

El guion cinematográfico, ¿texto literario?

Giovanna Pollarolo
University of Ottawa

RESUMEN

La definición convencional y más difundida del guion cinematográfico es aquella que lo considera como una “herramienta de trabajo” que “guía” la filmación de una película en tanto que presenta un conjunto de instrucciones para la realización de esta. Es evidente que tal consideración, la de un texto meramente utilitario al servicio de una “obra mayor”, en este caso la película, ha limitado al guion a su función pragmática. Ello explica la ausencia, con escasas excepciones, de estudios orientados a discutir, por ejemplo, su condición de texto narrativo —y su calidad ya sea de “texto literario” o de “texto menor”—, su capacidad o incapacidad de ser leído como texto autónomo, su relación con la película una vez filmada, así como aproximaciones en torno a asuntos relacionados con la autoría, entre otros temas. En el presente trabajo me propongo cuestionar la definición convencional y plantear algunas aproximaciones que van más allá de los límites que dicha concepción impone.

Palabras clave: herramienta – *blue print* – autonomía – autoría

* Agradezco los comentarios de Laura Colantoni, Mariana Conte Grand, Alejandro Corbacho, John Lipski, Andrés López, Francisco Moreno Fernández, Carolina Reynoso Savio y Jorge Streb a una versión anterior del presente trabajo.

ABSTRACT

The conventional and most widespread definition of the screenplay is that which regards it as a “working instrument” that “guides” the making of a film due to the presentation of a set of instructions to perform it. Clearly, such a consideration, of a purely utilitarian text to serve a “greater work” in this case the film script has been limited to its pragmatic function. This explains the absence, with few exceptions, of studies to discuss, for example, its narrative status and quality—either as “literary text” or as “minor text”—its ability or inability to be read as autonomous text, its relationship to the movie once filmed and approaches around issues of authorship, among others. In this paper I intend to challenge the conventional definition and propose some approaches going beyond the limits imposed by this concept.

Keywords: instrument – blueprint – autonomy – authorship

La mayoría de publicaciones sobre el guion cinematográfico tienen la forma de manuales prácticos destinados a enseñar “cómo se escribe”, lo que implica que se entiende su escritura como una técnica que puede aprenderse por cuanto obedece a un conjunto de reglas y prescripciones referidas a la determinación del tema y de la historia, la estructura dramática, la construcción de los personajes, el desarrollo de las escenas y los diálogos.¹ Dos recientes trabajos dedicados al estudio del guion cinematográfico, *Script Culture and the American Screenplay*, de Kevin Alexander Boon (2008), y *Screenwriting. History, Theory and Practice*, de Steven Maras (2009), han llamado justamente la atención respecto a dichos manuales: “We have been bombarded with manuals outlining formulas and structures for screenwriting for so long that there is general understanding that there is no magic formula for good scriptwriting” (Maras 2009: 9); y “Most screenwriting books are instructional” (Boon 2008: viii). Según este último, la falta de estudios críticos y teóricos ha determinado que los análisis de guiones se limiten a la discusión

¹ Ver, entre otros, a Field (1977), a Carrière y Bonitzer (1995) y a McKee (1997), cuyo manual es uno de los más celebrados de los últimos años.

sobre su práctica: cómo se escriben. Maras, por su parte, entiende que “Faced with the recognition that manual are not enough, there is a desire to speak about screenwriting in different ways” (2009: 10), y propone hacerlo desde perspectivas menos programáticas.

En realidad, además de cumplir su más difundida y aceptada función de “herramienta”, el guion cinematográfico admite ser abordado desde más de una perspectiva y es posible plantear su estudio como un texto que forma parte de un proceso cuyo punto final es la película, así como atender a su condición de texto escrito que informa sobre una trama, personajes, tiempo y otros aspectos del discurso, es decir, como un texto narrativo. Asimismo, es válido considerar el guion como un texto autónomo y cuestionar su condición de texto dependiente “al servicio de”. En ese sentido, resulta legítimo buscar un “estilo” de escritura diferenciado según cambie quien lo escriba, lo cual conduce a plantearse el problema de la “autoría”. Todo ello trasciende, ciertamente, las prescripciones de cualquier manual de instrucciones.

Sin pretender abarcar, ni mucho menos agotar, los diversos modos de aproximación a su estudio, en este trabajo me propongo ampliar el limitado acercamiento al guion cinematográfico como herramienta mediante la revisión de las reflexiones y planteamientos elaborados por algunos teóricos, directores y guionistas, y señalar algunas propuestas y debates en torno a su naturaleza, ubicación textual, etcétera, para luego plantear que, además de su unánimemente consagrada y aceptada condición de herramienta al servicio del producto final, el guion como texto o práctica discursiva puede leerse, y por lo tanto estudiarse, con independencia de la película sin importar que esta haya sido o no realizada. Es decir, propongo considerar al guion como un medio narrativo capaz de transmitir el “imaginario artístico” de su autor y establecer que en su condición de texto autónomo se relaciona con prácticas culturales implícitas y explícitas que trascienden su vínculo con el filme.

1. El guion ¿texto literario?

Francis Vanoye, en *Guiones modelo y modelos de guión*, estudio ubicado a medio camino entre una propuesta que reflexiona sobre diversos aspectos del guion y que, a su vez, presenta un conjunto de información práctica sobre su técnica, lo define como “un texto narrativo-descriptivo con vistas a su rodaje, o más exactamente a convertirse en filme” (1996: 14). Así, le asigna un valor instrumental, de herramienta al servicio de un “texto mayor”. Hasta este punto, nada diferencia la aproximación de Vanoye de la postulada por los manuales convencionales; sin embargo, más adelante, afirma que el guion “no es un texto” porque, explica, está “situado entre la literatura y el cine” (1996: 18). Tal afirmación sorprende no solo porque el estudioso contradice su propia definición: “texto narrativo – descriptivo”, sino, y sobre todo, por cuanto sugiere una preocupación por la “naturaleza” del guion bastante inusual, sino inexistente, en el ámbito de los estudios sobre el guion cinematográfico. Es cierto que Vanoye resuelve fácil y rápidamente la aparente contradicción, pues queda claro que identifica “texto” con “texto literario”, y le interesa establecer explícitamente que el guion cinematográfico no puede incluirse en el ámbito de la literatura, pero el solo hecho de que plantee el tema es ya un indicio de que las preocupaciones en torno al guion no pueden limitarse al mero aprendizaje de determinadas técnicas de construcción y escritura.

¿Por qué el guion no es un texto literario? Para Vanoye no lo es por cuanto “No es el lugar de una elaboración de la escritura como pueden serlo la novela o el teatro” (1996: 18). La función del guion, afirma, es registrar únicamente la información necesaria para efectos de la realización del filme: “las descripciones y retratos solo existen para la información indispensable, han de eliminarse las consideraciones reflexivas y el estilo narrativo está en su grado cero” (1996: 18). Resulta evidente que, para Vanoye, un texto es literario en tanto exhibe ciertos rasgos de estilo, composición y uso del lenguaje que, puede inferirse, se distinguen de los requeridos para la escritura de un conjunto de instrucciones. De manera que en

la condición de texto que tiene “una existencia y una función esencialmente prácticas”, que “no está concebido para durar sino para desaparecer o convertirse en otra cosa”, que no se constituye como un texto autónomo por cuanto “se escribe y se lee desde la perspectiva imaginaria del filme”, y que “en general no se publica” (1996: 19),² el guion no reúne las exigencias que determinan la condición literaria de un texto.

