

### Guión III . Ficha de Cátedra. Tema: MECANISMOS BÁSICOS TRANSPOSITIVOS.

#### Algunas observaciones sobre los mecanismos básicos transpositivos.

##### Adaptar no es igual a transponer.

Para comprender los alcances de los *mecanismos básicos transpositivos* como herramientas de escritura y apropiación estética, es importante recuperar brevemente la diferencia que existe entre la noción de adaptación y la de transposición (ver cuadro 2). Para ello formularemos dos pares de oposiciones que permiten identificar a ambas posiciones:

- a) la diferencia entre la concepción de *esencia*, respecto de aquella que apela a la noción de *lectura*; y
- b) la característica de un modelo que se orienta hacia una narratividad clásica o fuerte, respecto de un modelo de orientación abierta a diversos modelos estéticos.

##### Esencia vs. Lectura.

La concepción adaptativa de enseñanza de escritura de guiones a partir de obras preexistentes, nos habla de buscar la esencia del texto elegido. La noción de esencia implica que habría un único sentido o rasgo que caracterizaría la obra, más allá del tiempo y de las circunstancias de su existencia y circulación. Sin embargo, nuestra experiencia demuestra que un texto es una entidad compleja, dotada de múltiples niveles y que sus sentidos están estrechamente ligados a las condiciones culturales, históricas y personales que se ponen en juego cada vez que leemos un cuento, leemos un guión o vemos un film. Por ejemplo, podríamos preguntarnos, si consideráramos factible hablar de esencia, ¿cuál es la esencia del poema *The Raven*, (El cuervo, de Edgar Allan Poe, 1845)? ¿Es la atmósfera lúgubre y nostálgica que organiza la situación general y que se despliega en el uso de los adjetivos, en el valor temporal que genera el orden y extensión de las palabras, en los juegos sonoros y rítmicos que caracterizan la distribución de los versos y estrofas? ¿O sería la idea de la muerte del ser amado como algo más terrible que la muerte propia, drama acentuado por el juego homofónico que se da entre *never more* (que dice el cuervo) y el nombre de la amada, Eleonor? ¿O será ese carácter ligado a los que para algunos autores sitúa a Poe como un autor del *Romanticismo Gótico*, filiación según la cual, la vida del autor y la vida de su escritura se entrecruzan, siendo una la huella de la otra, como puede verse en esos abordajes sobre Poe, como aquel retrato en el que Baudelaire nos narra las desventuras de un autor adelantado a su época, la tragedia ser artista? ¿O podría ser el modo en que ese poema habla, o no, de un sujeto contemporáneo, de un miedo atávico? ¿O podrían ser todas, y otras no consignadas aquí? Recordemos, como señala Bordwell (1982, [1999]), que todo texto admite múltiples lecturas, aunque (y esto también es importante), no toda lectura es pertinente. Por ello, el concepto de esencia se nos presenta como una noción problemática a la que proponemos reconsiderar.

### **Guión III . Ficha de Cátedra. Tema: MECANISMOS BÁSICOS TRANSPOSITIVOS.**

Tomemos otro caso, el de *Las babas del diablo*, de Cortázar (1959): ¿cuál es su esencia?: el juego metadiscursivo constante que articula la narración con la reflexión sobre la escritura? ¿la posible historia de un posible crimen narrado por un posible testigo casual? ¿El acento en problemática de la mirada como pulsión y como contacto? ¿La relación entre las máquinas de imágenes y la posibilidad de ver cosas que el ojo desnudo no podría? ¿El juego con las tradiciones literarias y el desarmado de las regularidades que organizan una narración fuerte o más clásica (fragmentación, oscilación en la focalización, variaciones contradictorias en la conjugación de los tiempos, constantes comentarios que descentran la historia narrada, etc.)? ¿O es la pregunta filosófica sobre nuestra relación con las representaciones y lo que es posible representar (saber)? O, nuevamente, podrían ser todas, o algunas no previstas en este lugar.

Estos ejemplos se proponen como un modo sencillo de exponer la dificultad que radica en la noción de esencia. Se podría afirmar, en todo caso, que la esencia sería aquello que para un lector es su lectura privilegiada. Sánchez Noriega diría que para algunos una *buena* adaptación de una obra literaria al cine, usando *buena* como equivalente a que “captura la esencia” y de fidelidad, no es otra cosa que compatibilidad entre lo que ese lector había imaginado y lo que se propone en el film. Sin embargo, la noción de esencia tiende a naturalizar, a hacer pensar que sólo habría una lectura posible, una lectura adecuada. Ello ocurre muchas veces en la crítica, cuando abordan un film basado en una novela, y se lo condena por no respetar lo que definen como *la esencia* de la novela: la esencia a la que se apela puede entenderse fundamentalmente, no como un sentido inmanente, sino como la lectura que el crítico ha construido sobre la novela y que supone la correcta.

