



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE MAGÍSTER EN LITERATURA

El guión cinematográfico como género literario:
su autonomía a partir de adaptaciones de Manuel Puig y Ricardo Piglia.
Tesis para optar al grado de Magíster en literatura con mención en teoría literaria.

Escrito por Mónica A. Ríos V.
Profesor guía: Cristián Montes

ESTA TESIS FUE REALIZADA CON EL APOORTE DE LA BECA PARA
ESTUDIOS DE MAGÍSTER DE LA COMISIÓN NACIONAL DE CIENCIA Y
TECNOLOGÍA (CONICYT) DEL AÑO 2005.

Índice

Introducción.....	4
Primera parte: El nuevo orden del arte. La llegada del cine.....	7
Arte, mercado y reproducción en París del siglo XIX.....	12
El cine.....	16
La narrativa del cine.....	23
El cine y la literatura.....	24
El guión cinematográfico de ficción.....	29
Segunda parte: El guión cinematográfico, un género literario.....	40
Los géneros literarios. Qué son.....	42
Géneros constituidos y géneros en proceso de formación.....	48
El guión y los límites del género.....	52
Manuel Puig: el problema del nombre y la cuestión del narrador.....	53
Ricardo Piglia: el rescate del argumento.....	71
Algunas posibles reglas del guión.....	85
Tercera parte: los guiones y Latinoamérica.....	96
Bibliografía.....	103

La perspectiva del mar cuando se está parado dentro de él no deja ver más que la superficie que refleja el sol o la turbiedad que crea el constante movimiento del agua. Sin embargo, cuando de improviso el ojo logra enfocar el fondo del mar éste aparece nítido y gigantesco gracias al agua que funciona como un lente amplificador. Entonces se distingue la arena del suelo, las algas incipientes o acarreadas por el mar desde lugares remotos y los pequeños peces que investigan el fondo en busca de comida. Después de que el observador se acostumbró a esa visión, no puede dejar de ver más que el fondo del mar magnificado como si todo eso que lo hacía borroso ya no se interpusiera en su mirada.

Pasa algo similar con los objetos de nuestro mundo. Puede suceder que a lo largo de años un fenómeno crezca y se desarrolle sin que alguien note su existencia, a pesar de lo cual este fenómeno bien puede desarrollar su función inmediata sin ningún problema; puede incluso desarrollar ciertas leyes de composición que se basan en aquella funcionalidad, pero que deprime a la vista la existencia de otras partes que juegan roles importantes dentro de su constitución y en relación al paisaje a su alrededor. Sin embargo, cuando un observador logra al fin posar sus ojos sobre él, el fenómeno aparece en toda su magnitud, con contornos definidos que contrastan con el entorno y no puede dejar de ver tampoco ciertos trazos de su composición que lo hacen único y que revelan problemas inusitados.

El guión es uno de esos objetos. Escondido tras la disciplina del cine, se han destacado sus mecanismos funcionales que permiten entrar en la dinámica colectiva propia de la producción cinematográfica; realizado a veces desde sus inicios por escritores que veían con desconfianza el desarrollo de la imagen en movimiento, sus características únicas fueron confundidas con las del teatro o con las del relato y la novela. De manera análoga, el rol del guionista provocaba que su trabajo se confundiera con el resultado en la pantalla, haciéndolo desaparecer tras la figura del actor y del director, mucho más mediáticos, mucho más vistosos, mucho más emocionantes. Sin

embargo, durante más de cien años del desarrollo del cine el guión ha logrado armar un caudal de prácticas propias que resultan reveladoras por la cantidad de fuerzas que se despliegan en un objeto que a primera vista parece tan simple.

La investigación que sigue toma como objeto de estudio el guión cinematográfico de ficción; la intención que mueve a esta primera etapa de una investigación que se espera desarrollar a lo largo del tiempo, se preocupa de trazar los contornos nítidos a este objeto de estudio, remarcando sus particularidades y distinguiéndolo, por una parte, de la actividad que con mayor énfasis ha acaparado su estudio –el cine–, y de las escrituras que se posicionan naturalmente a su lado prestándole ciertas herramientas, confundiendo sus límites e incluso, opacándolo. Buena parte de este análisis se basa en la creencia de que el pensamiento crítico tiende a formular modelos y analogías que revelan algún aspecto inesperado del objeto; por eso se recurre a la noción de género literario –cuyo estudio requiere abordar primero los textos concretos hasta llegar a comentar sobre la sociedad que los produce– como un concepto clave para ir delineando el territorio alrededor del guión.

Dos hipótesis marcarán el camino de este estudio. La primera se refiere a la posibilidad misma de constituir un género: que un cierto tipo de textos con algunas características en común viene a conformar un género cuando exhibe, como un elemento de su composición, la conciencia de sus límites y su vínculo con la tradición. Una vez que se establece que eso es así, se buscará revelar que el guión es un género literario que toma prestadas características de otros dos géneros literarios que se encuentran próximos a él: la novela y la dramaturgia.

Sin duda que, antes de entrar de lleno a describir a este objeto de estudio un tanto escurridizo, se debe recurrir a toda la información existente al respecto. Por eso en una primera parte se intentará revelar los aspectos del paisaje cultural que permitieron el nacimiento del guión; se analiza, por lo tanto, qué nuevos conceptos echaron las bases para que el cine se formulara como el arte del siglo XX, para lo cual se recurre a la idea de campos culturales de Pierre Bourdieu. Se tomará en cuenta para esto el proceso de modernización en París, Francia, lugar que registra la primera exhibición del

cinematógrafo, para así revelar qué nuevos elementos vinieron a medir sus fuerzas en el campo cultural e intelectual que dio origen al guión. No se puede soslayar, entonces, el hecho de que la sociedad que vio nacer el cine tuvo que sostener discusiones sobre el valor del nuevo arte hasta que éste llegó a cuajar como tal; principalmente, el valor artístico del cine vino aparejado a su capacidad de comunicar rápidamente y a grandes masas que no estaban acostumbradas a tener una relación con otros aspectos del arte. Por lo tanto, el cine se reveló como una herramienta ideológica y de propaganda que necesita experimentar con sus medios para lograr trasladar efectivamente las distintas imágenes del mundo. Así será posible revelar la existencia del guión dentro de ese marco y encontrar su especificidad, para lo cual será necesario repasar las reflexiones que otros hombres y mujeres han escrito sobre él, la mayor parte de las cuales provienen, como se puede ver en la bibliografía, de países donde se ha desarrollado una industria cinematográfica. Como contraparte, se rescatan reflexiones que novelistas y dramaturgos, la mayoría de los cuales trabajaron en guiones, han hecho sobre el medio.

La segunda parte de esta investigación se abocará principalmente al estudio del género literario. Un primer momento tenderá bases comunes para comprender esta categoría, y explicitará cuales son los alcances que tiene para el estudio del guión. Se analizarán los guiones de dos autores argentinos, Ricardo Piglia y Manuel Puig, que permitirán verificar la posibilidad de que el guión sea un género que tiene noción sobre sus límites. Para verificar la unicidad de las herramientas del guión, y cómo se ha distanciado de los otros géneros con los que colinda, se utilizarán sólo adaptaciones que ambos autores han hecho de relatos, de manera que salgan a la luz ciertos aspectos de los guiones que sus autores consideran propios y únicos. Así, una vez que se considere que los ejemplos confirman la hipótesis, se propondrán las reglas del género guión según su especificidad formal, semántica y pragmática.

Una tercera parte cerrará el estudio recordando ciertas aperturas de los temas planteados a lo largo del trabajo de investigación, principalmente cómo la especificidad del género puede permitir lecturas ideológicas que lo hermanan con las diferentes tradiciones presentes que confluyen en su forma.

Primera parte:
El nuevo orden del arte. La llegada del cine.

Dentro de los grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y la manera de su percepción sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionadas no sólo natural, sino también históricamente. [...] [traen] consigo además de un arte distinto una percepción también distinta.

Walter Benjamin

“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”.

El ámbito de las manifestaciones humanas que se han considerado artísticas se ha visto modificado a lo largo de la historia; a través de las distintas sociedades, cada una con su propia jerarquía de prioridades valóricas, de creencias y/o ideológicas –según se valore la tradición o la novedad, lo sagrado o lo plebeyo, lo alto o lo bajo, la alta cultura y la popular, el compromiso ideológico o el arte por el arte–, el arte ha tomado en cuenta distintas funciones y ha acaparado a distintos actores en su quehacer. Valor universal o práctica particular, el concepto de arte se encuentra en estrecha relación con el espacio y el tiempo que se toma en consideración.

Un buen ejemplo de las modificaciones que sufre este concepto lo encontramos en la discusión que hace Gérard Genette en su artículo “Géneros, ‘tipos’, modos” con respecto a los géneros literarios. Según este teórico, una lectura acuciosa de las definiciones genéricas –esto es “modal y temática al mismo tiempo” (196)– permite concluir que aquello que Platón y Aristóteles consideraron como literatura fueron los versos que transmitían algún acontecimiento sobre personajes, altos o bajos. La poesía lírica, ese género que “es la *persona* misma del poeta” (Genette 185), no estaba presente en esas tempranas consideraciones. Si bien ambos pensadores griegos se refieren a un tercer modo, distinto del narrativo y del dramático, describen una mezcla entre ambos; la poesía lírica vino a llenar esa tercera categoría genérica mixta en la comprensión de los críticos posteriores (198)¹:

Junto a los grandes géneros narrativos y dramáticos, o más bien por debajo de éstos, existe una capa de polvo de pequeñas formas cuya inferioridad o falta de estatuto poético se debe un poco a lo reducido de sus dimensiones y (supuestamente) de su objeto, y mucho al secular rechazo de todo lo que no es “imitación de hombres actuando” (Genette 202).

¹ Genette nos recuerda que el modo narrativo puro no existe y es, más bien, este modo mixto lo que se considera como narrativo a fin de cuentas, y que da como resultado la epopeya. (198)

Lo que el autor explicará más tarde es la manera en que a lo largo de la historia literaria se incluyeron los géneros menores dentro de la tradición poética². Por ejemplo, la influencia que ejercieron los poetas románticos para dar estatuto poético a los sonetos, los *lieds*, las baladas, las elegías, entre otras, tanto así que hoy se piensa en estas formas cuando se define “la poesía”. Genette remarca que la historia de la literatura erigió a esas manifestaciones líricas menores como la única poesía posible: “desde hace más de un siglo consideramos como «more eminently and peculiarly poetry»... precisamente el tipo de poesía que Aristóteles excluía de su *Poética*” (Genette 225).

Pierre Bourdieu aborda la cuestión de la legitimación artística desde el punto de vista de las relaciones entre los distintos grupos de la sociedad. Según él, la legitimación artística de ciertas prácticas se debe a una “pluralidad de potencias sociales” (31), las cuales, debido a su poder económico, político o de su acceso al apoyo institucional, detentan mayor o menor autoridad dentro del campo intelectual³. Estas verdaderas líneas de fuerza señalan las normas culturales que reestructuran el campo cultural asignándole una jerarquía de producciones artísticamente legitimadas y no legitimadas (33)⁴. No sólo se trata de que las obras en sí sean legitimadas, sino que, a su vez, necesitan y ocasionan ciertas actitudes que están de acuerdo con su grado de legitimación:

Ante las significaciones situadas fuera de la esfera de cultura legítima, los consumidores se sienten autorizados a seguir siendo simples consumidores y a juzgar libremente; por el contrario, en el campo de la cultura consagrada, se

² Genette lo explica así:

La oda, la elegía, el soneto, etc., no “imitan” ninguna acción, ya que en principio, lo único que hacen es enunciar, como en un discurso o en una plegaria, las ideas o los sentimientos, reales o ficticios, de su autor. Sólo se conciben, pues, dos maneras de ascenderlos a la dignidad poética: la primera mantiene, ampliándolo un poco, el dogma clásico de la mimesis y se esfuerza en demostrar que este tipo de enunciado es también, a su manera, una “imitación”; la segunda, más radical, rompe con el dogma y proclama la igualdad, en lo que atañe a la dignidad poética, de una expresión no representativa. (202).

³ El campo intelectual, según lo define Bourdieu, es un mediador entre las relaciones sociales, la obra y el creador: “Irreductible a un simple agregado de agentes aislados, [...] el campo intelectual, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza; esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo” (9)

⁴ Habría que agregar que se organizan “*objetivamente*, [...] independiente de las opiniones individuales” (Bourdieu 33)

sienten sujetos a normas objetivas y obligados a adoptar una actitud devota, ceremonial y ritualizada. (Bourdieu 34)

No sólo existen, según el sociólogo, estas dos esferas, sino que entre ellas se distingue una tercera que llama “esfera de lo legitimable”, donde se encontraría, entre otras disciplinas, el jazz y el cine. Debido a que no son parte de la “cultura tradicional”, como es la música, la literatura o la pintura y la escultura, la mayoría de los consumidores se siente libre de expresar su opinión sin recurrir al lenguaje especializado ni a la devoción con que se habla de las artes tradicionales, principalmente porque no hay una institución que se dedique a enseñarlas de una manera sistemática. Sin embargo, hay algunos especialistas que transfieren a estas “artes en vías de legitimación los modelos de comportamiento que tienen curso en el campo de la cultura legítima” (34), lo que ocasiona que desde las organizaciones *amateurs* vayan surgiendo productos e instituciones que producen una tradición y una enseñanza particular. No debemos olvidar que desde un comienzo Bourdieu ha establecido que la organización del campo cultural va mutando con el tiempo, por eso hace un símil con la jerga económica en la frase *en vías de legitimación*: su uso no quiere expresar un ideal que se quiere alcanzar, sino referirse al constante cambio que se realiza dentro del ordenamiento del campo cultural. Por eso, el esquema que propone para dividir las distintas esferas (32) es el orden que él identifica en su época –los años sesenta– y en su ciudad, París.

La división entre las categorías de artes menores y artes mayores ha aparecido de manera recurrente a lo largo de la historia: el arte de Roma con respecto al de Grecia, las obras del Renacimiento con respecto a la cultura clásica, la producción cultural de la época moderna con respecto al pasado de Occidente, la cultura ilustrada con respecto a la cultura latinoamericana y, en general, cualquier autoridad con respecto a la producción creativa. No obstante, pareciera que esa necesidad de ordenar el arte se ve fortalecida en la época moderna debido a la introducción de nuevas tecnologías y al cambio de la

realidad circundante⁵ –por ejemplo, con el comienzo de las ciudades modernas–, es decir, cuando la autoridad conservadora choca con nuevos medios expresivos que se suceden cada vez con más velocidad. La producción ya no se enfrenta al mecenas, sino a una masa indiferenciada de receptores; los pensadores ya no aceptan a ciegas la autoridad de las instituciones legitimadoras, como las Academias, la corte o los salones, sino que cuestionan las bases mismas de la autoridad y su interpretación del arte. Junto a esto, el creador y el intelectual ganan su autonomía, y hay otros sectores sociales –como la burguesía– que han conquistado un espacio en la autoridad legitimadora del campo cultural⁶. Estas referencias históricas no sólo producen la necesidad de historiar, sino también un cambio radical en las percepciones sensoriales y en la imagen que se tiene de la tradición, así como del arte mismo.

Arte, mercado y reproducción en París del siglo XIX

Con una burguesía que gana fuerzas, una aristocracia en declinación, el pensamiento ilustrado en su apogeo y un individualismo sentimentalista cada vez más marcado, París se convierte en la primera ciudad moderna⁷. La experiencia de vivir en la ciudad de los pasajes durante las primeras décadas del siglo XIX, junto al desarrollo tecnológico que la sustentó –tal como queda descrito en su apodo de “ciudad de las luces”, que la marca como la primera ciudad en iluminar sus calles con luz eléctrica– provoca una renovación del vínculo entre el artista, su obra y el modelo (o, en otras palabras, *la realidad*).

Si durante el Neoclasicismo el producto artístico tendía a idealizar el modelo real –por ejemplo, las pinturas de Ingres o las tragedias de Corneille y Racine– con un afán pedagógico y moralizante que imponía un sinnúmero de normas y organismos reguladores de la creación, la dialéctica de la historia describe dos reacciones que se

⁵ “El historicismo, que estaba ligado con una nueva orientación de la cultura, expresaba el resultado de profundos cambios existenciales y correspondía a una revolución [la industrial] que estremecía a la sociedad en sus fundamentos.” (Hauser 187)

⁶ “En el siglo XVIII [...] La burguesía se apoderó de todos los medios de cultura; no sólo escribía los libros, sino que los leía también, y no sólo pintaba cuadros, sino que también los adquiría.” (Hauser 18)

⁷ “París, que era desde hacía tiempo el centro de la vida social y literaria, se convierte ahora también en capital artística de Europa” (Hauser 173).

opusieron tajantemente a la creación normada de las Academias. Por una parte, los artistas y autores románticos abogaban por la libertad creativa que tendía a exacerbar al individuo: el exotismo, la necesidad de lo nuevo, su fantasía a veces escapista, y sus procesos interiores se anteponían a la visión de lo que circundaba. Por otra parte, otros autores propusieron un nuevo realismo que —en vez de negar ciertos aspectos de la vida, o de modificarlos de manera que fueran aptos para convertir a los jóvenes en hombres y mujeres respetables— describiría aspectos dolorosos, feos, injustos, grotescos que plagaban la ciudad moderna. Estos dos procesos dialogaron a lo largo del siglo XIX en busca de una manera de expresar los cambios que se sucedían cada vez con más rapidez; no obstante, el psicoanálisis, que se desarrolla desde mediados de ese siglo, tendió un puente entre ambos hasta hacerlos peces de la misma piletta, la cual podría llevar el nombre de “constante problematización del presente” (Hauser 183).

Asimismo, el afán de realidad de los nuevos estratos de la sociedad que acceden a las manifestaciones de arte puestos en práctica en el teatro popular de la época y en el naciente drama burgués impulsan la búsqueda científica de nuevas técnicas de verosimilitud. La *precisión* se erige en un nuevo valor, y tanto ciencia como esparcimiento pusieron sus esfuerzos en encaminarse hacia allá⁸. Sin embargo, no se trata de encontrar las reglas que rigen la naturaleza —como en el Renacimiento— sino, por el contrario, de emular el *brillo* de la materia o, mejor, su apariencia de realidad⁹. Esta relación la expresa mejor Benjamin: “El mundo de los objetos en torno al hombre toma cada vez más descaradamente la expresión de la mercancía. Simultáneamente la publicidad empieza a revestir de brillo el carácter mercantil de las cosas” (Parque Central, 22).

En un espacio y un tiempo donde lo bello ya no es una categoría estética que denote un camino hacia la trascendencia, el artista no puede cumplir una función similar a la que había cumplido en los siglos anteriores; por lo tanto, el autor se debe replantear

⁸ “El primer [intento del arte de medirse con la realidad] fue el realismo. En él, de una manera u otra, el problema estuvo presente en la conciencia de los artistas alarmados e inquietos por los nuevos procedimientos técnicos de reproducción” (Benjamín, Parque Central, 11).

⁹ Hauser pone el caso de un hogar burgués donde las molduras y los pisos ya no son de mármol, sino de escayola. (251)

su función social. Para Benjamin, la figura que tendió las nuevas bases de relación entre el artista y la realidad fue Charles Baudelaire. En la interpretación del pensador alemán, este poeta francés fue el primero que se dio cuenta del cambio que se había producido en las instancias legitimadoras del arte: “Baudelaire tuvo, gracias a su profunda experiencia de la naturaleza de la mercancía, la capacidad o necesidad de conocer al mercado como instancia objetiva” (Parque Central 15). Esta actitud de sobrevivencia lo convierte en un “mimo que ha de jugar el rol del «poeta» frente a una platea y frente a una sociedad que ya no precisa al poeta de verdad” (Parque Central 13). Lo que el público busca, entonces, es una experiencia distinta: en una acción que durante el siglo XX se atribuiría a aquel que –después de Andy Warhol– se llamó *el artista pop*, el poeta proclama su derecho a un valor de exhibición; dicho de otro modo, “Baudelaire terminó por incluirse a sí mismo en la venta. Se ofreció como yapa de su obra, certificando así con su persona hasta el final lo que pensaba de la necesidad ineludible para el poeta de prostituirse” (39). Su fama se basa en dos momentos que Benjamin identifica así: primero, Baudelaire se entrega a sí mismo como un personaje escandaloso, “el terror de la burguesía” (Parque Central 15); y en un segundo momento, que sucede a su muerte, se establecería como el “portador de una pasión estética”. En ese doble acto, Baudelaire fundó el nuevo vínculo entre el artista y su función social, esto es, la mediación de este nuevo mecanismo legitimador que es el mercado¹⁰.

Análogamente, en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” Walter Benjamin dirige su atención hacia el cambio que se produce en la función tradicional de la obra artística, desde un fundamento cultural de lo auténtico a una exacerbación de su valor exhibitivo (32). La argumentación de Benjamin comienza por distinguir entre el original y la falsificación, tal como se entendía en el campo artístico europeo hasta principios del siglo XIX; las técnicas de reproducción como la fotografía y el cine extinguen tal relación al opacar la distancia que existe entre la primera copia o

¹⁰ En esta descripción que Benjamin hace de Baudelaire parecen también traslucirse ciertas características que luego Peter Bürger adjudicará a las vanguardias, es decir, a la integración entre vida y praxis (56).

cualesquiera de las siguientes. El desvanecimiento de la *autoridad de lo auténtico*¹¹ repercute en varios estratos de la cultura: “en el mismo instante que la norma de autoridad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte” (28). Un primer efecto al que apunta Benjamin es la mudanza del vínculo que el arte mantenía con la tradición: “la reproducción técnica [...] comenzaba a convertir en tema propio la totalidad de las obras de arte heredadas” (20) y, como consecuencia, “se liquida el valor de la tradición de la herencia cultural” (23)¹². Simultáneamente, las técnicas de reproducción cambian los modos de recepción del producto artístico. La actitud de devoción que evoca el original –ya sea una pintura o una representación teatral, donde cada función es única– no se da ahora en las artes nuevas, cuya instancia exhibitiva se amplía. Su desarrollo está estrechamente ligado a los movimientos de masas; en esta nueva instancia los valores de actualidad, novedad, renovación y fruición sustituyen al *recogimiento individual*, que era el efecto buscado por el arte de antaño (Benjamin, “La obra de arte” 53).

Se modifica, asimismo, el modo en que el ojo percibe la realidad: el público ya no se detiene frente a un cuadro donde se pueda percibir con calma cada uno de los detalles, sino que lo observa de una manera dispersa, movediza, inquieta, puesto que su mirada dispara hacia todas partes y busca un sinnúmero de referentes posibles. El cine es un ejemplo de este cambio, puesto que ver una película significa leer una sucesión de cuadros distintos que hace difícil –sino imposible– “recobrar la simple linealidad y el

¹¹ “El aquí y el ahora del original constituye el concepto de su autenticidad” (Benjamin, “La obra de arte” 21)

¹² Esta idea se relaciona en el sistema de pensamiento de Benjamin con la idea de alegoría y de catástrofe. El gesto que origina al alegorista es arrancar a los objetos de su contexto original para insertarlo en otro, y confirma que se ha roto la relación entre el objeto y el contexto que le daba peso; su presencia en la alegoría remite a que su naturaleza pertenece a un pasado ya muerto, desde donde sólo se pueden rescatar restos de una catástrofe (*Drama barroco alemán* 159). La intención de la alegoría barroca es reestablecer la unión original entre significado y forma, mediante el rescate del adorno, del fetiche y del fragmento, vaciándolos de contenido e reconstituirlo en el presente. Sin embargo, el sentido no se logra reestablecer y sólo logra funcionar “como un juego de jeroglíficos detrás del cual no se oculta ningún sentido” (Mosès 120). Análogamente, Benjamin afirma que en el siglo XIX “Baudelaire se sitúa ante la vida moderna de la misma manera como lo hiciera el siglo diecisiete ante la antigüedad” (*Parque central*, 7). La construcción de *Flores del mal* revela la sensibilidad profunda a través de la cual su autor tendría plena conciencia de la fuga total del aura –“una trama singular de tiempo y de espacio: aparición única de una lejanía, por muy cerca que esté” (“La obra de arte”, 6)– en el mundo moderno. El resultado de esa muda es el arte de las vanguardias y de las postvanguardias.

carácter secuencial de la percepción [que había] en los tiempos anteriores” (Hobsbawm 497). La omnipresencia del arte a través de los mecanismos de reproducción hace de los receptores un contingente de expertos que opina con la libertad y la bravuconería de las producciones legitimables, en las cuales “los límites entre lo que es y no es clasificable como arte, creación o artificio se difuminan cada vez más” (Hobsbawm 495)¹³.

El cine

No es casual que la pintura de los impresionistas y la poesía de Baudelaire hayan aparecido durante la efervescencia creativa de París del siglo XIX, como tampoco lo es que haya sido en esa, la primera ciudad moderna, donde se registró la primera exhibición cinematográfica. El nacimiento del cine está fechado en 28 de diciembre de 1895¹⁴, efeméride que esconde fructíferos intentos anteriores de capturar imágenes en movimiento por parte de, entre otros, Thomas Alva Edison, Edward Muybridge, Leland Stanford, E.J. Marey, William Kennedy y Laurie Dickson, entre otros. La fecha oficial del inicio del cine no conmemora la ejecución de un experimento exitoso, sino la primera vez que los hermanos Lumière, inventores del cinematógrafo, presentaron en el sótano de un café parisino un programa de breves películas a un público que pagó una entrada. Cabe hacer notar, entonces, que la conmemoración del nacimiento del cine se vincula no a su resultado científico o artístico, sino a su valor de exhibición y a su estatuto de mercancía.

Desde que surge, el cine será el centro de un debate donde chocarán distintas concepciones del arte, desde las más tradicionales hasta las más vanguardistas, y también donde se congregarán los nuevos parámetros de percepción sensorial y artística. La afirmación de Benjamin, según la cual “hacia 1900 las técnicas reproductivas ya funcionan como un procedimiento artístico entre varios” (“La obra de arte” 20), es

¹³ Danto hará de esta nueva inclasificable taxonomía el centro de su argumentación en torno a las postvanguardias, como llama al arte que surge desde Estados Unidos hacia el mundo a partir de 1964.

¹⁴ Esta es la fecha con que se inician varias Historias del cine. Por el momento citaremos a Jacqueline Mousca *et.al.* (Cine y memoria del siglo XX 12).

difícilmente compartida por todos los teóricos de los comienzos del cine. Los hermanos Lumière, por ejemplo, definían al cine como una expresión documentalista, que permitía llevar escenas de la vida real a otros espectadores; sus producciones estuvieron siempre definidas por el interés científico de la reproducción, y no por las posibilidades creativas del nuevo medio. Fue esta funcionalidad la que primó en los primeros años de existencia del cinematógrafo, tal como relata Jacqueline Mouesca a propósito de la llegada de la primera exhibición del llamado *Cinematógrafo Lumière* en Santiago de Chile, ocho meses después de la exhibición en París:

El diario *El Ferrocarril* da cuenta del hecho: “[...] no bien empieza a funcionar el cinematógrafo cuando se apodera del espectador la más extraña sensación de movimiento, de luz y de vida, que lo transporta como por arte de magia a las más rápidas, interesantes y variadas escenas de la vida real. En menos de una hora pasaron ante la vista del público (...) veinte escenas del más perfecto realismo, en que sólo faltaba el ruido y los matices del color para que la ilusión fuera completa” (Mouesca 14).