Como Vanoye, un buen número de guionistas y autores de manuales coinciden en destacar que, como primer eslabón de la cadena de producción de una película, el guion es un texto efímero o transicional; es decir, se trata de un texto dependiente y carente de autonomía, pues está escrito para otro fin, de manera que no es sino una suerte de “maqueta” o “plano” que anticipa, prepara, modela el filme: “A literary work is finished and complete within itself. A screen waits for the camera” (McKee 1997: 394). “Un guión no existe”, afirma Carrière, “es solo una etapa de la película. Al final del rodaje, ese objeto efímero y paradójico va a parar a la basura” (1997: 15). Y en *The End: Práctica del guión cinematográfico*, manual que escribe en colaboración con Bonitzer expresan una idea similar de un modo más gráfico y apelando a imágenes más dramáticas:

Con frecuencia, al final de cada rodaje, se encuentran los guiones en las papeleras del estudio. Están rotos, arrugados, sucios, abandonados. Muy pocos son los que conservan un ejemplar, menos aún los que los mandan encuadernar o los coleccionan. Dicho de otro modo, el guión es un estado transitorio, una forma pasajera destinada a metamorfosearse y a desaparecer, como la oruga que se convierte mariposa. Cuando la película existe, de la oruga solo queda la piel seca, inútil ya, estrictamente destinada al polvo. Si más tarde se publica —lo que suele suceder—, no se tratará realmente del guión, sino de un relato recompuesto según la película. (1995: 13-14)

² Es preciso anotar que a partir de la década de 1960, y especialmente en Europa, se empiezan a publicar los guiones escritos por aquellos directores que fueron reconocidos como “autores”. El hecho de que escribieran sus propios guiones y luego dirigieran las películas los diferenciaba de los directores de Hollywood que trabajaban al servicio de los estudios.

Jacqueline Viswanathan discute la definición de guion que aparece en muchos de los manuales: “es una historia contada en imágenes”³ y se pregunta si, en virtud de este “lenguaje visual”, los guiones constituyen un tipo de discurso particular en el que las palabras deben evocar imágenes para producir, más que otros textos descriptivos, una visualización de la historia. Sin embargo, al analizar los ejemplos presentados en los mismos manuales con el afán de demostrar la “propiedad visual” que caracteriza la escritura de los guiones, advierte que “Les pretentions des scénaristes a une écriture quasi pictographique ne se confirment pas” (1987: 72). Por el contrario, las didascalias son visiblemente pobres en información visual, razón por la cual la autora concluye que la definición de guion como “texto visual” es bastante discutible.

A partir de esta constatación, Viswanathan señala que en ningún caso el guion puede sustituir a la película y que su función se limita a dar la información necesaria que permita y facilite la filmación. Precisamente, con ello, justifica la división en secuencias o escenas con indicaciones de lugar, luz, personajes que participan, las acciones que se desarrollan en la locación determinada y la inclusión eventual de información sobre los movimientos de cámara, el tipo de plano y ángulo.

Observa Viswanathan que, en contraste con la proclamada “visualización”, las descripciones no abundan en los guiones, sino que se limitan a establecer los elementos básicos de la escena. Desde esta perspectiva, compara el guión con otros textos prácticos, como las recetas de cocina. Esto explica —afirma— el empleo frecuente del infinitivo con valor de instrucción, la ausencia de marcas de la enunciación, el estilo neutro, y la ausencia de evaluaciones, exclamaciones, repeticiones, metáforas y lenguaje figurado en general, así como el uso frecuente de verbos de percepción, entre otras características que demuestran el empleo de un lenguaje verbal que carece de intenciones “artísticas” o “literarias”. Es decir, el empleo

³ Cita la definición de Field: “A screenplay is a story told in images” (1977: 7), y la de Eliad: “Une historié racontée en images” (1980: 12).

de “determinados modelos lingüísticos y gramaticales-textuales, configuraciones verbales y relaciones intratextuales” sería la condición que permitiría establecer el valor “literario” o “artístico” de un texto (1987). Viswanathan analiza fragmentos de guiones escritos y realizados por directores-autores,⁴ a partir de la idea de que han sido escritos para ser filmados.⁵ Su interés se centra en cómo lo escrito se convierte luego en imagen, lo que confirma que el guion es un texto previsto para la filmación, es decir, una herramienta.

Más allá de las coincidencias en la percepción del guion como herramienta, tanto Vanoye como Viswanathan explicitan un tema que preocupó a los primeros estudiosos que le prestaron atención al tema y que, en cierto modo, aún tiene vigencia, aun cuando haya sido ignorado por la mayoría de manuales: su relación con la literatura. Y, como se ha visto, ambos autores coinciden en rechazar la condición de texto literario del guion cinematográfico; en sus argumentos prevalece la idea de lo “literario” vinculada con un estilo cuidado o elegante, así como el criterio de la autonomía y el de la finalidad, en tanto que un texto literario no se escribe “para” ningún fin práctico, como sí es el caso del guion.

Aun cuando no sea este el lugar para discutir las definiciones en torno a qué es o qué no es “literatura”, ni los criterios —si existieran— que determinan la calificación de ciertos textos como “literarios” y otros como “no literarios”, es importante destacar que el “estilo” (o la falta de este) es un criterio bastante frecuentado por diversos autores para ubicar al guion fuera del campo literario.

⁴ Segmentos de *La Notte*, de Antonioni, y de *Face to Face*, de Bergman, son algunos de los textos estudiados por su capacidad de concebir formas que expresan en el filme contenidos “invisibles” —en principio negados a la imagen cinematográfica—, así como procedimientos propios de la novela, como el monólogo interior, el discurso indirecto libre y los análisis psicológicos, entre otros.

⁵ Muchos consideran que el argentino Manuel Puig, por ejemplo, emplea el formato de guion en algunas de sus novelas construidas solo con diálogos (*El beso de la mujer araña*, *Cae la noche tropical*); sin embargo, esta consideración es equívoca, puesto que un guion escrito para ser filmado brinda información sobre el lugar, describe a los personajes, sus actitudes, vestuario, etcétera. La consignación solo de los diálogos, con ausencia total de un narrador, como lo hace Puig en las novelas citadas, niega o contradice las características de un guion convencional.

En la línea de los ya citados Vanoye y Viswanathan, entre otros, el guionista argentino José Pablo Feinmann es aún más radical y explícito:

Hago una fuerte diferencia entre la creación en la literatura y en el cine. En la literatura, el escritor tiene el lenguaje; el guión, en cambio, no tiene un nivel estilístico propio: su escritura debe ser lo más acotada y ascética posible... El guión es una escritura en tránsito, hipotética. Por lo tanto el guionista no deberá hacer literatura: debe escribir lo que el director puede filmar. (Oubiña y Aguilar 1997a: 69)

Es evidente que esta visión de la literatura proviene de los tratados de estética del siglo XVIII que comenzaron “a hablar de bellas artes e identificaron lo bello con la autosuficiencia de los objetos artísticos, que no tendrían ningún fin externo a ellos mismos” (Reisz 1986: 22). La cualidad que vuelve “literario” a un texto radica, desde esta perspectiva, en la ausencia de todo fin pragmático.⁶ En esta línea, se le niega tal cualidad a cualquier texto que se presente como dependiente de otro que es “mayor”, “más importante”.