Así, en oposición a la noción de esencia, surge la noción de lectura, característica de los modelos transpositivos. La lectura es entendida como la actividad intelectual y creativa que el lector ejerce sobre el texto al momento de elaborar sus sentidos. Las obras de arte, los textos artísticos, se caracterizan por ser fuertemente polisémicos (habilitan múltiples sentidos, y muchas veces de manera ambigua y ambivalente) -recordar a Jakobson y la función poética (1963, [1981]). En tal sentido, la perspectiva transpositiva piensa la relación del guionista con la obra fuente como la tarea de construir una lectura, que ponga en juego aspectos estructurales (si se quiere lo que solemos llamar análisis textual o análisis *interno*) y aspectos intertextuales (estéticas a las que se vincula, épocas en diálogo –la de la obra fuente y la actual–, análisis posteriores realizados por críticos, artistas o académicos).

#### **Modelo orientado a la narración fuerte vs. Modelo orientado a diversos proyectos estéticos:**

Material desarrollado por Camila Bejarano Petersen.

Se autoriza su uso citando fuente.

### **Guión III . Ficha de Cátedra. Tema: MECANISMOS BÁSICOS TRANSPOSITIVOS.**

De modo dominante la teoría adaptativa, elabora un modelo de herramientas de acuerdo a una única posibilidad, la de la narratividad fuerte o clásica -en términos de Vanoye (1991, [1996]), Casetti-Di Chio 1990, [1999]-. De modo que, por un lado se restringe el universo de obras que serían adaptables a aquellas que claramente cuenta una historia, y por otra parte, los problemas técnicos se delimitan a un planteo que tiende a garantizar lo narrativo. Si el guionista desea realizar un guión que siga las pautas narrativas fuertes, ciertamente el modelo adaptativo puede ser muy útil. El problema surge si el guionista espera trabajar otras perspectivas estéticas, y si la obra literaria elegida no es fuertemente narrativa y, por ejemplo, se sitúa más bien en el campo de la narratividad moderna. En tal sentido, el modelo transpositivo no considera que el cine sea únicamente narrativo, y habilita la posibilidad de trabajar con obras literarias (obras fuente en general) tanto clásicas como modernas y, de cara a la elaboración de guiones, ofrece ambas opciones.

#### **Mecanismos básicos: herramientas de decisión y de creación.**

Una vez que hemos establecido la diferencia entre ambos modelos, indicaremos que la materia trabaja desde la perspectiva transpositiva, a partir fundamentalmente de los aportes de Vanoye (1991, [1996]), Wolf (2001), Stam (2004, [2009]). Ello implica, inicialmente, que partimos de tres afirmaciones:

- 1) No hay transposición sin cambios. Esos cambios y continuidades siempre podrían ser otros dependiendo de la lectura del guionista y de las condiciones en las que se desarrolla la actividad profesional.
- 2) Considerando lo anterior: no existe una esencia y no es posible ser fiel a la obra literaria. Sólo sería posible serle fiel a la lectura construida sobre la obra y, en todo caso, al consenso dado en cierta época a una u otra lectura.
- 3) No hay obras *inadaptables*. Es decir, que a priori podríamos considerar transponer al lenguaje audiovisual toda obra. Ello implica, asimismo, que cada obra y sus características se ponen en relación con las condiciones de trabajo y lectura del guionista, suscitando diferentes problemas y requiriendo diferentes estrategias. Así, por ejemplo, de cara al marco profesional, no será igual si nos encargan un guión, o si lo hacemos como un proyecto personal. En cada caso, la relación entre la obra fuente y el guión tendrá matices y rasgos diferenciales. Lo ideal sería que, en ambas instancias, el guionista se apropie de la obra y ofrezca una lectura estéticamente audiovisual que, evite ser literal –en términos de Sánchez Noriega.

Comprendiendo ese horizonte, podemos definir a los mecanismos básicos transpositivos (MBT), como herramientas que el guionista pone a rodar al momento de iniciar su labor. Entendiendo que las mismas ofrecen un repertorio de acciones orientadas por:

Material desarrollado por Camila Bejarano Petersen.

Se autoriza su uso citando fuente.

### **Guión III . Ficha de Cátedra. Tema: MECANISMOS BÁSICOS TRANSPOSITIVOS.**

- a) las diferencias entre lenguajes (el de la obra fuente y el audiovisual en su forma guionística),
- b) la lectura construida sobre la obra fuente; c) el requerimiento dado por el marco profesional,
- d) el tipo de estética elegida;
- d) los cambios que introduce las diferentes coordenadas históricas y culturales.

