

archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las
vanguardias

n°5

Las tapas de
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

**Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo**

n°9

Dispositivos
mediáticos: los casos
de las tapas de revistas
en papel y en soporte
digital

n°10

Sobre historia y teoría
de la crítica I

búsqueda

ir

Contacto

Comentarios

Suscripción

Centros y fronteras. El cine en su tercer siglo

n° 8

sep.2011

semestral

Secciones y artículos [3. Fronteras]

**Un cierto decir del cine: pliegues, rastros
y resistencias en los bordes de lo literario**

Camila Bejarano Petersen

abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios**Abstract**

La discusión en torno a las relaciones posibles -o deseables- entre el cine y otros lenguajes artísticos legitimados forma parte de la escena de su nacimiento. Así, entre las formalizaciones teóricas que exponían los argumentos de su especificidad y la exploración realizativa que afirmaba su estatuto artístico autónomo, la cuestión de su vínculo con la literatura, el teatro o la música caracterizan la construcción de una mirada sobre su estética. Esta zona de los contactos, transferencias y contaminaciones ha sido permanentemente retomada, revelando una dimensión de gran importancia para la teoría de la escritura audiovisual, el guión. En tal sentido, interesa abordar la relación cine- literatura a partir de un problema que insiste en los autores que avanzan sobre el tema: el de las imposibilidades ofrecidas por lo específico literario y la escritura de guiones audiovisuales.

Palabras clave

Cine, literatura, bordes, transposición, dispositivos, estéticas

Abstract en inglés**A certain way in which cinema says: folds, traces and resisters on the edges of the literary**

The discussion of possible –or desirable- relationships between cinema and other artistic languages legitimized was born with cinema. Thus, among the theoretical formalizations setting out arguments for its specificity and performative exploration affirming its artistic autonomous status, the question of its link with literature, drama or music characterized the construction of different views on aesthetics. This area of the contacts, transfer and contamination has been permanently taken up, revealing a dimension of great importance for the theory of audiovisual writing, the script. In this

regard, we will approach the relationship between cinema and literature, from a recurring problem: the question of the impossibilities and the screenwriting.

Palabras clave

Film, literature, borders, transposition, devices, aesthetics.

Texto integral

1. Introducción

- 1 La discusión en torno a las relaciones posibles -o deseables- entre el cine y otros lenguajes artísticos, es una constante que lo atraviesa. Yendo hacia atrás, un salto a los orígenes, se advierte que forma parte de la escena de su nacimiento, articulada con la discusión sobre su estatuto artístico. Así, en los autores que en los primeros tiempos abordan ese campo de sombras en movimiento, de luces como parpadeos del mundo, aparecen -entre la fascinación y el temor- constantes espacios dedicados a la comparación cine-literatura, cine-pintura, cine-teatro, cine-música, cine-danza, cine-arquitectura. Viktor Sklovsky decía muy tempranamente, llamando la atención sobre el nuevo medio: "El arte en general -y la literatura en particular- vive junto al cine y finge ignorarlo" (1955 [1971]: 44).^[1] El arte en general y la literatura en particular, a los que refiere al autor, no son otra cosa que la concepción legitimada de arte, respecto de la cual el cine deberá batallar su lugar en el mundo.
- 2 En el camino de esa polémica, algunos autores hablarán del cine como un arte de síntesis (Canudo 1911) y muy frecuentemente se lo pensará específicamente como síntesis de la literatura y la pintura, en virtud del carácter visual y narrativo.
- 3 Entre las formalizaciones teóricas que exponían los argumentos de su especificidad y la exploración realizativa que afirmaba su estatuto artístico autónomo, la cuestión de su vínculo con la literatura, el teatro o la música caracterizan la construcción de una mirada sobre su estética, enfoque permanentemente retomado que revela, en esa presencia constante, una dimensión de importancia específica para la teoría de la escritura audiovisual: el guión.
- 4 En tal sentido, interesa abordar aquí la relación cine-guión-literatura a partir de un problema que insiste en los autores que avanzan sobre el tema: la cuestión de las imposibilidades. Es decir, de aquello *inadaptado*, del traspaso imposible. Determinado por la puesta en relación de dos sistemas semióticos diferentes, con el paso intersticial del guión (escritura nómada, pre-texto hecho de palabras que deben emular la forma audiovisual), las concepciones desplegadas en torno al guión y la relación cine- literatura permiten reconocer ciertos postulados en los que lo posible aparece constantemente *contaminado* por lo deseable.
- 5 Si bien los autores de libros de guión en general parten del reconocimiento de la necesidad de transformar el material literario para su (re)elaboración audiovisual, las descripciones del problema, así como las soluciones propuestas, permiten reconocer, unas veces, la continuidad de una mirada jerarquizadora de los lenguajes y otras, enfoques que ponen de relieve el problema metodológico que emerge al intentar diferenciar los modos específicos de producción de sentido respecto de las tradiciones estéticas. Es decir: el problema de nombrar lo que un lenguaje estaría delimitado a hacer por razones del funcionamiento discursivo, respecto de aquellas limitaciones más bien vinculadas a un deber ser ceñido a una tradición estética. Porque, en todo caso, al considerar la relación y el estatuto de los cambios en el juego transpositivo, siempre se pone a rodar una concepción del lenguaje y sus objetivos. Como señala Wolf, "a la pregunta sobre cuáles son las maneras en que se suele reflexionar sobre la

transposición, lo primero que puede decirse es que las dificultades que supone son siempre propias e inseparables del material que se está manipulando, que a su vez están entrelazadas con el concepto cinematográfico de quiénes la están realizando" (2001 [2004]: 19).

- 6 En el escenario que nos convoca podemos hablar de una triangulación dada por el lugar del guión entre el concepto del cine y lo cinematográfico por una parte y, por otra, el concepto de literatura y de lo literario implicado en la relación transpositiva. Abordado desde el mundo del guión se trata de considerar, en una suerte de *nosotros* que marca el lugar de la mirada: ¿qué es lo que se suele considerar lo posible y lo propio, respecto de lo imposible y de lo impropio? En el fondo, cuando los libros de guión hablan de la literatura y de lo que ésta puede hacer, ofrecen sobre todo una mirada sobre lo que el cine debería ser. En tal sentido, este juego de relaciones permite advertir que en el campo del guión ha ganado el dominio de lo narrativo en la afirmación de la presencia del cine en el mundo, asociado a una concepción de cine masivo de narratividad clásica. Casos muy excepcionales, como Vanoye (1991 [1996]), permiten incluir en el campo del guión las experiencias de una narratividad diversa como práctica estética posible, siendo, sin embargo, una posición claramente marginal respecto de la asunción que los libros de guión hacen del cine un arte que debe contar una historia, de manera clara, y ser pura acción.

