



CINE /

Nuevas aproximaciones
a viejas polémicas

II

Capítulo 4



LITERATURA

Giovanna Pollarolo, editora

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
Centro Bibliográfico Nacional

791.436 N Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura / Giovanna Pollarolo, editora.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019 (Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa).
408 p.; 24 cm.

Incluye bibliografías.

Contenido: Aproximaciones teóricas -- Cine y vanguardias literarias históricas -- Cine/literatura: estudio de casos.

D.L. 2019-09454

ISBN 978-612-317-503-0

1. Cine y literatura - Ensayos, conferencias, etc. 2. Adaptaciones cinematográficas
I. Pollarolo Giglio, Giovanna, 1952-, editora II. Pontificia Universidad Católica del Perú.

BNP: 2019-106

Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura

Giovanna Pollarolo, editora

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: julio de 2019

Tiraje: 700 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-09454

ISBN: 978-612-317-503-0

Registro del Proyecto Editorial: 31501361900745

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

EL GUION PUBLICADO: UN NUEVO GÉNERO NARRATIVO

Alessandro Rocco
Universidad de Bari, Italia

Resumen: este artículo se propone reflexionar acerca del guion cinematográfico entendido como texto literario. Para ello, presenta un breve recorrido de las argumentaciones de críticos y escritores que en el siglo XX han defendido la idea del guion cinematográfico como género literario y desarrolla un conjunto de argumentos que buscan demostrar que los guiones pueden leerse fuera del contexto productivo del cine. Si bien no se niega la función del guion como herramienta de trabajo, se pretende demostrar que la posibilidad de su publicación como texto escrito se funda y se justifica por su naturaleza de texto «escrito» y de texto «narrativo»; es decir, es un «filme escrito». La atención del discurso se concentra en el significado del guion cinematográfico, como la «fase literaria» de la realización del filme, en la historia cultural contemporánea.

Palabras clave: guion cinematográfico, texto literario, cine, literatura, publicación, filme escrito

El guion nace y se desarrolla a partir de la necesidad de conferirle forma narrativa a las posibilidades comunicativas del cinematógrafo¹ y, por lo tanto, se caracteriza por una función narrativa siempre en estrecha relación con las modalidades de la narración cinematográfica². En este sentido, siendo un texto escrito que relata una historia

¹ Como afirma Christian Metz, el hecho de que el cine se convirtiera en una «máquina para contar historias» no fue algo previsible en su momento. Según el teórico francés, el encuentro entre el cine y la «narratividad» respondió a factores sociales e históricos (1972, p. 141).

² Según Giuliana Muscio, «En el periodo de los orígenes el hambre de cine se convirtió pronto en hambre de relatos [...]. Así se empezaron a adquirir *argumentos* cinematográficos, inicialmente 'ideas' [...]. El primer escritor de cine, entonces, [...] fue el *argumentista*, al que se le pagaba por un producto que se consideraba terminado y autosuficiente, incluso indispensable: la idea para un film». Sin embargo, la estudiosa italiana recuerda que David Griffith, «todavía en 1916, rodó un film como *Intolerance* sin guion». (1981, pp. 17-18). Gianpiero Brunetta pone de relieve que fue a partir de la innovación del cine sonoro que se produjo un «inmediato aumento de la exigencia de colaboración directa de los literatos en la redacción no solo de argumentos, sino también de guiones y diálogos de las películas» (1976, p. 4).

como en un filme, el guion es utilizado como instrumento útil para la realización cinematográfica; y a menudo dicha función de guía para la realización de una película es vista como su única razón de ser. De esta concepción del guion suele derivar su definición como «prefiguración» o «proyecto» de un filme, y se pone de relieve su supuesta inestabilidad textual, ya que durante la realización el guion puede ser modificado; y casi siempre ocurre así. Además, se subraya con frecuencia que el guion normalmente se dirige solo al reducido grupo que interviene en la realización de la película, del productor al director, y todo el equipo involucrado en la producción. Por lo tanto, según esta óptica, se trata de un texto instrumental y especializado, no accesible para el público en general ni destinado para una lectura no utilitaria. Sin negar aquí la importancia del guion como «guía» para la realización de un filme, razón definitiva de su origen, es oportuno subrayar un aspecto que suele pasar desapercibido: para desempeñar esta función, el guion debe básicamente «narrar una historia». Su función principal es entonces «narrativa»; y tratándose de un texto escrito, dicha función se realiza a través de la «lectura».