Así, los MBT están guiados como un sistema de elecciones y se establecen en función del tipo de diálogo que se espera construir entre la obra fuente y el guión, así como los modos de trabajar sobre las continuidades y las diferencias.

El repertorio que se ofrece (cuadro 1), no es necesariamente un listado cerrado, es simplemente una ejemplificación de las diferentes operaciones (y sus graduaciones en algunos casos) que se realizan en la tarea transpositiva, y surge del análisis de la tarea que desde la cátedra venimos realizando. Así mismo, no constituyen compartimentos estancos, sino que indican el acento en un tipo de acción, de modo que una misma acción puede suponer la co-presencia de otras).

**Guión III . Ficha de Cátedra. Tema: MECANISMOS BÁSICOS TRANSPOSITIVOS.**

<b>Mecanismos básicos de la adaptación/transposición</b>					
<b>DRAMATIZACIÓN AUDIOVISUAL</b>					
<b>SUPRIMIR</b>	<b>TRASLADAR</b>	<b>TRANSFORMAR</b>	<b>DESPLAZAR</b>	<b>CONDENSAR</b>	<b>ADICIONAR</b>
Eliminar	Recupera elementos característicos	Recupera elementos característicos con cambios ostensibles.	De orden: Macroestructura Microestructura	Unificar: elementos de la misma obra	Crear (elementos no presentes en la obra fuente)
Abreviar			De Tiempo / Espacio:  - Narrativo  - Diegético	Fusionar: elementos de otras obras	Expandir (elementos presentes en la obra fuente)

**Cuadro 1**

**Guión III . Ficha de Cátedra. Tema: MECANISMOS BÁSICOS TRANSPOSITIVOS.**

<b>Concepciones de la escritura de guiones a partir de obras previas.</b>		
	<b>Adaptación</b>	<b>Transposición</b>
<b>Concepción de la relación entre obras</b>	Adecuación, analogía, trasvasamiento	Apropiación, transformación, recreación
<b>Concepto de corrección</b>	-Esencia (obra fuente) -Lo que el cine debe ser (prescriptiva)	- Apropiación y lecturas -Lo que el cine podría ser/ coherencia estructural de la propuesta.
<b>Análisis de la Obra Fuente</b>	Textual	Intertextual + textual
<b>Modelos de guión</b>	Guiones de narratividad clásica	Guiones clásicos, modernos y postmodernos.

**Cuadro 2**

### Guión III . Ficha de Cátedra. Tema: MECANISMOS BÁSICOS TRANSPOSITIVOS.

#### Bibliografía de referencia:

- **Bejarano Petersen**, Camila (2008), “Transposición audiovisual: universos del diálogo. Concepción y práctica del guionista en los proyectos transpositivos”, en *Razón y Palabra*, Revista Electrónica Especializada en Comunicación, N° 71 “Estudios cinematográficos: revisiones teóricas y análisis”, febrero de 2010. [www.razonypalabra.gov.mex](http://www.razonypalabra.gov.mex)
- **Bejarano Petersen, C (2011)**, “En el camino del guión: Algunas estrategias para el desarrollo de proyectos de transposición audiovisual”, en *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo*, Lauro Zavala (Comp) ed CEAPE, Toluca, 2011.
- **Cassetti, Francesco Di Chio**, Federico (1990), “El análisis de la narración”, en *Cómo analizar un film*. Paidós, Barcelona, [2da reimp. cast.1996]. Págs.171 -217.
- **Jakobson**, Roman (1963, [1981]) “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral
- **Peña-Ardid**, Carmen (1996), “Perspectivas comparativas. Una tradición de relaciones conflictivas”, en *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Cátedra, Madrid, [3er ed.. 1999]. Págs. 19 a 49.
- **Sánchez Noriega**, José Luis, De *la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Paidós, Barcelona, 2000. Págs. 45 a 75.
- **Seger**, Linda (1992), “Convertir hechos y ficciones en películas”, “¿Dónde está el problema: Por qué la literatura se resiste al cine”, “En busca de la historia”, “Elección de los personajes”, “Explorando el tema” en *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*, Madrid, RIALP, [1<sup>er</sup> ed. cast. 2000].
- **Vanoye**, Francis (1991 ), “La adaptación como conjunto de opciones estéticas” (Capítulo 3 La adaptación)” en *Guiónes modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*, Paidós, Barcelona, [1<sup>er</sup> ed. cast. 1996]. Págs. 137 a 156.
- **Wolf**, Sergio (2001), “Transposición: problemas generales y problema específicos” en *Cine y literatura. Ritos del pasaje*, Paidós, Bs. As. (2<sup>da</sup> reimpre)