1.1. El juego de las relaciones

- 7 Partiendo del hecho de que la relación de pasaje, como propone llamarla Wolf (2001 [2004]), o de intercambio de fluidos, como la denomina Stam (2004), el campo de las relaciones transpositivas involucra universos semióticos diferentes. La cuestión sobre la que interesa detenerse en este lugar es aquella que alude a la especificidad: ¿qué es lo que el cine no puede hacer y sólo puede hacer la literatura?, y viceversa, ¿qué es lo que sólo el cine puede hacer y constituye su especificidad? Me interesa responder esta pregunta *desde la posición cine*. Esta interrogación, lo sé, no es nueva ni original. No espera serlo, no del todo. Me interesa, en todo caso, retomar la discusión para pensar sus alcances de cara a la teoría del guión, teoría restringida a enfoques que parten de una práctica consagrada y asociada a cierto modelo del cine, que –entiendo– no agota lo que el cine puede ser. Así, me parece necesario recuperar ciertas afirmaciones que constantemente se replican, gozando de un consenso que resulta al menos inquietante y que considero necesario volver a discutir, como es, por ejemplo, la asunción de que el cine no tendría la misma flexibilidad temporal de la literatura, que su tiempo sería siempre el del presente, como se manifiesta en Seger (1992).
- 8 Revisitando los enfoques, intentaremos situar ciertos niveles especialmente de borde que funcionan como regularidades y que suelen vincularse a dimensiones discursivas como la sugerencia o la ironía; es decir, casos de oscilación semántica, respecto de los cuales el decir cinematográfico podría tomar la palabra. Para los libros de guión, la asunción de la imposibilidad estética del cine hacia la ambigüedad o la complejidad se despliega en la fórmula siempre expuesta de que el cine "debe ser claro": el narrador, por ejemplo, debe ser omnisciente y objetivo, en tanto que en la literatura podría ser subjetivo y altamente comentativo.
- 9 Me permito trabajar sin tomar una obra en particular, sino con varios ejemplos diferentes que habilitarán situar procedimientos en función de una potencia expresiva que se le suele negar al cine. Sé que se trata de una decisión problemática que en general caracteriza a los manuales de cine en los que se abordan categorías "puras" y buscan su ejemplo en un fragmento de film desprovisto de relación con el contexto. Sin embargo, de cara a este recorrido, más que establecer un número limitado de operatorias o un diccionario de categorías, me interesa pensar potencialmente lo que el cine puede ser y hacer en la relación con la literatura. En general, la posición de los manuales de guión es una posición normativa en la que se dice "el cine puede ser esto y debe hacer aquello, pero no debe intentar esto otro ni aquello". Nociones como "funcionar", "corrección", "fracaso", aparecen una y otra vez. Y si bien es verdad que la descripción difícilmente escapa, en cierto límite, a una posición valorativa (en mi caso, todo lo que el cine puede ser en la exploración estética), lo que intentaremos hacer es recuperar opciones de trabajo a partir de existentes.

2. En la historia: relación del cine con otros lenguajes

- 10 Cuando el cinematógrafo emerge se encuentra con un mundo que lo trasciende: artes, obras, tradiciones estéticas, concepciones de lo artístico, postulados de ciencia. ¿De qué manera se vincula con los lenguajes artísticos precedentes y con la exigencia dada a lo artístico? Como recuerda Carmen Peña Ardid (1996 [1999]) en torno a la relación cine-literatura, se trata de una relación altamente conflictiva, pues pone en juego concepciones jerárquicas de los lenguajes. Así, respecto del estatuto artístico en disputay comprendiendo que la idea de autonomía del arte es crucial para entender su lugar en el sistema, muchos fueron los aspectos que debilitaron la posición del cine frente a las exigencias del canon artístico. Entre ellos se advierten el carácter de reproducción mecánica de imágenes y la condición eminentemente popular. Así, en los casos en que se afirma la posibilidad del carácter artístico del cine, la relación con otras artes como la literatura y el teatro se pensaba, o bien como necesaria o, muy por el contrario, como altamente peligrosa frente al riesgo de las contaminaciones (ver Figura 1).
- 11 Como ejemplo de la segunda posición, Sklovsky, un autor profundamente preocupado por la forma, reconoce el caudal estético del cine como una potencia, al tiempo que, frente a la literatura y su trabajo sobre el lenguaje, sostiene que sería mejor para ambos que el cine se ocupara de crear sus propios argumentos y de buscar su forma propia. Lo que Sklovsky plantea es la imposibilidad de hacer con imágenes en movimiento lo que la literatura hace con palabras; y dado que "Parece claro que las palabras para un escritor no son en absoluto una amarga necesidad, no son solamente un medio para decir algo, sino que son el propio material de la obra", el autor observa la relación entre cine y literatura con enormes reticencias. Así, afirma: "Casi nada de la novela puede ser transferido a la pantalla. Casi nada, salvo el mero argumento. Diríase que para el cinematógrafo se abre otro camino, al de reproducir el movimiento puro, o para expresarse de manera primitiva, el camino del ballet" (1955 [1971]: 47).

<i>Concepciones frente a la relación / intercambio del cine con otros lenguajes artísticos.</i>		
Negación del estatuto artístico del cine	Afirmación del estatuto artístico del cine	
Vertientes elitistas	Vertientes pluralistas	
<i>"El cine duplica, no crea"</i>	Ponderan negativamente	Ponderan positivamente
	Formalistas (dogmáticos) <i>Acento en las diferencias</i>	Crítico-lúdicos <i>Admiten las diferencias y la especificidad: búsqueda de lo propio a partir de lo común.</i>
	Autonomistas <i>Acento en la especificidad y pureza</i>	

Figura 1

- 12 Si bien no todos los autores consideraban la relación del cine con lo narrativo como necesaria, e incluso para algunos como Vertov, la ven como altamente negativa, la apuesta narrativa del cine como arte fue ganando la escena, y sus vínculos con las artes del encantamiento -en términos de Laffay (1964 [1966])- no han cesado, asumiendo un papel de específica importancia en la construcción de sus jóvenes tradiciones estéticas. Los libros de guión asumen esa tradición como la principal opción y, en tal sentido, para ellos enseñar a escribir guiones es, predominantemente, enseñar a contar historias de manera audiovisual.