El guion no prefigura ni proyecta una historia que requiere ser completada en el filme; en sentido estricto, relata una historia completa. Por lo tanto, bien puede afirmarse que no es un texto inestable ya que su inestabilidad depende únicamente de la decisión de los realizadores de un filme de modificarlo. Pero, una vez publicado, el texto de un guion no es más inestable que cualquier otro, que siempre puede ser modificado por su autor en sucesivas ediciones. En cuanto al texto que se publica y a su relación con los cambios que suelen hacerse durante la realización de un filme, se presentan variedad de casos: desde la publicación del texto de un guion del que nunca se ha realizado una película, hasta la edición de una versión que incorpore todos los cambios hechos durante el proceso de realización de la película³. Pero, más allá de la diversidad de posibilidades, queda el hecho de que el lector, al leer un guion (y aquí nos referimos siempre a guiones publicados), recibe la historia de un filme imaginándola como si la viera. La competencia necesaria para leer un guion no equivale a la que requieren los técnicos para rodar un filme: manejo de los equipos de sonido, iluminación, posibilidades de los movimientos de cámara, etcétera. Es suficiente tener capacidad para descodificar un filme; es decir, ser espectadores⁴.

³ También hay otros casos, por ejemplo, la publicación de versiones de guiones que no registran los cambios que se produjeron durante las realizaciones de las respectivas películas; o las ediciones de guiones que presentan la versión anterior a la realización y señalan además las variaciones hechas durante la realización. Asimismo, hay casos de guiones publicados que han sido filmados más de una vez.

⁴ Para leer un guion puede ser necesaria una competencia ligeramente superior a la que se requiere para ver un filme, sobre todo cuando se utilizan en el texto términos técnicos específicos; pero nunca es necesario el conocimiento práctico de la técnica cinematográfica. Además, cada vez más los guiones se escriben prescindiendo de las indicaciones técnicas explícitas.

Proponemos, por lo tanto, definir al lector de un guion como lector-espectador, ya que, a través de la lectura, es como si asistiera a un espectáculo imaginario.

Es preciso aclarar que, si bien somos conscientes de que los guiones de cine se escriben para realizar películas, esto no niega que pueden leerse igualmente fuera del contexto productivo del cine. En otras palabras, no se trata de separar el guion del cine sino de reconocer que la posibilidad de publicarlo para que sea leído por un público general se funda y se justifica por su naturaleza de texto «escrito» y de texto «narrativo»; es decir, es un «filme escrito». Esto significa que un buen guion puede ser publicado y leído con fruición, sin que ello tenga ninguna relación necesaria con su empleo en la realización de una película.

Desde una perspectiva histórica, sabemos que a partir del momento en que el medio cinematográfico empieza a adquirir una fisionomía propia, es decir, desde que desarrolla plenamente la capacidad de relatar historias confeccionando textos (las películas)⁵, empieza a sentirse la exigencia de integrar en la producción una fase literaria responsable de la ideación de relatos escritos estructurados como filmes, es decir, historias «filmables». Dicha «fase literaria» de la realización del filme tiene un doble significado en la historia cultural del siglo XX. Si entendemos el guion como «texto narrativo escrito», vemos que es precisamente a través de él que el «código narrativo» de la tradición literaria comienza a asumir la forma del «filme escrito»; o, dicho de otro modo, un tipo de texto narrativo nuevo, cuya forma depende de las características del lenguaje cinematográfico, que podría añadirse a los otros géneros que normalmente se incluyen en la historia de la literatura.

