

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

CAGLIOSTRO NOVELA-FILM DE VICENTE HUIDOBRO:
UNA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DEL GUIÓN EN EL MARCO DE LA
LITERATURA

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
PRESENTA

JOANNA DELGADO CHIABERTO

ASESORA: DRA. GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE SÁNCHEZ

CIUDAD UNIVERSITARIA

MÉXICO, D.F.

ABRIL 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

No hay palabras que puedan hacer justicia a mi inmensa y absoluta gratitud hacia Graciela Martínez-Zalce, por la infinita paciencia, generosidad y brillantez con las que guió mis pasos.

A mi hermana Carla, a mi madre Ida y a mi padre René, a quienes tanto quiero y admiro, por mantenerme en una sola pieza. Mis logros y mis aciertos son, sobre todo, suyos.

A Martín, Octavio, Diego y sus respectivas familias, que también son la mía.

A Luisa, Bertha, Lorea, Pablo, Odei, Raúl, David, Dariela, Violeta, Jano, Jaz, Clau, Mar y Fer, por acompañarme a lo largo de estos años.

A mi familia en esta y otras latitudes.

A mis sinodales, por su enorme e invaluable apoyo en este largo proceso.

Al Seminario Fronteras de Tinta.

A mis maestros de la Facultad y del CCC.

A Fede, por todo.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I. LA POLÉMICA DEL GUIÓN CINEMATOGRAFICO COMO GÉNERO LITERARIO.	9
1.1 Algunos apuntes teóricos sobre la crisis de los géneros	9
1.2 Historia mínima del guión en la industria cinematográfica	23
1.3 Formato y poética del guión cinematográfico de ficción	35
1.4 La polémica del guión como género literario	49
CAPÍTULO II. <i>CAGLIOSTRO NOVELA-FILM</i> DE VICENTE HUIDOBRO: UN GÉNERO HÍBRIDO	60
2.1 <i>Cagliostro</i> en el marco de las vanguardias	60
2.2 <i>Cagliostro Novela-Film</i> : entre el guión y la literatura	73
CONCLUSIONES	88
BIBLIOGRAFÍA	92

INTRODUCCIÓN

Encontrarse con una obra tan particular como *Cagliostro Novela-Film* de Vicente Huidobro implica necesariamente cuestionar todas las ideas preconcebidas de lo que la tradición clásica ha definido como literatura e incluso como guión cinematográfico. ¿Es una novela? ¿Un poema? ¿Un guión? Estas interrogantes no son distintas a las que surgen cuando se analiza la naturaleza del guión cinematográfico: ¿se trata de una obra literaria, dramática, narrativa o es sólo una herramienta para la producción?

A pesar de los muchos años que han pasado desde esa primera proyección de la llegada de un tren en una carpa en París en 1895 y de las innumerables películas que han desfilado ante los curiosos y maravillados ojos de la humanidad, aún hoy el estudio del texto para cine es un asunto difícil y al enfrentarlo hay que saber que nos adentramos en un terreno inestable y todavía poco explorado.

María de Lourdes López Alcaraz lo definió en una máxima insuperable: “el guión es para dejar de ser” y esa fragilidad, volatilidad y ese carácter transitorio que identifica al guión cinematográfico lo ha puesto en un lugar incómodo y casi desamparado entre el cine y la literatura. Son pocas las veces que alguna de las dos artes reconoce su valor estético, su independencia con respecto del relato cinematográfico o su condición genérica. Podría decirse que el texto para cine se encuentra en un estado de orfandad: debido a que se trata de material dramático escrito pero no puesto en cámara, para los realizadores y productores el guión todavía no es cine pero tampoco es literatura. Es, como su nombre lo indica, una herramienta para la producción, una guía. La literatura, por su lado, tampoco lo ha aceptado del todo como tal: o bien no se ha cuestionado lo

suficiente si es o no un género literario o simplemente asume que no merece el interés y el análisis porque carece de valores estéticos en su lenguaje; en última instancia, ni siquiera ha sido escrito con el fin de ser literatura.

Así, el guión cinematográfico se encuentra en un territorio de indefinición que lo hace un texto problemático para el estudio y ha provocado una polémica con respecto de su identidad en el marco de la literatura y su estatus genérico.

En este contexto resulta entonces interesante analizar la obra *Cagliostro Novela-Film* de Vicente Huidobro. Hay de algún modo una correspondencia entre la obra del escritor chileno y el objeto de estudio de esta tesis: el guión cinematográfico. Una especie de complicidad y de comprensión vincula ambos temas por la incomodidad que cada uno ha generado al intentar definir su identidad ante la crítica y el análisis literario. Quizás por esa misma razón resulta tan conveniente estudiarlos conjuntamente.

Desde siempre, el entrecruzamiento y el influjo entre el lenguaje cinematográfico y el lenguaje literario ha sido constante. Las casas productoras buscaron desde el principio a los escritores de literatura para ocupar los puestos de guionistas y de la misma manera, muchos poetas, dramaturgos y narradores han buscado oportunidades en el cine. El poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948) por supuesto no fue ni el primero ni el último de estos escritores que, fascinados por las posibilidades técnicas y expresivas que ofrecía el cine al oficio literario, se introdujeron en el medio. Su experiencia, sin embargo, sí es particular.

Su poema *Altazor* (1931) y su poética Creacionista lo distinguieron como una de las figuras más prominentes del periodo de vanguardias y es por lo cual ha sido reconocido como uno de los poetas más importantes de habla hispana. No obstante, su

obra narrativa y de algún modo cinematográfica, aunque menos conocida, no está desvinculada de su obra poética.

Huidobro siempre expresó su interés por crear imágenes minuciosamente pensadas y escogidas por el poeta (no por nada su movimiento fue denominado Creacionismo) y solía rechazar la frecuente comparación entre Creacionismo y Surrealismo porque, sostenía, el suyo era un acto absolutamente deliberado y consciente, en tanto que el otro pretendía ser lo contrario. Creía en una poesía que no se basara exclusivamente en la lengua; quería que fuera tan poderosa en sus imágenes que pudiera traducirse a cualquier idioma sin que perdiera su sentido. Esa misma voluntad es la que tiene y requiere un escritor cinematográfico.

Este trabajo sostiene como hipótesis que el guión constituye en sí mismo una obra literaria independiente al relato cinematográfico y cuenta con lo necesario para ser considerado como un género único e híbrido que conjuga elementos de la narrativa, el drama e incluso la poesía. *Cagliostro* de Vicente Huidobro, definida por él mismo como *novela-film*, es prueba de lo anterior y por tanto, más que pertinente resulta casi una referencia obligada para abordar el tema de la hibridación entre guión cinematográfico y literatura.

Asimismo, esta tesis se plantea como objetivo demostrar el valor literario del texto para cine, con el fin de favorecer su análisis desde la teoría de la literatura y generar espacios de discusión que, idealmente, logren trascender el ámbito académico y fomenten la publicación de guiones tanto filmados como de aquéllos que no han logrado realizarse.

Para lo anterior, esta tesis está dividida en dos partes; la primera aborda el análisis del guión en el ámbito de la literatura: algunas nociones sobre el concepto de *género*

literario, la evolución histórica del texto para cine desde su nacimiento hasta nuestros días, sus aspectos formales inherentes y definitorios y, por último, la confrontación de las posturas que defienden o rechazan la posibilidad de que constituya un género literario en sí mismo. Es importante señalar, que este análisis se limita exclusivamente al guión cinematográfico de ficción.

La segunda parte consiste en el análisis de *Cagliostro Novela-Film*; tanto del contexto en el cual fue escrita esta curiosa publicación en la segunda década del siglo XX, como de su propuesta de hibridación entre novela y texto cinematográfico.

Es importante señalar que ambas partes de esta tesis representan, en mayor o menor medida, una dificultad metodológica. Con respecto de la polémica del guión como género literario porque, aunque muchas veces se defienden con vehemencia las diferentes posturas en ciertos ámbitos académicos y cinematográficos, no hay mucho material teórico de investigación y estudio. Si bien abundan los manuales teóricos sobre la escritura del guión y hay un amplio interés académico en las comparaciones entre cine y literatura, en realidad hay poca bibliografía sobre el estudio específico del guión cinematográfico como documento literario. Este trabajo recupera aquella que ha sido más pertinente para sus objetivos y el análisis no se ha hecho desde una perspectiva teórica única.

En lo que se refiere al texto de Vicente Huidobro también es importante señalar que, sobre todo en comparación a los estudios que hay sobre su poesía, son relativamente pocos los que hay sobre su obra narrativa. La edición que se utilizó en este trabajo es la primera edición crítica que publica Cátedra y data del 2011. Desde su escritura, esta obra ha padecido un periplo editorial que aún hoy tiene repercusiones. Son realmente pocas las

ediciones que se encuentran y a pesar de que ha merecido el estudio de algunos investigadores, no es demasiada la bibliografía accesible. Este trabajo también pretende aportar otra perspectiva de análisis en beneficio del estudio de cada uno de los temas.

CAPÍTULO I. LA POLÉMICA DEL GUIÓN CINEMATOGRAFICO COMO GÉNERO LITERARIO

1.1 Algunos apuntes teóricos sobre la crisis de los géneros

El filósofo francés Jean-Marie Schaeffer no se equivocaba al decir que “de todos los campos en los que retoza la teoría literaria, el de los géneros es, sin ninguna duda, uno de aquellos en los que la confusión es mayor” (Schaeffer 1988: 157).

El estudio de los géneros de la literatura, desde la Antigüedad hasta nuestros días, ha sido uno de los campos más explorados por la teoría y al mismo tiempo, uno de los más problemáticos; hay pocas certezas y poco consenso. Acaso, en lo que todos los teóricos coinciden es en la dificultad que implica el estudio de algo tan inestable como el género literario. No obstante, hay que reconocer que si bien podría entonces parecer inútil intentar definir algo tan cambiante e inasible como el género, la clasificación y taxonomía genérica han sido muy útiles para la metodología de estudio literario.

El guión no es el primer –y sin duda tampoco será el último- texto problemático al que se ha enfrentado la teoría y el estudio de los géneros literarios. Desde el siglo XVI, cuando Montaigne denominó como “*essai*” a los textos humanísticos que escribía, hasta la memorable metáfora (“el centauro de los géneros”) con la que Alfonso Reyes lo definió, el ensayo representó desde un principio un problema para la teoría. La misma suerte ha corrido el cuento, la crónica, las cartas, el reportaje, la minificción y muchas otras formas de expresión escrita que han lindado entre la literatura y la historia, el periodismo, la filosofía, el cine.

Por esa misma razón, es fundamental para los objetivos de este trabajo tomar como punto de partida lo que Boris Tomachevski plantea en su texto “Los géneros literarios”:

Los géneros viven y se desarrollan. Por alguna causa originaria, cierto número de obras se ha separado de otras formando un género aparte [...] La causa que ha dado origen puede desaparecer, sus características fundamentales pueden modificarse lentamente, pero el género sigue viviendo genéticamente, es decir, en virtud de una orientación natural de la costumbre que lleva las nuevas obras a agregarse a los géneros ya existentes. El género experimenta una evolución, a veces incluso una brusca revolución (Tomachevski 1982: 211).

La “brusca revolución” de la que habla Tomachevski es precisamente lo que el guión pareciera ser para la literatura y un posible indicador de que es necesario modificar la concepción canónica y tradicional de los géneros dado que su naturaleza cambiante y dinámica los obliga constantemente a adaptarse e integrar nuevas formas de expresión literaria para sobrevivir como algo más que una clasificación obsoleta, anacrónica y fútil.

Desde la Antigüedad, cuando Platón definió los tres géneros (épica, lírica y dramática) que constituían toda la literatura, gran parte del *corpus* literario de Occidente se ha clasificado según la categorización platónica, que si bien ha funcionado para la metodología del estudio y ha prevalecido a lo largo de los siglos, hoy resulta inadecuada, pues la definición e identificación de los géneros ha demostrado ser algo mucho más complejo e incluso podría afirmarse la noción de “género literario” se encuentra en un permanente estado de crisis: se cuestiona, se actualiza, se renueva constantemente según las formas de expresión literaria que por un lado parecen ser esencialmente las mismas, pero con otros recursos, con otras necesidades y con otra naturaleza, según el tiempo y las circunstancias en las que se encuentran.

Es importante señalar que no es objetivo de esta tesis discutir con la vasta tradición del estudio de la teoría de géneros; no obstante, la crisis de los géneros, o mejor dicho, de su definición, nos obliga a explorar, cuestionar y analizar otros conceptos que el formalismo, el estructuralismo, la hermenéutica, el constructivismo, corrientes teóricas previas al siglo XX y otras perspectivas han aportado al estudio literario. En este trabajo he recuperado las definiciones que me han parecido más pertinentes para el estudio posterior del guión cinematográfico y la polémica alrededor de su estatus genérico. Igualmente, he retomado y cuestionado otras nociones y conceptos que resultan fundamentales para los objetivos de esta tesis.

1.1.1 El concepto de *literariedad* y la concepción de literatura

Uno de los debates recurrentes de la posmodernidad gira en torno del concepto de literatura y la distinción de lo que es o no considerado como tal. Por supuesto, no se trata de un cuestionamiento único de nuestros tiempos, pero lo cierto es que si algo ha caracterizado la posmodernidad es ser un espacio donde las fronteras se desvanecen.

En el apartado “La ficción posmoderna como espacio fronterizo”, publicada en *Elementos para el análisis cinematográfico* y abordado posteriormente de manera mucho más profunda en su tesis doctoral, Lauro Zavala sostiene que “la posmodernidad se trata de una cultura fronteriza: a la vez moderna y distanciada de la modernidad, a la vez dentro y fuera de las instituciones, a la vez respetando y transgrediendo las fronteras entre distintos géneros y entre la ficción y la no ficción [...] La ficción posmoderna se encuentra simultáneamente a ambos lados de la frontera entre ficción y crónica, entre la ficción e historia, entre ficción y crítica, entre ficción literaria y ficción cinematográfica,

entre ficción cinematográfica y televisiva, entre ficción y metaficción, entre ficción convencional y su parodia” (Zavala 2003: 38-39).

Por lo tanto, hablar y definir qué es literatura desde esta perspectiva, no es sencillo. En su libro *Géneros literarios*, Kurt Spang se aleja de la tradición que atribuye al discurso literario una dimensión casi exclusiva que gira alrededor de la búsqueda formal y estética de la expresión verbal, y sitúa la ficcionalidad en un lugar de mayor importancia para el análisis literario.

Las definiciones más corrientes de la literatura en la actualidad se basan casi exclusivamente en conceptos formales como la densidad estructural y estilística, es decir, basta que un texto tenga una estructura compleja y esté lingüísticamente elaborado para clasificarlo como literario [...] La literariedad se basa –además de en la perfección verbal y complejidad de contenido- en el carácter ficcional de la realidad literaria presentada, por mínima que sea esta ficcionalización. No es el cometido de la obra literaria ser fiel reflejo de la realidad externa y real –para eso existen otras disciplinas más adecuadas y competentes- sino la interpretación del hombre y del mundo basándose en la invención y la plasmación estética de un mundo posible (Spang 2000: 19).

La perspectiva que Spang ofrece es sumamente interesante porque plantea un posible análisis para los relatos de ficción no necesariamente literarios como el discurso historiográfico, los géneros periodísticos y por supuesto, para el relato cinematográfico y el guión de cine, radio y televisión. Los vínculos que mantienen los discursos de ficción entre ellos son posiblemente más sólidos que los criterios formales que menciona Spang u otros tan cuestionables como la intencionalidad de quien escribe, que nunca es posible conocer del todo. En muchos casos, obras que no fueron escritas para ser literatura son consideradas como tal, mientras que otras, como el guión, escritas con toda la intención de representar la realidad, crear una ficción y generar un lenguaje, no lo son.

Zavala también analiza la ficción, tanto literaria como cinematográfica, en relación con otros discursos:

Lo que nos dicen las formas de ficción que podemos llamar posmodernas es que toda la realidad es siempre una ficción, una construcción deliberada de sentido, producto de las convenciones del lenguaje y de los géneros del discurso. En estas formas fronterizas y paradójicas de metaficción historiográfica, en esta revisión irónica y a veces paródica del pasado, han sido eliminadas las ilusiones que habían sobrevivido a la cultura moderna: las explicaciones totalizantes y la presencia de sistemas éticos excluyentes y definitivos. En la ficción posmoderna no hay rechazo a estas convenciones, sino una problematización de todos ellos a partir de la reflexión sistemática sobre la historia contemporánea (Zavala 2003: 40).

Esta perspectiva sobre posmodernidad y la propuesta de Spang de tomar la ficcionalidad de una obra como un criterio para considerarla como posible obra literaria, amplían el panorama y abren el camino a manifestaciones artísticas de la cultura popular.

Integrar todos los nuevos mecanismos y formas de expresión de la ficción es necesario e imperativo para la definición de un canon y el análisis literario, pues finalmente siempre establecerán un diálogo con la tradición y enriquecerán la percepción de lo que se considera como literatura.

Dice Jonathan Culler: “leer un texto como literatura no es hacer *tabula rasa* de nuestra propia mente y acercarnos a él sin ideas preconcebidas; debemos aportarle una comprensión implícita de la operación del discurso literario que nos dice lo que hemos de buscar” (Culler 1978: 164). Precisamente por lo que plantea, está de más señalar el determinante y fundamental papel que juega el lector y la crítica para la definición de lo que se considera literatura. Culler también sostiene que “escribir un poema o una novela es comprometerse inmediatamente con una tradición literaria o, por lo menos, con cierta idea del poema o de la novela” (Culler 1978: 167) y resulta fundamental tener esto en

cuenta dado que el guionista no sólo se compromete y dialoga con la tradición literaria, sino, por supuesto, también con la cinematográfica.

1.1.2 Crisis de la definición de los géneros literarios

En su artículo “Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica”, Jean-Marie Schaeffer analiza desde una perspectiva más filosófica, cercana al estudio de la ontología y el constructivismo, la relación de los textos con el género. Si bien retoma a estructuralistas como Gérard Genette para su análisis, de algún modo Schaeffer parece encontrar más preguntas que respuestas. Él mismo se cuestiona: “¿Desarrollan los géneros la esencia de la literatura? ¿No existen, por el contrario, como reales nada más que los textos individuales, mientras que los géneros son pseudo-conceptos útiles, a lo sumo, como clasificaciones de bibliotecario? ¿O entonces hay que admitir que no se trata de una cosa ni de otra y, en cierto modo, de las dos a la vez?” (Schaeffer 1988: 160).

Por su parte, en “El origen de los géneros”, Tzvetan Todorov rescata la visión de Maurice Blanchot al hablar de Hermann Broch cuando dice que “la literatura no soporta ya distinción de los géneros y necesita romper los límites”. Para Todorov, “sería un signo de auténtica modernidad en un escritor no someterse ya a la separación de géneros” y vuelve a referirse a Blanchot para decir que “no existe hoy un intermediario entre la obra singular y concreta, y la literatura entera, género último; no existe porque la evolución de la literatura moderna consiste precisamente en hacer de cada obra una interrogación sobre el ser mismo de la literatura” (Todorov 1988: 31).

Las interrogantes y los planteamientos de ambos autores exigen una profunda reflexión sobre lo que se ha dicho respecto a los géneros literarios hoy y siempre y nos

lleva a pensar en una crisis, un punto de quiebre en la teoría de los géneros, especialmente cuando nos encontramos ante textos complejos que se resisten a las clasificaciones tradicionales y preconcebidas.

Todorov señala que Blanchot distingue “dos no géneros, pero sí modos fundamentales: el relato y la novela, caracterizándose aquél por la búsqueda obstinada de su propio lugar de origen que ésta borra y oculta”, ya no se habla, dice Todorov, de poesía y prosa, de testimonio y de ficción, sino de novela y de relato, de lo narrativo y de lo discursivo, del diálogo y del diario (Todorov 1988: 33).

Tanto Schaeffer como Todorov ven la literatura como una institución y por lo tanto, los géneros, una extensión de esa institucionalidad. Dice Schaeffer:

Siendo la literatura institucional por definición, la genericidad puede explicarse perfectamente como un juego de repeticiones, imitaciones, préstamos, etc., de un texto con respecto a otro, o a otros, y el recurrir a un postulado tan «contundente» como el de una estructura o modelo de competencia, resulta totalmente superfluo, ya que no aclara muchas más cosas que una concepción transtextual de la genericidad (Schaeffer 1988: 162).

Por su parte, Todorov expone que

por el hecho de que los géneros existen como una institución es por lo que funcionan como “horizontes de expectativa” para los lectores, como “modelos de escritura” para los autores. Esos son, efectivamente, los dos aspectos de la existencia histórica de los géneros [...] A través de la institucionalización, los géneros comunican a la sociedad que están vigentes” (Todorov 1988: 38).