Si bien lo primero que llama la atención sobre el cinematógrafo es su virtud de doblar a la realidad, se hace inminente el hecho de que puede también modificarla. La primera “película”, *La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon Monplaisir*, rodada en marzo de 1895, demuestra que el realismo documentalista –los Lumière aspiraban a mostrar lo que sucedía en la fábrica cotidianamente– no era tal. Existen versiones en torno a que el día que los Lumière estuvieron allí filmando no captaron a los obreros saliendo de la fábrica sin que éstos se dieran cuenta, o como si la cámara no estuviera allí, sino que hicieron tres tomas que luego recortaron para que esta “escena de la vida real” tuviera un inicio y un final acorde a las expectativas estéticas de los realizadores¹⁵. En

¹⁵ Esta es una anécdota que describió el teórico de las narrativas cinematográficas Jordi Balló cuando estuvo en Chile el invierno de 2006. Lo que entonces explicó provino de la elaboración de una idea expuesta en su libro *La semilla inmortal*. Barcelona: Anagrama, 2004. Por lo pronto, esta particular anécdota se puede contrastar con una observación más recurrente: “Todos los filmes del primer programa Lumière constituyen lo que podría llamarse barthesianamente «el grado cero de la escritura», en cuanto representan la realidad sin pretensión alguna de intensificar su sentido, de satisfacer una demanda o remitir a códigos preexistentes. La única selección es la del objeto [...], no está organizada por ningún principio externo” (Brunetta 35-36)

otras palabras, ya en la primera película documental filmada existió un proceso de dirección o de ficcionalización de la realidad.

Georges Méliès, reportero, dibujante, actor de *varietés* y dueño de un teatro donde realizaba actos de prestidigitación e ilusionismo, captó las posibilidades creativas del nuevo medio. Testigo de la primera exhibición de 1895, adoptó ese sustrato de intervención y creatividad que mostraba el cinematógrafo para abrir la producción cinematográfica hacia el espectáculo. Cuando Méliès experimenta con distintos tipos de ilusiones ópticas de manera similar a lo que hacía en sus actos de ilusionismo¹⁶, se puede decir no sólo que se transformó en precursor de los efectos especiales que desarrollaría la industria norteamericana del cine décadas después, sino también que buscó herramientas para manipular la materia –se hizo construir un espacio para experimentar con la luz y los objetos, el primer estudio cinematográfico– que se proyectaría en pantalla. Asimismo, se preocupó de construir historias que dieran sentido a esas imágenes, historias escritas en prosa que son el primer trasunto de lo que más tarde se llamaría el guión cinematográfico. En contraste con los hermanos Lumière, que daban curso a una búsqueda docta y científica en el cine, la corriente que inauguró Méliès integró a la filmación documentalista la cultura que se vivía en los teatros y las ferias, aquella “lengua semiolvidada” (Bajtín, *La cultura popular* 16) de la baja cultura. El *varieté*, el malabarismo, el *slapstick*, la comedia corporal, el ilusionismo, formaron pronto una escuela a partir de la cual muchos actores de teatro, por un lado, y hombres de negocios, por otro, lograron integrarse a la nueva corriente. De esta manera, el cine fue en sus inicios catalogado como un “espectáculo para pobres”¹⁷, puesto que el público ilustrado no veía *alto valor artístico* en estas muestras que, además, se realizaban en espacios públicos parecidos a plazas y ferias, en carpas rurales, como se popularizó en México, o en los *Nickelodeons* de Estados Unidos (Mouesca 26 y 42). A partir de esta raíz popular

¹⁶ Méliès descubre accidentalmente el truco de sustitución de elementos mediante la detención de la cámara, y es pionero en la utilización de otros métodos como la exposición múltiple del negativo y los fundidos a negro y desde negro.

¹⁷ Como se indica en los diarios *The Times* de Londres, en 1906, y *El Mercurio* de Santiago, en 1910, que se cita en Mouesca 58.

fueron apareciendo otros *géneros* destinados a la entretención masiva: el drama, el *western* –“con el que se consolida una técnica narrativa que es la base del cine de acción” (Mouesca 34)–, el filme de propaganda, el filme político, el noticiario. Las estructuras dramáticas más sofisticadas fueron anunciadas por Thomas Ince en los Estados Unidos (Mouesca 58) y se perfeccionaron de la mano de David Wark Griffith, quien en las más de quinientas películas que filmó entre 1908 y 1912 para la compañía Biograph (Sánchez-Biosca 13) desarrolló un prolijo sistema fílmico que se convertiría en el primer modelo narrativo capaz de producir películas en serie¹⁸, tras lo cual se erigiría como la disciplina artística más efectiva para “captar círculos cada vez más amplios de consumidores” (Hauser 511).

El empuje y la generosidad narrativa de los pioneros sufrieron muy pronto las presiones de la industria y el comercio. Llegó un momento en que se impuso un formato de duración de la película. Sobre todo en Hollywood, donde unas normas de duración, de *códigos de representación* (entre ellos, el célebre código Hays), de *convenciones obligadas* (el *happy end*, por ejemplo), suscitaron el nacimiento de *géneros*. Éstos recurren a atmósferas codificadas del relato, a unos tipos de personaje (el inocente, el culpable, el *cowboy*, la institutriz, el policía, la puta, el gángster, el *sheriff*, etc.) que no es necesario presentar [...] Se elige así tranquilizar al espectador, el cual sabe ya a qué atenerse. (Guerín 42-3)

Esta situación comercial evitó que el grueso de las clases ilustradas tomaran al cine como “un medio más entre otros”, pues la concepción de arte que éstas privilegiaban provenía de la autoridad de lo auténtico y de la autonomía¹⁹. Las primeras voces que supieron reconocer el valor artístico de este medio –una de ellas el novelista ruso León Tolstoy, como se verá más adelante–, tuvieron su contraparte en la necesidad de los creadores de dar valor artístico a sus producciones una vez que los sistemas productivos se hicieron

¹⁸ “*El nacimiento de una nación* (1914) es una apología al Ku Klux Klan, pero en esta película su director, David Wark Griffith, formuló las bases del lenguaje cinematográfico. Absolutamente toda la crítica, sea de derechas o de izquierdas, apolítica o socialmente combativa, defiende el fruto de Griffith como una de los pilares del arte cinematográfico” (Casa 31).

¹⁹ El paradigma estético moderno se ha caracterizado por la búsqueda de la autonomía (Burger 62). Kant y Schopenhauer pregonaron la idea de la autonomía hasta el punto de decir que el arte y la utilidad están disociadas entre sí: “De la misma manera que la cosa en sí existe independientemente de los demás, la satisfacción en sí no depende, como insistieron los teóricos clásicos, de ningún interés práctico posible, ni

más sofisticados y especializados. La búsqueda del valor artístico se buscó principalmente en relación a la literatura, considerada como un arte legitimado. el vínculo entre literatura y cine tiene larga data, y merece que lo detallemos en capítulos posteriores; por lo pronto sólo cabe anotar que el campo literario no sólo aportó un sinfín de temas, argumentos y herramientas dramáticas al cine, sino que también entregó una amplia base a los creadores para experimentar con la ficción en el nuevo medio. Sergei Eisenstein, en su libro La forma del cine, se ocupa de esta relación de manera especial: “Permitamos que Dickens y toda la fila ancestral, yendo hasta los griegos y Shakespeare, nos recuerden que tanto Griffith como nuestro cine provienen no sólo de Edison y sus colegas inventores, sino también de un enorme y culto pasado.” (citado en Peña-Ardid 71). En una famosa polémica que sostuvo Griffith con los empleados de la Biograph Co. debido a las innovaciones narrativas que quería introducir en su película After many years (1908) –los productores temían que éstas no fueran entendidas por el público–, el cineasta argumentó a favor de las tramas paralelas, recordando que era un proceder común en la escritura de Dickens, cuya lectura por entonces era accesible y comprensible para la mayor parte del público (Peña-Ardid 135). Con todo, la adaptación de novelas y obras de teatro de valor artístico reconocido al cinematógrafo fue, sin duda, el procedimiento más común y efectivo en países con larga tradición novelística, como Francia y Rusia.

Con el correr de los años van apareciendo voces que defienden el cine como un medio propiamente artístico. En 1914 surge el calificativo de “séptimo arte”, de la pluma de Riccioto Canudo (Mouesca 72), y en 1931 Rudolph Arnheim publica un conjunto de artículos bajo el título El cine como arte. La apertura simultánea de espacios de crítica especializada en diarios y revistas, la aparición de los primeros teóricos y el comienzo de la práctica de construir espacios únicamente concebidos para exhibir películas, son manifestaciones de un cambio paulatino en la opinión que tenían las élites sobre el cine²⁰.

siquiera de esa satisfacción como interés práctico. De esto se sigue que los valores estéticos están excluidos del reino de la función y de la utilidad” (Danto 104).

²⁰ Para una vista completa de estos hitos ver Mouesca 53-167.

Este proceso valorativo ocurre de manera similar en Latinoamérica. A Chile llega la primera máquina proyectora sólo ocho meses después de su primera aparición pública, el 26 de agosto de 1896. En los años siguientes se introducirá el Vitascope de Edison y luego el biógrafo Pathé, cuyos inventores se peleaban el monopolio de la industria mundial. Análogamente, en 1896, Argentina, México, Uruguay y Guatemala, entre otros países (Mouesca 17), exhiben por primera vez proyecciones del *Cinematógrafo Lumière*. Al año siguiente, en Argentina y en Cuba se filman las primeras películas, que siguen la línea de los retazos documentales de los hermanos Lumière, lo que también sucede en Chile durante 1902 (Mouesca 32). Recién en 1910 se estrena la primera película argumental rodada en nuestro país, *Manuel Rodríguez*, dirigida por Adolfo Urzúa Rozas, que sigue una línea estética que surgió naturalmente en todo el continente americano: películas históricas de corte nacionalista, que eran exhibidas junto a películas francesas y de los Estados Unidos, que llegaban a las pantallas locales por montones. Jacqueline Mouesca recoge una nota periodística de 1913:

¿Por qué no intenta el cinematógrafo en Chile reproducir escenas de nuestra propia existencia y los rasgos de nuestra historia, preñada de hechos heroicos? El cinematógrafo (...) ofrecería al pueblo romances chilenos, reproduciría escenas jocosas con nuestros propios rotos y nuestros propios huasos... Y así ese invento aparentemente frívolo haría un poco de Patria. (68)

Ese “experimento frívolo” alcanzaría en las décadas siguientes un desarrollo fulminante en Chile. Nombres como los de Pedro Sienna, Gustavo Bussenius, José Bohr, Antonio Acevedo Hernández o Jorge Délano amplían el quehacer cinematográfico chileno, en conjunto con productoras como Andes Films, Patagonia Films y Heraldo Films. Rápidamente surge un Consejo de Censura Cinematográfica, en 1925, como antesala de la brusca caída que la producción audiovisual chilena experimentará en la década de 1930, a diferencia de la industria mexicana y argentina, que llegarán incluso a producir un pequeño *star system*²¹ latinoamericano. La mayor parte de la producción del

²¹ El *sistema de la estrellas* se refiere al espacio y al tiempo que se le dedica a los actores cuyos rostros se empiezan a repetir en las producciones fílmicas; una vez que sus rostros se vuelven reconocibles, los

continente que hoy se conserva de las décadas de los treinta y cuarenta tiene un marcado énfasis en el entretenimiento, como melodramas y películas con temática de tango de gran espectáculo, que emula al llamado “cine de las grandes luces” o cine clásico de Hollywood de la misma época. Los documentales y películas con fines artísticos se realizan de manera aislada en cada país de Latinoamérica, y sólo en casos muy específicos trascienden las fronteras nacionales. Este carácter local de la producción cinematográfica artística recién se tratará de cambiar en la década de 1960.

Begoña Gutiérrez afirma que el desarrollo de la producción cinematográfica ha sido desigual en las distintas latitudes del mundo debido a que el cine, desde sus inicios norteamericanos y franceses, se vincula estrechamente al concepto de industria. Las limitaciones creativas que la —a veces— excesiva industria cinematográfica de Estados Unidos impone a la producción fílmica repercute en su lenguaje tanto narrativo como audiovisual, creando así un acervo genérico²² —el western, el musical, la comedia romántica, la cinta de terror o la de aventuras, entre otras— que llama la atención sobre los procesos productivos e ideológicos que imprimen en el mercado. Por el otro lado, las limitaciones inherentes de las producciones del cine de Latinoamérica, Oriente y Europa del este, hacen que la producción fílmica como una disciplina que permite reflejar la historia, las costumbres, tradiciones y, como afirma Begoña Gutiérrez, “formas de vida muy cercanas a la realidad” (39), con la que estos países reafirman sus condiciones identitarias para contraponerse al movimiento arrasador de la industria estadounidense. Una vez que las propuestas cinematográficas de estos países se sistematizan, conforman lo que primero se llamó *cine de autor* y después *cine independiente*; se trata de películas que buscan convertirse en la expresión personal del mundo circundante, “un tipo de cine muy cercano a las ideologías, sobre todo en momentos en los que la situación política es crítica” (Gutiérrez 41). Si históricamente el cine comercial busca el desarrollo más bien

actores deben representar en el escenario de la vida cotidiana un rol cuyo nombre es el suyo propio. Su rostro vuelto mercancía, expande la ficción disfrazada de realidad, hacia fuera de las cámaras.

²² “Los géneros [cinematográficos] se caracterizan por partir de un modelo anterior que bien puede ser literario, teatral o fílmico, del que retomarán y repetirán los esquemas básicos de funcionamiento, imprimiendo ciertas variaciones pero siempre dentro de las características establecidas. La forma y el contenido de las películas de género serán los factores de reiteración” (Gutiérrez 47)

lineal de un argumento, en el cine de autor las imágenes condensan significados en sí mismas, además del sentido de relato que les da el montaje formulando así una narrativa propiamente cinematográfica, que no quiere encontrar sus bases en la literatura. De esta forma, el cine de autor o cine independiente surge de un interés análogo al que mueve las obras de vanguardia y postvanguardia del siglo XX: como una creación que toma conciencia de su contenido y también de su forma, de su medio de expresión y del contexto comunicativo en que se inserta.

La narrativa del cine

Según Arnold Hauser, el siglo XX estrena una nueva concepción del tiempo, donde prima la simultaneidad sobre la linealidad y donde predomina “la espacialización de los elementos temporales” (499). A pesar de que esta nueva forma del tiempo es explorada en la filosofía de Bergson, en las novelas de Marcel Proust y en *Ulises*, de James Joyce, es en el cine donde se expresa con mayor propiedad, justamente por sus posibilidades técnicas: “en la imagen del mundo [...] [del cine], los límites de espacio y tiempo son fluctuantes” (Hauser 500)²³. Esa discontinuidad hace que la trama del relato cinematográfico se construya por medio de saltos temporales y espaciales, en un desarrollo a veces progresivo y otras retrospectivo, que vincula acontecimientos imposibles de ser relacionados por otras artes. Esto se logra a través de la operación del *montaje*, es decir, de la organización que se hace de la película tras el rodaje de los planos que componen las escenas y las secuencias. El montaje confiere la continuidad espacial, temporal, expresiva y narrativa al filme (Gutiérrez 128-9), al establecer relaciones de contraste, paralelismos, analogías o contraposiciones que dotan de significado a las imágenes. Es la operación básica que define al cine y transmite esta nueva concepción del tiempo y del espacio: un espectáculo del presente, el único tiempo posible en el relato

²³ La primera experiencia de las tramas paralelas se hizo tempranamente en la historia del cine. En 1902, Edgar S. Porter en *La vida de un bombero* alterna las imágenes de los bomberos con las de las víctimas rodeadas por las llamas. Luego será Griffith quien pula el uso del montaje alterno en *Lonedale operator*. (Mouesca 64)

cinematográfico, donde confluyen todos los tiempos o, dicho de otro modo, donde se replica la contemporaneidad de la experiencia (Danto 29-39).

Algunos teóricos (Mouesca 74, Brunetta 12-24, Peña-Ardid 135) sostienen que la película de Griffith *Nacimiento de una nación* consolida una “gramática del cine”, que definiría toda la narrativa cinematográfica posterior. Si en los primeros filmes exhibidos –por ejemplo, los de los Lumière– prevalecía la continuidad de la acción, y el tiempo estaba dado por la duración natural de la imagen, en los filmes posteriores se desarrolla una narrativa funcional a la historia que se quiere contar, tanto como a las posibilidades del medio: “emergen los conceptos de *discontinuidad convencional*, de *inactualidad*, de *incompletitud* y, en una fase más tardía, [...] una explícita utilización de códigos retóricos que favorecen la expresión del plano connotativo respecto al denotativo de la mimesis inicial” (Brunetta 37, cursivas en el original). La “conquista espacial” que lograron las primeras filmaciones documentales se complementa entonces con la manipulación temporal. De esta forma, el relato cinematográfico de ficción se hace efectivo en una doble corriente: el realismo visual, por una parte, y el esfuerzo por separarse de él a partir del recubrimiento de distintas capas de narración, por la otra.

El cine y la literatura

“Mientras todas las demás artes nacieron desnudas, esta, la más joven, ha venido al mundo completamente vestida” (Woolf 107). El cine en sus inicios echó mano a los modos de producción de las otras artes para poder crear un campo de acción que sacara el máximo provecho a la natural avenencia entre el nuevo espectro imaginativo y la fotografía en movimiento:

[En] el cine de los orígenes [...] confluyen, se superponen y pugnan entre sí tanto modelos venidos del espectáculo de feria, de sustancias narrativas heredadas del melodrama popular de finales de siglo, como un creciente peso de los modelos burgueses que imponen el centramiento de la representación, unos modelos de verosimilitud ejercitados por la novela decimonónica y un lugar estable donde inscribir al sujeto-espectador en el seno del film transformándolo en ubicuo, y ello unido a la inestable y móvil definición de un público cuya determinación depende tanto de instancias representativas como sociales y culturales. (Sánchez-Biosca 12)

Dicho en otras palabras, por su novedad el cine permitía integrar de manera flexible muchas actividades de otras áreas de la producción artística y de las actividades populares, entre las cuales, la literatura jugó un papel fundamental.

En cierta forma, el cine pasó a ocupar un sitio que era propio de la novela y del teatro. Durante el siglo XIX, la novela jugó el rol fundamental de describir la realidad y, a la vez, atisbar las profundidades interiores de los personajes, permitiendo al escritor y al lector empaparse de una historia, repasarla detalladamente de principio a fin. La escritura dramática²⁴, por su parte, buscaba convertirse en un escenario donde los personajes, imbuidos en un acontecer, debían sortear un conflicto crucial que los vería, hacia el final de la obra, totalmente cambiados o renovados. El desarrollo del cine de ficción permitió a algunos creadores aunar las atribuciones de la escritura dramática con las de la novela causando distintos efectos en los campos específicos, desde proclamas alarmistas de que se acercaba el fin del teatro y del libro, hasta una completa discusión sobre la labor de novelistas y dramaturgos.

Recordemos que el paradigma estético moderno se caracterizó por la búsqueda de la autonomía (Burger 62), cuyos paladines pregonaron la idea de que el arte y la utilidad están disociados entre sí (Danto 104). A principios del siglo XX los promotores del arte por el arte, que asumían esta idea como su propuesta política, estaban en pleno apogeo. El cine, en el contexto de esta discusión, poseería una naturaleza ambigua: “Además de ser arte, espectáculo, vehículo ideológico, fábrica de mitos, instrumento de conocimiento y documento histórico de la época en la que nace, el cine es una industria y la película es una mercancía, que proporciona unos ingresos a su *productor*, a su *distribuidor* y a su *exhibidor*” (Gutiérrez 15, citando a Roman Gubern). Durante las primeras décadas del cine, los escritores tuvieron sentimientos encontrados con respecto a este medio de representación de carácter espectacular, que se exhibía principalmente en ferias y plazas populares²⁵, emparentado con modalidades circenses, con la técnica y la

²⁴ El teatro, es decir la puesta en escena de un texto dramático tal como se estilaba a fines del siglo XIX, también sufrió serios cambios con el cine, principalmente en las funciones que se le atribuían a directores y actores.

²⁵ Cfr. Gorky “El reino de las sombras”, 20.

mercancía vendible (Gutiérrez 22); para el ámbito burgués, que relacionaba el arte con el espíritu, la industria del cine se contradecía con la creación, pues su fin último era el entretenimiento. Además, el público masivo obligaba a que las representaciones se adaptaran a los gustos más disímiles, tendiendo hacia una medianía estética, una apuesta de creación que no se proponía llegar ni más allá ni más acá, sino a todas partes, oponiéndose así al “valor artístico de permanencia” que muchos escritores buscaban —y aún hoy buscan— en sus obras. Asimismo, la aspiración del cine a ser reconocido como arte llevó a que se adaptaran hitos de la literatura a la pantalla, para empaparse a su “barniz intelectual”, como lo llama Begoña Gutiérrez (22), con un resultado muchas veces ominoso para la literatura y, aunque parezca contradictorio, también para el cine, pues no le permitía desarrollar un lenguaje propio ni explorar sus cualidades expresivas. En su análisis de las influencias entre literatura y cine, Carmen Peña-Ardid afirma que la suspicacia de la literatura hacia el nuevo arte se produce por dos razones: porque en un primer momento pareció como si el cine se estuviera apropiando de zonas que tradicionalmente le estaban reservadas y porque el nuevo medio acaso podría ejercer sobre la literatura “un influjo corruptor” (32).

Tom Antongini tuvo la posibilidad de atestiguar la relación de Gabriel D’Annunzio con el temprano campo del cine. Según su testimonio, el escritor italiano vendió varias de sus novelas para que fueran adaptadas a película, pero “el poeta prestó menos atención a la adaptación de sus obras a la pantalla de la que prestaría un compositor a la variación sobre una de sus arias por un organillero provinciano” (Antongini 185), ni siquiera cuando él mismo había escrito el guión. La única vez que decidió ver una de sus obras adaptadas para el cine “el poeta rió a mandíbula batiente; encontraba la película pueril y exagerada” (185). Años después, Antongini exhibió especialmente para D’Annunzio alrededor de veinte filmes escogidos de entre los más populares de la época, sin el acompañamiento musical con que se mostraban en las salas populares. La respuesta del escritor fue inesperada: estaba impresionado por la perfección que habían alcanzado los trucos cinematográficos y con las posibilidades narrativas de cada film (197-8): “No mucho después de estas proyecciones, D’Annunzio

expresó su deseo de comprometerse seriamente en la nueva disciplina, si no en nuevas creaciones, cuanto menos en la adaptación de guiones sacados de sus obras” (199)²⁶.

Las diatribas que merecen a Gilbert Keith Chesterton las películas mudas, y a Aldous Huxley el cine sonoro²⁷ contrastan con el entusiasmo con que León Tolstoy recibe el nuevo medio. El escritor ruso llega a comprender la injerencia que tendrá en la vida artística: “Ya veréis cómo este pequeño y ruidoso artefacto provisto de un manubrio revolucionará nuestra vida: la vida de los escritores. Es un ataque directo a los viejos métodos del arte literario” (24).

Por otra parte, Virginia Woolf afirma, en un artículo de 1926, que si bien “a primera vista el arte cinematográfico parece simple, incluso estúpido” (102) es un espacio nuevo donde se puede explorar cómo se manifiesta la realidad cuando no se toma parte en ella; un espacio que permite, asimismo, indagar en la naturaleza del paso del tiempo y en la naturaleza insinuante de la realidad:

Lo presentimos vagamente en el caos de las calles, quizá, cuando cierta unión momentánea de color, sonido y movimiento sugiere que ahí hay una escena esperando ser traspasada por un arte nuevo. Y a veces, en el cinematógrafo, en medio de su enorme destreza y considerable dominio técnico, se corre la cortina y contemplamos, a los lejos, cierto tipo de belleza desconocida e inesperada (Woolf 107).

En comparación a la experiencia literaria, el cine parece un medio capaz de describir mejor a la ciudad moderna, e incluso entregará mecanismos narrativos a escritores que experimentan con narrativas diferentes a las de la novela del siglo XIX, como la misma Woolf o James Joyce. Las posibilidades que esta escritora inglesa vislumbró en este nuevo medio de representación se complementan con sus aprensiones de que el cine debe encontrar un lenguaje propio, en vez de emular los códigos de la literatura: “si una parte tan importante de nuestros pensamientos y sensaciones está

²⁶ El único guión original que escribió para el cine fue, según Antongini, *La Cruzada de los Inocentes*, pero nunca fue filmada porque su rodaje “era casi impracticable” (193).

²⁷ “¿Más vale tarde que nunca? ¡Ah, no! Os equivocáis en esto, amigos míos. Este es uno de esos casos en que, decididamente, es mucho mejor nunca que tarde, mejor nunca que temprano, mejor nunca que en cualquier momento” (83)

relacionada con la visión, quizá le esté aún reservado al cine un resto de emoción plástica inservible para el pintor o el poeta” (106).

La idea expuesta de que el cine no hace más que mutilar lo escrito y banalizar lo narrado se repite en numerosos escritores, quienes llegan incluso a opinar que la alianza entre el cine y la literatura no es natural, debido a que como experiencias creativas responden a distintas exigencias. Somerset Maugham opina que las “compresiones” que exige la escritura dramática y la “expansiva” de la escritura novelística no se ajustan a la escritura para el cine:

La técnica de escribir para el cine no es la misma que la de escribir para el teatro o la de componer una novela. Es algo intermedio entre una cosa y otra. No goza de la libertad de la novela, pero ciertamente no sufre de las cadenas del teatro. Es una técnica propia, con sus propias reglas, sus propias limitaciones y sus propios efectos (Maugham 206).

Los escritores europeos y de los Estados Unidos se relacionaban de primera mano con la creación fílmica y, en cierta manera, se disputaban entre sí la autoridad crítica hacia el nuevo medio. Después de la Segunda Guerra Mundial, la industria cinematográfica de Estados Unidos absorbió a gran parte de los autores europeos, reclutándolos en sus equipos creativos. Esa experiencia los hizo oscilar entre una Europa moderna, con estrictos valores artísticos, y un Hollywood que buscaba la manera más fácil de acumular capital. A partir de tal experiencia Bertold Brecht, preocupado del devenir de la creación en el contexto industrial del cine, afirma que “el escritor, venido de fuera, no está familiarizado con las necesidades y los recursos de los diversos estudios” (208). El desprecio que le merecen a un escritor europeo como Brecht los mecanismos del cine de entretenimiento, así como el público masivo que gusta de la estética *kitsch* que originó cierto cine estadounidense, se basa en el encumbramiento de la “obra sólida”, el “valor artístico” y la figura dirigente del poeta, todas nociones heredadas de largos siglos de historia occidental (208-9).

Sin embargo, estos valores propios de la modernidad cosmopolita de los países llamados industrializados se viven de manera muy distinta en las latitudes “periféricas”, como en el caso de Latinoamérica. Esta concepción altisonante que Europa posee del

cine es la que justamente Manuel Puig critica en el relato de sus experiencias en la industria cinematográfica²⁸, un relato cuyo lugar de enunciación podría ser calificado como la “periferia de la periferia”, puesto que los primeros contactos de Puig con el cine sucedieron en un pueblo de la Pampa argentina, lejano incluso de las metrópolis de ese país, como Buenos Aires, Mendoza y Córdoba (7).

Aparte del caso excepcional del chileno Antonio Acevedo Hernández –cuya participación en el cine no se limitó a la crítica de películas y a la escritura para la pantalla, sino también a la filmación, con sus películas mudas Almas perdidas (1923, versión cinematográfica de su obra teatral) y Agua de vertiente (1924)–, muchos escritores latinoamericanos escribieron para el cine. Vicente Huidobro, María Luisa Bombal, Juan Carlos Onetti, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y José Donoso son algunos entre muchos de los que en la primera mitad del siglo XX sugirieron que el guión es, acaso, la convergencia más provechosa entre la literatura y el cine.