Por otro lado, si observamos la función específica del guion en el cine como instrumento de la realización de una película, podemos reconocer su papel fundamental para determinar que el «código narrativo literario» le imprima su forma al «lenguaje cinematográfico» y de lugar al «filme» (texto audiovisual) en su calidad de texto narrativo⁶. En esta dialéctica de códigos artísticos, entonces, se puede decir que el cine deviene, en cierto sentido, «literatura audiovisual»; mientras que en el ámbito literario se desarrolla un género «fílmico» conformado por guiones, aunque todavía muchos se resisten a considerarlos textos literarios propiamente dichos, sobre todo si son «de autor», y más aún, si se publican. Existen también algunas variantes

⁵ Metz definía el filme como una narración de cierta extensión basada en procedimientos que se consideran específicamente cinematográficos. Notaba además la prevalencia del «largometraje de ficción» sobre las demás posibilidades, que resumía bajo el término de «géneros no narrativos», incluyendo el documental, el filme técnico y otras formas (1972, pp. 142-144).

⁶ En teoría, un filme se puede rodar sin guion. Sin embargo, su utilidad es ampliamente reconocida y se le utiliza casi siempre como guía y soporte para la realización de la película, aunque existan muchas maneras distintas de utilizarla.

textuales que dependen totalmente del intento de integrar las peculiaridades de la narrativa audiovisual en la producción literaria, como son los textos de las vanguardias, cine-novelas, poemas cinéticos, dramas cinematográficos⁷. Pero, más allá del campo de las vanguardias, muchas innovaciones en los géneros literarios narrativos, novelas y cuentos, se pueden comprender a partir de la influencia del cine, la cual se percibe aún más en el guion cinematográfico donde la creación narrativa escrita se concibe expresamente como «relato de un filme»⁸.

Aunque no se trata de un punto de vista compartido y aceptado por todos los especialistas de cine y de literatura (ver Pollarolo, 2011), existe, sin embargo, una larga tradición crítica que sí reconoce las posibilidades literarias del guion. Entre los primeros y más importantes críticos y teóricos del cine que han reconocido que el guion es un producto artístico en sí mismo, capaz de «ofrecer una imagen comprensible de la realidad», tal como lo hacen los géneros literarios tradicionales, recordemos en primer lugar al húngaro Béla Balázs, quien entendía el filme, en términos esenciales, como visión audible e imagen en movimiento, y definía el guion como una forma artística literaria en la que se puede describir solo lo que puede ser visible y audible en un filme. Dicha limitación, según Balázs, constituye el fundamento de todas las características peculiares del guion, sin menoscabar sus posibilidades literarias (1975, pp. 286-292).

En el ámbito hispánico, y en años más recientes, es posible encontrar posiciones cada vez más contundentes respecto al reconocimiento de la naturaleza y del valor literario del guion⁹. El escritor cubano Guillermo Cabrera Infante, por ejemplo, afirma que «un guion no es literatura para el cine, sino literatura que ya es cine» (1985, pp. 30-31). Por su parte, el escritor español Juan Madrid sostiene que el guion es una

⁷ Véase Verdone, que recoge textos de escritores y artistas de vanguardia, de 1903 a 1942, a partir de la siguiente premisa: «El cine —arte total— ha soldado, ha dicho Canudo, el círculo en movimiento de las artes. Y ha invadido, añadimos nosotros, la literatura, la pintura, el teatro, la música, el ballet. Es un hecho ya incontrovertible, histórico, que solo en nuestros días está entrando en la problemática cultural. Por lo tanto, adquiere fisionomía de *scenario* cinematográfico también un poema breve o una síntesis teatral que no habían sido escritos —en las primeras décadas de nuestro siglo— pensando en la realización cinematográfica, pero cuyo carácter de vanguardia cinematográfica resulta, hoy más que nunca, predominante y evidente» (1975, pp. 11-12). Respecto a América Latina, puede verse Soltero Sánchez, 1997, pp. 431-446.

⁸ Esto en el sentido de que «la figuración del film, acto de la imaginación que acompaña la lectura del texto y es por ella generada, forma parte de la ficción literaria, y está en el origen de todas las características formales de este tipo de relatos» (Galeota, 1993, pp. 436-448).