En general, los manuales dictaminan que el escritor de guiones debe huir del “estilo literario”, exigido solo para los que escriben “literatura”. Respecto de esta exigencia, Oubiña y Aguilar señalan que “A menudo, la literatura es presentada como aquello de lo que es preciso desembarazarse para escribir un guión”, advirtiendo así esa dicotomía que separa un estilo diferenciado y “literario” de otro que sería indiferenciado, neutro, sin pretensiones y rechazándolo: “como si el trabajo con las palabras no fuera ya, desde siempre, literatura. ¿Acaso es posible pensar en palabras totalmente libres de literatura?” (2005: 177). Evidentemente, ambos autores extienden la definición de “literatura” hacia una noción amplia y general que abarca a todo texto escrito, a todo texto que emplea palabras,

⁶ Ver Reis1989. En el capítulo II, “Texto literario, texto poético, texto lírico”, la autora discute la “función estética” y sostiene la imposibilidad de caracterizar y definir el texto literario apelando al criterio de la orientación del mensaje a sí mismo como rasgo distintivo (33-63).

y descartan la identificación de “literario” con “estilo elegante”, “intenciones artísticas”, etcétera.

Más allá de la discusión sobre aquello que determina que un texto sea literario o no, es preciso señalar que la atribución de un “valor literario” al guion cinematográfico no constituye necesariamente una aspiración o reclamo para este en el ámbito de los estudios y de la práctica cinematográfica; por el contrario, la opinión dominante le asigna una carga negativa al “valor literario” o a la consideración del “guion como literatura”. Pero antes de referirme a ello, me interesa precisar que el guion como texto no tiene ninguna presencia en los estudios literarios ni en el sistema de los géneros literarios, lo cual parece darle la razón a quienes, desde posturas convencionales, limitan al guion a la condición de herramienta y texto transicional.

En efecto, en la discutida pero consagrada trilogía genérica, el guion cinematográfico no forma parte del género dramático ni del narrativo, y tal ausencia informa sobre su condición de texto no canónico y de su ubicación en el ámbito de la “sub” o “para” literatura. Si bien es cierto que desde la perspectiva de los estudios culturales nada impide que se estudien la canción popular, los refranes, la fotonovela o cualquier otro texto ajeno a la “alta cultura”, estos son percibidos por los investigadores desde su posición fronteriza con el campo tradicional de la literatura. Y es evidente que la determinación genérica —es decir, la percepción que se tiene sobre la ubicación de los textos en el sistema— afecta tanto los mecanismos de su construcción como las modalidades de su recepción y consumo.

La hipótesis de que el guion es percibido como perteneciente a un “género menor”, desde el punto de vista de la evaluación estética, podría explicar el desinterés de los estudios literarios por incluirlo como objeto de análisis. “On one level the debate around the script as literature has to do with artistic status and standing, placed out in a struggle between older and newer arts, or established and popular forms” (Maras 2009: 45). Es evidente que el guion fue ubicado en un lugar bastante invisibilizado en ese conjunto de productos llamados “subculturales”, “*mass* mediáticos” o “discursos masivos” de consumo, entre los que se incluyen indistintamente al cine de

Hollywood, la radio, las revistas femeninas, el folletín, la cultura sentimental, la música popular, etcétera. Se trata de una cultura demonizada que —como señala Graciela Speranza— “empezó a dividir a los críticos de la cultura en dos posiciones irreconciliables, sintetizadas poco después por Umberto Eco en una fórmula esquemática, pero feliz, ‘apocalípticos e integrados’” (2000: 28). En suma, si el cine, y especialmente el de Hollywood, fue un medio percibido como un espectáculo de masas, alienante y carente de valor artístico, el guion como texto tenía aún menos valor y resultaba impensable considerarlo “literario” o “artístico”.⁷

2. La percepción del guion en el ámbito cinematográfico

Cuando los primeros teóricos empezaron a reflexionar sobre el cine, algunos se empeñaron en que era preciso que esta nueva expresión se distanciara de la literatura y advirtieron que el guion, que se escribía como paso previo al rodaje, era una amenaza para la autonomía del cine, pues consideraban que, como texto escrito, pertenecía al ámbito literario. En la Unión Soviética de la década de 1920, Dziga Vertov elaboró su teoría del “Cinema-Eye” y dictaminó que era un error iniciar la realización de una película con “a so called scenario”. Vertov vaticinó que “In the years to come, the scenario as a product of literary composition will completely disappear” (cit. en Maras 2009: 35). Es claro que rechazaba la existencia del guion como texto escrito, pues este empleaba el lenguaje verbal, el de la literatura, que representaba el arte viejo, aquel contra el cual el cine, en su calidad de nuevo arte, tenía que luchar. Sergei Eisenstein tampoco le concedió ningún reconocimiento al guion. En “The Form of the Script”, publicado en 1929, estableció una clara diferencia

⁷ Son los términos de Adorno que identifica un “arte auténtico” diferenciado del “no auténtico” que es disfrutado por las masas acriticas, pasivas y entregadas al goce de los productos mercantiles: “Adorno plantea que el arte está siempre amenazado [...] la industria cultural produce simulacros o sustitutos en que el arte se define paradójicamente por la pérdida de su carácter artístico” (Marchese y Forradellas 1989: 227).

entre lenguaje literario y lenguaje cinematográfico, y determinó que el director debe ser quien busque las equivalencias fílmicas. Para Eisenstein, el guion no constituye un plan, herramienta ni texto previo a la producción; es simplemente “a shorthand record”, a “cipher” (2010: 135).

A diferencia de Vertov y Eisenstein, Lev Kuleshov manifestó la necesidad de un guion en el sentido de plan que guía el proceso de la puesta en escena. Es cierto que consideraba a los guionistas como peligrosos, pues provenían de la retórica de la literatura y no sabían pensar cinematográficamente: “representative of the alien art of literature seeking to impose literary values on cinema” (1987: 51), pero reconociendo su utilidad para el director, como lo es el plano o la maqueta para un constructor, advertía que debía limitarse a estar al servicio de la película y encontrarse lo más alejado posible de las palabras y de las innecesarias expresiones literarias: “It is important to realise that even in the preparatory general treatment of the scenario must be indicated nothing that is impossible to represent, or that is inessential, but only that which can be established as clear and plastically expressive key-stones” (1987: 45).

Por su parte, en la década de 1940, el teórico húngaro Bela Balász rechazó la consideración del guion como un mero accesorio técnico al servicio de la producción al sostener que “the literary foundation of the new art, the script, is just as much a specific, independent literary form as the written stage play” (1970: 246). Balász estaba empeñado en que el guion fuera considerado como un texto independiente que nada le debía a los géneros literarios, incluido el teatro.

Siguiendo, o coincidiendo con la propuesta de Balász, John Gassner y Dudley Nichols, guionistas del Hollywood de la era de los estudios, prepararon en 1943 la antología *Twenty Best Film Plays*, una de las primeras colecciones de guiones que fueron publicadas. En la introducción, Gassner presentó la publicación como el nacimiento de un nuevo tipo de escritura: “There is now a literature of the screen—the screen-writing” (1943: vii); es decir, los guiones se incluían en el ámbito de la literatura, pero constituían una forma distinta de esta. Podría pensarse

que se estaba anunciando un nuevo género. Resulta significativa la preocupación de Gassner al llamar la atención sobre las dificultades de lectura, por cuanto “a shooting script is intended solely for use in the studios by those who make our films, and that in this form they do not make pleasurable or easy reading” (1943: vii). Es evidente que le preocupaba el placer de la lectura, la gratificación, que —como señala Maras— es una cualidad que Gassner y otros “deem a key aesthetic value for literature” (Maras 2009: 54). Para solucionar este problema, los editores Gassner y Nichols eliminaron todas las indicaciones técnicas: “technical jargon has been omitted, shooting directions being translated into their visual equivalent as ‘seeing’ directors” (Gassner y Nichols 1943: viii), dejando en claro que “The screenplays in this book are neither summarized or novelized, but are complete—in fact more complete than the films as they appeared on the screen” (1943: viii). Queda así establecida una nueva forma de “literatura”, escrita para ser filmada, pero que también tiene existencia propia: el guion puede ser leído como literatura, *es* literatura.