Estas dos nociones ponen de manifiesto que, en realidad, el canon literario y la clasificación de los géneros son convenciones abstractas construidas siempre a partir de una retrospectiva donde el género es la codificación de ciertas propiedades discursivas.

El procedimiento que consiste en «producir» la noción de género, no a partir de una red de similitudes existentes entre un conjunto de textos, sino postulando un texto ideal cuyos textos reales no serían más que derivados más o menos perfectos [...] Las relaciones de parentesco intervienen entonces entre ese texto ideal y tal o cual elemento de tal o cual texto real aisladamente, sin que el conjunto de rasgos así extraídos teja un conjunto de similitudes entre los diferentes textos reales (Schaeffer 1988: 165-166).

Es precisamente por esa construcción retrospectiva del análisis que en los géneros literarios coinciden la realidad discursiva con la realidad histórica, según Todorov. “El género es el lugar de encuentro de la poética general y de la historia literaria; por esa razón es un objeto privilegiado, lo cual podría concederle muy bien el honor de convertirse en el personaje principal de los estudios literarios. “ (Todorov 1988: 39)

Según lo que plantean tanto Todorov como Schaeffer, desde el estructuralismo y el constructivismo, respectivamente, parecería que el estudio tradicional de los géneros podría desvanecerse un poco para dar lugar a la investigación sobre la transformación y los cambios de los géneros actuales, más que el *statu quo* de los que ya están establecidos.

1.1.3 Criterios de identificación y clasificación de los géneros literarios

Uno de los criterios definitivos que dieron lugar a la distinción entre la lírica, la épica y la dramática, fue la relación que tenía la voz del autor con la de los personajes.

Platón (V-IV a.C), en *La República* (Lib. III), distingue tres modos de ficción poética: El relato cuya narración se pone en boca del poeta (*ditirambo*), aquel en el que toman la palabra exclusivamente los personajes, y que se basa completamente en la “mímesis” (*tragedia* y *comedia*), y, finalmente, aquel en el que alternan la voz del narrador y la de los personajes (*epopeya* y otros poemas) (Estébanez 2004: 464).

A lo largo de la historia, a este primer criterio de la voz narrativa se sumaron muchos otros. Para Kurt Spang,

la problemática de la tríada de formas de presentación básicas ha hecho correr mucha tinta y sembrado mucha confusión porque los criterios de determinación del número no han sido siempre los mismos; unas veces se utilizan criterios de discurso (relato-actuación) otra veces aspectos contenidistas (mímesis-diégesis) y otras funcionales (*catarsis, docere-movere-delectare*). De este modo, unas veces el sistema resultante es diádico, otras triádico o incluso de cuatro o más tipos” (Spang 2000: 26).

Posteriormente, Spang establece algunos de los criterios que han sido utilizados para la clasificación e identificación de géneros y subgéneros que han existido a lo largo de la historia literaria.

- Criterios cuantitativos: más que fijar un número determinado de versos, líneas o páginas exactos, Spang menciona este criterio para la distinción somera entre géneros cortos, de mediana extensión y largos.

El análisis del guión de ficción cinematográfica resulta interesante en este aspecto porque sí hay parámetros de extensión más o menos establecidos que, debido también a que suele calcularse un minuto de pantalla por cuartilla de guión, estos parámetros suelen ser bastante precisos, por lo menos para los estándares comerciales. Algunos de los manuales de guión más famosos y reconocidos, incluso, son capaces de determinar exactamente en qué página deben venir los giros dramáticos de cada historia y, si bien varían según la teoría de quien escribe el manual, por lo general suelen estar en los mismos rangos.

- Criterios lingüísticos-enunciativos: se refieren a la naturaleza verbal de la obra de arte literaria. Aristóteles en su *Poética* habla, por ejemplo, de que la tragedia debe tener ritmo, armonía y canto.

- Rasgos métricos: atañe principalmente a la poesía lírica, dado que la versificación ha sido, a lo largo de la historia, un criterio para definir los géneros poéticos.
- Rasgos estilísticos: anteriormente se distinguían tres tipos de estilo: alto, bajo y mediano, que correspondían a cada género, según fuera el caso, dado que prevalecía una concepción jerárquica de los géneros. Así, géneros mayores como la epopeya y la tragedia, estaban escritos en estilo alto, mientras que géneros menores como la comedias, la farsa y la parodia siempre se atribuían al estilo bajo.

Estos parámetros muchas veces metieron en problemas a la clasificación de las obras; por ejemplo, Alaister Fowler (1988), en su estudio “Género y canon literario” se concentra en el estudio de obras clásicas y con mayor énfasis en la poesía y la épica. Ahí menciona el caso de la poesía pastoril, que fue problemática para la valoración y el análisis porque estaba escrita en un estilo alto (el cual correspondía a la epopeya por un género mayor) y sin embargo, en términos de recepción era considerado un género menor. Lo mismo pasó con el epigrama, el soneto, la novela.

Quizás pudiera parecer que el estilo no constituye en nuestros días un criterio muy sólido para la identificación y definición genérica, a pesar de que sí pueden distinguirse algunos rubros o matices en ciertos casos. El del guión cinematográfico, que se identifica con un formato y un estilo determinado, también podría atribuirse a un estilo narrativo minimalista, lo cual cuestiona el criterio estilístico como definitorio.

- Funciones lingüísticas y registros: considera el aspecto connotativo y denotativo del lenguaje así como los registros lingüísticos, sociolectos, dialectos, idiolectos “que introducen matices en el texto literario que en determinadas circunstancias llegan a ser distintivos genéricos. Bajtín señala lo polifónico, es decir, la mezcla de registros como

rasgo fundamental de la novela” (Spang 2000: 34). También se refiere al tono, comprendido como la capacidad del lenguaje de evocar atmósfera, emoción, humores y resaltar el carácter lúdico, grotesco, jocoso, etc. de las obras.

- Criterios temáticos: este criterio es válido para géneros que tenían temas muy establecidos, como la muerte, en relación con la elegía.

- Criterios históricos y sociológicos: de todos los anteriores, éste es, probablemente, el más importante pues consiste en el cambio de paradigmas a raíz de los cambios históricos y sociales y resulta fundamental para comprender e integrar nuevas formas de expresión.

Dice Spang:

El nacimiento y la evolución de distintas formas literarias están estrechamente vinculados con circunstancias sociales o, mejor dicho, socio-culturales. Un paradigma de estas interrelaciones se halla por ejemplo en los llamados géneros cortesanos, cuyos rasgos característicos se deben en gran parte al entorno en que nacen y para el que estaban destinados. Lo mismo vale, desde luego, para los llamados géneros populares (Spang 2000: 40).

1.1.4 Cambio y transformación genérica

Si, como se planteó anteriormente, la tendencia en la definición de los géneros será la de diluirse, transformarse o incluso agotarse, es importante tener en cuenta cuáles son los factores que favorecen el cambio. Dice Schaeffer:

El régimen de la transformación genérica es, no cabe duda, el mejor terreno de estudio para la genericidad, mientras que el régimen de clasificación no es apenas interesante. En lo que atañe al género como clasificación, sólo permite aprender bien conjuntos de textos unidos por lazos de reduplicación. En cuanto hay transformación genérica, la clasificación ve en ella, o el comienzo de un nuevo género o un texto a-genérico” (Schaeffer 1988: 179).

Quizás el problema de “orfandad” genérica en el que se encuentra el guión, responde a lo que plantea Schaeffer, es decir: está en un punto de a-genericidad. Si tomamos en cuenta

que el cine tiene apenas 120 años, no es extraño que la teoría todavía no haya abordado por completo aspectos tales como el estatus genérico del guión. En lo que respecta a la teoría literaria aplicada al estudio cinematográfico, hay algunas nociones sobre cambio y transformación genérica que nos pueden servir de base para trazar una línea imaginaria que proyecte un posible devenir de este texto, a la vez dramático y narrativo, que se conoce como guión.

En primer lugar, hay que tomar en cuenta algo que dice Alaister Fowler: existe un canon vigente para la comprensión de la literatura y en este canon hay, a la vez, otros. El canon oficial que se institucionaliza mediante la educación, el patrocinio y el periodismo y en el cual, elementos del arte popular influyen de manera importante; el canon literario que “en su más amplio sentido, comprende el corpus escrito en su totalidad, junto a la literatura oral que aún pervive” (Fowler 1988: 97) . El canon que Fowler denomina “canon potencial”, que es aquél que permanece inaccesible, debido, por ejemplo, a la escasez de documentos, que sólo se pueden hallar confinados en grandes bibliotecas. Esta inaccesibilidad ha sido mayor en las artes representables y es vigente en nuestros días; hoy se pueden publicar como libros obras teatrales que no han sido necesariamente montadas, pero son pocos los guiones que se publican después de haber sido filmados porque son pocos los que sobreviven el rodaje y los guiones no filmados publicados son incluso menos.

Para Fowler, uno de los agentes de cambio en el canon literario se refiere, a menudo, “a la revalorización o devaluación de los géneros que representan obras canónicas” (Fowler 1988: 96).

Ante la pregunta de qué es lo que hace surgir un nuevo género en el paradigma literario, Todorov responde:

¿De dónde vienen los géneros? Pues bien, muy sencillamente, de otros géneros. Un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación [...] No ha habido nunca literatura sin géneros, es un sistema en continua transformación, y la cuestión de los orígenes no puede abandonar, históricamente, el terreno de los propios géneros: cronológicamente hablando, no hay un «antes» de los géneros (Todorov 1988: 34).

Todorov apoya la idea de que quien define los cambios en los paradigmas genéricos es la sociedad:

Una sociedad elige y codifica los actos que corresponden más exactamente a su ideología; por lo que tanto la existencia de ciertos géneros en una sociedad, como su ausencia en otra, son reveladoras de esa ideología y nos permiten precisar con mayor o menor exactitud. No es casualidad que la epopeya sea posible en una época y la novela en otra, ni que el héroe individual de ésta se oponga al héroe colectivo de aquélla: cada una de estas opciones dependen del marco ideológico en el seno del cual se opera (Todorov 1988: 39).

Precisamente por ser la sociedad, a través del canon, quien determina la permanencia o la desaparición de un género, cada época cuenta con un repertorio relativamente reducido de géneros a los que lectores y críticos pueden responder con entusiasmo. Dice Fowler:

El canon temporal está cerrado de antemano para todos los escritores, si exceptuamos a «los mejores, «los más firmes», «los más arcanos». Además, cada época supone nuevas omisiones en el repertorio potencial. En sentido amplio, todos los géneros pueden haber existido en todas las épocas, vagamente materializados en estrafalarias y monstruosas manifestaciones individuales [...] pero el repertorio de géneros activos ha sido siempre reducido y sometido a adiciones y supresiones proporcionalmente significativas (Fowler 1988: 117).

Por su parte, Miguel Ángel Garrido Gallardo, un importante investigador sobre la teoría literaria y en particular la teoría de los géneros, establece que

ninguna, obra funda un género en sentido radical. El tránsito de un conjunto de rasgos a otros se produce, como todo fenómeno de cambio lingüístico, con inicios parecidos que emergen de forma simultánea, con titubeos, avances y regresiones. Solo *a posteriori* se puede describir la forma triunfante. Parece claro que el surgimiento de un género es siempre fruto de lo individual y lo social. El autor alumbró nuevas fórmulas en virtud de posibilidades que le aparecen en su momento y esas nuevas formas se consolidan si hay un público (entonces o más tarde) que le presta la debida atención (Garrido 2004: 312).

Al ser los géneros la repetición de estructuras, temas, estilos, corren siempre el riesgo de agotarse y desaparecer al surgir nuevas formas.

Los géneros evolucionan con la historia. En cierto momento un autor ha combinado un conjunto de rasgos y otros muchos han seguido la fórmula después como meros imitadores o superando sus resultados. El paso de unos géneros a otros se producirá mediante pasos intermedios, con fluctuaciones y titubeos. A veces, un mismo texto podrá ser recibido como perteneciente a un género u otro según el lector [...] La definición de los géneros literarios es, pues, esencialmente histórica. Los géneros nacen, se reproducen y mueren. La aparición de un género se configura casi siempre como la posibilidad límite de otro anterior (Garrido 2004: 311)

Garrido pone como ejemplo el *Quijote*, que puede ser considerado como la primera novela moderna o bien pudo haber sido recibida en su época como la última parodia de los Libros de Caballería. Un género nuevo, dice Garrido, surge también de la necesidad de configurar rasgos específicos. En estos términos, precisamente, podemos considerar al guión: un texto que surge como base para configurar un relato audiovisual y por lo tanto, con características formales que responden a una necesidad mediática y que, a pesar de que ser literatura podría no parecer su intención principal, sí permite una búsqueda estilística y formal que se ha vuelto más compleja con el tiempo .

Hay una certeza en lo que respecta a los géneros literarios: están en constante mutación. La inclusión de un género en el canon responde también al gusto y la moda de una sociedad en un determinado momento y por eso, a pesar de ser estructuras, temas,

estilos arraigados, son al mismo tiempo volubles, frágiles, inestables. Como bien dice Fowler, “esta mutabilidad normal nos indica que no deberíamos albergar la esperanza de comprender las variantes del paradigma modal en términos sincrónicos, sino únicamente en el contexto dinámico del desarrollo histórico literario” (Fowler 1988: 118)

Si a esto sumamos las posibilidades intertextuales e intergenéricas que ha aportado la posmodernidad, hay altas probabilidades de que el guión cinematográfico de ficción que hoy no es considerado un género literario, pueda llegar a serlo o simplemente, ni siquiera importe si lo es o no. En todo caso, somos testigos de un panorama muy fructífero para el análisis en el que el surgimiento de géneros híbridos y únicos pueden modificar los paradigmas que se ha mantenido durante tantos siglos.

1.2 Historia mínima del guión en la industria cinematográfica

En un estudio titulado “*Non serviam* o la imagen nueva: *Cagliostro* de Vicente Huidobro”, Francisca Noguerol menciona que el único galardón que recibió Vicente Huidobro en vida fue un premio por un texto fílmico –hoy lo llamaríamos guión- dotado con 10 mil dólares y entregado en junio de 1927 en Nueva York por la League for Better Motion Pictures. Ese texto se llamaba *Cagliostro* y aunque no se tienen noticias de su estreno como película, según René de Costa y Gabriele Morelli, habría sido filmado en 1923 por el cineasta rumano Mime Mizu.

Noguerol da noticias del desafortunado periplo editorial de aquel celebrado texto: “comenzada en francés en 1921, publicada por primera vez en inglés con el título de

Mirror of a Mage (1931) y editada en español en 1934, fue concebida en principio como guión cinematográfico” (Noguero 2008: 114).

Lo cierto es que tal vez, en caso de que en efecto la película se hubiera rodado, habría llegado en un mal momento. La novela-film de Huidobro, muy inspirada por la estética expresionista apareció en una etapa de transición tanto para el cine como para el guión. El cine silente perdía la batalla frente al sonoro y las películas habladas. *The Jazz Singer*, la primera película de largometraje completamente hablada, se estrenó en octubre de 1927 e inmediatamente se convirtió en un éxito.

1.2.1 El guión en los primeros años de la industria fílmica

El cine es todavía un arte joven pero desde el principio evolucionó con mucha rapidez. Las primeras proyecciones de 1895 eran pequeñas escenas documentales: *La llegada del tren*, *La salida de la fábrica*, *El desayuno del bebé*. Estas películas rápidamente captaron la atención del público pero con el tiempo, la exigencia del público creció y la necesidad de buscar contenidos innovadores y entretenidos fueron algunos de los factores para que el cine diera un paso más allá del que habían dado los hermanos Louis y Auguste Lumière cuando el 28 de diciembre de 1895 se estrenó el cine. En esa primera proyección, se encontraba un personaje que cambiaría la industria para siempre: Georges Méliès.

Méliès trabajaba como prestidigitador, se consideraba a sí mismo un mago e introdujo muchos de sus trucos en el cine. Luis Gutiérrez Espada (1979) en su libro *Historia de los medios audiovisuales* menciona que fue Méliès quien innovó en técnicas fotográficas como las sobreimpresiones, las múltiples exposiciones, mascarillas y

fundidos y en técnicas cinematográficas con desapariciones y sustituciones, cámara acelerada y ralenti, rodaje de imagen por imagen y el *travelling* como truco. Este nuevo lenguaje, Méliès lo conjugó con elementos teatrales como escenografías, vestuario, maquillaje e interpretaciones actorales.

Méliès no sólo fue el primero en inventar el cine de ficción, casi siempre fantástico en su caso, y en plantear, como dice Georges Sadoul en su *Historia del cine mundial*, las “primeras sílabas” del lenguaje cinematográfico sino que fue el primero en escribir y documentar en una especie de libreto descripciones de escenografía y de acciones para la puesta en escena y su posterior realización. “Méliès introdujo en el cine la utilización de recursos y técnicas teatrales, entre las que cabe destacar fundamentalmente el guión, representado ante la cámara por unos actores inmersos en una escenografía” (Gutiérrez Espada 1979: 175). Méliès probablemente fue el primero en hacer una puesta en cámara –muy sencilla- al servicio de un argumento y sus historias fantásticas lo hicieron alcanzar una fama mundial sin comparación que poco tiempo después, con el vertiginoso avance de la industria, perdería.

Tanto en Estados Unidos como en Europa, rápidamente pasó el furor y el entusiasmo de la audiencia por tomas documentales como las llegadas de tren o el vaivén de altas olas rompiendo en las playas y fueron pequeñas escenas de vodevil y *sketches* cómicos los que lograron atraer al público. Estas piezas de comedia, según Marc Norman (2007), eran chistes que tomaban como modelo las historietas que aparecían en los periódicos y contaban una muy breve historia en dos o tres cuadros estructurados en un planteamiento, una complicación y una resolución risible. En estas historietas se incluían globos de diálogos o leyendas debajo de cada cuadro.

Dado el alto porcentaje de población migrante que no compartía una misma lengua, los melodramas y piezas teatrales debían ser más fácilmente representables, en los que prevaleciera la acción sobre los diálogos. El cine adoptó esa forma y los melodramas casi siempre explicaban en imágenes el planteamiento de los personajes e incluían un necesario enfrentamiento entre protagonista y antagonista. Los *sketches* cómicos introdujeron lo que más tarde se conocería como *gag*, es decir, un chiste físico y visible.

Estas estructuras narrativas se fueron complicando cada vez más tanto en estructuras narrativas como en la forma en que se llevaban a la pantalla y poco a poco se fue creando el lenguaje cinematográfico; primero con movimientos simples de cámara como paneos y más adelante con las películas de Edwin S. Porter como *El gran asalto al tren* (1903) y *La vida de un bombero estadounidense* (1903), en las cuales usó la edición para lograr estructuras de secuencias paralelas y crear *suspense*.

Las primeras ficciones narrativas se denominaron *scenarios* y básicamente lo único que planteaban era una situación dramática; no incluían créditos pero a medida que se hacían más complejas, los productores buscaron gente que se especializara en escribir historias breves que gustaran al público. En su libro *What happens next? A History of American Screenwriting*, Marc Norman menciona a Roy L. McCardell, un periodista y escritor de historietas para el *New York Standard*, como “el primer hombre de los dos lados del océano que fue contratado exclusivamente para escribir películas” (Norman 2007: 19). McCardell trabajó para Mutoscope, que más tarde sería conocida como Biograph, una compañía que William Kennedy Laurie Dickson formó con los hermanos Latham y en la cual, más tarde, trabajaría D.W. Griffith. Según la investigación de

Norman, McCardell escribía lo que los productores pedían, cobraba 50 dólares por *scenario* y escribía cuatro a la semana. El sueldo que recibía por escribir películas era cuatro veces mayor a lo que ganaba en el periodismo. Rápidamente, la industria cinematográfica se volvió muy rica y poderosa y atrajo a sus filas a muchos escritores.

En su libro *Framework: a History of Screenwriting in the American film*, Tom Stempel menciona a Gene Gauntier como una de las primeras escritoras en la industria fílmica. Trabajó en Biograph durante varios años de principios de siglo XX y es una de las representantes del periodo de transición del guionismo porque no sólo escribía los *scenarios*, sino que participaba también como actriz y ayudaba en el set en los departamentos de dirección y vestuario. En ese entonces, los productores de Biograph no querían poner créditos individuales y, según Stempel, esa fue una de las razones por las cuales Gene Gauntier y otros de los escritores de la compañía renunciaron.

Las historiografías de George Sadoul y de Marc Norman informan que a principios del siglo XX en Estados Unidos, comerciantes como William Fox, Louis B. Mayer y los hermanos Warner parecían crecer en el negocio de las películas y al poco tiempo empezaron a constituirse los grandes estudios. Con el rápido crecimiento de la industria fílmica, las compañías productoras establecieron departamentos de escritura a cargo de un editor de *scenarios*, cuyo trabajo consistía básicamente en reescribir o adaptar historias ya escritas y leer y seleccionar material para su filmación. En los libros de cuentas y registros de Biograph entre 1910 y 1915, se incluía la información de la fecha de compra, título, autor, precio, cuándo se terminó de producir, estreno y título final. Las historias, normalmente, se escribían o compraban, se producían el mes

siguiente y se estrenaban un mes después, lo que indica que la demanda de historias era altísimo y por lo tanto, los guiones y guionistas, muy bien pagados.

