



TRANSPOSICIÓN, ESCRITURA Y PERSPECTIVA. O: DE ¿CÓMO ANALIZAR TRANSPOSICIONES DE LA LITERATURA AL CINE?

Camila Bejarano Petersen.

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. Universidad Nacional de las Artes. Crítica de Arte.

La escritura de guiones audiovisuales a partir de obras previas, delimita una práctica profesional central, caracterizada por diversas estrategias transpositivas. No obstante la riqueza de casos y diversidad estética de las obras existentes, el desarrollo de metodologías para la enseñanza de escritura se caracteriza, predominantemente, por enfoques conminativos. Es decir, por planteos que delimitan el vínculo entre el cine y la literatura a una lógica restringida, por una parte, a lo fuertemente narrativo-masivo, y por otra, a la oposición entre fidelidad-traición. Atendiendo a la vacancia de metodologías que habiliten una lógica de tipo dialógico, dinámica, abierta a posibles y diversas poéticas, el presente trabajo articula el campo del análisis de casos transpositivos con su aporte potencial a la escritura. Entendido que no hay mejor práctica que una buena teoría. Y que el abordaje, en términos de distancias, puede ofrecer modos de abordar - lo que Fernández (2018) define- como el pasaje de lo macro a lo micro (y viceversa).

Se conecta con el proyecto de investigación *La escritura y sus laberintos* (PIBA, 2019), desarrollado en el marco del IPEAL y con el proyecto de incentivos docente: *Producción y enseñanza de artes y diseño en la contemporaneidad latinoamericana en ámbitos académicos de la UNLP con proyección a otros contextos educativos alternativos*, dirigida por Verónica Dillon y Co-dirigido por Camila Bejarano Petersen, FBA, UNLP 2019-2020. B371

Palabras clave: artes audiovisuales, guion, escritura, transposición, enseñanza.

Introducción

En este lugar ofrecemos algunas estrategias para el abordaje de transposiciones, de la literatura al cine, entendiendo que su aprendizaje fortalece la escritura. Acotaremos al vínculo entre obras literarias y su pasaje al campo audiovisual, poniendo el acento en el modo en que el análisis, los criterios y lógicas empleadas, favorece y habilita herramientas de escritura de guiones. En tal sentido, conviene señalar que el presente trabajo parte de la labor docente que desarrollo en la cátedra de Guion 3, de la Facultad de Artes, de la UNLP. Considerando al espacio de la cátedra, al intercambio con los compañeros docentes, adscriptes, graduados y estudiantes, este trabajo resulta de una objetivación y sistematización de la metodología que desarrollamos. Y es, de tal modo, deudor de dichos intercambios y conversaciones. En Guion 3 abordamos la enseñanza



de proyectos de escritura audiovisual (guiones) que parten de obras -literarias- previas. El enfoque pedagógico propuesto parte de una perspectiva dialógica (Freire, 1970, [2005]) a partir de la cual proponemos que los proyectos surjan de procesos de escritura creativos, apropiativos, históricamente situados. Entendemos lo creativo, u original, como el resultado de la elaboración de un proyecto transpositivo atravesado y posibilitado por complejos mecanismos de apropiación. Es decir, que no se trata de “hacer lo que nunca nadie antes hizo” -perspectiva ingenua-, sino de reescrituras y remontajes.

De acuerdo con esta perspectiva -consecuente con el planteo teórico desarrollado en Bejarano Petersen, C. ,2010- consideramos que las tradicionales nociones de fidelidad o traición no son pertinentes, ni pueden reclamar legitimidad instrumental o analítica alguna. En la medida en que se establecen cambios de universos expresivos o lenguajes; cambios en las coordenadas histórico-culturales y cambio en función de propuestas estilísticas particulares (Vanoye, 1991, [1996]), es imposible sostener la idea de fidelidad o traición. Así mismo, desplazamos la noción de esencia, asociada a la de fidelidad, por la de lectura(s). En vez de ser fieles o traidores, construimos lecturas y relaciones que determinan las características del diálogo entre la obra fuente y el guion – film.