Más radical fue el escritor, guionista y crítico de cine Guillermo Cabrera Infante quien en sus reflexiones sobre el guion de cine, que desarrolla a propósito de la adaptación que escribió de *Bajo el volcán* por encargo del director Joseph Losey determinó que “Un guion no es literatura para el cine, sino literatura que ya es cine. Que se realice o no es otra cuestión”. Asimismo, sitúa a la película como “una última consecuencia” de su escritura, “una última ratio que por casualidad se convierte en una Ultima Thule”, y definió al guionista como a una persona que escribe una película “como compone una novela o hace una obra de teatro o, tal vez, un poema. La pantalla blanca es la hoja de papel y los actores ya hablan con su voz de diálogo”, sin por ello ignorar ni dejar de destacar la valiosa condición de herramienta: “Sólo productores pobres o directores resentidos de una autoridad mayor pueden hablar con irrisión del guión, que sin embargo resulta, en toda filmación, la biblia que hay que consultar cada día” (1985: 30-31).

Exceptuando a Balász y la propuesta de Gassner y Nichols, así como en el ámbito hispanoamericano las solitarias reflexiones de

Cabrera Infante,⁸ la mayoría de teóricos, críticos y guionistas que se ocuparon del guion cinematográfico coinciden en señalar su exclusiva condición de texto utilitario y su valor instrumental, o en destacar su calidad de texto escrito, razón por la cual pertenece al campo de la literatura, ajeno al arte nuevo que es el cine. Desde estas perspectivas, el guion queda reducido, en los estudios fílmicos, a mero texto práctico —maqueta, manual de instrucciones, “blueprint”— o a la consideración de su pertenencia al ámbito literario. En suma, tanto los estudios literarios como los fílmicos han ignorado la existencia del guion como texto autónomo, y lo han descartado como objeto de investigación y análisis.

3. El guion como herramienta imprescindible

Dejando de lado aquellas posiciones extremas y puristas que rechazan la inclusión del guion en el ámbito cinematográfico por cuanto lo consideran “literario”, es posible referirse a dos corrientes que han marcado la percepción del guion casi desde los inicios del cine y que fueron definidas de acuerdo con Carrière, por Meliès y Max Linder. Para el primero, “que viene del *music hall*, del ilusionismo y del teatro”, el guion es un componente esencial. Sus guiones, explica Carrière “están dibujados plano por plano porque hay tantos trucos, tantos efectos especiales, que no hay lugar para la improvisación. Toda la película está ya en el guión” (1997). De otro lado, para Max Linder, “que escribía los guiones en los puños de su camisa, camino al estudio”, estos son apenas un punto de partida. Como bien señala

⁸ El escritor argentino Manuel Puig, cuya amplia obra guionística permanece prácticamente desconocida, publicó en 1985 dos guiones: *La cara del villano / Recuerdo de Tijuana*. En el “Prólogo”, además de testimoniar su experiencia como guionista, reflexiona sobre la relación del cine con la literatura y las diferencias entre escribir un guion y una novela, y justifica la publicación de ambos textos: el primero, porque quedó descontento de la película que dirigió Arturo Ripstein (con el título de *El otro*, 1984); y el segundo, porque nunca se realizó. Las ideas elaboradas en este prólogo, así como las expresadas en más de una entrevista, permiten plantear una suerte de “teoría del guion” de Manuel Puig, tema que desborda los límites de este artículo. Remito al lector a mi trabajo “*Boquitas pintadas*. De la novela a la película”. En <http://aix1.uottawa.ca/~gsamll/TintaVirtual/Pages/Tintavirtual03/3TVArt2.htm>.

Carrière, aun cuando Linder haya escrito una o dos veces en los puños de su camisa, la anécdota “sirve para definir esa otra escuela que no considera al guión como la matriz de la película sino, por el contrario, como la base mínima de algo vivo, algo nuevo que deberá ocurrir durante el rodaje”. Y concluye afirmando que “Estas dos tradiciones persisten hasta hoy (1997: 15-16).

Es evidente que la concepción norteamericana del “cine de estudios” pertenece a la tradición que concibe el guion como texto imprescindible: sin él no puede iniciarse el largo proceso de la producción de una película. La necesidad del guion surgió cuando las historias se fueron complicando y, con ellas, la producción. Así, se empezaron a realizar películas que requerían mucho más que solo anotaciones o listas que le indicaran al director los planos que debía filmar: “The screenplay (or script) became the accumulation site of much of the information surrounding the production of a film, including technical details—lighting, wardrobe, and so on—all of which made it difficult to see the screenplay as an artistic form” (Boon 2008: 33). Este es el cine de estudios, el que se concibió como una industria y floreció en Hollywood. Y es justamente esta tradición, la del llamado “cine clásico” que se desarrolló “en los grandes estudios de Hollywood entre 1929 y 1945” (Jewell 2007: 152), la que concibió la noción de guion más difundida y que atiende, fundamentalmente, al principio que rigió las producciones de Hollywood: “A good movie meant a good story told in seamless fashion”, es decir, a su dimensión narrativa. La construcción del guion obedecía a las necesidades del *storytelling*, cuyos principios determinaron que las historias de la literatura y del drama que se llevaran al cine fueran reformuladas a fin de que se adecuaran a las exigencias propias del nuevo medio. Esto significó, explica Jewell, que cada historia tenía que ser contada “completely in a time frame that usually lasted between 60 and 125 minutes” (2007: 152).

Los estudios hollywoodenses le otorgaban una gran importancia a esta primera fase de la producción y contrataban guionistas para que escribieran estas historias de manera que pudieran ser filmadas. Y se sabe que los guiones pasaban por las manos de más de

un guionista, así como por sucesivas revisiones del productor, del director (si este tenía autoridad para realizar cambios), del o de la protagonista, hasta llegar finalmente a la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA),⁹ instancia de censura creada por los propios estudios como un modo de autorregulación. Evidentemente, esta condición de producto sometido a observaciones y cambios contribuyó a la pérdida de la autoría e incluso —es una hipótesis— al reforzamiento de la consideración del guion como herramienta y texto efímero.