En una publicación de la Associated Motion Pictures School titulada *How to write Motion Pictures Plays*, aparentemente escrita en 1912, varios de los editores de historias y *scenarios* externaron los intereses de sus compañías: Biograph quería historias donde el conflicto radicara en el contraste entre ricos y pobres, The American Film Manufacturing Company buscaba melodramas, dramas, toda clase de comedias y obras costumbristas; The Bison Film Company se interesaba más por historias de indios y vaqueros, y así, cada compañía hacía públicos según sus intereses y sus posibilidades de producción. En esa misma publicación, The Eclair Film Company establece los primeros estatutos de formato: “no queremos *scenarios* de una sola página ni sugerencias, sino un trabajo profesional bien presentado por el cual estamos dispuestos a pagar bien” (Stempel 2000: 13).

Los pocos documentos que permanecieron y han sobrevivido al tiempo muestran que hasta entonces, el *scenario* de una página era el formato estándar y los escritos más largos llegaban a ser de cuatro páginas, escritos a máquina y adjuntos a un papel grueso para que el director pudiera doblarlo y ponerlo en su bolsillo. El formato era muy simple y consistía en una brevísima descripción de la acción o el escenario. Incluso en algunas escenas sólo se mencionaba donde ocurría la acción como: “escena del tren” o “escena de la granja”, sin dar más detalles.

El cine estadounidense de principios de siglo XX tiene su apogeo en 1915 cuando D. W. Griffith, un joven que había empezado en Biograph como actor y decorador de escenografías, luego de haber realizado más de 400 cortometrajes, dirigió *El nacimiento*

de una nación, un largometraje –duraba alrededor de tres horas- basado en una exitosa novela y obra teatral llamada *The Clansman*, escrita por Thomas Dixon Jr. que abordaba el tema de la Guerra de Secesión.

Las batallas y el carácter épico de la película la convirtieron en un éxito inmediato sin precedentes. Fue la primera súper producción del cine y un año más tarde, con *Intolerancia*, Griffith llevaría a la quiebra a su estudio. La estructura de ambas películas es bastante compleja para los estándares de entonces y se le atribuye a Griffith haber establecido el lenguaje cinematográfico como lo conocemos hoy.

Una de las cosas más sorprendentes, menciona Marc Norman, es que la película no tenía guión, se utilizó simplemente la novela dividida en continuidad, lo cual no era una práctica poco usual.

1.2.2 Seriales, vanguardias, cine soviético

Desde la primera década del siglo XX se empezaron a producir seriales, es decir, historias con un protagonista constante que se enfrentaba a diferentes situaciones en cada capítulo el cual casi siempre acababa en suspenso. “La primer muestra de los seriales cinematográficos la tenemos con Victorin Jasset, que en 1908 y para la firma Eclair, realizó una serie de filmes relatando las múltiples aventuras de un mismo héroe, Nick Carter” (Gutiérrez Espada 1975: 197).

Los seriales cinematográficos estaban basados en la técnica de la novela por entregas o folletines periodísticos y las grandes estrellas del género eran, por supuesto, el heroico protagonista que realizaba hazañas, pero también el guionista que tenía la exigencia de entregar material suficiente que resolviera el capítulo anterior y a la vez abriera una

nueva situación de suspenso. “El serial cinematográfico surge, pues, como un modo peculiar de producción, como un producto industrial y comercial que consigue algo muy difícil en el campo cinematográfico: crear una asiduidad en la asistencia de público y garantizar unos resultados económicos de otra manera imprevisibles” (Gutiérrez Espada 1975: 198) . El serial fue uno de los formatos más exitosos y prevalece hoy en cine, radio y televisión.

El hombre a cargo de Gaumont, Louis Feuillade, apostó por este formato y consiguió uno de los mayores éxitos: *Fantômas* (1913-1914).

El estilo de *Fantômas* es el resultado de la fusión del realismo de los temas policíacos contemporáneos con la involuntaria influencia teatralista al estilo *Film d'Art*. Surge así una peculiar forma cinematográfica basada en el predominio de los planos generales y en la rigidez y geometría de las composiciones, la mayor parte de las veces frontales, con las mesas y sillas, por ejemplo, siempre de cara a la pantalla. Todo aparecía unido a fuertes contrastes de formas y tonos, que potenciaban los numerosos golpes de efecto y sorpresas temáticas, creando un mundo característico, a caballo entre el naturalismo, el surrealismo y el expresionismo, que es casi una concepción de la existencia y del mundo moderno. *Fantômas*, con su culto a lo extraño, a lo original y extravagante, ejerció una enorme influencia en los poetas surrealistas como Apollinaire, Louis Aragon y André Breton, que llegaron incluso a formar una Sociedad de Amigos de *Fantômas* (Gutiérrez Espada 1975: 197-198).

Como bien menciona Gutiérrez Espada, cine y vanguardia estuvieron muy estrechamente vinculados debido a que el cine permitía posibilidades de expresión que trascendían las fronteras de la literatura y las artes plásticas. Edmundo Paz-Soldán escribe:

Artistas tan diversos como Brecht, Woolf, Cendrars, Cocteau, Léger, Mayakovsky, Duchamp y Dalí creían que el cine, por ejemplo, sería el arte que definiría el nuevo siglo. En el contexto de este cambio de percepción, escritores latinoamericanos como Oswald de Andrade, Vicente Huidobro y los Contemporáneos (Villaurrutia, Torres Bodet) experimentaron con el uso de procedimientos cinemáticos en su literatura. No se trataba ya sólo de mostrar paisajes industriales para demostrar superficialmente su modernidad;

se trataba de ir más allá, de incorporar el mismo registro de la modernidad en su escritura (Paz-Soldán 2002: 154).

Vanguardias como el surrealismo encontraron en el cine posibilidades de expresión mucho más efectivas que la literatura y más adelante dieron lugar a películas tan importantes como *El perro andaluz* (1930), dirigida por Luis Buñuel y escrita por Salvador Dalí y a textos como el de Federico García Lorca, *Viaje a la luna* (1930) que, como *Cagliostro* de Vicente Huidobro, es un ejemplo de hibridación entre guión, novela y poesía. De la misma manera, corrientes artísticas de la pintura como el expresionismo y el impresionismo dieron origen a lo que más tarde sería conocido como expresionismo alemán: un estilo cuyo primer exponente oficial sería *El gabinete del Doctor Caligari* (1920) dirigida por Robert Wiene y escrita por Carl Meyer y Hans Janowitz, el cual se caracterizaría por el uso de las luces y sombras y extraños decorados y diseño escenográfico.

El impresionismo francés, por su lado, consistió más bien en un movimiento de los intelectuales que expresaba el sentir de posguerra y la emoción era el elemento central de su estética.

Después de la Revolución Rusa, el régimen socialista vio en el cine un medio para educar y hacer propaganda. Cineastas como Pudovkin y Eisenstein se volvieron también teóricos del arte cinematográfico. Los soviéticos hicieron hincapié en la importancia de la edición y el montaje y sostenían que la yuxtaposición de imágenes tenían que estar al servicio del tema y la construcción trama para lograr una mejor comprensión del espectador. Tanto Pudovkin en su libro *La técnica del film*, como Eisenstein en *El sentido*

del cine, profundizan en la escritura de los guiones y son ellos quienes postulan que las películas tienen tres procesos creativos: la escritura del guión, la realización y el montaje.

1.2.3 El cine sonoro y el devenir del guión

El cine sonoro, sobra decirlo, revolucionó la industria cinematográfica y con ella, por supuesto, el desarrollo del guión; las posibilidades dramáticas se ampliaron al poder introducir diálogos y construir de manera más precisa una atmósfera sonora. De ahí que nacieran nuevos géneros cinematográficos como el musical y otros, como el *thriller*, adquirieran otra dimensión dramática gracias a la llegada del sonido.

Si bien ya se habían hecho varios experimentos sonoros, *El cantante de jazz* (1927), fue la primera película completamente “hablada”. La película, producida por los estudios Warner y dirigida por Alan Crosland, se estrenó el 6 de octubre de 1927 y era una versión cinematográfica de una exitosa obra de teatro musical homónima de Broadway escrita por Samson Raphaelson y cuya adaptación estuvo a cargo de Alfred A. Cohn y Jack Jarmuth. Ese mismo año, se había estrenado *Metropolis*, de Fritz Lang.

La inclusión de diálogos en las películas supuso la decadencia de muchos actores, incluso de leyendas como Buster Keaton y Charlie Chaplin. Al mismo tiempo, exigió a los escritores cinematográficos un trabajo mucho más complejo en el cual tenían que recrear un lenguaje oral que, aun si no era verdadero, debía ser verosímil y comprensible para el público que frecuentaba las salas. Los textos cinematográficos antes conocidos como *scenarios*, fueron entonces llamados *screenplays* en la industria estadounidense.

Al poco tiempo de la llegada del cine sonoro, vino también la Gran Depresión de los Estados Unidos. Durante los primeros años de la década de los treinta, los estudios

estaban prácticamente en bancarrota y la situación para las personas en la industria fílmica era cada vez más crítica.

Durante los años veinte, los grandes estudios establecieron sistemas de control y contratos de exclusividad a largo plazo sobre sus actores y, en menor medida, sobre sus escritores. Se industrializó rápidamente el oficio de guionista y los escritores se especializaron en distintos géneros y tipos de historia según los intereses de los estudios y lo que dictaba el *star-system*. Los productores se comprometían a producir un alto número de películas al mes y por lo tanto la calidad bajaba, dando lugar al cine conocido como clase B, es decir, el que por tener mucho menos presupuesto no contaba con la presencia de luminarias, buenos efectos ni prestigio.

También se instauró un modelo de escritura de guiones en el cual se ponía a trabajar a varios guionistas en una misma historia, hasta diez, según dice Norman, sin que necesariamente ellos estuvieran al tanto. Asimismo, se limitó cada vez más la presencia de los escritores en el set hasta llegar a un grado en el que Jack Warner prohibiera por completo su entrada.

La situación para los escritores se volvió muy difícil. Grandes plumas como William Faulkner y Scott Fitzgerald, que en un principio se acercaron fascinados a la industria, terminaron profundamente insatisfechos. Con el tiempo, el control que tenían las grandes compañías sobre sus trabajadores y la inminente crisis ocasionó un descontento generalizado en todos los sectores y llevó a la constitución de sindicatos de actores, directores y escritores, muchos de los cuales no duraron mucho tiempo.

La crisis de 1929 y sus consecuencias fueron temas recurrentes en las películas y dieron lugar al nacimiento de nuevos géneros como las películas de gánsters y el estilo que más tarde constituiría un género en sí mismo, conocido como *Film Noir*.

En febrero de 1933, diez importantes guionistas de la industria: Lester Cole, “el ex autor teatral radical” –como lo llama Norman-, John Howard Lawson, John Bright, Samson Raphaelson, Edwin Justus Mayer, Brian Marlowe, Louis Weitzenkorn, Bertram Bloch y Courtenay Terrett, se reunieron para reconstituir el sindicato de autores cinematográficos, Screen Writers Guild, que más tarde sería conocida como la Writer’s Guild of America (West) y representaría a los escritores de cine, televisión, radio y medios.

John Howard Lawson es un personaje particularmente interesante para la historia del guión; no sólo fue el primer presidente de la SWG y perseguido por ser considerado comunista, sino que escribió un libro titulado *Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting* en 1949 que es considerado como el primer manual “esencial” de escritura de guión pues sentó las bases fundamentales de las reglas y estatutos del formato como lo conocemos hoy. A partir de entonces, el guión no ha cambiado significativamente en formato. En todo caso, se han sumado nuevas posibilidades tecnológicas como la animación y los videojuegos y nuevas macroestructuras narrativas como las series de televisión.

A lo largo de la historia del cine, muchos directores han considerado al guión como algo prescindible en el proceso de producción de una película o bien han cuestionado el modelo estándar y las estructuras clásicas; se han explorado otros tipos de expresión, más poéticas, como en *Hiroshima, Mon Amour* (1959), dirigida por Alain

Resnais con texto de Marguerite Duras o más minimalistas, como el denominado cine poesía o cine de arte. Directores actuales como Mike Leigh han expresado que trabajan sin apoyarse en un guión, pero el proceso mediante el cual pone en marcha una película se parece incluso a lo que hacía Méliès; en su visita a la UNAM el 7 de marzo de 2012, el realizador británico contó que su metodología de trabajo consistía en ensayar hasta 11 horas durante seis meses para construir los personajes que dieran vida a una historia que más o menos él ha pensado pero que no sabe con exactitud a dónde va a llegar. Es decir, Mike Leigh, como Méliès, primero hace una puesta en escena y posteriormente procede a la filmación. Bergman trabajaba de manera similar.

Lo cierto es que el guión encuentra su origen desde la *Poética* de Aristóteles y es capaz de combinar la narrativa y el drama. Sin importar dónde y cuándo fue escrito, el guión conjuga un formato, tal vez no universal, pero sí lo suficientemente estandarizado como para distinguirse como género literario híbrido, pero único.

1.3 Formato y poética del guión cinematográfico de ficción

La polémica que versa sobre si el guión cinematográfico puede ser considerado como una obra literaria o incluso un género reside, en gran parte, en el aspecto formal de su escritura, ese famoso formato tedioso y poco interesante para un público no especializado, según dicen algunos detractores. No obstante, la narrativa audiovisual y la literatura se entrecruzan con mucha frecuencia y a veces resulta difícil distinguir entre estilos y formatos.

Cagliostro de Vicente Huidobro es precisamente producto de este entrecruzamiento: fue concebido originalmente como un guión cinematográfico (antes de que las reglas y los formatos estuvieran claramente establecidos) y más tarde fue “novelizado” por el autor chileno. El texto, escrito en su mayoría en tercera persona del singular del presente del indicativo, con amplias descripciones escénicas y no pocos diálogos, hoy puede servirnos como un ejemplo paradigmático, aunque no único, para problematizar el tema del formato en la discusión circundante al guión como género literario.

La escritura para cine no se concibe sin la literatura, pero hoy también es difícil concebir la literatura sin las posibilidades que ofrece la cinematografía. Se ha cambiado la manera de ver y retratar el mundo. Quizás por eso hay que cuestionar la intención literaria de una obra como un criterio para desechar la idea del guión como género. Es cierto: más que ser una obra independiente en sí misma, el objetivo principal de un guión es ser llevado a la producción y el formato en que está escrito pretende facilitarla. No obstante, si pensamos en el caso de los guiones de Bergman que dejaban de lado el formato y parecían obras literarias plenas o, por el contrario, casos recientes como las celebérrimas sagas literarias *Harry Potter* (1997-2007) de la escritora inglesa J. K. Rowling, *Twilight* (2003–2008) de la estadounidense Stephanie Meyer o *The Hunger Games* de Suzanne Collins (2008-2010) que se convirtieron no sólo en fenómenos editoriales sino, sobre todo, cinematográficos, es difícil saber si una vez obtenido el éxito con las primeras publicaciones y sabiendo que se producirían en celuloide, escribieron las entregas subsecuentes pensando ya en las posibilidades que ofrecía el séptimo arte.

Algo semejante ocurre con la literatura minimalista que en sus características guarda una cercana relación con el guión. Cuentos como *The Killers* (1927) y *Hills like White Elephants* (1927) de Ernest Hemingway son un claro ejemplo de cuentos contados casi exclusivamente con diálogos de los personajes.

El guión cinematográfico de ficción, si bien guarda una estrecha relación con la narrativa y el drama, no es exclusivamente una u otra. Cabe entonces preguntarnos hasta qué punto podría considerarse que un libro que pretende ser llevado a la pantalla no es más que un guión estilizado o bien, hasta qué punto un guión sería una propuesta estilística de la literatura posmoderna.

1.3.1 Tipos de guión

Se ha establecido una primera tipología con base en el origen a partir del cual nace un guión de ficción. María de Lourdes López Alcaraz, una de las pocas investigadoras académicas que ha estudiado el guión en diversas posibilidades mediáticas (cine, radio, televisión), menciona que la clasificación más general consiste en guión original o de “adaptación” y a este último lo define como “guión que se origina a partir de un relato derivado de otro medio” y que “proviene generalmente de la literatura: novela, cuento y teatro, aunque no exclusivamente” (López 1995: 29). Sin embargo, López Alcaraz considera al guión adaptado como una obra creativa en sí misma, sostiene que se trata más bien de una re-creación de la obra original y no sólo una adaptación.

Otra clasificación es la que distingue al guión literario del guión técnico. El primero se refiere al documento que escribe el guionista, la historia con el formato que le es preciso pero que no especifica cuestiones técnicas. El segundo consiste en un

documento con las anotaciones técnicas necesarias (tipos de toma, necesidades de producción, diseño, sonido) elaborado por el director y su equipo, en coordinación con las personas involucradas en la producción. Aunque anteriormente la propuesta técnica solía estar descrita dentro del guión literario, hoy es mal visto que el guionista sugiera o incluya información técnica de manera explícita y, normalmente, el documento que se entrega a los productores consiste solamente en el material dramático.

John Howard Lawson, a quien se mencionó el capítulo anterior como uno de los fundadores de la Writer's Guild, examina en su libro *Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting* publicado originalmente en 1949, un fragmento del guión *Body and Soul* de Abraham Polonsky para familiarizar tanto al lector con el formato, como con la terminología técnica (tipos de plano, movimientos de cámara, herramientas como grúas y *Dolly* y tipos de transición entre secuencias). El guión que muestra Lawson se parece mucho a los guiones actuales excepto por la proliferación de información técnica.

A pesar de que los lineamientos estilísticos del guión son muy precisos y que el esquemático formato que se ha establecido puede parecer muy rígido e inflexible, con el tiempo y según cada escritor, el llamado “guión literario” ha adquirido otros matices que han sustentado la discusión sobre si el guión es o no un género literario. López Alcaraz sostiene: “el guión literario contiene las mismas especificaciones técnicas que son determinantes para el curso narrativo y dramático de la obra, pero se indican de manera más fluida, en una forma descriptiva y coloquial, o se sugieren apenas” (López 1995: 32).

La razón de la rigidez del formato de guión cinematográfico corresponde, por supuesto, a facilitar el trabajo de producción.

Para el guionista, la morfología narrativa le permite manejar las funciones de cada uno de los elementos no sólo al momento de conformar el relato, sino en consideración con las posibles lecturas de entidades por demás heterogéneas. El guión debe confrontar, en principio, dos lecturas: una primera para su producción –que ofrece o sufre de una serie de cambios en su condición de texto efímero porque no tiene la garantía de la impresión- y después, la segunda, como el texto que subyace en el producto radiofónico, fílmico, televisivo y que el público recibe sin las posibilidades de relectura que permiten los impresos (López 1995: 41).

Lo que menciona María de Lourdes López Alcaraz es fundamental para el análisis. Hay que recordar que el guión es una obra cuya recepción está destinada, en primera instancia, a un público reducido que se encargará de analizarlo en sus posibilidades de realización y en la cual cada una de las personas involucradas (director, productor, fotógrafo, vestuarista, diseñador de producción, etc.) hará una interpretación del texto; después será también leído e interpretado por los actores y actrices que se encargarán de representarlo y por último por el equipo de montajistas y postproductores que, según decían los teóricos soviéticos Sergei Eisenstein y Vladimir Pudovkin, son los que re-escribirán por última vez la historia al darle estructura y ritmo. Una vez concluido todo el proceso de producción, distribución y exhibición, será el público y la crítica quien haga también sus propias interpretaciones.

1.3.2 Formato

Durante años ha habido una tendencia que subestima al guión (y por extensión al guionista), en sus diversas posibilidades mediáticas, por ser, como su nombre en español¹

¹ Hay que mencionar, no obstante, que ese matiz despreciativo al que da lugar el nombre con el cual se le denomina en nuestro idioma no es necesariamente extensivo a otros. En inglés se usa el término *script* o *screenplay*, en francés ha permanecido el nombre *scénario*, en portugués se le dice *roteiro* y en italiano se le conoce como *sceneggiatura*, sólo por mencionar otras lenguas.

lo indica, una simple guía o herramienta que debe someterse a una serie de características formales muy precisas que faciliten el proceso de producción. La industria cinematográfica rápidamente requirió establecer formatos que fueran comprensibles no sólo para todo el equipo dentro de una misma compañía productora, sino también para que pudieran ser vendidos a otras. Así, los guionistas se vieron obligados a seguir una serie de requerimientos al escribir.