⁹ Véase Vera Méndez, 2004, y Castro Ricalde, 1999. El escritor y guionista argentino Carlos Gamerro, en un seminario en la Universidad de Nápoles L'Orientale en 2008, subrayó que el aumento de las ediciones de guiones y de su circulación es un factor decisivo para la consideración del filme escrito como género literario. También véase Gamerro, 1983.

forma de relato incluso superior a los que lo precedieron, ya que se privilegia solo la acción y lo que les sucede a los personajes, con lo cual la narración se depura de elementos superfluos (2004, pp. 112-118). En México, en 1990, se publica el libro *¿Es el guion cinematográfico una disciplina literaria?*, en el que varios autores expresan una concepción clara de la importancia y del valor literario del guion. Para el escritor Juan Tovar, por ejemplo, el guion es «la película tal como existe en la dimensión literaria», es decir, un «análogo literario» del filme audiovisual (1990, p. 10). Asimismo, el escritor Luis Arturo Ramos defiende una posición similar y afirma que:

Si el guion cinematográfico rebasa su calidad de meramente guía, inventario de indicaciones y se convierte, gracias al uso de recursos y figuras del lenguaje, en un producto literario para ser consumido por sus propios méritos como organismo acabado, seguirá sirviendo a los fines a los que lo condena su oficio, mas abrirá espacios insospechados: otro género literario quizás (Tovar & Ramos, 1990, p. 44).

Finalmente, el mexicano Guillermo Arriaga es una de las voces que con mayor fuerza defienden el guion como literatura, pues incluso propone que se le denomine «obra de cine», por analogía con «obra de teatro». Arriaga distingue entre los que se asumen como «escritores de cine», por elaborar exigencias creativas y expresivas personales a través del filme escrito, y los que escriben —en cambio— por encargo, pues ejecutan lo que otros han ideado. De esta manera, la cuestión del guionista como autor no pasa por alto el nudo de su participación en la producción cinematográfica y del peso decisional que puede alcanzar en ella, pero propone una solución drástica: el guionista debe defender su labor y rechazar trabajos en los que no se le permita expresarse libremente, como debe hacerlo todo autor literario (2007, pp. 30-32).

¿CÓMO ESTÁ HECHO EL GUIÓN?

Convencionalmente el guion suele presentarse dividido en dos secciones, a veces distribuidas en dos columnas: una contiene la reproducción de los diálogos de los personajes; la otra, las indicaciones que describen la ambientación, las acciones y todo lo que se juzgue necesario en la esfera del lenguaje gestual y expresivo de los personajes, a menudo con acotaciones entre paréntesis en la sección de los diálogos. El texto del guion se presenta dividido en segmentos, normalmente llamados «secuencias», introducidos por un título que indica el lugar de la acción, y se especifica si es «día» o «noche», si la escena ocurre en un «interior» o un «exterior». De esta forma, el lector dispone de una indicación inmediata para situar la acción, y es introducido enseguida en el espacio escénico, y es capaz de reconocer cada secuencia gracias a la disposición tipográfica, que marca la división entre partes narradas y diálogos.

Los tiempos verbales, en las partes narradas, aparecen siempre en presente de indicativo, para reforzar la impresión de que lo que se narra es visto por el lector en el mismo momento en que acontece: una modalidad «indicativa» y «ostensiva» gracias a la cual el lector percibe los acontecimientos «ante sus propios ojos». Ya que dicha manera de narrar está codificada mediante las especificidades del lenguaje cinematográfico, a menudo el discurso hace referencia a la terminología técnica de la narración audiovisual indicando los tipos de encuadre, los movimientos de cámara, los procedimientos de enlace entre secuencias, etcétera. Los textos que presentan indicaciones técnicas de manera sistemática, y señalan cada toma o plano, se definen «guiones técnicos»¹⁰, y se distinguen de los «guiones literarios», que casi no presentan este tipo de indicaciones. Los manuales para guionistas suelen actualmente desaconsejar el uso de indicaciones técnicas pues estas constituyen una injerencia en el campo de los realizadores (del director, en primer lugar), y además porque dificultan la lectura y entorpecen el desarrollo del relato¹¹. Aconsejan, en cambio, la «dirección implícita»; es decir, la capacidad de escribir de manera que, sin términos técnicos, se perciban los encuadres, los planos, los detalles, las tomas, el montaje¹². En todo caso, la escritura del guion tiende a utilizar estrategias de representación figurativa mediante la configuración de modalidades discursivas capaces de estimular la percepción visual de la historia, la visualización de lo narrado¹³. Lo anterior no implica descripciones prolijas o meticulosas con el fin de compensar la ausencia de una concreta percepción visual de la imagen; por el contrario, se suele utilizar un estilo de escritura económico y preciso para que la visualización resulte de la narración misma, sin distraerla de la «acción»¹⁴.