El guión cinematográfico de ficción

“Objeto efímero: [el guión] no está concebido para durar, sino para desaparecer, para convertirse en otra cosa”

Jean-Claude Carrière

Si el cine de Hollywood utiliza técnicos en distintas áreas que se someten a la voluntad del director o productor, los creadores del Nuevo Cine en Chile se organizaron de manera distinta debido a que no había una enseñanza que sistematizara los conocimientos. Muchos de ellos eran autodidactas o aprendían de lo que sus amigos y compañeros de trabajo sabían ya que, por eso los directores de algunas películas muchas veces eran los que se preocupaban de la fotografía, de la cámara o de la edición. (García Orell 17-63).

Aunque diferente en cada experiencia, la creación cinematográfica, siempre colectiva, depende de la coordinación de múltiples personas que conocen o deben

²⁸ En el prólogo al libro que compila sus guiones La cara del villano y Recuerdo de Tijuana.

hacerse cargo de distintas áreas. Debido a esto, se necesitaba lograr cierta coordinación entre los distintos encargados de cada área, por lo que desde los comienzos de la práctica del cine se hizo común escribir una pauta, un texto según el cual todos los actores de la producción cinematográfica recibirían la misma información. Este texto, que es la génesis de todo proyecto audiovisual, recibió el nombre de guión. En este sentido, una definición preliminar de guión que considere la historia del cine puede ser la siguiente: “El guión es todo lo que se escribe antes, durante o con vistas a la elaboración de una película” (Vanoye 13). Sin embargo, ya avanzado el siglo XX, y con el desarrollo de la industria cinematográfica, el guión se formula como una escritura que propone un movimiento de la acción o un argumento; asimismo, el nacimiento del cine sonoro en la segunda década del siglo pasado introduce los diálogos, que serán el centro del trabajo del actor de cine. En términos generales, el guión es la base descriptiva, argumental, ambiental y genérica de una producción audiovisual:

El guión constituye un conjunto de propuestas para la elaboración de un relato cinematográfico, propuestas que entran en interacción con las operaciones de rodaje, montaje, mezcla, etc. Está presente en todos los niveles de los contenidos, de los dispositivos narrativos, de las estructuras dramáticas, de la dinámica y perfil secuenciales y, finalmente, de los diálogos [...]. El guión es un modelo. (Vanoye 20)

En este sentido, el guión tiene estructuras tanto literarias como fotográficas, indicaciones proxémicas, instrucciones sobre movimientos de cámara, en fin, disposiciones para todo el equipo que participa en una película de manera que cada uno de estos elementos confluirá en una forma ideal que deberá actualizarse en la filmación: “Un guión es ya la película [...]. Debe imaginarse, verse, oírse, componerse y por consiguiente escribirse como una película” (Carrière 14). Escrito en la perspectiva imaginaria del filme, el guión cinematográfico se lleva a cabo según un proceso de varias etapas, en una “cadena de escritura y reescritura de un relato” (Vanoye 19) que tiene como fin último el filme. Así como el trabajo del guionista surge en el espacio colectivo del trabajo cinematográfico, por lo general a las órdenes de un director o de un productor, el texto que conforma su guión es un estado transitorio, una forma pasajera

destinada a metamorfosearse. Entonces, el texto original se transforma con el trabajo del realizador, del actor que modifica los diálogos y del montajista que puede, de plano, transformar la narración inicial: “El guión no es más que la expresión de un deseo inicial de contar determinada historia, cuyo relato se pone al servicio de la puesta en escena” (Guerin 11).

Una perspectiva diferente ofrece Pier Paolo Pasolini, al reconocer en el guión una experiencia única de escritura: “me ocupo aquí del guión en la medida en que *puede ser considerado como una «técnica» autónoma, una obra completa y acabada en sí misma*” (citado en Guerin 70). Para Pasolini, la escritura del guión representa una técnica narrativa más, cuya originalidad se basa en la alusión a una obra cinematográfica que se realizaría en el futuro, “sin la cual la técnica que ha adoptado es ficticia” (citado en Guerin 70). Por otra parte, Eric Rohmer, cineasta francés que ha escrito gran parte de los textos, cuentos o adaptaciones en las que basan sus películas, afirma que “mientras escribo no pienso ni en el montaje ni en la planificación, me limito a pensar en la duración de la película” (Guerin 71), reconociendo a su modo que la escritura de un guión tiene que ver –al contrario de la escritura literaria, específicamente la novelística– con la condensación.

Los atributos de inclasificable y pasajero que definen el guión están íntimamente relacionados con su origen; la historia del cine permite dividir el desarrollo del guión cinematográfico en tres momentos. Existe un período de formación, que coincide casi por completo con el cine mudo, desde fines del siglo XIX hasta la década de 1930. En este período ya existían dos *escuelas* o maneras de trabajar el guión que se convertiría, luego, a imágenes en movimiento. La primera se identifica, según Anne Huet, con el proceder de Georges Méliès, cuyos guiones debían ser precisos y metódicos “puesto que rodaba en estudio y utilizaba efectos especiales” (5-6) y debía asegurarse de dar instrucciones similares a la colectividad de personas que intervenían en la filmación. La segunda *escuela* se refiere a los guiones abiertos, meras indicaciones para una manera de trabajar que dependía de la personalidad del actor, de los *gags* que llevaba a cabo con su cuerpo. Huet pone de ejemplo el proceder de Max Linder, quien escribía las acciones básicas en los puños de su camisa mientras se dirigía al estudio de grabación (6).

Entre 1930 y 1950 el relato cinematográfico de las diversas películas consigue una homogeneidad que permite crear cierto modelo de guión, llamado *el guión clásico*, que deriva de una sistematización del argumento en una linealidad temporal que busca enfatizar el movimiento dramático y el desarrollo de los personajes. Este modelo está influido principalmente por la literatura, ya sea por las características narrativas de la novela decimonónica del siglo XIX o por los procedimientos dramáticos de la misma época, debido a lo cual obtiene como resultado películas con énfasis verbal. Anne Huet le atribuye al guión clásico un fin práctico: “persigue, según la fórmula de Hitchcock, la más eficaz «dirección de espectadores». Su ideal es que todos los espectadores sigan el mismo recorrido durante el desarrollo de la película y sientan conjuntamente, en los mismos momentos, las mismas emociones” (18-9). Este modelo define lo que conocemos como cine norteamericano, aquella narrativa audiovisual que ha impuesto –hasta hoy– en el mundo entero relatos codificados y fácilmente asimilables por la mayoría de los espectadores (Huet 19). Así por ejemplo la industria cinematográfica mexicana de antes de la Revolución, cuyos melodramas eran distribuidos en todo Latinoamérica, como también las incipientes industrias cinematográficas argentinas y chilenas de la primera mitad del siglo XX, asimilaron como *natural* la codificación del guión clásico elaborado por la industria estadounidense. En Chile el estudio Chile Films, fundado en 1942 por la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO), será el encargado de liderar esta concepción del cine²⁹. En Francia, este período se caracteriza por la prevalencia de un cine de guionistas que fueron llamados “autores”, en claro detrimento del realizador, el cual era denominado *metteur en scène*, es decir, quien *pone en escena* lo escrito.

La década de 1950 introduce una serie de cambios en el modo de hacer cine –y con ello de entender la práctica de escribir guiones–, debido a la expansión de los métodos productivos de las vanguardias artísticas, así como al renovado interés por un

²⁹ Aunque compartía el campo con la revista *Ecran*, “que no tenía otra pretensión que informar a los lectores de la vida de las estrellas de cine del momento y de los filmes que se estaban haciendo

arte social que es consecuencia de las transformaciones políticas mundiales. Los precursores de este movimiento de transformación del cine se encuentran en Italia, específicamente en la escuela conocida como Neorrealismo. Las películas Obsessione (1942), de Luccino Visconti, y Roma, città aperta (1945), de Roberto Rossellini, son citadas a menudo como los hitos inaugurales de la estética neorrealista, que se caracteriza por intentar representar *la vida cotidiana de la gente común*, por medio de énfasis formales que mezclaban el relato de ficción y el documental. Las innovaciones de esta escuela surgen a partir de una serie de limitaciones que dieron a la filmación una carga testimonial: la escasez de medios en Italia durante y después de la Segunda Guerra Mundial obligaba a los realizadores a rodar en las calles, a ambientar los largometrajes en escenarios auténticos y a filmar con personas que no eran actores profesionales. Estos métodos desplazaron la narrativa desde el argumento preconcebido hacia los hechos contingentes del proceso filmico, desde el predominio del protagonista individual hacia la colectividad, desde el *cine escrito* hacia las herramientas de filmación que permiten el análisis de la realidad política y social, y que destacan el efectivo uso político y crítico en que se podía convertir el cine. Esta nueva propuesta pone al director a la cabeza de un proyecto amplio, donde él es quien escribe, filma y monta la película como una obra íntegra, convirtiéndose en su *autor*.

Los directores y teóricos de cine franceses de esas décadas, en especial aquellos surgidos desde la publicación *Cahiers du cinéma*, reconocieron el predominio de los guionistas por sobre los realizadores en el cine anterior a la guerra. Entonces procedieron a enjuiciar el proceder de las realizaciones de las décadas anteriores, donde el guionista y sus herramientas literarias ponían la imagen en un segundo plano, y constreñían la tarea del director: “daban demasiado protagonismo a los diálogos artificiales y a las cargantes palabras de autor [literario]” (Huet 6). Tomando el ejemplo de los cineastas neorrealistas, los franceses de esta nueva corriente (*Nouvelle Vague*) denominan *auteur* ya no al guionista que concibe el modelo de película en el papel, sino a

especialmente en Hollywood” (Orell García 27), pero que al mismo era la única publicación que en Chile informaba sobre producciones rusas, francesas, suecas, argentinas y mexicanas, entre otras.

un realizador íntegro, que se involucra en todas las etapas de la película, desde el guión hasta el montaje; en otras palabras, para el *nuevo cine* el director es quien, en buenas cuentas, crea el filme en un sentido artístico.

Los cineastas de la Nouvelle Vague deseaban liberarse de estas reglas asfixiantes [que imponían los guionistas de la década anterior] y ganar libertad de rodaje, filmando, por ejemplo, en decorados naturales. Necesariamente, el guión se convirtió también en algo más libre, las planificaciones eran menos rígidas y, en consecuencia, el guión y los guionistas perdieron relevancia hasta el principio de los años setenta. (Huet 7)

Esta época de ruptura, que no sólo se vivió en el cine sino en la totalidad del campo cultural –incluida la literatura– cuando se reacomodaron las jerarquías de las llamadas artes legítimas³⁰, inaugura lo que Anne Huet llama el cine moderno, un cine que valora la puesta en escena por encima de las cualidades intrínsecas del guión (19). En general, todas las categorías de la narrativa cinematográfica cambian: las películas no se centrarán ya en un personaje que busca sortear un obstáculo; por el contrario, “en adelante la relación con su propia vida y con los acontecimientos que atraviesa [el personaje] ha cambiado de naturaleza, deviene una relación abierta con el mundo, y ya no puede obedecer a las leyes de la dramaturgia clásica” (Huet 19). En la misma línea que Walter Benjamin, Gilles Deleuze afirma que no se trata simplemente de un cambio de percepción de la acción y del personaje, sino que “son las percepciones y las afecciones las que cambian de naturaleza, porque pasan a un sistema completamente diferente del sistema sensomotor del cine «clásico»” (citado en Huet 20). No sólo este cine nuevo traduce la injerencia que la persona tiene sobre los acontecimientos, que se revelan incontrolables e inmensos incluso en lo cotidiano, sino que cambia el sentido del

³⁰ Las vanguardias modifican de manera irreversible la apropiación de ciertas actividades consideradas artísticas; el arte que empezó en 1964 –la postvanguardia–, realiza una nueva apertura del arte para legitimar aquello que había permanecido fuera de sus límites (Danto 31). Como señalábamos al comienzo de este ensayo, esta transformación modificó la relación que existía entre el objeto estético y la utilidad que tenía el modelo modernista, pues objetos que antes sólo existían para ser consumidos ahora eran utilizados con una clara función estética. En ese período los creadores modifican el lugar desde donde se entiende el arte, desde la pregunta “¿qué es arte?” a “¿por qué es arte?” (Danto 36), de manera que la reflexión se separa de la *mimesis* y se encamina a la pregunta por el proceso de producción, así como al espacio que ocupa en la cadena de intercambio.

tiempo de la narración desde una linealidad continua hasta una yuxtaposición de bloques de relato que el espectador debe reorganizar y completar. Esta propuesta se ubica dentro de un marco dialéctico que discute la propensión a las adaptaciones que el cine comercial hacía de novelas y textos dramáticos –el melodrama de folletín y los géneros populares del teatro, entre otros– en detrimento de una exploración del propio medio. Según Marcia Orell García, fue la *Nouvelle Vague* la que afectó con más fuerza, junto con el Neorrealismo italiano, las propuestas estéticas de la producción cinematográfica de Latinoamérica –concretamente en el llamado Nuevo Cine Latinoamericano, que surge a partir de la década de los cincuenta, una vez que las condiciones industriales y tecnológicas se enhebraron al conocimiento de las vanguardias y neovanguardias artísticas.

En su característica mutabilidad, el guión cinematográfico toma rasgos palpables de la escritura novelesca y dramática, pero también quiere alejarse de ella, posibilitando que se lo estudie desde distintos puntos de vista que coexisten sin contradecirse; se le considera tanto una obra de literatura –es el caso de Pier Paolo Pasolini– como una etapa indispensable dentro de la creación cinematográfica –en los ámbitos más comerciales de la industria cinematográfica– y también un objeto secundario, desechable e incluso prescindible en pro de un purismo de la imagen y el azar argumental, que serían las cualidades artísticas inherentes al cine para Jean-Luc Godard, cultor del “mito del realizador-improvisador” (Vanoye 18).

Según Begoña Gutiérrez, los formalistas rusos fueron los primeros en definir cómo se organizaba un relato audiovisual bajo los conceptos de planteamiento, nudo y desenlace (29), evocando la Poética de Aristóteles y los estudios de Vladimir Propp sobre los cuentos tradicionales. Los formalistas rusos habrían aplicado ciertas nociones e instrumentos de los estudios literarios a los estudios fílmicos (Peña-Ardid 63), entre ellos la noción de *extrañamiento*, que sería la base de la narrativa fílmica de ficción: una serie de artificios formales que se contraponen a la imagen puramente documental, y que la

transfiguran estilísticamente (Peña-Ardid 64). En ese puente que los formalistas rusos establecen entre literatura y cine se reconoce que el argumento –o desarrollo de una fábula– es la parte sustancial de cierto cine que Yuri Tíniánov denomina «cine-novela»³¹ (Peña-Ardid 66). Viktor Sklovski, por su parte, señala que la noción narrativa de argumento no llega al cine sin modificaciones; muy por el contrario, las «estructuras argumentales» se modifican por las fracturas de la acción en el relato fílmico y el orden de sus acontecimientos (Peña-Ardid 67). A pesar de esta distancia formal, Sklovski afirma que “el cine se desarrolla paralelamente a la literatura, es decir, opera con el mismo material semántico” (Sklovski citado en Peña-Ardid 66).

Tal como el método de actuación de Constantin Stanislavski fue adoptado por las escuelas norteamericanas para convertirse hoy en el canon de la técnica histriónica, los postulados de los formalistas rusos fueron sólidas bases para la constitución de una narrativa cinematográfica de los Estados Unidos –de Hollywood, específicamente– que había propuesto producir guiones y películas en serie. La organización en tres actos y la evolución emotiva de los personajes que surgió de la tragedia griega y construyó la novela decimonónica y el teatro moderno de Henrik Ibsen y George Bernard Shaw, decantó en un modelo narrativo rígido, que el cineasta chileno-francés Raúl Ruiz denomina “teoría del conflicto central” (17, 22), y que define como “una historia [que] tiene lugar cuando alguien quiere algo y otro no quiere que lo obtenga. A partir de ese momento, a través de diferentes digresiones, todos los elementos de la historia se ordenan alrededor de ese conflicto central” (Ruiz 19). Los manuales de guión que surgen desde el interior de la industria norteamericana acomodan el modelo aristotélico a modos de producción completamente diferentes a aquellos que motivaron la Poética –y omiten mencionar el aporte de los formalistas rusos–, para dar a su modelo un sustento histórico que avanza por la línea mayor de la literatura y la civilización occidentales. Sin embargo, y a pesar de que es el modelo narrativo de las películas de entretenimiento que atraen mayor cantidad de público en las salas de cine de todas partes del mundo, la teoría

³¹ Para ser más exactos, Tíniánov reclamó que la poesía era el género literatura más cercano al cine; el cine-

del conflicto central es fuertemente criticada por el sometimiento creativo que ejerce sobre la ficción, sobre los personajes y sobre la mente de los espectadores, por y para el deporte de la entretención y las ganancias económicas de los grandes estudios (Ruiz 22).

Actualmente, el cine francés incluye autores que han conseguido desarrollar un arte más integral, sin dejarle todo al oficio de la escritura. Por el contrario, un acertado ejemplo de la apertura del ámbito cinematográfico francófono es que un guionista de amplio recorrido como Jean Claude Carrière no sólo escribe guiones para películas europeas y de Hollywood, sino también dramaturgia y novelas. Aunque si bien el cine francés reconoce que la actividad principal del guionista es escribir para el cine, difícilmente el texto del guión coincidirá con el producto sino es por azar; en este ámbito, finalmente, la escritura del guión es una “descripción más o menos sistemática y, en lo posible, comprensible y atrayente, de un suceso o una serie de sucesos, cualesquiera que estos sean” (Carrière 20). Esta manera de abordar un guión, con la filosofía de que las reglas están hechas para ser rotas, necesita de un guionista instruido en muchas áreas de conocimiento, capaz de desprender de los personajes y las situaciones los desenlaces más inesperados, aunque sin dejar de parecer coherente, o bien dejando por completo de lado la coherencia argumental.

Es interesante percibir el punto de mayor contraste entre las concepciones norteamericana y francesa de guión: mientras los norteamericanos prescriben y regulan las maneras de contar una historia, así como los sucesos que son posibles de contar en el texto que antecede al filme, los franceses involucran el azar en la concepción textual cinematográfica, acercándose más a lo que históricamente se ha entendido por escritura literaria³². Por eso el ojo entrenado en ver películas o series televisivas producidas en Estados Unidos puede predecir fácilmente el desenlace de sus historias, porque éstas se desarrollan según las estructuras prescritas para ese cine, mientras que en la generalidad de las películas francesas o europeas –aunque no en su cine comercial, que ha aparecido

novela fue una relación secundaria.

³² Cuando se habla de la estructura de guión de Hollywood se está haciendo hincapié en el cine más comercial. No habría que dejar de lado a ciertas manifestaciones del mismo país que han atentado contra las reglas del argumento audiovisual con resultados artísticamente interesantes.

en las últimas décadas— el desenlace aún puede ser sorprendente, y el espectador a veces queda *colgando en un hilo* al tratar de reconstruir la anécdota según los recursos que le fueron ofrecidos.

Esta diferencia se podría explicar por las diferentes condiciones de producción que rigen las producciones estadounidenses y europeas, que influyen directamente en la escritura del guión, irguiéndose incluso como una esfera importante para la definición de este género particular de escritura. Desde el principio, la industria norteamericana del cine se definió según un esquema de producción en serie; en Hollywood los ambientes del cinematógrafo se impregnaron rápidamente de los principios del taylorismo, de donde nace un guión detallado y prescriptivo, que forma parte de una serie de procesos industriales (Vanoye 16). En cambio Europa, especialmente Francia, dio más cabida a la experimentación con los límites expresivos de la nueva disciplina, entregándole esa tarea al arbitrio de una personalidad fuerte, la del *creador* o *autor*. Aún así, se hace necesario anotar que los jóvenes cineastas de la *Nouvelle Vague* hicieron confluír la figura del autor con el caudal comercial, incluyendo así una serie de prácticas propias de las vanguardias, como la experimentación con el medio, las imágenes y los métodos para reproducirlas, con alianzas comerciales y de distribución propias del cine comercial, además de estrategias y programas políticos.

Desde el punto de vista de los géneros cinematográficos se puede hacer aún otra distinción en los estudios sobre el guión. Los manuales estadounidenses para guionistas, en particular, y la teoría clásica del cine, en general, desarrollan una mirada individual sobre cada película, cuyo desarrollo ocurre bajo el paradigma de la progresión³³. Sin embargo, a partir de miradas más culturales y semióticas se han tendido redes que asocian una serie de historias a un mismo patrón narrativo, según la noción de “las tramas maestras” de Ronald Tobias (citado en Sánchez-Escalonilla 87-88), o de la serialidad, término que utilizan los catalanes Jordi Balló y Xavier Pérez. Si la primera corriente trabaja con el arco de transformación dramático, que consta de un inicio, desarrollo y final —o bien planteamiento, confrontación y resolución, cada una con sus

respectivos puntos de giro, detonantes y clímax—, la segunda evoca una mirada hacia las tradiciones culturales que han existido en la narración en Occidente, sin diferenciar si éstas se desarrollaron en la tradición oral o en el acervo escrito, en la cultura popular o en la academia, en la literatura o en el drama, en el cine o en el cómic. La serialidad es descrita como una “proliferación de relatos que operan en un universo de sedimentos” (Balló 9), cuya aparición en la historia de la cultura fortalecería la noción de identidad de una comunidad, a la vez que “comporta un reconocimiento de filiaciones pasadas o futuras que establece el reciclaje compartido entre el autor y el público” (Balló 10). A pesar de esta faceta positiva, la serialidad se mueve dentro de la paradoja de una tensión entre polos aparentemente irreconciliables: el “placer de la repetición” y “el miedo al anquilosamiento” que funcionan en un eterno presente inmóvil, marco dentro del cual caben las más variadas aventuras y cuyo ingrediente esencial es la amenaza contra esa inamovible arcadia. Jordi Balló y Xavier Pérez recurren a las series narrativas de los mitos griegos y del ciclo artúrico para explicar este principio en una sistematización narrativa que puede abarcar las más disímiles historias, definiendo las categorías de subgéneros —policial, terror, épica histórica, épica especulativa, comedia romántica, etcétera— no en su sustancia, sino a través del comportamiento que han experimentado en relación a diferentes géneros históricos. Así, restan relevancia al guión como texto, en cuanto su estudio se desplaza al ámbito de las narrativas audiovisuales.

³³ Este es el caso de estudiosos como André Bazin, y de compiladores de teorías del guión como Syd Field.

Segunda parte: El guión cinematográfico, un género literario.

El problema central al que se enfrenta quien quiera ocuparse de los guiones cinematográficos es fijar la mirada sobre su objeto de estudio, pues “situado entre la literatura y el cine, el guión no es un «texto»” (Vanoye 19). Para los estudios de cine el guión es una escritura descartable, en constante mutación y tan *inestable* como una partícula lo es para un científico que estudia la radioactividad. Desde la perspectiva cinematográfica, un guión no está nunca acabado porque su forma final está en la película.

¿Qué sucede, entonces con la publicación de un guión en forma de libro? Tal como afirma José Carlos Huayhuaca, guionista peruano, a primera vista esa forma final y definitiva que el guión encuentra en el libro puede parecer artificial e inconveniente, puesto que el guión no siempre coincide con el resultado fílmico (35)³⁴. Además recalca que debido a que el guión es modificable a lo largo de la producción, hay varias versiones de él. Entonces, ¿cuál es la versión publicable? Y dado el caso, ¿quién debería firmar como autor del guión?

Sin embargo, si se modifica el punto de vista desde el que se mira al guión, esto es, desde una perspectiva que resuelva que el guión y la película son productos distintos, cada uno concebido para un medio de representación diverso – audiovisual para uno y escrito para el otro– que los hace finalmente incomparables, el guión aparece como un texto por derecho propio. O, dicho de otro modo, el guión se *estabiliza* en una escritura hecha en la perspectiva del filme y que se ajusta a las exigencias de ésta; revelará, por lo tanto, limitaciones particulares que darán como resultado una forma específica. Análogamente, el guionista aparece como “autor” de ese texto.

³⁴ Es justamente lo que sucede con la película Vanishing Point cuyo guión fue escrito por Guillermo Cabrera Infante. El director decidió a último minuto cambiar desde un final cerrado a uno abierto; por lo tanto, y según expertos que han tenido acceso al guión, Vanishing Point tiene dos finales, uno en el guión y otro en la película, que es la que todos conocemos.

Los capítulos siguientes proponen que a partir de la situación de un guión *estabilizado*, es decir, de un texto sólido, único y que ya no observa variaciones, el guión cinematográfico puede ser descrito como un género literario que toma prestadas características de los dos géneros literarios que se encuentran más próximos a él: la novela y la dramaturgia. La diferencia que observaría el guión cinematográfico con respecto a éstos últimos es que no se trata de un género literario constituido a lo largo de siglos, con un sinnúmero de ejemplos, con condiciones establecidas, sino un género *en formación*.

Los géneros literarios. Qué son.

En “El origen de los géneros”, Tzvetan Todorov construye su artículo sobre las posibles definiciones de género como manera de trazar un camino que deje en evidencia los factores complejos que los constituyen. Todorov señala que el género literario es sólo una manifestación específica de la noción general de género discursivo; esto le permite argumentar criticando la definición preliminar de los géneros como “clases de textos” (35) hasta llegar a formular una definición más precisa, esto es como una “codificación históricamente constatada de propiedades discursivas” (37).

La primera crítica que fomenta se centra en el término *texto*, cuyo concepto que define a una escritura específica como un objeto autónomo resulta insuficiente; en cambio, opta por el término *discurso* que introduce al texto en el entorno de enunciación donde se produce el discurso como un *acto de lenguaje* (36). Es necesario recordar que el término discurso fue utilizado anteriormente por Míjail Bajtín quien afirmó que un discurso está formado por una unidad mínima, real e indivisible llamada *enunciado*, cuyas fronteras se determinan por “el cambio de los sujetos discursivos” (Bajtín, “El problema de los géneros...” 260). El carácter concluso del enunciado permite que se le conciba como la aserción de un hablante que responde a una cadena históricamente constatable de propuestas ideológicas en torno al mismo tema; así, el enunciado no sólo revela y agota el sentido de lo que un hablante quiere decir, sino que a la vez que hace explícita su intención y su posición dentro de dicha cadena de manifestaciones. El discurso, por lo

tanto, entrega un sistema de ideas a una alteridad mediante una serie de formas típicas – que van desde elementos gramaticales y verbales, hasta la entonación emocional y otras marcas averbales– muchas de ellas dependientes del contexto (Bajtín, “El problema de los géneros...” 266). El término discurso al que Todorov se refiere es un concepto complejo que indica la necesidad de definir al género no sólo como una manifestación particular, con un contenido, unos códigos y una gramática específica, sino también como el encuentro entre el autor, el receptor y sus correspondientes horizontes, es decir, su ámbito pragmático.

La segunda cuestión a la que alude la argumentación de Todorov relaciona las obras particulares con las categorías universales. La lectura de un enunciado permite realizar nexos de distinto carácter –por ejemplo, gramatical o pragmático– que los organiza dentro de un *sistema de ordenación* (Raible 314-319) compuesto de planos superiores –y abarcadores– y otros más específicos. Este sistema permite a un receptor asimilar un discurso único y particular según ciertos criterios de verosimilitud y comprensión emanados de esos niveles superiores. Una vez que estos rasgos se transforman en parámetros recurrentes para la comprensión de un discurso, se cristalizan en un código específico que constituyen un modelo que, en manifestaciones posteriores, conducirá la expectativa del lector, así como la producción de un discurso nuevo por parte de un autor. En otras palabras, la percepción de un discurso de un modo análogo al que se percibió uno anterior, cierra las posibilidades interpretativas y constituye un parámetro para la formación del sentido.