Declara Lawson:

Razones sociales y económicas justifican naturalmente la falta de vitalidad creadora en el teatro y en el cine contemporáneos. El artista no puede escoger libremente las condiciones en las cuales quiere trabajar. No puede controlar el clima moral dentro del cual vive o someter las fuerzas económicas a los fines artísticos. Pero la eficacia y la belleza de las obras, dependerán de su facultad de comprender y en cierta medida de dominar los procedimientos productivos, de aceptar sus límites y de aprovechar sus posibilidades [...] En el caso del cine, la comunicación dramática se produce a través de un complicado mecanismo técnico y comercial, destinado a llegar a un inmenso público en todo el mundo. Y son precisamente estos factores los que determinan la *Estructura del Film* que se separa radicalmente de cualquier otra experiencia dramática, a pesar de cumplir la secular función que tiene el teatro: la imitación de una acción mediante la fusión de un conjunto unitario de la pantomima, de la composición visual, del movimiento y de la palabra (Lawson 1986: 3-4).

A lo largo de los años se ha desarrollado una serie de lineamientos formales que, quizás por el reducido medio en el cual se mueven los guiones y por la universalidad de la imagen, se ha generado y mantenido algo que podría denominarse como una poética que ha estandarizado la industria cinematográfica al menos de Occidente.

Al ser la cámara-ojo el medio narrativo, el guión requiere un estilo directo con verbos cuya representación sea visible y traducible a la pantalla para que sea posible la comunicación con el espectador.

El guión se escribe siempre en tiempo presente para lograr que el mensaje sea vivido por el público paso a paso, la historia se va desarrollando al mismo tiempo que el receptor la escucha en radio o recibe de las pantallas de cine y televisión. O sea que en nuestra obra hay un emparejamiento de los tiempos de la historia con el de la lectura de la producción. Se emplea un lenguaje directo, sin imágenes literarias porque la no permanencia del texto impide la lectura completa de que goza la novela o el cuento y los medios son mucho más “rápidos” que el teatro (López 1995: 67).

Asimismo se divide en secuencias: unidades dramáticas que se desarrollan en un mismo espacio. Por eso en el encabezado de cada una de ellas se especifica si es día o noche, el lugar en el que se lleva a cabo la acción y si se trata de un interior o un exterior. Lawson menciona que en una película puede haber hasta veinte secuencias, que él mismo define como bloques de acción fílmica, pero que normalmente no son más de ocho o nueve y corresponden entre 6000 y 12000 pies de película. Reconoce la toma como la unidad dramática más pequeña y corresponde al emplazamiento de la cámara para registrar una acción. Los números corresponden al número de toma las indicaciones Exterior/Interior, Día/Noche facilitan la construcción e iluminación del ambiente deseado. Dice Lawson: “la terminología del film sirve no tanto porque nos provee de un pequeño glosario que debemos aprendernos de memoria, cuanto porque nos revela la manera de pensar del guionista” (Lawson 1986: 12).

El proceso de escritura de un guión pasa por diferentes etapas. Curiosamente, antes de tener ese documento (conocido también como libreto) tan parecido a un texto dramático, que funciona como herramienta para el equipo de producción y que conocemos gracias a que algunas veces logra trascender el set, se requiere un trabajo “de escritorio” que muy raras veces se conoce y que está muy estrechamente ligado a la literatura.

Antes del “primer tratamiento”, como se conoce en la industria al primer documento en formato de guión, el guionista suele escribir una sinopsis y un argumento que son textos son exclusivamente narrativos. La sinopsis suele ser corta y cuenta la historia en muy pocas líneas, mientras que el argumento narra la historia de principio a fin con todos los sucesos dramáticos. Los argumentos, por lo general, tienen una extensión de entre 7 y 30 cuartillas y muchas veces son narraciones escritas con un estilo plenamente literario. Entre el argumento y el guión, el guionista suele escribir también una escaleta; un documento en el cual se describe brevemente cuál es y dónde sucede la acción dramática de cada secuencia y sirve como referente para la escritura del guión. Contiene en sí la estructura de la película o el capítulo o programa.

Estos textos, tan cercanos al cuento o incluso, a veces, a las minificciones, muchas veces son los que determinan si la historia tendrá o no la posibilidad de producirse.

Lawson señala: “no es poco frecuente el caso en que para desarrollar la materia desde un punto de vista más estrictamente cinematográfico, se elabore un «*treatment*» o «adaptación», una narración detallada que puede constar de 2000 a 50 000 palabras, y que hace resaltar las posibilidades fílmicas de la narración y sirve de base para el Guión”.

(Lawson 1986: 8)

El tratamiento final, es decir, el guión listo para ser rodado, según los estándares comerciales de Hollywood tiene alrededor de 90 a 110 páginas, que corresponden, aproximadamente a 90 minutos de pantalla.

Uno de los recursos característicos del cine que otorgan cierta independencia del guión en comparación a la narrativa o el drama son las transiciones, marcadas en la parte

inferior al término de cada secuencia. Si bien son construidas en el montaje, el guionista debe señalarlas pues funcionan como elipsis, acaso más efectivas que en la literatura, como sucede con las disolvencias que muchas veces marcan no sólo el inicio o término de la acción, sino saltos abruptos en el tiempo. Gracias al montaje, el cine ofrece recursos que le son propios y exclusivos como las mencionadas disolvencias (*fade in* o *fade out*), el *flash-back* o retrospectión, la persecución –presente desde los orígenes del cine en *The Great Train Robbery* de Edwin S. Porter estrenada en 1903- y la narración paralela, por mencionar algunos.

Los diálogos son quizás uno de los rubros en los cuales más fácilmente pueden distinguirse estilos y voces autorales; hay quienes utilizan los diálogos con mesura, para caracterizar a los personajes y revelar información que de otra forma no podría conocerse; quienes prefieren la construcción de atmósferas audiovisuales y la utilización de recursos técnicos para transmitir la psicología, caracterización o el tono dramático o bien, quienes optan por la proliferación de diálogos que doten a los personajes o las situaciones de una mayor profundidad y naturalismo y los acerque más al espectador, situando muchas veces a los personajes en conversaciones banales, como las que tiene cualquier ser humano. Así suelen hacerlo Quentin Tarantino y Woody Allen.

A pesar de sus aparentes limitaciones formales, el guión tiene a su alcance muchísimos recursos narrativos porque el cine es un arte que sucede en el tiempo y el espacio. Señala María de Lourdes López Alcaraz: “frente a la descripción, el guión ofrece la expresión de las acciones, el diálogo, el ritmo, la música, los efectos y las imágenes auditivas y visuales. Se cancela la exposición del narrador para dar paso a la sucesión de acciones gracias a las cuales el público advierte la historia y se interioriza el relato”

(López 1995: 57). Si bien el formato pareciera condicionar el proceso creativo, es curioso cómo, esas reglas tan estandarizadas e incuestionables, no influyen en absoluto en las posibilidades para contar historias. Dice Paula Markovitch:

Un formato es sólo una herramienta práctica y como tal no es buena ni mala, únicamente habría que evaluar en qué casos sirve. En el arte, la utilidad de una herramienta es muy relativa, existen aquéllas que son aprovechadas por algunos artistas mientras que para otros resultan incómodas e inadecuadas. Pero mis dudas en torno al formato no se centran en su posible utilidad. Lo preocupante es descubrir que el formato impone al texto dramático para cine la apariencia de un instructivo (Markovitch 2012: 14).

El formato del guión cinematográfico es un rasgo definitorio, pero no definitivo. Hay que preguntarse entonces si un guión es lo que está escrito o la forma en que está escrito. Este cuestionamiento es lo que ha dado origen a la discusión sobre si el guión cinematográfico puede ser considerado o no literatura.

1.3.3 Estructuras narrativas y contenidos ficcionales

Jean Claude Carrière en su *Práctica del guión cinematográfico* (1990) dice que existen reglas para la escritura del guión, pero que son para romperse. Esta misma idea la comparte François Vanoye en su brillante análisis sobre los modelos narrativos del guión, *Guiones modelo y modelos de guión* (1996), donde analiza las estructuras narrativas que se pueden encontrar en distintos guiones: “la elaboración del guión y del filme se parece más a un proceso de encuentros entre temáticas personales, estados emotivos y elementos narrativos (originales o tomados de la literatura y del cine), que a un trabajo deliberado de composición referido a unas normas” (Vanoye 1996: 27).

No obstante, de la misma manera en que lo hizo John Howard Lawson, algunos guionistas, el propio Carrière por ejemplo, han elaborado su propia teoría para la escritura

del guión. De manera similar lo hicieron Blake Snyder (*Save the cat!*, 2005) y Doc Comparato (*Da criação ao roteiro*, 1992), aunque sus textos, más que constituir una teoría sobre la escritura del guión, se suman a la oferta de manuales para escribir una historia exitosa comercialmente según la visión de Hollywood y muchos de los cuales se han vuelto paradigmáticos para la industria. Uno de los casos más famosos es el libro *Script* (1979) en el que Syd Field hace el análisis de una estructura de tres actos y señala en qué minutos o páginas de guión deben encontrarse las peripecias que hagan avanzar la historia. En esta misma línea, otros libros importantes son *Story* (1997) de Robert McKee y *The anatomy of story* (2007) de John Truby entre tantos otros que han sido escritos no necesariamente por guionistas, sino por lo que se conoce como “script consultant” o “script doctors” en la industria hollywoodense. Lo cierto es que estos manuales son, en su mayoría, variaciones y reinterpretaciones de la *Poética* de Aristóteles combinadas con teorías estructuralistas como la de Vladimir Propp (*Morfología del cuento*, 1928), Tzvetan Todorov (*Introducción a la literatura fantástica*, 1970) y Joseph Campbell (*El héroe de las mil caras*, 1949).

Como otras tantas cosas, ha sido Hollywood quien ha marcado las pautas sobre los contenidos, los formatos y las estructuras del guión y en general el desarrollo de la industria cinematográfica. Vanoye atribuye a David Bordwell haber notado que fue en Hollywood

donde evolucionó el modelo dramático derivado de las concepciones aristotélicas, pasando a someterse bastante rígidamente al esquema piramidal del teatro (intensificación de la acción, clímax, debilitamiento de la acción, desenlace), a unas referencias derivadas, según él, de las *short-stories* anglosajonas, que sólo obedecen a algunas de las exhortaciones de Aristóteles y que modifican la estructura: composición de conjunto subordinado a un efecto principal, concentración de las acciones, eliminación de los episodios digresivos, y una estructura que sitúa al clímax justamente antes del desenlace

y no en el centro del relato según una construcción en espejo (Vanoye 1996: 30).

El teórico francés propone un modelo, al que él llama *neoaristotélico*, en el cual se inscriben la mayoría de los manuales normativos escritos por los llamados “gurús”, que consiste en las estructuras si bien tienen origen en la *Poética* presentan algún tipo de variación. Bajo este rubro distingue:

- La historia inacabada o de final abierto.
- La historia sin clímax o cuyo clímax se sitúa al principio del relato.
- La historia basada en la yuxtaposición de episodios desconectados.
- La historia no basada en un personaje central.

Dentro de las estructuras no-clásicas distingue las lúdicas, la mítica (ampliamente estudiada por Joseph Campbell y Raymond Queneau, en particular en el análisis *El viaje del héroe*, el cual Hollywood ha consolidado como uno de los modelos más exitosos comercialmente), los mitos específicos (como *Edipo*) y por supuesto, los géneros cinematográficos que exigen ciertas características para ser considerados como tal.

Asimismo, Vanoye, al igual que otros teóricos y gurús de la escritura de guiones, propone estructuras bases dentro de las cuales se encuentran la mayoría de las películas. Estas son: historias de fundación, grandeza y decadencia (ascensión y declive, caída y redención), amores contrariados, descenso a los infiernos, historia de Damón y Pitias (o la amistad hasta y más allá de la muerte), búsqueda del tesoro, enfrentamiento de los mundos, cuerpo extraño, noches de verano en grupo, “seducida y...”, historias de venganzas, raptado(a)/secuestrado(a), misión imposible y grupos en crisis.

Todos estos modelos a su vez pueden analizarse desde distintas perspectivas según el número de actos, si tienen o no un narrador *en off*, si se refieren a un suceso histórico, si su temporalidad es lineal o fragmentada, etc. Cabe mencionar que, aunque las nomenclaturas varían según los autores, casi todos mencionan arquetipos de historia muy similares.

María de Lourdes López Alcaraz distingue dos funciones como unidades más pequeñas del relato en el análisis de la morfología narrativa:

[Las] Unidades distribucionales configuran el encadenamiento que constituye el hilo narrativo y se relacionan siempre con funciones de su mismo nivel por lo que se consideran de naturaleza sintagmática. Forman lo que propiamente puede considerarse “el esqueleto” del relato y están integradas por los NUDOS, que Barthes considera los resortes de la actividad narrativa, y por las CATÁLISIS, las extensiones descriptivas que ocupan un espacio entre los nudos. Los nudos designan acciones que verdaderamente se han llevado a efecto y son unidades esenciales; son suficientes y necesarias para dar la idea y anécdota central de la historia. Se expresan con verbos de acción y configuran reales acciones nucleares. (López 1995: 42)

Las catálisis, en cambio, son definidas como “las extensiones descriptivas de los nudos, implican siempre dependencia de ellos pues se encuentran siempre antes y después de cada núcleo. Se expresan regularmente con verbos de cualidad o estado y funcionan para acelerar, retardar, resumir o anticipar el discurso del discurso creando así los caminos por los que el lector transita, se encuentra o se pierde y son factores determinantes para el género del relato” (López 1995: 43) son precisamente las catálisis las que, al retrasar la acción, crean el suspenso.

Dentro de las unidades integrativas, López Alcaraz distingue los índices y las informaciones. Los índices, dice, “definen tanto a las personas como a los objetos y las

informaciones brindan toda la ambientación, tanto interna como externa, en la que se desarrolla la historia” (López 1995: 43).

Estos mecanismos mencionados por López Alcaraz son lo que proporcionan un sentido lógico y verosimilitud al guión y en realidad podría decirse que a cualquier obra literaria. Lo verosímil, dice François Vanoye, “no es ni lo verdadero ni lo real, ni siquiera la representación global que pueda formarse de lo que sucede en la vida del modo más común. Lo verosímil deriva de lo necesario, es decir, de un conjunto de encadenamientos lógicos dispuestos por el autor” y más adelante, define lo necesario como lo que “deriva de lo arbitrario del escritor, de la funcionalidad del relato y de la interdependencia entre todas las unidades y su final [...] El modelo contemporáneo dominante parece, pues, producto de una doble operación: extensión del modelo trágico a todo tipo de relatos y desplazamiento de la necesidad que ya no objetiva la fatalidad sino la arbitrariedad funcional del relato” (Vanoye 1996: 29).

Lo mismo dice Eric Bentley al referirse a la trama en su libro *La vida del drama*:

[La trama] consiste en una nueva disposición de los sucesos en orden más conveniente para conseguir el efecto deseado. Lo añadido es un principio en virtud del cual los incidentes adquieren un sentido: hasta el principio de causalidad puede transformar una historia en una trama [...] La trama, por lo tanto, es ante todo artificial, es una resultante de la intervención del intelecto del artista, que consigue hacer un cosmos con los hechos que la naturaleza presenta en forma caótica (Bentley 2008: 25).

Estas aproximaciones a la construcción de la trama o a lo que Aristóteles se refiere como el *mythos*, es decir, “la imitación de la acción” en el sentido de “la composición misma de las acciones” (Aristóteles 2003: 6), es acaso donde coinciden el drama y la narrativa.

Es probablemente en el discurso ficcional donde las fronteras genéricas parecieran disolverse.

1.4 La polémica del guión como género literario

Nadie duda del estrecho y poderoso vínculo que ha establecido el cine con la literatura desde sus orígenes. El relato literario y el relato cinematográfico coinciden no sólo en su afán de crear un discurso ficcional capaz de conmover a un lector-espectador mediante recursos que generen, además, una obra de arte; también, tanto del cine como de la literatura son documentos para la posteridad, soportes perennes y no efímeros como el teatro, la danza o la música.

Dice Juan A. Hernández Les:

El nexo entre cine y literatura lo proporciona el guión en los comienzos del cine cuando, precisamente, los hombres de letras se pasan a la pantalla, preocupados porque el cine ha de ser arte antes que otra cosa. No es casual que las primeras empresas de cine adopten nombres como *Société Cinématographique d'Auteurs et Gents de Lettres* ni que los hombres de teatro se pasen al cine en oleadas. Algún historiador cita a la novelista sueca Selma Lagerlöf como la primera guionista que describe los personajes de una manera cinematográfica [...] Hasta los años sesenta el guión satisface una aspiración legítima: pergeñar las bases de un cine narrativo, y desde los sesenta comienza a hablarse de ruptura del código visual a partir de las pretenciosas veleidades de cineastas como Marguerite Duras. En este trayecto se han puesto ejemplos de esclavitud del cine ante la literatura, pero no es la literatura de Vittorini y Pavese la que influye en el neorrealismo, sino al revés, y no es la *Nouveau roman* la que influye en la nueva ola, sino al contrario. A los escritores de esta tendencia les interesa contar con un espacio intertemporal y abstracto, desde Robbe Grillet hasta Cayrol. Si se analiza la novela de Robbe Grillet, *Proyecto para una revolución en Nueva York*, se descubre en ella la existencia de un guión oculto, todo ocurre en presente como si se tratara de un film, pues se trata de una novela descriptiva en donde se huele la puesta en escena (Hernández 2005: 95).

La escritora y directora de cine, Paula Markovitch, quien junto con Guillermo Arriaga es una de las más activas defensoras del guión como género literario en nuestro país, pronunció en una charla sobre adaptaciones y géneros literarios organizada por la Cátedra Bergman de cine y teatro de la UNAM: “de las artes narrativas, el cine es,

probablemente, el de menos imágenes”² porque, aunque pudiera parecer paradójico, el enorme esfuerzo y elevado costo que implica la producción cinematográfica requiere condensación y reducción de imágenes, en otras palabras: ser económico.

Markovitch sostiene que el cine es literatura en tanto que la naturaleza de la imagen cinematográfica es literaria: “las imágenes se materializan pero están desde el papel. El celuloide vino a dar expresión a una necesidad narrativa” y en varias ocasiones ha manifestado defender la postura del guión como literatura porque, dice, “la primera puesta en escena es la que hace el lector en su cabeza” al leer un relato literario, una obra de teatro o un guión cinematográfico.

Esta postura es compartida por muchos escritores, quizás porque la mayoría de los guiones no llegan a ser producidos y permanecen así, como documentos incomprensibles que no son ni cine ni literatura. Con frecuencia, tanto los cineastas (realizadores, productores, montajistas, por nombrar sólo algunas personas involucradas en el proceso de producción “técnica”) como los académicos rechazan la idea de que el guión pueda ser considerado literatura; unos porque lo consideran una simple herramienta para la producción, otros porque consideran que carece de interés estético en su lenguaje.

Hernández Les sostiene: “el guión no pertenece al ámbito del habla, sino del pensamiento. Es película pensada [...] Una parte de las historias, la más pequeña, pertenece al terreno de la literatura, y si algún nexo hay entre ésta y el cine, el nexo está en el diálogo pues el resto del guión pertenece a la puesta en escena, que también hay que escribirla” (Hernández 2005: 96-97).

² Charla sobre adaptaciones y cruces de género organizada por la Cátedra Bergman de Cine y Teatro en la que participaron Paula Markovitch y Héctor Bourges, moderada por José Antonio Cordero. La charla se llevó a cabo en la Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario el día 21 de noviembre de 2011.

En 2012, Paula Markovitch publicó, en conjunto con el Consejo Nacional para La Cultura y Las Artes (CONACULTA) y el Instituto Nacional de Cinematografía (IMCINE), la colección Altamira: una selección de guiones no filmados que escribieron miembros de un taller que ella dirige. La publicación de la Colección Altamira es sumamente relevante por varias razones: abre un espacio en el medio editorial de nuestro país para los guiones (textos para cine, como los llama Markovitch) y hace una presentación teórica titulada “Escribir cine”, la cual vuelve a cuestionar el lugar que ocupa el guión con respecto a la literatura. En este texto, Markovitch hace una serie de reflexiones y cuestionamientos sumamente importantes para la discusión y el análisis.