Aunque en el cine posterior y en las cinematografías europeas, o en el llamado “cine independiente”, la mayor o menor importancia que se le otorga al guion depende de cada director, su función de texto “guía” previo a la realización no ha cambiado. Sí se han modificado, y son diversas, las relaciones del guionista con el director y los métodos de trabajo. Carrière, por ejemplo, señala que “Cada director es diferente y espera algo diferente del guionista” (1997). Y comenta su trabajo con Marco Ferreri,¹⁰ quien iba al rodaje “sólo con los lineamientos de una historia, esperando que algo nuevo ocurra en ese momento” (1997), al estilo de Max Linder. Para Jean Luc Godard, “el guión existe pero es invisible” (1997). Reunidos ambos, diariamente y durante largas horas —relata Carrière—, imaginaban escenas a partir de diálogos, comentarios, imágenes. “Es una manera de trabajar un guión sin escribirlo. Por supuesto que de vez en cuando se deben tomar notas”. Pero puede pasar —comenta no sin cierta ironía— “que nada ocurra” en el lugar de la filmación; y recuerda a Godard en el rodaje de *Pasión* (1982): “el equipo estuvo parado, esperando durante tres semanas porque a Godard no se le

⁹ Debido a las constantes denuncias de los grupos católicos y otras instituciones que consideraban ofensivos los contenidos sociales, políticos, morales o sexuales de las producciones de Hollywood, los estudios decidieron autorregularse y le encargaron a Will Hays, en 1931, la creación de un código que establecía una serie de restricciones y límites relacionados con asuntos éticos, sexuales, etcétera. Los guiones no podían filmarse sin tener la aprobación de los censores de la MPPDA.

¹⁰ Carrière fue guionista de *La cagna* (1972), que dirigió Marco Ferreri.

ocurría ninguna idea para empezar” (1997b). No es el caso de Luis Buñuel¹¹ —agrega—, quien

Aun sabiendo que el guión no tiene existencia perdurable, necesitaba ese objeto familiar. Para don Luis era importante que no tuviera ninguna indicación técnica: un guión es un texto que tendrá varios lectores (cincuenta-sesenta, el equipo del filme) y cada uno buscará allí algo diferente [...] Por lo tanto ese objeto tiene que contener todas las informaciones necesarias para hacer la película pero sin convertirse en un documento ilegible. (1997: 23)

4. De una lectura “al servicio de” a una lectura como “texto autónomo”

No cabe duda de que el guion cinematográfico como texto que prepara y se anticipa a la producción, realización y edición del filme tiene muchos lectores. Se trata, ciertamente de una lectura —llamémosla— pragmática, dado que cada una obedece a necesidades específicas y diferentes. Carrière afirma que “Le paradoxe du scénario, c’est que c’est un objet écrit, mais que de tous les objets écrits, c’est celui qui a le moins de lecteurs, une centaine au maxime”, refiriéndose a que quienes participan en el proceso de una película leen el guion en función de sus propios intereses. Así, el productor busca información sobre los escenarios, el número de actores, los días de rodaje, los costos y presupuestos: “il ne vous dira jamais ce qu’ il pensé de l’histoire, ni des personnages” (1985: 68).

En la misma línea, el guionista argentino Raúl Beceyro señala:

El guión está hecho para ser leído por alguien. Con frecuencia el director, con el guión bajo el brazo, recorre las oficinas de los posibles productores. En esos casos, ese productor será el lector a quien ese guión esté destinado. Otros lectores eventuales son todos los

¹¹ En colaboración con Luis Buñuel, Carrière escribió *Diario de una camarera* (*Le Journal d’une femme de chambre*, 1964), *Bella de día* (*Belle de jour*, 1966), *La vía láctea* (*La voie lactée*, 1969), *El discreto encanto de la burguesía* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972), *El fantasma de la libertad* (*Le fantôme de la liberté*, 1974) y *Este oscuro objeto del deseo* (*Cet obscur objet du désir*, 1977).

integrantes del equipo de una película, desde actores hasta técnicos, a quienes el director entrega el guión para informarles de las características que tendrá el filme futuro. (1997b: 37)

El también argentino Adolfo Aristarain coincide en que los lectores de un guion son operativos: “Dentro de una industria no es posible pensar en hacer una película sin guión: es necesario para conseguir el dinero, para hablar con los técnicos y, además, porque los actores deben tener los diálogos, la vestuarista necesita conocer cómo son los personajes, la gente de producción tiene que saber qué decorados buscar” (1997b: 154). Feinman, por su parte, hace observaciones sobre cómo leen y discuten un guion los vestuaristas, los utileros y los escenógrafos: “Hacen otro tipo de lectura. Es interesante ver cómo marcan el guión: ponen signos de admiración, subrayan ‘pipa’, hay que buscar una pipa, de qué tipo de pipa se trata” (1997a: 50).

Es indiscutible que la mayoría de lectores de un guion está conformada por aquellos que cumplen una función en la producción. Como señala Boon:

Millions of people have seen Sydney’s Lumet *Network* (1997), but only a few hundred students of film and film industry professionals (actors, directors, set designers, and so on; and professionals involved in the business of filmmaking: agents, entertainment lawyers, managers, accountants, etc.) have read Paddy Chayefsky’s screenplay. (2008: 26)

Desde esta perspectiva, es claro que un guion no admite una lectura literaria si esta se entiende en el sentido de las “bellas artes” que atiende al inmanentismo del texto en su “función poética” (en términos de Roman Jakobson) diametralmente opuesta a la “utilitaria”.

Balász, uno de los primeros teóricos que le concedió al guion una dimensión más cercana a la autonomía en un contexto en que la opinión mayoritaria coincidía en considerarlo como herramienta al servicio del filme, vaticinó: “Up to now the history of the film script has been merely a chapter in the history of the film. But soon the script may in turn determine the history of the film” (1970: 255).

No parece haber acertado, por lo menos hasta hoy, como se puede constatar tras revisar las opiniones de críticos, directores y de los propios guionistas, pues es evidente que los estudios fílmicos se orientan al análisis de las películas prescindiendo del guion o texto escrito.

Hugo Münsterberg, en *The Film: A Psychological Study: the Silent Photoplay in 1916* afirmó “The work which the scenario writer creates is in itself entirely imperfect and becomes a complete work of art through the action of the producer” (1970: 83) y Oubiña y Aguilar —solo por citar a autores contemporáneos—, expresando una percepción generalizada y casi unánimemente aceptada, señalan que “un guión no se lee; se lee la intuición de un filme: la película no existe hasta que no está en la pantalla y antes no está en ningún lado (2005: 174), afirmación que coincide con el temprano trabajo de Münsterberg. Así, se puede afirmar que el estudio de los guiones como textos autónomos no ha prosperado debido a que predomina la certeza de que son textos incompletos que alcanzarán su “completitud” solo cuando se conviertan en películas, ya que para eso fueron escritos. De lo contrario, no existirían. Incluso el ya citado Dudley Nichols, en “The Writer and the Film”, explica que la dificultad para disfrutar de la lectura del guion como texto literario se debe a que no es un producto terminado: “It is a step, the first and most important step, in the process of making a film” (1943: xxxii); y ello a pesar de su empeño, junto con Gassner, por demostrar que el guion es un texto literario.

Pier Paolo Pasolini, aun cuando admite que el guion puede ser “a work complete and finished itself”, señala que sería erróneo considerarlo como texto autónomo, porque “the screenplay is a structure that wants to be another structures” (2005: 187). En cierto modo, el guion es propuesto como un texto virtual, como algo que aún “no es”, sino que “será” o “podrá ser”. Maras, parafraseando a Pasolini, resume: “There is a risk of misreading the screenplay if we fail to understand its virtual status in relation to the actuality of film, its role as a particular kind of technology, a structure that wants to be another structures” (2009: 50). Robert McKee, el actual “gurú” de

los manuales, expresa con absoluta contundencia la idea de la naturaleza “virtual” del guion: “A literary work is finished and complete within itself. A screenplay waits for the camera” (1997: 394).