Este posicionamiento caracteriza al enfoque de la cátedra de Guion 3 e involucra la necesidad de articular una(s) metodología(s)¹ del diseño y escritura de guiones transpositivos desde una perspectiva no conminativa, no prescriptiva, que dé lugar al juego de las lecturas. En tal sentido, el objetivo de este trabajo recupera la propuesta de Sergio Woolf al señalar: “La voluntad de este texto, entonces, estuvo focalizada en circunscribir el abordaje a la transposición, partiendo de la evaluación de los procesos de trabajo u sus implicancias materiales, sus operaciones, el sentido de las decisiones adoptadas para ese intercambio o litigio disciplinario” (2001, [2004], pág. 11).

En este lugar, la propuesta radica en establecer mecanismos de abordaje que permitan vascular entre lo macro y lo micro. Es decir, entre abordajes de carácter general o global y abordajes que den lugar a lo particular o específico. El orden propuesto sigue criterios pedagógicos que se irán estableciendo en cada nivel y que ponen de relieve la cuestión de lo que Fernández (2018), al analizar las plataformas mediáticas, define como las distancias del análisis. Puesto que, como señala, “en el abuso de lo macro, está el origen de buena parte de las confusiones, o sorpresas, sobre parecidos y diferencias inesperadas en plataformas con fuertes diferencias micro, como Facebook y Twitter” (2018: 34). Nuestro objetivo pedagógico y metodológico será propiciar el pasaje progresivo de lo macro a lo micro, para permitir estrategias de contextualización (lo macro) y de singularización (lo micro).

Distancias y enfoques.

¹ El plural refiere al hecho de que no existe un único modo o método de escritura o análisis, el que aquí se ofrece es sólo una opción posible.



Recuperando la bibliografía específica del guion, proponemos la siguiente articulación entre macro, médium y micro.

Un enfoque macro, máxima distancia, implica “una perspectiva desde la que se describen objetos complejos y extensos, como la *sociedad*, la *cultura* o el *sistema discursivo* con sus respectivos *elementos de conflictos claves*: clases sociales, estilos de vida o discursivos, acciones, géneros y modos y medios de comunicación” (Fernández, 2018: 35). Como veremos esta perspectiva, en relación a la transposición, se vincula al nivel de análisis de la *tipología de las adaptaciones* propuesta por Sánchez Noriega (2000).

En tanto que “una lectura médium (meso), más cercana al fenómeno social, en la que observamos escenas de intercambio y conflicto: relaciones productivas, situaciones de exposición o lectura de obras de arte o equivalentes, y la percepción de medios” (2018: 36). Esto se vincula al análisis de las *opciones estéticas* propuesto por (Vanoye, 1991, [1996]).

Finalmente, la tercer perspectiva, la micro. En este caso “se enfocan *productos en sus procesos*: objetos industriales o artesanales, textos artísticos o mediáticos” (2018: 36) Como veremos, analizar procesos implica abordar casos puntuales a través de las decisiones de escritura y el modo en que se materializaron dichas decisiones. Se vincula con los *mecanismos básicos transpositivos* y el nivel de lo que Vanoye define como los problemas técnicos (1991, [1996]), descritos como los cambios derivados de la diferencia entre lenguajes, cambios que se manifiestan de modo concreto en las obras.

Lectura y análisis: transponer miradas.

La noción de lectura, para nuestro enfoque, es central. Pues lejos de solicitar a los estudiantes que capturen una supuesta esencia de la obra fuente (relato literario elegido para hacer el guion), planteamos la construcción de lecturas, interpretaciones, establecimiento de con-texturas que les permitan configurar un diálogo posible entre sus miradas, la perspectiva histórica, la obra literaria y el cine. Como se ha señalado, desde nuestra perspectiva transponer no es adaptar. Estas dos nociones involucran lógicas muy diferentes que, claramente, tienen efectos en la enseñanza. Por ello, empezaremos clarificando el modo que la noción de transposición se vincula con la propuesta de análisis y de escritura.

Por transposición definimos a esos guiones o films que parten de una obra preexistente. Lógicamente, la obra fuente es anterior, es decir, cronológicamente previa. A esta práctica se lo denomina usualmente adaptación. Pero la bibliografía que enseña a escribir guiones, desde esta perspectiva, sostiene la existencia de una suerte de esencia de la obra fuente que el guionista debería capturar. Se afirma, como señala Linda Seger, que la tarea del guionista sería eliminar lo accesorio (1992). Pero qué sería lo accesorio? Para Seger será lo que no contribuya directamente a la narración o a la acción. Diferenciar lo que sería lo esencial de lo accesorio implica una valoración de quien efectúa la operación, y supone una cierta ponderación sobre lo literario y sobre lo cinematográfico, que desde la perspectiva adaptativa, recorta al cine fuertemente narrativo como la única posibilidad válida.



