

TRANSPOSICIÓN AUDIOVISUAL: UNIVERSOS DEL DIÁLOGO

Camila Bejarano Petersen¹

Resumen

El presente trabajo aborda el campo de la llamada adaptación audiovisual, a partir de los problemas de la práctica de escritura del guionista, proponiendo un desplazamiento: de la concepción adaptativa a la transpositiva. Partiendo de la importancia de una metodología de trabajo que favorezca el despliegue de proyectos de naturaleza estética diversa, se analizan las propuestas existentes en el campo de la teoría del guión. En tal sentido, se reconocen dos grandes vertientes, una, adaptativa, transpositiva, la otra. La diferencia entre ambas radica en la introducción de una concepción transtextual en la dinámica de entre textos. En tal sentido, se abordan y analizan las diferencias, limitaciones y alcances de cada propuesta.

Palabras clave

Adaptación, transposición audiovisual, guión, transtextualiad.

Abstract

The present paper explores the field of the so-called “audiovisual adaptation”, oriented to the problems of the screenwriter’s job, and proposes a displacement from the adaptive conception to the transpositive. Departing from the importance of a methodology that encourages the display of projects of diverse aesthetic nature, the different existing proposals in script theory are analysed. In this sense, two main perspectives are recognized: the adaptive and the transpositive. The difference between them rests in the introduction of a transtextual conception of the dynamics between texts by the transpositive proposal. Both perspectives are analysed, comparing their differences, limitations and potentials.

Key words

Adaptation, audiovisual transposition, screenplay, transtextuality.

Introducción. / Lo deseable de una metodología para la escritura transpositiva

El presente trabajo se propone indagar en el campo de lo que comúnmente se denomina adaptación audiovisual, a partir de los problemas de la práctica de escritura del guionista. Surge de la tentativa por organizar los desarrollos existentes, proponer una metodología de trabajo que favorezca el despliegue de la complejidad del proceso y ostente la flexibilidad necesaria para habilitar proyectos transpositivos de naturaleza estética diversa. Originalmente, este artículo se había encarado como el desarrollo concreto de dicha metodología y la argumentación de las sucesivas elecciones, pero a medida que la escritura avanzaba, en función de las posiciones complejas y las polémicas detectadas en la bibliografía específica y general de estudio, así como de las observaciones derivadas de la experiencia docente, fue ganando lugar una discusión referida al punto de partida: al modo general de concebir la relación entre la obra fuente y la obra transpuesta.

Si bien no es novedoso señalar el carácter controversial del universo de problemas que la adaptación despierta, es interesante advertir que en el campo de la bibliografía que lo aborda específicamente desde los aspectos de la escritura audiovisual, el guión, es posible reconocer una discusión que opera, si se quiere, como un murmullo: una posición dominante y algunas que emergen con postulados cualitativamente diferenciales e introducen un desplazamiento significativo, el de la adaptación a la transposición.

Mientras la bibliografía dominante acota el carácter de la relación al estudio del texto y su estructura narratológica, las perspectivas transpositivas nos hablan de una suerte de exceso de obra: del texto y su transtextualidad. Por otra parte, la bibliografía tradicional viste un ropaje que tiende a un efecto: presentarse como el único posible. Sostenido por una argumentación imperativa del tipo «el cine debe», «el cine es», «el espectador de cine necesita, quiere, reclama», los manuales de guión específicamente dirigidos a la adaptación o que refieren a ella de modo fragmentario (a partir de la comparación con otro universo expresivo), introducen definiciones del cine y de la práctica del guionista que justificando la metodología propuesta, ostentan una concepción del cine claramente delimitada por lo que podríamos definir en términos de la narratividad clásica. Desde esta posición

dominante permanecen fuera del juego metodológico las narratividades modernas y todas las formas de intercambio con obras cuyo estatuto narrativo no sea mimético realista o verista. Conviene entonces revisar esas concepciones, establecer diferencias entre enfoques vigentes y pensar desde ahí, qué variables de abordaje podríamos resituar e introducir, para que la imagen del cine o del campo de lo audiovisual se torne más amplia, recuperando para la escritura un gesto pronunciado hace tiempo: ese que nos hablaba de lo(s) cine(s).