¿Qué es un guión? Hay quienes opinan que la diferencia entre un guión y una obra de cualquier otro género literario radica en que el guión se construye a partir de imágenes. Sin embargo, esta afirmación me parece dudosa: ¿acaso un poema no tiene imágenes?, ¿y un cuento? De hecho, un poema o un relato suelen presentar más imágenes que un guión [...] puedo decir, entonces, que en mi opinión la escritura para cine no se distingue de los demás géneros literarios por la presencia de imágenes, sino que sucede justo lo contrario: en el texto para cine la cantidad de imágenes se reduce (Markovitch, 2012: 15)

La polémica del guión como género literario no es nueva. Incluso, en diciembre de 1989 el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos organizó una serie de mesas redondas con el fin de discutir si era el guión o no una disciplina literaria. Los textos de quienes participaron fueron publicados en un libro titulado de la misma manera: *¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?* En el marco de esa discusión se confrontaron diferentes posturas. Reyes Bercini, por ejemplo, sostiene: “intentar darle al guión cinematográfico un lugar dentro del olimpo literario, que tan tenazmente han definido la poesía, novela, teatro, cuento y demás, me parece temerario en exceso, ya que las lanzas de sus ocupantes están siempre afiladas para arrojar de tan real lugar, a

cualquier intruso que ose colarse; aun por la puerta trasera. Sin embargo el guión es porfiado y a pesar que ha habido intentos por desaparecerlo continúa tan campante” (Bercini1990: 21). Por su parte, Luis Arturo Ramos plantea: “nadie duda de que un poema, un cuento o una novela, son disciplinas literarias. Y creo que nadie lo duda puesto que nadie lo cuestiona. La discusión de cualquier aspecto relacionado con tales materias parte de la premisa irrefutable de que lo son” (Ramos 1990: 41). Quizás precisamente lo que le sucede al guión es que, o bien está en un terreno de indefinición genérica o bien, se asume que no es un guión y por lo tanto no interesa a la academia discutir lo contrario.

Uno de los primeros en elaborar una teoría con respecto el guión de ficción cinematográfica y en atribuirle características únicas que lo separan de los otros géneros literarios fue John Howard Lawson. Al considerarlo algo distinto a la narración y al drama, es quizás el primer teórico en defender al guión como género literario:

La absoluta originalidad del cine se manifiesta de la manera más evidente en la originalidad literaria del *Guión* [...] El *Guión* tiene una posición tan precaria en el campo del arte que hasta hace poco era raramente considerado digno de ser publicado. Se puede poner el argumento de que un film no tiene como objetivo ser leído. Pero, por otra parte, ¿cómo podrá progresar el arte si quien lo ejerce no posee los modelos para estudiarlo? El cine no ha tenido la posibilidad de construirse aquel conjunto de teorías y tradiciones que sirven para dar términos de referencia a otros artistas. El dramaturgo disgustado por las banalidades de los escenarios de Broadway siempre puede refugiarse en Shakespeare o en Ibsen. El guionista no tienen ninguna obra de arte de su género a la cual pueda referirse como a un modelo técnico. Las pocas películas que constituyen los pilares de la historia del cine son inaccesibles en sus textos impresos y raramente se pueden ver (Lawson 1986:7).

Y más adelante menciona: “la publicación de *Twenty Best Film Plays* (1943), al cuidado de Jon Gassner y Dudley Nichols, y los sucesivos volúmenes de *Best Film Plays*, publicados regularmente una vez al año, dieron al guionista, con cierto retraso, el rango de verdadero autor” (Lawson 1986: 7). No obstante, Gassner y Dudley omitieron el

formato y las indicaciones del lenguaje técnico y según Lawson, esto pudo haber favorecido el gusto del lector, pero no es útil para el análisis general de la materia.

Howard Lawson también consideraba que “el poco crédito que el público y la crítica dan al *Guión*, proviene del hecho que en los estudios norteamericanos, la obra del guionista generalmente es desvalorizada. El no haber reconocido la importancia del *Guión* es una de las debilidades de la producción norteamericana, y tal estado de cosas han influido en la forma del *screen-play*, el cual se ha desarrollado sin ningún criterio preciso” (Lawson 1986: 7-8).

Cabe decir que hoy las cosas no son muy distintas y hay una fuerte postura que tiende a desvalorizar la labor del guionista. Un ejemplo:

Conviene decir que un guionista nunca se preocupa de que su guión tenga o deje de tener riqueza léxica, morfológica o sintáctica, no al menos en el sentido de la riqueza literaria. Sin embargo cuando un escritor se pasa al oficio de guionista mantiene una querencia lógica, aunque funesta, privilegia mediante los diálogos los aspectos literarios de su condición de escritor. En este caso lo normal es que el director que lea ese guión piense que el texto no le sirva para nada [...] Un guionista que no escenifica un guión no termina de articular ninguno. No es un verdadero guionista. Estará todavía relegado en el estadio del escritor” (Hernández 2005: 110-111)

La enérgica discusión alrededor del *statu quo* del guión ha generado, según Reyes Bercini, “dos corrientes principales con respecto a su calidad literaria: la que asegura que no tiene ninguna y la que lo sitúa como un género nuevo dentro de la literatura” (Bercini 1990: 21-22).

1.4.1 Postura de la negación de la calidad literaria del guión

Muchas veces se ha hablado de que la literatura “contamina” al cine porque cada uno emplea lenguajes distintos. Se sugiere a los guionistas evitar toda clase de estilización porque sólo hará más difícil el trabajo del director. Dice Juan Tovar:

Se ha hablado con insistencia de que el cine debe liberarse por entero de todo lo que sea literatura y realizar su propia especificidad. No se trata de contar una historia, ni de crear personajes, ni de plantear un tema ni, en términos generales, de hacer nada que igualmente podría hacerse con el drama o en la narrativa, sino de lograr el discurso cinematográfico esencial, puro e incontaminado. Desde este punto de vista, no hay dimensión literaria que valga cuando de filmes se trata (Tovar 1990: 10).

Asimismo, Hernández Les escribe: “el conflicto es entre cine y literatura, no entre cine y guión. Al margen de que un guión posea unas excepcionales cualidades literarias –cosa harto compleja- o carezca de cualquiera vicisitud literaria –la más de las veces” (Hernández 2005: 98) .

Una de las razones que explican esta fuerte posición es que, por más que el guión tenga en sí mismo una dimensión literaria, ésta no trascenderá más que en una parte mínima (la historia), pues el lenguaje empleado en el papel poco o nada tendrá que ver y no se podrá apreciar en la pantalla, o en todo caso estará presente a partir de la información que logró proporcionar al equipo de producción para crear los personajes, la atmósfera y los elementos adecuados.

El guión es la dimensión literaria del film. Pero se impone recalcar, en nombre de la humildad que nunca sale sobrando: *sólo* la dimensión literaria – imprescindible, pero insuficiente [...] Un buen guión es poético por derecho propio y, por lo tanto, defendible como producto literario; pero eso no evitará que, en manos de un mal director, desemboque en una mala película. Pues la poesía del guión anticipa, pero no realiza, la poesía fílmica en sí, del mismo modo que esta última no podrá cristalizar si le falta el sustento que la dimensión literaria proporciona (Tovar 1990: 14).

No obstante, es famosa la frase de Akira Kurosawa que decía que con un buen guión y una realización mediocre se puede lograr una buena película, mientras que con un guión malo y una buena realización sólo podrá lograrse una película mediocre.

El escritor David Martín del Campo también comparte la postura que niega al guión como género literario:

Un guión no es un género literario; definitivamente no. Si pensamos que la literatura busca la decimonómicamente llamada “fruición estética” es decir, una suerte de emoción artística y, por medio de la palabra.... el guión cinematográfico viene a presentarse como una suerte de género perverso (o pervertido, pues) ya que busca ese gocecillo estético, por otros medios; pues a modo de celestina de papel pretende ofrecer una realidad disfrutable que no posee. Un guión no es un film [...] El guión de cine es, en todo caso, literatura para un público cautivo y constreñido a una veintena de lectores (el director, el productor, el censor y los actores) (Martín del Campo 1990: 37).

El crítico de cine y profesor de guión, Tomás Pérez Turrent, dice que el guionista está condenado a la frustración porque “es un autor cuya autoría no existe, es el creador de una obra inexistente. Su obra, en efecto, no es válida en sí y por sí misma, es sólo el medio, el vehículo para llegar a la obra cinematográfica o audiovisual en general, que sólo existe en términos de tiempo y espacio en la pantalla y no en el papel, es decir, sólo existe después de haber sido puesta en escena o escenificada por un realizador” (Pérez Turrent 1990: 29). En cine frecuentemente hay siempre un cuestionamiento sobre la autoría: si la obra pertenece más al guionista o al director. Esta discusión bizantina carece un poco de sentido ya que una obra cinematográfica es, en realidad, una obra colectiva a pesar de que el cine de autor ha preponderado la labor del director.

Pérez Turrent también sostiene:

El guión no existe sino como parte de un todo, es decir, no es una obra en sí autónoma y válida por sí misma. No es un género literario y por lo tanto no tiene valor como obra literaria en la medida en que lo pueden tener el ensayo,

la novela, el cuento, la crónica y aún el teatro [...] La lectura de un guión es altamente especializada por sus múltiples complicaciones y dificultades para el lector común. Por su formato mismo sólo es accesible a los iniciados, a los interesados a quienes van a participar en la futura película. Cada vez se publican más guiones, es cierto, pero están dirigidos a un lector interesado, por lo menos más que el lector de teatro: cineastas, guionistas, cinéfilos de tiempo completo (Pérez Turrent 1990: 30)

Más adelante en su reflexión, Pérez Turrent reconoce, sin embargo, que “a veces es necesario un poco de literatura porque podrá ayudar al futuro realizador a encontrar la atmósfera adecuada” (Pérez Turrent 1990: 31)

Por supuesto, ante este planteamiento, es menester mencionar el caso de los realizadores-guionistas o bien, guionistas-realizadores. Curiosamente, en los guiones escritos por quienes van a realizarlos, la “literariedad”, el lenguaje poético es casi característico y está mucho más presente que en aquellos guiones escritos por un guionista que no será el realizador. En la reciente presentación del libro³ en el cual se publicaron los últimos cuatro guiones escritos y filmados por Felipe Cazals, los presentadores (Vicente Leñero, Leonardo García Tsao, Gerardo de la Torre, Javier González Rubio y Fernanda Solórzano) coincidieron en que los guiones del realizador tienen una fuerte presencia del lenguaje poético y pueden ser considerados literatura, además de que la publicación de los guiones permite conocer la visión del director y constituyen un documento de aproximación para la crítica cinematográfica.

El planteamiento que hace Tomás Pérez Turrent nos hace preguntarnos si realmente es que los guiones se publican para un público especializado o es porque no se publican que sólo llegan a un público especializado.

³ Presentación del libro *4 guiones para cine* de Felipe Cazals celebrada en la Feria Internacional del Libro de Minería el 23 de febrero de 2012.

1.4.2 Postura en defensa del guión como género literario

En oposición a la postura previamente expuesta, no es poca la gente del medio cinematográfico y literario que opina lo contrario. Algunos, como Marco Julio Linares, piensan que “es una disciplina literaria porque si no está bien escrito un guión, se vuelve una herramienta inútil en su principal objetivo que es el de permitir a muchas personas que se encargan de distintos quehaceres (“roles” dirían algunos), comprender, aprender y desglosar su parte correspondiente” (Linares 1990: 18).

De la misma manera, Reyes Bercini recupera las palabras del teórico de cine Béla Balázs cuando en 1984 escribió: “la base literaria de este nuevo arte visual [el cine] es también una forma artística literaria, propia e independiente, al igual que el drama escrito” (Bercini 1990: 22) y opone a esta postura el punto de vista de José Revueltas que de manera categórica manifestaba que el guión no era un género literario, así bien lo pretendieran algunos.

El guionista y director, muy interesado en la polémica, sostiene que las especificidades y las restricciones formales a las que se enfrenta el guión no son distintas a las del teatro o la novela. Dice, a manera de conclusión: “el guión es un género literario demasiado joven para enjuiciarlo tan severamente y a la juventud, ya se sabe, hay que tenerle paciencia, es un mal que se acaba con el tiempo” (Bercini 1990: 27).

Utilizar y darle preponderancia al lenguaje literario en el guión es, finalmente, decisión del guionista y quien se encargue de ponerlo en cámara sabrá qué de eso le sirve y qué no. Dice Luis Arturo Ramos:

Si el guión rebasa su calidad de meramente guía; esto es, de inventario de indicaciones y se convierte, gracias al uso de recursos y figuras de lenguaje, en un producto literario para ser consumido por sus propios méritos como organismo acabado, seguirá sin duda sirviendo a los fines a los que lo

condena su oficio, más abrirá espacios insospechados: otro género literario quizás. Mientras tal cosa sucede, no me cabe duda de que un guión confeccionado con base en competentes recursos literarios, enriquecerá para beneficio de todos, la comprensión de la historia que ahí se plantea. A mayor precisión, hondura, coherencia y plausibilidad (requisitos todos de la obra literaria) mayor efectividad del guión (Ramos 1990: 44)

Y más adelante: “como fin o como medio, parcial o íntegramente, tanto el guión cinematográfico como las llamadas disciplinas literarias se nutren de, y apelan a, los mismos recursos para erigirse como entidades eficaces y propositivas” (Ramos 1990: 46).

El escritor, analista y profesor de guión español Valentín Fernández Tubau escribe en el reconocido portal ABC Guionistas (del cual es fundador):

Hay quienes se aferrarán al argumento de que el guion es solo un medio para que lo escrito sea representado. ¿Pero acaso no lo es el teatro? ¿Acaso la obra escrita teatral no es una historia para ser representada? ¿Acaso no se compone de diálogos que serán dichos y actuados por los actores que darán vida a los personajes? ¿Acaso no contienen instrucciones del autor al director o actores a través acotaciones, o sugerencias escenográficas para que sean en cuenta al representar la obra? ¡Por supuesto que sí! ¿Y eso priva o debe privar de que se considere a la obra teatral escrita un género literario? El guion guarda la misma relación con una película que la obra teatral escrita con la obra teatral representada. Que un guión o una obra teatral escrita hayan nacido para ser objeto de una metamorfosis y convertirse en película o en obra teatral, no los hace menos obras literarias (Fernández Tubau, 2012).

En esta misma línea, Paula Markovitch plantea:

Me parece que un texto con profundidad y belleza literaria hace partícipe a cada integrante de un rodaje del espíritu del proyecto, dándole “sentido” al trabajo de cada quien. Pienso que, paradójicamene, un texto con expresividad y elocuencia es mucho más inspirador, y por lo mismo, también más efectivo y funcional. En el medio cinematográfico actual se concibe el guión como un material de uso práctico y sin sustancia artística. ¿Por qué el texto para cine es desacreditado como obra literaria por el medio artístico contemporáneo? En mi opinión, en la época actual existe una sobrevaloración de los simulacros. Parece preferible dejarse fascinar por las oscilaciones de la luz en el aire y olvidar el precario origen de cualquier película: la escritura [...] El peligro de esta subvaloración del texto para cine es, por supuesto, que

resultan guiones vanos y sin profundidad, de los cuales obviamente derivarán malas películas (Markovitch 2012: 15 -16).

El guión, como dice María de Lourdes López Alcaraz, cuenta con “características múltiples y *sui generis* obligan a considerar[lo] con doble articulación narrativa. Su semiótica obliga a pensar en un “género mixto” (López 1995: 50).

Acaso la solución a la eterna discusión sobre el guión como género literario sea darle el espacio que se merece en la literatura pero a la vez en un lugar único que reconozca su hibridez. Como bien dice José Ramón Enríquez: “sin duda, el guión debe ser una disciplina literaria, pero no creo que las disciplinas literarias, como las entendemos hasta hoy, tengan las posibilidades de abarcar algo tan moderno y complejo como la creación cinematográfica. O sea, no puede ser una disciplina literaria tradicional, sino que debe buscar sus propias formas” (Enríquez 1990: 56) .

Es fundamental comprender, como bien plantea José Ramón Enríquez, la complejidad del problema que implica la definición genérica del guión cinematográfico. Sin embargo, hay que considerar que desde 1989, cuando se llevó a cabo la mesa de discusión, las cosas han cambiado. La industria editorial se ha interesado en publicar guiones e incluso, en noviembre del 2012, Juan Manuel Blecua, el presidente de la Real Academia de la Lengua Española, anunció la creación de un premio que será otorgado al mejor guión escrito en español por autores españoles y americanos⁴.

Premiar una obra inédita en formato de guión es algo sumamente importante y relevante para el planteamiento de este trabajo, pues otorga al guión una dimensión de obra literaria equivalente a la de la narrativa o la poesía.

⁴ Esta noticia puede consultarse en el vínculo: <http://www.abcguiionistas.com/noticias/editorial/el-guion-como-genero-literario.html>

2.1 *Cagliostro* en el marco de las vanguardias

Ubicadas dentro del periodo que comprende los primeros años de la década de 1910 y el fin de los años treinta, las vanguardias se definieron como la “ruptura de la tradición y la tradición de la ruptura”. Podría decirse también que la respuesta artística más crítica a la voraz modernidad que había empezado desde finales de siglo XVIII.

Ana Pizarro, en su libro *Sobre Huidobro y las vanguardias*, escribe:

[La vanguardia] se trata de la ruptura como proceso del discurso y en ella la ciudad como urbanismo desaforado, cosmopolita, sueño de modernidad, se inscribe como lenguaje poético privilegiado, de estrategias múltiples: propuestas simulteístas, rupturas cronológicas, descripción analítica cubista, la fragmentación que reorganiza el lenguaje buscado en diferentes virtualidades de expresión temporo-espaciales para dar cuenta de esa relación nueva del sujeto con el medio urbano (Pizarro 1994: 33).

El análisis del periodo de vanguardias es sumamente interesante porque se establecieron nuevas relaciones con otros medios artísticos, se trascendieron las fronteras geográficas y lingüísticas y se sumaron nuevos focos culturales; Buenos Aires, Sao Paulo y Ciudad de México, por mencionar algunas ciudades, de algún modo se sumaron a París y Londres y Nueva York. En distintos lugares surgieron movimientos únicos pero a la vez hermanados con el resto. Asimismo, la publicidad, las revistas literarias y los manifiestos facilitaron la comunicación entre grupos artísticos y más tarde, el análisis teórico de las corrientes emergentes.

Con respecto a las vanguardias en Latinoamérica, Ana Pizarro escribe:

En América Latina la modernidad adquiere su perfil periférico en la complejidad de flujos culturales que se cruzan, se solapan, permanecen muchas veces aislados, se desarrollan en términos desiguales, adquieren carácter residual o emergente, se desintegran o permanecen, se mezclan,

proviendo de puntos diferentes del área, posibles tal vez de organizar para su comprensión en torno a núcleos de funcionamiento que reciben, irradian o por lo menos adquieren espesor en su geografía cultural (Pizarro 1994: 23)

Aunque el Modernismo⁵ podría ser considerado la primera vanguardia latinoamericana de no ser porque no corresponde con el periodo histórico, es uno de los movimientos más influyentes para la literatura posterior, especialmente en la poesía. Saúl Yurkiévich en su libro *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias* nombra a Vicente Huidobro el primer vanguardista latinoamericano.

Hay que mencionar que las vanguardias corresponden a un fenómeno artístico y cultural, pero también político, social y económico. Aunque empezaron dentro del ámbito artístico, su actitud radical frente al arte y la cultura rápidamente se convirtió también en una postura ante el orden social, convulso por la modernización de las ciudades y los acontecimientos históricos que marcaron el mundo desde los primeros años del siglo XX: la Primera Guerra Mundial y las revoluciones mexicana y rusa.

El célebre teórico inglés Raymond Williams escribe en su libro *La política del Modernismo*:

Podemos distinguir tres fases principales que se habían desarrollado rápidamente durante fines del siglo XIX. Inicialmente, hubo grupos innovadores que procuraron proteger sus prácticas dentro del creciente predominio del mercado artístico y contra la indiferencia de las academias formales. Estos grupos se transformaron en asociaciones alternativas más radicalmente innovadoras que trataban de obtener sus propios instrumentos de producción, distribución y publicidad; por último, pasaron a ser formaciones plenamente opositoras, decididas no sólo a promover su propia obra sino a atacar a sus enemigos del *establishment* cultural y, más allá de ellos, a todo el orden social en el cual esos enemigos habían obtenido su

⁵ Es importante señalar que, en español, el término Modernismo se refiere al movimiento literario surgido en Hispanoamérica a finales del siglo XIX al que pertenecieron Rubén Darío, Leopoldo Lugones, José Martí, entre otros. *Modernism*, en cambio, es el término en inglés que suele usarse para referirse, precisamente, a toda la literatura de ruptura de principio de siglo XX.

poder y ahora lo ejercían y reproducían. Así, la defensa de un tipo particular de arte se convirtió en principio de autogestión de un nuevo tipo de arte y luego, de manera crucial, en un ataque en su nombre contra todo el orden social y cultural (Williams 1989: 73)

Ante valores decimonónicos como el nacionalismo, el siglo XX se caracteriza por las migraciones y el intercambio entre las grandes metrópolis.

Dentro de la gama de posibilidades generales era muy importante lo que sucedía en los diferentes países en que tenían su base los movimientos de vanguardia, o donde encontraban refugio. Las verdaderas bases sociales de la primera vanguardia fueron a la vez cosmopolitas y metropolitanas. Hubo una rápida transferencia e interacción entre diferentes países y diferentes capitales, y la modalidad profunda de todo el movimiento, como en el Modernismo, fue precisamente esta movilidad a través de las fronteras: fronteras que se contaban entre los componentes más obvios del viejo orden que había que rechazar, aun cuando fuentes folklóricas nativas se incluían como elementos de inspiración del nuevo arte (Williams 1989: 83)

En las líneas anteriores, Raymond Williams se refiere, por supuesto, a las fronteras geográficas y la movilidad entre las grandes capitales imperiales (París, Viena, Berlín, San Petersburgo, Londres) que sin duda eran epicentro de cambios. No obstante, quizás podríamos extender el sentido de “frontera” a la literatura y el arte.

La búsqueda de nuevas formas dio como resultado la superposición, conjunción e hibridación de “territorios” formales en otro tiempo separados por límites definidos. Williams sostiene que el periodo político-cultural de las Vanguardias acabó en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) para dar origen a un movimiento distinto pero notablemente influido y vinculado a ellas. Incluso actualmente las Vanguardias sobreviven en cierto modo:

En particular en el cine, las artes visuales y la publicidad, ciertas técnicas que otrora fueron experimentales y significaron verdaderas conmociones y afrentas, se han convertido en convenciones operativas de un arte comercial de amplia distribución, dominado desde unos pocos centros culturales, mientras muchas de las obras originales se incorporaron directamente al

comercio internacional corporativo [...] La retórica puede ser aún de innovaciones incesantes. Pero en lugar de la rebelión está el tráfico programado del espectáculo, en sí mismo significativamente móvil y, al menos en la superficie, deliberadamente desorientador (Williams 1986: 86).

2.1.1 Literatura y tecnología

El desarrollo de las Vanguardias no puede comprenderse sin los fenómenos tecnológicos que definieron en gran parte la llamada Modernidad. Dice Williams:

Los avances decisivos de la fotografía, el cine, la radio, la televisión, la reproducción y la grabación tuvieron lugar durante el período identificado como Modernista, y es en respuesta a ellos que surgen los que en primera instancia se construyeron como agrupamientos culturales defensivos, y que rápida aunque parcialmente pasaron a autopromoverse de forma competitiva [...] Los movimientos son, en el primer nivel histórico, productos de los cambios en los medios públicos de comunicación (Williams 1989: 54).

Las revoluciones artísticas que trajeron consigo los movimientos vanguardistas son también una respuesta al frenético crecimiento de las ciudades y la fascinación por los objetos mecánicos –automóvil, avión, cámaras fotográficas y de cine, entre otros- tiene que ver con la deshumanización que parece traer consigo la sociedad moderna.

La tecnología ofreció posibilidades ilimitadas al arte y por esa razón rápidamente se integró a los lenguajes propios de cada manifestación artística. Quizás el de las Letras fue el ámbito que lo hizo de manera más inmediata y explícita. Movimientos como el Futurismo de Filippo Tomasso Marinetti y el Estridentismo de los poetas mexicanos son ejemplos de la exaltación y la fascinación que ocasionó la revolución industrial de finales de siglo XIX y principios del XX.

Podría decirse también que uno de los casos más notorios e importantes de la integración interdisciplinaria de medios de expresión tecnológica y artística es el del cine

y la literatura, cuyo intercambio fue un proceso natural en el cual cada uno alimentó al otro, como si se tratara de una simbiosis.

Las primeras décadas del siglo XX marcan un continuo acercamiento en las relaciones entre literatura y tecnología. El desarrollo de la fotografía, la invención del fonógrafo y del cinematógrafo, y la industrialización de la prensa durante las últimas décadas del siglo XIX, amenazaron el privilegio representacional de la escritura y transformaron lo que era considerada una práctica artesanal en una técnica. Se puede rastrear en la literatura del período un paulatino cambio del paisaje: la modernización tecnológica aparece inicialmente en la materialidad misma de los mundos narrativos, que dan cuenta de la cada vez más ubicua presencia de artefactos como la máquina de escribir, o medios de comunicación masivos como el cine, en la vida cotidiana [...] Más allá de la aprobación o el rechazo, lo que marca el período es la toma de posición, implícita o explícita, del escritor frente a la tecnología (Paz-Soldán 2002: 153).

Esa posición de la cual habla Edmundo Paz-Soldán, en el caso de Huidobro no sólo es explícita, sino que, en propias palabras del autor del artículo, su fascinación por los avances industriales es “indisimulada” y califica al poeta chileno como “nuestro más conspicuo modernólatra”, aquél que más se metió en la utopía tecnológica.

Menciona también que los medios masivos son para Huidobro

medios benéficos que sirven para que el ser humano pueda ampliar la capacidad de alcance de sus sentidos y así abolir tiempo y espacio y convertir el planeta en una utópica aldea global. La fotografía extiende el poder de la vista, es un «nervio óptico mecánico»; el teléfono «es un nervio auditivo mecánico»; el gramófono «consiste en cuerdas vocales mecánicas». El mayor avance de la modernidad es el cine, «que es el pensamiento mecánico» (Paz-Soldán 2002: 156).

Paradójicamente, el acelerado avance tecnológico del cine fue responsable de que *Cagliostro* terminara siendo una novela vanguardista y no una obra cinematográfica, como originalmente se había concebido. Al ser escrita bajo los preceptos estéticos del

cine silente y, en concreto, del expresionismo alemán, la llegada del cine sonoro en 1927 supuso el fin de este tipo de películas y el inicio de una nueva forma de hacer cine.

2.1.2 El expresionismo alemán cinematográfico

También en el marco de las revoluciones artísticas de vanguardia de principios de siglo XX, una nueva sensibilidad conocida como expresionismo surgió en Alemania y, aunque influyó en casi todos los ámbitos artísticos (plástica, arquitectura, música, teatro, fotografía, danza, literatura), fue el cine quien lo hizo popular internacionalmente.

El movimiento expresionista cinematográfico surge alrededor de 1913 cuando Paul Wegener filma *El estudiante de Praga* y al año siguiente *El golem*. En estas dos películas, dice Josep Casals en su libro *El expresionismo: orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*, el director adapta al cine los efectos de luz y sombra característicos del teatro de Reindhardt y abre una de las vetas más fructíferas: el reencuentro con la tradición legendaria y fantástica alemana. En 1916, en su película *Homúnculus*, Wegener trata otra vez el tema de las “criaturas artificiales y más o menos monstruosas que, poseídas por un sentimiento de abandono y soledad, se ven arrastradas a la destrucción y a la muerte” (Casals 1982: 121).

Sin embargo, es en la postguerra con *El gabinete del Dr. Caligari* (1920) dirigida por Robert Wiene, cuando comienza propiamente el expresionismo cinematográfico.

La historia trata de un sonámbulo, Cesare, sometido a los poderes hipnóticos del Dr. Caligari para realizar asesinatos. Casals recupera un comentario de los guionistas, Carl Mayer y Hans Janowitz, en los que expresan que “trataban de simbolizar en este personaje (el Dr. Caligari) el rostro sangriento de la autoridad –el Estado que provoca la

guerra- y en Cesare la agresividad inconsciente e involuntaria –todos los jóvenes enviados obligatoriamente a morir y a matar- (Casals 1982: 122).

Robert Wiene introduce en la estética cinematográfica decorados que rompen con todas las convenciones del realismo y que buscaban configurar un ambiente onírico, alucinante y fantasmagórico gracias a sus líneas oblicuas y claroscuros en zigzag. La atmósfera lograda gracias a la composición plástica es uno de los factores principales que convirtió a la película en un clásico instantáneo.

No obstante, el éxito que obtuvo la película hizo que los recursos que Wiene había aportado rápidamente se agotaran con películas similares, hasta que en 1922 *Nosferatu* de F.W. Murnau introdujo nuevos recursos técnicos: intercala fragmentos de negativos y regresa a escenarios naturales aunque siempre concentrado en efectos expresivos.

Tanto la propuesta visual como los temas y los argumentos planteados por el expresionismo se alejaban por completo de la realidad y lindaban con el terror, se ubicaban siempre en el terreno de lo onírico, lo incomprensible, lo misterioso. Dice Casals: “el repertorio de personajes [...] constituye una auténtica galería de seres terroríficos: monstruos, tiranos, asesinos... Este es el rasgo más notorio del cine alemán de entreguerras y en él se ha visto a menudo un reflejo de la descomposición social conducente al nazismo y una premonición de éste” (Casals 1982: 124)

Casals sostiene que lo que define la estética del expresionismo cinematográfico alemán es la interacción de tres grandes tendencias:

1. Tendencia a la condensación. La narración acostumbra a ser estilizada, renunciando a los detalles anecdóticos y limitándose a lo plenamente significativo; la iluminación y el juego de la cámara concentran la atención en el objeto central, arrancándolo del caos que le rodea; y en la concisión, así

como la integración del decorado, se convierten en los más importantes valores interpretativos.

2. Tendencia a la intensificación expresiva: la concentración de un mínimo de elementos exige de éstos la máxima capacidad expresiva. Ello explica el anti-naturalismo de los actores (con sus rictus faciales, sus sacudidas y sus movimientos distorsionados), la caracterización hiperbólica de los personajes y el carácter extremado de las situaciones.

3. Tendencia a la simbolización. Si en el cine expresionista los decorados y la iluminación son elementos sustanciales, ello se debe a la voluntad de expresar lo que está más allá de las cosas, lo inefable: una atmósfera, un ambiente, un estado anímico... [...] Es necesario recurrir a una metáfora visual, bien sea traduciéndolo en líneas y formas –como hace la vertiente pictórica de este cine–, bien sea dotando a los objetos y a los espacios de un segundo sentido (Casals 1982: 125).

La novela-film de Vicente Huidobro no sólo estaba profundamente influida por la estética de este movimiento sino que la obra en sí fue concebida para ser una película expresionista. Situada en Estrasburgo en el siglo XVIII, a finales del reinado de Luis XVI, el texto cuenta la historia de Cagliostro, un poderoso mago encomendado a proteger los secretos de la orden de Rosacruces y el cual se ha vuelto respetado y querido entre la gente por su poder para sanar enfermos, entre otras impresionantes proezas de las ciencias ocultas. Su fama, sin embargo, lo hace ganarse varios e influyentes enemigos y detractores que desestiman sus poderes. Cagliostro está casado con Lorenza, una *médium* que debe sus poderes a su virginidad y que a pesar del inmenso amor que le profesa el mago, ella, por el contrario, siente un profundo odio y terror por su esposo, quien sólo puede entonces dominarla con la magia y el hipnotismo. Cagliostro se involucra cada vez más en la vida de las personas y en asuntos mundanos y al fugarse Lorenza, él decide acabar con la vida de su amada y es castigado por Mercival, un aparente cortesano que al final se descubre como el Gran Rosacruz. Lorenza se suicida y Cagliostro, impedido para continuar con sus artes, quema sus documentos y él mismo resurge de las cenizas hacia el

final de la novela-film para lanzar una interrogante que deja en suspenso, como en los seriales o las películas de Edwin S. Porter, si revivirá a Lorenza o por el contrario, se quitará la vida.

En el estudio preliminar que hace Gabriel Morelli a la edición *Cagliostro*, menciona que Huidobro tenía un interés personal en contar la historia del conocido mago italiano del siglo XVIII, porque según revela el mismo autor en un prefacio inédito en inglés escrito entre 1927 y 1928, cuando conoció en París a Madame de Thèbes, una famosa vidente y adivina por medio de la quiromancia, le dijo que él era la reencarnación del conde Cagliostro.

Además de la atracción de Huidobro por el ocultismo y la magia –recordemos que en *Altazor* se define a sí mismo como “antipoeta y mago”-, la estética expresionista también respondía perfectamente al interés del escritor chileno por hacer explícito el artificio artístico a través de la imagen y la palabra así como su constante deseo de alejarse de la representación realista.

En el capítulo titulado “Novela y film” de su amplio estudio sobre el escritor chileno, *Los oficios de un poeta*, René de Costa escribe:

Por su diseño, su imaginería había sido concebida y creada a partir de la tradición fílmica de las grandes películas mudas alemanas de los años veinte. Incluso los clásicos del género, tales como *El gabinete del doctor Caligari* o *Nosferatu*, resultan truculentos desde el punto de vista actual, toda vez que deben su impacto a una deliberada falta de naturalidad. Tomas fijas, decorados pintados, actuaciones afectadas y subtítulos góticos, así como la exagerada utilización de sombras se usaban sistemáticamente para crear la ilusión de una realidad ultramundana. Y la novela de Huidobro que trataba de las hazañas de un maestro en magia negra del siglo XVIII, estaba concebida para lograr el mayor beneficio de las posibilidades del género, pues abundaban las escenas de levitación, proyección espacial, hipnotismo y magia negra (Costa 1984: 174).

De la misma manera, como lo mencionó Casals en su síntesis de tendencias, la novela atribuye a los ojos y las miradas una carga simbólica que resulta relevante en el desarrollo de la historia y adquieren también una dimensión comunicativa con el lector/espectador. No es gratuito que Cagliostro se presente como “un mago con ojos fosforescentes que develan su gran poder”.

2.1.3 La novela vanguardista de Vicente Huidobro: una problematización del género

Si bien la obra poética de Vicente Huidobro ha atraído más la atención para el análisis y los estudios sobre el autor chileno y la literatura de vanguardia, según Jeffrey Fisher de la Universidad de Ohio, el escritor gozó probablemente del mayor grado de éxito en el mercado –más que cualquier otro escritor hispanoamericano de narrativa vanguardista– gracias a sus cinco novelas publicadas.

Mío Cid Campeador. Hazaña (1929), dice Fisher, era un libro popular y muy leído, mientras que *Cagliostro. Novela-film* (escrito en 1921 y publicado en español en 1934), como se mencionó anteriormente, lo hizo acreedor de un premio de diez mil dólares en Nueva York y le dio la posibilidad de conocer a Charles Chaplin, Gloria Swanson, Douglas Fairbanks y otras luminarias del cine de la época. Además, ambas publicaciones fueron muy rápidamente traducidas al inglés (como *Portrait of a Paladin* y *Mirror of a Mage* en 1932 y 1931, respectivamente) y recibidas con pocas aunque buenas críticas.

Posteriores a estas dos novelas son *La próxima* y *Papá o El diario de Alicia Mir*, ambas publicadas en 1934 y *Sátiro o El poder de las palabras* en 1939.

En 1931 escribió junto con el artista alsaciano Hans Jean Arp *Tres inmensas novelas ejemplares*, un libro que parodia desde el título el género de las novelas

ejemplares y que Fisher califica como el mayor experimento narrativo del autor chileno.

A lo largo de toda su obra novelística, el poeta cuestiona y problematiza el género y, motivado por el deseo de transgredirlo aunado a su interés por el cine y las nuevas formas de expresión, inaugura una nueva forma que denomina *Hazaña*, cultivada desde *Cagliostro*⁶ y expuesta en *Mío Cid Campeador* y un género híbrido al que llama novela-film.

Alicia Rivero-Potter recupera las palabras de Huidobro para definir de manera más concreta lo anterior: “*Hazaña*, dice Huidobro, es la novela de un poeta y no la novela de un novelista. Hay muchos poetas que hacen novelas de novelistas. Allá ellos. Yo no participo de ese vicio. Sólo me interesa la poesía y sólo creo en la verdad del Poeta” (Rivero-Potter 1991: 40)

La postura de Huidobro se opone de manera categórica al realismo decimonónico y en sus novelas funde lo real con lo irreal. Si bien usa personajes conocidos por la tradición, les imprime una nueva manera de verlos y de escribirlos. Dice René de Costa: “la idea no era contar una historia original, sino la de volver a narrar algo familiar de un modo nuevo, una especie de reescritura” (Costa 1984: 162).

El poeta se permite traspasar los límites de la novela porque, según escribe Eva Valcárcel en su artículo “Vicente Huidobro y los límites de la novela”, en realidad no los tiene: “para Huidobro, según se desprende de su práctica novelística, la novela no posee límites y, por ello, las novelas de Huidobro, desprecian y parodian las normas del género narrativo, entendido en su formulación tradicional, dentro del más depurado criterio de la

⁶ A reserva de explicar en el siguiente subcapítulo más profundamente los periplos editoriales por los que ha pasado, es importante señalar que la escritura de *Cagliostro* es anterior a *Mío Cid Campeador*, a pesar de haber sido publicada en español como novela hasta 1934.

vanguardia, que desde cualquier manifestación artística destruirá con gozo tanto la imagen tradicional del mundo como la mirada tradicional, mimética o perspectivista sobre el mismo mundo (Valcárcel, 1997: 496).

Por su parte, bien dice René de Costa: “en *Altazor* (1931), se presentaría como antipoeta, como un «ángel salvaje que cayó una mañana en vuestras plantaciones de preceptos»; [en *Mío Cid Campeador* y *Cagliostro*] la postura es igualmente irreverente: un antinovelista que pisotea, feliz, las convenciones del realismo literario” (Costa 1984: 166).

De la misma manera, en *Tres inmensas novelas ejemplares*, escritas en 1931, se burla y parodia el género, incluso desde el título:

Estas *Tres inmensas novelas* son cinco en total; *Dos ejemplares de novela*, escritas en solitario por Huidobro y *Tres novelas ejemplares*, escritas por Arp y Huidobro [...] constituyen un ejemplo audaz del modo de elaboración vanguardista y continúan la línea investigadora de Huidobro en cuanto al experimento lingüístico. La intención de aniquilar los modelos tradicionales del género es explícita, y así hay que entenderlas para lograr que aquellos espacios menos lógicos no resulten tan absurdos a nuestro entendimiento. Crítica del mundo y crítica del género novelístico se unen en estas pequeñas *novelas, inmensas*, es decir, ilimitadas y sin medida o control, alocadas. [...] Hay una muy clara crítica al género novela, ridiculizando los modelos. La postura del lector frente al texto, en este caso y el de los demás comentados, es la misma que la que un espectador ha de tener ante un cuadro cubista, es una relación de apasionamiento convulso, de inseguridad, de perplejidad, de lucha (Valcárcel 1997: 505).

El éxito al que se refiere Fisher que hizo a Huidobro como uno de los autores hispanoamericanos más populares de su tiempo tiene que ver, sin duda, con su atrevimiento de llevar las formas más allá de lo que estaban. En su tesis de doctorado sobre la narrativa de Vicente Huidobro, Benjamín Rojas-Pina escribe:

Lo novedoso entendido como una invención impulsó a Huidobro a aguzar su poder imaginativo y a aceptar el reto de la moda vanguardista. Rubricó el acto

estético llevando a la praxis la idea de lo imposible de una repetición con una nueva forma: la novela-film *Cagliostro*. Esta forma aparece gastada con el transcurrir histórico (el estereotipo de la ‘nueva novela’), pero en su momento genuino implicó novedad. Personaje, tema y modo narrativo se traban en único cañamazo y quedan al servicio del proceso de la creación, un proceso tenso en sí, conflictivo, intenso y dinámico. Es la primera novela vanguardista de Huidobro (Rojas-Pina 1993: 38)

La novela vanguardista no sólo es plenamente consciente de su condición de artificio, sino que también establece una relación de paridad con el lector que reconoce las convenciones y referencias presentes en el texto para así poder subvertirlas de manera más efectiva. Como bien señala Edmundo Paz-Soldán:

Si la novela realista busca crear la ilusión de la verosimilitud del mundo narrado, la novela-film vanguardista es, sobre todo, meta-literatura, texto muy consciente del artificio de la representación, que juega no sólo con las convenciones literarias sino también con las convenciones técnicas del cine. En este experimento, Huidobro privilegia el sentido de la vista como elemento fundamental de la percepción de la realidad [...] Otra forma de explicitación del artificio es la continua inclusión del lector en la construcción de la narrativa. Huidobro asume un lector versado en las convenciones literarias y cinematográficas, a las que a la vez sigue y desacraliza, y busca para él una lectura menos pasiva, más participativa. (Paz Soldán 2002: 158-159)

Si bien la estética y las referencias de las novelas vanguardistas de Huidobro quizás no son vigentes, sí lo es su propuesta de ensanchar el género. Desde mucho tiempo atrás y sin romper necesariamente con la tradición, la novela y la literatura en general han articulado otros lenguajes que ponen en crisis (como se estableció en el primer capítulo de este trabajo) la noción anquilosada de los géneros como categorías estables y definidas en límites concretos. Aún hoy, *Cagliostro Novela-Film* no puede definirse del todo como novela o un texto para cine.

Un guión actual no está exento de un análisis similar al de la novela-film de

Huidobro y, al igual que él, el guionista ve en la tecnología exigencias y posibilidades no sólo narrativas, sino también poéticas.

2.2 Cagliostro Novela-Film: entre el guión y la literatura

El recorrido editorial que siguió *Cagliostro* es casi tan misterioso como su personaje. Tras una vasta investigación sobre la obra de Vicente Huidobro, René de Costa señala que según indicios dejados por su autor, *Cagliostro* habría aparecido fragmentariamente en publicaciones europeas de vanguardia entre 1921 y 1922, como una especie de novela de folletín vanguardista. En 1923, el *Paris-Journal* informó que el escritor chileno trabajaba, junto con el realizador rumano Mime Mizu, en una película cubista que “revolucionaría los hábitos del espectador”. Según lo que informa el investigador, “la película debía haber sido filmada, pues entre los papeles de Huidobro hay un memorándum en el que el escritor y el director declaran, unidos, su desacuerdo con el *découpage*” (René de Costa 1984: 173). Sin embargo, no se tienen noticias del estreno ni se conservan copias de ella.