¿Es posible ofrecer una estrategia de abordaje que no implique una valoración a priori del vínculo entre obra literaria y guion-film? Sí, es posible. Para ello debemos desplazar la perspectiva adaptativa y ofrecer una lógica de tipo transpositiva. Como punto de partida, la palabra trans-posición pone en juego, por una parte, la condición desplazada, el cambio; y por otra, la acción que implica dicho desplazamiento, el movimiento hacia lo otro. En tanto que adaptación pone el acento en la permanencia, en el ajuste o la adecuación. En cierto modo, niega la diferencia y se asienta en una tradición muy arraigada pero cuestionable, la oposición forma-contenido. Desde la perspectiva transpositiva, heredera del formalismo y la semiótica, si cambia la forma cambia el contenido. Si bien su abordaje específico desborda lo que podemos plantear en este lugar, podemos señalar que no se puede abordar como una relación dual-dicotómica. Y el modo de evitar la lógica binaria que se desprende de la misma, es introducir la lógica triádica -semiótica- al funcionamiento de los signos. Esta condición triádica implica que siempre la relación material y la relación semántica -ligada al sentido-, está mediada por un tercero, que introduce lo intertextual. En este caso, la lectura producida².

El enfoque transpositivo, de cara al análisis, plantea que la preexistencia, el vínculo pretextual, pone en juego una relación entre obras, una relación entre textos. De cara al análisis, la estrategia consiste en abordar el tipo de diálogo -tipo de relación- configurado entre las obras. Comprendiendo que entre la obra fuente y la nueva obra se pueden configurar diferentes lecturas y relaciones, sobre dicha potencialidad se despliegan las decisiones.

Si bien, desde una perspectiva semiótica, todo texto parte de otros textos, el hecho de que el film o el guion resulten del vínculo con una obra previa que es recuperada de modo global, supone un tipo específico de relación entre textos. Gérard Genette, en el horizonte de las relaciones transtextuales, le define como hipertextualidad. De modo que se entiende por hipertextualidad al vínculo que se establece entre una obra (B, hipertexto) que ha sido producida a partir de una obra previa (A, hipotexto), de modo que la obra B no podría haber existido si no existiera A. A su vez, Genette aclara que B -hipertexto- establece con A -hipotexto-, un vínculo que no es el comentario o la explicación. Es decir, que no se trata de una relación de carácter crítico o analítico, sino re-creativo. Es posible advertir que esta acotación recupera la distinción establecida por Jakobson al diferenciar la función metadiscursiva de la función poética, entre las funciones de la comunicación (196, [1981]).

Otro aspecto que señala Genette es que la relación hipertextual puede establecer dos tipos de lógicas: de imitación o de transformación, proponiendo una interesante revalorización de la imitación como captura global de un modo de hacer (1998).

¿De qué modo se articula la propuesta de Genette con el enfoque propuesto en este lugar y la noción de transposición?

Oscar Steimberg define a la transposición como a la “Práctica general del pasaje, recreación y circulación de obras, ya sea en el campo de un mismo lenguaje, o de

² Como se ha señalado, esta discusión desborda los objetivos del presente trabajo pero es necesario señalar que la condición triádica del funcionamiento semiótico permite comprender que el sentido no está en el texto (noción ontológica) sino que existe entre textos (Verón, 1998, [2000])



distintos lenguajes y medios, según condiciones históricas, estéticas y culturales diversas” (O. Steimberg, 1983)

Como puede advertirse, el modo en que Steimberg define a la transposición es próximo a la definición de hipertextualidad. Ahora bien, tanto en esta definición inicial propuesta por Steimberg o la de hipertextualidad propuesta por Genette, se soslaya la cuestión del cambio del lenguaje. Esto, no obstante, se explica en el caso de Genette porque el autor desarrolla su modelo sobre casos de relaciones en el horizonte de un mismo lenguaje, el literario. En el caso de Steimberg, si bien, inicialmente, la definición de transposición pareciera desplazar la problemática ligada al cambio del lenguaje, en el desarrollo que establece sobre las relaciones entre género y estilos, el cambio de lenguaje introduce una variable que pone en juego las transformaciones -y continuidades- que atraviesan a los transgéneros (géneros que se manifiestan en diferentes lenguajes o medios). Es decir, que la dimensión material o fenomenológica se introduce poniendo de manifiesto que el cambio en el lenguaje, o medio, genera transformaciones.

