

AÑO 2009

SEGUNDA ÉPOCA Nº 3

ca

ANALES INSTITUTO DE PROFESORES "ARTIGAS"



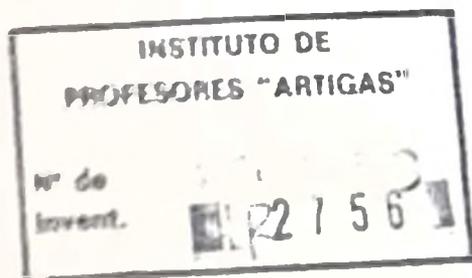
N=3
C.2

Anales del Instituto de Profesores "Artigas"

Segunda época. Tomo III



Año 2009



Instituto de Profesores "Artigas"

Director: Prof. Jorge Nández Britos

Subdirectora: Prof. Bettina Corti

Secretaria: Prof. Adriana Betta

Consejo Asesor y Consultivo

Orden Docente:

Prof. Luis Delio

Prof: Rosana Cortazzo

Prof. Blanca Do Canto

Prof. Vanina Arregui

Orden Estudiantil:

Patricia Ramos

Alejandro Sosa

Matilde Sotelo

Orden de Egresados:

Prof. Leticia Soler

Prof. Óscar Collado

Título: Anales del Instituto de Profesores "Artigas"
Segunda Época. Tomo III.

Montevideo, Uruguay
Diciembre, 2009.

Queda hecho el depósito que marca la ley.

Historia

- El Congreso Pedagógico de Buenos Aires de 1882*
Luis M. Delio Machado. 259
- Algunos conceptos básicos sobre el liberalismo y el marxismo
y su conexión con el contexto histórico (1688- 1960)*
Sylvia de Salterain 305
- Historia narrativa y empatía en la enseñanza de la historia*
María Guadalupe López Filardo 327

Literatura

- Ante todo*
Roberto Appratto. 347
- Paco Espinola: un guión para Charles Chaplin.*
Frontera genérica: guión y relato en Carlitos en Jerusalém
Luis Bravo. 353
- El héroe romántico: ¿amor absoluto o incapacidad de amar?*
María de los Ángeles González. 363
- Razón de amor / Denuestos del agua y el vino.*
Propuesta de trabajo interdisciplinario.
Daniel Nahum 377

Matemáticas

- ¿Qué tienen para aportar, hoy día, los algoritmos
de las operaciones elementales?*
Federico Burgell, Gustavo Franco. 387
- Pregunt(it)as geométricas*
Mario Dalecín, Álvaro Varela. 401
- La enseñanza de la geometría en la secundaria obligatoria
y en la formación docente*
Graciela Machado, Lilián Muñoz. 413

**PACO ESPÍNOLA: UN GUIÓN PARA CHARLES CHAPLIN.
FRONTERA GENÉRICA: GUIÓN Y RELATO EN CARLITOS
EN JERUSALÉM**

LUIS BRAVO¹

La crítica literaria suele ser cauta, cuando no decididamente desconfiada, con la exhumación de obras póstumas pues éstas suelen ser arrancadas a la intimidad del universo de papeles que, por diversas causas, el autor no dio a luz en vida y sobre las cuáles, obviamente, éste ya no tiene potestades. En el caso de esta “pieza de colección” que aquí abordaré, se cuenta con algunos posibles garantes de que la pieza rescatada es un aporte válido para la ya prestigiosa obra de Paco Espínola: la doble revisión del original, por parte de su hija, Mercedes Espinola — quien prologa la edición— y por parte de su editora, la crítica e investigadora Ana Inés Larre Borges, quien ha dedicado artículos, prólogos y ensayos a la literatura de Espínola durante años. Pero la garantía fundamental es la obra en sí, que se sostiene por sí misma como un producto de estimable valor estético. Dicho valor artístico será analizado desde la singular frontera de lenguajes o géneros discursivos que la obra de hecho propone entre literatura y cine.

