

**LA AUTONOMÍA DEL GUION CINEMATOGRAFICO
COMO GÉNERO LITERARIO.
LA GENIALIDAD CREATIVA DE BUÑUEL
Y JULIO ALEJANDRO EN *VIRIDIANA* (1961)**

THE AUTONOMY OF THE SCREENPLAY
AS A LITERARY GENRE.
THE CREATIVE GENIUS OF BUÑUEL
AND JULIO ALEJANDRO IN *VIRIDIANA* (1961)

Cristina JIMÉNEZ GÓMEZ

Universidad de Córdoba
l62jigoc@uco.es

Resumen: El guion cinematográfico no constituye un simple instrumento para la realización final del film, sino que requiere ser estudiado como un texto artístico y como un género literario en sí mismo en tanto que posee unas características retóricas, estéticas y poéticas que son expresadas a través del lenguaje cinematográfico. En el guion cinematográfico de *Viridiana* (1961), Luis Buñuel y Julio Alejandro explotan los recursos retóricos, poéticos y estéticos del texto guionístico para construir la analogía visual y los significados metafóricos y simbólicos en la estructura narrativa de su película.

Palabras clave: Guion cinematográfico. Géneros literarios. Buñuel. Alejandro. *Viridiana*.

Abstract: The screenplay is not a simple instrument for the final realization of the film, but it needs to be studied as an artistic text and as a literary genre due to that possesses a rhetorical, aesthetic and poetic characteristics that are expressed through the cinematographic language. In the script of *Viridiana* (1961), Luis Buñuel and Julio Alejandro use the rhetorical, poetic and aesthetic resources of the screenwriting text to construct the visual

analogy and the metaphorical and symbolic meanings in the narrative structure of their film.

Key Words: Screenplay. Literary genres. Buñuel. Alejandro. Viridiana.

1. INTRODUCCIÓN: EL CONCEPTO DE LOS *GÉNEROS LITERARIOS*

La clasificación de los géneros literarios, que se inició con Aristóteles y continuó hasta la época moderna, pervive todavía en la actualidad para interpretar las obras artísticas atendiendo especialmente a su forma (lírica, narrativa y dramática). En este sentido, Gérard Genette (1977: 389-421) explica las modificaciones que sufre el concepto de arte con respecto a los géneros literarios a partir de la distinción que Aristóteles hiciera en su *Poética*. Desde entonces, los géneros se convirtieron en algo así como esencias puras y estáticas que distinguían, por ejemplo, los rasgos de la épica en tanto que hay una presentación legendaria de las hazañas de un héroe. Prueba de ello es que, en la historia de la crítica literaria, los intentos de definir los géneros literarios vinieron a coincidir con términos tales como *clases, categorías, normas, clasificación, formas, estructuras o textos*.

Así, Tzvetan Todorov (1978: 48-49), afirma que “les genres sont les seules classes de textes qui ont été perçues comme telles au cours de l’histoire”; Bernard E. Rollin (1981: 121) vincula la teoría del género con las nociones de clasificación y convención en tanto que “implicit in much of traditional genre classification is a presupposition of the dualism between physis and nomos, nature and convention”; y Jean-Marie Schaeffer (1986: 179-180) explica que, después de las distintas teorías y respuestas dadas en el tiempo, “le genre serait soit une norme, soit une essence idéale, soit une matrice de compétence, soit une simple terme de classification”. De este modo, en literatura, la noción de *género* ha venido a ser el correlato de *texto*.

Tempranamente, teóricos del Formalismo Ruso enfocaron el problema de los géneros literarios agrupando las obras de acuerdo con la utilización de ciertos procedimientos o formas perceptibles, es decir, partieron de esquemas previos de tipos ideales convirtiendo los géneros

literarios en algo así como en campos cerrados. Pavel Medvedev (1995: 229) sostenía que “el género es la forma típica de toda la obra, de todo el enunciado” y Mijaíl Bajtín (1999: 267) explicaba que el uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales o escritos) concretos y singulares de modo que cada esfera de la actividad humana —determinada por la situación discursiva, la posición social y la relación entre los participantes de la comunicación— elabora sus propios enunciados llamados géneros discursivos. El teórico ruso se refirió, así, a que “todos nuestros enunciados poseen unas formas típicas para la *estructuración de la totalidad*, relativamente estables”. Por su parte, Yuri Lotman (1982) inscribe a los textos literarios, entidades verbales, como pertenecientes a una categoría más amplia de textos. La comunidad es la que decide cuándo los textos pertenecen a la literatura y cuándo no en tanto que su estructura interna determina los rasgos que permiten que dicha comunidad identifique la correspondencia genérica de las obras literarias.

Sin embargo, la insuficiencia de estas categorizaciones en cuanto a lo qué es y no es un género literario se ha demostrado con el tiempo y así, en un trabajo publicado en 1976, Fernando Lázaro Carreter escribía lo siguiente:

Me atrevería a afirmar algo quizá escandaloso, y es la escasa fecundidad que, a efectos críticos, ha tenido algo tan permanentemente traído y llevado por los siglos como son los géneros literarios. La suma de especulaciones sobre este problema y la innegable agudeza y profundidad de muchas de ellas, apenas han tenido efectos operativos, si se descuentan sus aplicaciones en el período clásico y neoclásico, que dieron como resultado el desprestigio de la noción misma de “género”. En efecto, tomados como baremos normativos, revelaron constantemente su insuficiencia para medir las obras concretas, y se justificó la reacción romántica de Croce negando a dicha noción cualquier tipo de validez que rebasara lo meramente didáctico (Lázaro Carreter, 1986: 114).

Lo que, por el contrario, se ha venido advirtiendo es que lo coherente es referirnos a la historicidad¹ de los géneros literarios en

¹ Ya Werner Krauss (1982: 84-85) afirmó que “si realmente los géneros fueran esencias puras o

tanto que estos se han mezclado y transformado con el paso del tiempo surgiendo así, por ejemplo, la novela corta en Italia a fines del siglo XII, la novela bizantina de los siglos XV y XVI o los cuentos en verso que conocieron su época de auge hasta el siglo XVI en la literatura francesa. De esta manera, en la contemporaneidad, otros géneros o formas literarias han surgido como el cuento, el guion cinematográfico o el cómic en tanto que también constituyen una narración o un relato de una historia bien sea con texto o, bien, con ilustraciones yuxtapuestas presentadas deliberadamente a modo de secuencia. Por consiguiente, el concepto de género que pondremos en práctica en este trabajo no tiene que ver tanto con los modelos y cánones clásicos, puros e inamovibles (poesía, narrativa y dramática) que han predominado en la crítica literaria sino, más bien, con los llamados “híbridos genéricos”², lo que supone una combinación de géneros literarios con un discurso y estilo propios. Este es el caso del guion cinematográfico que, si bien combina características del texto narrativo y dramático, posee, como veremos, una poética, retórica y estética propias que lo singularizan y lo aúpan como una obra de arte autónoma³.

2. EL GUION CINEMATográfico COMO BOCETO O INSTRUMENTO

Todavía hoy, la negación del guion como género literario y del guionista como escritor o creador viene dada por la estereotipada

principios si normativos, no podrían desarrollarse ni nacer ni morir. No cabe otra solución sino reconocer la historicidad de los géneros. [...] La historicidad de los géneros reúne tres principios, primero el que considera cada obra nueva como elemento nuevo de su género. [...] El segundo principio de la historicidad consiste en que los géneros se mezclen y se transformen continuamente. Según Brecht, Homero y los juglares medievales hacían entrar el drama en sus epopeyas. Y Brecht describe el teatro épico en nuestros días. El tercer principio de aquella historicidad se refiere a que los mismos géneros tengan su destino, sometidos al cambio continuo de tiempo y épocas”.

² Véase el trabajo de F. Noguero (1999), “Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX”.

³ En las últimas décadas, son muchos los trabajos que se han dedicado a estudiar la autonomía del guion cinematográfico como texto literario y la especificidad de la escritura de guion. Destacan autores como M^a C. Castro Ricalde (1999) con “¿Es el guion cinematográfico un género literario?”, Norma Rodríguez (2001) con “El guion cinematográfico como género literario” y, más recientemente, Carmen S. Brenes (2016) con “Explorando el tema. La noción poética de “sentido” al servicio de la escritura de guion” y García-Aguilar (2018), “*El cochecito*, de Rafael Azcona: el guion cinematográfico como obra literaria”.

y preconcebida idea de que el guion exclusivamente es un boceto o un mero texto instructivo donde se expone los detalles necesarios para su puesta en escena y para que lo escrito sea representado por unos actores. Ciertamente es que la función más difundida y aceptada del guion ha sido la de herramienta en tanto que la mayor parte de “las publicaciones sobre el guion cinematográfico tienen la forma de manuales prácticos destinados a enseñar ‘cómo se escribe’” (Pollarolo, 2011: 290), lo que se contradice⁴ con otros trabajos del ámbito académico —como el de los profesores universitarios López Izquierdo (2010) y Sánchez Escalonilla (2001)— que, desde la semiótica, la narratología o la estética, advierten a los lectores que se van a encontrar otra cosa.

Dado su carácter meramente instructivo, son pocos los guiones cinematográficos que se conservan una vez que la película cobra vida y, por tanto, es generalizada la idea del escaso estatuto del guion como texto literario. En 1991, Carrière (1998: 13) dijo que el guion se concibe como “un estado transitorio, una forma pasajera destinada a metamorfosearse y a desaparecer, como la oruga que se convierte en mariposa. Cuando la película existe, de la oruga solo queda una piel seca, inútil ya”. Lo efímero y la escasa difusión pública del guion, sumado con el poco prestigio que los guionistas han gozado dentro de la industria cinematográfica y el pobre número de lectores con los que cuenta, entre ellos los que intervienen en el transcurso del rodaje del film, ha contribuido a que el guion haya sido considerado como un simple boceto técnico de lo que después se llevará a la pantalla. No obstante, hay que precisar que, aunque los guionistas fueron considerados, durante mucho tiempo, como meros obreros de pluma, esto no fue siempre así porque, entre los siglos XIX y XX, el guionista escribía una auténtica guía del film, con posiciones, ángulos, desenfoques e incluso tamaños de los decorados. Se les llamaba *autores* y a los guiones *continuidades* o *continuidad* porque eran los encargados de supervisar la continuidad del proyecto audiovisual en todos sus aspectos visuales y argumentales.

⁴De esta contradicción también da cuenta el chileno Dittus Benavente (2015: 242) quien propone una teoría del guion pues, aunque mantiene semejanzas con el teatro y la literatura, “posee características propias que hacen que se estudie de manera independiente”. Pero resulta paradójico que las aproximaciones —en forma de manuales y talleres— que, hasta hace muy poco, se han dado para formular una ciencia del guion promuevan “la práctica y la escritura del guion y, no tanto, su análisis científico”.

La idea de transitoriedad o de simple apoyatura del guion, cuyo único destino es la posterior representación filmica, no es algo exclusivo de la escritura guionística puesto que también está presente en el texto dramático, pensado para que sea representado en escena como declaró el director del medio digital *Abcguionistas*:

¿Pero acaso no lo es el teatro? ¿Acaso la obra escrita teatral no es una historia para ser representada? ¿Acaso no se compone de diálogos [sic] que serán dichos y actuados [sic] por los actores que darán vida a los personajes? ¿Acaso no contienen instrucciones del autor al director o actores a través acotaciones, o sugerencias escenográficas para que sean tenidas en cuenta al representar la obra? ¡Por supuesto que sí! ¿Y eso priva o debe privar de que se considere a la obra teatral escrita un género literario? (Fernández-Tubau, diciembre de 2012).

Si tenemos en cuenta esto, ¿por qué el guion es visto como un mero boceto instrumental destinado a desecharse mientras que el texto dramático se conserva en las bibliotecas para estudiarse como género literario? Si bien el guion presenta elementos formales semejantes a los de la obra dramática, aquel todavía no ha sido reconocido como género literario quizás porque, como recientemente ha estudiado Julia Sabina Gutiérrez (2018: 525), las propias exigencias del guion —escritura minuciosa y basada en la descripción de la imagen, objetiva y siempre en el tiempo verbal del presente— hacen que su lectura “no sea tan fluida como la de una obra teatral o la de un texto narrativo”. Por ello, también se ha apuntado la menor atracción estética o la falta de *literariedad* del guion cinematográfico.

En contra de esta extendida opinión, debemos decir que la escritura del guion cinematográfico, surgida gracias a la mente creadora del guionista, está estrechamente vinculada con la naturaleza visible y audible del medio cinematográfico al que va destinada. Un buen guion cinematográfico al igual que la literatura es capaz de transmitir la información necesaria para que su lector pueda visualizar intelectivamente el total desarrollo de una historia mediante la relación de los acontecimientos, las descripciones del entorno, los diálogos y las acotaciones que permiten descubrir cómo interactúan y sienten los personajes. Sobre esta cuestión, Fernández-Tubau

recoge las palabras de José Luis Borau, director, guionista, crítico de cine y miembro de la Real Academia Española desde 2008 hasta 2012:

Escribir un guion es una obra literaria y además de las de mayor enjundia. Porque [sic] no se suele pensar ni se suele reconocer, pero es igual, te lo digo yo. Un guionista es un tío que inventa una situación, unos personajes, unos problemas, unos diálogos... Entonces ¿qué le falta para ser un escritor? Nada. Ya lo tiene todo (Abcguionistas, diciembre de 2012).

3. ¿ES EL GUIONISTA UN CREADOR?

La afirmación de José Luis Borau incentivó el debate sobre si el guion podía inscribirse o no como género literario y, por ende, si el guionista debe ser considerado o no un escritor, es decir, un creador. En este sentido, la tesis de Borau fue reconocida por la RAE en noviembre de 2012 cuando su presidente por aquel entonces, José Manuel Blecua, anunció la creación de un premio de guiones cinematográficos que se otorga al mejor trabajo de autores nacionales y americanos en lengua española cada año.

El trabajo de cortes, revisiones y modificaciones en el tiempo que exige la escritura guionística nos indica ya que la labor del guionista es ardua y compleja y, por eso, se ha venido estableciendo una distinción significativa entre guion literario y guion técnico. El primero se refiere a un formato donde el guionista desarrolla una historia narrativamente de modo secuencial y pensada para ser filmada. En ella, se especifican las acciones y diálogos de unos personajes, se da información sobre los escenarios y se incluyen acotaciones para los actores, pero sin dar indicaciones técnicas para la realización de la película (tamaño de los planos, movimientos de la cámara, etc.). En cambio, el guion técnico es la transcripción en planos cinematográficos de las escenas definidas en el guion literario puesto que el director planifica la realización de la película incorporando al relato, escrito por el guionista, indicaciones técnicas precisas como la división en planos, el encuadre de cada uno, los movimientos de la cámara, los detalles de iluminación o de decorado o los efectos de sonido. Con frecuencia, guionista y director suelen trabajar conjuntamente de modo que cada una de las secuencias del guion se completa con las indicaciones destinadas al rodaje. Por lo tanto, el

guion cuenta con unos elementos formales⁵ y estéticos propios donde la importancia del sonido y la imagen en movimiento, característicos del medio audiovisual, priman:

Escribir un guion es mucho más que escribir. En todo caso, es escribir de otro modo; con miradas y silencios, con movimientos e inmovilidades, con conjuntos increíblemente complejos de imágenes y sonidos que pueden tener mil relaciones entre sí, que pueden ser nítidos o ambiguos, violentos para unos y dulces para otros, que pueden impresionar a la inteligencia o alcanzar el inconsciente, que se entremezclan, que a veces incluso se rechazan, que hacen surgir las cosas invisibles, que pueden provocar alucinaciones en algunos y que, de todos modos, se relacionan entre sí por esta sorprendente actividad, propia del cine, única en la historia de la expresión, que se llama montaje (Carrière, 1998: 15).

El ingenio y la creatividad del guionista otorgan significado a las miradas, silencios y movimientos de los personajes, así como a los detalles escenográficos y a las acciones que se superponen y se entrecruzan para revelar matices, ambiguos o nítidos, de la historia. En este sentido, Sánchez-Escalonilla (2001: 29-48) estudia los recursos que utiliza el guionista para hacer real una historia y explica que no se trata de eliminar la descripción y el diálogo —formas imprescindibles en la novela y el teatro— del guion sino de “emplearlos de manera adecuada, supeditados

⁵ Es importante destacar como un argumento a favor de la singularidad de la escritura guionística que esta se caracteriza por presentar una *dispositio* y una tipografía propia. La única división del guion cinematográfico se presenta en escenas o secuencias y, no se especifica, como en la dramaturgia, cuando empiezan y terminan los actos o las secuencias. Generalmente, las escenas aparecen numeradas con la finalidad de identificarlas y de que sea más útil cuando hay cualquier discusión sobre el guion con los actores. El encabezado de escena, que da información sobre dónde y transcurre la acción que tiene lugar en aquella, aparece en mayúsculas y consta de la abreviatura “INT” (interior) o “EXT” (exterior), del lugar concreto donde transcurre la acción y de la palabra “DÍA” o “NOCHE” o cualquier otra que sirva para indicar el momento del día. Además, en el cuerpo textual del guion, la recurrencia semántica referida a las técnicas cinematográficas y a los movimientos y tomas de la cámara es habitual entre las escenas apareciendo, así, frecuentemente expresiones como “LONG SHOT”, “FULL SHOT DOLLY” o “CORTE A”. Todo esto, sumado a la tipografía Courier o New Courier y a la alienación a la izquierda característica de la escritura guionística, hace que por sí solo y, por lo menos a nivel formal, tengamos que hablar de un texto único que se singulariza de otros textos con los que guarda cercanía, por ejemplo, el texto dramático.

a la acción dramática” (2001: 32) dado que, en el cine, las acciones se evocan con imágenes dinámicas. El guion no es narrativa, ni drama, es un género distinto y, por consiguiente, como Eugene Vale (1996: 67) explica, debemos dejar de considerar a esta nueva forma “una ligera variación respecto de las formas existentes de narrar [y], debemos concederle vida y forma independientes”. En 1966, Pasolini ya advirtió en *Cahiers du cinéma* sobre la consideración del guion cinematográfico como una obra acabada en sí misma y un tipo de escritura y una técnica autónomas⁶ por lo que ya, por aquel entonces, la necesidad de estudiarlo como un género literario propio era más que evidente:

el lugar concreto de relación entre cine y literatura es el guion [...] en tanto puede ser considerado como una técnica autónoma, una obra íntegra y acabada en sí misma. [...] Una crítica del guion en tanto técnica autónoma exigirá condiciones particulares, tan complejas, tan determinadas por un desarrollo ideológico que no tiene relación ni con la crítica literaria tradicional ni con la reciente tradición crítica cinematográfica (Pasolini en Gamero y Salomon (comps.), 1993: 63-64).

Se concibe, pues, que el guion cinematográfico tiene un lugar concreto y particular en la literatura, pero no podemos olvidar su vinculación con el medio audiovisual. Si bien mantiene relaciones estrechas —fundamentadas en la exposición narrativa y la dramatización visual— con el texto narrativo y dramático, posee unas características concretas vinculadas con la concisión descriptiva y con la inmediatez y el movimiento de la imagen que son otorgadas por el medio al que va destinado:

⁶ Mónica A. Ríos, en su ensayo *La escritura del presente: El guion cinematográfico como género literario, ha estudiado cómo el guion cinematográfico, que establece vínculos con la tradición, viene a conformar un género propio porque, pese a que sus coincidencias formales con la narrativa y la dramaturgia, ha logrado armar un caudal de prácticas expresivas propias por lo que “el guion puede ser experimentado como un texto autónomo que exija lecturas literarias próximas a las del teatro y a la de la novela, como un espacio donde el autor lleve a cabo sus intereses expresivos que luego incluso llegarán a un ámbito más amplio, más masivo, más heterogéneo, como es el de los espectadores de cine”* (Ríos, 2008: 15). Véase también su tesis doctoral “El guion cinematográfico como género literario: su autonomía a partir de adaptaciones de Manuel Puig y Ricardo Piglia” (2007).

La información que recoge el guion debe ser gráfica. Se escribe para representar imágenes en pantalla [...] y será útil en la medida en que el director y su equipo técnico puedan apoyarse en un texto dinámico, donde se encuentren desde metáforas sensoriales y símbolos visuales hasta referencias implícitas al tempo narrativo del montaje o a la propia planificación. En ocasiones, los guiones se inician con imágenes que sintetizan los temas que van a tratarse, describen el rasgo dominante de un personaje o bien establecen el marco ético en que va a desarrollarse una historia (Sánchez-Escalonilla, 2001: 34).

No se trata, pues, solamente de saber contar una historia sino de saber contarla en función de encontrar imágenes poéticas o no que sugieran y evoquen matices en la apreciación del espectador sobre la atmósfera, la situación y los sentimientos de los personajes en pantalla. Por ello, el guionista, al igual que el poeta o el novelista, es un creador puesto que inventa, construye y busca, ayudado de las posibilidades visuales que ofrece la cámara, aquellas imágenes, ángulos y planos que refuerzan y dan sentido a su historia:

Así, la escritura guionística, si bien debe ser en efecto tan concisa, tan concentrada, tan densa como sea posible, y no soporta los meandros estilísticos de la “literatura”, debe, sin embargo, ser evocadora, cargada de afecto y de emoción cuando sea necesario (Carrière, 1998: 111).

El guion cinematográfico se convierte, así, en un artefacto poético, retórico y estético mediante la *dispositio* y los recursos empleados por el guionista los cuales, a diferencia de lo que ocurre en la poesía o en la narrativa, quedan dispuestos a la cámara. Las metonimias, las metáforas, los símbolos, la hipérbole y la ironía se construyen con las imágenes, los planos y las miradas y gestos de los personajes. Ya Robert Mckee (2009: 468) dijo que el guionista no puede, explícita y directamente, “utilizar la metáfora y el símil, la asonancia y la aliteración, el ritmo y la rima, la sinécdoque y la metonimia [...], los grandes recursos. El guion espera a la cámara”.

4. LA LITERARIEDAD DEL GUION CINEMATOGRAFICO

A comienzos del siglo XX, los formalistas rusos se interesan por el fenómeno literario e indagan sobre los rasgos que definen y caracterizan dichos textos literarios, es decir, sobre la literariedad de la obra. Para ello hay que remontarse a las funciones del lenguaje propuestas por Roman Jakobson quien planteaba que la literatura, entendida como mensaje literario, tiene particularidades de tal forma que la hacen diferente a otros discursos. Ese interés especial por la forma tiene que ver con lo que Jakobson llamaba *función poética* del lenguaje literario en el que se combina redundancias y desvíos de la norma para alejarse del lenguaje común, causar extrañeza y renovarse, lo que remite a los conceptos de desautomatización, extrañamiento, alienación o desvío lingüístico que acuñaron algunos formalistas rusos como Viktor Sklovski. Nadie duda así de la *literariedad* de la poesía, repleta de tropos o figuras retóricas, o de la narrativa, definidas por su funcionalidad estética. Ahora bien, ¿podemos hablar de *literariedad* en el guion cinematográfico cuándo se trata de una escritura concisa, lacónica, directa y sin apenas rodeos descriptivos?

Sin duda, lejos de las consideraciones peyorativas sobre la falta de la función estética o poética del guion cinematográfico, hemos de afirmar que la *literariedad* o no de este obedece en parte a la habilidad constructiva y creativa del guionista porque, en ese laconismo de la escritura guionística, él es el encargado de sugerir matices y universos a través de los tropos (metonimias, metáforas, elipsis...), las descripciones, los diálogos y los personajes. Esto ya lo ha puesto de manifiesto el director de cine Javier López Izquierdo con su libro de 2010, *Teoría del guion cinematográfico: lectura y escritura*, el cual se estructura en tres grandes apartados: retórica, poética y estética del guion. Así pues, López Izquierdo pone el foco de atención, primero, sobre la forma escrita del guion en tanto que se sumerge en el estudio y análisis de los tropos, contruidos mediante la sucesión de las imágenes en la pantalla; segundo, sobre la poética del guion en tanto que aborda los elementos vinculados a la composición de la narración como el argumento y sus unidades, los aspectos estructurales y los procedimientos empleados en la construcción de la trama; y, tercero, sobre la estética del guion en tanto que se detiene en los mecanismos que son capaces de promover las diversas emociones o sugerencias en los

espectadores.

En cuanto a los principios de la escritura de guiones, también Robert McKee (2009: 137) se refirió a la existencia de una *estructura* en el guion cinematográfico:

la función de la ESTRUCTURA consiste en aportar presiones progresivamente crecientes que obligan a los personajes a enfrentarse a dilemas cada vez más difíciles, y a causa de estas presiones tienen que tomar decisiones y llevar a cabo acciones que son cada vez más complicadas, de tal forma que se vaya revelando su verdadera naturaleza, incluso hasta el nivel del yo subconsciente.

Syd Field en *El libro del guion*, un manual clásico sobre la creación de guiones publicado en 1979, explicó que el diseño narrativo del guion se establece según un paradigma, es decir, un modelo o un esquema conceptual que se asemeja a la *dispositio* de planteamiento, la confrontación y la resolución presente en toda narración. También en el guion se intercalan los *plot points* o nudos de trama, esto es, algún incidente o acontecimiento que se engancha y hace avanzar la historia aportando conflicto, sorpresa y tensión. Vera Méndez (2006: 27) explica que, en la actualidad y bajo el rótulo de *guion cinematográfico* —donde soslayamos las novelizaciones de películas o los aparentes guiones hechos a partir del film terminado que no sirven para poner el guion en el estatuto que merece— presente en cualquier librería, el lector “tiene ya una expectativa e idea previa de lo que va a leer, de la misma manera que el autor siente esa realización discursiva como un modelo de escritura”.

Por consiguiente, tanto el escritor de guiones como el lector que se acercan a estos saben, de antemano, que van a encontrarse una escritura concisa, clara, directa, sin apenas descripción e, incluso, casi telegramática. Algo que acerca el guion cinematográfico a parte de la literatura contemporánea desde Hemingway hasta la escritora húngara Agota Kristof, pasando por la escritura del compromiso de Albert Camus. Estos y otros rasgos formales como el uso de la tipografía Courier, la numeración de las escenas, el encabezado en mayúsculas donde se expresa de forma abreviada si la escena ocurre el interior o exterior (INT. / EXT.) y en qué momento del día, el empleo de las acotaciones para resaltar únicamente algún gesto y vestimenta del personaje o algún ángulo de la cámara tono

y el uso del subrayado y de la alienación a la izquierda (diálogos) dotan al guion cinematográfico de una forma propia que lo diferencia de otras formas.

5. EL GUION DE BUÑUEL Y JULIO ALEJANDRO

5.1. Cómo se gestó la *idea* en *Viridiana*

Para muchos teóricos y escritores de manuales de guiones cinematográficos, entre los que se encuentra Syd Field, la *idea* de un guion es el punto de partida de cualquier realización audiovisual pues “el autor pasa por una serie de etapas concretas al dar cuerpo y dramatizar una idea; el proceso creativo es el mismo para todos los tipos de escritura; sólo cambia la forma” (Field, 1996: 13). Esta *idea* funciona como un disparador de creatividad que anuncia el nacimiento de algo que aún no tiene forma definida y que se convertirá en una obra filmica. A partir de una idea propia, el guionista debe dar forma a una trama que tenga sentido y esto ocurre aun cuando se trate de la adaptación de una obra teatral o novela porque aquel ha de construir una historia de acuerdo a unos modos de narrar filmicos, lo que siempre supone un reajuste o una reescritura hecha a base de imágenes en movimiento.

Esto lo tenían muy claro Buñuel y Julio Alejandro a la hora de inventar la trama de la novicia Viridiana que, a punto de tomar los hábitos, debe abandonar el convento para visitar a su tío don Jaime, quien le ha pagado los estudios. Durante su visita, don Jaime, queda impresionado por el parecido entre Viridiana y su difunta esposa doña Elvira, muerta en la noche de bodas. Llevado por su pulsión, don Jaime narcotiza a su sobrina e intenta violarla, pero finalmente no se atreve. Tras el suicidio del viejo terrateniente, la llegada de Jorge, hijo extramatrimonial de don Jaime y que, en el guion, va acompañado de Lucía, una de sus amantes, supondrá, a la vez, un choque y un revulsivo para Viridiana. Jorge es un hombre pragmático y liberal en cuanto a sus costumbres y su manera de interpretar la realidad, lo que constituirá una amenaza real para que la antigua aspirante a monja pueda mantenerse fiel a sus tradiciones y su creencia en la caridad humana.

Sobre la idea que dio vida al guion de *Viridiana*, Buñuel cuenta que su protagonista femenina fue sacada de un recuerdo infantil suyo cuando,

allá por 1910 estudiando con los jesuitas, vio que en un número de la revista *La Hormiga de Oro* se contaba la vida de la Santa Viridiana. En otro momento y en referencia a cómo se gestó el argumento de *Viridiana*, Buñuel también afirmará que la historia se conformó a partir de un recuerdo suyo de la adolescencia en el que soñaba que se introducía en la alcoba de la reina Victoria Eugenia y la narcotizaba con el fin de poseerla sexualmente:

Yo sentía gran atracción, por la reina de España, Victoria Eugenia, que era una rubia preciosa. Una de las cosas que imaginaba en torno a ella era que me introducía furtivamente en su recámara, donde la reina dormía aparte del rey, y echaba un narcótico en su vaso de leche. La reina tomaba la leche, se desnudaba y se acostaba. Yo esperaba a que se durmiera profundamente, me acercaba y la tomaba en mis brazos. Fantasía de colegial de catorce años... [...] En Viridiana, aunque a la inversa, se da también la diferencia de edad (Pérez Turrent y De la Colina, 2002: 117-118).

Si bien son muchos quienes han afirmado que Buñuel sacó su trama de la novela galdosiana *Halma* (1895), cuya protagonista es una aristócrata que hace actos de caridad, lo cierto es que Julio Alejandro, en sus recuerdos sobre la escritura del guion, dijo que “no se trataba de la adaptación de una novela como en el caso de *Nazarín*, sino de una historia original para que la protagonizara Silvia Pinal” (Buñuel y Alejandro, 1995: i). La decisión de elegir como protagonista a una impasible y estoica novicia, cuyo nombre alude a una santa venerada por la Iglesia Católica, da cuenta del proceso creativo de Buñuel y Alejandro que construyen su historia conforme a lo que Field (1996: 34-40) denominaba el *contexto* y el *contenido* en el guion.

El *contexto* consta de cuatro elementos: la necesidad dramática (lo que el personaje quiere lograr), el conflicto o los obstáculos que se interponen entre él y esa necesidad, el punto de vista o cómo el personaje ve el mundo y la actitud puesto que el personaje también es una manera de comportarse y de reaccionar. Syd Field (1994: 37) explicaba que la construcción del personaje también es revelación pues la función del guionista es revelar aspectos del personaje en tanto que este y el público “comparten el descubrimiento de los nudos de la trama que sustentan la acción dramática”. El *contenido* de los personajes será, entonces, el actuar

que surge de todos estos contextos especificados.

Si don Jaime, embelesado por el parecido físico que guarda Viridiana con su difunta esposa, fallecida durante la noche de bodas, persigue poseer a la novicia, esta buscará redimir su culpa tras el suicidio de su tío en obras de caridad recogiendo a unos mendigos. Mientras tanto, Jorge, atraído por la actitud recta e inalterable de la novicia, buscará constantemente acercarse a ella. El punto de vista o la manera de mirar el mundo de cada uno de ellos está perfectamente construido a través de las palabras, los gestos y las miradas. El conflicto entre dos visiones totalmente antitéticas resulta, pues, inevitable. Todo ello da cuenta de que el guion cinematográfico creado por Buñuel y Julio Alejandro es el resultado de un proceso creativo paulatino y continuo donde las ideas se van modificando en función del trabajo de aquellos quienes hacen avanzar su historia en torno a unos personajes bien pergeñados.

5.2. Figuras y tropos en el guion: la recurrencia de símbolos, metáforas, paralelismos y antítesis en *Viridiana*

El guion al que dieron vida Buñuel y Julio Alejandro se abre con la referencia visual de las manos de Ramona, la criada de don Jaime. La singularidad de la descripción guionística es que se trata de una descripción supeditada a la plasticidad que otorga la cámara, de ahí la referencia al verbo vemos y las continuas alusiones a los planos y movimientos de aquella. Las palabras CLOSE SHOT DOLLY aluden a una técnica cinematográfica donde la cámara está montada sobre una plataforma con raíles, herramienta que, manejada por un técnico experto, permite realizar movimientos fluidos en un eje horizontal o *travelling*. En este caso, la cámara se acerca a un primerísimo plano a las manos de Ramona.

La escena, encabezada con la localización, el interior del zaguán de la casa, y el momento, el día, con mayúsculas y subrayado doble, sigue con una descripción breve y directa de las manos de Ramona. Las manos de esta sosteniendo la fuente de comida no solo aluden a su profesión de servidumbre, sino que, también, se relacionarán posteriormente con las manos de Viridiana sosteniendo un libro de rezos. El símbolo de las manos, como también lo serán las piernas en *Viridiana*, es recurrente en la producción fílmica buñuelesca y será empleado para reforzar bien el erotismo y la pulsión sexual en la historia o, bien, para construir la caridad

y el aura de santidad de la novicia. En el guion, Buñuel y Alejandro se valen de la dílogía simbólica de las manos, las de Ramona y las de Viridiana, para ofrecernos dos significados distintos que tienen que ver con lo terrenal —unas manos portan comida— y con lo divino —otras manos portan una Biblia—. No es casual, por tanto, que, entre unas manos y otras, se escuche la música de *El Mesías* de Händel —oratorio de 1741 que cuenta el nacimiento y la vida de Jesús de Nazaret— porque, a modo de transición contrastiva, anuncia, por un lado, a una mujer física y perturbable —como después veremos en el terreno erótico o sexual— y, por otro, a una mujer de fe imperturbable.

4.- INT. SALON-COMEDOR. DIA.

CLOSE SHOT

Desde el zaguán hemos oído una música, tal vez el “Mesías” de Haendel, que ha ido creciendo en intensidad a medida que se acercaba la criada al salón. Ahora vemos unas manos que levantan la aguja de un disco colocado en un gramófono antiguo de los de cuerda. Se hace el silencio.

Vemos que el primer plano de las manos de Ramona, sosteniendo la fuente de comida, es seguido de otro primer plano (CLOSE SHOT) de otras manos —las de don Jaime— que levantan la aguja del disco que sonaba en un gramófono. López Izquierdo (2010: 241-242) ya explica cómo se construye la continuidad entre unidades del guion que no pertenecen al mismo espacio-temporal siendo el *overlapping* o el solapamiento de sonido, consistente en hacer oír el sonido de una escena en otra, uno de los más sutiles procedimientos utilizados para ello en el guion y en el film. Así pues, la música religiosa de *El Mesías* se inmiscuye en la escena del zaguán desde donde Ramona lleva la fuente y sube la gran escalera hacia el salón comedor donde sonaba la música con gran intensidad. De este modo, este sonido sirve para emparejar y contrastar unas manos con otras que se van tornando más santas en Viridiana.

La descripción mundana y ordinaria de las manos de Ramona que sostienen una fuente de comida, lo que se vincula con el placer humano y lo terrenal, dejará paso después a las manos de Viridiana, teñidas de un

halo espiritual al sostener un libro de rezos en el interior del convento. Se crean, así, alegorías del placer divino y carnal mediante una multitud de elementos que definen metonímicamente a los personajes como las manos y las piernas, pero, también, la corona de espigas, las cenizas y la cruz de madera que lleva la novicia a la mansión de don Jaime. En el caso antes referido, el primer plano de la cámara (*CLOSE UP PANNING*) enfoca las manos de la novicia y Viridiana queda visualizada metonímicamente de forma fragmentaria por esa parte de su cuerpo en tanto que, primero, aparecen sus manos y, después, su dedo introducido entre las hojas que marca la página que estaba leyendo. Pasamos de un plano abierto y picado sobre Ramona, que está subiendo la escalera en la casa de don Jaime, a un primer plano cerrado de las manos de la novicia en el interior del convento.

Esta técnica de la cámara, que se caracteriza por un encuadre cerrado para enfocar apenas una parte del cuerpo (las manos), nos descubrirá después el rostro de la novicia mediante la ampliación del encuadre. En la estructura textual del guion, esto se plasma en el cambio del uso de la forma verbal en tercera persona del singular del presente con (marca/es) al uso de la primera persona del plural inclusivo con “descubrimos” y “sabremos”, lo que supone la inclusión de los receptores del guion. Este plural inclusivo no solo es una directriz para el camarógrafo o para los que intervienen en la proyección del film sino que, también, expresa la inmediatez y el momento presente de la imagen en el medio audiovisual donde, generalmente, el espectador descubre, a la par que los propios personajes del film, las intrigas y los hechos que acontecen. La revelación señalada arriba.

Por consiguiente, aquí, las formas verbales en presente tienen que ver con una determinada manera de narrar guionística en la que el mundo que se representa resulta visible y/o audible y reproduce el aquí y el ahora propio de la imagen audiovisual. De ahí que la escritura de guiones se valga de frases breves y directas, de la yuxtaposición y del uso frecuente del punto y seguido además de la recurrencia de planos y movimientos de cámara. Tal como si se portara una cámara, la descripción plástica, directa y clara nos descubre un cuerpo femenino fragmentado, el de Viridiana: primero, unas manos de mujer que sostienen un libro de rezos, después un dedo señalando la hoja que estaba leyendo y, finalmente, en el movimiento de la cámara panorámica (*PANNING*) donde la cámara no solo se gira, sino que se desplaza físicamente desde una posición fija y realiza un encuadre

central sobre Viridiana pudiendo ver ciertos rasgos de su rostro o cómo es su expresión.

12.- EXT. CLAUSTRO CONVENTO. DÍA

CLOSE UP PANNING

Un libro de rezos sostenido por unas manos de mujer. Un dedo introducido entre las hojas marca la página que estaba leyendo. Con el PAN. Descubrimos ahora el rostro de la novicia Viridiana. La sobrina de don Jaime. Su mirada vaga distraída, y la expresión, como la del retrato, es bella y dulce. Viridiana es hija de una hermana de Doña Elvira.

Con el *PAN* o *panning* se consigue el mismo efecto que cuando se fotografía algún objeto en movimiento de forma que dicho objeto aparece enfocado y congelado mientras que el fondo está movido. En este caso, sabemos que Viridiana, abstraída en el libro de rezos, permanece sentada en el borde de piedra de una fuente del jardín del convento durante la hora del recreo. Ella aparece enfocada en primer plano mientras que algunas novicias pasean charlando en el fondo lo que permite contemplar, por medio de la cámara, el rostro y algunos rasgos de su expresión, definida con dos adjetivos bella y dulce. Vemos pues que la escritura del guion, concisa, directa y telegramática, se construye en paralelo a la inmediatez de la imagen y el movimiento de la cámara con el objeto de evocar un significado. En esta escena y antes que cualquier otro elemento, Julio Alejandro y Buñuel han querido remarcar el sentimiento de fe de Viridiana de modo que se desecha cualquier alusión erótica en relación a las manos de mujer y el interés se centra en el libro de rezos.

Se establece también una clara transición entre esta escena y la inmediata anterior donde don Jaime, en el interior de su hacienda, contemplaba el retrato de su esposa muerta. Por medio de la referencia *CORTE A* se produce, así, una transición entre dos escenas sucesivas en el mismo nivel o eje horizontal del relato, entre las cuales se ha elidido un tiempo, una duración. Gracias a esta transición, Buñuel y Julio Alejandro consiguen la graduación del relato e incluir un juego asociativo donde se relacionan dos miradas contemplativas, la de don Jaime y la de Viridiana.

Se establece, pues, al mismo tiempo un paralelismo y un contraste entre las dos escenas en tanto que ambas se abren con el foco puesto en los objetos contemplados: la cara y el busto del cuadro de la difunta doña Elvira y el libro de rezos de Viridiana. Ello sirve también para establecer una semejanza entre las dos mujeres puesto que la expresión de aquella última, que es sobrina de la esposa muerta, es bella y dulce como la del retrato.

No obstante, el aura de santidad que rodea a la novicia, abstraída en su libro de rezos, supone una ruptura con el sujeto pulsional que parece dibujar la mirada de don Jaime quien, magnetizado por la belleza de la desposada muerta, solo logra calmar su mal humor contemplando el retrato. Así pues, dos miradas muy diferentes confluyen y mientras que los ojos del viejo terrateniente dejan transparentar una casi imperceptible ternura, la mirada de Viridiana es vaga y distraída, pero, también, dulce. Se confrontan, a modo de antítesis, dos personalidades, dos puntos de vista y dos deseos, contenidos en los objetos contemplados, distintos: don Jaime, de carácter huraño, antipático y solitario, parece calmarse contemplando la cara y el busto de su esposa muerta en la pintura y Viridiana, de una fe acérrima e inquebrantable, está abstraída de lo que ocurre a su alrededor leyendo el libro de rezos. De este modo, Buñuel y Alejandro van conformando lo que Field (1996: 34) denominada el *contexto* del guion, es decir, el punto de vista o la perspectiva desde la cual el personaje observa el mundo, lo que se comprueba en su manera de comportarse y reaccionar a las cosas y los hechos.

La pulsión y el deseo mundano de don Jaime se truecan en la fe religiosa de la novicia, de ahí que la belleza de esta se revele al final pues lo importante es el visionado del objeto divino, el libro de rezos. De este modo, interesa detenerse en el sencillo movimiento de la cámara panorámica (*CLOSE UP PANNING*) con que Buñuel y Julio Alejandro construyen este sentido: sobre la imagen del libro de rezos y el dedo de mujer que marca la página del libro, la cámara, apartándose de esto, panaea hacia arriba hasta terminar focalizando directamente el rostro de la novicia y, sobre todo, su mirada:

Con el PAN. descubrimos ahora el rostro de la novicia Viridiana, la sobrina de Don Jaime. Su mirada vaga, distraída, y su expresión, como la del retrato, es bella y dulce.

Buñuel se consagra, así, como un maestro en conectar lo místico y lo carnal, lo divino y lo humano, la razón y la pulsión por medio de la imagen y el montaje cinematográfico, lo que no sorprende puesto que en el cine del director de Calanda siempre ha habido un deseo constante de perturbar y despertar conciencias de una forma directa. Esto se ve muy claro en el guion de *Viridiana*, donde el empleo sistemático de la imagen poética sirve especialmente para contraponer puntos de vista y reforzar argumentalmente las acciones y el cambio en los personajes. La estructura lineal de este guion se aleja, pues, de la explícita provocación de la imagen automática y surrealista que aparecía previamente en *Un perro andaluz* (1929):

—y aquí se sitúa Viridiana— con una forma que se aleja de la mera provocación y que está sólidamente edificada con una estructura lineal, un aire realista y un discurso bien argumentado, sobre un trasfondo que subyace, no ya en una imagen sorpresiva y subversiva, como aquella primera, incómoda, surreal y percibida en una estética del collage, sino en un profundo análisis de las contradicciones de la conciencia humana a través de una mirada mucho más pausada que aquella primera mirada surrealista, pero más incómoda porque lleva el peso de lo real (Rico, 2007: 2).

Esto se comprueba perfectamente en las escenas 34 y 35 del guion donde se cuenta el paseo de don Jaime con la novicia acompañados por el vuelo de una abeja. López Izquierdo (2010: 223-224) selecciona este momento del guion de *Viridiana* para explicar cómo Buñuel cuenta la historia a través de detalles que, pese a ser insignificantes, se convierten en potentes imágenes que establecen paralelismos y contrastes con lo que se está contando. Durante el paseo, la abeja revolotea a ras del agua del bebedero, lo que establece un fuerte paralelismo con *Viridiana* pues los rápidos giros del insecto tienen su semejanza con la indecisión de la novicia quien, al principio, duda en preguntar al viejo don Jaime sobre su ilegítimo hijo Jorge, no reconocido aún. Don Jaime, en tono avergonzado, intenta excusarse y, en ese momento, la abeja cae al agua debatiéndose entre la vida y la muerte. Como si intentara salvarse a sí mismo, el terrateniente hunde su mano en el agua para salvar a la abeja que se posa sobre su dedo

índice:

34.- CLOSE UP

*La abeja cae en el agua debatiéndose en el líquido con patas y alas.
La mano de Don Jaime se hunde en el agua y al volver a sacarla
deja que la abeja se pose en el índice.*

Asimismo, el revoloteo de la abeja también puede representar los intentos de acercamiento del tío a la sobrina. Don Jaime “revolotea”, como la abeja, en torno a Viridiana con una clara intención erótica, pero no tiene el éxito esperado. El viejo terrateniente, que previamente había intentado acercarse a la novicia con miradas y requerimientos referentes a los campos yermos y desolados de la finca, solo recibe su indiferencia. Esta, de una fe inquebrantable hasta el momento, siempre se había mostrado impasible ante su tío don Jaime, a quien no tenía en gran estimación moral porque todavía no había reconocido a su hijo Jorge. Por este motivo, es reprobado por su sobrina, momento en que también la abeja cae al agua y está a punto de ahogarse. Don Jaime la salva. Comprobamos, pues, que escribir un guion es escribir de otro modo, es escribir “con conjuntos increíblemente complejos de imágenes y sonidos que pueden tener mil relaciones entre sí, que pueden ser nítidos o ambiguos” (Carrière, 1998: 15).

Este juego de relaciones también se observa en la famosa escena de la cena del grupo de mendigos acogido por la caritativa Viridiana en la mansión tras el fallecimiento de don Jaime y la llegada de su hijo Jorge. A través del intertexto pictórico de *La Última Cena* de Leonardo Da Vinci en el guion de la película de Buñuel —recordemos el comportamiento de la mendiga Enedina levantándose las faldas, los garrotazos, los grotescos gestos y las palabras soeces de los mendigos o el intento de violación del mendigo cojo a Viridiana— se pone en relación la razón y lo irracional, el erotismo, lo prohibido y la transgresión y se justifica, así, la transformación final de la santa Viridiana.

La razón, el orden y la fe en la caridad humana dejan paso al pragmatismo, la liberación y el abandono de las convenciones morales y sociales, y se erige un espíritu transgresor que evidencia la inutilidad de los dogmas. En este contexto, se entienden las palabras finales de Jorge de jugar al tute con Viridiana aludiendo, de forma eufemística, a la

probable relación sexual entre ellos. El mismo Buñuel explicaba que la transformación de su protagonista obedece al *desengaño quijotiano* que experimenta:

casi todos mis personajes sufren un desengaño y luego cambian, sea para bien o para mal [...]. Viridiana vuelve a la realidad, acepta el mundo como es. Un sueño de locura y finalmente de retorno a la razón. También don Quijote volvía a la realidad y aceptaba sólo ser Alonso Quijano (Pérez Turrent y De la Colina, 2002: 120).