No es lo mismo crear una podcast a partir de un cuento, que crear un guion o un film. La materialidad de cada lenguaje establece sus posibilidades y limitaciones. Por ejemplo, en relación a los sentidos convocados o involucrados. En el podcast el vínculo se establece a través del oído y la escucha; en tanto que en el film estarán convocadas la vista y el oído. En relación a la escritura, en el primer caso, deberemos desarrollar un universo que pueda provocar un sistema de referencias sonoras, que atiendan a las modalidades sensoriales del sonido. Comprender, por ejemplo, que el oído no tiene párpados, no podemos cerrar el oído para evitar escuchar; o que los sonidos en sí

desarrollamos un film, la escritura deberá atender tanto a lo auricularizable como a lo visualizable. Pero no existe el modo correcto o único: se trata de opciones ligadas al cambio de lenguaje. Por ello, lo transpositivo, como enfoque, pone en juego al cambio de lenguaje y lo que ello implica de cara al diálogo entre obras.

En el territorio de la escritura Wolf introduce la noción de transposición diferenciándola de otras nociones:

La discusión sobre el término que designa esta operación de pasaje de la literatura al cine revela una problemática. Muchos ensayistas y teóricos especulan con la idea de ‘traslación’ y termina en el término ‘traducción’, para poco después arribar a la ‘adaptación’ o la menos vaga, pero no demasiado precisa, ‘hacer una versión’, Otros estudios optan por usar el término ‘transposición’ como un cierto tipo de trabajo de adaptación, diferenciándola de la ilustración o la interpretación. Desde mi punto de vista la denominación más pertinente es la de ‘transposición’, Porque designa la idea de traslado pero también de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro y sistema (2001, [2004]: pág. 16).

Lo transpositivo, entonces, pone el acento en las transformaciones relativas al cambio de universos semióticos, de la literatura al cine.

Ahora bien, en el campo específico que nos ocupa, la escritura de guiones a partir de obras previas, nos enfrentamos a una doble complejidad de lo transpositivo, relativa al estatuto del guion literario o audiovisual. ¿Por qué? Porque el paso de una obra literaria al lenguaje audiovisual es mediada por esa escritura medio anfibia que es el guion: ni



literatura ni cine. Lo que sí es claro, es que se trata de un texto ligado a la palabra escrita que emula forma/proyección audiovisual. Y esa condición se pone de manifiesto en ciertas reglas o rasgos de la escritura de un guion. A saber: escritura en tiempo presente, modo impersonal; diferenciación por escenas, indicación de momento del día; distinción entre información visual e información sonora. Otro aspecto, ligado a la extensión, es la convención de que una hoja de guion equivaldría a un minuto de pantalla.

Como se ha señalado, en este lugar partimos de la afirmación de que saber escribir implica saber *leer* o percibir analíticamente. Es decir, leer como desarmar: comprender las diferentes estrategias que cada transposición pone en juego. Desde esta perspectiva la escritura es también una analítica. Y la analítica un reservorio de herramientas que estarán disponibles para mi escritura.

¿Por dónde empezar? De la intuición prejuiciosa a la descripción global.

En general, cuando abordamos una transposición, lo primero que solemos hacer es contrastar la obra fílmica con nuestra lectura, más o menos individual y más o menos social, de la obra literaria. En ese sentido, lo que proyectamos es una imagen ideal, que tendemos a pensar como *la* lectura; es decir, como una lectura particularmente relevante o privilegiada.