3. Relaciones: entre la especificidad y posibilidad

- 13 A partir de la tensión sobre la noción de arte, y de que el cine la fuerza hacia zonas no previstas al momento de trazar el grupo de las Bellas Artes en el siglo XVIII, la inicial relación jerarquizada entre las artes fue dando lugar, lentamente, a enfoques comparativos, cuyo objetivo no radicaba ya en la descripción de un potencial que la obra fuente adaptada habría perdido, sino en analizar los tipos de diálogo construidos entre obras (Bejarano Petersen, C. 2008 [2010]) y las potencialidades expresivas de cada lenguaje.
- 14 Evidentemente esta perspectiva pone en juego un cambio en la relación sobre la obra fuente y el cine, y pone de relieve la relación con marcos disciplinares diferentes a los de una estética normativa o prescriptiva. Ya sea con abordajes que se proponen desde la literatura comparada, o bien en estudios sobre el cine que en ciertos pasajes introducen la discusión, la cuestión transpositiva posee una fuerte tradición crítica, pero sólo de manera reciente se advierte una entrada a la problemática desde el campo específico del guión. ¿Qué ocurre en ese terreno? La jerarquía domina, aunque transfigurada.
- 15 En este punto conviene recordar el carácter peculiar del guión como texto no autónomo (su vida radica en la proyección audiovisual que asuma), a caballo entre el objetivo de estructuración de un mundo con planteos estéticos particulares, por un lado, y por el otro, como una herramienta clave para la producción del film. Esta ambivalencia introduce ciertas restricciones en la escritura de los guiones, tales como: a) organización por escenas, b) escritura en tiempo presente, c) desarrollo en tercera persona, d) diferenciación de la información visual de la sonora, e) indicación al principio de cada escena del número y referencias a la locación (si interior o exterior, qué decorado, que efecto lumínico –día, noche, atardecer-), f) escritura de los personajes y acotaciones técnicas en mayúsculas, formato de fuente Courier New 12 – que supone la equivalencia entre una hoja de guión con un minuto del film-, entre otros rasgos. Ello se vincula con la exigencia de dramatización audiovisual entendida como el tipo de manifestación dramática que un suceso o elemento de la historia habrá de asumir según una requerida proyección audiovisual. Así, cuando en el capítulo "Los fallos del guión" Chion señala en qué se observa la inexperiencia guionista y describe los "defectos típicos de los guiones de principiantes", enuncia que ello ocurre cuando, por ejemplo: "el guión indica el pensamiento de un personaje, su identidad, su deseo, incluso una situación, pero sin precisar la manera en que se avisará al espectador del film (y no al lector). Por ejemplo: 'Y, hermano de Z': ¿pero cómo nos enteramos?, ¿no corremos peligro de tomarlo por su marido?" (Chion, 1988 [2006]).
- 16 Así, el guión, que es palabra escrita, emula el estatuto audiovisual y restringe aspectos estructurales tanto a ese principio de dramatización audiovisual, como a las exigencias que le impone su condición de herramienta para la producción (a este uso por ejemplo, corresponde, desde mi perspectiva, el criterio de división en escenas). Me parece necesario recordar el lugar del guión en la relación transpositiva, pues sus características introducen pautas a la escritura, aunque ellas no sean absolutas y estén vinculadas a los encuadres profesionales en los que se desarrollan (no es lo mismo escribir para una tira diaria televisiva que hacerlo para un largometraje cinematográfico o para un documental).
- 17 Estas pautas caracterizan al guión y su circulación institucional para proyectos ficcionales de manera dominante, y se vinculan a una escritura que se define como eminentemente descriptiva, aunque las excepciones y rupturas también existen, solo que éstas plantean la dificultad de lo no *gramatizable*, y por ello suelen quedar fuera de esos abordajes. Es decir que el libro de guión ostenta una vocación por la generalización y el señalamiento de ciertas pautas asociadas a marcos profesionales tradicionales. Desde esa perspectiva, lo que permanentemente juega con la irrupción y se desvía de la norma, se sanciona y se presenta como resistencia que atenta contra esa condición preceptiva en que se funda. Así, lo singular de estos enfoques es una suerte de enunciación autoritaria por la cual se afirma que el cine puede ser sólo eso que el libro de guión dice que debe ser, y lo peculiar es que esas concepciones se enseñan en las escuelas (universitarias) de cine.

3.1. Del guión y la mirada sobre la relación cine-literatura

- 18 Es interesante advertir que la perspectiva dominante en la relación del cine con la literatura desarrollada en los libros de guión asume postulados que encubren una concepción jerarquizada y estereotipada de los lenguajes (Bejarano Petersen, C. 2008, [2010]). Así, el cine se supone delimitado a lo concreto, simplificado, claro y determinado por la exigencia a una fuerte sujeción narrativa. En tanto que la literatura podría ser sugerente, introducir referencias al tema, trabajar sobre varias líneas de acción y personajes. Lo que implicaría, en términos generales, la capacidad de la literatura de hacer filosofía, en oposición al cine.
- 19 Quien introduce con claridad una posición diferencial en el mundo de los libros sobre el guión es Vanoye (1991 [1996]), al plantear la posibilidad de diferentes estrategias narrativas, y más aún, la posibilidad de diferentes relaciones entre la literatura y el cine tramitadas por el guión como opciones estéticas. Así, al momento de proponer una metodología de trabajo del guionista en proyectos que parten de una obra literaria, Vanoye distingue tres niveles: el de los problemas técnicos, el de las opciones estéticas, y el del proceso de la apropiación. El primero refiere al estudio de los cambios implicados en la relación entre sistemas semióticos diferentes y los problemas generales que derivan de la especificidad audiovisual resumidos en la noción de dramatización audiovisual. Este nivel sería el que nos convoca ante la pregunta sobre lo específico de cada lenguaje, partiendo de la oposición entre la dimensión del mostrar (lo icónico) posible en el cine, y la condición del aludir asociada a la palabra (lo simbólico). Aristóteles señalaba esta diferencia en torno a la oposición entre modo dramático y modo narrativo –ya volveremos sobre esto-. El segundo nivel propuesto por Vanoye, el de las opciones estéticas, introduce el carácter netamente diferencial respecto de la propuesta que domina en otros autores, pues incluye las alternativas estéticas involucradas en la tarea. Al describir dos grandes modelos de representación detectables en las tradiciones literaria y cinematográfica, lo clásico y lo moderno, Vanoye abre el juego para el desarrollo de guiones cuya propuesta podría explorar una narrativa no clásica. Así, la alternativa estética que formula tanto para la obra fuente como para las posibilidades audiovisuales, habilita una metodología a la que podría resumir con la siguiente afirmación: no existen a priori obras que serían más adaptables que otras, así como tampoco una imagen delimitada de lo que el guión debería ser, en tanto que la tradición dominante de la teoría del guión se afirma en una estética que podemos situar del lado del canon clásico (referencialidad, verosimilitud realista, estatuto diegético) y en negación de otras opciones estilísticas. Si bien Linda Seger introduce la cuestión del estilo, lo hace matizado por afirmaciones como la que siguen: "La mayoría de las películas que triunfan en el mercado son realistas. El estilo realista es el más accesible para la audiencia, el que se entiende con mayor facilidad y es más claro. Es como la vida misma", y añade: "Pocas películas utilizan otros estilos, y aquellas que lo han hecho rara vez han sido éxitos de taquilla" (1992 [2000]: 194).
- 20 El tercer nivel propuesto por Vanoye es el de la apropiación, en el que introduce las decisiones de cambio o continuidad entre la obra fuente y el guión atendiendo a las diferentes coordenadas espacio-temporales (históricas, geográficas, de época) en que ambas obras son construidas.
- 21 Entre la propuesta de Vanoye y la más difundida en el campo de la teoría guionística, las diferentes concepciones de la relación entre los lenguajes y obras se materializan en la metodología que proponen. En tal sentido considero que se puede definir a la primera posición como representante de una teoría transpositiva y a las segundas como diseños asociados a una concepción adaptativa (Bejarano Petersen C. 2008, [2010]). En tanto que Vanoye abre el juego al tejido de las opciones intertextuales y al paso del tiempo, las segundas suponen ciertos parámetros estables en los cuales debería *entrar* la obra fuente y el cine; razón por la que en estas últimas la idea de trasvasamiento fundada en la oposición forma/contenido, es tan familiar y *adecuada*.
- 22 Nuestra pregunta inicial respecto de lo específico de las posibilidades semióticas de cada lenguaje, se puede plantear considerando el modelo de Vanoye. Si bien en el autor la pregunta por lo específico de cada lenguaje desplegada en el primer nivel (problemas técnicos) adquiere una fisonomía próxima al estudio semiótico de las condiciones materiales de cada lenguaje -con sus restricciones de materias significantes y sentidos convocados-, también se orienta en cierto sentido a un horizonte estético (a un deber ser). El de la dramatización audiovisual, en este caso, distintiva de lo cinematográfico, pues parte del presupuesto de cierta vinculación narrativa -aún abriendo el juego a diferentes modelos de narratividad-. Ahora bien, la apertura a modelos narrativos no-clásicos pone al descubierto las asunciones dominantes en el campo del guión. El trabajo de Vanoye me parece valioso en ese gesto metadiscursivo, crítico, que pone en evidencia naturalizaciones del campo, y en el gesto metodológico de ofrecer una propuesta que no delimite exclusivamente un tipo de narrativa. Por otra parte, cabría preguntarse hasta qué punto es posible, hablando de lenguajes y obras y no de un nivel pre-semiótico, establecer en las