Como se mencionó previamente en este trabajo, el guión original, concebido como propuesta para una película silente, fue premiado en junio de 1927 en Nueva York por la League for Better Motion Pictures y, a pesar del reconocimiento y los diez mil dólares que lo acompañaban, el estreno de la primera película sonora, *The Jazz Singer* en octubre del mismo año, fue lo que, para René de Costa, truncó las posibilidades comerciales de la película de Huidobro y lo que determinó la publicación del texto como novela-film.

Una primera edición en libro se conoce por la traducción inglesa de Warren B.

Wells en 1931, con un prefacio escrito por el mismo Huidobro, que circuló en Londres y Nueva York. Finalmente, después de algunos intentos fallidos para su publicación en Madrid, el texto original en castellano apareció en Santiago de Chile en 1934⁷. La versión en francés, dice René de Costa, permanece extraviada.

El texto cuenta con un “Prefacio” en el cual el poeta habla del personaje histórico de Cagliostro, las sectas del siglo XVIII, el ocultismo y la magia. Hacia los párrafos finales expone también sus intenciones de conjugar la literatura con el cine: “He querido escribir sobre Cagliostro una novela visual. En ella la técnica, los medios de expresión, los acontecimientos elegidos, concurren hacia una forma realmente cinematográfica. Creo que el público de hoy, con la costumbre que tiene del cinematógrafo, puede comprender sin gran dificultad una novela de este género” (Huidobro 2011: 58).

En su tesis de doctorado, Mercedes Fernández-Isla recupera algunos ejemplos previos a la novela-film de Vicente Huidobro que pretenden hacer lo mismo que el escritor chileno:

Sólo dentro del ámbito hispánico y anteriores o coetáneos a *Cagliostro* encontramos en fecha tan temprana como 1906 la obra de Salvador María Granés, *Delirium Tremens* a la que llama “película sensacional”; en 1922 publica Vicente Blasco Ibáñez *El paraíso de las mujeres*, relato pensado para la transposición cinematográfica; en 1929 se estrena *Vidas cruzadas*, “cinedrama” de Jacinto de Benavente; ese mismo año aparece *El poeta y la princesa o El cabaret de la cotorra verde* novela-film de Pío Baroja y García Lorca añade el subtítulo “guión cinematográfico” a sus obras *El paseo de Buster Keaton* y *Viaje a la luna*; el intento de acercar lo literario a lo fílmico llega incluso a la poesía donde encontramos “Todo al vuelo”, “Film de París” de Rubén Darío o “La manzana”, “Poema cinematográfico” de León Felipe (Fernández-Isla 1996: 3)

⁷ Hay que decir, sin embargo, que a pesar del éxito que tuvo en su momento la publicación de *Cagliostro*, durante mucho tiempo el texto ha sido de difícil acceso para el público y no ha tenido muchas ediciones. Apenas en el año 2011 la editorial Cátedra recuperó textos y estudios y lanzó una edición crítica a cargo de Gabriele Morelli, misma que se utiliza este trabajo.

No obstante, dice más adelante, “la pretensión de crear nuevos géneros artísticos desde el cruce de lo fílmico y lo literario acabó en un camino que pronto se descubrió estéril y sin salida” (Fernández Isla 1996: 4). Esta noción es discutible, sobre todo si pensamos que la posmodernidad ha articulado varios ejemplos de entrecruzamiento de géneros y medios expresivos.

2.2.1 Lo cinematográfico, lo narrativo, lo poético, lo dramático

Desde las primeras páginas de *Cagliostro*, Vicente Huidobro plantea un reto a su lector/espectador. Le “pide reconceptualizar su idea misma de la novela, su mismo estatus de consumidor cultural como lector” (Paz-Soldán 2002: 157) dice Edmundo Paz Roldán. Lo enfrenta a algo que le es a la vez familiar y desconocido:

Suponga el lector que no ha comprado este libro en una librería, sino que ha comprado un billete para entrar al cinematógrafo. Así pues, lector, no vienes saliendo de una librería sino que vas entrando al teatro. Te sientas en un sillón. La orquesta ataca un trozo de música que ataca los nervios. Tan estúpido es... Y debe ser para que guste a la mayoría de los oyentes. Termina la orquesta. Se levanta el telón o, mejor dicho, se corren las cortinas y aparece:

CAGLIOSTRO
por
Vicente Huidobro
etc., etc., etc., etc.

Los “etc.”, sugiere Benjamín Rosas-Pina, hacen referencia a la lista de créditos que anteceden las películas. Después, se presenta un breve argumento sobre el contexto en el cual se desarrolla la historia y sus personajes.

El expreso interés de Vicente Huidobro por escribir un texto cinematográfico, hace que el estilo obtenido en su novela-film sea heterogéneo, un extraño caso de hibridación entre narrativa, poesía y drama mezclado con recursos propios del cine. Escribe René de

Costa:

Los principios de composición de *Cagliostro*, tal como lo señala el prefacio de 1931, eran cuatro: trama, personajes, estilo y lenguaje. Esencialmente, la trama debe ser de rápida andadura, ya que el lector habituado al cine no tolera mayores exposiciones descriptivas. La caracterización de los personajes debe igualmente ser rápida, “cuatro pinceladas”, dice Huidobro, “y se ha pintado un ser vivo”. El estilo debe ser visual, el que más se acomoda a la “comprensión por los ojos”. Y, finalmente, el lenguaje debe poseer un “carácter visual”. Un examen de *Cagliostro* de estos principios de composición nos debe permitir apreciar la singularidad de este híbrido huidobriano, “la novela-film” (Costa 1984: 176).

Después del Prefacio, la Nota del Autor al Lector y un párrafo titulado “Preliminar” en el que establece el contexto histórico en el cual se desarrollan la historia y los personajes, empieza propiamente la novela que a su vez, está dividida en tres capítulos. El primero, titulado “Preludio en tempestad mayor,” plantea los antecedentes de lo que sucederá más adelante: se describe la imagen de una tormenta en la que se distingue la carroza de donde sale *Cagliostro* y toca una puerta. Al entrar, el conde de Saint-Germain le confía el anillo de los Rosa-Cruces para que lo proteja. El segundo capítulo, titulado “El halo de Estrasburgo”, es introducido por un intertítulo que pareciera explicar al lector/espectador que la segunda parte tratará sobre el ascenso de la fama y el auge del conde *Cagliostro*. El tercer y último capítulo, “Cumbre y tiniebla”, consiste en la caída del mago, la fuga y el suicidio de su amada Lorenza y el castigo que recibe.

Los capítulos recuerdan a los seriales estadounidenses que terminaban siempre en suspenso e incluso el final abierto de la novela plantea la posibilidad de una segunda parte en la que se resolverá si *Cagliostro* podrá revivir a Lorenza o por el contrario, se unirá a ella en la muerte.

A pesar de los intentos de emular la estructura de los grandes éxitos de Hollywood

de la época y de que el texto fue premiado en Nueva York, para Mercedes Fernández-Isla, la novela-film es mucho más parecida en su forma y en su contenido a las películas europeas, en particular francesas y alemanas.

Cada capítulo tiene sutilezas en su estilo que los hace diferenciarse entre ellos. En el primero pareciera que al autor le interesa plantear interrogantes al lector/espectador que lo hagan participar de la trama y al mismo tiempo generen suspenso. Encontramos entonces líneas que involucran a quien lee, ya sea interrogándolo directamente: “¿Habéis visto esos ojos?” (Huidobro 2011: 67) ya estableciendo una complicidad del lector con el protagonista como si se encontrara con él en medio de la tormenta: “mi feo lector o hermosa lectora deben retroceder algunos metros para no ser salpicados por las ruedas de este misterio que pasa” (Huidobro 2011: 66).

Este “diálogo” que establece el escritor con su lector continúa a lo largo de la novela, aunque está mucho más presente en el primer y el segundo capítulo. Así también, en éstos prevalece un lenguaje poético y literario, con muchas imágenes metafóricas. Por ejemplo: “nubes cargadas y llenas como vientres de focas” (Huidobro 2011: 65), ¡Sendero al fondo de la memoria de los años semejante a una trizadura del universo! (Huidobro 2011: 67), “La admiración, la curiosidad, el entusiasmo popular besan sus muros como la luna que se detiene fatigada” (Huidobro 2011: 75).

De la misma manera, sobre todo en los dos primeros capítulos se encuentran reflexiones del autor/narrador. Estas reflexiones permanecen en el tercer capítulo pero de manera más sutil y menos abundante.

Podría decirse que el estilo del último capítulo se acerca más al guión moderno, quizás con algunas licencias estilísticas, mientras que en los anteriores se tratara más de

una prosa poética que utiliza un narrador, la mayor parte en tercera persona del singular del presente del indicativo, aunque con deslices de una voz colectiva o bien, intervenciones de un narrador omnisciente que se atreve a juzgar y calificar lo que sucede: “cualquier observador vería que está conteniendo su pasión, que no quiere ir demasiado lejos. Tal vez por la imposibilidad de tomar dignamente un amor no compartido, tal vez porque sabe que esa mujer al perder su virginidad perdería sus cualidades excepcionales que hacen de ella un instrumento precioso. El amor es peligroso, hace olvidar las otras preocupaciones, aun las cosas de una importancia decisiva en la vida de los hombres” (Huidobro 2011: 91). Así también, en el segundo capítulo, para caracterizar a Lorenza, escribe: “(Lector, piensa en la mujer más hermosa que has visto en tu vida y aplica a Lorenza su hermosura. Así me evitarás y te evitarás una larga descripción)” (Huidobro 2011: 79). Más adelante, en el tercer capítulo, aparece otro personaje femenino al cual Huidobro también describe como hermosa, pero entre paréntesis señala que no debe ser más hermosa que Lorenza para evitar problemas con la primera actriz (pág. 116). Esta nota parece más un registro para el realizador y productor que para el lector-espectador.

El estilo expuesto en las citas anteriores, sería inadmisibles en un guión contemporáneo, no sólo porque abandona el tiempo verbal en que debe estar escrito sino porque expresa nociones imposibles de traducir en imágenes y acciones y por lo tanto, de ser representado en la pantalla.

El tercer capítulo se acerca a una estructura secuencial con ritmo y cambios constantes de tiempo y espacio que son introducidos en encabezados que señalan dónde se lleva a cabo la acción:

En el último piso de una vieja casa, Marcival ha elegido como morada una humilde buhardilla.

Es una alcoba fría, limpia, sobria como su huésped. Un lecho, una mesa, muchos libros, una bujía sobre la mesa, un sillón, dos sillas y un ropero. Lo estricto necesario y nada más. En este instante Marcival entra en su pieza y cierra la puerta. Está obscura la calle y un poco más obscura la pieza. Marcival enciende la vela y deja su sombrero y su capa sobre una silla. Se dirige hacia un armario, saca una botella mediana y vuelve hacia la luz de la vela. Extraños reflejos de luz y sombra parecen alargar aún más su rostro pálido de asceta. Coloca en un recipiente el pedazo de oro que acaba de comprar en la joyería de Lemberg. Vierte encima un poco del líquido que contiene la botella y un espeso vapor flota y se esparce en el aire. Marcival analiza el fondo del recipiente con suma atención (Huidobro 2011: 109)

En el fragmento anterior puede apreciarse un estilo sintético y preciso que no difiere del que se utiliza actualmente.

Uno de los aspectos evidentes de la conjugación del lenguaje literario con el cinematográfico se presenta en la noción y el conocimiento que tiene Vicente Huidobro sobre el montaje.

Debe recordarse que el auge del cubismo literario va entremezclado con el desarrollo del cine como forma artística, y que ambos descansan sobre técnicas de composición, esencialmente similares: montaje y edición. El montaje es la metáfora. Incluso la teoría es la misma. La metáfora más efectiva, según Reverdy –el teórico principal de la poesía cubista- era la originada en la yuxtaposición de «realidades distantes», de manera similar, el montaje más efectivo según Eisenstein –el teórico principal del cine mudo- era el que resultaba de la «colisión» de tomas contrapuestas. En ambos casos, el resultado es el mismo: una realidad nueva y dinámica creada por la inesperada asociación impuesta a la mente del lector/espectador (Costa 1984: 175).

Las teoría de Sergei Eisenstein que sugiere la yuxtaposición de imágenes disímiles para transmitir un concepto al espectador, el llamado montaje intelectual, además de ser contemporánea a la escritura de *Cagliostro*, coincide en muchos puntos con la poética de Huidobro expuesta tanto en su poesía como en sus manifiestos y ensayos.

Mercedes Fernández-Isla escribe: “además de la presencia temática, la crítica ha resaltado como característica de la obra huidobriana rasgos que podemos considerar creados desde un estímulo cinematográfico: el empleo del montaje como forma sintáctica, el dinamismo, la discontinuidad espacio-temporal, la imagen audaz” (Fernández-Isla 1996: 21).

Consciente de las posibilidades que el montaje ofrece, el poeta chileno hace uso de uno de los recursos más exitosos del cine comercial, inaugurado por Edwin S. Porter: las secuencias paralelas.

El autor deja en suspenso una escena para saltar a otro lugar y otro momento que expresa con los encabezados previamente señalados o bien sólo con una marca (*):

El prefecto no puede reprimir su cólera, se muerde los labios hinchados de venganza.

*

Mientras, la marquesa de Montvert vuela hacia París para llegar a tiempo a la fiesta de la corte...

Dejando tras ella una enorme nube de polvo, la carroza de la marquesa se aleja a todo galope por el camino de París. Desde lo alto de aquella colina puede verse la carroza hasta el momento en que desaparece en un recodo de la ruta.

*

El pueblo de Estrasburgo llora la partida de su gran bienhechor.

Ante la casa de Cagliostro una inmensa multitud se ha reunido triste e inconsolable. Las gentes del pueblo rodean aquí otro carruaje que espera a la puerta (Huidobro 2011: 103-104).

Hay muchas acotaciones temporales del tipo “mientras tanto” o “al mismo tiempo” para expresar simultaneidad de las escenas, así como referencias espaciales del tipo: “lejos de ahí”, “en casa de...”. También, a manera de didascalia, el poeta expresa el tipo de transición (transparencias o disolvencias) que ha pensado para cada escena.

Quizás uno de los aspectos menos cinematográficos y que hacen del texto una obra

sobre todo literaria es la proliferación de los diálogos. Al momento de analizar el libro, se encuentran poco menos de trescientas líneas de diálogos directo y algunos otros indirectos, es decir, diálogos que son referidos por un tercero que no forma parte de la conversación, como sucede cuando Lorenza cuenta lo que ve a Cagliostro en su trance y narra lo que personajes no presentes en la escena se dicen entre ellos, o cuando Cagliostro narra las pruebas que tuvo que superar para llegar a ser quien es y expresa lo que sus maestros le comunicaron. Hay también varias referencias de audio tales como golpes en la puerta, gritos, pasos.

Por supuesto, desde la invención del cine sonoro los diálogos y la ambientación sonora tienen una función dramática ineludible, sin embargo hay que tener en cuenta que *Cagliostro* fue concebido como el libreto para una película silente y por lo tanto, los diálogos tienen sentido para el desarrollo de la historia, pero no resuelven de manera representable y visual lo que expresan.

A pesar de los recursos cinematográficos que contiene la obra, es precisamente la preponderancia del lenguaje verbal por lo que, para algunos críticos como Jeffrey Fisher y Mercedes Fernández-Isla, no logra trascender su condición literaria y se acerca más a una obra teatral:

Throughout the novel, the writer seeks to simulate such cinematic techniques as silent films subtitles, fade-ins and fade-outs, zoom and montage while incorporating into his narrator's discourse a greater emphasis on the visual, briefer characterizations and less dialogue. However, an honest assessment of Huidobro's filmic experiment must produce the conclusion that it is only a modestly modified form of dramatic literature in which the stage directions have been embedded into the flow of narrative discourse (Fisher 1991: 205).

2.2.3 La dimensión simbólica

Mercedes Fernández-Isla da cuenta de que “el crítico C.B. Morris defiende que Huidobro

tomó prestado de las películas en serie no sólo la forma externa sino también el tono melodramático de muchas escenas, lo que considera un defecto de la novela-film” (Fernández-Isla 1996: 32). Sin embargo, la investigadora considera que “las escenas dramáticas deben más al tremendismo del cine expresionista que a las aventuras vividas por los héroes y heroínas de los *serials* norteamericanos”.

Asimismo, recupera una cita de J. C. Ellis en la que expresa que los guionistas del expresionismo alemán eran capaces de trascender los requerimientos técnicos de la escritura para comunicar el sentido del film; a través de las descripciones, decía, lograban transmitir la emoción que buscaban generar en el espectador⁸. Basada en esa cita, Fernández-Isla expresa que los “guiones expresionistas de los años veinte, tan desarrollados y elaborados, pudieron muy bien ser acicate para la creación del híbrido entre literatura y cine que escritores como Huidobro pretendieron crear y tal vez en ellos podríamos encontrar la verdadera literatura fílmica que los literatos no consiguieron hacer cuajar con éxito” (Fernández-Isla 1996: 46).

Edmundo Paz Soldán sostiene también que la novela-film está mucho más influida por el expresionismo alemán y las tendencias cinematográficas europeas, tanto prácticas como teóricas, que por la literatura y esto la hace una obra única:

Cagliostro le debe más a una película como *El gabinete del Doctor Caligari*, a la estética y temática del cine expresionista alemán de los años veinte, y a las técnicas cinematográficas de edición y montaje desarrolladas durante esos años, que a la misma literatura. Si bien es muy común la remodelación dentro de un mismo medio —un cuadro que incorpora a otro cuadro, una novela que comenta sobre otra novela—, la *re-mediación* practicada por Huidobro es radical, pues hay pocos ejemplos en la literatura latinoamericana de un caso tan profundo de remodelación de ésta por otro medio (Paz Soldán 2002: 159).

⁸ Ver Fernández-Isla, *Del cine a la novela...*, p. 46.

El expresionismo alemán en la novela-film se hace presente, no sólo en el argumento, como se expuso en el capítulo anterior, sino en recursos formales como los claroscuros y juegos de luz que sugiere Huidobro durante la tormenta inicial y final, en las que la escena se ilumina con la luz del relámpago o bien, cada vez que personajes incrédulos del poder del mago lo retan a demostrar su poder y él pide que se apaguen las luces y se haga penumbra. En una primera ocasión recrea, a petición de la marquesa Elían de Montvert, una ilusión a través de una pecera en la cual muestra la muerte del Marqués en un duelo: “Cagliostro inclina la cabeza en signo de asentimiento y pide al dueño de la casa tenga la bondad de hacer la oscuridad en la pieza. Éste se levanta, apaga las bujías, dejando la sala en una penumbra con raros efectos de luz pálida, ramajes de reflejos sobre la mesa en donde coloca la única bujía iluminada y sobre el sillón en donde debe sentarse Eliane según le indica Cagliostro” (Huidobro 2011: 83).

Más adelante, la reina María Antonieta apoyada por el rey y otros nobles en Versalles, son quienes le suplican a Cagliostro que les muestre su futuro. El mago les hace ver, en la oscuridad, un espejo en cual se percibe un racimo con las cabezas sanguinolentas de todos quienes se encuentran ahí.

Estos ejemplos, como las ensoñaciones de Lorenza cuando se encuentra bajo el efecto de la hipnosis y cuando Cagliostro narra las pruebas por las cuales tuvo que pasar para obtener sus conocimientos, implican efectos cinematográficos que Huidobro sugiere en la descripción de las acciones. Cuando narra la Prueba de la tierra, por ejemplo, describe: “Una escalera desciende en el seno del pedestal. Al fondo se distingue un muro con una pequeña puerta de hierro [...] Lentamente Cagliostro comienza a bajar los escalones suspendidos sobre el abismo. Althotas retrocede algunos pasos y se coloca en

el umbral de la puerta. Cagliostro sigue bajando. Cuatro escalones faltan todavía para llegar al término de la escalera, que es el vacío” (Huidobro 2011: 125).

La tendencia a la simbolización, de la cual habla Josep Casals en su estudio sobre el expresionismo mencionado en el capítulo anterior, también está muy presente en el texto de Huidobro. Los ojos se vuelven un *leitmotiv* de la novela y adquieren en el texto una dimensión simbólica que funciona en distintos niveles.