¹⁰ En algunos casos, las ediciones de guiones técnicos presentan breves glosarios para explicar el significado de los términos empleados, a veces en inglés o abreviados.

¹¹ Muscio vincula la desaparición de la terminología técnica del texto con el cambio de la relación entre el guionista y la producción a partir de los años sesenta en Hollywood (con el fin del rígido sistema de los *studios*): el guionista ya no trabaja directamente contratado, sino que vende su producto en un libre mercado. Es por ello que el texto tiende a ser más legible, como un «cuento visualizado en detalles y enriquecido con los diálogos» (1981, p. 82).

¹² Así por ejemplo en Aimeri, 1998.

¹³ Acerca de la lectura de los filmes escritos, Galeota afirma que se trata de «una lectura especial, en la cual la imagen audiovisual entra como lenguaje icónico que, desprovisto de carácter físico, activa una función integrativa de la imagen literaria» (1993).

¹⁴ Gérard Genette observa que ningún relato, contrariamente a la representación dramática, puede realmente «mostrar» o «imitar» la historia narrada. Lo único que puede alcanzar, a través de una narración precisa y viva, es una impresión de mimesis, por la razón que la narración oral o escrita es un hecho del lenguaje, y como tal significa sin imitar. A no ser, por supuesto, que el objeto significado, narrado, sea a su vez un hecho de lenguaje. Genette establece así la diferencia entre el «relato de acontecimientos» y el «relato de palabras». En el primero se da la transcripción del supuesto no-verbal en verbal, y, observa el crítico, en este tipo de relatos la mimesis siempre es ilusoria, pues depende de un acuerdo siempre variable entre el emisor y el receptor del relato. En este sentido se puede establecer la naturaleza

El guion relata entonces una historia; y al leerla, el lector espectador vive una experiencia de ficción. Por ello, la historia relatada presenta siempre una construcción capaz de producir los efectos propios de toda ficción narrativa. Encontramos, en los filmes escritos, toda la articulación de «funciones narrativas» que observamos en otros tipos de relatos: las secuencias iniciales de presentación y planteamiento de la historia, el punto de inflexión inicial y otros puntos de inflexión sucesivos, según líneas de desarrollo de la acción dirigidas a una resolución o desenlace, y a un eventual epílogo¹⁵. Encontramos también una determinada construcción de tipo dramático, que orquesta y gestiona el movimiento, ascendente o descendente, de la intensidad de los nudos conflictuales de la historia, que distribuye la acumulación de la tensión hacia su clímax, con o sin suspensiones o caídas. Existen, en este sentido, distintos modelos narrativos que los guiones utilizan, variándolos y creando nuevas combinaciones de elementos según su colocación y distribución¹⁶.

Esquemáticamente, podemos dividir el campo de los modelos narrativos en tres grandes tipos: el modelo narrativo clásico, el modelo minimalista y el modelo anti-narrativo. El primero se basa en una historia construida en torno a un protagonista activo, que lucha contra fuerzas antagónicas externas para conseguir su objetivo, y presenta un final cerrado, con un cambio completo e irreversible de la situación inicial donde el protagonista puede haber conseguido o no su objetivo. Minimalismo y antinarrativa se definen en relación con el modelo clásico: el primero tiende a su reducción, pues sustrae elementos; el segundo, a su negación o inversión, al alterar y desvirtuar los elementos (McKee, 2002). Los resultados y las innovaciones pueden ser innumerables, pero siempre, como en todo texto literario de tipo narrativo, el filme escrito presenta una organización determinada de motivos narrativos, y una lógica de la acción coherente, estructurada también con atención a los efectos dramáticos¹⁷.

convencional de la mimesis en el filme escrito, que depende de la disponibilidad del lector a activarla a través de los instrumentos cognitivos adecuados para captarla. Siguiendo la reflexión de Genette sobre la mimesis en el lenguaje verbal, «mostrar» puede equivaler solo a cierto «modo de narrar», que consiste en «decir» lo más posible, al mismo tiempo «diciendo lo menos posible»: un máximo de información con el mínimo de informador (1976, pp. 210-213, 234).