Carlitos en Jerusalén (Cal y Canto, Montevideo, 2004) se puede apreciar como una confirmación más del talento creativo de Espinola para dar vigor estético a sus textos, agregando a su ya variada producción genérica (teatro, cuento, novela, poesía, literatura para niños, ensayo, crítica) un tipo de texto contemporáneo pero escasísimo en el medio literario nacional de aquél entonces, como es el “guión” de cine. (Es justamente en torno a la data de escritura de este texto que haré las primeras hipótesis en en este trabajo, de ahí la vaguedad de la expresión “aquél entonces”). El guión, que suele ser una guía para

¹ Profesor de Literatura Universal III del Instituto de Profesores “Artigas”. Poeta.

sus realizadores (productor y director) más o menos precisa según las formas que adopte, es en este caso bastante más que una mera guía temática o técnica. Por su manejo textual, puede ser leído como un "relato", siendo de hecho un texto de frontera en materia genérica o como suele llamársele por derivación de la ciencias naturales, un texto "híbrido".

Comenzaré por estimar, brevemente, algunos aspectos de la recepción de esta pieza que apenas comienza su proceso de asimilación al *corpus* de la obra del autor.

I. Primeras aproximaciones

En cuanto al "contexto histórico cultural" no es posible una consideración definitiva en tanto el original no registra ningún dato fidedigno. "*Ni idea de fechas*", dice su hija, desde el *Prólogo*. Sin embargo, establece un testimonio que vuelve compleja la pesquisa. Mercedes Espínola recuerda que en 1973, durante la internación en el hospital y poco antes de su fallecimiento, su padre aún tenía entusiasmo para describir e imaginar escenas del guión:

"el tramo de la Última Cena, Carlitos con un repasador al hombro arreglando con esmero el plato correspondiente al sitio donde se sentaría Jesús. Desde un sillón de aquella sala, con apenas algunos gestos, pequeños gestos esenciales, recreabas, dabas vida a Carlitos entero, todo él tiñendo de humanidad, desde la sonrisa a la risa franca, un mundo bueno" (Prólogo).

El testimonio pone en evidencia que el guión formaba parte de una asignatura pendiente para el autor, pero a esa altura de su vida no es razonable que el mismo pudiera concretarse tal y como en el breve texto de epílogo de la edición, Espínola lo concibe:

"he querido que desde la escena inicial hasta la última, se ejerza el carácter de Chaplin permanentemente, al punto

de que, interpretada por otro actor, la película no tendría sentido”.

A pesar del sostenido entusiasmo de “Paco” por la misma, es impensable que esta obra haya sido escrita siquiera en el entorno de 1973 puesto que por esa fecha Charles Chaplin tenía 83 años y hacía décadas que no interpretaba a su personaje Charlot, para quien está elaborado el guión. Si bien es posible que Espínola, igual que su admirado Chaplin, fuera capaz de desafiar el soporte tecnológico de su contexto, y escribiera un guión para película muda, como evidentemente es éste, cuando el cine sonoro ya era el modo de producción establecido desde inicios de los años treinta, no es razonable que pensara que el actor pudiera encarnar a esa edad, y luego de años de retiro de la actuación, a su “Carlitos”. Al pasar, señalemos algunos datos históricos: en 1927 la Warner lanzó *El cantor de jazz*, de Alan Crosland, la primera película sonora, protagonizada por un *showman* de origen ruso, Al Jonson; el eslogan del film, “aún no has oído nada”, señaló el final de la era muda; luego el sistema Vitaphone de 1926 fue superado en 1931 por el Movietone, que grababa el sonido directamente en un banda lateral, procedimiento que se convirtió en el estándar internacional de la cinematografía en breve lapso).

Es muy posible que el guión haya sido escrito a partir de la misma época en que Espínola “experimentaba” con *La fuga en el espejo* (Alba, Montevideo, 1937), esa pieza teatral — más específicamente una “pantomima” con tintes de vanguardia —. El subrayado de Espínola de que este guión “no tendría sentido sino fuera interpretado por el mismísimo Chaplin”, parece ponerse a resguardo del fracaso de representación que sufriera “*La fuga...*”, al que hace mención Roberto Ibáñez en el prólogo de la mencionada edición, cuando afirma que si bien la obra fracasó como actuación (en ese mismo año 1937), era igualmente un prodigio de escritura.

Por esos mismos años treinta, ya impuesto el cine sonoro, el mismo Chaplin desafió dos veces, con éxito artístico y comercial, el soporte tecnológico, estrenando, contra la decisión de sus productores, *Luces de la ciudad* (1931), y cinco años después la película que algu-

nos críticos consideran su obra maestra, *Tiempos modernos* (1936), sátira contra la automatización del trabajo y la explotación socio-económica del capitalismo industrial, en plena consecuencia de la Crisis financiera de 1929.

