

El guión: palabras de película⁽¹⁾

Alejandro José López Cáceres

Resumen

Las relaciones entre Cine y Literatura, tradicionalmente conflictivas, plantean diversas facetas y consideraciones. Una de las más recurridas tiene que ver con el guión, el cual suele ponerse en el centro del debate. En este punto, aparece la pregunta: ¿Es posible considerar el guión como un género literario?. Cualquier respuesta nos lleva, necesariamente, a un razonamiento sobre la dimensión estética que la palabra cumple en este.

Abstract

The relationships between film and literature, traditionally conflictive, poses diverse facets and considerations. One of the most recurrent has to do with the script, which usually rests at the center of the debate. At this point appears the question: Is it possible to consider the script as a literary genre? Any response leads us, necessarily, to an assessment of the esthetic dimension that the word plays in this.

Palabras claves

Guión

Adaptación

Literatura y Cine

Resume

As relações entre cinema e literatura, tradicionalmente conflitivas têm diversas facetas e merecem algumas considerações. Uma das mais freqüentes é a que tem relação com o roteiro, que quase sempre está no centro do debate. Neste ponto, aparece a pergunta: É possível considerar-lo como um gênero literário?

Qualquer resposta nos leva necessariamente a pensar sobre a dimensão estética que tem a palavra no roteiro.

Key Words

Script

Adaptation

Literature and film

Palavras Clave

Roteiro

Adaptação

Cinema e literatura

“El guión es un estado transitorio, una forma pasajera destinada a metamorfosearse y a desaparecer, como la oruga que se convierte en mariposa. Cuando la película existe, de la oruga sólo queda una piel seca, inútil ya, estrictamente destinada al polvo”.

(Jean-Claude Carrière)

1

Un matrimonio en el que los cónyuges se reclaman y se insultan podrá considerarse indeseable o tormentoso, pero en ningún caso aburrido. Si caricias y estrujones se alternan a capricho estamos ante una pareja inarmónica, divertida. Así ha sido siempre la relación de la literatura y el cine¹. No habría podido ser de otra forma, pues este aparecido emergente, en la más espléndida blasfemia estética del siglo XX, pidió desde el comienzo la mano de una dama cuya estirpe se remonta hasta los mismísimos orígenes de la humanidad, cometiendo una osadía que la tradición se ha ocupado de hacerle pagar caro.

Con todo, muchos escritores aceptaron las invitaciones que les cursó el advenedizo. Muy pronto él se había ganado el favor del público masivo y las manos no le alcanzaron para contar sus ganancias. Y como el dinero es poderosa tentación, estos escritores concurrían con sus obras a las citas que el cine les ponía, sin embargo, recogida la plata, se retiraban ellos con soberbia monetaria pero con vergüenza estética. Sí, los literatos que en un comienzo prestaron sus obras para el celuloide vivieron una relación de prostitución culposa. En las noches se escapaban furtivamente y, arrojadas sus narraciones y novelas sobre colchones de billetes, permitían que fueran horadadas *per tutti gli orifizi*. En las mañanas, con los bolsillos repletos, renegaban, rezongaban, despotricaban:

-¿Arte el cine? De ninguna manera: eso es otra cosa. Quizá divertimento o espectáculo; arte, jamás.

El recién llegado empezaba a constatar que pocas cosas son tan difíciles en el mundo de la cultura como la legitimación de un arte nuevo. No obstante, muy pronto aparecieron directores con un alto sentido de la dignidad. Ahora resultaba

¹ Hay un interesante libro en el cual se desarrolla esta idea, desde la perspectiva de un comparativismo histórico, bajo el subtítulo *Una Tradición de Relaciones Conflictivas*. Cfr. PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y Cine, Una Aproximación Comparativa*. Madrid: Editorial Cátedra. 1992. Pág. 21-49.

que la literatura, oportunista y desagradecida, no solamente se aprovechaba del efecto publicitario que las películas arrojaban sobre los libros a partir de los cuales se confeccionaba algún guión -lo cual fue comprendido y explotado rápidamente por la industria editorial- sino que además de la recurrente mirada despectiva sobre el cine le impedía a éste conquistar y desarrollar las posibilidades de un lenguaje propio.