La inteligente reflexión de Pasolini, la radicalidad del juicio de McKee, así como las consideraciones pragmáticas de un guionista independiente como Carrière y otros autores se presentan como argumentos consistentes e indiscutibles a favor de la consideración del guion como un texto virtual, de paso y transitorio. Asimismo, parecería innegable su estructural “incompletitud”, discutida casi solitariamente por Gassner, como se verá más adelante.

Sin embargo, dice Boon, también hay lectores que “intentionally track down a copy” y este grupo “has grown in the last three decades to include a large number of would be screenwriters, students of the screenplays, professors teaching screenwriting courses for film, communication and English departments, and entrepreneurs marketing screenwriting courses and related services” (2008: 26). Es cierto que, en cualquiera de los casos, la lectura de los guiones está mediada por un interés específico determinado, ya sea por las necesidades, como se ha visto, de la producción (las del director, actores, vestuaristas, fotógrafo, etcétera) o por las del crítico y el académico, a diferencia de lo que ocurre con las novelas, la poesía e incluso el teatro. Así, por su “incompletitud”, el guion no parece admitir una lectura, llamémosla, “placentera” o “literaria”; y, si lo es, resulta minoritaria.¹²

¹² En los últimos años se han incrementado las publicaciones de guiones, lo que hace suponer que también el número de lectores. Los criterios para sacarlos a luz son variados: por ejemplo, se publican los de películas que han tenido éxito de crítica, pero también, en algunos casos, de público. Asimismo, los guiones escritos por directores prestigiosos tanto del cine de Hollywood (Quentin Tarantino es un ejemplo) como del independiente. Los redactados por Woody Allen son los favoritos de las editoriales. En México, Conaculta / Cineteca Nacional han publicado *Así es la vida* y *La perdición de los hombres*, de la guionista Paz Alicia Garcia-diego, entre otros. Recientemente, en el Perú, se publicó *La teta asustada*, (Lima: Norma, 2010) guion escrito por Claudia Llosa, quien también dirigió el filme; y en el momento en que escribo este texto, el de *Las buenas intenciones*, de Rosario García-Montero (Lima: Aguilar, 2011), guionista y directora de la película. Estas

A pesar de pertenecer a una corriente minoritaria, algunos autores le han asignado “valor” a la lectura de un guion más allá del pragmático. Gassner, por ejemplo, puesto a escoger entre los guiones terminados y las películas filmadas, asegura que los primeros tienen más valor porque “they are more representative of the authors’ intention and more illuminating, and more forthright too, as they had not yet been completely subjected to the taboos with which Hollywood has been saddled” (1943: x). Asimismo, Korte y Schneider proponen que “through the use of language the screenplay hails the reader not simply to decode story information and events, but also cues the reader as to how the story should be realised in cinematic form” (2000: 99). Es decir, la lectura de un guion ofrece ciertas pautas que permiten imaginar la película futura. En esa línea coincide Claudia Sternberg: “The screenplay contains information not only about the characters and film story, but also about the way these events are to be presented” (231).

Y aunque Manuel Puig, en más de una entrevista haya coincidido con la generalizada idea del guion como herramienta: “Para mí un guión no es más que un bosquejo, un plan de trabajo que después el director realiza” (Poniatowska 2006: 106), cuando en el ya citado “Prólogo” se pregunta “¿Cómo leer un guión?”, elabora una respuesta que invita a una lectura creadora estableciendo claramente que le asigna al guión una autonomía que trasciende su condición de herramienta:

En una buena novela el autor va dando cuerpo a sus personajes, los describe o los deja intuir a través de los más variados recursos literarios. Aquí en cambio el lector se enfrenta con libertad mucho mayor para imaginárselos. Una posible lectura podría hacerse atribuyendo a esos personajes rostros de actores conocidos de cualquier época y nacionalidad. Pero creo que más creadora sería aquella lectura en que para animar cada personaje se eligiese el rostro de los amigos y enemigos que pueblan la realidad del lector. (1985: 14)

publicaciones demuestran no solo la mayor atención que se le presta al guion sino que confirman su condición de texto autónomo.

También Boon argumenta a favor de la lectura del guion como texto autónomo y señala que si bien “The film proper—the light and sound show experience—creates an illusion of presence that the screenplay does not [...] signifying production is no less present in written text. Just as image is text, text is image”. Lo que cambia —dice— “is the level of subjectivity” (2008: 29). El lector de un guion —señala— tiene que imaginar, recrear, aquello que está escrito para ser filmado. Y como ejemplo cita la siguiente didascalia de *The Seventh Seal*, uno de los primeros guiones escritos por Ingmar Bergman: “The night had brought Little relief from the heat, and at dawn a hot gust of wind blows across the colorless sea. The KNIGHT, Antonious Block, lies prostrate on some spruce branches spread over the fine sand. His eyes are wide-open and bloodshot from lack of sleep” (cit. en Boon 2008: 29).

Boon se pregunta: “‘a dawn preceded by a hot night’, how a ‘hot gust of wind’ looks when it ‘blows across a colorless sea’. Even more necessary to the narrative, a reader must imagine the prostrate knight” (2008: 29); sin embargo —prosigue Boon—, esos detalles textuales “once filmed, shift the locus of subjective creation from the reader to the filmmakers (and not to the film audience)” (2008: 30). El argumento de Boon, que celebra la libertad imaginativa que cada lector de un guion puede desplegar, es exactamente el mismo que estudiosos y espectadores consideran como una de las diferencias básicas entre el cine y la novela cuando se discuten las adaptaciones fílmicas. Y hay quienes le otorgan mayor valor al texto literario justamente porque le permite al lector construir sus propias imágenes.¹³

Sea como fuere, la reflexión de Boon coloca al guion en el nivel de un texto que se puede leer independientemente del objetivo para

¹³ “Debido a la inexistencia de analogía entre la escritura y la realidad referida, el lector ha de cooperar con el texto (Eco) y construir mentalmente los personajes con sus características, los espacios y los objetos que los habitan y las propias acciones. Por el contrario, en la representación fílmica y teatral hay una plasmación visual que proporciona imágenes precisas de todos los componentes de la ficción” (Sánchez Noriega 130).

el que fue escrito; y más allá de su función de maqueta, guía o “blueprint” —o a pesar de ella—, el guión deviene en un texto significativo y autónomo que demanda del lector las mismas exigencias que un texto literario. Se podrá objetar que el ejemplo no es representativo por cuanto Bergman es un artista, escritor y director de cine y de teatro, reconocido como tal en el mundo de la “alta cultura”, y sus películas se identifican con el llamado “cine arte”, “cine independiente”, “cine fuera de Hollywood”, pero en términos de su condición de texto narrativo, ya sea que hayan sido escritos por un autor “prestigioso” como Bergman o por uno que forma parte del cine de género, las condiciones y expectativas de lectura que ofrecen dichos guiones son similares. Cambiará la valoración crítica, pero ese es un tema que concierne a una discusión diferente.

5. El problema de la autoría

Richard Corliss, en “The Hollywood Screenwriter”, sostiene que la *politique des auteurs*¹⁴ contribuyó a la desvalorización del guion y del guionista debido a que “descubrió” al director como el único “autor” de un filme. De acuerdo con esta propuesta, cuando el director es un verdadero autor, su personalidad domina el filme y se apropia de todos los recursos de los que dispone. Obviamente, el “autor” transforma el guion: así, somete la historia, los personajes, los temas y demás elementos para ponerlos al servicio de sus propias necesidades expresivas y estilísticas; por ello, su personalidad y estilo visual marcan el filme, lo hacen reconocible.¹⁵ En este contexto,

¹⁴ Fue el entonces joven crítico y director de cine François Truffaut quien propuso estas ideas en su famoso artículo “Une certaine tendance du cinéma français”, publicado en 1954 en la revista *Cahiers du Cinéma*. Por su parte, Andrews Sarris, en Estados Unidos, propuso la “americanización” de la *politique de auteurs* en su artículo “Notes on the Auteur Theory in 1962”. Esta propuesta tuvo una gran importancia en la revalorización del cine de Hollywood.