diferencias materiales condiciones específicas de posibilidad semiótica, sin que constantemente se toquen con modos de configuración estética (posibles entre otros). Esto es: hasta qué punto las restricciones materiales delimitan modos de configuración sin que cada vez la distinción no esté hablando al mismo tiempo de estéticas o reglas del lenguaje que configuran los campos y sus tradiciones. Si lo pensamos desde Dubois (2001), esta conjunción del enfoque por lo específico-material de las "máquinas de imágenes" es atravesada a su vez por nociones sobre lo estético (por ejemplo, eje maquínico/humano), lo que pone en evidencia, desde mi perspectiva, cierta imposibilidad de lo específico *a secas*, desvinculado de pautas más o menos manifiestas sobre lo que se supone que un lenguaje debe ser. Cuando Dubois -en ese mismo libro- habla de la estética del video, si bien plantea posibilidades de manipulación de las imágenes, delimitadas por las características materiales y tecnológicas de la imagen videográfica (organización en tres niveles de información: el cromático, el lumínico y la información de sincronismo en el barrido), también describe rasgos de lo que sería el lenguaje del video acotando a un tipo de trabajo sobre las imágenes y sonidos, el del video arte, y oponiéndolo a un tipo de cine, el de narratividad clásica. Así, lo específico, como en el origen del cine, está asociado a lo que sólo se puede hacer con un medio de expresión y a ciertos presupuestos de lo que sería el trabajo estético.

3.2. Libros de guión y adaptación

- 23 Ya sea como una referencia al pasar mientras se desarrolla cierto problema de la escritura en general, o en propuestas integrales específicamente orientadas a la adaptación, el tema de la relación con otros lenguajes aparece en los libros de guión ligado a lo narrativo. En el caso puntual de Seger, el libro completo se destina a la cuestión: *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas* (1992 [2000]). En otros como el de Vale (1982, [1996]) o Comparato (2005), se destinan secciones o aparece en el tratamiento de otro tema (personajes, diálogos). En el caso de Vanoye (1991, [1996]), en el libro dedicado al guión, un apartado define los problemas de la adaptación y otro libro, no acotado al guión, desarrolla íntegramente la problemática de la relación cine-literatura (Vanoye, 1989).
- 24 Básicamente abocados al arte de contar historias, los libros de guión piensan la adaptación de cara a la narración y a una relación que obliga a cierta "fidelidad" o continuidad de rasgos característicos de la obra llamada original. Como señalaba, esto está en clara relación con la noción de cine que sostienen, en términos de una práctica narrativa orientada a grandes públicos. Esto es: una narratividad de verosimilitud realista y fuerte sujeción diegética. Así, la relación con la obra fuente se vincula con la capacidad de reconocer en ella materiales para la historia audiovisual y, por lo tanto, se parte de la idea de adaptabilidad de la obra fuente. Es decir, del precepto de que habría obras más adaptables que otras, y más aún, que habría obras *inadaptables*.
- 25 En esta primera entrada, el carácter adaptable o no de la obra literaria se despliega en algunas afirmaciones que van desde el pedido de calidad a la obra literaria a la descripción de lo que podríamos llamar grados de *literaridad*: a mayor *despliegue* literario sería menor la cualidad de adaptabilidad. Ahora bien, sabemos que los orígenes de un proyecto audiovisual son múltiples, y diversa es también la forma que pueda asumir. Por ello, su construcción pone en escena sucesivas instancias en las que la potencialidad se delimita y un nuevo universo textual surge como resultado de algunas decisiones. Así, un comienzo posible estaría asociado a la elección de la obra fuente. El enfoque dominante parte de la presunción de que sería más cinematográfica la obra literaria que fácilmente pudiera resumirse en una línea -trama- o story line/sinopsis. Esta idea está presente en Vale cuando, hablando de la adaptación, afirma: "La forma de acercamiento es similar en todos estos casos: primero hay que reducir a una línea simple el material existente" (Vale 1982, [2006]: 174). Para Vale, como para Seger y Comparato, la relación con la obra literaria parece delimitada a la anécdota narrativa y a las exigencias de un guión de narratividad clásica. Si bien estos autores admiten que no hay adaptación sin transformaciones, en ellos el criterio de los cambios está pautado por un modo puntual de pensar el guión o por cierta asunción de una esencia de la obra fuente, que asume, de acuerdo al autor, una acentuación.
- 26 En Comparato aparece del lado de lo que sería la calidad: "La adaptación implica escoger una obra adaptable, es decir, que se pueda transformar sin que pierda calidad; y no todas las obras se prestan para esta transcripción. Un ejemplo típico de adaptación imposible es la novela *Ulises*, de Joyce, ya que lo que caracteriza a esta obra son los pensamientos íntimos, los acontecimientos mentales de un personaje. Aún así, ha habido intentos de aproximarse a la obra de Joyce por la vía

cinematográfica. Al fin y al cabo, cada novela es un reto para el guionista (...)" (2005: 288). La modalización final, aunque introduce matices en relación con lo *inadaptado*, permite situar el carácter dominante de una concepción sobre la adaptación que tiene como protagonista a la narratividad clásica. Seguramente Comparato no desconoce parejas como Robe-Grillet y Resnais en *L'Anne dernier á Mariendbad* (*El año pasado en Marienbad*, 1961) o la experiencia del *Orlando* filmico (Potter, 1992), que parte de la novela moderna de Virginia Wolf (1928), por lo que la posibilidad de guiones que parten de obras que serían inadaptables se introduce como un potencial, aunque nada habría de garantizar su éxito comercial (aspecto que preocupa particularmente a los autores de libros de guión). Así, mientras la imagen habilita una zona en la que emergería lo más literario de lo literario (a lo que llama calidad), y si bien esa dimensión estaría asociada a lo que sólo puede producirse vía la literatura y vía una obra – es decir, lo no-traducible-, permite también reconocer una imagen sobre las limitaciones del cine.