Más aún, la lectura de un texto literario estaría condicionada por el sistema de códigos colectivos que definen la situación histórica del lector, que limitan la interpretación y, por otro lado, seleccionan los signos que se eligen para entrar en él. No obstante, si el género como un modelo sirve como entrada al texto, su influencia sobre la lectura no se detiene allí. La recepción es un proceso genérico en un sentido doble, esto es según las condiciones a las que se vincula al producirse y también el modelo en el cual desemboca; en otras palabras, no sólo es genérico por el cumplimiento que da en las normas – y que, por ende, dicta las condiciones de su comprensibilidad–, sino también

por cuanto la lectura del texto individual produce una nueva configuración genérica (Stempel 241-243), ampliando el sentido de un género.

Además Todorov se refiere a la existencia histórica de los planos de ese sistema de ordenación de los discursos, entre los que forma parte principal el género. La evolución a lo largo del tiempo de las convenciones que organizan estos sistemas de la comprensión entran en una dinámica mayor, que es el sistema de la cultura; este plano superior incluiría a los géneros discursivos como una de las categorías más amplias y cuyo círculo engloba a los géneros literarios que a su vez contienen sus especificaciones. La constitución del género depende, entonces, de las propiedades discursivas que institucionaliza la sociedad en que se desarrolla; convertidos en verdaderas instituciones, los géneros literarios son permeables a la jerarquía ideológica de una sociedad específica (Todorov 38). Y, al revés, cada texto literario se comunica con la sociedad en la que está vigente por medio de estos códigos o normas que son los géneros literarios. En otras palabras, cada texto individual es producido y leído en relación a un código específico. Esta realidad produce ciertas actitudes prefiguradas en la recepción de los textos que hacen los lectores —el llamado *horizonte de expectativas* (Schaeffer 174)— y crean los ya citados *modelos de escritura* para las producciones de los autores.

En esta definición, el género aparece como una categoría privilegiada para comprender textos literarios, puesto que no sólo pone a las obras individuales en relación con otras obras de su época y en un panorama de posible comparación con obras de la historia literaria (Raible 321), sino que también, al configurarse a partir de normas propiamente textuales, se introduce a los otros planos de la ficción literaria —esto es el de la interacción entre el narrador y el receptor, así como en el de la interacción entre los personajes— de la obra individual. En suma, el género traspasa todos los niveles de la obra, desde la institución literaria hasta su forma, estructura y contenido; es más, permite hablar de un texto específico a la vez que obliga a definir lo que es literatura en general.

Frente a tales perspectivas parece imposible percibir a los textos sino es en relación a los géneros; por eso Todorov resuelve que “nunca ha habido literatura sin

géneros” (Todorov 34). A pesar de esta afirmación, en la historia de la teoría literaria nos encontramos con casos que tienden a lo contrario y afirman que referirse a los géneros literarios para acercarse a los textos individuales puede parecer un pasatiempo anacrónico después del desarrollo de la literatura del siglo XX que tendió a borrar los límites entre las categorías e incluso, con Benedetto Croce (Raible 327), a mirar cada obra individual como portadora de un género único, lo que sería posible sólo al considerar la existencia real de la obra individual en un marco aislado, donde “cada acto de la palabra fuera genial: único, irrepetible, radicalmente original y sin posible parentesco con otro” (Garrido 23). Todorov no soslaya esta discusión y al respecto señala: “no son los géneros los que han desaparecido, sino los géneros-del-pasado y han sido reemplazados por otros” (31). Los géneros no son los mismos a lo largo de la historia de la literatura; Todorov declara que “un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación” (34).

Esta lógica tiene, por lo menos, dos consecuencias. La primera se refiere a la naturaleza productiva de la *desviación* de la norma que configura un género, ya que ésta se manifiesta como la posible raíz de otros géneros siempre y cuando haya otras producciones que sigan por el mismo camino, asentándola como una tradición. Dicho de otro modo, lo que en un primer momento parece una desviación de la regla se convertirá en un género a medida que otros autores produzcan textos con esa regla desviada hasta cristalizarse en una convención. Esto puede deberse al éxito comercial de una obra de reglas excepcionales –como ocurrió por ejemplo con El Quijote– o porque han surgido nuevas condiciones de producción que exigen diferentes métodos de escritura, como acaece con los cambios tecnológicos.

Las ampliaciones o desviaciones genéricas que propone Todorov tienen también consecuencias en la constitución de la mirada de quien produce y organiza la norma. En términos generales se puede señalar que para que las manifestaciones individuales se constituyan como género y lleguen a desarrollar una naturaleza propia, debe existir una revisión orgánica que logre asimilar cierto conjunto de cambios estructurales que hayan

llegado, como dice Garrido, “a su máximo rendimiento” (11). Un género precisa de una mirada que teorice sobre el conjunto de cambios ocurridos aisladamente, transformándolos así en un todo coherente y aunándolos por convención bajo un solo concepto (Raible 320).

No obstante, los géneros nuevos no se constituyen solamente a partir de otros géneros, es decir a partir de categorías que ya forman parte de la institución literaria; también hay casos donde esa mirada externa, la del teórico, decide introducir ciertas manifestaciones que han quedado tradicionalmente fuera de los lindes de lo literario para producir una categoría nueva. En estos casos se genera una reconfiguración no ya de los límites entre los géneros, sino de la institución literaria misma. Es el procedimiento que sigue Mijail Bajtín al definir la novelística de Fedor Dostoievski, por cuanto en ella habrían convergido géneros *serios* e institucionalizados como la epopeya y la retórica – que él llama *línea monológica*–, con otros –los diálogos socráticos, los mimos de sofrón y la sátira menipea, entre otros– propios de una mirada carnavalesca y popular del mundo, llamada por el teórico ruso *línea dialógica*, y cuyas obras representativas habrían quedado por mucho tiempo fuera de la institución literaria (Bajtín “El género...” 154).

En esa misma línea Gérard Genette en su artículo “Géneros, tipos, modos” revisa las ampliaciones y equívocos que han existido desde la primera consideración de una taxonomía de los textos literarios en La República de Platón y la Poética de Aristóteles hasta este siglo. El trasfondo de la argumentación de Genette se funda en una supuesta confusión interpretativa que los lectores medievales de los griegos hicieron entre los conceptos de modo y género: según él, tanto Aristóteles como Platón se refirieron a la forma de imitar, esto es *relatar* o *presentar a los personajes en acción* (190) las cuales, entrecruzadas con las dos categorías de objeto, esto es, lo alto y lo bajo “van a delimitar una cuadrícula de cuatro clases de imitación, que corresponden precisamente a lo que llamamos géneros” (Genette 191). De este modo, el género entendido tradicionalmente corresponde a un cruce de variantes modal y temática (196), va a ser modificada por los lectores de Aristóteles quienes desestimaron la importancia del objeto o tema erigiendo al *modo de enunciar* como la única regla relevante para definir los géneros.

Así, cualquier modo de enunciación podía tratar cualquier objeto e, incluso, mezclarlos.

En la época moderna un fenómeno singular entra a participar como principio configurador de los géneros. Si en la Antigüedad la conciencia de repetición de ciertas características presentes en los textos individuales que integran una categoría convencional, universal y abarcadora se encontraba en una autoridad externa —a saber el teórico—, desde finales del siglo XV europeo esa conciencia del género se introduce en la obra literaria y pasa a ser una característica convencional de las obras que se llaman *modernas*. Desde entonces, los autores comienzan a hacer explícita dentro de la obra la discusión con las obras del pasado y se transforma así en un dispositivo por medio del cual se sopesa la historia literaria y la conciencia sobre las propias limitaciones genéricas.

Un claro ejemplo lo constituye el caso de Don Quijote de la Mancha, en cuyos primeros capítulos —específicamente el momento en que Quijana se convierte en Don Quijote, y la quema de libros que hacen el cura y el barbero—, se alude constantemente a sus propios referentes literarios, las consabidas novelas de caballería. Asimismo, la introducción de Cide Hamete Benegeli al principio de la segunda parte marca la conciencia del proceso de escritura como lectura, interpretación y traducción de otros autores. Estas características propias de la línea dialógica que también encontraremos en las obras de Calderón de la Barca y en el teatro de William Shakespeare, funcionan como verdaderas marcas que permiten reconocer a una obra literatura moderna. Estas marcas evidencian una serie de problemáticas contextuales como la fuga de la autoridad que instigaba a la producción de obras solemnes, la separación e inmovilidad de las clases sociales y la recepción pasiva y con fines meramente pedagógicos, entre muchas otras situaciones que hablan de un cambio de valores sociales en el occidente europeo.

Latinoamérica acusó la influencia de tales reflexiones literarias ya entrado el siglo XIX, ante todo debido a la relación entre el lenguaje y la escritura, que se confundía con los afanes de independencia territorial y política y con los imprecisos límites identitarios. Esa relación explicitada en los ensayos de muchos intelectuales de Latinoamérica, fue abordada mediante la poesía, un objeto que experimentaba privilegiadamente los cruces de lenguaje, identidad y creación. Rubén Darío —el precursor de esta reflexión según

Ángel Rama— y luego vanguardistas como César Vallejo, Vicente Huidobro y Gabriela Mistral, entre otros, dejaron sentadas ciertas bases que permitieron que un proceso parecido ocurriera en la narrativa. Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges en sus cuentos y Juan Carlos Onetti en su serie de novelas sobre la ciudad de Santa María son algunos narradores de la primera mitad de siglo que introducen a sus argumentos una discusión sobre los atributos literarios, los referentes y, en fin, el estado problemático e intermedio de la escritura, la obra y la recepción.

En lo que respecta al guión, por ahora sólo cabe señalar que esa conciencia de obra individual sobre los límites del género, su adscripción genérica introducida e inextricablemente unida con el argumento u otros dispositivos tradicionalmente asociados a la novela y la dramaturgia, se convierte en una condición para afirmar que un género discursivo es propia y modernamente literario.

Géneros constituidos y géneros en proceso de formación

El complejo proceso de los géneros literarios y algunas hipótesis entregadas por algunos teóricos permiten establecer una diferencia entre los géneros que gozan de un marco normativo claro para denominar a las obras que se componen bajo ese concepto y los que aún están en proceso de formularlas. Provisoriamente se puede definir un *género constituido* como un modelo coherente que sintetiza ciertas características recurrentes en las obras individuales que, al remarcar su parecido, las agrupa. Así, el lector reconoce *a priori* su forma y aplica, consciente o inconscientemente, esas formas con sus códigos de lecturas a la interpretación del texto; análogamente, un autor trabaja dentro de los márgenes que establecen los géneros constituidos de manera de seguir sus reglas o discutir con ellas. Es necesario recalcar que muchas veces esas formas se institucionalizan por una serie de factores extraliterarios como por ejemplo el éxito comercial, la utilidad que presta a ciertas ideologías o la relación directa con ciertas técnicas que precisan de esa escritura. Por lo general, cada caso tiene sus propias condiciones.

Como contraparte, un *género en formación* no presenta la forma definida del género ya constituido, por el contrario, toma prestadas la mayoría de sus reglas de géneros contiguos; asimismo, las obras que se agrupan bajo este género presentan tantas características parecidas como tantas que hacen que la coherencia de su fuerza conceptual zozobre. En términos generales, tales desviaciones aún no parecen representar una totalidad coherente y unitaria para el conjunto de actores culturales de una sociedad particular, por lo cual, ni los lectores ni los autores son capaces de aislar las características que permitirán referirse a ciertos tipos de textos como pertenecientes a un género o, incluso, ponerse de acuerdo sobre la manera en que se va a leer cierto tipo de texto. Muchas veces, esta dubitación está íntimamente relacionada con hechos que afectan a la esfera cultural por completo, cuyo proceso de desarrollo incentiva una reconfiguración del campo genérico o cuando las condiciones generales que vieron nacer a un género particular no se han desarrollado por completo o, por lo menos, no han dado sus últimos coletazos como sucede, por ejemplo, con los cambios tecnológicos o con el desarrollo de una sociedad de masas, y que no permiten establecer parámetros generales que delimiten un género particular.

A pesar de que en un plano teórico la delimitación entre un género constituido y otro en formación parezca clara, en la práctica no sucede así. Desde este punto de vista, afirmar que existen géneros constituidos en contraposición a géneros en formación es una falacia que exige, por lo menos, la reflexión en torno a un ejemplo. La mayoría de los teóricos suelen atribuir a la novela una forma que ha adquirido características definidas y tan flexibles que permiten aunar ejemplos tan disímiles como Los hermanos Karámazov de Fédor Dostoievski con El innombrable de Samuel Beckett. A la vez, otros teóricos argumentan que esto no es así; por ejemplo, Míjail Bajtín afirma que “la novela es el único género en proceso de formación, todavía no cristalizado. Las fuerzas que constituyen el género novelesco actúan ante nuestros ojos: el nacimiento y el proceso de formación del género novelesco tienen lugar a plena luz del día histórico” (“Épica y novela” 449). No es la intención del presente trabajo analizar esta disyuntiva, tan sólo remarcar que si tal discusión se da en un género que —cuando Bajtín hace esta

afirmación— lleva unos cinco siglos de existencia, el guión cinematográfico con mucho menos tiempo como una entidad reconocida, difícilmente entregue las condiciones para afirmar que no se verán más cambios en su escritura. A pesar de que el proceso en que se han producido ciertas escrituras que pueden aunarse bajo el signo del guión cinematográfico, ha sido mucho más acelerado que cualquier otro género histórico, es indudable que aún queda mucho por ver.³⁵

El trabajo que el escritor argentino Manuel Puig (1932-1990) ha llevado a cabo en los guiones cinematográficos sugiere un camino de reconocimiento para la constitución de un género. Si tomamos en consideración algunos de sus guiones escritos en diferentes épocas podremos ver que éstos modifican su forma hasta encontrar una que se ajuste a las exigencias de la producción cinematográfica. Tanto La Tajada como Muestras gratis de Hollywood Cosméticos escritos respectivamente en 1960 y en 1974 (Goldchluk 8 y 10) observan una forma textual que corresponde más a la escritura teatral que a la de una escritura cinematográfica. En Muestras gratis..., adaptación que él mismo hizo de un fragmento de su primera novela La traición de Rita Hayworth, de 1968, hay indicaciones técnicas básicas para señalar los cambios de escenario. En las primeras páginas se presentan los dos únicos cambios escenográficos o de locación, que no están explicitados a continuación. El primero aparece como parte de un mismo texto acotacional: “*Terminados la música y los créditos, en total silencio, MECHE escruta en el espejo el resultado de la operación de belleza. Corte a MECHE caminando por las calles de un pueblo del norte de México. Frente a una típica casa de clase media se detiene, y toca el timbre repetidas veces.*” (Puig, Muestras gratis..., 18). Luego, el personaje Meche sostiene un diálogo con un niño que le ha abierto la puerta y que la hace entrar, para luego emprender un diálogo con la amiga que ha ido a ver, Rosa. Entre las líneas de ese diálogo se inscribe un paréntesis, al modo clásico del teatro, que indica cuándo sucede un cambio de escenario:

MECHE: Ay, por fin, gracias a Dios, ya estaba yo por irme, toque y toque horas...
(*Lo besa.*) Totito, qué lindo, ¿cómo estás?... ¿dónde está tu mamá?
TOTO: Se me hace que mi papá está durmiendo.

³⁵ En este contexto, la periodización que hace Anne Huet a la que nos referimos en la primera parte, parece un tanto precipitada.

MECHE: ... ¿Qué Beto está dormido? Anda cariño ve a llamarla. (*Entran.*)

ROSA: Quihubo, Meche, pasa. (18)

Sin embargo, en Pubis angelical, guión escrito posteriormente a 1982 (Glodchluk 11) en que Puig adapta su novela homónima, los cortes espaciales están indicados claramente, pues en cada cambio escenográfico hay saltos de párrafo cuyas primeras líneas están dedicadas a expresar el espacio y el tiempo en que se situará la escena a continuación: “*Luz de atardecer. Alcoba de la MUJER. Ella en ropa de cama, acostada. Sentada en la cama, su MARIDO, con ropa de calle.*” (52). Más adelante, la diferenciación es mucho más clara, ya que la locación se separa también de la acción que describe posteriormente:

Salón de baile en el Palacio Imperial.

Representante diplomáticos, algún alto oficial con uniforme... (53)

Esta forma se irá asentando en la escritura de Puig, cuando escriba Los siete pecados tropicales, las indicaciones técnicas adquirirán una forma más precisa:

Siguen los CRÉDITOS DEL FILM, superpuestos a las ceremonias en la playa en vísperas de Año Nuevo. FIN DE LOS CRÉDITOS.

Corte a EXT. – PLAYA – NOCHE

Vista general de la cubierta. Un Oficial del barco, RALPH, pasa apresuradamente. (154)

El *inserto*, término técnico que indica que un inesperado primer plano de un objeto se intercala por unos segundos en la narración visual, tiene un tratamiento distinto en los guiones señalados. Si bien en Muestras gratis... era otro corte más en la narración e, incluso, informalmente se manifestaba con el verbo “aparecer” – “*Aparecen en rápida sucesión las fotos A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L de Loretta Young con diferentes peinados.*” (25)–, ya en Los siete pecados tropicales, éste adopta su nombre técnico y una forma específica:

CAPITÁN: El carnaval de Santos es de segunda categoría, pero el tiempo está garantizado.

INSERT – Mapa de la ruta de Río a Santos.

CAPITÁN (*fuera de escena*): Sólo cinco horas hacia el sur no es tanto. (155)

Es de notar que el término técnico que adopta Puig para el inserto en el último guión citado está en inglés. Esto se debe a que el guión anglosajón ya había alcanzado, a la fecha de su escritura, normas técnicas muy estrictas en adecuación a su rápido desarrollo industrial. El mismo origen tiene la notación de espacio y tiempo, esto es “EXT. – PLAYA”, descrita anteriormente, y que se extenderá implantando un lenguaje audiovisual rígido que será característico para el guión cinematográfico.

Con todo, estos dispositivos externos o formales que todo lenguaje técnico presenta, no son suficientes para expresar las características de un género literario. Por ello recurriremos a la propuesta de que los géneros modernos son literarios cuando incluyen una reflexión sobre sus propios límites, para explorar si se logra probar que el guión latinoamericano tiene conciencia de su existencia y de sus límites, según la hipótesis de que en Latinoamérica sí existe un género literario en formación que se asocia con el cine.

El guión y los límites del género

Para concretar esa tarea, es necesario analizar casos de guiones que nos den luces sobre los diferentes procedimientos de escritura cinematográfica que han sido utilizados en Latinoamérica. La dificultad inicial de esta operación radica no en la dificultad del análisis, sino la poca accesibilidad que se tiene a los guiones escritos, debido a que han sido desechados u olvidados una vez que la película para la cual sirvieron de base, ha completado su producción. Por lo mismo, los guionistas estudian el género viendo películas más que leyendo guiones cinematográficos, práctica que malogra el uso del lenguaje escrito como la herramienta expresiva del guión y, más importante aún, como sensibilidad única e intermedial que relaciona al ojo con el verbo.

A primera vista el guión no tiene una tradición escrita a la cual acudir en busca de su historia y de los límites de su género, sino que se recurre a las imágenes aisladas y a la narración audiovisual reiterando esos métodos de estilización y estereotipación. Consecuentemente, muchas veces los límites del guión cinematográfico se confunden

con los del cine en cuanto vehículo de imágenes. Por otra parte, el escritor que elabora guiones asiste, como si fuera una cámara, un testigo neutro o un *voyeur*, al desarrollo de ciertas imágenes que introyecta a través de la visión. Sin embargo el guionista, a diferencia del *voyeur*, no puede mirar en silencio, sino que es movido por un impulso simultáneo de describir las imágenes a medida que se presentan frente a él; un escritor semejante resulta más conveniente llamarlo *voyerista verborreico*, convirtiéndolo así en un intermediario ideal entre dos instancias objetivas: la realidad representada y una guía para hacer una película.

Los autores literarios que trabajan en la escritura para el cine difícilmente consiguen amaestrar ese discurso propio del guión. Francis Scott Fitzgerald (Piglia, *Crítica y ficción* 33) y Bertold Brecht son dos casos cuya cualidad literaria no fue afín a las exigencias de la industria del entretenimiento. Como contraparte, Manuel Puig encarna al voyerista verborreico de una manera singular: su invisibilidad se transformará en parte definitoria de su trabajo literario; sus guiones buscarán explicitar la dificultad de la posición narrativa del guionista.

Manuel Puig: el problema del nombre y la cuestión del narrador

A diferencia de otros escritores que se han interesado en el cine, la relación de Manuel Puig con la literatura surgió primero de su interés por el cine. Luego de haber estudiado cine en la cuna del Neorrealismo, se desempeñó como dialoguista en películas de, por ejemplo, Vittorio de Sica, Luccino Visconti y Roberto Rossellini (Goldchluk 8), a pesar de esto, los guiones que escribió en esa época –los años cincuenta y sesenta– no convencieron a productores ni a directores, como tampoco fueron capaces de satisfacer su propia expectativa (Goldchluk 8). Por ejemplo *La Tajada*, uno de los guiones que Puig escribió en esa época, muestra una acción muy dialogada, con una estructura dramática teatral y dirigida por el argumento, por lo cual no resultó lo suficientemente innovadora para la cinematografía europea de esos años. A pesar de esto, sus novelas posteriores rescatan esos principios y que se fundamentan sobre monólogos de los personajes, cuyos puntos de vista únicos y divergentes echan a andar disputas ideológicas

–y que formulan un diálogo en el espacio narrativo de la totalidad de la novela–, conformarán una estética que la literatura latinoamericana aún no había explorado. La experiencia que Puig adquiere al preparar diálogos se vuelca en La traición de Rita Hayworth (1968), Boquitas pintadas (1969), y El beso de la mujer araña (1976), de modo que el narrador totalizante de las novelas del Boom latinoamericano³⁶ pierde su autoridad hasta casi desaparecer, dejando que los personajes hablen por sí mismos. Una vez que su interés por el cine lo lleva a descubrir su capacidad literaria, Puig vuelve al cine a petición de algunos directores y productores³⁷ que quieren adaptar sus novelas o instarlo a trabajar en nuevos proyectos.

El reconocimiento de la especificidad del guión en el trabajo de Manuel Puig es un proceso que se fundamenta en la comparación. En palabras del autor, la novela es un procedimiento que le permite explayarse –pues su espacio es ilimitado– para “explorar esa realidad, desmenuzarla, para tratar de comprenderla. [...] Mis temas me exigían análisis, acumulación de detalles” (Puig, “Prólogo” 10). Por el contrario, el guión es un medio que demanda temas concentrados y cierta claridad en el modo cómo tratarlos, por eso, Puig declara que “el cine requiere síntesis” (“Prólogo” 11). Este contraste se debe a que cada medio de representación se ajusta a diferentes propósitos; según Puig, si la novela pretende la reconstrucción directa de la realidad, por el otro, el cine “es el vehículo ideal de la alegoría, del sueño” (11). Esta afirmación está hecha a contracorriente de lo que planteaba el Neorrealismo italiano. Las primeras experiencias que Puig tuvo con el cine no encontraron ecos en los supuestos de los teóricos y celadores de la ortodoxia neorrealista del *Centro Sperimentale di Cinematografia*. Por el contrario, el contraste de la realidad de la infancia y primera juventud vivida en General Villegas, su pueblo natal, con la belleza desenfadada y liberal de las divas que él observaba en el cine local –imagen que lo acompañó hasta Roma–, son factores que moldean cierta mirada que descubre el espejo deformante que es la pantalla de cine. A partir de ese contraste que él mismo define como primera relación con el cine

³⁶ Cfr. Vargas Llosa, Mario. La orgía perpetua. Barcelona: Seix Barral, 1975, y García Márquez: historia de un deicidio. Barcelona-Caracas: Barral/ Monteavila, 1971.

(“Prólogo” 7), decantará un motivo persistente en varias de sus obras, esto es que la experiencia cotidiana –por lo general plana y frustrante– en contraposición a lo presentado en la pantalla se traduce en una reflexión sobre la contrastante relación de la realidad y la representación y cómo la existencia de ésta moldea la percepción de aquélla. Es así que, desde este punto de vista, Manuel Puig invierte las tesis del Neorrealismo, donde la representación estaba supeditada a lo real.

Muestras gratis de Hollywood Cosméticos recoge una escena de La traición de Rita Hayworth donde esta problemática es central:

ROSA: Haces muy bien en arreglarte.

MECHE (*levanta la mirada de la revista*): En las giras no hay uno que no me diga: “Qué interesante es usted, Meche”

ROSA [...]: Eso es lo principal, tener personalidad

MECHE (*perdida en su ensueño, mirando hacia lo alto, no se sabe adónde*): Que la mujer sea interesante, que haga pensar a la gente “¿quién será?”

ROSA: ¿A qué se deberá eso?

MECHE: Creo que es por los ojos sombreados, ¿no te parece?

ROSA: Son mujeres que tienen un tipo muy especial (*Esto lo dice un poco incrédula*)
Tú sírvete el azúcar, Meche.

MECHE (*sin contestarle*): Que por un hombre hagan una locura, que se compliquen en un robo; hasta se han hecho ladronas de joyas, y qué me dices de las contrabandistas, ¿y las espías?, no creo que sea todo por dinero, se meten en eso porque un hombre las empuja. (*Se sirve azúcar.*) [...]

ROSA: ¿Qué tipo de mujer crees que guste más? (*Sorbe su café*)

MECHE: La que se puede pintar y quedar elegante. [...]

ROSA: En esta mugre de pueblo no importa nada arreglarse o no. (22-23)

En este fragmento la cotidianidad de la mujer se revela como un cruce entre la experiencia y la fantasía, constituyendo esta última el espacio para la liberación femenina, no sólo por la diversidad de experiencias ligadas a las mujeres que tienen cierto aspecto –léase maquilladas de un cierto modo–, sino también porque la sala de cine es la única salida para la pavorosa rutina que sucede entre las cuatro paredes de la casa pueblerina: “ROSA: Aquí yo trato de distraerme con el cine” (21). Más aún, la imagen de la mujer creada por los íconos del cine se revela como un deseo al cual hay que ajustar lo real, de

³⁷ Arturo Ripstein, Leopoldo Torre Nilson y Barbachano Ponce, entre ellos (Puig, “Prólogo” 10-11)

manera que *la verdadera mujer* es esa que se muestra en la pantalla. Asimismo, el maquillaje, los cuerpos y las posturas adoptadas aparecen necesariamente ligadas a los espacios de grandes metrópolis dignos de escenas de la época dorada de Hollywood:

MECHE: [Te vestirías] con traje sport de lino, amplios, con un buen cinto ajustado, para lucir la cintura, y con el cabello tan cepillado que parezca que la melena es de seda, que si estuvieras bailando en un centro nocturno y echaras la cabeza para atrás, el pelo caería provocativo, como cascada, sobre lo hombros, y si estuvieras despidiendo a alguien en el aeropuerto, el pelo flotaría con el viento y se vería muy emocionante. (25).

Es necesario remarcar que en este guión, mientras las mujeres sostienen esta conversación, el hijo de Rosa recorta fotografías de las divas del cine desde una revista, como si este gesto –el de recortar– fuera un comentario explícito sobre la naturaleza de la conversación y, más importante aún, sobre la problemática de la representación. Con todo, es importante hacer notar que esta paráfrasis insiste sobre el código cinematográfico antes que sobre uno propio del guión y que al traducir una sola escena de la novela desde un lenguaje narrativo al de la escritura cinematográfica, Muestras gratis de Hollywood Cosméticos no refleja claramente la distancia que existe entre la novela y el guión.