Libros de guión: metodologías y enfoques

A la pregunta de partida que permita establecer el modo de considerar la relación entre obras y universos semióticos a partir del estudio de las posiciones actuales (el estado del arte) de la teoría del guión, se añade aquella que repercute sobre las expectativas del analista. En tal sentido, el movimiento inicial ha estado guiado por dos premisas. Por una parte, elaborar una metodología que favorezca el despliegue de la complejidad del proceso, y por otra, generar una propuesta de trabajo que ostente la flexibilidad necesaria para encarar proyectos de naturaleza diversa. Ambos aspectos se vinculan y su focalización responde al reconocimiento de cierto estado del tema, pues en el estudio de la creación de guiones a partir de obras previas se advierte, en la tradición abierta por la bibliografía específica, dos grandes propuestas para su tratamiento. Definiremos a la primera como adaptativa, y transpositiva a la segunda. La adaptativa, heredera de la vertiente que históricamente favorece una discusión en la cual la idea de fidelidad resuena -aunque en este caso transformada-, posee una fuerte presencia y sus postulados atraviesan ese campo de lo que comúnmente se define como manuales de guión, estén o no dedicados por entero a la adaptación.. En esta vertiente situamos la propuesta de Linda Seger, y estudiamos en particular el libro que dedica a la cuestión *El arte de la adaptación* (1992, [2000]). En tanto que en la segunda vertiente, la transpositiva, el concepto general de transtextualidad descubre la imposibilidad de la fidelidad y de la esencia, para hablar de interpretaciones y de apropiaciones. (Genette, 1989: 9-44) Retomando rasgos de los estudios comparativos de narratología y los aportes de la semiótica, esta vertiente puede ser reconocida en el estudio realizado por Fraçoise Vanoye (1991, [1996]), y en Argentina por el estudio de Sergio

Wolf (2001). Al indagar ambos modelos de práctica del guionista, esperamos poner de relieve que las nociones de adaptación y transposición implican alcances diferenciales en la concepción de dicha práctica, así como en las herramientas de escritura y creación que favorecen.

Parámetros de corrección: ¿esencias o lecturas posibles?

Al entrar en el campo de los intercambios que el cine mantiene con obras de otros lenguajes aparece con insistencia, como señalan Carmen Peña Ardid (1996, [1999]) y Sergio Wolf (2001), el problema del origen. Es decir, la idea de un cierto origen que se debería ser respetar, y más aún, la idea de que se podría. Puesto en perspectiva, podemos decir que se trata del estatuto que adquieren los cambios y el problema de la legitimidad de la relación.

No nos detendremos aquí en la descripción pormenorizada de las posiciones que históricamente han dado forma a la discusión entre las voces favorables y las contrarias en el vínculo del cine con otros lenguajes y obras, pero conviene recordar que asociado al origen, a la legitimidad o ilegitimidad de la relación y al tipo de valoración sobre los cambios, emergieron las categorías de fidelidad y traición que, desde entonces, guían pautas de análisis, ostentando, según aquí se entiende, el inconveniente insalvable de una expectativa sobre el origen como si se tratara de un punto de partida y llegada falible de un reconocimiento unánime.

Ya sea que se considere delimitado al universo expresivo de la obra fuente o, que admitiendo la necesidad y el carácter ineludible de los cambios, el origen asuma la forma de una esencia que debería capturarse (apelación a un cierto espíritu de la obra), o bien, de cara al cine, que la no traición se defina por parámetros de lo que debería ser la obra audiovisual, en los tres casos las nociones de fidelidad y traición atraviesan los modos habituales de pensar la relación entre textos en el campo del guión. Aún en los casos como el de Sánchez Noriega (2000) y su *tipología de las adaptaciones*, en la que manifiesta el carácter problemático de las nociones, la solución es parcial: la substitución de traición por

creatividad refiere a la necesidad de los cambios, pero la permanencia del concepto de fidelidad favorece la idea de una analogía posible (aún cuando traicione al cine). Asimismo, en el campo de la teoría sobre la práctica del guión, se advierte su permanencia en el concepto mismo de adaptación, pues en este insiste el sentido de lo que sería (hacia la obra fuente o hacia el cine) una imagen o lectura correcta, es decir, una posibilidad acotada y delimitada por parámetros que desde apelativos esenciales o preceptivos asumen una posición indiscutible. Enfrentados a las obras existentes el problema asume toda su dimensión, pues frente a una misma obra, su elaboración audiovisual demuestra la posibilidad de propuestas diferentes. Pongamos por caso dos modos contemporáneos, bien diferenciados en su propuesta, al retomar la obra *Drácula* de Bram Stoker (1897): por una parte, el *Bram Stoker's Drácula* (1992); *Pages from a Virgin's Diary* (2002). Es claro que podemos enfrentarlas a una discusión sobre cuál sería la más fiel a la obra literaria, pero antes convendría preguntarse si ello es legítimo y el sentido de una indagación tal, pues frente al criterio de corrección ligado al par fidelidad / traición, las diferentes posiciones de análisis e interpretaciones darán lugar a una escala en la que ambos polos demostrarán que la dificultad no está tanto en las obras, sino en los parámetros que empleamos para analizarlas. ¿Correcto o incorrecto respecto de qué proposiciones, con relación a qué intereses disciplinares y estéticos? La importancia de este eje, la modalidad de los parámetros de corrección para abordar la práctica, más de allá de recuperar una discusión radica en que permite comprender la diferencia entre las posiciones que desde la teoría del guión encaran la tarea.