El descubrimiento de una Viridiana carnal, pulsional y transgresiva conforme a su supuesta santidad inicial revela, como explicaba Field (1994: 37), que la construcción del personaje también es “revelación” y que la función del experto guionista es revelar aspectos del personaje descubriendo nudos de la trama que sustentan la acción dramática.

6. CONCLUSIÓN

Las posibilidades creativas en las que Luis Buñuel y Julio Alejandro se movieron para realizar el guion cinematográfico de *Viridiana* mediante, entre otros elementos, los planos de cámara, las analogías visuales, la palabra y la mirada de los personajes convirtieron a aquel en una obra de arte autónoma que se distancia de la narrativa y la dramaturgia. El hecho de que el guion, como texto que narra una historia, posea unas características formales y argumentales propias vinculadas con lo audiovisual —lo que lo diferencia del texto teatral o del texto narrativo— hace que podamos afirmar su autonomía como un género literario propio.

La división en escenas o secuencias, la escritura concisa y la forma tipográfica que lo caracteriza, las acotaciones, la acción audiovisual predominante mediante los movimientos de cámara y el tipo de planos y ángulos y la suficiencia evocadora de su estructura para construir sentidos e imágenes poéticas hacen del guion cinematográfico una obra de arte autónoma por sí misma y, por tanto, que reivindicemos su valor literario. En efecto, el guion cinematográfico debe considerarse y estudiarse como un texto literario o una práctica discursiva propia porque, independientemente de sus elementos coincidentes con el texto narrativo y el dramático, ostenta una forma textual y unas convenciones estructurales y estéticas

particulares a la vez que una importante capacidad para comunicar sentidos no dichos. Como ocurre en literatura, el buen guionista, al igual que el literato, es capaz de evocar imágenes en la mente del lector no solo por lo que cuenta sino, también, por cómo lo cuenta a través de referencias a sonidos, descripciones que, aunque breves, son plásticas y muy visuales — recordemos la importancia que tiene la cámara en la escritura de guion— y la caracterización física y psicológica de los personajes. Esto lo hemos comprobado en *Viridiana* (1961), guion de Buñuel y Alejandro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTÍN, M. (1999). “El problema de los géneros discursivos”. En *Estética de la creación verbal*, 248-293. México: Siglo XXI.
- BRENES, C. (2016). “Explorando el tema. La noción poética de ‘sentido’ al servicio de la escritura de guion”. *Revista de Comunicación* 15, 166-182.
- BUÑUEL, L. y ALEJANDRO, J. (1995). *Viridiana*. Madrid: Alma-Plot.
- CARRIÈRE, J. C. (1998). *Práctica del guion cinematográfico*, A. López (trad.). Barcelona: Paidós.
- CASTRO RICALDE, M.^a C. (1999). “¿Es el guion cinematográfico un género literario?”. En *Literatura sin Frontera*, R. Alvarado et alii (comps.), 652-663. México: UAM.
- DITTUS, R. (2015). “Fundamentos para un estudio del guion en el cine chileno: notas preliminares”. *Aisthesis* 58, 237-254.
- FERNÁNDEZ-TUBAU, V. (2012). “El guion como género literario”, <http://www.abcguijonistas.com/noticias/editorial/el-guion-como-genero-literario.html> [12/10/2018].
- FIELD, S. (1994). *El libro del guion. Fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid: Plot.
- (1996). *El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guion paso a paso*. Madrid: Plot.
- GARCÍA-AGUILAR, A. (2018). “El cochecito, de Rafael Azcona: el guion cinematográfico como obra literaria”. *Revista Latente* 16, 83-95.
- GENETTE, G. (1977). “Genres, ‘types’, modes”. *Poétique* 32, 389-421.
- GUTIÉRREZ, J. S. (2018). “El guion cinematográfico: su escritura y su

- estatuto artístico”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 27, 523-539 (también en <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/21855> [21/03/2019]).
- KRAUSS, W. (1982). “Apuntes sobre la teoría de los géneros literarios”. En *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, E. de Bustos (coord.), vol. I, 79-90. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- LÁZARO CARRETER, F. (1986). “Sobre el género literario”. En *Estudios de poética (La obra en sí)*, 113-120. Madrid: Taurus.
- LÓPEZ IZQUIERDO, J. (2010). *Teoría del guion cinematográfico: lectura y escritura*. Madrid: Síntesis.
- LOTMAN, Y. (1982). *Estructura del texto artístico*, V. Imbert (trad.). Madrid: Istmo.
- MCKEE, R. (2009). *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, J. Lockhart (trad.). Barcelona: Alba Ediciones.
- MEDVEDEV, P. (1995). “El problema del género literario”. En *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Vol. II: Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*, E. Volek (ed.), 229-238. Madrid: Fundamentos.
- NOGUEROL, F. (1999). “Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX”. *Rilce* 15.1, 239-250.
- PASOLINI, P. P. (1993). “El guion como estructura que tiende a otra estructura”. En *Antes que en el cine, entre la letra y la imagen: el lugar del guion*, C. Gamero y P. Salomón (comps.), 51-70. Buenos Aires: La Marca.
- PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J. (2002), *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Alma-Plot.
- POLLAROLO, G. (2011). “El guion cinematográfico, ¿texto literario?”. *Lexis* XXXV.2, 289-318.
- RÍOS, M. (2007). *El guion cinematográfico como género literario: su autonomía a partir de adaptaciones de Manuel Puig y Ricardo Piglia*. Trabajo de Fin de Máster: Universidad de Chile. Disponible en línea: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108960> [02/02/2019].
- ____ (2008). “La escritura del presente: El guion cinematográfico como

- género literario”. En *De la agresión a las palabras*, C. Barria et alii. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales. Disponible en línea: <https://www.academia.edu/22697063/> [02/02/2019].
- RODRÍGUEZ, N. (2001). “El guion cinematográfico como género literario”. *Lecturas, Imágenes. Revista de Poética del Cine* 1, 243-256.
- ROLLIN, B. E. (1981). “Nature, Convention, and Genre Theory”. *Poetics* 10, 121-143.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (2001). *Estrategias de guion cinematográfico. El proceso de creación de una historia*. Barcelona: Ariel.
- SCHAEFFER, J. M. (1986). “Du texte au genre. Notes sur la problématique générique”. En *Théorie des genres*, G. G  nette et alii (eds.), 179-205. Paris: Seuil.
- TODOROV, T. (1978). “L’origine des genres”. En su libro *Les genres du discours*, 44-60. Paris: Seuil
- VALE, E. (1996). *Técnicas del guion para cine y televisión*, M. Wald (trad.). Barcelona: Gedisa.
- VERA MÉNDEZ, J. D. (2006). “La estructura del guion cinematográfico:   Hacia un nuevo género literario?”. *Hispan  fila* 146, 25-36.

Recibido el 12 de febrero de 2019.

Aceptado el 7 de abril de 2019.