Tal como señala el también argentino Ricardo Piglia, “La adaptación de una novela al cine es un ejercicio extremo de lectura” (Costa 8), que exige conocer y, más aún, interpretar el material que se quiere adaptar, de manera que éste se ordene en torno a un argumento sintético y uno o contados protagonistas. Esa elección de lo que se quiere adaptar del material original es necesaria, dadas las transformaciones que representan los procesos de síntesis, cuyo sentido sólo será capaz de sostenerse si detrás de éste se encuentra una aprehensión estética conciente del cambio de un lenguaje a otro. Como explica Carmen Peña-Ardid, el fenómeno de traducción que supone el paso de un texto literario al cine “supone indudablemente una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos, sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen” (Peña-Ardid 23).

Tales transformaciones se hacen patentes al revisar el proceso de adaptación al que Manuel Puig sometió las tres historias que desarrolla su novela Pubis angelical, donde cada una de las partes está enunciada con su propia particularidad. Si bien los dos argumentos que remiten a distintos géneros cinematográficos o subgéneros literarios – como son la novela de espías y la ciencia ficción en la parte de la actriz de los años treinta y en la de la joven muchacha, respectivamente –, están en una prosa que mezcla el estilo indirecto y el directo, con una focalización neutra y un narrador en tercera persona, ambos narran según el punto de vista de las protagonistas. Este es el procedimiento narrativo usual para quien quiera narrar cómo el personaje debe sortear obstáculos a la misma vez que va develando un misterio, puesto que el lector accede junto a las víctimas a cada nueva información, experimentando con ellas situaciones de suspenso y tensión dramática. De esta manera se logra una atmósfera de misterio donde los polos de la anécdota –el bien y el mal– son difícilmente distinguibles bajo las apariencias gratas y bellas.

Por otra parte, el relato que se centra en Ana María está compuesto de dos partes: un diario, donde recuerda su vida pasada para tratar de aclarar su presente, y la del relato de sus días en el hospital donde convalece e interactúa con su ex-amante Pozzi y su única amiga, la mexicana Beatriz. La primera es, evidentemente, una escritura en primera persona, de focalización interior y narrada desde el punto de vista de Ana María. Por contraparte, la interacción entre Ana María y Pozzi o Ana María y Beatriz, se entregan en estilo directo, sin otra indicación sobre a quién corresponde cada frase de diálogo, y que el lector debe deducir a partir de la información entregada en las mismas palabras que los personajes se dicen unos a otros.

Cada una de las formas que Puig utiliza en la novela es adaptada al guión cinematográfico de manera diferente. En principio, el diálogo directo encuentra un camino llano para adaptarse, pues la situación dramática que en la novela se elige transmitir a través de los diálogos, ya tiene una de las formas tradicionales del guión. Estas líneas de diálogo sólo deben adoptar notaciones propias de la forma –por ejemplo, que cada acto verbal deba estar precedido por el nombre de quien lo realiza–, además de

traspasar ciertas especificaciones sobre el aspecto de los personajes y sus reacciones a prosa descriptiva o textos acotacionales que en los diálogos directos de la novela aparecen como información proferida por los personajes o como elipsis.

Por otra parte, el tratamiento que reciben en la adaptación los recuerdos de juventud que Ana María escribe en su diario resultan interesantes, en cuanto hacen patentes las transformaciones formales a las que obliga el cambio de registro genérico. En la novela, el diario que Ana María escribe mientras está convaleciente en el hospital aparece intercalado entre las visitas que recibe y la narración de la actriz o, a partir de la mitad de la novela, de la muchacha en un futuro apocalíptico:

Hoy sábado 9. Retorno estas hojas, sin animarme a leer lo ya escrito. Me da miedo. ¿De qué? [...]

Ah, lo anoto antes de olvidarme. Anoche antes de dormirme, me di cuenta de cuál fue el momento exacto en que a Fito lo deshucí. Porque a pocos meses de casada amanecía a veces con dolor de cabeza, y no sabía qué me podía haber hecho mal, alguna comida, me devanaba los sesos pensando qué podría ser. Y un día me di cuenta que el dolor me venía desde la mañana si esa misma noche me tocaba dar una comida en casa, porque Fito me había pedido que invitásemos a algún ejecutivo con la mujer. Fito estaba empeinado en que convenía invitar al presidente de tal compañía, al gerente de tal otra, etc., etc. Un día, inolvidable, me mostró una lista que había hecho, con nombres de ejecutivos importantes de toda la República. Ya no se conformaba con Buenos Aires. Su plan era abarcar todo, estar en buena con todo el país. Casi me desmayo al leer la lista, estaba escrita a máquina, por la secretaria, colocada en una carpeta con título. Sr. y Sra. Lucarelli. Y salió con la suya, todos lo estiman, y está al tope de su ramo.

Y ese día tuvimos la primera pelea, la primera discusión seria. Me prohibió que volviera a quejarme de la estupidez de nuestros invitados, ejecutivos y consortes. Yo no podía dar crédito a mis oídos, ¿por qué lo ofendía tanto que yo criticara a esa gente? ¿acaso no era todo un jueguito comercial y nada más? Qué feo es eso, la primera vez que pasa, ahí encerrada en un dormitorio, como en un ring de box, o peor, la arena de los romanos, con la fiera ahí delante, que por fin muestra los dientes. Durante años me pregunté por qué se había enojado tanto. (Puig, *Pubis angelical*, guión 23)

Este extracto inspira una de las escenas del guión, cuya narración debe constar tanto de diálogos como de posibles imágenes que pueden acompañar a ese relato. Este monólogo se transforma en escenas con la ayuda de palabras técnicas que remiten a la realización cinematográfica:

ANA (*voz en off*): Es la primera vez que voy a escribir mi diario. ¿No sería mejor escribir una carta? Tengo ganas de contarle todo a alguien, pero ¿a quién? [...] (*Imagen de novio en la casa. FITO es muy atractivo de un modo convencional*) a mí de novios me gustaba, físicamente, tanto, el toqueteo, claro que de eso no pasaba [...] Y después llegó la verdad del amor, por fin (*se podría ver un traje de novia en una silla*), que superó todos mis cálculos, agarrar el cielo con la mano.

Comedor casa FITO y ANA, a la mesa sentado un ejecutivo y su mujer.

FITO: Creo que los ejecutivos estamos ante una encrucijada.

EJECUTIVO: No hay duda.

ESPOSA (*a Ana*): ¿A usted le asusta cuando hablan así?

ANA MARÍA: Un poco... (*Al EJECUTIVO, tratando de ballar conversación.*) Pero ustedes que fabrican televisores, ¿en qué los afecta el lío del petróleo?

FITO (*molesto*): El señor es ejecutivo en el ramo lácteo, querida.

ESPOSA (*para salir de la gaffe*): ¿Pero no tienen otro tema? Nosotros el otro día fuimos a ver a los bailarines rusos. ¡Una desilusión!

ANA MARÍA: ¿No les gustó?

EJECUTIVO: Porque son extranjeros la gente enloquece

ESPOSA: En el Colón hay iguales o mejores.

ANA MARÍA: Pero una Plisiétskaia no hay en la Argentina.

ESPOSA: Porque a los de acá no les dan la oportunidad. Acá tenemos de todo y de lo mejor.

ANA MARÍA: Pero ningún teatro de ópera del mundo pueden cubrir la temporada con gente del país. Hay que admitir que necesitamos algo de afuera.

ESPOSA: Eso es un vicio argentino, que todo lo de afuera es mejor.

ANA MARÍA: Sí, pero irse al otro extremo y decir que somos lo mejor puede ser... bueno, que queremos tapar un complejo de inferioridad... (*Se produce silencio pesado, los esposos invitados se miran entre ellos. Corte a la salida de las visitas. Al quedar solos junto a la puerta de calle FITO mira a ANA MARÍA con severidad*)

ANA MARÍA: ¿Metí la pata?

FITO: Qué barbaridad, decirle que fabricaba televisores.

ANA MARÍA: Me confundí con el de anoche, o de antes de anoche, qué sé yo, son tantos tus ejecutivos.

FITO: Y después llevarles la contra, qué estupidez la tuya...

ANA MARÍA: Bueno, perdoname, no me di cuenta... ¿Pero está mal decir lo que se piensa?

FITO: Hay que saber hacer relaciones públicas, (*levantando presión*) ¿de qué sirve invitar gente a comer si después salen furiosos?

ANA MARÍA (*sumisa, realmente sintiendo haber contrariado a su esposo*): Perdóname, te dije...

VOZ DE ANA MARÍA (*en off, proveniente de un diario*): Esa noche, la verdad el amor no se hizo presente, en otras palabras no sentí nada.

[...] *Dormitorio de Ana María y Fito.* FITO *entra en el baño con pantalón de pijama, ANA MARÍA se cepilla el pelo frente a su toilette. Los muebles son modernos, afrancesados pero de buen gusto, sobrios.* FITO *le pone una carpeta con tapa de plástico al alcance de la mano.*

ANA MARÍA *(abre la carpeta y lee el título, “Lista Completa de los principales Altos Ejecutivos en el Interior de la República”;* *siguen listas enormes, todas muy bien dictalografiadas*): ¿Qué es esto?

FITO: Mi secretaria te preparó esa carpeta.

ANA MARÍA *(dejando caer la carpeta casi en son de guerra)*: ¿Ya no te conformás con los de Buenos Aires? Ahora es toda la República. *(Se acuesta.)*

FITO: Quiero que empieces a informarte, *(se acuesta también)* así no hay metidas de pata en la mesa.

ANA MARÍA *(seriamente preocupada)*: Se te ha vuelto una enfermedad.

FITO *(abrazándola)*: Vos sos mi enfermedad.

[...] *Corte a ANA MARÍA en el sanatorio, sola en su cuarto, toca el timbre de la enfermera. Una enfermera muy mexicana de aspecto, aparece.*

ANA MARÍA: El calmante por favor, me está empezando la molestia. (Puig, Pubis angelical, guión 57-64)

En el guión, esta es la primera vez que se muestra a Ana María refiriéndose a la escritura de su diario; en la novela, por el contrario, ya la primera línea del extracto elegido se asume como una entrada del diario entre otras. Asimismo, la escena citada está intercalada por una serie de hechos pertenecientes a otros extractos del diario de la novela, que han sido comprimidos para dar una visión panorámica de la vida marital de Ana María, y donde se introducen otros temas como, por ejemplo, las incipientes aprehensiones nacionalistas por parte de los grandes capitales argentinos, lo cual constituiría uno de los principios de la dictadura de Perón que, tanto en la novela como en el guión, es el telón de fondo constante.

Formalmente, es necesario considerar la manera en que un monólogo escrito como prosa en la novela se transforma en una escena de guión. El uso de la voz en off y de imágenes que ilustran los comentarios del diario son sólo algunas de las herramientas técnicas más visibles. Así también, Puig recurre al *flashback* –o *analepsis*–, para mostrar las escenas de los recuerdos donde los personajes actúen; sólo un comentario al principio y

al final de la secuencia conservarán los detalles estilísticos para enmarcar la escena en un acto de escritura de Ana María para que así no pierda el sentido íntimo que tiene el diario de vida. Se hace evidente, entonces, que en la novela sólo accedemos a la información a través del punto de vista de Ana María, mientras que en el guión accedemos también a los puntos de vista de los otros personajes. Esto sucede por la naturaleza del relato cinematográfico, donde la cámara, a pesar de que pueda adquirir personalidad según enfoque desde ciertos ángulos o sólo permita acceder a la información desde un determinado personaje, no puede evitar incluir en su relato todo lo que se puede observar en la escena; esto quiere decir que en el relato cinematográfico el narrador es la cámara, de modo que el guión se escribe incorporando la existencia imaginaria de una mirada, como si el narrador fuera un testigo silencioso de la escena que concreta a través de su descripción.

Las historias de la actriz y de la muchacha, escritas en una prosa más convencional, deben aceptar muchos otros cambios en su paso de la novela al guión. La transformación del estilo puede parecer problemática justamente debido a que la escritura de la novela es difícil de separar del modo en que se enuncia. Pubis angelical, la novela, comienza así:

Por entre el encaje del cortinado se infiltraban rayos de luna, de ellos se embebía el satén de la almohada. La mano de la nueva esposa, junto a los cabellos negros, ofrecía la palma indefensa. Su sueño parecía sereno. (7)

Y más adelante:

Volvió la mirada hacia el cuarto. El respaldo de la cama de madera tallada policroma, terminaba en nubes y ángeles flotantes. Uno de ellos, de mirada extraña, como de pez, parecía observar al Ama. Ésta a su vez lo miró fijo. El ángel parecía pestañear, sus párpados bajaron y volvieron a subir según la impresión del Ama. ¿Alguien la espiaba? [...]

Una minibalaustrada caprichosa remataba la cúpula del Pabellón, fue lo que menos la impresionó, a primera vista. Por encima del portal de mármol ceniciento surgían otra vez nubes con ángeles rodeando a una santa, la protegían, tocaban instrumentos, le cantaban. Ninguno de ellos tenían ojos de pez, y ninguno miraba al Ama. (Puig, Pubis angelical, 8-9)

Esta descripción del entorno, con énfasis en la sensualidad y en la apariencia, se realiza a través de la sobrecarga descriptiva: es, justamente, ese exceso lo que permite aflorar lo siniestro que se halla en las apariencias gratas. En este extracto específico, el narrador aprovecha la inquietud que producen la estatuas –la inmóvil simetría con la realidad– para expresar el juicio ambiguo que emana de la visión a partir del inesperado movimiento en el ojo del ángel, que introduce el tópico del espionaje y un comentario sobre el carácter equívoco de la apariencia.

En el guión, por contraparte, tal atmósfera se conduce hacia el entorno que debe ser descrito de manera que transmita la misma sensación de inquietud:

Alcoba 1936, lujo, rocó vienés. Penumbra, una hermosísima MUJER se despierta sobresaltada de una pesadilla. A su lado se nota el hueco dejado por un cuerpo. [...]

Ella se asoma a la ventana, la niebla apenas deja ver el parque del castillo. Se oye en el pasillo el paso de un rengo, se sobresalta. Ve una jarra extraña y un vaso sobre una mesa. Se sirve una copa, la toma y en seguida cae dormida. Pero antes alcanza a percibir un ángel de la decoración que abre y cierra los ojos, la observa. Parece ser un ángel con los ojos perforados para permitir espiar desde el cuarto continuo.

Luz de día, la MUJER despierta (sugerencia: todo el decorado está pintado, como una escenografía de ópera) (Puig, Pubis angelical, guión 51)

La atmósfera que en la novela se transmitía a través de un estilo recargado, en el guión se desplaza a la descripción de la imagen vívida; dicho de otro modo, la sensación de que el peligro acecha dispuesta a través de una textualidad sobrecargada, se transforma en el guión en una *potencialidad visual*.

Otros elementos de la novela también sufren compresiones al ser adaptados al guión cinematográfico. De entrada, el guión fuerza a simplificar la constelación de personajes que se presentan en Pubis angelical. La historia que tiene lugar en la década de los treinta en Viena y que es protagonizada por “la mujer más bella del mundo”, opta por suprimir caracterizarla como una actriz que ha debido dejar su exitosa carrera al momento de casarse con un millonario vienés y, a la vez, selecciona otros hechos de acuerdo al movimiento dramático del argumento. El guión centra su relato en el encierro que el marido le ha impuesto su esposa, celoso de su extrema belleza, en una lujosa

mansión rococó cuya apariencia sobrecargada y laberíntica se ampliará hacia otros aspectos del guión: se desarrollarán luego tanto argumentalmente –pues el laberinto conspirativo del que será víctima la MUJER y toda su casta mezclará el género romántico con el de espionaje y la ciencia ficción–, como temáticamente, pues las situaciones de la vida de la MUJER y de su hija constituirán un comentario a los acontecimientos, tanto políticos contingentes como íntimos, en los que se ve envuelta Ana María. Esa coincidencia se hace explícita en una parte del guión:

La MUCHACHA [...] al acostarse a dormir, sueña. Se le presenta la mujer del castillo, con las ropas que vestía en la borda del transatlántico. Allí está en aquella misma cubierta.

MUJER (*desesperada*): Por lo que más quieras, hijita querida, no confíes en él, por lo que más quieras, no le permitas que te haga mal... (*La MUCHACHA se despierta sobresaltada. Enciende la luz: es el cuarto de ANA MARÍA en el sanatorio.*) (Puig, Pubis angelical, guión 93)

De esta manera, las líneas narrativas aunarán sus recorridos, se entrecruzarán y se comentarán mutuamente hasta definir la sensibilidad femenina como una fuerza superior simbolizada en “el arma”, un dispositivo interno que permite a sus dueñas leer el pensamiento y que se activa cuando cumplen treinta años; su peligrosidad –que conozcan los verdaderos planes de los seductores– causa la persecución por parte de espías, oficiales e imperios falologocéntricos que temen que se desate su poder. De la puesta en escena de estas historias, se desprende que la calidad de objeto de deseo que viene aparejado con la belleza natural de estas mujeres adquieren connotaciones éticas y políticas al enfrentarse al orden del género sexual predominante. Este sentido ya presente en la novela se traspasa hacia el guión y orienta la elección de sus elementos constitutivos. Sólo así se comprende que el personaje del Oficial que se presenta en la novela como un hombre que se infiltra en la mansión vienesa travestido como una sirvienta joven llamada Thea, se amalgame en el guión con el viejo sirviente y que su aparición esté siempre precedida por las pisadas de un rengu las que se escuchan cada vez que acecha el peligro. El relato cinematográfico concentraría aún más la relación entre sexualidad y poder sirviéndose de un símbolo, el del rengu, que funciona tanto

como una clara señal del falo, como un símbolo cuya minusvalía representa la inferioridad del macho.

A partir de esta premisa, el tejido de las acciones se concentra: ya no hay material diverso que revista el funcionamiento argumental, sino que éste se vuelve más magro. No obstante, la diferencia entre la escritura de la novela y la del guión cinematográfico señala que cada una trabaja con diferentes materiales y eventualidades, como se desprende del uso que Puig hace del *reconocimiento*³⁸ en Pubis angelical y en el guión. Para explicar esta diferencia vale la pena empezar por un ejemplo. En la novela la descripción del letargo de la mujer en su mansión, en el guión se transforman en cortos atisbos de lo que la rodea cada vez que se despierta del ensueño de la droga proporcionada por el tétrico marido. La astucia formal con que Puig entrega esta información tiene consecuencias dramáticas, pues si bien en la novela el narrador se limita a describir lo que ve la actriz, el relato en el guión funde este punto de vista con el de la MUJER de manera que los misterios que serán develados en las secuencias siguientes expondrán tanto las verdaderas intenciones de los sujetos masculinos –siempre de corte político– como el peligro que yace detrás de los rostros bellos. Ambos reconocimientos son expuestos ante el personaje al mismo tiempo que ante el lector.

Sin embargo, el guión de Pubis angelical logra frustrar la parcial resolución que supone el factor dramático del *reconocimiento* al incluir un juego de identidades que se basa en la potencialidad visual de la escritura para el cine. No sólo la correspondencia entre el guión y la novela de Puig es temática y argumental, sino también a nivel de personajes, lo que se hace explícito cuando una de las acotaciones indica que cada uno de los galanes debe ser interpretado por el mismo actor: “[La MUCHACHA] ve pasar funcionarios de la Casa del Ciudadano con sus uniformes médicos, rodeando a un visitante de ropa diferente, extremadamente buen mozo, interpretado por el mismo actor que representa a Pozzi y al Oficial, pero con un maquillaje que lo embellece.” (Puig, Pubis angelical, guión 90). Esta observación busca que el lector del guión identifique a los tres hombres como si fueran representantes de

una misma idea a través de un rostro común. En la perspectiva del film seguramente se lograría esta confusión de identidades dada por el rostro del actor, pero en el guión la identidad de cada uno de ellos se mantiene intacta, ya que está relacionada con el nombre que precede a sus intervenciones en el diálogo. En el guión es el nombre, pues, el que asume toda la capacidad identitaria de un personaje de la misma manera sucede en la novela.

Sin embargo, La cara del villano, título con el cual Puig titula su adaptación del cuento largo “El impostor” de la escritora argentina Silvina Ocampo, retoma este asunto de la identidad incrustándolo dentro de uno mayor: el de los puntos de vista y el narrador. En términos generales, Puig toma conciencia de la posible existencia de un narrador dentro del relato del guión y de las perspectivas formulando una reflexión sobre las imágenes y cómo ellas influyen en la interpretación de lo que se lee. A través de estas herramientas, el autor expresa la cuestión de la identidad de los personajes de manera única, es decir, específicamente en el guión y no en la película que potencialmente se formula en la escritura.

“El Impostor” es un cuento en primera persona, que recurre nuevamente a una prosa que emula un diario íntimo. El relato al que accede el lector coincide con lo que escribe Luis Maidena, el autor del diario, y desde su exclusivo punto de vista el lector accederá a la información. Este mecanismo tiene un sentido muy diferente que se usó en Pubis angelical, puesto que si bien allí Ana María trataba de reconstruir su pasado para poder tomar una determinación en el presente, en “El Impostor” es el narrador quien debe interpretar los hechos que se le presentan inducido por señales que se ponen a su disposición para resolver el misterio de lo que sucede y ha sucedido con Armando Heredia, como un detective en un policial. El nerviosismo del joven Luis abrirá paso al misterio, pues, a diferencia de lo que sucede en el policial clásico, a medida que avanza la historia la reconstrucción de los hechos se hace más confusa. El problema de identidad que se irá revelando toma en el cuento de Ocampo el sentido de “lo ya visto” –un

³⁸ El término reconocimiento como está utilizado a lo largo de este trabajo puede ser descrito como Aristóteles define a la *anagnórisis*: “el paso de la ignorancia al conocimiento, provocando además amistad u

fenómeno popularmente conocido como *dejá vu*— gracias a las citas y a ciertos acontecimientos que obligan a Luis a reflexionar sobre las vidas pasadas y la reencarnación, basándose en la imaginería hinduista. Sin embargo, en el momento del clímax, cuando el peligro pisa los talones de Luis, el relato se corta abruptamente para dar paso a un apéndice titulado “Consideraciones finales de Rómulo Sagasta” que contextualiza y termina de contar la historia del diario de Luis. En él, la voz de un tercero, un amigo del padre de Armando, relata cómo halló el diario, bajo qué extrañas circunstancias y termina de atar los cabos sueltos de la historia. Si ya es perturbador leer el diario íntimo de alguien, este apéndice nos muestra que no somos los primeros, sino que hubo una conciencia ajena que interpretó los hechos y pudo darle una forma final.

Por su parte, Manuel Puig interpreta estos hechos reconfigurándolos. El acto de lectura de Rómulo Sagasta, que en La cara del villano se transforma en el personaje de Tabares, adquiere otra dimensión al enmarcar el relato de Luis en el acto de lectura que hace el amigo del padre de Armando. El guión abre con una visita al despacho del padre de Armando y sigue con su partida hasta la hacienda Los Cisnes. Antes de llegar a destino, empaparse del ambiente perturbador y leer el diario, se muestra el viaje de Tabares en el tren donde ocurre un hecho que lo deja preocupado: una mujer joven vestida de azul se sube a su mismo compartimiento apenas conteniendo el llanto; en el andén, se ve a un joven que la ha venido a despedir; su separación, explicaría el llanto de la muchacha. Luego de los intentos que hace por calmarla, Tabares se duerme. Cuando se despierta, la muchacha ya no está allí y ni él ni el Inspector del tren pueden dar cuenta de su existencia, más que por el deajo de un perfume (Puig, La cara del villano 23). Este acontecimiento lo deja preocupado y confundido, aunque debe olvidarlo al notar que algo malo sucede en la hacienda Los Cisnes, cuyos únicos indicios son las graves palabras de una parca sirvienta, un dibujo a carboncillo que muestra a un tigre con fisonomía humana desgarrando a un cordero y el diario de Luis. Tabares comienza a leerlo y junto a éste, el lector: a través de una “*Disolvencia a acción retrospectiva*” (Puig, La cara del villano 28) el guión entra al relato de Luis. Las primeras secuencias descritas, en

odio en aquellos que están destinados a la felicidad o a la desdicha” (38).

un tren, nos sitúan en una acción de características análogas a la experiencia de Tabares que acabamos de leer. A pesar del tono más festivo de este relato, el decorado y su descripción llaman la atención sobre su simetría:

El mismo compartimento de tren en que viajó TABARES. El tren está en movimiento. En el lugar que antes había ocupado Tabares vemos ahora a un joven escribiendo en su diario, en un cuaderno de ganchos. Es el mismo joven que despedía a la muchacha de azul. Levanta la vista, pensando, y mira a sus dos compañeras de viaje.

Éstas van sentadas frente a él, pero del lado de la ventanilla, tal como la muchacha de azul. Son madre e hija. Esta última es la misma muchacha de azul, pero ahora su edad no va más allá de los quince años. (Puig, La cara del villano 29).

A partir de esto, se puede concluir que esa “*disolvenca*” que nos introdujo al relato del diario no es el paso al relato real de Luis sobre su estadía en la casa de Armando, sino a la interpretación que Tabares está haciendo del diario a medida que lo lee. Por lo tanto, la confianza que el lector/espectador pone sobre el dispositivo de la disolvenca y el *flashback*, convencionalmente ligado a recuerdos que aclaran los misterios del presente,³⁹ es puesta en tela de juicio por este paso en falso. De esta manera, el guión se convierte no sólo en la posibilidad de reconstruir una historia –la de Luis, la de Armando, la de María y Claudia–, sino en una reflexión sobre el acto de lectura y sobre la interpretación y, en concreto, cómo los rostros y las imágenes leídas se concretan en la apariencia de cosas o personas de experiencias pasadas. Tabares explicita esto en un diálogo con Heredia, el padre de Armando, hacia el final del guión:

TABARES.– [...] es difícil dejar de imaginarse cosas; yo mismo me imaginé a los personajes de este diario con rostros... que no les pertenecían.

Y más adelante:

TABARES.– ¿Recuerdas a esa muchacha del tren, cuando viniste a despedirme? [...] Quise arrastrarla a ese rincón oscuro, y silencioso, que está al fondo de la imaginación, donde es inútil tratar de que alguien nos acompañe, porque no hay cabida más que para uno mismo. (Puig, La cara del villano 75)

³⁹ El uso de este dispositivo es común en películas del subgénero policial y el thriller psicológico, cuyo representante más notorio es Alfred Hitchcock.

Es interesante notar que el proceso de lectura de La cara del villano requiere un trabajo doble. En primer lugar, la lectura debe resolver un misterio análogo al del cuento de Silvina Ocampo, que se podría enunciar como la respuesta a la pregunta “¿qué le sucede a Armando Heredia?”, y que se sintetiza en el dibujo que éste traza a lo largo del relato de Luis. Ya en “El Impostor” existe un dibujo parecido, pero en circunstancias muy diferentes, pues se trata del detalle de una pintura de Eugène Delacroix (1798-1863). En el guión de Puig éste se transforma en un dibujo hecho por Armando: un tigre cuyo rostro tiene su propia fisonomía, y que desgarrar a un cordero que debe tener, a la vez, una cara humana. Como Armando no tiene modelo, Luis se ofrece a prestar su cara.