Para los primeros autores del celuloide, como el francés Georges Méliès (1861-1938), el norteamericano David Wark Griffith (1875-1948), o el soviético Sergéi Mijáilovich Eisenstein (1898-1948), la colonización sufrida de parte de otras artes, al estilo del viejo "teatro filmado", poco tenía que ver con el cine. En este caso, por ejemplo, el espectador quedaba prisionero de una sola perspectiva para seguir el desarrollo de los acontecimientos que se le ofrecían en la pantalla: la cámara estaba en un único y monótono lugar. Así que estos primeros autores del cine emprendieron a través de sus obras la búsqueda estética de lo específicamente cinematográfico; y lo encontraron: el montaje.²

Con el desarrollo deslumbrante de esta técnica se sofisticó la mirada: el punto de vista sobre la escena se multiplicó y las posibilidades del movimiento le imprimieron al arte narrativo un vértigo insospechado por los formatos tradicionales, como el libro. El bastardo ganaba ahora carta de ciudadanía en el universo cultural, y aunque durante muchas décadas se mantuvo vigente la polémica sobre la limitación expresiva del cine para indagar la condición humana, lo cierto es que las relaciones entre cine y literatura cambiaron radicalmente, porque ahora las influencias se volvieron de una fecunda doble vía: después de que el advenedizo conquistó su lenguaje propio, ya nunca se pudieron volver a escribir las novelas como se estilaba en el siglo XIX.³

Esto no quiere decir, de ninguna manera, que en lo sucesivo reinara la armonía entre esta pareja. De cuando en cuando, desde un rincón de la casa de la cultura, el tatarabuelo filólogo se queda perplejo mirando al nuevo pariente, lo escudriña de pies a cabeza. Y como siente que le ha mancillado su apellido, pregunta con sus palabras arrastradas, feas como el prejuicio y viejas como el pecado:

-¿Y el jovencito es hijo de quién?

-De los Lumière.

-¿Y en qué biblioteca nació?

² En esta búsqueda de un lenguaje propio del cine resultan paradigmáticas películas como *Viaje a la Luna* (Méliès, 1902), *El Nacimiento de una Nación* (Griffith, 1919) o *El Acorazado de Potemkin* (Eisenstein, 1925).

³ Para ilustrar lo dicho bastará con mencionar ejemplos como el de *Papá Goriot* de Balzac, novela que comienza con una descripción de la casa Vauquer y su dueña que toma más de quince páginas; o el del arranque de la segunda parte de *Madame Bovary* de Flaubert, en la que ocurre algo similar cuando se describe el pueblo de Yonville-l' Abbaye. Un lector contemporáneo no le perdonaría a una novela de esta época semejante aplazamiento de la acción.

-En un café, abuelo.

-¡Por qué no se casó entonces con una trapecista, que por su ralea es más digno de circo que de museo!

-¿No se te estará yendo la mano, abuelo?

El vejete carraspea, se incorpora e intenta hacer que truene su desvencijada garganta:

-¡Alguien tiene que cuidar el buen nombre de esta casa! ⁴

2

Cuenta García Márquez que sentados a escribir una adaptación de *El Gallo de Oro*, él y Carlos Fuentes pasaban largas horas discutiendo sobre si era o no apropiada determinada coma a mitad de un párrafo. Mala señal. De un lado, el guionista debe pensar en imágenes y no en palabras; de otro, alguien que quiera dedicarse a este oficio necesita una buena disposición para trabajar en equipo, lo cual quiere decir que por más férreas que sean sus razones, siempre que participa en una discusión está dispuesto a dejarse convencer. Aunque el novelista y el guionista son ambos contadores de historias, sus oficios tienen tantos rasgos en común como concepciones antónimas. Una de ellas, quizás la más determinante, está relacionada con el papel que desempeña la palabra.⁵

Al lector de novelas, y en general de literatura, lo que le llega como obra acabada está hecho de palabras; dicho de otra manera, el resultado de la elaboración artística en este caso es un producto verbal. No ocurre lo propio con el espectador de cine: lo que éste lee, la mariposa de espléndidos colores

⁴ Recientemente, el anciano caspete ha estado haciendo pataletas. A propósito de la adaptación que hizo el director mexicano Arturo Ripstein del relato de García Márquez *El Coronel no Tiene Quien le Escriba*, apareció un artículo de prensa en el que se leía esta perla: "Frente al cine, el lenguaje literario tiene la ventaja de socavar con mayor espiritualidad la catadura humana y las dimensiones de su destino. Es entrañable. La literatura, por decirlo así, es un método que utiliza el recurso de la ficción con el fin de aproximarse a la condición humana. Es por eso que el cine, al pretender traducir en imágenes el hálito que exhala la obra literaria, permite ver sus limitaciones como instrumento artísticamente comunicativo".

CASTILLO, Nelson. "Dos Formas de Decir Mierda", en: *Magazín* N° 875 de *El Espectador*. Bogotá: febrero 20 del 2000. Pág. 7.

⁵ En un delicioso libelo escrito contra quienes andan por ahí cacareando el fin de la novela, Salman Rushdie anotaba: "Sé bien de pocos directores de cine que podrían haber sido buenos novelistas -Satyajit Ray, Ingmar Bergman, Woody Allen, Jean Renoir, y pare de contar. ¿Cuántas páginas del raudo material de Quentin Tarantino, cuántas ocurrencias de gánsters hablando del consumo de Big Macs en París aguantaría uno leer si no tuviera a Samuel L. Jackson o a John Travolta para que las dijera? Los mejores guionistas de cine son los mejores porque precisamente no piensan novelísticamente sino en planos".

RUSHDIE, Salman. *En Defensa de la Novela, Una vez Más*, en: *Revista Elmalpensante* N° 1. Bogotá, noviembre- diciembre de 1996. Pág. 98.

con la cual vuela su imaginación, es la película; entonces, el guión no es más que un boceto, un mapa inacabado, una tentativa, un semicuasibosquejo (2). Si de lo que se trata es de transmitirle al lector la historia de una mujer joven que va camino de su casa tras haber roto con su novio, el primer hombre de su vida, el novelista ensayará una concreción de sentidos y sentimientos: "Bordeando la avenida infestada de carros, ella traía húmeda de silencio la mirada". Pero si esto tuviera que sugerirse en un guión, la misma frase resultaría inservible, retórica, vaga; más oportuno resultaría algo así: "La muchacha camina bordeando la avenida. Al fondo se ven los carros pasando. Ella para por momentos, seca las lágrimas de su cara y continúa su camino".

Tal vez sea válido formular las cosas así: la palabra en la novela es protagonista; en el guión, subsidiaria. Tampoco se trata de afirmar que la escritura del guión tenga por principio una redacción desmazalada y burda. Sin duda ésta debería tener la suficiente capacidad evocativa como para iluminarle al director la escena; no obstante, y dado que la carta de navegación llamada guión habrá de serlo también para todos los miembros de la *troupe* del rodaje, cualquier ampulosidad retórica o asomo de grandilocuencia resultan inconvenientes. ¿La razón? el cine es la más colectiva de todas las artes y la mayoría de los que trabajan en un rodaje no están acostumbrados, ni tienen por qué estarlo, al lenguaje literario. Muchos de ellos son electricistas, ingenieros, escenógrafos, vestuaristas, utileros, contadores, actores, carpinteros, sonidistas, maquilladores, camarógrafos y un largo y heteróclito etcétera. Para que cada uno de ellos entienda bien su papel en un *set*, en una locación o en una escena, y pueda aportar con eficacia lo que de él se espera en tal lugar, las cosas deberán haberle quedado bien claras desde el principio, es decir, desde el momento en el cual leyó el guión.

Así podemos inferir una de las características más determinantes de la manera como éste debería ser redactado: dado que se trata de un texto destinado a una lectura múltiple y a menudo esquizofrénica -lo más probable, por ejemplo, es que mientras un escenógrafo no lea las partes dialogadas, un actor no se ocupe en detalle de las especificaciones en los encabezados de escena (tipo de locación, condiciones de luz, etc.)-, entonces la sintaxis recurrida tendría que ser sencilla; el vocabulario usado, conocido de todos; los periodos lógicos desarrollados, cortos; en fin, esta escritura debería acogerse a lo que los maestros de redacción denominan hoy "Estilo Llano".⁶ Con todo -he aquí otra de las paradojas constitutivas del guión-, este mapa inacabado, este semicuasibosquejo, es la piedra fundacional de esa catedral que es la película. Esto le confiere una

⁶ Cfr. CASSANY, Daniel. *El Estilo Llano*, en: *La Cocina de la Escritura*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1995 (1993). Págs. 25-30.

importancia descomunal. Refiriéndose a ese valor que el guión tiene, el maestro japonés Akira Kurosawa insistía en que de un buen guión puede salir una buena película o una mala película, pero de un mal guión sólo puede salir una mala película. Por eso cuando le preguntaban cómo se llegaba a ser un gran director, él respondía siempre: haciéndose un *Magíster* en guión.

¿Lo dicho hasta ahora significa que del guión está proscrita la poetización? De ninguna manera. Lo que se está afirmando es que aquí el trabajo poético no es verbal sino audiovisual, es decir, que una metáfora, por ejemplo, no reposa en la palabra, sino que está indicada para la cámara.⁷ No sirven entonces en un guión prodigios como estos nerudianos:

“Ah mujer, no sé cómo pudiste contenerme
en la tierra de tu alma, y en la cruz de tus brazos!

(...)

Cementerio de besos, aún hay fuego en tus tumbas,
aún los racimos arden picoteados de pájaros.”⁸

Pero sí hay siempre espléndidas metáforas cinematográficas, como las que nos topamos en *Il Postino* de Michael Radford. La bola con la cual en el juego del fútbol su amada Beatrice le había metido todos los goles que quiso a Mario Ruoppolo, porque él había sido incapaz de retirar sus ojos de los de ella, es la misma que ante la ventana de su cuarto, ya en la noche, compara con la luna cuando se extasía en ese juego de blancura y redondez que lo embarga de voluptuosidad. La bola, por efecto metonímico, equivale a la presencia de Beatriz; la bola tiene de sí las propiedades de la luna: Beatriz es como la luna: Beatriz es la luna. Sin duda, este hermoso juego metafórico habrá estado sugerido por los guionistas que adaptaron la novela de Antonio Skármeta de una manera harto prosaica, del tipo: “Mario está parado frente a la ventana de su cuarto. Sostiene en su mano izquierda, en alto, una bola de fútbol blanca. Al fondo se ve la luna llena. Mario contempla la bola sin apartar su mirada de la luna”. Lo demás es la fotografía de Franco di Giacomo, la actuación de Massimo Troisi y la música providencial que Luis Bacalov compuso para esa secuencia.

3

A esta parte resulta claro por qué razón sería un error la consideración del guión como un género literario. Dado que piensa en imágenes, un guionista está incluso más cerca de la labor del director que de la del escritor. Pero también

⁸ NERUDA, Pablo. *La Canción Desesperada* (1924), en: *Selección de Poemas 1925–1952*. Círculo de Lectores. Bogotá: 1973. Pág. 37.

resulta poco menos que insólita la obstinación de muchos críticos apocalípticos que se empeñan en proclamar la superioridad estética de la literatura sobre el cine, sobre todo después de un siglo entero en el cual hemos visto centenares de películas que son verdaderamente magistrales, después de haber seguido las obras de directores como Charles Chaplin, Orson Welles, Akira Kurosawa, Alfred Hitchcock, Krzysztof Kieslowski, Luis Buñuel, Oliver Stone, Françoise Truffaut, Pedro Almodóvar, Francis Ford Coppola, por mencionar sólo a algunos de los grandes maestros de distintas nacionalidades y tendencias estéticas. Pero ahí está la actitud aquella, la del pedante de turno sustituto generacional del tatarabuelo filólogo que, al salir de una película basada en una obra literaria, vocifera “en secreto” a su acompañante, mirando sobre su hombro al resto de los mortales que abandonan la sala:

-Pero yo leí el libro. Y... francamente es mejor que la película.⁹

Aunque es posible que en algunas ocasiones tenga razón, las más de las veces habrá que decirle sin ambages:

-Oye, anciano caspete: se te está yendo la mano.

⁹ Hay un viejo chiste, muy conocido entre los cineastas, que satiriza este prejuicio. Alfred Hitchcock se lo cuenta a Truffaut en un famoso diálogo que sostuvieron estos dos maestros del cine: “Seguramente conocerá usted la historia de las dos cabras que se están comiendo los rollos de una película basada en un ‘best seller’, y una cabra le dice a la otra: ‘yo prefiero el libro’ “.

TRUFFAUT, Françoise. *El Cine Según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial, 2001 (1966). Págs. 119, 120.

Notas:

1. Este texto fue presentado como ponencia en la *Eighth International Graduate Students conference*, que se celebró en *The Graduate Center, The City University of New York*, en Octubre de 2002.

2. En una columna en la cual comentaba un pleito que se había desatado en Hollywood entre guionistas y directores, Alvaro Cepeda Samudio tomaba partido: “El autor del guión no hace sino trazar la línea de acción de los personajes, pero quien los mueve sobre esa línea es el director. Y es esto lo más importante en una película. El argumentista entrega al director una cosa muerta, que puede resultar muy buena para ser leída, pero que al fin no es más que una acción inmóvil, si pudiéramos decir, y es el director quien tiene que trasladar la inmovilidad del guión al máximum de movimiento que es la escena (...) Para mí tengo que el guión no es más que el pretexto para que el director desarrolle su arte, su genio”. Cepeda, Samudio Álvaro. Directores y Escritores, en: *Antología* (compilación y prólogo de Daniel Samper Pizano). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 1977. Pág. 371.

3. Sobre esta posibilidad que tiene el cine de “figurar” el lenguaje, de deslizar el sentido y buscar la abstracción, otro estudioso de las relaciones entre literatura y cine anotaba: “La imagen-plano es concreta, pero no unívoca, ya que la mera representatividad no supone inmediatamente una significación (...) el conjunto del relato filmico tiene capacidad para la abstracción en tanto que puede proporcionar a la imagen una valor simbólico a través del montaje (la dialéctica eisensteiniana), de personajes, de espacios, etc. En todo caso, hay que matizar ese lugar común de que el cine es incompatible con el discurso abstracto, sobre todo si tenemos presente la competencia del espectador”.

Sánchez, Noriega José Luis. *Convergencias y Divergencias entre Cine y Literatura*, en: *De la Literatura al Cine, Teoría y Análisis de la Adaptación*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000. Pág. 39

Alejandro José López Cáceres

Profesor Asociado la Universidad del Valle. Magister en Literatura Colombiana y Latinoamericana. Profesor de la Escuela de Estudios Literarios. Autor de los libros: *Tierra Posible, crónicas y reportajes* (1999), *Entre la pluma a la Pantalla: Reflexiones sobre literatura, cine y periodismo* (2003).

Recibido en: 05/03/03

Aprobado en: 07/04/03