- 27 Esa posición se pone de manifiesto, por ejemplo, cuando se dice que cierto escritor es particularmente cinematográfico en su estilo, caso de Stephen King o Sidney Sheldon. El presupuesto implicado en esta afirmación está ligado a la idea de fidelidad, pero trasciende al problema del estatuto o legitimación de los cambios. Fundamentalmente se liga a la idea de ciertas cosas que el cine no debería ser. De este modo, la presencia de un narrador comentativo se considera un atributo literario, en tanto que la exigencia de mínima intervención se define como cinematográfica. En ese lugar, es en el que Sheldon emerge como muy cinematográfico: su escritura elimina al máximo observaciones del narrador que no se vinculen de manera específica a la acción; el conflicto se manifiesta en los primeros párrafos y guía los objetivos de los personajes; los personajes se caracterizan a partir de una mínima descripción de sus atributos visuales y se privilegia su descripción a partir de un hacer o interactuar (modelo de praxis aristotélica que se ajusta a la pauta de escritura de un guión); las relaciones espacio-temporales son clarificadas constantemente (un capítulo se inicia, por ejemplo, indicando lugar y fecha: "San Francisco , Abril de 1995") y ostenta un alto grado de redundancia. Otro aspecto bastante característico de lo que se llama literatura muy cinematográfica es la fuerte presencia del diálogo. Además, para clarificar la diferencia entre tipos de voces se introduce un cambio tipográfico que indica el paso de un diálogo a un pensamiento, utilizando la cursiva y aclarando el origen de esa "voz interior": "*Algún día*, se prometió Page a sí misma, *voy a vivir en una casa de verdad, en una hermosa cabaña con césped verde y una cerca de estacas puntiagudas*" (Sheldon 1994 [2009]: 63).
- 28 Este recurso del cambio tipográfico para indicar el pasaje en el estatuto de la voz-palabra, fue desarrollado por Manuel Puig en *Boquitas Pintadas* (1969-1974, [1974]). Sin embargo, en ese caso, el recurso introduce polifonía pero no ostenta un fin clarificador. Como en el diálogo entre Mabel y Pancho, que comienza sin que se indique quiénes hablan o dónde lo hacen, intercalando entre líneas de diálogo, con cursiva, los pensamientos socialmente indecibles (por pautas del buen comportamiento asignados a la gente *de buen proceder*): "- Ya que está ahí, por qué no me cortaría unos higos? *cáscara aterciopelada verde, adentro la pulpa de granitos rojos dulces los reviento con los dientes.* / -Buenas tardes, no la había visto. *El pie las uñas pintadas asoman de la chancleta, piernas flacas, ancas grandes.*" (Puig 1969-1974, [1974]: 154) Es decir, que no se trata de un procedimiento en sí mismo, sino de su articulación en un conjunto textual. El juego polifónico y fragmentario de *Boquitas Pintadas*, con un salto tempo-espacial constante que potencia la discontinuidad y la desorientación, sería, para la perspectiva dominante en el mundo del guión, inadaptable, poco cinematográfico. Pero existe la transposición fílmica de *Boquitas Pintadas*, realizada por Leopoldo Torre Nilsson en 1974. El film –co-guionado con Puig- retoma los personajes, situaciones, atmósferas y lugares del relato literario (lo que sería la historia), pero además, captura y reelabora sus apuestas estilísticas, como el juego de voces y el desarrollo temporal, aunque su apuesta tienda a una enunciación menos fragmentaria y más orientadora espacial y temporalmente. En un trabajo reciente en el ámbito universitario, buena parte de los estudiantes registraba un vínculo fuerte entre la novela y el film, aún reconociendo la modernidad del relato literario y ciertos problemas técnicos tales como la casi ausencia de diálogos estilo directo o indirecto; o bien, la apuesta a opciones que acotarían lo eminentemente literario, como podría ser el juego polifónico a partir de la sucesión de géneros de la palabra: cartas, notas periodísticas, obituarios, informes policiales a partir de los cuales se construye la historia. En el caso de Puig y de *Boquitas Pintadas*, la relación cine-literatura se torna por demás interesante, pues nos fuerza a considerar los vínculos en el vaivén de influencias del cine a la literatura, y no sólo en el paso lineal de la literatura al cine.
- 29 Ahora bien, desde la perspectiva habitual de los libros de guión, la relación entre el *Boquitas Pintadas* literario y su paso al cine hubiera sido imposible. Sin embargo, nos encontramos frente a un caso en el que esa densidad del texto, como entidad compleja, fluye entre ambos universos habilitando en el film claros reenvíos al mundo

de la obra literaria. Si entráramos en esa apuesta imposible de la fidelidad/traición, hablaríamos de un caso de fidelidad al libro y al cine. Desde luego, la fidelidad es una lectura, y la lectura nunca es unívoca ni estable. Por ello, quizás convenga más bien hablar de una relación de seducciones que, más que dar cuenta de un lazo adecuado entre obras, da cuenta de un lazo de aceptaciones entre las obras y la lectura de los espectadores.

4. ¿Niveles de lo imposible?

30 En los libros de guión, lo que se considera lo específico discursivo se confunde incesantemente con una concepción delimitada del cine asociada a una cierta concepción de lo literario: en tanto que el primero debe someterse a una idea de lo narrativo, el segundo puede desplegar decisiones no necesariamente narrativas. Así, si bien todos los autores parten de la afirmación de los cambios imprescindibles en la obra literaria para asumir una forma audiovisual, el problema consiste en definir cuáles deberían ser esos cambios y qué los legitima. Como hemos señalado, la necesidad de legitimación parte del tipo de concepción adaptativa y la idea de fidelidad: "Ser fieles al original y evitar hacer únicamente transliteraciones. Lo importante es transformar sin transfigurar" (!), propone, casi en un oxímoron, Comparato (2005: 292).

31 En el recorrido hasta aquí propuesto, he señalado algunos lugares en los que la idea de lo imposible cinematográfico es en realidad la prescripción de un deber ser. Me gustaría señalar brevemente otros lugares que habitualmente se marcan como imposibilidades del cine pero que obedecen, desde mi perspectiva, más bien a lo normativo:

- Mostrar–aludir: el cine debe mostrar (debe ser dominante el modo dramático). Esta afirmación atraviesa las formulaciones que siguen.