En segundo lugar, el lector de este guión debe entender que ciertos personajes que el relato que Tabares lee son los mismos –pues están emparentados por su fisonomía–, no lo son en la historia original del diario de Luis. Más bien lo que ha sucedido aquí ha sido la intromisión del horizonte de expectativas de Tabares en el relato de Luis y que tiende a confundir la resolución del misterio, a saber, que la existencia de Luis es producto de una alucinación de Armando. Esto queda claro cuando, después de cerrar el diario, Tabares sostiene este diálogo con uno de los encargados:

TABARES.– ¿Y Luis...? ¿Dónde está Luis?

ENCARGADO.– ¿Quién es Luis?

TABARES.– El muchacho que estaba acá estos días, de vacaciones.

ENCARGADO.– Aquí no había nadie. (Puig, La cara del villano 73)

Por lo tanto, el diario a través del cual accedemos no puede proporcionar respuestas al misterio como tan fervientemente quiere creer Tabares, sino que es su causa o, por lo menos, donde se manifiesta la locura de Armando Heredia.

La cara del villano, en suma, propone un juego de espejismos a partir de la introducción de puntos de vista y de narradores. Un ejemplo de esto es cómo Tabares imagina la identidad del Negro –o “Carbón” en el cuento de Ocampo. Debido a un diálogo que, supuestamente, Luis ha sostenido con la muchacha de quince años en el tren, la lectura de Tabares moldea la imagen que la lectura más adelante propone del Negro. En el tren, la muchacha ha insinuado la posibilidad de que a Armando no lo

quieran en el pueblo, “porque es malo con los criados. Y atontó a uno a palos” (30). Por lo tanto, cuando el lector accede al primer encuentro de Luis con el Negro, el resultado es perturbador:

LUIS [...] *oye una especie de jadeo. No se sabe si de animal o de hombre. Es alarmante por lo indefinido.*

LUIS.— ¿Quién es?

(El jadeo continúa. Se oyen pasos que aplastan la maleza. Se ve aparecer a un ser muy raro y lastimoso pero fuerte, que avanza a tientas. En la oscuridad no se le distingue bien. Raras cicatrices le cubren los ojos, pero no se alcanza a ver exactamente qué es lo que tiene. Está vestido con harapos.

En un momento, como si lo oliera, da un brinco hacia donde está LUIS. Éste retrocede lo más ágilmente que la maleza le permite; pero muy pronto se da cuenta que el agresor no puede avanzar más. Está atado a un pilar con un largo cordel, como un perro.

LUIS de algún modo lo reconoce.)

¡Negro!

(El hombre ruge más aún, como poseído por un ataque de rabia. Sus expresiones no se llegan a ver.)

AMA DE LLAVES *(reapareciendo con la lámpara).*— Perdón. No me acordé de decírselo antes... [...]

LUIS.— ¿Pero qué le pasó al Negro? ¿Por qué está atado como un animal? (La cara del villano 35)

La interpretación de Tabares de este hecho es que el Negro es un esclavo a quien Armando ha dejado ciego en un ataque de rabia. Se trata de un misterio que queda en sordina a lo largo de la narración: ¿es capaz Armando de tener estos episodios violentos que lo impulsan a dañar físicamente a otro hombre, incluso llegar a matarlo? Este hecho saltará al centro de la trama y será un punto de inflexión cuando Luis, ya seguro de que Armando lo va a matar, descubre la posibilidad de que sea él mismo quien perpetró las atrocidades que se le adjudican a su amigo. La escena es la siguiente: Luis escapa de la hacienda Los Cisnes corriendo por los campos. Asustado por la posible violencia de Armando, se encuentra con el Negro, sano, con los ojos abiertos y se abalanza sobre él con un cuchillo que llevaba consigo. Este pliegue temporal —puesto que, en el primer encuentro de Luis con el Negro, éste ya tenía los ojos dañados— marca el momento en que se devela el verdadero misterio presente en el dibujo explicitado hacia el final del guión:

Junto a la cama está clavado en la pared, con tachuelas, el dibujo del tigre y el cordero. El rostro de ARMANDO corresponde al tigre y el de LUIS al cordero.

Lentamente se produce una disolvenca al mismo dibujo, pero tal como ha servido para la presentación de títulos de cabecera, con el rostro de LUIS para el tigre y el de ARMANDO para el cordero” (Puig, La cara del villano 78)

Esta inversión o confusión entre la víctima y el victimario que la descripción hace posible, va seguida de una aclaración: el Negro es un perro y no un hombre (Puig, La cara del villano 73). Sin duda, el hecho de que el Negro sea un animal no hace menos perturbador que haya sido cegado a punta de cuchillo, aunque sí hace más comprensible que se haya vuelto salvaje de repente; es lo que en el campo chileno suelen llamar “que un animal se cebe”.

Ahora es posible comprender la extensión de las transformaciones que tienen lugar en este guión con respecto al cuento original y que sacan partido a la problemática de la identidad, pues si bien Puig retoma esta idea de Ocampo, su trabajo de adaptación logra hacerlo patente dentro de las nuevas posibilidades representativas que permite el guión las cuales están dadas por la potencialidad visual. El reconocimiento final, esto es, que Luis y Armando son la misma persona, no pasa aquí por una ambigüedad puramente nominativa, como sí sucedía en Pubis angelical, guión: en La cara del villano el problema de la identidad no se detiene en los nombres –puesto que ambos personajes tienen, de hecho, nombres diferentes– ni en el de la imagen propuesta –es decir, en los rostros que se les asignarán en la película que el guión augura–, sino en el muy distinto juego de los puntos de vista y de la introducción de distintas capas de narradores.

El título La cara del villano remarca la propuesta de que el guión es un medio que permite trabajar tanto con la imagen como con la lectura. Al introducir a través del mecanismo de la *disolvenca* a un narrador, Manuel Puig pone a la imagen dentro de un marco interpretativo donde se hace patente el horizonte de expectativas del lector del diario –Tabares en este caso– que introduce en su lectura y, por lo tanto, en la percepción del lector del guión, una perspectiva externa al texto que compone el diario. La lectura de Tabares, a su vez, introduce al lector dentro de otro marco narrativo, el diario escrito por Luis que es, finalmente, la escritura de Armando. Todas estas

narraciones montadas están inmersas dentro de otra narración, la del testigo ocular – neutro y descriptivo– que informa qué sucede en las escenas. Este narrador neutro, sin embargo, desaparece en La cara del villano tras las narraciones de los otros personajes o, mejor dicho, se confunde con la interpretación de los personajes tal como le sucede al lector del guión, transmitiendo, así, una información errada.

Más allá de lo que sucede en el argumento de La cara del villano, lo que se quiere recalcar con la interpretación de este trabajo de adaptación del cuento “El Impostor”, es que Manuel Puig introduce en el guión un aspecto que históricamente se consideraba literario y extracinematográfico: la pertinencia del narrador. La conciencia de los puntos de vista que éstos sacan a la luz y que Puig incorpora al guión, moldea una escritura cuya naturaleza es única y propia, a saber, que se mueve entre la palabra y la imagen. En ese proceso se hace patente de qué modo singular el guión, ya conciente de su *genericidad*, transforma elementos de otros géneros hasta hacerlos propios.

Ricardo Piglia: el rescate del argumento

Una de las cuestiones que el trabajo de adaptación que realiza Puig deja entrever es la afinidad que presentan los distintos géneros narrativos con el guión cinematográfico. En los ejemplos citados se puede distinguir la clara transposición de la trama de un registro novelesco al del guión; ninguno de los acontecimientos principales que aparecen en las narraciones de origen han sufrido un cambio radical en el proceso, debido a la clara función narrativa y destino dramático que muestran Pubis angelical y “El Impostor”. Ambas narraciones están marcados con el sello del policial y del *thriller*, donde la presencia de un misterio y una pregunta guían el desarrollo de la historia; asimismo, su prosa es descriptiva y permite fácilmente el acto de concreción⁴⁰ de las objetividades representadas, que los hacen textos adecuados para adaptar al cine.⁴¹

⁴⁰ Ingarden define la concreción como “la determinación complementaria de los rasgos de las objetividades representadas que aparecen indeterminadas en la obra” (53), la cual se logra a través de una lectura co-creativa por parte del lector y del texto.

⁴¹ El cuento de Silvina Ocampo ha sido adaptado en varias ocasiones. Puig trabajó para Arturo Ripstein que realizó *El Otro* (1984) basado en ese cuento. Ricardo Piglia también trabajó en un proyecto similar en argentina para María Luis Bemberg, pero ella murió y él se alejó del proyecto. Sin embargo, existe una

A pesar de esto, no se puede soslayar el hecho de que la mayoría de las novelas o cuentos que se transforman en guiones, especialmente aquellos escritos en el siglo XX, aportan a la literatura otras cuestiones que a veces parecen ser más fundamentales para la literatura contemporánea que las elecciones de trama o argumento y una prosa que ayude a la concreción. En estos casos, cuando por ejemplo la función poética o la superficie textual tienden a ser fuentes comunicativas por sí mismas –o, dicho en otras palabras, aportan tanto como los hechos narrados a la aprehensión estética–, la adaptación produce transformaciones más acentuadas debido a las exigencias mismas del código cinematográfico al que se debe ajustar el guión. Es eso lo que ocurre con el trabajo de adaptación al que el escritor argentino Ricardo Piglia (n. 1940) somete a la novela del uruguayo Juan Carlos Onetti El Astillero, la que propone problemas de índole distinta a las que suscitan los casos descritos anteriormente, problemas que se pueden deslindar entre esos que surgen por el tipo de escritura que practica el uruguayo en su novelística y aquellos que se refieren a las transformaciones que suceden cuando el texto de un autor se pone en manos de otro.

Con El Astillero (1961), Onetti continúa el ciclo de novelas sobre Santa María, un mundo ficcional localizado en la provincia de Argentina. Larsen, personaje que ya había aparecido anteriormente en novelas como Tierra de nadie, La vida breve y Juntacadáveres, es el protagonista de El Astillero⁴². Como en todas las novelas que le preceden, El Astillero se constituye en torno a unos cuantos hechos que aparecen casi en sordina detrás de un estado anímico que conforma el paisaje alrededor de los personajes. En este caso, se trata de uno frío y ventoso, cuya humedad ha oxidado o podrido todo lo que la industria de Jeremías Petrus, una fábrica de cascos de barcos, puede ofrecer. Los grandes galpones, los costosos materiales, las oficinas con ventanas rotas y mesas llenas de polvo, las carpetas roñosas y los papeles mojados, son los restos de un pasado

película que apareció en 1997 bajo el mismo título que dirigió Alejandro Maci y donde María Luisa Bemberg figura como una de las guionistas.

⁴² Juntacadáveres fue escrita con anterioridad a El Astillero, pero publicada tres años después, por lo cual ciertos acontecimientos que aparecen en el primero se aluden en el segundo sin explicación.

glorioso al que algunos de sus personajes se aferran como a “un hecho final [que] diera sentido a los años muertos” (Onetti, El Astillero 16).

Para lograr tal atmósfera, Onetti caracteriza a los personajes a partir de ademanes sacados de figurines y postales como un intento vano por ajustarse a una coludida pretensión: que todos son parte del exitoso emprendimiento de Jeremías Petrus. Al yuxtaponer esta pretensión a las imágenes de la contingencia –la vejez, la decrepitud, la fealdad, la falta de vida–, el universo se vuelve grotesco, porque deja en evidencia su artificialidad. Larsen es presentado en los primeros capítulos de la siguiente manera:

Empezó a entrar en Santa María, poco después de terminar la lluvia, lento y balanceándose, tal vez más gordo, más bajo, confundible y domado en apariencia. [...] Algunos insisten en su actitud de resucitado, en los modos con que exageradamente, casi en caricatura, intentó reproducir la pereza, la ironía, el atenuado desdén de las posturas y las expresiones de cinco años antes.” (El Astillero 8).

De manera análoga, el dueño del astillero y magnate en decadencia Jeremías Petrus actúa de una manera que emula sus glorias pasadas. Ya sea por locura o movido por una secreta confabulación, repite una y otra vez “el discurso inmortal”⁴³ donde afirma que faltan sólo días para que, en un acto de justicia, se saque al astillero de la quiebra y puedan ponerse en movimiento una vez más para la gloria de la empresa: “más de treinta millones. [...] Hablo de lo que existe, de lo que puede ser negociado en cualquier momento por esa suma [...] Cuento desde ya con los capitales necesarios.” (30). La actitud de este menudo anciano, constantemente ridiculizada por sus empleados Gálvez y Kunz –“Irónicos, hostiles, confabulados para desconcertar, el joven calvo y el viejo de pelo negro” (27)–, es el centro que sostiene este juego de simulaciones. De la misma manera, la hija de Petrus, Angélica Inés, representa grotescamente el interés romántico de Larsen:

Era alta y rubia, tenía a veces treinta años y otras cuarenta.

⁴³ “Larsen fue asintiendo en las pausas del discurso inmortal que habían escuchado antes, esperanzados y agradecidos, meses o años atrás, Gálvez, Kunz, decenas de hombres miserables –desaparecidos todos– para los cuales las frases lentas, bien pronunciadas, la oferta variable y fascinante, corroboraban la existencia de Dios, de la buena suerte o de la justicia rezagada, pero infalible” (Onetti, El Astillero 30).

Le quedaban restos de infancia en los ojos claros cuando entornaba para mirar – una luz rabiosa, desafiante, que se arrepentía en seguida– un poco en el pecho liso, en la camisa de hombre y el pequeño lazo de terciopelo al cuello; un convincente remedo en las piernas largas, en el sobrio trasero de muchacho, libre dentro del pantalón de montar. Tenía los dientes superiores grandes y salientes, y reía a sacudidas, con la cara asombrada y atenta, [...] con su risa estridente que no se reía de nada, que sonaban inevitable como hipo, como tos, como estornudo. (Onetti, El Astillero 15-16)

La locura, idiotez o retraso mental que se insinúa en las actitudes de esta mujer terminan de componer la fantasía encarnada en este “pueblo inmundo” (Onetti 9) que es Puerto Astillero, la postal ideal que permite elaborar los remedos del sueño de Larsen, este peculiar héroe-protagonista –viejo, derrotado y ex-regente de una casa de prostitución en Juntacadáveres–, de convertirse en el heredero de una fortuna y cabeza de un imperio. Se dibuja así un argumento que bien puede ser el retrato agotado de las comedias de salón, donde el joven inocente de provincia conquista el corazón de una joven, hija de un burgués, a la vez que se gana la confianza del padre; Onetti declara con esta versión que él, sus lectores y, en fin, el mundo en general, está demasiado viejo para ese tipo de farsas.

Al mismo tiempo, El Astillero propone un entramado de acciones difíciles de reconstruir, pues continuamente se están proponiendo dos versiones –o más– de lo que sucede. Hugo Verani lo resume así:

En todos los niveles del relato el narrador propone hipótesis y subsecuentemente cuestiona o contradice sus palabras. La apreciación de los hechos es siempre fluctuante. No se sabrá nunca, por ejemplo, si se le acreditan tres, cuatro o cinco mil pesos en la cuenta de Larsen, cada 25 de mes. Tampoco se sabrá si Angélica Inés tenía “un sobrio trasero de muchacho” y “el pecho liso” o si era “pechuda con grandes nalgas”, ni se aclarará el misterio del beso entre Larsen y Angélica Inés, del cual se dan tres versiones. Ni tampoco se resuelve la contradicción del narrador cuando dice que “se comprobó que [Gálvez] no había hecho ninguna denuncia en el Tribunal” y pocas páginas después la carta de Gálvez y el encarcelamiento de Petrus confirman la denuncia. (206)

Tal vez el gesto más particular de esta pretensión de volver ambiguos los hechos y afirmar su naturaleza conflictiva, sea presentar dos finales posibles. Aunque no muy

distintos entre sí –pues se trata de dos versiones de cómo nunca más se supo de la suerte de Larsen–, sí permitirían entender destinos muy disímiles; con todo, la cuestión central está en la voluntad de no cerrar el relato.

La configuración de la novela a partir de declaraciones múltiples se debe principalmente a la naturaleza colectiva de su narrador, el cual, escudado tras un “nosotros”, reconstruye los hechos a partir de lo que los habitantes de Santa María dicen haber visto desde lejos, o escuchado a partir de las versiones de otros testigos: “No hay pruebas de que sea cierta y todo lo que podemos pensar indica que es improbable. Pero Kunz aseguró haber visto y oído. La sirvienta sólo admitió, muchos meses después, que «la Señorita estaba un poco desarreglada».” (Onetti, El Astillero 157). Expresiones como “Son muchos los que aseguran haberlo visto en...”, “Algunos insisten en...”, “Ningún habitante de la ciudad recuerda...”, “Dos días después, según se supo que...” (Onetti, El Astillero 8-19) inundan la narración. Si bien se alude a las habladurías o al chismorreo propio de un pueblo pequeño, la forma que adopta la escritura tiene un tono muy distinto, tal vez más cerca de quien busca reconstruir la historia de los personajes de la contingencia; a través de tales montajes lingüísticos se pone en entredicho la credibilidad de las fuentes y se resalta el juego de las versiones. Además, la novela El Astillero incluye una serie de dispositivos que ayudan a diluir la unicidad de las versiones sobre los hechos. Tal como señala Verani, en la narración predomina “el tono conjetural, dubitativo o hipotético” (208) que recrea una sensación de falsa objetividad, mediante el uso de adverbios de duda, verbos que aluden al pensamiento, dobles discursos – “imaginar”, “pensar”, “mentir”– y en el uso de ilativos de disyunción. De esta manera, se instala una sospecha ante cualquier intento de reconstrucción objetiva de los hechos pasados; por el contrario, se afirma que toda versión sobre la realidad no puede ser más que subjetiva e interpretable. Así, la novela declara que la posibilidad de reconstruir fidedignamente los hechos es ilusoria, puesto que, como en reiteradas ocasiones afirma el narrador, es imposible conocer qué es lo que realmente sucedió.

De manera análoga, El Astillero no permite restablecer una línea temporal que esclarezca qué sucedió antes y qué después, sino que la cronología parece doblarse,

adelantarse, retroceder o repetirse⁴⁴. Una historia cimentada sobre una concepción del tiempo como ésta contribuye a crear una sensación de estatismo que se concreta en la fábrica y se revela en cada experiencia vivida en Puerto Astillero: “Hasta que obtuvo una serie de encuentros casi idénticos y tan semejantes que podrían haber sido recordados como tediosas repeticiones de una misma escena fallida” (20). Es como si en este pueblo, en esta fábrica y en estas circunstancias llegara a morir, como barcos que encallan en su destino final, toda expectativa de que algo pueda suceder, desarrollarse, avanzar o, por último, transformarse en otra cosa. Con esto, se les niega a los personajes la posibilidad de padecer, luchar y transformarse como lo hacían en el relato clásico.

La adaptación de un original cuya aprehensión estética se sostiene sobre la imposibilidad de concretar sus lugares de indeterminación⁴⁵, saca a la luz una serie de factores propios del guión que marcan una distancia con el género de la novela, debido a las posibilidades representativas del medio cinematográfico que empapa varios de sus niveles textuales. Debido a que el guión se plantea como una serie de directrices que permite a un director y su equipo producir, finalmente, una película, dispone de un espacio de desarrollo mucho menor al de la novela, donde las digresiones y la indeterminación pocas veces tienen un papel preponderante; en el guión, en cambio, cada escena debe tener una función informativa o que estimule la concatenación dramática. Y si a esto le agregamos la necesidad de adoptar el punto de vista de una cámara imaginaria, testigo silencioso de lo que la escena muestra, es posible asumir que la escritura del guión define lo que se filmará, actuará y se presentará en pantalla. Estos factores funcionales hermanan al relato del guión cinematográfico con uno de características más tradicionales que requiere de personajes, situaciones, conflictos y acción (Piglia, “Narrar en el cine” 30).

⁴⁴ Se puede ver ejemplificado en la siguiente frase de la novela: “El escándalo debe haberse producido más adelante. Pero tal vez convenga aludir a él sin demora” (Onetti, *El Astillero* 51)

⁴⁵ Ingarden afirma que “Nos encontramos con un [lugar de indeterminación] cuando es imposible, sobre la base de los enunciados de la obra, decir si cierto objeto o situación posee cierto atributo” y, a la vez, “es imposible establecer con claridad y exhaustividad la multiplicidad infinita de determinaciones de los objetos individuales representados en la obra, con un número finito de palabras o frases” (37), por lo que

Por lo tanto, si el caso de El Astillero, cuyo relato se constituye sobre bases equívocas e hipotéticas, ya presenta un problema hermenéutico para un lector cualquiera, el trabajo es doble para quien pretenda adaptarlo. Dicho en otro modo, si un lector debe resolver los conflictos presentados en la novela poniendo atención a elementos distintos a los del argumento, el guionista que se basa en un original de las características de El Astillero debe realizar tanto la *concreción estética*⁴⁶ que requiere la novela como un acto creativo posterior que demanda, como una de las características del género, verter esa lectura en un argumento definido de claras líneas dramáticas, y describir el aspecto de las objetividades representadas. De esta manera, el guión dialoga no sólo con la tradición novelística –como parte integrante del horizonte de expectativas esencial para comprender el sentido de la novela–, sino también con la del relato argumental en general, y los dispositivos del cine –sus herramientas, sus imágenes, sus códigos– en particular. Es entonces cuando el guionista se transforma, más que en un adaptador, en un lector que *pone en escena* su lectura en un guión.

Un proceso como el señalado es el que lleva a cabo Ricardo Piglia al escribir un guión sobre la novela de Onetti que hace aparecer, entre la masa informativa que es El Astillero, personajes y un argumento con líneas de desarrollo definidas. Esto es lo primero que salta a la vista a quien compara los dos textos, pues de la serie de versiones interpretables o presentes que explican los acontecimientos de El Astillero, Piglia escoge leer la del complot, el cual puede ser descrito como la presentación de un sistema de conexiones o relaciones que opera fuera del campo visual del personaje desde el cual se decide narrar y que éste va desentrañando, sin querer, a medida que cumple las metas que le corresponden como protagonista. A partir de esa elección central se irán articulando a su alrededor los elementos del guión, para que, a pesar de que el guión

son necesarias en toda obra literaria. Sin embargo, hay algunas obras y algunos géneros que ayudan a concretarlos y otras que lo observan como parte de su propuesta estética.

⁴⁶ La concreción estética es también llamada aprehensión estética por Ingarden y se refiere al trabajo de concreción que el lector realiza sobre la totalidad de la obra, al finalizar la lectura donde integra todos los aspectos que participaron en la lectura (40).

conservar citas textuales de la novela, debe transformar la prosa en personajes, diálogos, descripciones y textos acotacionales que sigan la línea elegida por la interpretación.

En El Astillero, guión los personajes se despojan de su investidura existencial y fantasmagórica y se convierten en personajes delimitados, concretos, que participan, tienen peso y decisión en el movimiento del acontecer. Así Larsen, un hombre que puede haber desembarcado en Puerto Astillero como en cualquier otra parte (Onetti, El Astillero 25), se transforma en un sujeto que llega a ese destino con una clara misión. El plan de conquistar a la hija, trabajar para el padre y quedarse con la fortuna, en parte se cuenta en la secuencia de los créditos y será explicado en repetidas ocasiones a lo largo del guión:

4. EXT. DÍA. RUTA.

Sobre una ruta descampada se ve a lo lejos un antiguo ómnibus de larga distancia. Avanza casi inmóvil contra la luz de la mañana.

LARSEN (Voz en off)

Querido Larsen. Vení, haceme caso, largate, aquí está todo listo para hacer lo que vos quieras. El viejo Petrus está acorralado, la hija es loca, el astillero se viene abajo... me voy a encargar de que todo salga bien... (Piglia, El Astillero, guión, escena 4⁴⁷)

Y más adelante:

Se oye la voz en off de Josefina: "Acá podes parar en el almacén de Poetters que es un buen hombre y alquila cuartos desde que se le murió la mujer y podes instalar ahí por un tiempo tu cuartel general hasta que puedas entrar en la casa de Petrus porque querido yo me voy a encargar de que puedas intimar con la hija que es una de esas calentonas que empieza a buscar un hombre desde que nacen" (esc. 32bis).

De la misma manera, el primer encuentro entre Larsen y Angélica Inés en el bar de Belgrano, que en la novela está presentado de manera ambigua como una narración que permite interpretar que Larsen se aferra a una oportunidad que se ha presentado por casualidad, se convierte en el guión en un encuentro buscado (Piglia, El Astillero, guión, esc. 12). Los ademanes mafiosos de Larsen acentuados junto a otras características visuales –la camisa de seda que se irá deshilachando, por ejemplo– serán indicios que

revelarán la decadencia física del personaje una vez que su iniciativa no produzca los resultados que espera. De esta manera, Piglia moldea a Larsen como un protagonista clásico, con una necesidad y una meta clara que ponen en movimiento la historia.

Por otra parte, los gestos que caracterizan el personaje de Larsen –con ínfulas de mafioso– y el de Josefina “con un lejano apronte de cabaretera” (Piglia, El Astillero, guión, esc. 12), así como la renovada naturaleza de su relación –viejos conocidos que planean un golpe–, transforman al guión de El Astillero en una fusión entre la novela homónima y Juntacadáveres. Este aire de policial que aparece lejanamente en esta última se volverá predominante –“[Gálvez y Kunz] Visten de negro y parecen gánsgsters” (Piglia, El Astillero, guión, esc. 15)– prestando al relato características de otro código que facilitan la lectura del complot.

El guión enmarca el relato por medio de una escena que corresponde al desenlace de la novela; las secuencias que siguen presentan una situación caracterizada por la puesta en marcha del plan de Larsen, pero con claras señales que indican que la historia tomará pronto un giro abrupto. La novela ya presenta indicios de este tipo en las actitudes irónicas o sarcásticas con que Gálvez y Kunz reciben a Larsen; en el guión estas actitudes se vuelven más ostensibles, como se ve en el siguiente ejemplo:

GÁLVEZ

No se preocupe, el viejo Petrus controla todo...

LARSEN

No me preocupo, sólo quiero saber, estar al tanto...

KUNZ

Encontré esto

(Muestra una brújula que lleva en el bolsillo)

Cree que el sur está allá... Una brújula loca. Muy peligroso. Entró de contrabando, fabricada en Avellaneda, la venden como si fuera alemana. Tenemos que separar lo que es falso de lo que tiene documentación... (Piglia, El Astillero, guión, esc. 15)

⁴⁷ Como El Astillero, guión es inédito, se citará utilizando las escenas como referencia.

Este diálogo se cargará de sentido en cuanto la narración vaya revelando que el plan trazado por Larsen está manejado y previsto por el de Petrus.