¹⁵ Es mítica la anécdota de John Ford en la que rompe las páginas del guion de *El ocaso de los cheyenes* cuando su productor le advirtió que no estaba cumpliendo el plan del rodaje y la filmación estaba atrasada. Ford le preguntó en qué página del guion debía estar y, al señalársela, el atraso equivalía a veinte páginas. Con absoluta naturalidad, Ford las arrancó y, sonriendo, declaró que ya estaba al día. La anécdota habla por sí sola del desdén con el que era percibido el guion por aquellos directores

el guion no tiene interés en sí mismo, más bien importa qué hizo el “autor” con él. Ya en 1948, el crítico francés Alexandre Astruc publicó “La Cámara Stylo”, en donde proclamaba que el director “escribía” con la cámara, es decir, era el autor de sus películas del mismo modo como un escritor lo es de su obra escrita. Se puede entender que el guion desaparece cuando el director “escribe”:

The scriptwriter directs his own scripts; or rather, that the scriptwriter ceases to exist, for in this kind of filmmaking the distinction between author and director loses all meaning. Direction is no longer a means of illustrating or presentation a scene, but a true act of writing. The filmmaker / author writes with his camera as a writer writes with his pen ... how can one possibly distinguish between the man who conceives the work and the man who writes it? (cit. en Winston 1973: 17)

De acuerdo con Corliss, la fascinación de los críticos ante la revelación del “autor” los hizo olvidar que no todos los filmes son “dominados” por el director, que podemos hablar de películas de actor, de guionistas y hasta de fotógrafos o editores. En su estudio, identifica las que llama “películas de guionista”, aplicando la misma propuesta de la *politique des auteurs*:

A screenwriter’s work should be, and can be judged by considering his entire career, as done with a director. If a writer has been associated with a number of favorite films, if we can distinguish a common style in films with different directors and actors, and if he has received sole writing credit on several films, an authorial personality begins to appear.¹⁶ (1992: 611)

que, como Ford, fueron encumbrados por la *politique de auteurs*. En “The Autumn of John Ford”, el cineasta declara: “There is no such thing as a good script. I’ve never seen one [...]. Scripts are dialogues. I do not like all that talk. I do not like to do books or plays. I prefer to take a short story and expand in rather than take a novel and try to condense” (Bogdanovich 2001: 59).

¹⁶ Corliss estudia a los guionistas de Hollywood que trabajaron en los departamentos de guion en los años treinta, cuarenta y cincuenta al servicio de productores que asumían la responsabilidad de la película. Un mismo guion podía ser trabajado por varios guionistas sucesivamente y no se puede confiar en los créditos, pues estos no necesariamente dan cuenta de los autores. Incluso hay casos en los que no se

Dada la imposibilidad de acceder a los guiones que quiere estudiar, Corliss rastreó las huellas, “el estilo”, “la personalidad” de los guionistas en las películas realizadas. Y su estudio concluye con una lista de escritores del Hollywood clásico cuyos guiones fueron determinantes en el resultado final.

La propuesta de Corliss, planteada a principios de los años setenta, coincide con las demandas que el escritor y guionista Guillermo Arriaga expresó en la entrevista que fuera publicada en *New York Times*, en octubre de 2006 y que cita Boon (2008: ix). Allí, Arriaga reclamaba que como “escritor” de *21 gramos* y *Babel*¹⁷ merecía ser reconocido como “autor”. “When they say it’s an auteur film, I say auteurs film. I have always been against the ‘film by’ credit on a movie. It’s a collaborative process and it deserves several authors”.¹⁸ En el reclamo de Arriaga se cuestiona no solo el tema de la autoría que se asigna el director individualmente, sino también el estatus de “escritor”,¹⁹ más ligado a la literatura que al cine.

Estas consideraciones se vinculan claramente con la percepción del guion “como texto autónomo” y no como material descartable o valioso solo por su capacidad de convertirse en películas y la exigencia de que sea tratado y estudiado como texto que, al igual que la novela, la poesía o cualquier otra forma textual, permite la expresión

acredita el nombre del escritor que trabajó la mayor parte del guion, sino solo el del que lo revisó (1992: 608-610).

¹⁷ *21 gramos* (2003) y *Babel* (2006) fueron dirigidas por Alejandro González Iñárru quien se atribuye la autoría de ambos filmes.

¹⁸ Rafferty, Terence: “Now Playing: Auteur vs. Auteur”. *New York Times* 22 Oct. 2006, late ed. final, sec. 2,

¹⁹ Esta discusión sobre la “autoría” puede parecer anacrónica por cuanto resucita las convicciones del romanticismo e ignora las propuestas de los estructuralistas y posestructuralistas que “relativizaron la noción del autor como la única fuente que origina y crea el texto. Para Barthes el ‘autor’ se convirtió en una especie de producto de la escritura [...] y habló, en cierto sentido demagógicamente, de la ‘muerte del autor’”, señala Robert Stam (1999: 218). Frente a este problema, Stam parece optar por el proyecto posterior, “aunque problemático” de los “autoristas”, que crearon la noción del “autor-estructuralismo”, un híbrido que pone el nombre del autor real entre comillas para enfatizar su visión de este como “un constructor crítico, más que una persona originaria, con una biografía de carne y hueso” (1999: 218).

y el desarrollo de un “estilo” y de rasgos que pueden identificarse como característicos de un autor. En este sentido, se afirma que si bien el guion es un escrito concebido para ser filmado, también puede leerse con independencia del texto fílmico por cuanto se trata de un texto autónomo que cuenta una historia.

En efecto, el guion es, qué duda cabe, un texto narrativo. La definición de Vanoye, según la cual “El guión elabora un relato en el que están presentes los contenidos, los dispositivos narrativos, las estructuras dramáticas, los diálogos, los personajes” (1996: 20), o la afirmación de Richard Corliss referida al trabajo del guionista: “the screenwriter creates a film’s plot, characters, dialogue and theme” (1992: 607), solo por citar a algunos autores, coinciden en reconocer la naturaleza narrativa del guion, lo cual no hace sino confirmar su calidad de texto autónomo y su posibilidad de ser estudiado independientemente del objetivo que animó su creación.