Decimos que es un poco intuitiva, porque parece brotar de modo espontáneo, conectarse con lo que gusta o disgusta, al punto que podríamos afirmar que dicho abordaje, basado en la mera intuición, establece una lectura global y fragmentada al mismo tiempo: establece una perspectiva generalizadora a partir de algunos elementos que se consideran centrales en función de *mi* mirada sobre la obra literaria. Esta lectura soslaya la propuesta de la obra y sus relaciones con otros textos (o contexto de producción de la obra). "No se parece en nada", "traiciona la obra fuente" son dos frases que se reiteran y ponen de manifiesto una perspectiva adaptativa.

Por el contrario, si se desplaza el propio ombligo como dimensión privilegiada para el abordaje y se instrumentan metodologías para el análisis, permitiremos que *el otro cultural* emerja. Es decir, que comprendamos el tipo de relaciones y dimensión poética implicada en esas elecciones que, pueden o no, coincidir con mi mirada (o la imagen mental que hice la obra literaria).

Tenemos un objetivo ligado a la educación: la enseñanza de modos de escritura de proyectos transpositivos abiertos a diversos enfoques y estrategias. Y entendemos que ese objetivo impone una dimensión ética conectada con la importancia de la circulación de la palabra, las voces y las perspectivas. Por eso, la noción de lectura es central.

En lo que sigue propondremos algunas herramientas, o recursos de análisis, que pueden servir para el análisis -como objetivo en sí mismo-, o como lo estamos pensando en el marco de una materia teórico-práctica, para nutrir la escritura. Ello porque comprender el trabajo de escritura de otros ofrece un repertorio de opciones que, eventualmente, podré poner a rodar en mis propios proyectos. Avanzaremos con la propuesta de análisis, considerando la relación literatura - film, estableciendo las aclaraciones necesarias en relación al lugar del guion, y la perspectiva macro, midium y micro.



Un abordaje general que habilita lo singular: el abordaje desde las tipologías.

En primer lugar, proponemos analizar las transposiciones a partir de las tipologías de las adaptaciones propuesta por Sánchez Noriega y las actualizaciones que hemos desarrollado -ver cuadro-. Su propuesta consiste en distinguir o clasificar diferentes tipos de adaptaciones-transposiciones en función de casos existentes. Es decir, que del complejo universo de films que parten de obras literarias, permite reconocer algunos rasgos que diferencian a unas de otras. Si bien su tipología se organiza según el polo fidelidad -creatividad (decisión que claramente se contrapone con nuestro enfoque), es posible resituar a dichas variables y establecer un modelo coherente con nuestra propuesta. El desplazamiento puede realizarse sustituyendo el eje fidelidad – creatividad, por dos los siguientes *polos*: el vínculo propuesto con la obra literaria, por una parte; y el vínculo propuesto con la tradición audiovisual, por otra.

El aporte del modelo, su fortaleza, radica en la potencialidad descriptiva que desplaza a la valorativa al reconocer cuatro maneras diferentes de establecer la relación entre la obra literaria y el cine. Por ejemplo, si el guion o el film recuperan elementos característicos de la obra fuente (literaria) y al mismo tiempo introduce las transformaciones, o expande su mundo en función de las posibilidades del lenguaje audiovisual, estaremos frente a un caso de lo que el autor define como transposición. Si, en cambio, recupera elementos característicos de la obra fuente pero sin explorar, o desarrollar, las posibilidades del lenguaje audiovisual, estaremos ante una propuesta de tipo ilustrativo.

Desde luego los límites o fronteras entre un tipo y otro no son tan simples de precisar, muchos casos habitarán las fronteras entra una modalidad y otra, pero en principio su tipología permite reconocer diferentes posibilidades, sin que el criterio dominante sea el hecho de considerarlas legítimas o ilegítimas. Son casos, opciones. Por esto, uno de los aportes más notables de este enfoque y tipología, es que pone de manifiesto la existencia de diferentes maneras de plantear el vínculo entre una obra literaria y una obra audiovisual. Por lo tanto, discute la idea de que sólo sería legítimo un único tipo de vínculo.

Ahora bien, la tipología caracteriza posiciones que están dadas por un análisis global o macro: grandes rasgos del vínculo entre la obra literaria y la obra audiovisual en relación a un sistema. Desde luego, para precisar a qué tipo se vincula determinado caso, deberemos realizar un abordaje que recupere lo micro (el caso). Por ejemplo, para argumentar por qué una obra establece una relación más ilustrativa que transpositiva debo ser capaz de reconocer qué aspectos se vinculan con la audiovisualización (entendida como la transformación audiovisual de un mundo inicialmente configurado -sólo- a través de la palabra escrita). No obstante es la perspectiva macro la que habilita la detección de algunos aspectos -detalles de la obra, escala micro-, a partir de los cuales, establece la delimitación.

Comprendiendo esta relación entre general y particular, la pregunta que sigue es ¿de qué modo organizo ese análisis hacia lo particular? A continuación, presentaremos el nivel de análisis de las opciones narrativo-estilísticas que ofrece una escala media. Es decir, entre macro y micro.



Coordenadas estilístico-narrativas.

Como se ha señalado, la perspectiva transpositiva supone el reconocimiento de la relación entre obras. Por lo tanto, implica conocer tanto las características de la obra literaria como aquellas de la obra audiovisual. Una primera dimensión de carácter transdiscursivo es la narratividad (Peña Ardid, 1996, [1999]). La narración, como dispositivo discursivo, caracteriza de modo fuerte tanto al campo de la literatura como del cine y lo audiovisual. Es decir, que la dimensión narrativa permite establecer una zona de comparación entre producciones textuales de lenguajes diferentes.

Así mismo, debemos reconocer que existen diferentes poéticas de la narración. Considerando estas opciones, Vanoye delimita dos grandes estrategias: relatos clásicos y relatos modernos. Es decir, relatos que siguen la definición que ofrece Todorov de “sucesión y transformación de acontecimientos regidos por la lógica causal” (1997); con respecto a relatos en los que la sucesión y la transformación se debilita favoreciendo una lógica causal o arbitraria, vinculada a procesos autoreflexivos en los que la acción misma del narrar se torna objeto del relato.

Desde la teoría audiovisual Cassetti y Di Chio plantean una diferencia semejante, la dada entre textos de narratividad fuerte o debilitada (1990, [1991]). Podemos complementar ambos enfoques, vinculando lo que Vanoye aborda en términos de narratividad clásica con la narratividad fuerte. Y vinculando lo que Vanoye define como narratividad moderna con lo que Cassetti y Di Chio definen como narratividad debilitada. La diferencia es que Vanoye establece esas dos grandes poéticas históricas, en las que la narración asume diferentes estrategias, considerando que permiten el puente entre la literatura y el cine. En tanto que Cassetti y Di Chio lo analizan en relación al campo cinematográfico.

En el primer caso, en los relatos clásicos, Vanoye señala que se apunta a la construcción de relatos dotados de una fuerte concentración de la acción, racionalidad causal de los encadenamientos, eficacia dramática ascendente, desarrollados a través de personajes consistentes y motivados, que establecen una fuerte dimensión empática con sus espectadores (Vanoye, 1991, [2001]). A su vez, se trata de relatos mimético-realistas asociados a la transparencia enunciativa. En el segundo caso, relatos modernos, se caracterizan por una relación más lábil del vínculo entre las acciones (debilitamiento de la causalidad), lo que impacta en la construcción dramática y el desarrollo de personajes más ambiguos, cuyas motivaciones no son evidentes (Vanoye, 1991, [2001]). A su vez, este debilitamiento de la causalidad, se vincula a la desorientación espacio-temporal y la disminución de la empatía, que sede paso a lógicas de distanciamiento, reflexividad y opacidad (Bejarano Petersen, 2014).

¿Cómo puede darse el vínculo entre relatos clásicos (o de narratividad fuerte) y relatos modernos (o de narratividad debilitada)? Vanoye señala que el desarrollo de guiones puede coincidir, o no, con el texto fuente. Es decir, que puede darse una continuidad o discontinuidad. Define a este campo de decisiones como el nivel de las opciones estéticas (1991, [2001]:137). De este modo, al situar el estatuto de narratividad, reconocer si la obra fuente puede acotarse como clásica o moderna, y advertir el modo en que se resuelve en la obra audiovisual, establecemos un análisis de mayor cercanía



a las particularidades de cada obra y de la relación que configuran. Aunque, al poner en juego la relación con las tradiciones de cada lenguaje en la configuración narrativa, sigue operando un contexto más amplio que el caso puntual. Por ello, consideramos que se trata de una posición de análisis midium.

Cabe señalar que si bien las categorías de clásico y moderno plantean algunas dificultades, como el hecho de que soslayan numerosos casos en las fronteras que no podría definirse como clásicos o modernos, la necesidad de reconocer el modo que en funciona lo narrativo y describir rasgos de las obras que permiten considerarlo, fortalece el pasaje hacia lo micro. Es decir, el abordaje de procesos específicos de la escritura y del vínculo entre obras, acercándonos a la comprensión de las decisiones de cada guionista.

De lo macro a lo micro: desarmar al juguete. Mecanismos básicos transpositivos.

Como se ha señalado, a partir de la tipología el análisis de un caso permite reconocer una estrategia de modo global. Ahora bien, la posibilidad de situar una obra en una posición u otra, está dada por cierto análisis de lo particular. Comprender, por una parte, el modo en que se recuperan, o no, rasgos de la obra fuente, y el modo en que dialoga con las tradiciones audiovisuales. En este horizonte, el nivel de las opciones estéticas pone en juego lo literario y lo cinematográfico. Es decir, un nivel discursividad que excede lo diegético y pone en juego los modos del decir de cada lenguaje. En el caso cinematográfico o audiovisual, Roland Barthes refiere al *sentido obtuso*, lo intraducible, lo que no puede ser dicho con palabras ([1986], 1970).

Ahora bien, tanto la acotación a la tipología, como al análisis en relación a la opción estética, ponen en juego la dinámica entre lo macro y lo micro. Cuando nos preguntamos de qué modo se resuelven cambios concretos, específicos, en el paso de una obra de un lenguaje a otro, establecemos una metodología que habilita lo micro: permite reconstruir los procesos a partir de resultados. Para facilitar ese movimiento recurrimos a tres marcos descriptivos conectados con lo que Vanoye define como *problemas técnicos*, y a los que define como al conjunto de transformaciones derivadas y requeridas por el cambio de lenguajes.

En primer lugar, la metodología se conecta con la distinción que Vanoye propone entre los problemas vinculados a: 1) Dramaturgia (organización estructural o secuencial); 2) Dramatización audiovisual (o puesta en escena audiovisual) -que involucra decisiones de visualización y desarrollo narrativo-; 3) Dialoguización (desarrollo de diálogos). A este último campo podemos sumar las cuestiones de la auricularización, vinculado al desarrollo sonoro concreto³.

Al iniciar señalando los aspectos que se conectan con la estructura (grandes articulaciones del relato), nuevamente este recorrido parte de una lógica que va de lo macro a lo micro. ¿Por qué? Porque una primera decisión, relativa al cambio de lenguaje

³ Éste nivel en el guion puede estar naturalmente ligado a sonidos que se desprenden de la acción, o bien, a sonidos y tratamiento sonoro específico que exceden al realismo. La anticipación de un sonido, por ejemplo, es una decisión de escritura del guion que implica considerar al sonido como puesta en escena.



y medio, está dado por la extensión y orden. Extensión, porque el tiempo de lectura no está delimitado por la obra literaria, en tanto que el tiempo de visionado sí está delimitado por la obra audiovisual. Esa duración de pantalla determina, en función del proyecto -y formato audiovisual- la necesidad de eliminar o crear tramas, personajes, diálogos, etc. Por otra parte, se define la cuestión del orden: ¿empieza, se desarrolla y termina recuperando la lógica estructural de la obra literaria? ¿O la modifica y de qué modo? (Bejarano Petersen, C., 2021)

Es interesante advertir que el desarrollo de una estructura en tres actos, ligada a una curva dramática ascendente, permite reconocer, de modo general, la presencia potencial de un relato clásico. Desde ya, ese sólo elemento no es suficiente: deberán analizarse otros que, en la relación estructural, permitan comprender las características de la obra. Por ejemplo, analizar la caracterización del personaje (que se vincula a la dramatización audiovisual y a la dialoguización).

En segundo lugar, el análisis de los cambios derivados de los diferentes universos expresivos o lenguajes -que permite advertir continuidades, transformaciones o divergencias respecto de la obra fuente-, puede complementarse y ampliarse a partir del modelo que ofrecen Casetti y Di Chio al analizar los elementos de la narración ().

Así mismo, en tercer lugar, es posible reconocer ciertas operaciones de escritura que, de modo recurrente, pueden caracterizar las decisiones tomadas. Los llamamos mecanismos básicos transpositivos (Bejarano Petersen, C.,). Este enfoque permite reconocer ciertas operaciones que van del eliminar al crear y que, parafraseando la lógica de las interfases gráficas de las aplicaciones de edición de imágenes y sonidos, podríamos describir como herramientas a las que podemos acudir cuando emprendemos el proyecto de escribir una obra audiovisual a partir de una obra previa.

Comentarios finales.

Al comienzo planteamos nuestro interés de ofrecer un enfoque pedagógico vinculado a las pedagogías emancipadoras, en particular a Freire, quien señala: “uno de los elementos básicos en la mediación opresores-oprimidos es la *prescripción*. Toda prescripción es la imposición de una opción de una conciencia a otra. (...) La libertad, que es una conquista y no una donación, exigen una búsqueda permanente” (43).

La descripción general que hemos realizado, pero comprender el movimiento por el cual el guion final resulta una construcción, una apropiación, de la obra fuente que implica a su vez la aprehensión de *herramientas* para mirar y escuchar, para desarmar y crear. Esta dimensión a la que Vanoye define como proceso de apropiación (2001,) se vincula a la perspectiva transpositiva propuesta por la cátedra (Bejarano Petersen, C. ,) y recupera la necesidad de un movimiento dinámico entre lo general y lo particular.

Frente a modelos de escritura de guiones de carácter predominantemente prescriptivo y normativo, que acotan el juego de lenguajes a una suerte de recorte de la sinopsis, ofrecemos una propuesta pedagógica que propicia las elecciones. Recuperamos autores y enfoques que surgen de dicho propósito, como Wolf, Vanoye, Reynauld , y establecemos un diálogo complejo: se trata de reconocer el universo narrativo, articulado con la dimensión estética, conectadas con las tradiciones artísticas de cada



lenguaje, poniendo en contexto la obra fuente y la obra transpuesta. El con-texto deviene esa textura compleja a la que se *arriba* través de una serie de trabajos prácticos que conectan las escrituras con las lecturas. Elegir, en este vínculo que funde el análisis con la escritura, resulta de decisiones dialogadas: entre la obra fuente y el guion, entre los estudiantes, entre los estudiantes y los docentes, entre la práctica y la teoría.

Referencias bibliográficas:

Aumont, Jacques y Marie, Michel (2001), Diccionario teórico y crítico del cine, La Marca, Bs. As., [Ed cast.2010]

Barthes, Roland (1968), "El tercer sentido" en *Lo Obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, [ed. cast. 1970]

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. Publicado en www.razonypalabra.gov.mx

- (2009), Ficha de Mecanismos Básicos Transpositivos. Inédito. Material disponible on-line:

- (2011). Un cierto decir del cine: pliegues, rastros y resistencias en los bordes de lo literario. Centros y fronteras. El cine en su tercer siglo. *Figuraciones, teoría y crítica de artes*, n°8.

- (2011). De los realismos cinematográficos. Tesis de Máster, Facultad de Artes, UNLP. Acceso: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/44074>

-(2021), *Estructura y transposición* (Ficha de Cátedra), Inédito, disponible en: <https://drive.google.com/file/d/1536nR4IIC88u0nSnoXIQ0-i6OpUEqLq7/view?usp=sharing>

Genette, Gérard (1989), Caps. I y VII en *Palimpsestos*, Taurus, Madrid, [1ª ed cast.].

Peña-Ardid, Carmen (1996), *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Cátedra, Madrid, [3er ed. 1999].

Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Paidós, Barcelona, 2000.

Seger, Linda (1992), *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*, Madrid, RIALP, [Ed. cast 2000].

Tassara, Mabel (2001), *El castillo de Bongornio*, Ed. Atuel, Buenos Aires.

Vanoye, Francis (1991), "La adaptación" en *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*, Paidós, Barcelona, [1er ed. cast. 1996].

Verón, Eliseo (2001), *La semiosis social*, Gedisa, Barcelona.

Wolf, Sergio (2001), "Transposición: problemas generales y problema específicos" en *Cine y literatura. Ritos del pasaje*. Paidós, Bs. As. (2da reimpre).