El desarrollo de la relación entre Petrus y Larsen recoge la mayor parte del argumento; y son sólo cuatro momentos. El primero es la contratación de Larsen como Gerente General de Jeremías Petrus S.A., el segundo sucede en el hotel Plaza de Santa María a mitad del relato, el tercero ocurre en la cárcel donde está encerrado Petrus y el cuarto es el final, cuando ya Petrus está libre y ha retomado nuevamente el control de la fábrica. La escena 41 del guión, localizada en la pieza del hotel Plaza, tiene su símil en el texto de Onetti, cuando Larsen y Petrus sellan una especie de pacto de la pretensión, donde el juego de las mentiras se hace manifiesto en este monólogo de Larsen:

«Entré sin llamar, es tarde, él no me avisó que estaría esta noche en Santa María. Le gustaría saber porqué miento y qué planes y esperanzas tengo. Está impaciente por saber; entretanto se divierte. Nació para este juego y lo practica desde el día en que nací yo, unos veinte años de ventaja. No soy una persona, así que no es una sonrisa la complicación esa que pone en la cara; es una pantalla y una orden, una manera de ganar tiempo, de pasar mientras espera cartas y apuestas [...] Ahora todo está en la manera de jugar. El viejo y yo queremos dinero, y mucho, y también nos parecemos en la falla de quererlo en el fondo, porque sí, porque esa es la medida con que se mide un hombre. Pero él juega distinto y no sólo por el tamaño y el montón de las fichas. Con menos desesperación que yo, para empezar, aunque le queda poco tiempo y lo sabe; y para seguir, me lleva la otra ventaja de que, sinceramente, lo único que le importa es el juego y no lo que pueda ganar. También yo; es mi hermano mayor, mi padre, y lo saludo.» (Onetti, El Astillero 121-122)

El beso en la frente con que Larsen se despide de un Petrus que ha cerrado los ojos es un gesto que difícilmente tenga una sola interpretación posible. El silencio del anciano abre un espacio para que el mismo Larsen exprese su lectura de la ambigua conversación –“Era necesario que el título no llegara al juzgado y todo medio sería bueno y recompensado” (Onetti, El Astillero 125)–, aunque luego el protagonista concluya que al dueño del astillero en el fondo “no le importaba si el título falso [que Gálvez tenía en su poder] llegara o no al juzgado” (Onetti, El Astillero 126). Por otro lado, en el guión, este pacto , pretensión o juego se traduce en una petición expresa:

PETRUS

Usted debe conseguir que le devuelva ese documento. Por las buenas, en principio. [...] Yo confío en usted Larsen, sé que no se va a vender a mis enemigos. No me va a traicionar. (Piglia, El Astillero, guión, esc. 41)

Un trato que Larsen interpreta de una sola manera:

LARSEN

(susurrando)

Quedan pocos como éste. Quiere que lo liquide a Gálvez, a la mujer preñada, a los perros mellizos. (Piglia, El Astillero, guión, esc. 41)

Una transformación de este tipo evidencia que el centro de interés ha sido modificado y trasladado hacia otro eje, esto es, desde el juego de pretensiones hasta la dinámica entre villanos. De esta manera, el diálogo que cierra la escena y que se presenta idéntico en las dos versiones, adquirirá tintes diferentes en el guión, acentuando su potencial dramático:

LARSEN

Perdone. Me resulta curioso y halagador que recuerde como me llamo. El nombre de pila. La inicial.

PETRUS

El comisario Medina es un amigo. A veces viene a visitarme y hasta hemos almorzado juntos. Hablamos de muchas cosas. Me mostró su prontuario, señor; en realidad ha cambiado poco; tal vez algo más gordo, algo más viejo. (Piglia, El Astillero, guión, esc. 63)

En la novela este episodio precede la única aparición del Medina y se presenta como el reencuentro entre dos viejos conocidos de los tiempos de *Juntacadáveres*, mientras que en el guión el personaje de Medina aparece en varias ocasiones desde la llegada de Larsen a Puerto Astillero, siguiendo cada uno de los pasos y haciendo manifiesto que no hay nada de Larsen que él ni, por lo tanto, que Petrus no sepa de antemano. En el desarrollo del guión se intuye esta vigilancia por distintas frases que Piglia pone en boca de Gálvez, de Poetters y de otros personajes secundarios, una presencia que en la escena en la cárcel también se le hará patente a Larsen. Esta creciente tensión hace necesario que en el guión se establezca un último encuentro entre Petrus y

Larsen que no aparece en la novela. En esa escena se hace manifiesto que Larsen fue una ficha en el plan de Petrus y que sus movimientos fueron previstos por una confabulación entre los poderosos de Santa María. De esta manera, el guión ajusta de modo explícito la novela El Astillero a un motivo que estaba presente en Juntacadáveres, esto es, que los grupos de poder que detentan el dinero conspiran junto a la ley, la policía y el poder eclesiástico para mantener su dominio y, claro está, evitar que elementos amenazadores entren en su esfera. Por eso cuando, finalmente, Larsen le entrega a Petrus el título falso que tenía Gálvez –el cual se deduce era el único punto débil del dueño del astillero– y éste lo despide bajo la acusación de “hacer la vista gorda con los robos y los desordenes...” (Piglia, El Astillero, guión, esc. 80), se revela el fondo del asunto que trata la adaptación:

LARSEN

Entonces usted... lo preparó todo... Me armó una trampa... (esc. 81)

El enfrentamiento por la supremacía económica y moral entre grupos como eje temático del argumento del guión de Piglia queda de manifiesto en las dos alternativas que da el autor para la escena 59, ninguna de ellas presente en la novela. La primera es una conversación que Poetters, el dueño del bar Belgrano, sostiene con Larsen, donde éste no sólo revela su plan –“Vengo haciendo un trabajo muy fino desde que vine, ¿sabe?” (Piglia, El Astillero, guión 57)–, sino que también una parte importante de la comunidad lo secunda:

POETTERS

Me extraña, Junta Larsen, mucha gente está con usted acá en Puerto Astillero y también en Santa María, aunque no se animan a expresarse [...]. Todos me hablan de usted con admiración y orgullo [...] Desde que usted se hizo cargo las cosas están pintando mejor... hay más confianza. (Piglia, El Astillero, guión, esc. 59, opción A)

La alternativa presenta inusitadamente a un cura, el continuador del padre Berger –personaje que en la novela Juntacadáveres ayudó a la expulsión de Larsen de Santa María, cinco años antes de los acontecimientos de El Astillero–, que se persigna frente a Larsen y que lo aconseja: “He hablado largamente con el señor Petrus, él es un hombre

de fe [...] Confía en él, hijo mío... No hagas caso de la maledicencia ni de la envidia ni del rencor contra los poderosos” (Piglia, El Astillero, guión, esc. 59, opción B).

De esta manera se reelaboran los ejes temáticos y estructurales de la historia a través de compresiones y transformaciones que permiten hacer más marcado el desarrollo dramático. En este sentido, una de las transformaciones más notorias es la que sufre el documento que Gálvez tiene en su poder y con el cual amenaza dejar a Petrus en la cárcel. En la novela se trata de un título falso que Petrus firmó, un objeto difuso del cual sólo es necesario saber que “Lo puede meter a la cárcel y es seguro, a primera vista, que le van a dar una punta de años” (Onetti, El Astillero 77). No obstante, en el guión el documento es específico y se transforma en una confesión jurada de Petrus donde afirma que estuvo involucrado en el incendio de un barco para cobrar el seguro, circunstancia donde incluso mató a un hombre:

GÁLVEZ

No fue un accidente... taparon todo... [...] Petrus hizo una declaración esa noche y después la cambió: Pero yo la tengo. ¿Ve? Con este papel lo puedo hacer pudrir en la cárcel. (Piglia, El Astillero, guión, esc. 36)

En el guión el documento se convierte en una herramienta cinematográfica, pues remite a un argumento codificado que el lector o espectador puede captar rápidamente – el del crimen cometido para cobrar el seguro–, ya que ha sido aludido innumerables veces en películas y series de corte policial.⁴⁸ La apelación a las reglas del cine policial no sólo sirve al guión de Piglia en la transformación de este caso específico, sino para reconstruir por completo el mundo alrededor del argumento, en virtud de lo cual personajes como Josefina o Medina ganan protagonismo y se incluyen otros como el cura o Rita, la prostituta, que se nombran en Juntacadáveres.

Tal vez más importantes sean las modificaciones que sufren los acontecimientos cuando deben formar parte de un universo presentado en un guión. Situaciones descritas en la novela durante meses de interacción entre los personajes, en el guión se concentran

⁴⁸ Es lo que en el cine se llama *MacGuffin*, esto es, un elemento dramático de alto valor para los personajes y es un motivo para ellos, aunque no es de importancia para el guionista y su trabajo de estructuración de los hechos relatados (Chion 140).

en una o dos escenas. Este es el caso de la relación entre Larsen y la mujer de Gálvez; si bien en la novela el largo trabajo disuasivo que el protagonista ejerce sobre la mujer para que le entregue el documento que tiene su esposo empieza poco a poco a convertirse en una relación de seducción, en el guión se reduce a dos escenas, donde un roce y una frase deben informar sobre el doble sentido de la situación. Asimismo, otros acontecimientos presentados borrosamente en la novela tienen claras motivaciones en el guión; por ejemplo, la escena de celos que Angélica Inés le hace a Larsen en su oficina del astillero, que en la novela está contada en varias versiones contradictorias, en el guión es aprovechada para construir la posible relación entre Larsen y la mujer de Gálvez.

El cine es narración y narración tradicional. [...] Hacen falta personajes, situaciones, conflictos, acción: el cine como género, digamos el relato cinematográfico si se puede hablar así, esa máquina de hacer ficción que es el cine depende del relato tradicional. La novela del siglo XIX está hoy en el cine. El que quiera narrar como narraba Balzac o Zola que haga cine. Aunque quizás habría que decir que el que quiera narrar como narraba Dumas o Eduardo Gutiérrez que escriba guiones. (Piglia “Narrar en el cine” 30)

Esta reflexión del propio Piglia es útil para señalar que la escritura de un guión como El Astillero exige un diálogo entre la tradición literaria y otra, cinematográfica y dramática, que permite restituir los hechos en torno a ciertos hitos que conformen una estructura sobre la cual se desarrollen las situaciones. Así, la trama que envuelve a los personajes principales –Larsen, en este caso– y las subtramas relacionadas con los personajes secundarios –a saber, Gálvez y Petrus– serán guiadas hasta llegar, como por la boca de un embudo, a resolverse en el clímax, de manera que cada uno de los elementos propuestos a lo largo de las primeras escenas y secuencias del guión se resuelvan al final. Puesto de esta manera, se evidencia que Piglia, al crear la armazón dramática de El Astillero, guión, adscribe al modelo del conflicto central o, por lo menos, lo considera como un interlocutor principal en su adaptación.

Estos elementos estructurales son, sin embargo, sólo una parte funcional de la escritura, los cuales ayudan a recrear una resolución tomada de antemano –el acto de concreción estética–, que hace evidente el horizonte de lectura que Ricardo Piglia aplica en su trabajo creativo al reescribir la novela de Onetti en un guión. No sólo se hacen

ostensibles sus tradiciones literarias y cinematográficas, sino principalmente su horizonte de experiencias, a saber, temas e intereses que el mismo autor ha explorado en otros de sus escritos: la provincia –presente en varios de sus cuentos y en su novela Respiración Artificial–, el enfrentamiento de poderes económicos y morales –cuestión central también en su novela Plata Quemada– y la amenaza del complot. Al introducir esos ejes de interpretación, al guiar la mirada sobre los hechos borrosos que presenta El Astillero, Piglia consigue fraguar una lectura y darle una forma definida a la indeterminación que forma parte central tanto en El Astillero como en otras novelas de Onetti, las que en general exigen al lector una abstención de completar los lugares de indeterminación. Por otra parte, convendría sopesar qué efecto tiene, como precedente para futuras lecturas, que esta en particular se haga pública a través de un medio masivo, o por lo menos de mayor llegada que la literatura, como es el cine y de qué manera impondría una lectura concreta a la totalidad de la obra de Onetti.

Algunas posibles reglas del guión

No cabe duda de que las conclusiones que se pueden sacar a partir de cuatro casos de los dos autores presentados no pueden ser absolutas, más aun cuando hay múltiples ejemplos en que los guiones no conservan la forma clásica, sino que figuran como narraciones experimentales⁴⁹. Sin embargo, los guiones de Manuel Puig y Ricardo Piglia sirven para confirmar la hipótesis propuesta: que el guión es un género que tiene conciencia de sus propios límites que se constituye a partir de una escritura particular. Los dos escritores, al realizar el trabajo de adaptación de novelas a guiones, dialogan con una tradición que logra conjugar de las influencias de los géneros de la novela y de la dramaturgia con el ámbito de la imagen en movimiento.

El camino que debiera seguir esta argumentación es la formulación de un abanico de reglas genéricas que servirían como modelo teórico que podrían describir casos que se encuentran en el centro mismo de la categoría guión. En otras palabras, una vez que se establecieron las bases teóricas sobre los géneros, y que se hicieron explícitos

los modos en que los guiones son concientes de la existencia del carácter único de su género, se haría inminente volver sobre los casos analizados para determinar cuáles son las normas que definen al género guión. Al tomar en consideración varios aspectos de los géneros literarios que logran cruzar la obra específica –el guión– a la vez que se observan ciertos patrones en el conjunto de ellos, se debiera empezar por revisar elementos de los guiones que van desde la materialidad de los signos lingüísticos utilizados hasta sus reglas pragmáticas pasando por la disposición de los bloques de sentido y la presencia de ciertas convenciones semánticas. Se intentará seguir este camino teniendo en cuenta la parcialidad de tales conclusiones, así como la incapacidad de describir la totalidad de los casos.

Cada una de las partes del guión debe ajustarse a las exigencias de la producción cinematográfica, de la cual el guión es la base y parte fundamental para el resto de las etapas. Una de las primeras instancias que salta a la vista es que su composición presenta divisiones que se ajustan a la forma que el relato tendrá idealmente en la pantalla. Por lo tanto, la unidad mínima en que se divide el texto es la escena que, como se verá más adelante, es la mínima división que conserva ciertos predicados de inicio y final. Esta necesidad de la escena hermana al guión con la dramaturgia, pero a diferencia de la clásica teoría dramática⁵⁰, una escena nueva en un guión se crea con un cambio de espacio o con un cambio temporal. Ello es promovido por la organización potencial del equipo de producción el cual, en cada cambio de escena, necesitará trasladar todo el equipo técnico y humano hacia otra locación, u organizar la filmación de manera que la luz del día en que se realiza coincida con la que se proyectó en el guión –lo que requerirá de esperas o indicaciones de decoración que hagan explícito ese cambio, por ejemplo, cambios de vestuario, maquillaje y cambios de iluminación. Estos trajines extratextuales se reflejan en el modo en que se entrega la información en el guión, esto es, mediante especificaciones textuales que se concentren en los encabezados codificados en el guión de la industria de Hollywood. Éstos indican primeramente si la escena está ubicada en un

⁴⁹ Así puede suceder, por ejemplo, con los guiones de Raúl Ruiz.

espacio interior o exterior, seguido de una identificación del espacio y, finalmente, de la descripción de la hora del día en que está situada la acción. Cada encabezado de escena adopta, entonces, una forma parecida esta:

EXT. CALLEJÓN – NOCHE

Por lo general, luego del encabezado hay un texto en prosa que describe los elementos necesarios para que la escena se lleve a cabo, ya sean descripciones sobre aspectos físicos, vestimentales y decoración o sobre el estado anímico de los personajes, su forma de actuar y, en fin, toda la gama posible de información necesaria para describir un movimiento dramático. Además, se relata la acción misma que llevan a cabo los personajes, la cual puede ser descrita en prosa o incluir diálogos. Éstos son presentados en forma directa y, como en el teatro, precedidos por el nombre del personaje a quien le pertenecen las verbalizaciones siguientes. El resto de la escena usará indistintamente la prosa y el diálogo directo, por lo general, intercalados. El final de la escena está, idealmente, marcado por algún elemento que cierra la situación presentada, a la vez que invoca la escena siguiente, ya sea dejando ciertos cabos sueltos que remiten a la acción por venir –a continuación o en unas cuantas escenas más– o que afirmen necesariamente cómo empezará la siguiente. Un ejemplo de esto es cuando la escritura del diario de Ana María anuncia que espera a Pozzi; luego, las escenas que recrean su pasado son interrumpidas por la llegada efectiva de este personaje.

Hay una serie de otros dispositivos propios del medio audiovisual que se fraguan en el guión cinematográfico. Los créditos al principio de la película en muchos casos estarán presentes coordinados con las imágenes y la entrega de información sobre la situación en la cual están los personajes al iniciar la acción. En Muestras gratis de Hollywood Cosméticos, la escena que abre el guión presenta a Meche maquillándose frente a un tocador, cantando un bolero; mientras tanto, los créditos pasan (17).

⁵⁰ Que señala que una escena nueva se crea a partir de la aparición sobre el escenario de un personaje nuevo.

Asimismo, en el guión de Piglia, la primera escena a la que se enfrenta el lector y que alude a la resolución, precede a los créditos; luego, hay un salto temporal hacia el inicio de la situación –o secuencia de títulos, como la llama Piglia– donde, junto a los créditos, se describe la llegada de Larsen a Puerto Astillero, aprovechando así de establecer la situación espacial (esc. 4-7). También existen otras marcas en el texto que lo impregnan de jerga cinematográfica, como los que se refieren a la posición de la cámara para lograr determinada aproximación visual a un objeto, paisaje o personaje –es decir, planos, encuadres y perspectivas– que, si bien no aparecen en el guión de manera constante, sí se integran para enfatizar ciertos aspectos expresivos de la imagen, como los citados primeros planos de los personajes de Muestras gratis..., que están intercalados entre las fotos de las estrellas de cine.

A veces al final de cada escena hay ciertas instrucciones que indican el corte hacia la escena siguiente; dependiendo de qué tipo de división marca, el guión resuelve cuál es la relación entre las escenas. Éste es el caso de la *disolvenca* discutida en el caso del guión La cara del villano de Manuel Puig o –entre otras posibilidades– el “Fundido encadenado” y el “Fundido a negro” (Huayhuaca, Guamán Poma 223 y 222, respectivamente). No obstante, la posibilidad de yuxtaponer espacios y tiempos alejados entre sí, uno de los aspectos que notoriamente indican la relación de la escritura del guión con el medio cinematográfico –pues remite a su operación clave, el montaje de fotogramas–, no siempre está explícito. La elipsis espacio-temporal requiere que el lector se disponga a entrar en la lógica del guión para que pueda reconstituir el desarrollo lógico del relato. Aunque muchas veces el autor se preocupa de insertar ciertos códigos que preparen la escena siguiente, como el “*Se ha vuelto oscuro de repente*” en La cara del villano que precede la escena de la cena tarde en la noche, en muchas ocasiones las preguntas y los misterios que mueven a los argumentos de los guiones utilizan este recurso para promover las pistas y las falsas resoluciones que alimenten la tensión mientras se avanza hasta la resolución definitiva. Así, en los guiones de Manuel Puig los espacios en blanco entre las escenas sirven frecuentemente para jugar con la expectativa del lector, pues muchas veces el relato permite claramente interpretar ciertas

repercusiones de los acontecimientos que –luego se revela– han sucedido de manera diversa. De esta manera las acciones sucedidas *fuera de campo* – fuera del campo visual de la cámara– se integran a los que está expresamente dicho en el relato.

Encontramos un claro ejemplo de la narración fuera de campo en el guión de El Astillero, cuando Larsen va en busca de Gálvez, que presuntamente ha hecho la denuncia al tribunal, pero aún tiene el papel que incrimina a Petrus en su poder:

Gálvez busca algo en el bolsillo de la camisa y le tiende un papel a Larsen mientras murmura. Larsen se acerca y se inclina sobre la cama hasta casi tocarlo...

GÁLVEZ

El horror... el horror...

EXT. DÍA. RÍO.

Larsen vuelve remando por un riacho, agitado, satisfecho. (Piglia, El Astillero, guión esc. 68-69)

La escena siguiente mostrará que Larsen vuelve a la oficina del comisario Medina para hacer entrega del papel, pero éste lo sorprende mostrándole el cuerpo sin vida de Gálvez, presuntamente suicidado. Este hecho induce al lector a revisar los hechos sucedidos entre el final de la escena 68 y de la escena 69 que recién ha leído para definir si fue él quien mató finalmente a Gálvez y Medina lo está ayudando a encubrirlo o si fue asesinado por algún otro secuaz de Petrus o si Medina está diciendo simplemente la verdad.

Estos lugares de indeterminación que el guión se permite contrastan con la concreción que exige el uso del lenguaje en el relato del guión. En la escritura en prosa que conforma los textos acotacionales el lenguaje será directo, de manera que concentre una función descriptiva. Por esto, se preferirá figuras como la descripción exterior – también llamada prosopográfica–, la écfrasis⁵¹, la descripción sinestésica e, incluso, los tropos simbólicos y alegóricos, por sobre la metáfora⁵², la comparación, la perífrasis y el resto de las figuras de nivel fónico o morfosintáctico. Un tratamiento verbal semejante

⁵¹ Écfrasis: “representaciones verbales de representaciones visuales” (Heffernan, citado en Artigas 1).

quiere expresar que el trabajo estético se da en la totalidad del guión, o en la imagen cinematográfica potencial, más que en el trabajo estilístico de la prosa. A la vez, el estilo del guión debe ser capaz de expresar ese único tiempo posible en el cine que es el presente, mediante el uso de verbos en presente del indicativo, evitando los condicionales o los subjuntivos, pues los textos acotacionales del guión deben describir imágenes, ya sea estáticas o dinámicas, que están sucediendo al mismo tiempo que el lector lee, como si pasaran frente a sus ojos en el visionado de la película que se planea. Por el contrario, los diálogos permiten una amplitud de figuras, desde usos fónicos hasta los semánticos; destacan entre ellos la figura de la apóstrofe –para que el potencial espectador de la película que no accederá al guión esté al tanto del nombre del personaje– y de la reticencia⁵³, de manera de emular la forma cotidiana de los diálogos, donde el hablante duda, se detiene en la mitad de una frase o es interrumpido por la intervención de un interlocutor o por un estímulo cualquiera.

Las escenas, conformadas así, se relacionan espacialmente, temporalmente o temáticamente para conformar las llamadas *secuencias*. Se trata de unidades que conservan una coherencia que posibilitan el desarrollo de una situación dramática; a grandes rasgos, se las puede definir como el desarrollo completo –pues también tienen predicados que indican el inicio y un final– de una acción que resuelven parcialmente el argumento total. Las secuencias pueden tener carácter funcional –como la “Secuencia de títulos” que describe el guión de Piglia (esc. 4-7)– o temático, como la que muestra la decadencia de la relación entre Ana María y Fito (Puig, Pubis angelical, guión 58-63). Estas unidades no aparecen explicitadas en el guión a menos que tengan relación con alguna función cinematográfica, como tampoco aparecen explicitadas las unidades dramáticas mayores donde se integran las secuencias, y que conforman el desarrollo dramático de la totalidad del guión. Éstas unidades han sido llamadas tradicionalmente *actos*, haciendo eco de la

⁵² La metáfora ausente en los guiones es la que comúnmente se utiliza en el lenguaje verbal, pero sí puede conseguirse en el nivel de las imágenes a través de una lectura semiótica.

⁵³ Se trata de interrumpir una idea, o dejar una frase sin acabar, empleando, normalmente, puntos suspensivos. Por ejemplo:
ANA MARÍA: Si no era por vos...

experiencia de la tradición teatral⁵⁴. La cantidad de actos en los que se divide un guión cambia de caso a caso y depende tanto de la extensión como del juego dramático que se quiera lograr. Tradicionalmente se han descrito tres actos para el guión –donde se instala la situación inicial y el conflicto, donde se desarrollan y donde se resuelven– que Vanoye llama sugestivamente “el paradigma hollywoodense” (90). Sin embargo, este teórico francés también distingue casos donde se utilizan cuatros actos, dos actos o, incluso, cinco (94-97).

Cada una de las unidades del guión está relacionada con la anterior y con la siguiente mediante referencias cronológicas, las cuales articulan las acciones mediante predicados que indican movimiento y cambios de situación. El desarrollo de las situaciones se regula según la proporción entre la cantidad de escenas cargadas de tensión dramática y las escenas informativas, cómicas o de distensión, que permiten el desarrollo de las tramas secundarias, de temas más amplios y de otros aspectos de los personajes que no están sujetos al argumento. La manera en que se dosifiquen estas secuencias entregará el ritmo al guión, el cual está relacionado muchas veces con el código argumental en el que inscribe la escritura. Estos aspectos del guión permiten afirmar que es un género narrativo en el que sobresale la organización temporal: las referencias al paso del tiempo (si es de día o de noche), la concatenación temporal (si la escena sucede unas horas después o a sólo instantes de la anterior), las elipsis (prolepsis o paralipsis, *flashback* y *flashforward*) y a las acciones que concretamente pueden verse realizadas durante un lapso determinado, como por ejemplo, escribir, hablar, comer. Cada uno de estos aspectos destaca que hay una lógica predominante en la escritura de un guión, la del desarrollo temporal que aparece como un presente eterno que debe articular hechos del pasado e incitar el futuro. La trascendencia de fabular bajo esa lógica nace allí, donde el tiempo se vuelve concreto y la existencia, patente.⁵⁵

MADRE (*interrumpiéndola*): ... estaríamos aterrorizadas! (Puig, *Pubis angelical*, guión 110-111)

⁵⁴ Ámbito en el cual sí aparecían explicitados los actos, por ejemplo en las obras de Lope de Vega, Calderón de la Barca o William Shakespeare.

⁵⁵ Los casos extremos de esa aparición del tiempo será en serie o películas hechas en un supuesto “tiempo real”.

Debido a la facultad de los guiones de hacer evidente la noción de tiempo, hay ciertas historias o tipos de historia que se ajustan naturalmente al género, pues se articulan a partir de las características que ya hemos sacado en limpio, a saber, su potencialidad visual, el uso central de la elipsis y su lógica eminentemente temporal. En los casos analizados se presentó una coincidencia que no fue expresamente buscada: esto es, que los guiones se articulan a partir de la resolución de un misterio –o pregunta–, cuya materialización –o respuesta–, si bien se desarrolla en el tiempo, debe ser espacial y, por ello, involucrar a los sentidos, principalmente la vista y la audición. El contacto entre estos dos ejes –espacio y tiempo– definen la naturaleza propia del relato del guión. De esta manera, el guión, como todo medio representacional, permite cristalizar ciertas estructuras dramáticas recurrentes, convirtiéndolas en códigos argumentativos que, como todo modelo, habla sobre la constitución de la sociedad que las utiliza. A partir de los casos estudiados, es posible determinar que parece haber una predilección en la modernidad latinoamericana por el policial, el filme negro, y el thriller-psicológico. La recursividad de estas estructuras argumentales formulan a su vez un conjunto de personajes, espacios predilectos –la provincia, los climas extremos como los desiertos y los humedales–, dispositivos –como el documento de Gálvez o el arma de la mujer en Pubis angelical– y situaciones que podrían ser calificadas como verdaderos tópicos del guión latinoamericano.

El guión tiene una existencia particular que lo diferencia de los otros géneros literarios: es parte de un proyecto audiovisual que se configura alrededor de la actividad central, la filmación, que hace referencia al trabajo del cineasta o, desde la *Nouvelle Vague*, al autor del filme. Por eso aquellos que trabajan en una película concuerdan en llamar *producción* al momento de la filmación. Alrededor de este momento, se configuran dos etapas más: la *preproducción* que consiste en hacer los preparativos para filmar –la elección de locaciones, vestuario y actores– y la *posproducción*, que es el trabajo que se realiza sobre el material filmado, esto es, el montaje y el sonido. Si bien el énfasis y las actividades específicas que incluye cada una de estas etapas varía de proyecto a proyecto, este esquema sirve para describir lo que sucede al poner en marcha un equipo para *producir* un

filme. En algunos casos el guión cabe dentro de la etapa de preproducción –tal vez en las películas más comerciales, tal vez en una situación extrema donde el productor y el director buscan una especie de escribiente que se limita a poner sobre papel las ideas de éstos–, pero, por lo general, la escritura del guión se realiza antes de cualquiera de esas etapas. Es el momento de la gestación, cuando se discuten los motivos y se crean los conceptos autoriales que se verán más tarde en el filme. Aunque, a veces, para hacer un guión no se necesite escribir extensivamente, sino pensar en cómo hacer converger las ideas y decisiones en hechos y acciones, el resultado es siempre un texto escrito que manifiesta claramente una postura que permite sostener a lo largo de los meses o años el desarrollo de un proyecto de filmación.