Desde una orientación más precisa en torno a su estudio, y en su afán de romper la convencional marginalización en la que ha sido situado el guion tanto por los estudios fílmicos como por los literarios, Boon propone la creación de los “screenplay studies” como área específica que no pertenece al ámbito literario ni al fílmico, aunque como texto comparta una serie de características con textos narrativos y dramáticos²⁰ y forme parte, asimismo, del filme realizado. El primer objetivo, y el más importante de esta perspectiva de estudio, anota, “should be the written text”, aunque precisa que ello no excluye las referencias a la película: “A screenplay and its resultant film are intimately linked, which often makes reference to the film unavoidable in the same way the film studies scholars are sometimes compelled to make reference to a film’s screenplay” (2008: x). En segundo lugar —y acá el énfasis se marca en la relación entre guion y filme—, “screenplay studies posit the writer (or writers) as the author of the work (i.e., the screenplay), *and* at least, *an* author of the

²⁰ Los principios dramáticos que guían la escritura de un guion son los mismos —señala Boon— que aquellos con los que se construye el texto dramático. Además, los guiones comparten “a common literary heritage tracing back to Hellenist theater, and are amenable to the earliest literary criticism—Aristotle’s Poetics” (2008: IX).

film, as Arriaga argues”.²¹ Boon señala que “the interaction between writing and filming” debe merecer la atención de los estudios críticos, pues la interacción entre el punto de vista del guionista y el del director es dinámica y queda registrada en la película. Esto es válido, específica, incluso “when directors author their own screenplays, as a director’s vision as a writer may differ from his or her vision as a director” (2008). Por último, los “screenplay studies”, al igual que los estudios literarios, “should illuminate a reader’s understanding of a text, and thereby differentiate itself from pedagogy”, sentencia Boon, en alusión a los manuales que enseñan a escribirlos y que constituyen la principal —prácticamente la única— bibliografía existente sobre el guion cinematográfico. “The primary objective of screenplay studies should not be to help readers write script any more than primary objective of Hemingway scholarship is to help the reader write novels and short stories” (2008: x).

Dicho todo esto, bien se puede concluir en que el estudio del guion cinematográfico, ya sea como texto escrito que forma parte de la construcción del filme, como texto narrativo que da cuenta de una historia, unos personajes y un universo que pueden vincularse con el “imaginario artístico” de su autor o desde la perspectiva de aquello que aporta su lectura, al margen de su relación con el filme, no solo desborda y trasciende la limitada función de herramienta que le fue asignada, sino que enriquece, complejiza e ilumina nuestro acercamiento a los estudios literarios y fílmicos.

²¹ Recordemos que Boon refiere el reclamo, citado en este trabajo, del guionista Guillermo Arriaga.

Referencias bibliográficas

- ARISTARAIN, Adolfo
1997 “La intuición del relato”. En *El guion cinematográfico*. Comps., David Oubiña y Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Paidós.
- ASTRUC, Alexandre
1968 “La Cámara Stylo”. En *The New Wave*. Ed., Peter Graham. Nueva York: Doubleday, 117-118.
- BALÁSZ, Béla
1970 *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Nueva York: Dover.
- BECEYRO, Raúl
1997 “El guion: apuesta y riesgo”. En *El guion cinematográfico*. Comps., David Oubiña y Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Paidós.
- BOGDANOVICH, Peter
2001 “The Autumn of John Ford”. En *John Ford Interviews*. Eds., Gerald Peary y Jenny Lefcourt. Jackson: University Press of Mississippi, 58-61.
- BOON, Kevin Alexander
2008 *Script Culture and the American Screenplay*. Detroit: Wayne State University Press.
- BRADY, John
1981 *The Craft of the Screenwriter: Interviews with Six Celebrated Screenwriters*. Nueva York: Simon.
- CABRERA INFANTE, Guillermo
1985 “Bajo el volcán: Scenario. O de la novela al cine sin pasar por la pantalla”. *Vuelta*. 101, 28-32-
- CARRIÈRE, Jean Claude
1985 “Les aventures du sujet”. *Cahiers du Cinéma*. 371-372, 68-71.
1997 “Una novela de aprendizaje”. En *El guión cinematográfico*. Comps., David Oubiña y Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Paidós, 15-31.

- CARRIÈRE, Jean Claude y Pascual BONITZER
1995 *The End: Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- CORLISS, Richard
1992 "The Hollywood Screenwriter". En *Film Theory and Criticism*. Eds., Gerald Mast, Marshall Cohen y Leo Braudy. Nueva York: Oxford University Press, 607-613.
- EISENSTEIN, Sergei
2010 "The Form of the Script". *Selected Works. Volume 1. Writings, 1922-1934*. Por Eisenstein. Ed., Richard Taylor. Londres: BFI, 134-135.
- ELIAD, Tudor
1980 *Comment écrire et vendre son scénario*. París: Henry Veiner.
- FIELD, Syd
1977 *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. Nueva York: Dell.
- GASSNER, John
1943 "The Screenplay as Literature". En *Twenty Best Film Plays*. Eds., John Gassner y Dudley Nichols. Nueva York: Crown, vii-xxx.
- GASSNER, John y Dudley NICHOLS (eds.)
1943 *Twenty Best Film Plays*. Nueva York: Crown.
- JEWELL, Richard B.
2007 *The Golden Age of Cinema, 1929-1945*. Malden: Blackwell.
- KORTE, Barbara y Ralf SCHNEIDER
2000 "The Published Screenplay—A New Literary Genre?". *AAA-Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*. 25, 1, 89-105.
- KULESHOV, Lev
1987 "The Banner of Cinematographie". En *Selected Works: Fifty Years in Film*. Ed., Ekaterina Khokhlova. Moscú: Raduga, 37-55.
- MARAS, Steven
2009 *Screenwriting. History, Theory and Practice*. Londres: Wallflower.

- MARCHESE, Ángel y Joaquín FORRADELLAS
1989 *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*.
Barcelona: Ariel.
- MAST, Gerald, Marshall COHEN y Leo BRAUDY (eds.)
1992 *Film Theory and Criticism*. Nueva York: Oxford University
Press.
- McKEE, Robert
1997 *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of
Screenwriting*. Londres: Regan.
- MÜNSTERBERG, Hugo
1970 *The Film: A Psychological Study: the Silent Photoplay in 1916*.
Nueva York: Dover.
- NICHOLS, Dudley
1943 "The Writer and the Film". En Gassner y Nichols 1943: xxxi-xl.
- OUBIÑA, David y Gonzalo AGUILAR
2005 "La alquimia de las imágenes". En *El guión cinematográfico*.
Comps., David Oubiña y Gonzalo Aguilar, 173-186.
- OUBIÑA, David y Gonzalo AGUILAR (comps.)
1997a "‘El contrato de la escritura’. Entrevista a José Pablo
Feinmann". En *El guión cinematográfico*. Comps., David
Oubiña y Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Paidós, 49-69.
1997b *El guión cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós.
- PASOLINI, Pier Paolo
2005 *Heretical Empirism*. Ed. Louise K. Barnett. Washington DC:
New Academic.
- PONIATOWSKA, Elena
2006 "Para el escritor Manuel Puig el cine está antes que nada".
Excelsior: México D.F. 19 de octubre de 1974. En *Puig por
Puig. Imágenes de un escritor*. Comp., Julia Romero. Madrid:
Iberoamericana, 104-107.
- PUIG, Manuel
1985 "Prólogo". En *La cara del villano / Recuerdo de Tijuana*.
Barcelona: Seix Barral, 7-14.

REISZ, Susana

1986 *Teoría literaria. Una propuesta.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

1989 *Teoría y análisis del texto literario.* Buenos Aires: Hachette.

SPERANZA, Graciela

2000 *Manuel Puig. Después del fin de la literatura.* Buenos Aires: Norma.

STAM, Robert

1999 *Nuevos conceptos de la teoría del cine.* Barcelona: Paidós.

VANOYE, Francis

1996 *Guiones modelo y modelos de guión.* Barcelona: Paidós.

VISWANATHAN, Jacqueline

1987 "Une histoire raconté en images?". *Études française.* 22, 3, 71- 81.

WINSTON, Douglas Garret

1973 *The Screenplay as Literature.* Londres: The Tantivy Press.