Es recién con *El gran dictador* (1940) que Chaplin realiza su primer film hablado, despidiéndose para siempre de su personaje Charlot en 1947, con *Monsieur Verdoux*. Es posible, entonces, que aún hasta finales de esa década, principios de los cincuentas, Espínola, como tantos otros admiradores de Chaplin, soñara con ver en la gran pantalla al personaje que inspira este guión, aún a contramano del cine sonoro y a esas alturas del cine en color, ya que la década del 50 marca la entrada definitiva del cine en technicolor (el blanco y negro quedó para documentales, películas de muy bajo presupuesto y algunas experimentaciones como la de Hitchcock en *Psicosis*, 1960). Más allá de esas fechas el proyecto de guionar una película para Chaplin (un proyecto que da cuenta de la capacidad de riesgo, y acaso hasta de una cierta inocencia, de Espínola) ya hubiera sido absolutamente inviable y, al parecer, salvo que sus "notas" sean puro sarcasmo, Espínola soñaba con la realización chaplinesca de su *Carlitos en Jerusalén*.

Un elemento en común entre el lenguaje de la mimica, puesto en consideración en *La fuga en el espejo*, y este guión para cine mudo, es el asunto de la expresividad corporal del personaje, tan considerado por el autor en el Epílogo referido. Allí señala que se ha puesto énfasis en:

"ofrecer constantemente la oportunidad de que sus facultades (las de Chaplin actor) estén siempre en ejercicio, ya en ese excepcional juego expresivo del rostro, como en el de los pies o las manos (Mariposa)".

Con el término "mariposa" refiere a la escena 43, en la que se pasa de lo lírico a lo cómico, y en la que Carlitos enseña a unos niños que no se debe pisar a ese "gusanillo" pues de él saldrá luego una crisálida, a la que representa en todo su proceso de crecimiento, hasta el vuelo, sólo con las manos y con una mirada imaginaria que los niños siguen embelesados, igual que el virtual espectador.

Finalmente, por lo antedicho, arriesgo la hipótesis de ubicar la escritura primaria de este guión en un periodo aproximado que va entre 1937 y 1954. En la trayectoria autoral dicho periodo coincide con la publicación de *La fuga en el espejo* (1937) — en la que la experimentación con el lenguaje lírico, aunque dirigido a la representación de la mimica teatral, deja traslucir inquietudes de ruptura tanto de estilo como de género — y la publicación del ensayo *Milón o el ser del circo* (1954), cuyo universo “circense” sirviera de plataforma tantas veces a Espínola, a veces en forma “alegórica”, para construir reflexiones en torno a la escritura, los artistas, el espectáculo, el hecho estético en su compleja naturaleza, un tópico que puede rastrearse a lo largo de su escritura, tal y como justamente aparece en este guión en la escena 41.

2. Frontera discursiva: entre el guión de cine y el texto narrativo.

El hecho de que el texto conforme un cruce singular entre narrativa y guión de cine, afecta a su receptor, transformándolo a la vez en una figura compleja de “lector-espectador”. Éste singular receptor está de hecho llamado a componer en su propia retina mental una “nueva” pero jamás filmada película del popular “Carlitos”, esta vez en Jerusalén.

Como la película es muda a nivel de parlamentos, y sonora a nivel de banda musical y otros sonidos ambientes, el texto carece de diálogos pero es abundante en descripciones gestuales que van dando la pauta del carácter y de las intenciones de los personajes en cada circunstancia. Y sobre todo están dirigidas a poner en ‘primeros planos’ el histrionismo del protagonista. A la vez, el texto va pautando las secuencias de acción sin que intervenga “narrador” alguno en el proceso de ilación de las mismas, siendo finalmente el lector-espectador quien irá construyendo la narratividad de la historia en base al orden pautado por el número de escenas (74 en total). La numeración ordena en la mente del lector lo que ya, en parte, podría decirse es un posible “montaje”. Lo hace sin marcar, como suele hacerse en los guiones técnicos, si la escena es interior o exterior, ni la hora del día, ni ninguno de los

datos sintéticos que suelen marcar los guiones entre paréntesis. Esos datos de marco están redactados en un estilo narrativo, dentro de cada escena. Espinola ha cuidado con esmero que las escenas se vinculen unas a otras como secuencias narrativas, sin explicitar cuando se produce una prolepsis o una analepsis, de manera que el lector participe del texto como ante un relato con un manejo del tiempo narrativo de la cuentística posterior a la segunda década del siglo XX. De tal suerte el receptor vivencia o visualiza al mismísimo "Carlitos", como si lo estuviera "viendo" en una narración cinematográfica, pero que sólo ocurre en la retina mental de un virtual "espectador".