Por un lado, caracterizan al protagonista: “¿Habéis visto sus ojos? Sus ojos fosforescentes como los arroyos que corren sobre las minas de mercurio; sus ojos de repente han enriquecido la noche, ellos son la única luz en el fondo de su propia existencia. Miradlos bien, porque esos ojos son el centro de mi historia y han atravesado todo el siglo XVIII como un riel electrizado” (Huidobro 2011: 67). Más adelante, Cagliostro le pregunta a su amada Lorenza: “Mírame, ¿no ves que mis ojos ante ti están siempre arrodillados?”, a lo que ella responde: “¡Ah!, tus ojos, tus ojos feroces..., tus ojos que tienen garras” (Huidobro 2011: 90). A lo largo del texto, se repiten las referencias similares a los ojos del mago que hacen alusión a su inmenso poder. Eva Valcárcel escribe al respecto:

El elemento que da cohesión a la obra es la valoración de lo visual, de tal modo que las referencias explícitas a los ojos o la presentación de los hechos desde el punto de vista de la focalización ocular habitan toda la obra. Siguiendo las pautas necesariamente marcadas por el cine mudo de la época, en *Cagliostro* Huidobro también caracteriza u ofrece pautas sobre sus personajes y acciones utilizando las convenciones del lenguaje visual al servicio de la etopeya. En *Cagliostro* la función expresiva de la mirada es un elemento recurrente que conforma los fragmentos de discurso que contienen caracterizaciones o descripciones según el modelo *el personaje o el objeto tiene o es*, o también actitudes, según el modelo *el personaje hace*. Por ejemplo, Cagliostro es *el hombre de ojos extraordinarios, el personaje de ojos de fósforo*; Lorenza es hermosa, morena, con grandes ojos negros llenos de luz y de gracia (Valcárcel 1997: 503)

La otra dimensión simbólica de los ojos y la mirada tiene que ver, por supuesto, con la relación que se establece con el lector/espectador y el ojo/cámara/narrador/autor.

Benjamín Rojas-Pina señala que

Al autor le es fundamental la participación activa del lector quien tendrá que oficiarse de espectador de un «espectáculo narrado». Clave para este lector-espectador es el ojo, tanto en cuanto órgano sensorial como en cuanto órgano intelectual. La mayor o menor riqueza en la interpretación del mundo transmitido depende en gran medida de la profundidad de esa doble mirada. Esta tiene que recaer en el cuadro amplio que se le presenta y no contentarse sólo con verlo, sino que también tiene que asimilarlo [...] La adecuación del lector-espectador debe ser lo suficientemente flexible como para captar simultáneamente el doble plano que propone el autor. Por una parte, el de la palabra, la cual ya tiene de suyo el binarismo de evocar y duplicar; por la otra, el de la imagen que se origina de la calidad plástica y visual del cine (Rojas-Pina 1993: 132-133).

La importancia y el valor simbólico del ojo es también un recurso que utiliza Huidobro para ubicar geográficamente al lector en la página-pantalla. En el “Preludio en tempestad mayor” el poeta escribe: “A la derecha del lector, la lluvia y la fragua activa de la tempestad; a la izquierda, una selva y colinas [...] Toda esta página que acabamos de escribir está atravesada por un camino de fango, de charcas de agua y de leyendas” (Huidobro 2011: 65). Gabriele Morelli, el editor de la novela publicada en Cátedra, sostiene que este recurso expresa la preocupación del escritor de fijar el lugar que ocupa el lector en la dinámica espacio-temporal propia del cine para que pueda participar de manera más directa en la acción narrada.

Por su parte, Alicia Rivero-Potter escribe: “más común es que Huidobro abstraiga lo concreto y concrete lo abstracto en su visión de la realidad textual. Al describir el panorama en *Cagliostro*, el narrador/escritor tiene plena consciencia de estar escribiendo. Transforma la página unidimensional en multidimensional” (Rivero-Potter 49).

La dimensión simbólica que alcanza el relato, según Benjamín Rojas-Pina, se debe a su estructura en la que el ojo funciona como narrador. Los cambios de perspectiva que logra con su constante movilidad son, para él, el mejor “hallazgo huidobriano”.

2.2.4 El efecto de *Cagliostro* en la literatura

En la novela-film *Cagliostro*, las constantes provocaciones del narrador, sus juicios, sus cambios de tiempo y persona verbal, sus cuestionamientos y diálogos con el lector, así como la inclusión de nombres y personajes históricos reales (Cagliostro, María Antonieta y su corte, el Dr. Guillotin) que se desenvuelven en una historia llena de magia e irrealidad, funcionan como mecanismos que utiliza Huidobro para problematizar y revertir, una vez más, las convenciones del cine y la literatura.

En palabras de Edmundo Paz Soldán:

La renovación de la novela pasa por la absorción de los efectos técnicos, temáticos y estéticos del cine, y por la irónica puesta explícita en escena de la artificialidad del arte, sea éste novela, o film, o novela-film. La búsqueda de lo real y de lo inmediato a lo que se parece aspirar con cada avance tecnológico, no es más que una ilusión que estructura nuestras posibilidades de representación. La búsqueda de la transparencia de la representación nos lleva, paradójicamente, a la hipermediación. Las sugerencias de Huidobro y otros vanguardistas han sido seguidas de manera muy intermitente. Y así continúa existiendo una gran separación entre el culto sin imágenes de la palabra escrita y los medios técnicos capaces de mecanizar imágenes (Paz-Soldán 2002: 162)

Cagliostro, a través de los recursos que ofrece el cine y su paradójica capacidad de ser realista y al mismo tiempo hacer evidente su artificio, produce un género híbrido que trasciende los tecnicismos del guión y el lenguaje meta-literario para conjugarlos en una sensibilidad nueva y consciente.

Para René de Costa, *Mío Cid Campeador* y *Cagliostro* constituyen obras maestras

en gran parte por haber logrado constituir un género híbrido. Por el contrario, para Mercedes Fernández-Isla esto no sucede:

Debemos reconocer que como género no llegó a fructificar al no fundirse los aspectos novelísticos y fílmicos en un tercer producto con unos rasgos definidos y autonomía para crecer y diversificarse; pero creemos que fue un paso importante en el reconocimiento del protagonismo del cine en la renovación de la literatura y en especial la novela del siglo XX. Algunos de estos autores compusieron sus textos con la idea de que podrían filmarse y, sin producir guiones, usaron deliberadamente un gran número de efectos como el montaje paralelo, el ritmo en los cortes de las escenas, el punto de vista como ángulo de cámara, una cronología especializada que se mueve hacia delante y atrás... efectos que aunque originalmente procedían de la literatura volvieron a ella renovados por la manera de aprehender el mundo que ofrecía el cine. Los “cinedramas”, las “novelas-film” tienen el valor de ser los primeros intentos conscientes de dar una respuesta estética desde la literatura a un fenómeno esencial de nuestra época, el de las imágenes en movimiento (Fernández-Isla 1996: 50)

Lo cierto es que la obra, más allá de fundar o no un nuevo género, logra reunir varios canales expresivos cuya integración renueva y moderniza, literalmente, la novela. Para René de Costa, la novela-film lleva además a la crítica y la investigación en dirección contraria a la que estudia el influjo de la literatura en el cine: “a Huidobro le preocupaba la influencia del cine en la novela. La crítica contemporánea, en cambio, aborda el problema desde otro ángulo, las propiedades literarias en el cine: el director como autor, la película como narración, incluso la cámara como pluma, la «*caméra-stylo*». Es obvio que las cosas no fueron siempre así. Para Huidobro el caso era absolutamente lo contrario” (Costa 1984: 176).

El planteamiento formal de *Cagliostro* es un ejemplo paradigmático para la discusión sobre las posibilidades editoriales de los guiones y los argumentos cinematográficos, así como sus posibilidades estéticas y estilísticas.

CONCLUSIONES

Bien es sabido que el cine integra en sí mismo todas las formas de expresión artística. En lo que respecta a la relación que guarda con la literatura, el cine es poesía pues crea imágenes para evocar algo y conmover al espectador; es narración porque aún si sólo documenta, está contando algo en un tiempo y en un espacio y es drama porque hace uso de todos los recursos que tiene a su alcance para construir un sentido en su propia narrativa.

La cámara es un narrador en sí misma, capaz de producir lo que lo limitado de la lengua muchas veces no permite. Así pues, no sorprende entonces la fascinación Vicente Huidobro, uno de los poetas más importantes del siglo XX por el séptimo arte. Él mismo fundamentó su poética en la construcción de imágenes que resistan las vicisitudes del idioma, del tiempo, de las interpretaciones. El cine, para Huidobro, representaba la vanguardia, lo representaba a él y por eso, *Cagliostro Novela-Film* sintetiza en una sola obra al Vicente Huidobro poeta, narrador y guionista.

No hay que olvidar que a lo largo de la historia varios factores han influido en el nacimiento de nuevas formas de expresión literaria y *Cagliostro Novela-Film* se suma a una larga lista de textos que han problematizado y cuestionado la tríada clásica de los géneros literarios, que si bien ha sido de mucha utilidad metodológica, desde hace algún tiempo podría parecer obsoleta e incluso tal vez se podría pensar en una crisis de los géneros literarios. Los diarios de viaje, las crónicas de conquista, los *Ensayos* de Montaigne en el siglo XVI, las crónicas y reportajes periodísticos, e incluso los cuentos y las formas narrativas breves aún hoy siguen siendo de difícil clasificación genérica.

El cine definitivamente se ha plantado como una de las expresiones artísticas más importantes e influyentes del siglo XX y lo que va del XXI y, por supuesto, ha permeado en la literatura y en muchos otros ámbitos. Si pensamos el poco tiempo que tiene comparado con otras artes, indudablemente resulta difícil tomar una postura infalible e inequívoca que defina de manera categórica si el guión cinematográfico, tal como lo conocemos ahora, es o no un género literario. Sin embargo, el guión cinematográfico nos ubica ante una interrogante necesaria para el estudio literario: ¿qué define a la literatura y cómo define un género literario? Es curioso pensar que para muchos todo se reduzca a una cuestión de formato cuando precisamente trascender las convenciones y los límites de un género es lo que ha provocado el nacimiento de otros.

Si bien nada está dicho de manera definitiva, en el transcurso de los últimos años el campo para la discusión se ha abierto cada vez más y se han adoptado posturas más flexibles, por lo que podría suponerse, a manera de conclusión, que en tanto que el texto cinematográfico de ficción en efecto reúne lo necesario para constituir un género literario, muy probablemente correrá con la misma suerte con la que contó el género dramático. A pesar de que el teatro es una de las artes de representación más antiguas y ha existido desde hace miles de años, los textos dramáticos y el acceso a éstos no siempre han sido como los conocemos ahora. Los escritos originales de Shakespeare o de Molière no estaban pensados para su publicación sino que, como el texto para cine, eran herramientas para la puesta en escena que se recopilaron y se publicaron *a posteriori* como obras independientes. Hoy no se cuestiona que los textos dramáticos sean literatura, incluso un gran porcentaje de las obras que conforman el canon establecido en Occidente pertenecen a este género.

A pesar de que cada una de las posturas que giran en torno de la polémica del estatus genérico sostienen argumentos que las confrontan, hay también coincidencias en varios puntos y tal vez sea en éstos en los que debemos enfocarnos para el análisis, más que intentar que alguna de las dos posturas se sobreponga a la otra ya que, en ese caso, la discusión podría ser interminable según la perspectiva desde la cual se defiende.

Cagliostro Novela-Film no es el único ejemplo de simbiosis e hibridación entre guión y novela pero es un caso sintomático en el cual la línea fronteriza entre literatura y texto cinematográfico, si acaso existe, es sin duda endeble, frágil, movediza.

Las vanguardias que le dieron origen a tan peculiar texto pusieron de manifiesto una voluntad de ver las cosas desde otro ángulo y explorar un terreno literario que no deja de cambiar, de expandirse, de hacer simbiosis con aquello que la rodea. Acaso hoy más que nunca, la posmodernidad ha dado lugar a nuevas posibilidades expresivas que nos obligan a repensar las relaciones intermediáticas e intergenéricas entre la literatura y las nuevas formas y medios de comunicación.

El avance tecnológico ha sido uno de los factores decisivos en el nacimiento de estas nuevas formas y su acelerado y firme paso seguirá abriendo más posibilidades. En redes sociales como *Tweeter*, por ejemplo, pueden encontrarse microficciones en 140 caracteres. ¿Qué pasará con ellas? ¿Cómo son y serán analizadas por quien las genera y por quien las consume? Tal vez esta vertiginosidad que ha dado lugar a las nuevas formas de expresión será la misma que las hará desaparecer; no podemos saberlo todavía. Lo cierto es que quizás debemos pensar en una taxonomía menos restringida, en la ficción como lo que puede integrar todos estos nuevos discursos y en la teoría de la literatura como una herramienta de análisis aplicable a todas ellos.

En el caso del guión cinematográfico, el camino teórico por recorrer es largo y requiere la atención de los académicos, cineastas y lectores-espectadores. El guión es, en efecto, una herramienta para el cine, pero no hay que perder de vista que es más que eso.

Los poetas, narradores, dramaturgos y los escritores cinematográficos, más allá de las limitantes de su género o disciplina, no sólo comparten oficio y sensibilidad creadora, sino también la capacidad de generar poéticas, estilos propios y voces autorales únicas que los distingue entre ellos. Por eso también es necesario poner un énfasis en la importancia de la edición y publicación de guiones originales⁹. El guión es también una herramienta de análisis, una vía de acceso a la crítica cinematográfica que nos ayuda a comprender la visión del director y de las personas implicadas en la producción e incluso muchas veces también puede ayudar a la investigación lingüística.

La publicación de guiones y su integración al mercado editorial no sólo ampliaría la oferta de historias para ser llevada a la pantalla (y tal vez con un nivel de competencia que genere espacios que hoy la industria cinematográfica no siempre proporciona), sino que daría un destino más feliz a los textos que permanecen en los archiveros, se reivindicaría un poco el papel fundamental del guionista que muchas veces es vapuleado o subestimado y sobre todo, pondría al alcance de un público no especializado y de la crítica otra forma de literatura que vale la pena analizar.

⁹ En este caso por “guión original” me refiero a los guiones tal cual fueron escritos por el o los guionistas y no las transcripciones de las películas que suelen venderse muchas veces con escenas y diálogos omitidos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (2003). *Poética* (trad. de Eilhard Schlesinger) Buenos Aires: Losada.
- BENTLEY, Eric (2008). *La vida del drama* (trad. de Iabert Vanasco). México: Paidós.
- BERCINI, REYES (1990). “El guión cinematográfico: ¿un nuevo género literario?” en *¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?*. México: CUEC-UNAM.
- CALINESCU, Matei (1987). *Five faces of Modernity. Modernismo, Avant-Garde, Decadence. Kitsch, Postmodernism*. USA: Duke University Press.
- CARRIÈRE, Jean Claude y Pascal Bonitzer (2004). *Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- CASALS, Josep (1982). *El expresionismo: orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*. Barcelona: Montesinos.
- COSTA, René de (1984). *Los oficios de un poeta* (trad. de Guillermo Sheridan). México: Fondo de Cultura Económica.
- Culler, Jonathan. *La poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama 1978.
- ENRÍQUEZ, José Ramón (1990). “El poeta y su guión” en *¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?*. México: CUEC-UNAM.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 2004.
- FERNÁNDEZ-ISLAS, Mercedes (1996). *Del cine a la novela: técnicas cinematográficas en Cagliostro de Vicente Huidobro*. Tesis para obtener el título de Doctorado en Filosofía por la Universidad de Boston. Ann Arbor, MI: University Microfilms International.
- FISHER, Jeffrey Charles (1991). *The prose fiction of César Vallejo and Vicente Huidobro*. Ann Arbor, MI: University Microfilms International.
- FOWLER, Alastair. “Género y canon literario” en Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arcos, 1988. Pp. 95-127.
- GARRIDO, Miguel Ángel. *Nueva introducción a la Teoría de la Literatura*. Madrid: Síntesis, 2004.
- GENETTE, Gérard. “Géneros, «tipos» , modos” en Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.) *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arcos, 1988. Pp. 182-233.
- GUTIÉRREZ ESPADA, Luis (1979). *Historia de los medios audiovisuales 1838-1926*. Madrid: Pirámide.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (1984). *Fábula de Polifemo y Galatea*. Edición de Alexander A. Parker. Madrid: Cátedra.

- HERNÁNDEZ LES, Juan A (2005). *Cine y literatura*. La metáfora visual. Madrid: Ediciones JC.
- HUIDOBRO, Vicente (2011). *Cagliostro*. Edición de Gabriele Morelli. Madrid: Cátedra.
- LAWSON, John Howard (1986). *Teoría y técnica del guión cinematográfico*. México: CUEC-UNAM.
- LINARES, Marco Julio (1990). “¿Es literatura el guión cinematográfico?” en *¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?*. México: CUEC-UNAM.
- LÓPEZ ALCARAZ, María de Lourdes (1995): *El guión: su lenguaje literario*. México: UNAM-FES ACATLÁN.
- MARKOVITCH, Paula. “Escribir cine” en Roberto Andrade, *Ok, está bien*. México: Conaculta-IMCINE (Altamira), 2012. Pp. 11 – 19.
- MARTÍN DEL CAMPO, David (1990). “Diálogos y circunstancia” en *¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?*. México: CUEC-UNAM.
- NOGUEROL, Francisca (2008). “*Non serviam* o la imagen nueva: *Cagliostro* de Vicente Huidobro” en *Anales de literatura chilena*. Año 9, junio 2008, No. 9. Pp. 113-136. Versión electrónica disponible en: http://www.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/anales/a9_7.pdf
- NORMAN, Marc (2007). *What happens next? A history of american screenwriting*. New York: Three Rivers Press,.
- NÚÑEZ ARTOLA, María Gracia. “Aspectos formales en la novela de ‘vanguardia’: *Cagliostro* de Vicente Huidobro” en *Espéculo*, 25, versión electrónica disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/cagliost.html>
- PAZ-ROLDÁN, Edmundo (2002). “Vanguardia e imaginario cinemático: Vicente Huidobro y la novela-film” en *Revista Iberoamericana*. Vol. XVIII, No. 198. Pp. 153-163.
- PIZARRO, Ana (1994). *Sobre Huidobro y las vanguardias*. Santiago: Universidad de Santiago.
- PÉREZ TURRENT, Tomás (1990). “El guión no es un género literario” en *¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?*. México: CUEC-UNAM.
- RAMOS, Luis Arturo (1990). “El guión cinematográfico: quizás otro género literario” en *¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?*. México: CUEC-UNAM.
- RICOEUR, Paul (1995). “La construcción de la trama. Una lectura de la *Poética* de Aristóteles” en *Tiempo y narración* (trad. de Agustín Neira) México: Siglo XXI.
- RIVERO-POTTER, Alicia (1991). Autor/Lector. Huidobro, Borges, Fuentes y Sarduy. Detroit: Wayne University Press.
- ROJAS-PINA, Benjamin Demostenes (1993). *La prosa narrativa de Vicente Huidobro*. Tesis de doctorado por la Universidad de Minnesota. Ann Arbor, MI: University Microfilms International.

- SADOUL, George (1972). *Historia del cine mundial. Desde los orígenes* (trad. de Florentino M. Torner). México: Siglo XXI.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. “Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica” (trad. de Antonio Fernández Ferrer) en Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arcos, 1988. Pp. 157-179.
- SPANG, Kurt. *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis (Teoría de la literatura y literatura comparada), 2000.
- STEMPEL, Tom (2000). *Framework: a History of Screenwriting in the American film*. New York: Syracuse University Press.
- TODOROV, Tzvetan. “El origen de los géneros” (trad. de Antonio Fernández Ferrer) en Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arcos, 1988. Pp. 31-48.
- TOMACHEVSKI, Boris. "Los géneros literarios", en *Teoría de la literatura*, Madrid: Akal, 1982. Pp 211-212
- TOVAR, Juan (1990). “La dimensión literaria del cine” en *¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?*. México: CUEC-UNAM.
- VALCÁRCEL LÓPEZ, Eva (1997). “Vicente Huidobro y los límites de la novela. Fragmentos para una teoría de la novela de vanguardia” en *Anales de literatura hispanoamericana*, no. 26, vol. 2. Pp. 497-508.
- VANOYE, François (1996). *Guiones modelo y modelos de guión* (trad. de Antonio López Ruiz). Barcelona: Paidós.
- WILLIAMS, Raymond (1989). *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas* (trad. por Horacio Pons). Compilación e introducción de Tony Pinkney. Buenos Aires: Manantial.
- YURKIÉVICH, Saúl (2007). *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Madrid: Iberoamericana-Vervet.
- ZANJANI, Ali Saeed. *Screenplay: movie script or literature? Thèse présentée comme exigence partielle du doctorat en études et pratiques des arts*. Université du Québec à Montreal, 2006. Versión electrónica disponible en: <http://www.archipel.uqam.ca/875/1/D1364.pdf>
- ZAVALA, Lauro. “La ficción posmoderna como espacio fronterizo” en *Elementos del discurso cinematográfico*, México: UAM Xochimilco, 2003. Pp. 36-40
- *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos*. Tesis doctoral. México: El Colegio de México, 2007.