¹⁵ Véase, por ejemplo, la descripción realizada por Boris Tomasevskij (Todorov, 2003 [1965], pp. 307-350).

¹⁶ Francis Vanoye propone cierto número de dispositivos y modelos, tomados de la historia del cine, para explicar la función específica del guion respecto del filme realizado: proveer formas y dispositivos de organización de los contenidos (1998).

¹⁷ Según Lotman, la trama narrativa en el cine se basa siempre en un acontecimiento que contradice algunas regularidades clasificatorias fundamentales del texto, así como nuestra experiencia también. De esta forma el texto artístico vive una doble tensión, pues por un lado se enfrenta a las expectativas creadas en el texto mismo; por otro, a las expectativas en la realidad. Nota Lotman, además, que el cine es un arte en el que las historias parecen «increíblemente verdaderas» (coherentes y adherentes con una experiencia de la realidad) y al mismo tiempo «increíblemente variadas», libres de condicionamientos, por el elevado número de variantes y posibilidades situacionales que se encuentran en el cine (1994).

Como en todo relato de ficción, el filme escrito ofrece una construcción espacial y temporal determinada; es decir, el tratamiento estratégico de las categorías del espacio y del tiempo tanto en lo referente la historia como a la narración. El espacio es en primer lugar «ambientación», ya sea determinada y concreta o indeterminada y abstracta. Es propio del filme escrito que la ambientación sea significativa y expresiva, que no sirva simplemente para desarrollar la acción, sino que forme parte de ella y que comunique inmediatamente algo de la historia. Además, el tratamiento del espacio en el filme está vinculado con el encuadre, que puede restringirse hasta el detalle (o primerísimo plano) o abrirse en un gran plano general, y por lo tanto también los paisajes, las escenografías, los objetos, las partes del cuerpo pueden ocupar o constituir el espacio de una toma, adquiriendo protagonismo y expresividad similares a los de los personajes (Cohen, 1982). Relacionado con lo anterior, en el filme escrito las descripciones del espacio nunca son prolijas: más que describirse, espacio y ambiente se indican, se mencionan como elementos que participan en la acción. A veces, los lugares, las escenografías y los objetos son tan importantes, sintetizan de manera tan eficaz las informaciones narrativas, que su aparente descripción es en realidad una acción: una visión activa que se da en el tiempo como aprehensión, descubrimiento o revelación de algo (a menudo desde el punto de vista de un personaje).

En cuanto al tiempo, hay que notar que en el filme juega un papel importantísimo un factor de tipo cuantitativo: debido a que, convencionalmente, una película dura en promedio noventa minutos, en el filme escrito la extensión del texto no debería exceder un número de páginas correspondientes, *grosso modo*, a tal duración. El formato del filme tiene consecuencias importantes sobre todo para el «tiempo» y el «ritmo» del relato, pues exige el desarrollo rápido e intenso de la acción, sin digresiones ni retrasos excesivos (los tiempos muertos), con el fin de no dejar caer la tensión y la atención del lector-espectador. La rapidez de la acción no es tal solo en relación con el ritmo; es decir, con el hecho de que la historia avance sin distracciones, sino en el sentido de que el relato tiene que ser lo más «sintético» posible, ya que debe concentrar toda la articulación de una historia compleja en una extensión convencionalmente limitada. Esto influye en varios aspectos de la narración del filme escrito: de la ausencia de digresiones y comentarios del narrador (ya que la función del comentario debe igualmente producirse a partir de la acción y de su lógica), a la composición de los diálogos de los personajes, que deben siempre respetar los tiempos del filme, aun en una notable variedad de tipologías y posibles correspondencias entre el diálogo y la acción. Finalmente, es la elipsis el procedimiento básico de la división en secuencias de la narración. Ya que la narración finge mostrar lo narrado como algo que está ocurriendo ahora ante nuestros ojos, es precisamente