De esta manera un texto que generalmente no se extiende más allá de las cien páginas, está escrito para movilizar a una colectividad de personas involucradas en un proyecto potencial y que conforman su *destinatario ideal*. El primer lector de un guión es, por lo general, una persona que mide la viabilidad de llevar a cabo un proyecto que tenga como base un guión, el cual usualmente es el director del proyecto y, eventualmente, un productor. En segunda instancia, el guión está dirigido a todo el cuerpo técnico encargado de llevar a cabo las distintas labores del proyecto: actores, iluminadores, montajistas, vestuaristas, maquilladores, etcétera, a quienes están destinadas las descripciones tan afanosas del guionista. Desde ese punto de vista, el guión es un objeto funcional y fundacional, una guía que garantiza la unidad del proceso y que a la vez involucra a diversos profesionales e inversores. Las lecturas que nacen desde allí tenderán a hacer una concreción visual que apele a las posibilidades de llevar lo escrito a ese medio de representación. A pesar de esto, es el director, si está presente en todas las etapas de la producción, el que lleva cabo la lectura más interesante, pues considera el guión en su totalidad y lo interpreta para poner en escena sus distintos aspectos expresivos. Asimismo, esta lectura creativa se complementa con procesos de lectura similares a los que se ejecutan sobre cualquier otro texto narrativo de ficción.

El éxito de un guión, por lo tanto, depende del hecho de su sopesamiento, de si se considera que el guión sirve efectivamente como base para una representación

cinematográfica. Así, al pasar a otras manos –y en un diálogo creativo constante con otros participantes del proyecto–, el guionista debe aceptar que su obra sea modificada, alterada, cortada o condensada si así lo requiere la puesta en escena. Por lo tanto, la relación entre el emisor y el destinatario de un guión se basará en el modelo de la discusión o, derechamente, en el de la supeditación. Por lo tanto, el emisor de un guión audiovisual, ya conciente de todas las características del género, debe conocer a su destinatario. A pesar del esfuerzo del guionista por hacer lo más objetiva posible su escritura, es imposible que el guión no sea a su vez una obra esquemática que permita diferentes concreciones y lecturas, según quién sea el lector y su disposición al momento de leer. El guionista debe intentar predecir el proceso de objetivación que llevará a cabo el lector del guión, para que así la película potencial que se plantea en la escritura se lleve a cabo lo mejor posible.⁵⁶ Un caso excepcional es el que describe Alain Robbe-Grillet en la introducción a su guión L'anée dernière a Marienbad, donde afirma que la visión de Alain Resnais, el director del filme coincidían enteramente con la suya, tanto así que el guión y la película son, desde su punto de vista, lo mismo (9-11).

En términos generales, la práctica de la escritura para el cine permite a un escritor experimentar con un registro diverso que tiene en común con el teatro el hecho de ser escrito para ser representado para otro medio. El autor de un guión aspira a que su escritura sea llevada al cine, pero aún así el guión puede ser experimentado como un texto autónomo que exija lecturas literarias próximas a las del teatro y a la de la novela, como un espacio donde el autor lleve a cabo sus intereses expresivos que luego incluso llegarán a un ámbito más amplio, más masivo, más heterogéneo, como es el de los espectadores de cine.

⁵⁶ Esta relación cambia, sin embargo, cuando el guionista es un autor conocido cuya obra conlleva, por ejemplo, la atracción de inversores y público, que es lo que pudo haber ocurrido con William Faulkner, Gabriel D'Annunzio o Ernest Hemingway. Así, también, cabe la posibilidad de que el guión sea escrito por el mismo director, caso en el cual la situación del emisor del guión se sitúa de manera muy distinta frente a todo el proyecto. De manera análoga, el guionista sólo participa en la formulación del texto del guión y no participa en las siguientes etapas de la producción, salvo en contados casos como la colaboración que Jean-Claude Carrière prestó a directores, como por ejemplo, Luis Buñuel en Ese oscuro objeto del deseo (1977).

Un análisis del guión debería permitir establecer pautas de análisis para casos futuros, pero sólo momentáneamente se ha logrado establecer algunas normas para reconocer algunas manifestaciones textuales típicas, pues, desde el mismo momento en que se formulan, tienden a ser descartadas por añejas. El cine comenzó con guiones de todos los tipos; los hay erráticos, incompletos o poéticos como los hay también técnicos y ajustados a las norma, y es posible que estos últimos sean tan literarios como los primeros. No es un análisis como éste el que va a dirimir qué es literario y qué no lo es, una cuestión tan compleja como la literatura misma. Lo que sí es posible determinar es el modo en que un nuevo género va encontrando la forma que lo caracteriza, las cuales se pueden seguir al pie de la letra o se pueden discutir, y también que las categorías de la literatura toman forma a partir de aspectos extratextuales las que tienden a abrir las concepciones históricas de un género. Las huellas que estos aspectos extratextuales dejan en el guión permiten rastrear los mecanismos con que la sociedad empieza a formular esas ampliaciones conceptuales, y no hay disciplina que pueda estar más relacionado con su época que aquella que la manufactura cinematográfica: un modelo de creación colectiva que amalgama una serie de intereses diversos, desde el mercado hasta la creación material y la búsqueda trascendente.

**Tercera parte: algunas conclusiones parciales sobre el guión
y la forma en que se presenta en Latinoamérica**

No se puede soslayar el hecho de que los géneros literarios son una especificación de los géneros discursivos en general, cuyo tronco común, el lenguaje verbal, no es suficiente para explicar sus diferencias ni cómo cambian o crecen a medida que se desarrolla y se complica la esfera de la praxis humana. Los géneros literarios se diferencian de otros discursos por surgir en contextos comunicacionales más complejos: “en el proceso de su formación [los] géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación inmediata” (Míjail Bajtín, “El problema de los géneros” 250). Tal como explicará sucesivamente la teoría de la recepción y la hermenéutica moderna (Ingarden 35, punto 4), estos géneros simples sufren ciertas transformaciones al formar parte de la constelación de los géneros discursivos complejos; por lo pronto, pierden la relación con su contexto pragmático inmediato y sus enunciados, junto a sus contextos, pasan a formar parte de una totalidad expresiva. En otras palabras, los géneros aparecen representados como parte del marco ideológico del *género secundario* que los contienen.

Es justamente este nombre –ideológico– el que Bajtín reserva para los géneros secundarios. Esta cualidad se complementa naturalmente con la noción de enunciado que el teórico ruso despliega en “El problema de los géneros”, pues, en un marco donde cada enunciado forma parte de un gran diálogo histórico, la elección del género por parte de un autor no es y no puede ser casual ni inocente. Muy por el contrario, cuando un autor decide expresar su discurso a través de un género en particular revela no sólo su intención, sino que emite también una opinión sobre el destinatario a quien dirige su discurso. De esta manera, el autor se posiciona frente a lo que antes que él se ha dicho sobre el tema que lo ocupa y las maneras en que se ha desplegado el género.

Tal como se pudo apreciar en los guiones analizados en la Segunda Parte, participar en la cadena productiva del cine que está potencialmente inscrito en la forma del guión significa dialogar con una serie de tradiciones. La primera que salta a la vista es

la del guión clásico de Hollywood que busca sus raíces en otra tradición más antigua, la estructura del relato central y la dramaturgia que se comunica a través de la línea mayor de la historia de Occidente hasta llegar a Platón y Aristóteles. Éste último, en su Poética, describe varios aspectos que inevitablemente se han citado en este trabajo; por ejemplo, la noción de argumento –que traduce la función básica de la tragedia: imitar acciones–, permite descubrir un orden canónico en la narrativa que, a grandes rasgos, Aristóteles enumera como “principio, medio y fin”, el cual claramente puede leerse como un primitivo y amplio sustento para el modelo moderno de los tres actos.

Sin embargo, en este punto tal vez sea más importante destacar una cuestión de método que Aristóteles echa a andar en esos escritos y que este trabajo replica. En esa primera teorización sobre la tragedia, Aristóteles analiza en profundidad sólo cuatro de las seis características de la tragedia. Tal acto de omisión está implícitamente afirmando que la tragedia ya está sostenida en la escritura, pues justamente las características que deja fuera son las que conforman la puesta en escena, es decir, la música y el espectáculo. Esta tradición crítica, que quedó inscrita en la historia del teatro, fue sostenidamente criticada por las vanguardias, que se propusieron rescatar lo que ellos consideraban único y característico de esa disciplina: la *performance*, la puesta en escena y la relación entre público y actor, antes que el texto.⁵⁷ La historia del guión es muy diferente, pues a lo largo de un siglo se ha calificado como clásico tanto el cine sustentado en la escritura como aquel sustentado en la imagen.

Por otro lado, la visión un tanto estilizada del realismo hollywoodense causa en varios autores serias aprensiones. Es importante constatar que este verdadero dominio cultural –sus códigos, sus íconos, sus tópicos– que han producido los filmes hechos en los Estados Unidos ha sido asimilado al dominio político que ha ejercido esa nación a lo largo del siglo XX, y especialmente durante la segunda mitad. Debido a esto han surgido propuestas que intentan contener la extensión de ese dominio, proponiendo modelos diversos que expongan la compenetración del ámbito cultural y el político. Jean-Luc

⁵⁷ Algunos de los alegatos más célebres vienen de los centros culturales de Occidente. V.E. Meyerhold y Konstantin Stanislavki en Rusia y desde Francia Antonin Artaud son portavoces de esta noción.

Godard, el cineasta francés ligado a la *Nouvelle Vague*, propuso principios diversos de creación que pudieron haber sustentado una de las oposiciones más serias a la hegemonía de Hollywood. Godard se ha preocupado de plantear modelos narrativos que exploran las posibilidades del relato, a la vez que dejan expuestas las maquinaciones del modelo narrativo clásico que en el cine se cristalizó en el llamado modelo de tres actos y del conflicto central. Su crítica sistemática confeccionó ensayos narrativos que obligan a reflexionar sobre, por ejemplo, la recepción automática que el espectador realiza al enfrentarse a los dispositivos de los subgéneros cinematográficos en Pierrot, le fou (1965), o sobre cómo se puede llegar a relatar una verdadera historia de amor después del agotamiento del relato amoroso que se ha llenado de clichés narrativos en Éloge de l'Amour (2001). A partir de esto, Godard extiende el tema del relato hacia la totalidad de la historia del cine, al explorar la posibilidad de crear una o varias versiones de ésta y que a la vez se haga cargo de la historia general en Histoire(s) du cinéma (1988-1998). El intento de Godard está relacionado con la posibilidad misma de relatar que, finalmente, se vuelve una reflexión sobre la ficción y la realidad, sobre si hay alguna relación contundente, constatable entre estas dos instancias. Como se pudo cotejar en el análisis del guión escrito por Ricardo Piglia, se trata de una pregunta central en la creación del guión, pues no sólo recorre la tradición del relato que el guión cinematográfico recoge, sino que también implica reflexionar sobre el modo en que los autores se instalan en la tradición cultural. Los guiones analizados comprenden que existe un lenguaje con códigos establecidos previamente que se debe conocer para crear experiencias posibles de retratar en un filme potencial.

El estadounidense Fredric Jameson, por su parte, ha interpretado el cine desde una esfera política echando a andar la noción de *cartografía cognitiva* en sus ensayos reunidos en La estética geopolítica. Si este término fue utilizado originalmente por Kevin Lynch para explicar cómo los individuos habitan y dan sentido a los espacios urbanos, Jameson traslada esta noción a la pregunta sobre cómo los individuos representan estos espacios, cruzando el aspecto individual con el social y, específicamente cómo el primero deja en evidencia la configuración del segundo a partir de la manera en que gestiona los

espacios en la representación. De esta manera, las representaciones configuran y evidencian una cierta mirada que sopesa el estado de los equilibrios entre los países: el “inconsciente geopolítico” (24) revelaría así nuevas maneras de pensar el mundo, ligadas al capitalismo tardío. Su argumentación echa mano sobre dos aspectos que un autor que produce en un ámbito específico no puede dejar de soslayar: cierta “materia prima social”, la cual incluye los aspectos psíquicos y subjetivos, y el “estado de la forma, las tecnologías estéticas de que se dispone para la cristalización de un modelo espacial o narrativo concreto de la totalidad social” (25). Es decir que, en la producción, los autores no pueden evitar establecer visiones parciales que, de paso, escenifican las posibilidades representativas permitidas por las tecnologías, más aún si se incluye la variable sobre la proveniencia de los sujetos que crean cine que, generalmente, son un grupo que goza de seguridades económicas y sociales. Para el teórico, la narrativa de la conspiración, que se despliega por medio de anillos espaciales a los cuales el personaje va accediendo hasta verificar que esos anillos son efectivamente interminables, revela los modos en que se despliega el capitalismo tardío en el cine.

Un análisis de este tipo ayuda a comprender que las representaciones presentes en los guiones analizados en nuestra Segunda Parte preservan una continuidad con ciertas prácticas ejercidas en la novela de la modernidad latinoamericana. La oposición entre provincia y ciudad, entre Latinoamérica y las metrópolis, entre la periferia y el centro, se transforma en un modelo sobre el vínculo entre la ficción y la realidad. Si en Cien años de soledad Macondo servía para fabricar una ficción sobre Latinoamérica, la realidad provinciana de los guiones de Puig es aplastada por la de la pantalla. Asimismo, la casa verde y el leproso en la selva de la novela La Casa Verde de Mario Vargas Llosa encuentra cierto símil en el Chamamé y en Puerto Astillero, respectivamente. Sin duda que los guiones analizados por pertenecer ambos a autores argentinos y cubrir tres décadas del siglo XX, ni remotamente representan toda la historia del guión en el cono sur, pero sus semejanzas confirman una tradición diversa presente en la etapa formativa del guión latinoamericano. Asimismo, la argumentación esgrimida a partir de los guiones analizados permiten afirmar la existencia en Latinoamérica de un género guión, cuyo

desarrollo hacia una forma convencional que integre la praxis cinematográfica, corre paralelamente al desarrollo de una industria cinematográfica y a la profesionalización del oficio del guionista, amparados en infraestructuras para el desarrollo de proyectos cinematográficos, instancias de intercambio y estructuras educacionales. Estas cuestiones quedan pendientes para su desarrollo posterior, puesto que cada una de ellas necesitan por sí solas investigaciones extensas.

Por lo pronto, cabe preguntarse si los análisis de este tipo son capaces de sentar bases que permitan rebasar los modos en que los estudios cinematográficos han llevado a cabo sus reflexiones sobre el guión, y si es posible aislar a partir de ellos un texto propiamente latinoamericano que supere los modelos presentados desde los dos polos occidentales que históricamente han impuesto las reglas a la creación cinematográfica y que, a su vez, exceda las limitaciones naturales de los modelos basados en políticas identitarias. Salta a la vista que desde el trabajo de Godard hasta el de Jameson ha habido un desplazamiento de lo que se intenta criticar, desde una hegemonía cultural que se identifica con un país hasta una estrategia que apunta hacia una categoría global que revela que las nuevas directrices culturales pierden de vista los ejes que detentan el poder político, cultural y económico.

A grandes rasgos, los análisis del guión cinematográfico de ficción se ha limitado a un reducido punto de vista con una especial preponderancia en el éxito y en el fracaso en su tránsito hacia el medio de representación audiovisual; las palabras que lo componen han sido olvidadas y diluidas en sus otros componentes, tal vez más inmediatos, más novedosos, como son el movimiento y el sonido. Mirarlo bajo perspectivas distintas y específicamente literarias es hacer evidente la serie de otras voces, otras tradiciones y otras disciplinas con las cuales el guión dialoga, descubriendo signos ideológicos diversos que existen en su escritura, ampliando su repertorio de interlocutores y desligándose de las rígidas estructuras del relato cinematográfico. De esta manera, los guiones adquirirán una capacidad que se le niega sistemáticamente, esto es, la de rescatar las amplias posibilidades de uso literario que permite una escritura hollada por la tecnología y el mercado. Estas nociones pueden ser complementadas por

la posición del autor de un guión, cuyos principios estéticos deben desaparecer tras la concreción de un proyecto, para dejar la gloria de la autoría a actores y directores.

Ninguno de estos elementos permite dilucidar con claridad el posible valor literario de los guiones, quizá porque para llevar a cabo una valoración de este tipo se debe encontrar antes que nada la especificidad que tiene el instrumento lingüístico en el medio específico del guión. Solamente a partir de esta valoración se podrán tomar en cuenta casos particulares que permitan realizar una lectura del guión en actitud estética, la cual neutralizaría, en cierta forma, su función original. En otras palabras, si en la intención del autor de un guión está la conciencia de escribir dentro de un medio literario que produzca un valor estético y que, a su vez, sirva como base para formular una obra en otro medio de representación –el cine–, que esta intención se haga patente dependerá mucho del modo en que utilice los medios del guión; como lo expone Ingarden: “la obra literaria en cuanto tal es una formación puramente intencional que tiene la fuente de su ser en actos de conciencia creativa de su autor y cuyo fundamento físico está en el texto escrito” (36). Por lo tanto, quedará al arbitrio del lector producir con el texto una lectura que concrete los valores artísticos y los integre en una aprehensión estética o que, por el contrario, sólo rescate su funcionalidad. Una lectura apropiada del guión, acaso, sabría complementarlas. Así entonces, una perspectiva global sobre el guión incluiría un amplio juicio de la interacción entre autor, texto y lector, así como también urgiría aplicar el modelo propuesto a lo largo de este trabajo a la investigación de guiones que no hayan sido escritos por autores cuya práctica en otros géneros y su talento literario preceda la lectura del guión para llegar a saber cómo la escritura de un guión define su valor artístico.

Bibliografía citada

- Antongini, Tom. "D'Annunzio y el cine". Harry Geruld, comp. Los escritores frente al cine. 183- 200.
- Aristóteles. Poética. Barcelona: Icaria, 1997.
- Arnheim, Rudolph. El cine como arte. Buenos Aires: Paidós, 1991.
- Artigas, Irene. "Écfrasis y naturaleza muerta: los «Botines con lazo» de Van Gogh y Olga Orozco". *Trans, Revue de Littérature générale et comparée*, número 2 *Littérature et image*. En http://trans.univ-paris3.fr/article.php3?id_article=84.
- Bajtín, Míjail. "El género, el argumento y la estructura en la obras de Dostoievski". Problemas de la Poética de Dostoievski. México/Santafé de Bogotá: FCE, 1996. 144-252.
- - -. "El problema de los géneros discursivos". Estética de la creación verbal. México: Siglo XXI, 1982. 248-293.
- - -. "Épica y novela". Teoría y estética de la novela. Madrid: Taurus, 1989.
- - -. La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais. Madrid: Alianza, 1999.
- Balló, Jordi y Xavier Pérez. Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición. Nuria Pújol, trad. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Benjamin, Walter. El origen del drama barroco alemán. José Muñoz Millanes, trad. Madrid: Taurus, 1990.
- - -. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". Discursos interrumpidos I. Jesús Aguirre, trad. Madrid: Taurus, 1989.
- - -. Parque Central. Ronald Kay, trad. Santiago: Metales pesados, 2005.
- Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador". Campo de poder, campo intelectual. Buenos Aires: Montessor, 2002.
- Brecht, Bertold. "Escribir para el cine". Harry Geruld, comp. Los escritores frente al cine. 208-209.
- Brunetta, Gian Piero. Nacimiento del relato cinematográfico. Madrid: Cátedra, 1993.

- Bürger, Peter. Teoría de la Vanguardia. Jorge García, trad. Barcelona: Península, 1997.
- Capote, Truman. “El escritor y el cine animado”. Harry Geruld, comp. Los escritores frente al cine. 216-218.
- Casas Moliner, Quim. Análisis y crítica audiovisual. Barcelona: UOC, 2006.
- Carrière, Jean-Claude y Pascal Bonitzer. Práctica del guión cinematográfico. Antonio López-Ruiz, trad. Barcelona: Paidós, 1998.
- Cervantes, Miguel de. Don Quijote de la Mancha I. Madrid: Cátedra, 1998.
- Chion, Michel. Cómo se escribe un guión. Madrid: Cátedra, 2001.
- Costa, Ivana. “La ilusión de la escritura perpetua”, entrevista a Ricardo Piglia. Revista Ñ nº 164, Diario Clarín, Buenos Aires, noviembre 2006, 6-8.
- Danto, Arthur. Después del fin del arte. Barcelona: Paidós, 1999.
- Faulkner, William. “El escritor y el cine animado”. Harry Geruld, comp. Los escritores frente al cine. 218-219.
- Field, Sydney. El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones. Marta Heras, trad. Barcelona: Plot, 2001.
- Geruld, Harry, comp. Los escritores frente al cine. Madrid: Fundamentos, 1981.
- Genette, Gérard. “Géneros, ‘tipos’, modos”. Garrido Gallardo, Miguel, comp. Teoría de los géneros literarios. Madrid: Arco/Libro, 1988.
- Godoy, Mario. “Participación de Acevedo Hernández en nuestro cine”. En www.memoriachilena.cl.
- Goldchluk, Graciela. “Manuel Puig y el cine”, prólogo. Los siete pecados tropicales y otros guiones. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004.
- Gorky, Máximo. “El reino de las sombras”. Harry Geruld, comp. Los escritores frente al cine. 17-21.
- Grant, Catherine. “La función de los autores: la adaptación transnacional de El lugar sin límites de José Donoso”. Revista Iberoamericana. Vol. LXVIII, no. 199 (abr./jun. 2002), 253-268.
- Guerin, Marie Anne. El relato cinematográfico. Carles Roche, trad. Colección Los pequeños cuadernos de Cahiers du Cinéma. Barcelona: Paidós, 2003.

- Gutiérrez San Miguel, Begoña. Teoría de la narración audiovisual. Madrid: Cátedra, 2006.
- Hauser, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. Madrid/Buenos Aires: Debate, 2002, vol.2.
- Hobsbawm, Eric. “La muerte de la vanguardia: las artes después de 1950”. Historia del siglo XX. Buenos Aires: Grijalbo/ Mondadori, 1998. 495-515.
- Huayhuaca, José Carlos. Cine escrito. Guiones para filmar. Lima: Fondo editorial de la Universidad de Lima, 2006.
- Huet, Anne. El guión. Núria Adelman y Laia Colell, *trads.* Colección Los pequeños cuadernos de Cahiers du Cinéma. Barcelona: Paidós, 2006.
- Huxley, Aldous. “El silencio es oro”. Harry Geruld, *comp.* Los escritores frente al cine. 83-89.
- Ingarden, Roman. “Concreción y reconstrucción”. Rainer Warning, *ed.* Estética de la recepción. Madrid: Visor/La balsa de la Medusa, 1989. 35-53.
- Jameson, Fredric. La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial. Noemí Sobregués y David Cifuentes, *trads.* Barcelona: Paidós, 1992.
- Maugham, Somerset. “Escribir para el cine”. Harry Geruld, *comp.* Los escritores frente al cine. 210-215.
- Mosès, Stéphane. El ángel de la historia: Rosenzweig, Benjamin, Scholem. Alicia Martorelli, *trad.* Madrid: Cátedra, 1997.
- Mouesca, Jacqueline y Carlos Orellana. Cine y memoria del siglo XX. Santiago: Lom, 1998.
- Ocampo, Silvina. “El Impostor”. Las reglas del secreto: antología. Matilde Sánchez, *ed.* México: FCE, 1991. 302-355.
- Onaindia, Mario. El guión clásico de Hollywood. Barcelona, Paidós, 1996.
- Onetti, Juan Carlos. El Astillero. Barcelona: Bruguera, 1980.
- . Juntacadáveres. Barcelona: Planeta, 1995.
- Orell García, Marcia. Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano. Valparaíso: Ediciones universitarias de Valparaíso/ Universidad Católica de Valparaíso, 2006.

- Piglia, Ricardo. El Astillero, guión. Tercera versión. Inédito.
- - -. “Narrar en el cine”. Crítica y ficción. Barcelona: Seix Barral, 2000, 29-33.
- Peña-Ardid, Carmen. Literatura y cine. Madrid: Cátedra, 1999.
- Puig, Manuel. La cara del villano/Recuerdo de Tijuana. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- - -. La Tajada – Gardel, uma lembrança. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- - -. La traición de Rita Hayworth. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- - -. Muestras gratis de Hollywood Cosméticos. Los siete pecados tropicales y otros guiones. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004.
- - -. “Prólogo”. La cara del villano/Recuerdo de Tijuana. 7-14.
- - -. Pubis angelical. Barcelona: Seix Barral, 1998.
- - -. Pubis angelical, guión. Los siete pecados tropicales y otros guiones. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004.
- Raible, Wolfgang. “¿Qué son los géneros?”. Garrido Gallardo, Miguel, *comp.* Teoría de los géneros literarios. Madrid: Arco/Libro, 1988. 303-339.
- Robbe- Grillet, Alain. “Introducción”. El año pasado en Marienbad. Jorge Argente, *trad.* Barcelona: Seix Barral, 1962.
- Ruiz, Raúl. Poética del cine. Santiago: Sudamericana, 2000.
- Sánchez-Biosca, Vicente. “Prólogo”. Brunetta, Gian Piero. Nacimiento del relato cinematográfico. Madrid: Cátedra, 1993.
- Shaw, George Bernard. “Acerca del cine”. Harry Geruld, *comp.* Escritores frente al cine. 134-138.
- Todorov, Tzvetan. “El origen de los géneros”. Garrido Gallardo, Miguel, *comp.* Teoría de los géneros literarios. Madrid: Arco/Libro, 1988. 31-48.
- Tolstoy, León. “Algo que puede tener un gran poder”. Harry Geruld, *comp.* Los escritores frente al cine. 24-27.
- Vanoye, Francis. Guiones modelo y modelos de guión. Antonio López Ruiz, *trad.* Barcelona: Paidós, 1996.
- Verani, Hugo. Onetti: el ritual de la impostura. Caracas: Monte Ávila, 1981.
- Woolf, Virginia. “El cine y la realidad”. Harry Geruld, *comp.* Los escritores frente al cine. 102-107.

El guión cinematográfico como género literario:
su autonomía a partir de adaptaciones de Manuel Puig y Ricardo Piglia.
Tesis para optar al grado de Magíster en literatura con mención en teoría literaria.

Escrito por Mónica A. Ríos V.
Profesor guía: Cristián Montes

Abstract

Si bien el estudio del guión cinematográfico ha sido acaparado por el cine, el cual lo ha definido como un objeto *inestable*, se propone estudiar guiones latinoamericanos como *textos estables* que pueden ser sometidos a un análisis literario en general, y desde el punto de vista de los géneros literarios en particular. Trazar los contornos nítidos a este objeto de estudio requiere, por un lado, distinguirlo de la actividad cinematográfica y de las escrituras que se posicionan naturalmente a su lado prestándole ciertas herramientas y confundiendo sus límites. Para lograrlo se recurre a la noción de género literario cuyo estudio requiere abordar primero los textos concretos hasta llegar a comentar sobre la sociedad que los produce. Un procedimiento como este, ejercido sobre algunas adaptaciones de Manuel Puig y Ricardo Piglia, tendrá como guía dos hipótesis. La primera se refiere a la posibilidad misma de constituir un género, esto es, que un cierto tipo de textos con algunas características en común viene a conformar un género cuando exhibe, como un elemento de su composición, la conciencia de sus límites y su vínculo con la tradición. Una vez que se establece que esto sucede en el guión cinematográfico de ficción, se buscará revelar que éste es un género literario que toma prestadas características de otros dos géneros literarios que se encuentran próximos a él: la novela y la dramaturgia. Así concebido, el guión ostenta características y normativas propias debido a su particular superficie textual, sus convenciones semánticas y sus reglas pragmáticas.