- Concreto-sugerido: el cine debe ser concreto. La sugerencia, muchas veces asociada a lo metafórico, se delimita como opción literaria. Así, se parte de la omisión del trabajo metafórico cinematográfico, y se sanciona como ilustrativa y poco cinematográfica la operación metafórica del tipo de Chaplin en *Tiempos Modernos*, que consiste en comparar mediante dos planos sucesivos obreros con ganado. Lo que se sanciona es una operación discursiva que pone en tensión la requerida motivación diegética.

- El cine debe privilegiar lo narrativo por sobre lo descriptivo: debe ser un arte de acción. En este punto, se afirma que la literatura puede ser descriptiva (se omite que lo fuertemente descriptivo no forma parte de toda la literatura). Además, se afirma que en el cine, el narrador describe objetivamente. Se pierden de vista los modos en que el narrador cinematográfico puede ser comentativo (de manera más o menos evidente). Por ejemplo, en el cine, la variación lumínica (cambio de luz cálida a luz fría -en un caso estereotipado-), puede introducir una suerte de comentario respecto del tono de una escena o situación.

- En el cine, el narrador no puede ser comentativo: asociado a lo descriptivo y al planteo del tema, se manifiesta que en el cine el narrador debe ser objetivo (transparente) y que la posibilidad de introducir acotaciones tales como valoraciones o comentarios sobre lo descrito (se lo llama reflexividad) es eminentemente literaria, y no una cualidad cinematográfica. Ello se vincula a la afirmación de que, en el cine, el tema o temas implicados deben aparecer bajo la forma del relato y no se debe subordinar la historia al tema. Se dice: "Los detalles en una novela construyen ideas, pero también nos dan información que nos resulta útil y fascinante en sí misma", señala Seger (1992 [2000]: 49). "En sí misma" quiere decir: sin que genere transformaciones. Así, para esta autora la literatura, en oposición a lo que ocurriría en un film, puede detenerse en el planteo de temas o desarrollo de perfiles psicológicos. Por ello, desde esta perspectiva, decir que en un film *no pasa nada* (narrativamente) es equivalente a su fracaso.

- En el cine los pensamientos del personaje se deben poner en acciones. Así, la transmisión de pensamientos vía la voz interna o *voz off* se considera predominantemente anti-cinematográfica. Se manifiesta que el uso del diálogo deliberadamente

explicativo de los estados de ánimo del personaje es un error (el diálogo debe encubrir su función informativa). Se insiste en que debería acotarse el uso de la palabra a lo que no puede ser dicho vía la imagen, pues la palabra -se supone- debe subordinarse a la imagen. Se olvida, de tal modo, que la palabra forma parte del universo del decir audiovisual y que, en todo caso, el problema se traduce en la relación dada entre imagen y palabra con respecto a un determinado proyecto estético. La posibilidad de transmitir pensamientos de los personajes vía la *voz off*, lejos de pensarse como un recurso estético posible, se define como intrínsecamente anti-cinematográfica. Haciendo una analogía con la pintura, me parece que ese uso restringido de la palabra, sería equivalente a prohibir el uso del rojo cuando se puede usar el naranja. Eric Rohmer (1984, [2000]) enseña mucho sobre la posibilidad de la palabra (y los silencios), tanto en sus films como en sus escritos. En este camino, conviene recordar su pedido de tratar la palabra atendiendo a su dimensión poética amplia: texturas, ritmos, entonaciones, musicalidad. Para la concepción dominante del guión la palabra se piensa especialmente restringida a ese uso de transmisión encubierta de información (narrativa y de caracterización de los personajes).

- En términos temporales podemos reconocer dos grandes afirmaciones:

a. Se afirma que el cine debe ser lineal, o más aún, cronológico. En esto, muchas veces se confunde la orientación al espectador de los saltos temporales de un relato con el hecho de que los relatos estén organizados cronológicamente. En verdad lo que se afirma es que el espectador debe estar constantemente orientado a nivel espacial y temporal. Esto sería: en el cine no se deberían provocar ilimitadas disrupciones espacio-temporales, en tanto que la literatura sí podría hacerlo.

Además: se apela constantemente a la idea de que el film debe organizarse en tres actos: introducción, desarrollo, desenlace. Llegando incluso a establecerse duraciones por acto y el requerimiento de giros narrativos (*plot points*) dados por la presencia de núcleos altamente transformadores e inesperados. También se plantea la necesidad del clímax (momento de máxima tensión) previo al desenlace, con un retorno al equilibrio antes del final. Esta construcción macro estructural, que ya aparecía como propuesta en Aristóteles, tiene en el campo del guión un autor que se presenta como su creador: Syd Field, (quien al parecer exige el *copyright*, cuestión que siempre me ha llamado la atención -los herederos de Aristóteles deberían ser asesores-). Sin avanzar en la discusión puntual de esta teoría y sus alcances para la práctica de la escritura o del análisis, considero que el concepto de *plot point*, es en verdad la descripción puntualizada de ciertos momentos del relato que ordenan la mirada del analista, pero que, en la medida en que los principios de sucesión y transformación guían la lógica narrativa, es frecuente advertir que al analizar films se indique como *plot point* lo que se sitúa en el tiempo establecido por Field, sin considerar acciones fuertemente transformadoras previas o sucesivas. En términos del análisis: se va a buscar lo que se pretende encontrar.

b. En términos temporales, se afirma también que el cine carece del dinamismo temporal de la literatura, asociado a la definición del primero como siempre acotado a un único tiempo, el presente:

"[en la novela] El narrador nos puede ayudar a concretar el pasado, el presente y el futuro. (...) casi constantemente, el narrador mira hacia atrás en los acontecimientos que ya han ocurrido; y cuenta, a la vez que interpreta, estos acontecimientos al lector (...). En una novela el tiempo es fluido. Se mueve de atrás a adelante, entre el pasado, el presente y el futuro. (...) En las novelas este movimiento entre el pasado y el presente es fluido e ininterrumpido. La vuelta atrás -el flash back- es parte del movimiento de la historia. En el cine, este tipo de flash back hacia una historia del pasado puede detener el ritmo de la narración. El cine transcurre en el presente. Es inmediato. Es ahora. Es activo. Una novela puede ser reflexiva y enfatizar el significado, el contexto o la respuesta de un suceso. Pero una película pone el énfasis en el suceso mismo. (...) El cine trabaja con el presente y nos conduce hacia el futuro. Está menos interesado en lo que ha ocurrido que en lo que va a ocurrir después" (Seger, 1992, [2000]: 52-53).

³² En esta cita se advierte una condensación de aspectos señalados antes, asociados aquí a la definición de lo temporal cinematográfico como lineal y restringido al presente. En este sentido, si bien es necesario distinguir los tiempos verbales como elementos de fuerte economía para la construcción temporal en el campo del lenguaje articulado, ya que a través de la conjugación de los tiempos verbales en un párrafo podemos pasar del presente al pasado o al futuro a través de una palabra, ello no implica que el cine carezca de indicadores textuales que permitan introducir planos temporales que escapen al presente. En tal sentido, recordemos que forma parte de una extendida tradición el paso al blanco y negro para indicar *flashback* o regreso al pasado. Metz ha dedicado un minucioso trabajo al estudio de ciertas configuraciones sintagmáticas que, a partir de las relaciones de contigüidad, instrumentan diferentes dimensiones temporales, tales como la simultaneidad (Metz, 1968, [1972]: 229-264).