Concepción adaptativa: entre el espíritu de la obra y el carácter “esencial” del cine

Partiendo de la afirmación de que los cambios son, no sólo inevitables (en virtud de las diferencias de universo expresivo) sino necesarios (necesidades creativas y del lenguaje específico), en la perspectiva adaptativa el problema del origen se torna un problema que si bien atañe a la obra fuente, se revela fundamentalmente sobre el fin: sobre la naturaleza del proyecto audiovisual. Refiero, entonces, por una parte, al concepto de lectura adecuada y por otra al enfoque prescriptivo sobre el cine.

Si bien la noción de adaptación goza de una amplia difusión, dada en gran medida por su uso en la vida profesional y en el medio productivo, es conveniente subrayar un efecto que su uso cotidiano tiende a desactivar: las ideas de analogía, trasvazamiento y adecuación que resuenan en éste. Si bien la fidelidad a la que apuntan no es aquella que podríamos detectar históricamente en las posiciones que, por considerar al cine incapaz de expresar de un modo exacto el carácter de la obra original ponderaban negativamente su relación con otros lenguajes (en particular con aquellos de legitimidad artística consensuada, caso de la literatura y el teatro), la idea de lealtad a la obra fuente se asume en el caso de las perspectivas adaptativas del guión, de la mano de los conceptos de «esencia» o «espíritu» de la obra. En tal sentido, Seger sostiene que “La adaptación es un original nuevo. Y el adaptador trata de lograr el equilibrio entre conservar el espíritu del original y crear una forma nueva” (1992, [2000]: 28). Espíritu, esencia, equilibrio entre obra original y obra adaptada, surgen como términos que si bien, siguiendo el desarrollo propuesto por la autora, parecen recortar aspectos temáticos, argumentales, morales (la premisa), o bien, rasgos de la estructura narrativa (trama, subtramas, esquema actancial básico, desarrollo espacio-temporal, uso de la descripción, etc.), involucran una pretensión discutible: que la obra tomada posee un estrecho margen de interpretación, sólo una lectura fundamental. Por otra parte, de cara al guión, lo esencial se torna una mirada recortada sobre las obras que serían “adaptables” y sobre lo que el cine debería ser. Veamos la siguiente descripción que Seger hace de la tarea: “El adaptador actúa al modo de un escultor. Cuando le preguntaron a Miguel Ángel cómo era capaz de esculpir un ángel tan bello, contestó «el ángel está ahí encerrado en la piedra; yo simplemente elimino todo aquello que no es el ángel». El adaptador- afirma Seger- elimina todo aquello que no es el drama; de forma que, al final, permanezca la esencia del drama que está en el interior de otro material” (1992, [2000]: 30). Como puede verse en el párrafo citado el criterio que organiza la tarea del guionista, el que funda sus elecciones y las justifica, se sitúa en lo que la autora define como lo esencial: el aspecto dramático, la historia. Así, si bien los cambios se consideran inevitables, en la medida en que la pregunta recae sobre la validez de las elecciones (implicado en la imagen propuesta de retirar lo que no es esencial), para esta perspectiva lo que se considera exceso, lo accesorio, será todo aquello que se supone el cine no es, pues para esta perspectiva el

cine debe ser eminentemente narrativo. Pero, aclaremos, no narrativo en plural. Como señala en varios lugares, asumiendo un carácter excluyente, para Seger el cine es narrativo y masivo, aspectos que unifica bajo el nombre de cine comercial y que define según rasgos que caracterizan lo que podemos reconocer, siguiendo a Vanoye, como un modelo de guión narratividad clásica (1991, [1996]).

En este punto conviene detenerse. No se trata aquí de cuestionar el proyecto de escritura para un cine que apunta a cierta tradición, dominante por cierto pero no la única, en el modo de configuración de los relatos, y tampoco es nuestra intención mirar con desconfianza (elitista o pluralista) a un cine que se define como masivo y comercial. Más bien, de lo que se trata, de cara a la obra fuente y al proyecto audiovisual, es poner de relieve que la noción de esencia asociada al de adaptación, estructura una propuesta metodológica que recorta su herramental en torno a un tipo de escritura, a cierta tradición representativa (tanto literaria como cinematográfica). Implica además, un problema de corte teórico. Si bien esta perspectiva no desatiende las diferencias entre universos semióticos, entendiendo que los cambios son inmanentes al tipo de relación, confunde permanentemente especificidades semióticas con tradiciones estéticas. Esta confusión de niveles provoca un efecto que podría definir como autoritario, en el sentido de que los posibles estéticos -todo ese universo de narratividad que las vanguardias y los cines modernos abrieron como resultado de una búsqueda en la que el cine era una emergencia (en el doble sentido, el de la urgencia y el de lo que puede hacerse surgir)-, se disuelve bajo la normativa de un cine que, estipulando el éxito comercial requerido, introduce una imagen muy recortada, empobrecida podría decir, de sus capacidades expresivas y de las potencialidades de los espectadores.