el corte elíptico entre las secuencias lo que hace avanzar el tiempo de la historia¹⁸. Pero con ello se presenta el problema de la relación temporal entre las secuencias, y por supuesto, la posibilidad de manipular el tiempo de la narración. De esta forma, la relación temporal entre las secuencias se convierte en el principio constitutivo del montaje narrativo, de la construcción del discurso narrativo del filme. Se trata de una situación ambivalente: por un lado, son necesarios procedimientos que señalen y permitan inferir las relaciones temporales entre las secuencias (anterioridad o posterioridad, tiempo transcurrido) para garantizar el efecto de continuidad y coherencia temporal del relato; pero por otro lado se abre un gran abanico de posibilidades en la construcción del discurso narrativo, pues es posible alterar el orden y la distribución de las secuencias, o también jugar con relaciones temporales ambiguas, inciertas, incluso ininteligibles.

Estos aspectos, como puede verse, conciernen el campo de la narración que, además del orden temporal del discurso, organiza la perspectiva y el punto de vista a través del cual se cuenta la historia. Otra vez se trata de un hecho propio de cualquier texto literario de tipo narrativo, pero que en el filme escrito presenta algunas peculiaridades: la narración siempre es en tercera persona, siempre es de un narrador externo e impersonal que es testigo directo de lo que narra, ya que refiere lo que «ve» y registra lo que «oye». Sin embargo, puede «fingir» ver lo que ve un personaje, como a través de sus ojos, y oír lo que este oye, como a través de su oído. Puede también «fingir» que un personaje esté narrando con su voz, en *over*. Este personaje, entonces, se convierte implícitamente en el responsable de todo el relato: como si su voz narradora se transformara en narración filmica impersonal.

Mediante el juego con la perspectiva narrativa, la narración gestiona igualmente el saber disponible para el lector-espectador, pues proporciona o restringe la información con el fin de obtener efectos específicos. También se emplea la perspectiva narrativa para situar la narración de la manera estratégicamente más adecuada: ya sea que se trate de colocarla en el centro de la acción o, al contrario, de desplazarla de modo que lo que acontece le sea inaccesible e indescifrable. Todas las posibilidades narrativas y literarias de gestión del punto de vista pueden encontrarse en el filme escrito, que presenta una posibilidad de juego ulterior, debido a la articulación coordinada de banda visual y banda sonora¹⁹.

Finalmente, para cerrar, hay que tomar en cuenta la relación entre la narración y el lector-espectador, que por lo general está mediada por las figuras de los personajes,

¹⁸ Notaba Jurij Tynjanov que en el cine las tomas no se desenvuelven una tras otra en orden gradual, sino que se alternan por saltos, lo cual, en su opinión, constituye la base del montaje (Kraiski, *I formalisti russi nel cinema*).

¹⁹ Sobre el punto de vista ocular y auditivo en el cine, ver Metz, 1972, p. 130.

en especial los «protagonistas». Como en gran parte de la literatura narrativa, también en el filme escrito el personaje protagonista funciona como hilo conductor responsable de la unidad de la historia y de su desarrollo. Se trata, como decíamos arriba, de un hecho que tiene que ver con la construcción de los modelos narrativos: el modelo clásico se define ante todo por la presencia de un protagonista «activo» capaz de perseguir un «objetivo». Generalmente, un protagonista de este tipo presenta una caracterización «positiva», adecuada para atraer la simpatía, el favor y la participación del lector-espectador, quien vive la historia no solo desde su punto de vista, sino proyectándose en él, identificándose. De esta forma, a través del protagonista, el lector-espectador puede «entrar» en la historia y colocarse en una determinada posición afectiva respecto a lo que acontece²⁰. Por supuesto, aquí también la libertad creadora permite modificar, torcer y desviar el modelo clásico del héroe positivo y del final feliz: con historias sin protagonistas, o con protagonistas negativos, inciertos, antihéroes (por maldad, o por inconsistencia), o incluso de tipo indescifrable, que imponen al lector espectador actitudes emocionales más problemáticas y complejas.