Además, la voz puede introducir esas variaciones temporales a partir de la palabra. Si consideramos la articulación imagen/sonido: es posible a partir de una palabra que comienza en el presente, pasar a una imagen del pasado y continuar con la *voz off* en aquel presente. En este caso, el tiempo no es ni pasado, ni presente, es la co-presencia de ambas temporalidades, caso de la bella secuencia de *Singin' in the rain* (*Cantando bajo la lluvia*, Donen y Kelly, 1952) en la que el músico-actor Don Lokwood relata para la periodista en la puerta del cine, frente a sus fans enloquecidos, el recuerdo de sus días pasados con Cosmo (su compañero de aventuras), y en tanto que la palabra nos habla de una infancia de formación académica en la música y gran solemnidad, la imagen retrata una formación musical hecha a pura calle y vodevil (con tomatazos de un público enojado incluidos).

- 33 Por otra parte, conviene distinguir la percepción que podemos tener de las imágenes en movimiento como ocurriendo delante de nuestros ojos (en nuestro presente), con la temporalidad resultante, en términos semánticos, a partir de los diferentes modos de configurar los films. En tal sentido, podemos reconocer la ausencia de un lenguaje que regule de manera estable las relaciones temporales, como puede funcionar en la palabra la conjugación verbal, pudiendo cada film desplegar sus propias modalidades de la variación temporal, como es el caso de *La sonámbula, recuerdos del futuro* (Spiner 1998), en el que el blanco y negro nos sitúa en el presente y el color en el pasado.
- 34 Ahora bien, por una parte está lo temporal del film, y por otra, lo temporal del guión. Así, con respecto al guión, se trata de una doble instancia: el guión se escribe en tiempo presente y en tercera persona. Esta restricción en la escritura de guiones implica que la focalización extraordinaria debe explicitarse, de lo contrario se parte de la asunción de *ocularización cero*. Lo mismo ocurre con el tratamiento temporal. En la medida en que el film, como hemos dicho, delimita en la proyección una suerte de aserción conjugada en tiempo presente (vemos lo que está ocurriendo, como si ocurriera en concordancia con nuestro presente), los juegos temporales introducen una zona de afirmaciones estéticas. Como se ha dicho, en la literatura, la presencia de los tiempos verbales y su conjugación permite, con sólo una palabra, trazar los cambios en la temporalidad. En el caso del guión, el cambio temporal se establece en términos de la estructura, por ejemplo con el cambio de escena. Y si bien puede señalarse que se trata de un *flashback* o de un *flashforward* o de la entrada a un tiempo y espacio subjetivos, el espectador deberá interpretar la dimensión temporal a partir de indicios presentes en el film y de la lógica causal que habilita el juego de una cronología implícita. El espectador no lee el cambio de escena, sino que percibe e interpreta los saltos en una dinámica de la lectura que, como señala Bordwell, entrelaza hipótesis de manera constante (1985, [1986]).

- Con respecto a lo espacial se plantean las siguientes cuestiones: para la mayor parte de los libros de guión la concepción que se tiene del espacio se asocia a la idea de que el espacio es donde ocurre la acción. En tal sentido, se privilegia una naturalización narrativa del espacio y se lo piensa como específicamente ligado a la continuidad. De tal modo, se desatiende la posibilidad de trabajar el espacio en términos de exploraciones estéticas, y de pensar, por ejemplo, ese modo particular de construcción del espacio audiovisual: la relación entre campo y fuera de campo. A su vez, en la medida en que el modo de describir una escena involucra definiciones posibles de puesta en escena, el guión también puede pautar planos posibles para la construcción espacial.

Si lo pensamos en términos del guión, la escena delimita una unidad espacio-temporal. Según este criterio, cada vez que se cambia de escena, lo que se introduce es un criterio de montaje según el cual el espacio puede tornarse previsible o imprevisible. Por otra parte, el film, en la medida en que trabaja con imágenes y con sonidos, puede darnos la imagen específica de un rostro, o de un tipo de voz. Esta cualidad puede tener efectos estéticos: el narrador literario puede omitir la descripción general del personaje, de su voz o del espacio de manera ilimitada, sin que ello impida comprender la historia. En el caso cinematográfico implicaría una estrategia en la focalización asociada a la puesta en escena. Veamos:

"San Francisco. Abril 1995.

El fiscal de distrito Carl Andrews estaba furioso.

- ¿Qué diablos pasa aquí? –quiso saber-. Tenemos tres médicas que viven juntas y trabajan en el mismo hospital. Una de ellas estuvo a punto de hacerlo clausurar, la segunda mata a su paciente por un millón de dólares y la tercera es asesinada.

Andrews dejó de hablar para respirar profundo." (Sheldon, 1994, [2009]: 11)

- 35 En ningún momento se describirá al fiscal. Y el espacio se construirá con las palabras:

sala del tribunal (apelando a la clase) y las imágenes mentales que despliegue en el lector. En una transposición que pretendiera recuperar esa misma decisión, la ausencia de descripción de la sala de tribunales debería representarse dejando fuera de campo a ese espacio, o respecto de la figura del fiscal -dado que no está descrito-, dejándolo fuera de campo e introduciéndolo a través de su voz en off. Ello tendría implicancias narrativas (¿por qué no se muestra un personaje que en la escena es importante?) y estéticas: introduciría una suerte de fuera de campo gnoseológico y cierta apuesta en relación con la construcción del espacio. Pero en la novela la ausencia de descripción del lugar o del fiscal no obedece a una resistencia para ubicar al espectador, sino a una economía del relato. En tal sentido, la relación transpositiva, aún en los casos que se pretende más neutral (esto de los relatos literarios que serían más cinematográficos que otros), implica decisiones que pueden, o no, tomar como eje la lectura hecha sobre la aspiración estética proyectada por el relato literario.

36 Tomo en particular el caso del espacio y lo descriptivo, porque se suele afirmar que la literatura es más descriptiva que el cine, y la cuestión en realidad es que puede serlo o no, y que en todo caso se trata del tipo de relación que lo descriptivo plantea con respecto a lo narrativo (relación entre funciones nucleares y catalíticas). Además, los libros de guión ostentan una concepción naturalista del espacio sujeto a la acción (esto de: es donde ocurre la historia). Esta manera de pensar al espacio, desactiva, desde mi perspectiva, las posibilidades del juego estético que el espacio, como dimensión, haría posible (hay historia en el tratamiento del espacio).