A continuación veamos algunos fragmentos que ejemplifican esta confusión entre niveles. “Hacer una película más comercial significa también simplificar, clarificar la trama –a veces, incluso explicar el desarrollo de la historia-, y asegurarse de que los personajes no sean ambiguos. Las novelas y las obras de teatro se prestan más a sugerir que a definir. Sus historias pueden ir por la tangente antes de volver al foco principal. Podemos seguir a varios personajes e introducirnos en varias subtramas. Pero, en el cine, las audiencias se

pueden sentir confusas si no saben con quién identificarse o quién es el personaje principal. (...)” (1992, [2000]: 35-36) –el subrayado es mío-. O bien, “cuando leemos una novela, alguien nos lleva de la mano y nos conduce a través de la historia. Este narrador es a veces un personaje, si la novela está escrita en primera persona. Otras veces el que cuenta la historia es el *alter ego* del escritor, que nos explica el significado de los acontecimientos. Cuando el narrador de *Lo que el viento se llevó* nos habla de una «tierra agradable de casas blancas, pacíficos campos y perezosos ríos amarillos (...) una tierra de contrastes, del sol más brillante y la sombra más densa», la blanca casa de columnas no está ahí como una simple imagen descriptiva; sino que, más bien, nos va dando los detalles que nos ayudarán a entender cómo era su mundo y qué tipo de mundo iban a perder. *El operador de cámara puede mostrar exactamente los mismos detalles, pero no van acompañados de una explicación que nos ayude a comprender su significado simbólico más profundo. El narrador [en las novelas], en cambio, explica y clarifica las conexiones entre la imagen y el significado*” – las cursivas son mías- (1992, [2000]: 46-47) Tomo estas citas, porque me parecen ilustrativas de este movimiento que se da a lo largo de la propuesta de Seger, a través del cual las diferencias entre universos semióticos se confunden con tradiciones o posibilidades estéticas. Si nos detenemos en el la referencia al narrador y sus efectos comentativos, explicativos, podremos advertir la confusión de niveles. La autora afirma que la literatura incorpora un narrador comentativo, y en cierto modo omnisciente, como parte de su especificidad y que ese recurso no podría darse en el cine. Por una parte, esa dimensión comentativa estaría asociada a la densidad de funciones implicadas en cada elemento presente en el relato (se describe el lugar no sólo al modo de una información directa sobre la espacio en el que transcurre la acción, sino también como un indicio sobre el tema de la obra). Digamos como primera cuestión, que no toda la literatura configura una instancia narrativa comentativa que participe al lector de los saberes no visibles o implícitos. En un caso como «El laberinto», Robe-Grillet, se desarrollan extensas descripciones que, al introducir interrupciones espacio-temporales permanentes- no permiten al lector comprender las coordenadas de una “simple imagen descriptiva”. Pero además, y respecto de esa configuración de lo que Seger define como “significado simbólico más profundo” que el narrador cinematográfico estaría incapacitado de producir, basta con recordar el concepto de sentido connotado –y si se quiere al abordaje que Barthes desarrolla

en torno a la imagen fija-, para comprender que la densidad de sentidos en el campo audiovisual, es decir esta función de otorgar ciertos otros significados al objeto representado –de ser posible esta referencialidad que apela al grado cero, «un gato es un gato»²- podría funcionar vía la palabra (un narrador *off* que informa), o podría hacerlo, a través de la multiplicidad de esos otros elementos no verbales que configuran lo audiovisual. Sobre la primera posibilidad, tomemos un caso reciente, el último film de Woody Allen *Vicky, Cristina* (2008), en el que da cuenta de la posibilidad de un narrador *off* omnisciente que explica a los personajes, anticipa sus pareceres y tematiza el conflicto sin que el recurso convierta al film en anticinematográfico.³ Sobre la segunda posibilidad, la información transmitida por vía no verbal, podemos señalar la iluminación, sus claves cromáticas, tonales, y compositivas, la ingerencia de lo musical, los aspectos del vestuario, las locaciones, configurados por las operaciones de montaje y puesta en escena. Recordemos, como sostiene Carrière, que el guión es ya puesta en escena y añadamos que en la escritura, el poder de describir se torna un descubrir y los detalles que se expongan suponen pautas de producción de sentido que el guionista debería articular proyectando los tres niveles que considera Bordwell, esto es, el referencial, el explícito y el implícito (1989, [1982]).

Así, si bien entre la literatura y el cine podemos detectar diferencias que son exclusiones (en el eje de la temporalidad la obra literaria no fija un tiempo de lectura único, en tanto que el film establece una temporalidad espectral precisa -el tiempo que dura la proyección- es el tiempo de su expectación), con frecuencia se confunden esas limitaciones ligadas al dispositivo y a las materias de la expresión, con la tradición estética privilegiada, que en la vertiente adaptativa deviene un adaptar a un cine de tradición de narratividad clásica. Es decir, que las propuestas que se considerarían adaptables desde la literatura y las modalidades que debería asumir audiovisualmente, siguen una lógica de motivación realista (Bejarano, 2005).

Sin embargo entre la literatura y el cine, para esta vertiente adaptativa, se plantea una exigencia que sería irreductible: mientras el “cine debe ser acción” -afirmación que resuena en Seger (1992, [2000]), Vale (1982, [1996]), Sánchez Escalonilla (2000) entre otros-, se

plantea como contraparte la idea de que la literatura puede ser otras cosas: estilo, juego poético, trabajo metafórico, “confusión”, ambigüedad. Es decir, que si bien a los fines de la escritura del guión se entiende que el trabajo sobre la obra literaria recorta fundamentalmente el reconocimiento de los aspectos estructurales de la historia, se reconoce que la literatura puede ser (además de realista y referencial, además de contar una historia), una exploración por el lenguaje, las ideas en general y las ideas sobre la literatura, los juegos formales o lo que, desde Roman Jakobson podemos definir como el privilegio de la función poética sobre la referencial. Así, bajo la exigencia por la cual se supone que el cine debe ser acción, en una suerte de recupero aristotélico del concepto de praxis (Vanoye, 1991, [1996]: 28), para la perspectiva adaptativa el cine no podría ser ese ensayo sobre su propio estatuto. Veamos: “Rara vez podemos leer una novela de una sola sentada. De hecho, parte del encanto de una lectura es volver a tomar el libro. Leemos, lo dejamos, pensamos sobre ello; a veces leer una misma página dos veces es parte de su encanto. *Nos deleitamos en el lenguaje tanto como en la propia historia*” –las cursivas son mías- (1992, [2000]: 42). Más allá de la diferencia en la temporalidad de las lecturas, este párrafo trasunta esta confusión de niveles, esta prescripción diferenciada sobre el estatuto estético de lo que el cine debería ser para Seger, que es muy diferente de todo lo que el cine podría ser, y ha sido. Yendo más lejos, de este modo de pensar al cine emerge una posición valorativa sobre la relación, en particular al pensarlo en la relación cine y literatura, que implica pensar al pasaje como reducción, como una simplificación: se parte de la idea de que el cine sería menos *poético* que la literatura por naturaleza, no por opción.⁴

Dos observaciones más. Si bien la autora pone manifiesto que nos habla de un cine masivo y que el guionista debe tener presente las características del público al que se dirige, el mercado, las acentuaciones normativas en la línea de “el cine debe ser”, provocan el efecto de una generalización de sus postulados. Por otra parte, se advierte que esta perspectiva sobre el cine como esencialmente narrativo y referencial, caracteriza no sólo el desarrollo sobre la adaptación en particular, sino que salvo algunas excepciones, parece la posición dominante de la bibliografía general de los llamados manuales de guión. Libros en los que pueden sostener, al parecer sin demasiados problemas conceptuales –la profesión y el éxito derivado parecen resultar el aval de la propuesta-, respecto del público y el cine que

“podemos emocionarlo, podemos hacerlo sonreír, quizás hacerlo reír a carcajadas (...) Lo único que no podemos hacer es ABURRIRLO” –el subrayado corresponde al original- (Espinosa, 1998: 44).

La perspectiva transpositiva: el juego de las interpretaciones

El primer aspecto necesario para comprender la posición diferencial de la vertiente transpositiva, puede advertirse si retomamos la cuestión del problema del origen y señalamos que para esta perspectiva tanto el punto de partida como el de llegada son móviles: no supone que la obra fuente ostente una esencia a la que habría de revelar, despojar de los aspectos innecesarios (sean estos narrativos o anti-narrativos). Este desplazamiento se advierte en la propuesta de trabajo sobre la obra fuente: el paso de la concentración en el análisis estructural a niveles que involucran la transtextualidad -en términos de Genette, trascendencia textual (1999: 9-44)-. Si referimos a la metodología propuesta por Vanoye, el trabajo sobre la obra fuente incluye tres grandes niveles: el de los problemas técnicos, el de las opciones estilísticas, y el del proceso de la apropiación. El primero refiere al estudio de los cambios implicados en la relación entre sistemas semióticos diferentes y los problemas generales que derivan de la especificidad audiovisual resumidos en la noción de dramatización audiovisual, que incluye el trabajo sobre las diferencias y similitudes, las posibilidades de resolución narrativa (estrategias) y los mecanismos básicos de la transposición; el tercer nivel, el de la apropiación, refiere a las diferencias inherentes al cambio en las coordenadas espacio-temporales. En tanto que el segundo nivel introduce el carácter netamente diferencial respecto de la propuesta adaptativa, pues incluye las alternativas estéticas involucradas en la tarea.⁵ Al describir dos grandes modelos de representación detectables en las tradiciones literaria y cinematográfica, el clásico y el moderno, Vanoye abre el juego para el desarrollo de guiones cuya propuesta podría explorar una narrativa no clásica. Así, la alternativa estética que formula tanto hacia la obra fuente como hacia las posibilidades audiovisuales, habilita una metodología a la que podría resumir con la siguiente afirmación: no existen a priori obras que serían más adaptables que otras, así como tampoco una imagen delimitada de lo

que el guión debería ser. Lo que existen son proyectos de diálogo con la obra fuente y con las tradiciones estéticas involucradas.

Esta diferencia en la amplitud del concepto de lo cinematográfico que involucra una propuesta vasta sobre la escritura de guiones, auspiciada por la vertiente transpositiva, y que se vincula a su vez al paso del análisis textual al intertextual como rasgos diferenciador de la concepción adaptativa, tiene como soporte el despliegue de una perspectiva teórica transtextual, superadora de una concepción delimitada al abordaje del texto (como si se tratase de un objeto cerrado y absolutamente autónomo). Por ello, puede decirse que las diferencias entre concepciones y metodologías si bien en algunos puntos serían complementarias, en otros se manifiestan excluyentes. En tal sentido, a continuación veremos esas diferencias (no complementarias sino contradictorias o excluyentes) que repercuten en tres aspectos: uno, el estudio de otras series textuales como dimensión de conocimiento de la obra fuente; el concepto de poética de las lecturas por sobre la idea de esencia; y finalmente, una valoración estructural de la propuesta, por sobre la idea de una adecuación (criterio de corrección).

Tejidos y voces de la obra fuente

Entendida como la práctica general del pasaje, recreación y circulación de obras, ya sea en el campo de un mismo lenguaje, o de distintos lenguajes y medios, según condiciones históricas, estéticas y culturales diversas (Steimberg, (1993, [1998]: 93-112); Traversa, O., 1995),⁶ la perspectiva transpositiva se define en torno a una concepción transtextual, a la que definiremos siguiendo a Genette como la relación manifiesta o implícita que pone en relación un texto con otro u otros (1999: 9-44)-. Así mismo, pensar en términos de trascendencia textual, recorta el fenómeno de las relaciones entre textos de un modo que puede ser leído como una provocación: todo texto parte de otro texto. La provocación, es claro, se da de cara a cierta concepción de creatividad y el carácter artístico que se le otorga a determinados objetos y fenómenos en pos de una valoración plena de su estatuto novedoso. Por ello, trabajar desde una perspectiva transtextual, implica que la transposición no se piense como un fenómeno excepcional, sino como uno de los modos posibles de la relación entre textos. Ello impacta decisivamente en el concepto de originalidad y de creatividad, puesto que, si todo texto parte de otros, la originalidad no radica en la idea de que la obra no tomaría nada de lo

anterior o estaría absolutamente desvinculada de cualquier tradición, o resultaría de un libre juego de ideas, sino que lo original y creativo se piensa como un trabajo que inaugura, sobre lo conocido, un tratamiento novedoso en algunas elecciones de la configuración de la obra y de las relaciones que establece. Así, además de discutir posibles concepciones ingenuas sobre la creatividad, la comprensión de ese desborde que es el texto, dimensión que introduce la transtextualidad, permite pensar a la cultura, como el material de trabajo del guionista, su arcilla. Es decir, hacer productiva la afirmación de Cesare Segre: “la cultura es un texto que produce otros textos” (1985: 337). Asimismo, la perspectiva transpositiva a partir de la cual se piensa en una dinámica de entre textos, pone en escena la complejidad que se despliega cada vez que se decide tomar una obra precedente para configurar una nueva, autónoma (escenario de lo que Genette define como relaciones hipertextuales -1962, [1989]). Nos referimos a la manifestación de los diferentes niveles de trabajo que involucra. En tal sentido, el gesto abierto por Vanoye, permite introducir como parte de la tarea del guionista el conocimiento de otras series textuales. A las ya mencionadas -consideración de la relación entre universos expresivos, análisis textual de la propuesta estructural de la obra elegida y del guión, estudio de los rasgos estilísticos (de autor, de época, o de diferentes tradiciones estéticas de los lenguajes)- podemos añadir: el estudio del género (en términos de “horizonte de expectativas”), así como el reconocimiento de los casos de transposición de la obra elegida (historia hipertextual).

Así, en el despliegue de estas distintas series textuales, el guionista que parte de una obra previa encara la tarea en una doble posición de creador-analista.

El concepto de diálogo

Como se ha desarrollado, integrar la cuestión de la llamada “adaptación”, es decir, del guión que parte de una obra previa, al campo de la transtextualidad implica pensar en términos transpositivos. De este modo, las resonancias de analogía y adecuación asociados a la noción de adaptación ceden paso a la idea de que el trabajo sobre las diferencias, dadas tanto por el cambio de universo expresivo como por el cambio en las coordenadas socio-culturales y estéticas, deviene una zona estratégica para el desarrollo de las tareas y decisiones que den paso a lo que Vanoye define como la apropiación. La apropiación, entendida como el trabajo sobre la obra fuente a partir de la cual, el guión, al tiempo que integra en grados diversos aspectos característicos de la obra fuente, despliega una mirada sobre la misma, sobre la época, sobre las concepciones estéticas de los guionistas que

puede dar lugar a muy diversas propuestas. Así, “(...) Puede ir desde el rechazo de intervención sobre la obra (aunque la neutralidad es también una actitud estética e ideológica, en este caso al menos) hasta la «divergencia» o la «inversión»” (Vanoye, 1991, [1996]: 146).

En este punto, considero de importancia añadir al concepto de apropiación, el de diálogo. Pues, en oposición a los tradicionales criterios de fidelidad/traición, y como deslizamiento respecto del par fidelidad/creatividad (Sánchez, 2000), emerge el concepto de diálogo. Esto se debe a que en la permanencia del concepto de fidelidad, como ya se ha señalado, trasunta la idea de que habría una esencia, un espíritu de la obra fuente que sería posible capturar sólo en algunos casos. El concepto de esencia o espíritu ostenta, de tal modo, dos inconvenientes: 1) sostiene cierto estatuto metafísico o moral; 2) introduce la idea de que sólo habría una lectura correcta o un margen muy estrecho. Por ello, desde una perspectiva transpositiva, en la apropiación la relación entre la obra fuente y la obra transpuesta es el resultado del conocimiento de la obra fuente en términos de sus rasgos estructurales, estilísticos, de género, de historia hipertextual (otros casos de transposición de la obra fuente), coordinadas socio-culturales del momento de su realización y de la escritura del guión. En este sentido, el conocimiento de la obra va configurando una mirada sobre ella, que se entiende como la elaboración de una lectura posible, pero no la única. Por ello, el trabajo sobre la obra fuente no se piensa en términos de fidelidad a una supuesta esencia, sino como el resultado de la construcción de una interpretación de la obra, asociado a la mirada del guionista sobre su práctica, su propuesta estética, su época. Es decir, que lo podemos considerar en el sentido en que George Steiner lo propone al encarar, desde la posición de analista, su “Antígonas”, esto es: la idea de la “poética de las lecturas” como el escenario para pensar a las distintas maneras de hacer, recrear, retomar la obra (en el caso citado, las distintas “Antígonas” que recorre). Así, el concepto de diálogo resulta el concepto articulador de la propuesta teórica y práctica, porque implica la comprensión de que en la relación obra fuente – obra transpuesta, como una dimensión que la nueva obra teje, como zona de intercambios: un hilo que une ambas obras, un cruce de miradas.

Lo correcto: enfoque estructural de la propuesta

Si bien en el campo del arte la cuestión de la valoración de las obras, su estudio y “calificación” resulta un terreno resbaladizo y polémico (la insistencia de la pregunta ¿qué es el arte?, ¿es esto arte? da cuenta de ello) resulta inevitable, en cierto modo, su

tratamiento. Por una parte, porque está vinculado a un modo social de circulación de las obras; y por otra, ligado a la escena pedagógica, porque es necesario para el docente establecer los criterios de evaluación del trabajo realizado. Si bien podríamos sostener que sería falible una posición no evaluativa, no valorativa, conviene, sin embargo, en este punto recordar a Gombrich cuando, con relación a las categorías estéticas en el campo de la historia del arte (como el concepto de lo clásico y lo barraco), afirma que la neutralidad conceptual no existe. Aún siendo el anhelo de los espíritus democráticos, confrontadas con los objetos, las categorías siempre introducen una cierta teleología, unos criterios a partir de los cuales se describen y comparan los fenómenos (1996, [2000]: 81-98). En tal sentido, renovando la comparación entre la perspectiva adaptativa y la transpositiva, en el caso de la primera el criterio de lo correcto estará dado por una parte, al concepto de esencia (lo que el crítico o docente considere lo esencial) y por otra, al de un modelo de guión de narratividad clásica. Contrariamente, la perspectiva transpositiva permite pensar en términos de coherencia estructural de la propuesta. Sin un plan previo supuesto, permite diseñar proyectos transpositivos diversos, en lo que el valor de la escritura del guión estará dado por la unidad en el criterio estructural de la propuesta.

Comentarios finales

Dado que el sentido inicial de este trabajo ha estado vinculado a ciertas expectativas de la actividad docente, me gustaría señalar los aportes específicos que caracterizan la propuesta transpositiva de cara a una escena pedagógica y ofrecer un cuadro comparativo que sintetiza los ejes del análisis realizado.

Pensar transpositivamente involucra la inserción de la tarea en el ámbito de una teoría transtextual / trascendencia textual en oposición al todo concepto de inmanencia. Así, en el marco de una teoría transtextual: se desalientan los enfoques ingenuos sobre la creación, se introducen las diferencias como condición del intercambio, se despliegan las series textuales implicadas, se habilita una concepción estética que reconoce diferentes posibles

estéticos y, finalmente, fortalece las operaciones de análisis. Se tratará de pensar al pasaje, no como captura de una esencia o espíritu, sino como la construcción de una *textura*.

Cuadro comparativo de las perspectivas adaptativa y transpositiva.

	Adaptación	Transposición
Concepción de la relación	Adecuación, analogía, trasvasamiento	Apropiación, transformación, recreación
Concepto de corrección	Esencia (obra fuente) Lo que el cine debe ser	Apropiación y lecturas Lo que el cine podría ser
Análisis de la Obra Fuente	Textual	Intertextual + textual
Modelos de guión	Guiones de narrativa clásica	Guiones clásicos, modernos y postmodernos.

Referencias Consultadas

Bejarano, C. (2005). “Realismo y estética audiovisual, el caso del cine clásico”, en *Revista Question*, publicación electrónica de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP, N°9, verano de 2005. ISSN: 1669-6581

----- (2006). “Medea en sus muertes”, en Actas del Cuarto Coloquio Internacional de *Lenguaje, Discurso y Civilización. De Grecia a la Modernidad*, organizado por el Centro de Estudios de Lenguas Clásicas, Área de Filología Griega, de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. La Plata, 20 a 23 de junio de 2006.

----- (2006). “El problema del «grado cero» en la estilística cinematográfica, y en particular en los realismos”. Publicado en las Actas de las Jornadas «Historia/s de los Medios desde la Semiótica», actividad pre-congreso Rosario 2007, organizado por la ASS, realizado entre los días 3 y 4 de noviembre de 2006, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. ISBN 978-950-29-0998-1, Buenos Aires, Facultad de Ciencias de la Comunicación, FCS-UBA y la AAS, 2007.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Ed. Taurus.

Gombrich, E.H. (1996). “Norma y forma. Las categorías estilísticas de la historia del arte y sus orígenes en los ideales renacentistas”, en *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 1, (trad. cast.) Madrid, Debate, 2000, págs. 81 a 98.

Peña-Ardid, C. (1996). “Perspectivas comparativas. Una tradición de relaciones comparativas”, en *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Cátedra, Madrid, [3er ed.. 1999]. Págs. 50 a 86.

Sánchez, J. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Paidós: Barcelona.

Seger, L. (1992), *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: RIALP, [1^{er} ed. cast. 2000].

Steimberg, O. (1993). “Libro y transposición” en *Semiótica de los medios masivos*, ATUEL, bs. As., 2^a ed. 1998.

Segre, C. (1985). *Principios del análisis literario*. Barcelona: Ed. Crítica.

Traversa, Ó. “Carmen, la de las transposiciones” en revista *La piel de la obra*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1995.

Vale, E. (1982). *Técnicas del guión para cine y televisión*, Barcelona, Gedisa, [Ed cast. 1996].

Vanoye, F. (1991). *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Paidós: Barcelona, [1^{er} ed. cast. 1996].

Wolf, S. (2001). *Cine y literatura. Ritos del pasaje*, Paidós, Bs. As. (2^{da} reimpre)

Filmografía citada

Drácula de Bram Stoker, Dir. F. F. Coppola, guión James V. Hart, 1992.

Diario de una Virgen, G. Maddin, a partir de una puesta de ballet de Mark Godden, 2002

Vicky, Cristina, Woody Allen, Barcelona, 2008

¹ Camila Bejarano Petersen es licenciada en Investigación y Planificación de Medios Audiovisuales y Profesora en Medios Audiovisuales, Fac. de Bellas Artes, Universidad Nacional La Plata (UNLP), Argentina. Es Profesora Titular de Guión III y Prof. Adjunta de Teoría de la Crítica, ambas de la Lic. en Artes Audiovisuales, FBA, UNLP. Es Miembro del Consejo Directivo de la AECA (Vocal Titular). Ha publicado y participa en actividades académicas y artísticas en el ámbito nacional e internacional. Asimismo, desarrolla actividades en el campo de la realización audiovisual y la fotografía. **E-mail:** camilabejaranopetersen@yahoo.com.ar

² Esta cuestión ha sido abordada en Camila Bejarano (2006).

³ Sobre la especial complejidad de la voz y la palabra en la trama audiovisual puede verse: Rohmer, Eric (1984), *El gusto por la belleza*, Paidós, Barcelona, [1^{ra} ed. cast. 2000].

⁴ Si bien la discusión sobre lo poético podría dar diferentes definiciones, agradezco al lector lo piense en términos de las distinciones jakobsonianas y las funciones de la comunicación.

⁵ Si bien Seger introduce la cuestión del estilo, lo hace matizado por afirmaciones como la que siguen: “La mayoría de las películas que triunfan en el mercado son realistas. El estilo realista es el más accesible para la

audiencia, el que se entiende con mayor facilidad y es más claro. Es como la vida misma” y añade” Pocas películas utilizan otros estilos, y aquellas que lo han hecho rara vez han sido éxitos de taquilla” (1992, [2000]: 194).

⁶ Cabe señalar que los autores diferencian entre transposición y versión, entendiéndose que esta última, a diferencia de la transposición, se realiza en el espacio de un mismo lenguaje, dispositivo o medio. Sin embargo, atendiendo al cambio implicado por las coordenadas espacio-temporales, las estilísticas y las de género, entiendo que lo transpositivo también involucra la relación entre obras de un mismo campo.