BIBLIOGRAFÍA

- Aimeri, Luca (1998). *Manuale di sceneggiatura cinematografica*. Turín: UTET.
- Aumont, Jacques y otros (1994). *Estética del film*. Turín: Lindau.
- Balázs, Béla (1975). *Il film*. Turín: Einaudi.
- Bordwell, David (1985). *Narration in the fiction film*. Londres: Methuen.
- Brunetta, Gianpiero (1976). *Letteratura e cinema*. Boloña: Zanichelli.
- Cabrera Infante, Guillermo (1985). Bajo el volcán: Scenario. O de la novela al cine sin pasar por la pantalla. *Vuelta*, 101, 28-32.
- Castro Ricalde, Maricruz (1999). ¿Es el guión cinematográfico un género literario? En Ramón Alvarado (ed.), *Literatura sin frontera* (pp. 6552-6663). Ciudad de México: UAM.
- Cohen, Keith (1982). *Cinema e narrativa: le dinamiche di scambio*. Turín: Eri.
- Enrique, Álvaro (2007). El nicho de Arriaga. *Letras libres*, 67, 30-32.
- Galeota, Vito (1993). El gallo de Oro di Juan Rulfo e il genere letterario. En Giovanni Battista de Cesare y Silvana Serafini (eds.), *El Girador* (pp. 436-448). Roma: Bulzoni.

²⁰ Aunque el concepto de «identificación» en el cine cuenta con estudios teóricos muy amplios y complejos, nos limitamos aquí a una acepción más general, con la que designamos una experiencia del espectador que consiste en compartir durante la proyección (lectura del filme escrito) las esperanzas, los deseos, las angustias; en suma, los sentimientos de este o aquel personaje, como poniéndose en su lugar. Dicha experiencia funda y hace posible el gozo del lector-espectador (Aumont, 1994, p. 181).

- Gamerro, Carlos (ed.) (1983). *Antes que el cine, entre la letra y la imagen: el lugar del guion*. Buenos Aires: La Marca.
- Genette, Gérard (1976). *Figure III, discurso del racconto*. Turín: Einaudi.
- Kraiski, Giorgio (ed.) (1979). *I formalisti russi nel cinema*. Milán: Garzanti.
- Lotman, Jurij (1994). *Semiótica del cinema*. Catania: Edizioni del Prisma.
- Madrid, Juan (2004). Describir o mostrar: el caso del guión cinematográfico. *Casa de las Américas*, 236, 112-118.
- McKee, Robert (2002). *El guion: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba.
- Metz, Christian (1972). *Semiología del cinema*. Milán: Garzanti.
- Metz, Christian (1995). *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Muscio, Giuliana (1981). *Scrivere il film, sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*. Milán: Savelli.
- Pollarolo, Giovanna (2011). El guion cinematográfico ¿Texto literario? *Lexis*, 35, 289-318.
- Rocco, Alessandro (2009). *La scrittura immaginifica: il film scritto nella narrativa ispanoamericana del Novecento*. Roma: Aracne.
- Rocco, Alessandro (2010). La sceneggiatura d'autore nella narrativa Ispanoamericana. En Andrea Pezzè y Loris Tassi (eds.), *Cinema e letteratura in ambito iberico e iberoamericano* (pp. 3-20). Salerno: Arcoiris.
- Soltero Sánchez, Evangelino (1997). Prosa de vanguardia y cine: tres caminos hacia el séptimo arte. *Anales de literatura hispanoamericana*, 26(2), 431-446.
- Todorov, Tzvetan (ed.) (2003 [1965]). *I formalisti russi*. Turín: Einaudi.
- Tovar, Juan & Luis Arturo Ramos (1990). *¿Es el guion cinematográfico una disciplina literaria?* Ciudad de México: UNAM.
- Vanoye, Francis (1998). *La sceneggiatura. Forme, dispositivi e modelli*. Turín: Lindau.
- Vera Méndez, Juan Domingo (2004). El guion cinematográfico como género literario». En Juan Domingo Vera Méndez y Alberto Sánchez Jordán (eds.), *Cine y literatura: el teatro en el cine* (pp. 6-14). Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes.
- Verdone, Mario (1975). *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*. Roma: Officina.