La economía de estilo con que procede el texto, en una focalización estricta de tercera persona, toma en cuenta muchas veces la función del "enfoque" de la cámara. Lo hace, por ejemplo, para crear situaciones de simultaneidad. En la escena 51, para mostrar que dos personajes (la Joven y el Adolescente) cruzan miradas eróticas, el texto dice: *"la cámara deja apreciar que ella lo ha advertido"*. En la misma escena se establece, a modo de lo que sería un *"decoupage técnico"*, el mismo propósito de simultaneidad pero ahora de carácter "mimético", entre la mirada del pollino (asno) y la de Carlitos: *"si se pudiese lograr un efecto eficazmente sugestivo, la cámara mostraría, ahora, la cara de Carlitos y la cabeza del asnito a fin de evidenciar idéntica expresión de paciente candor, de pasividad inocente"*.

El hecho es que para un "espectador habitual" de Charlot la imagen de su rostro se representaría en forma vívida en su mente, pero el efecto no sería el mismo para quien nunca hubiera visto al personaje en una de sus películas previamente. Por tanto, un elemento definitorio, y a su vez problemático, de la recepción lectora de esta pieza consiste en que si bien el texto "fuga" del guión de cine a lo narrativo, mediante el "soporte" en que ha sido distribuido finalmente, también es cierto que su plena recepción se cumpliría "mediatizada" por la experiencia cinematográfica del receptor: en este caso haber visto por lo menos una de las 60 películas en las que Charlot ("Carlitos") es protagonista. Este asunto plantea un vínculo intertextual de carácter interdisciplinario, y bien distinto a la intertextualidad que produce con los textos evangélicos, que son un referente fundamental y ya anunciado en el título de

esta obra. En tal sentido, a lo largo del texto se citan fragmentos de los cuatro evangelistas, cuyas palabras pasan a formar parte de las "leyendas", usadas a modo de 'placas fijas' en el cine mudo, las que van dando el orden cronológico de los acontecimientos de la "vida y pasión de Jesús" que Carlitos testimonia en forma "omnisciente" durante su viaje imaginario. Una diferencia con el intertexto bíblico radica en que la "visualización" del histrionismo de "Carlitos" no puede ser "citada", sólo puede ser "evocada" en la memoria del lector-espectador, si se la ha visualizado alguna vez anteriormente. Esto implica que para que el factor "emotividad" en la relación personaje-espectador se produzca, sea necesario que el lector haya sido incluso un asiduo "espectador" de la obra de Chaplin. Esta es, sin duda, la mayor limitación receptora del texto. Pero si imaginamos una situación pedagógica, el texto plantea una buena oportunidad para presentar, justamente a un público adolescente de hoy en día (en una clase liceal, por ejemplo) un texto que "dialoga" a la vez con la filmografía de Charles Chaplin, con los cuatro evangelistas sinópticos y con lo que el estilo del propio Espínola hace ingresar a ese diálogo.

En esa frontera entre texto narrativo y guión cinematográfico, entre literatura y cine, es en donde esta obra desafía cualquier clasificación tradicional, puesto que no es ni una ni otra cosa en forma definitiva, pero tiene la virtud de funcionar como ambas a la vez, de ahí su potencialidad y su actualidad discursiva. Dicho de otra manera: el guión excede o trasvasa la frontera de tal tipo de texto y permite una lectura narrativa de factura posmoderna, con cruces intertextuales que atraviesan desde la cultura bíblica del Nuevo Testamento hasta el cine mudo de la segunda década del siglo XX, pasando por el estilo experimental de un Espínola, a la vez atravesado por las estéticas de las vanguardias históricas de inicios del mismo siglo.

3. Fuga y fusión de estilos (esbozo)

Quedaría aún por desarrollar una tercera "fuga", en este caso de estilo, que este texto plantea en el universo autoral de Espínola, lo que apenas dejaremos esbozado. En base al humor chaplinesco, a esa dia-

léctica entre lo territorializado (el vagabundo pobre) y lo volatilizado (una riqueza que radica en la imaginación que hace de lo nimio todo un espectáculo de vida), Espínola logra dar su perfil ético, humanista y universal, en una pieza que es una pequeña joya de arte fantástico. En efecto, el "viaje del presente al pasado", en este caso de Carlitos incursionando en la antigua Jerusalén, es, por naturaleza, un tópico fantástico.

En la estructura interna el "viaje imaginario" se produce en la parte central del texto, entre las escenas 24 y 64, mientras el inicio y el final acontecen en un tiempo "presente". El "regreso" al mundo actual (o contemporáneo al de la civilización occidental de corte urbano, podría decirse) en la escena 65, se describe así:

"Bocinazos de auto. Música de un organillo. Voces humanas. En la esquina de la ciudad actual, como saliendo a medias de un sueño, las pupilas dilatadas, Carlitos".

Antes, en la escena 23, Carlitos era trasladado, según su pedido, a la Jerusalén de los últimos días de la vida de Jesucristo, gracias al Viejo Mago, deseoso de demostrarle sus poderes y ante quien Carlitos aparecía más bien incrédulo. Este hecho, que constituye la "complicación" narrativa del texto, configura un tópico fantástico: el de los viajes por el espacio-tiempo. En este caso no sólo se reúnen dos tiempos históricos bien distantes, sino dos personajes muy admirados por Espínola: Jesucristo y Carlitos.

Es que resulta evidente apreciar cómo en ambos personajes hay una actitud ética similar: la de ponerse del lado de los débiles del mundo y la de traer a esa humanidad un mensaje de esperanza, cuyo correlato podría ser que este mundo bien podría ser otra cosa de lo que es. Así "el arpa de rayos de luz de luna" que Carlitos logra hacer al final de la obra, agujerando el techo de su precaria vivienda, para volver a tocar así las fibras de su fantasía, haciendo de lo "oscuro" un sonido que lo eleva por sobre la soledad y el desamparo, es esperanzador en medio de aquella oscuridad circundante.

Por supuesto que Jesucristo jamás aparece, ya que la técnica de la sugerencia connotativa, tradicional en Espínola, se luce aquí gracias al procedimiento metonímico de la fotografía cinematográfica, algo

que el autor maneja con gran solvencia y que es acaso uno de los mayores aprendizajes perceptibles de la asimilación recibida desde las vanguardias que, justamente, consolidaron el arte cinematográfico. También se juega aquí, por cierto, con esa "nueva magia" que el arte del siglo XX creó: "la magia del cine". Es en base a esta magia, y de la mano de Carlitos que esta obra se constituye en uno de los textos más fantásticos, a la vez que líricos, de toda la producción del multifacético autor que es "Paco" Espinola. Lo curioso es que para lograrlo haya escrito un magnífico guión de cine, que aún se puede leer como un "relato".

Bibliografía

- RAINER, W. (ed.) (1989): *Estética de la recepción*. Madrid, Visor.
- CHION, M. (1989): *Cómo se escribe un guión*. Madrid, Cátedra.
- Cinemania '95, *The Guide to movies and moviemakers* (Microsoft, 1995).
- LAGO S; ROCCA, P; FUMAGALLI, L (comp.) (1999): *Actas de las Jornadas de homenaje a Paco Espinola*. Montevideo, Fac. de Humanidades, Depto. De Literaturas Uruguayas y Latinoamericanas.
- VERANI, H. (1996): *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*. Montevideo, Trilce.
- VISCA, A.S. (1993): *Paco Espinola y otros ensayos* Montevideo, Ed. de la Plaza.
- LARRE BORGES, A. I. (1992): *Francisco Espinola poeta: una investigación sobre un aspecto. Desconocido del escritor en el contexto de su vida y obra*. Montevideo, Biblioteca Nacional.

2

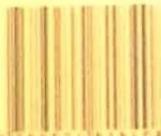


ADMINISTRACIÓN NACIONAL DE EDUCACIÓN PÚBLICA
CONSEJO DIRECTIVO CENTRAL
DIRECCIÓN DE FORMACIÓN Y PERFECCIONAMIENTO DOCENTE



INSTITUTO DE PROFESORES ARTESANOS

ISBN 978-9974-47144-1-8



9 789974 471441 >