37 Cuando escribimos un guión, la pauta plantea la necesidad de una mínima descripción. Es sólo lo que es necesario para la acción y la comprensión de la historia; así, el exceso de descripción se señala como un error. Sin embargo, depende de la propuesta estética que se ponga en juego (y como se ha señalado, del marco profesional en el que se espera circule el guión). A su vez, el modo de construir la escena podría introducir, a partir de la descripción, ciertas acotaciones de puesta en escena que articulen relaciones de campo y fuera de campo -dinámica característica del espacio audiovisual- (Burch 1970 [1998]). En un guión puede hacerse una descripción acotada del personaje (edad, y algún rasgo significativo) y el lugar, con el encabezado de escena: sala de tribunal. La cuestión es que el guionista sabe que eso transpuesto al film dará lugar a un rostro particular y a un espacio particular y no a un genérico. Ello depende de la cualidad icónica del filme. Ahora bien, que el relato literario construya imágenes mentales y no muestre imágenes o sonidos concretos, y que el cine sí, es una diferencia que puede trabajarse desde muy diferentes estrategias estéticas: un relato literario puede prescindir de la descripción del lugar o puede detenerse en una minuciosa y extensa referencia al espacio. En el film ocurrirá lo mismo, puede retener información sobre el espacio a la manera de ese papel actancial que el espacio asume en los films de Antonioni, o puede incorporar el espacio en un *golpe de vista* mostrándolo en función de la acción.

38 Sobre lo que me gustaría poner el acento, en torno a esta diferencia entre mostrar y aludir, es que el film puede tanto aludir (o referir) como mostrar. En ese camino, me interesa deslindar la relación mostrar/aludir de la relación entre lo explícito y lo sugerido. Para muchos de los autores del guión, el cine no puede más que ser explícito (asumiendo que la sugerencia está asociada al referir y que la claridad narrativa restringe el papel de lo implícito). El citado ejemplo de *Cantando bajo la lluvia*, nos ofrece el caso de una estrategia irónica a partir de la posibilidad polifónica del film: en tanto que la palabra describe una realidad, la imagen nos muestra otra. La oposición plantea la no uniformidad del sentido. En el cine de Rohmer, el sentido sugerido se despliega en la relación entre lo que dicen los personajes y lo que no dicen, en las relaciones espaciales que establecen (el lugar de un personaje en cada momento de la escena), la circulación de las miradas, el conjunto de niveles de gestualidad del cuerpo y su relación con el encuadre y tamaño de plano.

- Finalmente, podemos referir a la condición polifónica del film, que en principio permite un funcionamiento distintivo del juego de voces como diferencia de lo literario. En la medida en que el film trabaja sobre diferentes materias de la expresión, de manera simultánea puede ofrecer información y hacerlo a partir de voces diferentes. Es decir, puede ser polifónico en simultaneidad. En tanto que la literatura habilita lo polifónico en la sucesión, caso de *Boquitas Pintadas*, o de la novela epistolar del siglo XIX. Ahora bien, los libros de guión tienden a considerar la polifonía fílmica en términos de la necesidad de unidad y coherencia determinada por el privilegio de la diégesis. A su vez, como ya se ha señalado, tienden a subordinar el campo sonoro (voz, música, ruidos, silencios) a la imagen. En tal sentido, lo que prima es una percepción fuertemente delimitada de esa posibilidad de lo polifónico.

39 Volvamos al carácter de lo literario. Decíamos que Sklovsky, ante la emergencia del

cine, entre fascinado por el fenómeno fílmico y preocupado por sus alcances, planteaba la relación del cine con la literatura como restringida al plano del argumento o de la peripecia. La preocupación de Sklovsky parece comprensible por su posición formalista y la profunda convicción en el trabajo sobre el lenguaje. Lo que trasunta en los manuales de guión es un poco diferente: es la suposición de que el cine debería abstenerse de construir relatos basados en estrategias recursivas, reflexivas o, retomando a otro formalista (Jakobson), obras en las que la función poética se ponga de relieve por sobre la función referencial. En tal sentido, y atendiendo al carácter dominante de estas posiciones, me parece que sería un gesto de fuerte correlato ético/estético reintroducir la polifonía del film a la teoría de la escritura y tornar el singular que juega a ser neutro, a un plural que habilite otros mundos posibles de escribir lo audiovisualizable.

Notas al pie

[1] Conviene señalar que la tarea de análisis de Sklovski fueron tempranas, alrededor del veinte, sin embargo se publican tardíamente.

Bibliografía

- Bejarano Petersen, C.** (2008), "Transposición audiovisual: universos del diálogo. Concepción y práctica del guionista en los proyectos transpositivos", en *Razón y Palabra*, Revista Electrónica Especializada en Comunicación, N° 71 "Estudios cinematográficos: revisiones teóricas y análisis", publicado en febrero de 2010. www.razonypalabra.gov.mx
- Bordwell, D.** (1985) *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Ed. Paidós, [ed cast. 1996]
- Burch, N.** (1970) *Praxis del cine*. Madrid: Gallimard [6^{ta} ed. cast. 1998]
- Comparato, D.** (2005), *De la creación al guión. Arte y técnica de la escritura para cine y televisión*. Buenos Aires: La Crujía.
- Dubois, P.** (2001) *Video, cine, Godard*. Buenos Aires: Libros del Rojas
- Metz, C.** (1968), *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires: Tiempo contemporáneo [ed. Cast 1972]
- Peña-Ardid, C.** (1996) *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra [3er ed.. 1999].
- Puig, M.** (1968), *Boquitas Pintadas*, Bs. As.: Booket, [7ma ed.2000]
- Rhomer, E.** (1984), *El gusto por la belleza*, Barcelona: Paidós [ed cast. 2000]
- Seger, L.** (1992), *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: RIALP, [1^{er} ed. cast. 2000].
- Sheldon, S.** (1994), *Nada es eterno*, Bs. As.: Biblioteca La Nación, [ed cast 2009].
- Sklovski, V.** (1971) *Cine y lenguaje*, Anagrama, Barcelona, [1^{er} ed. cast.]
- Stam, R.** (2004) *Literature and film. A Guide to the theory and practice of film adaptation*. Oxford: Blackwell.
- Vanoye, F.** (1989) *Récit écrit, récit filmique*. Paris: Nathan.
- (1991) "La adaptación como conjunto de opciones estéticas" (Capítulo 3 La adaptación)", en *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona: Paidós [1^{er} ed. cast. 1996].
- Vale, E.** (1982) "Caracterización", "Transición de la acción", "El efecto sobre el espectador", en *Técnicas del guión para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa, [Ed cast. 1996]
- Wolf, S.** (2001) "Transposición: problemas generales y problema específicos", en *Cine y literatura. Ritos del pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

Autor/es

Camila Bejarano Petersen es Licenciada en Investigación y Planificación de Medios Audiovisuales. Se desempeña como profesora Titular de Guión III y del Taller de Tesis de la carrera de Artes Audiovisuales (FBA, UNLP) y como Jefa de Trabajos Prácticos en Lenguajes Artísticos de la carrera de Crítica de Arte (IUNA). Ha publicado y participa en actividades académicas y artísticas locales e internacionales. Actualmente desarrolla su tesis del Magíster en Estética y Teoría de las Artes (FBA, UNLP).

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar