

Piedra libre: lecturas y reflexiones sobre la construcción de lo fantástico en la narrativa de Beatriz Guido

Sweryd Bulyk, María Milagros

42.229.970

swerydbulykmaria@gmail.com

Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales

Universidad Nacional de Moreno (UNM)

Resumen

En los primeros inicios del ámbito literario, se ha presentado una brecha y asignación de géneros literarios entre los hombres y las mujeres para narrar sus propias historias. En este sentido, los escritores podían escribir historias de aventura, de terror, de género maravilloso y de género fantástico. Por el contrario, las mujeres debían escribir sobre aquello que pudiera interesar a otras mujeres, por ejemplo, situaciones relacionadas al hogar, los sentimientos y las emociones. Cabe destacar que a las escritoras se les había asignado arbitrariamente tales géneros literarios como la autobiografía, los diarios y las cartas (Domínguez, 2004). En el caso del cine, también se ha presentado desde sus orígenes esta problemática, pero de manera diferente, es decir, los hombres eran los únicos que podían dirigir películas, mientras que las mujeres desempeñaban el rol del montajista, que no era un trabajo valorado por la sociedad durante las primeras décadas (Laguarda, 2006).

Manuel González de Ávila, profesor de Teoría de la Literatura de la Universidad de Salamanca, considera que “las artes se transcriben y reescriben con fruición unas a otras dando lugar a otros lenguajes artísticos inagotables” (Pérez Bowie, 2012, p. 758). En este sentido el cine y la literatura son artes que constantemente se reformulan a sí mismas y utilizan distintos recursos para narrar nuevas historias a medida que pasa el tiempo y el público se renueva ante el avance de las tecnologías. Por esta característica, que comparten tanto el relato cinematográfico como el relato literario, es que el presente artículo se propone analizar el film *Piedra libre*, que fue estrenada en 1976 y dirigida por Leopoldo Torre Nilsson, y a su vez está basada en el cuento homónimo de la escritora Beatriz Guido, incluido en el libro *Piedra libre* (1976).

Cabe destacar que la narrativa de esta escritora argentina se caracteriza principalmente por utilizar métodos estilísticos y referencias artísticas que buscan reflexionar sobre la reescritura y el tipo de escritura que se le asigna a la mujer, en contra de su voluntad, en el campo literario. Otro de los rasgos más destacados de su narrativa, es que altera las posiciones fijas en el parentesco y pone en duda las sexualidades que se presentan como naturales en distintos momentos históricos, además propone formas alternativas de familia en cada uno de sus relatos. La mayoría de sus obras literarias han sido llevadas al cine en varias ocasiones por el director Leopoldo Torre Nilsson, una de las figuras más importantes del nuevo cine nacional de los años 60.

El objetivo del artículo es analizar, tanto en su aspecto narrativo como diegético, el momento en que lo fantástico entra en escena en el cuento de Beatriz Guido y en la transposición fílmica del mismo. A su vez se analizarán las distintas hipótesis que surgen en las dos obras respecto a la desaparición de Amalita, uno de los personajes principales de la historia. Por ende, el artículo estará dividido en tres apartados. En primer lugar, se

discutirán las diversas definiciones sobre género fantástico, incluyendo las características y condiciones que debe presentar el relato para poder clasificarse como fantástico. David Roas (2009) sostiene que “lo fantástico se define y distingue por proponer un conflicto entre lo real y lo imposible” (p. 103), por lo tanto, este autor propone que el *efecto fantástico* se debe generar por la inexplicabilidad del fenómeno.

A partir de esta definición de lo fantástico se indagará, tanto en la variante literaria como en la variante fílmica, cómo se desarrolla la inexplicabilidad de la manifestación sobrenatural de Amalita y la reacción que eso le genera a Eugenia, otro de los personajes femeninos del relato de Beatriz Guido. En segundo lugar, se abordará la construcción de los personajes principales de la historia y las posiciones que ocupan dentro de cada obra. Luego se analizará cómo el constante cambio de punto de vista rompe con el flujo narrativo del relato cinematográfico. Al mismo tiempo, se definirá según los parámetros de Adriana Cid (2011) que tipo de transposición es el largometraje *Piedra libre* y a su vez se discutirá el concepto de intermedialidad en base los distintos recursos que utiliza el director para aludir a otras artes. También, siguiendo los aportes de Sergio Wolf (2001), se especificarán los puentes existentes en ambas series. A lo largo del análisis de ambas series intentaremos esclarecer la distinción entre el orden natural y el orden sobrenatural, y al mismo tiempo revisaremos los recursos cinematográficos utilizados en el film para dar cuenta la manera en que se desenvuelve el suceso fantástico, que a primera vista puede ser interpretado como una alucinación.

Palabras claves: transposición, género fantástico, relato, cine.

A modo de inicio

Piedra libre es un film de Leopoldo Torre Nilsson, director de *La terraza* (1963), *Boquitas pintadas* (1974) y *La guerra del cerdo* (1975). El film fue estrenado el 16 de septiembre de 1976 y contó con la participación de la escritora Beatriz Guido, Rodolfo Mórtola y Leopoldo Torre Nilsson como guionistas. A su vez está basado en el cuento homónimo de Beatriz Guido, que fue publicado en 1976 dentro del libro *Piedra libre*. Durante los años setenta, las obras de dicha escritora causaron un cierto revuelo en diversos espacios sociales (como el hogar, la literatura, el cine), ya que cuestionaba las relaciones de poder dentro de la familia tradicional y también proponía cómo se podían invertir esas relaciones para que la sociedad fuera más justa e igualitaria con las mujeres, que en un principio habían empezado como una minoría marginada por varios sectores.

El objetivo del artículo será analizar la manera en que se desenvuelve el suceso fantástico en los textos literario y fílmico, y también las incógnitas que surgen en torno a la

desaparición de uno de los personajes principales de la diégesis, que se puede plantear de la siguiente forma: ¿Puede ser que Amalita haya sido asesinado o se haya suicidado para no continuar con el matrimonio? ¿O fue trasladada a otra dimensión o mundo paralelo que va más allá de lo que conocemos como “realidad”? ¿Cuáles son las diversas interpretaciones que surgen respecto a la repentina aparición de Amalita? ¿Existen diferencias entre la variante literaria y la variante fílmica al momento de narrar un episodio fantástico que puede perturbar la mente del protagonista y del lector?

A partir de esto, se discutirán las distintas problemáticas que surgen al tratar de definir qué es lo fantástico y cuáles son las condiciones y características que se le adjudica para que un relato de esa naturaleza sea considerado como tal. Luego, se llevará adelante un análisis literario sobre el cuento de Beatriz Guido, que estará enfocado en la construcción de los personajes femeninos y cómo se presentan los sucesos inexplicables que marcan un quiebre entre lo real y lo imaginario, lo natural y lo sobrenatural, lo normal y lo anormal. Por último, se definirán las distintas concepciones que hay sobre los términos “transposición” e “intermedialidad”, y también se analizará la obra cinematográfica, entendiendo que el traslado de una materialidad a otra da como resultado múltiples interpretaciones y variaciones al momento de aludir a otras artes para hacer reflexionar y llamar la atención del espectador.

Piedra libre, un cuento de Beatriz Guido

Género fantástico: reflexiones y relecturas sobre un género que cuestiona el concepto de “realidad”

A lo largo de los años, varias disciplinas y corrientes de pensamiento han tratado de definir qué es lo fantástico, teniendo en cuenta una serie de patrones que han aparecido en los relatos de este género y que han puesto en duda la validez de otros géneros. Por ejemplo, los géneros maravilloso y ciencia ficción que presentan otras realidades que a primera vista no son problematizadas por el lector o el espectador, sino que son asumidas sin ningún cuestionamiento, como la existencia de hadas, duendes o cyborgs en el mundo ficcional que construye el escritor o el cineasta.

Los conceptos más recurrentes que suelen aparecer cuando tratamos de dilucidar qué es lo fantástico son: irreal, imaginario, sobrenatural y anormal. En este sentido, podemos considerar que el relato fantástico la mayoría de las veces representa *el otro*, es decir, aquello desconocido que escapa de la racionalidad científica y que puede resultar en un valor negativo o positivo para la historia que cuenta el narrador. Antes de realizar un análisis

del *efecto fantástico* que se da en las dos variantes (literaria y fílmica), se abordarán en este primer apartado algunas nociones referentes al género en discusión.

Tipologías de lo fantástico

Según Tzveten Todorov (1981), lo fantástico es la vacilación o inquietud que tanto el protagonista como el lector pueden experimentar sobre la aparición de un hecho sobrenatural que a primera vista pretende ser natural. A su vez este lingüista postula dos tipos de orden para que ese hecho pueda ser explicado: por un lado, se encuentra el orden natural, que permite al personaje principal y el lector fundamentar a través del uso de la razón y de las leyes científicas; por el otro, tenemos a lo sobrenatural, que da cuenta de lo que realmente sucedió o lo que tuvo lugar. En este sentido, podemos considerar que lo que pertenece al orden natural son las alucinaciones y los sueños ya que son meramente producto de la imaginación de la mente humana, mientras que las entidades inusuales, los seres atípicos y los sucesos extraños que exceden o rompen las reglas de la realidad presentada en el relato pueden clasificarse como algo sobrenatural.

David Roas (2009), en su texto *Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición*, postula: «lo fantástico se define y distingue por proponer un conflicto entre lo real y lo imposible» (p. 103), de modo que para generar el *efecto fantástico* es clave la inexplicabilidad del fenómeno sobrenatural. Esta inexplicabilidad se da tanto a nivel intratextual como extratextual. Otro factor que también resulta clave es la construcción de un verosímil para introducir de a poco al lector en el mundo creado por el autor, con el fin de que se cuestione sus propios códigos de realidad a partir de la manifestación de lo extraño. Por su parte, la lingüista argentina Ana María Barrenechea (1972) afirma que lo fantástico es la existencia implícita o explícita de hechos anormales, sobrenaturales o irreales que rompen con el orden natural o lógico establecido dentro del texto. Al mismo tiempo, esta autora propone que los textos también pueden inscribirse en una nueva categoría que va más allá de lo posible y lo imposible, es decir, una nueva clasificación donde se fusionen los dos órdenes mencionados más arriba y de esa manera poder superar la elección de un orden sobre otro y sus propias limitaciones.

Otra definición de género fantástico sostiene que el mismo nace del diálogo del sujeto con sus propias creencias e incongruencias para tratar de explicar el hecho anormal (Bessière, 1974). En otras palabras, cuando el sujeto experimenta algún tipo de suceso extraño, se introduce en una serie de contradicciones que pone en jaque su propia concepción de realidad. Cabe aclarar que esta concepción de realidad varía según las épocas, así como también los códigos culturales. Siguiendo esta línea, se podría considerar que el género en

cuestión nos brinda las herramientas para crear y proponer nuevas realidades alternativas, que problematicen la validez de las leyes naturales ya existentes.

La manifestación de lo anormal en un relato con un anclaje histórico (análisis literario)

Los hechos fantásticos que aparecen en la serie literaria de Beatriz Guido nos pueden llevar a una multiplicidad de interpretaciones para tratar de encontrarles una respuesta, que al narrador le resulta confuso elaborarla para poner fin al misterio y la inquietud que nos generan los mismos. Uno de ellos es la desaparición de Amalita, una joven aristócrata recientemente casada, que se da cuando el personaje femenino huye en su noche de bodas y logra llegar a un bosque que se encuentra cerca del castillo La Amalia para esconderse temporalmente de su esposo, Ezequiel Laplacette, que la está persiguiendo para intentar hablar con ella:

El crujir de las hojas denunció unos pasos ligeros. Eugenia, inmovilizada por el miedo, ahogó un grito ante la visión de tules y encajes blancos que levantaban la tapa de un banco con un grifo y desaparecían en su interior. La voz de Ezequiel retumbaba ahora en la copa de los árboles. (p. 16).

Respecto a este acontecimiento, tanto Ezequiel como la policía empiezan a realizar una intensa búsqueda para encontrar a Amalita, y a su vez surgen varias hipótesis desde el plano de lo racional para explicar el motivo de su desaparición. La primera hipótesis consiste en que la novia fue secuestrada por un miembro perteneciente al partido peronista como venganza, ya que las Amalias y los Laplacette eran familias aristócratas que estaban en contra de las políticas del gobierno de Perón y se autodenominaban antiperonistas. La segunda hipótesis tiene que ver con el hecho de que Amalita huyó porque al mismo tiempo tenía un romance con otra persona y por eso tomó la decisión de abandonar a Ezequiel. Por último está la idea de que la protagonista se fue porque quería vivir en otro lugar que quedara alejado de Monasterio, ya que estaba en contra de la idea de matrimonio y no deseaba continuarlo, aunque sintiera la presión por parte de su madre.

Desde el orden de lo sobrenatural, se podría interpretar que Amalita fue transportada a otra dimensión o mundo paralelo¹ cuando abrió la tapa del banco y se metió adentro, generando así la desaparición de su paradero. La otra condición del género fantástico que aparece en

¹ Para ampliar esta teoría y conocer otros enfoques que discuten la definición de los mundos paralelos, se recomienda consultar con el artículo de Alessandra Massoni (2018), *Revisión de la semántica de mundos posibles de lo fantástico a través de la imposibilidad modal. El realismo de lo neofantástico*.

el cuento de Beatriz Guido es el miedo que se da cuando Eugenia y Ezequiel van al bosque y ella le pide a él que levante la tapa del banco para saber si todavía está la hija de Amalia, pero se encuentra con algo escalofriante:

... En un penoso esfuerzo consiguió separar la tapa de su base sin ver el interior. Un esqueleto vestido de tules blancos apareció ante los ojos de Eugenia. Eugenia lanzó un alarido y se desmayó.

Al despertar, Ezequiel la besaba con desesperación tratando de consolarla:

—Nada, no hay nada. ¿Qué viste? ... Sólo hay polvo sobre el mármol, nada más. (p. 20).

Podríamos considerar que este fenómeno sobrenatural es el fantasma de la hija de Amalia, que se ha manifestado por primera vez para perturbar la mente de Eugenia por no haberla ayudado y ser solamente un testigo del hecho, guardando así el silencio ante los demás. También a este fenómeno se le reconoce una explicación científica, ya que puede ser una alucinación, producto de la imaginación de Eugenia, es decir, solamente ella pudo ver el cadáver viviente y no Ezequiel.

La transposición como una alternativa para interactuar con otros medios

A lo largo de los años, hemos visto cómo el cine y la literatura han interactuado entre sí para crear nuevos mundos ficcionales, teniendo en cuenta los códigos culturales ya existentes. ¿Qué sucede cuando el cine intenta integrar los géneros de otros medios, además del campo literario? Esto tiene como resultado la intermedialidad, que es aquel proceso por el cual un medio interactúa con otros medios a través de la integración de diversos géneros pertenecientes a diferentes artes (Berg, 2002). Siguiendo esta línea, podemos establecer que los géneros permiten que percibamos los medios, ya que los aspectos estéticos y la estructura narrativa los delata. En el pasaje de un texto literario a un texto fílmico, se da de manera recurrente la fusión o hibridación de géneros, de acuerdo a que le aporta otra interpretación y lectura sobre la serie literaria, que puede coincidir o no con la interpretación del lector o espectador. En el caso de la transposición *Piedra libre*, hay una escena donde Eugenia monta una obra de teatro a pedido de Amalia grande para entretenerla a ella, Amalita y sus invitadas. Incluso el escenario donde se desarrolla la obra presenta una estrecha relación con el concepto de escenografía.

Volviendo a la relación entre el cine y la literatura, Sergio Wolf, crítico de cine, afirma que "poder comprender la especificidad de cada una de las disciplinas es un punto de partida para pensar las zonas compartidas pero también las zonas diferenciadas" (Wolf, 2001, p. 34). En este sentido, el autor piensa la transposición en términos de puentes, que deben ser

creados por y para el filme, con el objetivo de generar nuevas interpretaciones y significaciones que van más allá del texto original. Con respecto al pasaje de un relato literario al cine, Adriana Cid (2011) aporta lo siguiente:

Toda transposición filmica habrá de ser comprendida como resultante de un complejo proceso creador, de transformación transmedial, que no se limita a meras operaciones mecánicas de trasvase, sino que lleva impreso el sello inconfundible de su autor. (p. 28)

A partir de esta definición, la autora propone que la transposición puede clasificarse en cuatro categorías, teniendo en cuenta la proximidad y distancia con el hipotexto literario²: transposición de máxima proximidad o transposición iteraccional, transposición de proximidad relativa o transposición como reorientación, transposición de distancia relativa o transposición como distanciamiento estético-reflexivo y transposición de máxima distancia o transposición intercultural. Para el caso del film *Piedra libre*, nos detendremos en la definición de transposición de proximidad relativa, ya que consiste en la relectura del relato literario donde se recupera varios elementos determinantes de la obra original y se realizan algunas modificaciones de manera más o menos notoria. En la serie fílmica, el director Leopoldo Torre Nilsson recuperó la mayoría de los personajes del cuento de Beatriz Guido y también los sucesos, tanto naturales como sobrenaturales, para escenificarlos. Incluso realizó algunas modificaciones y agregó más escenas y temas.

Piedra libre: sucesos que marcan una lectura diferente del cuento original (análisis fílmico)

En este apartado, se analizarán los componentes que hacen que *Piedra libre* sea una transposición de proximidad relativa. En primer lugar, el film recupera tanto los personajes como los sucesos (naturales y fantásticos) y los espacios en los que se desarrolla la historia. En segundo lugar, el largometraje presenta un cambio respecto al comienzo de la diégesis ya que empieza con una secuencia de Eugenia quitándose el maquillaje, acompañada por los créditos iniciales y una banda sonora inquietante como sonido extradiegético. Mientras que en el cuento, el narrador comienza enumerando las rutinas que realiza cada día la madre de Amalita. En tercer lugar, se modifican algunas relaciones de parentesco en el relato fílmico, de acuerdo a que el personaje de Eugenia es hija de una pareja de artistas ambulantes, que luego queda huérfana debido a que sus padres mueren de intoxicación por monóxido de carbono. A diferencia de la serie literaria, dicho personaje

² Se trata de un concepto propuesto por Adriana Cid. (véase Cid 2011).

aparece descrito como hija del capataz de la estancia de Las Amalias. Por último, se especificarán los puentes que el director creó para la obra cinematográfica.

Uno de esos puentes es el personaje de Amalia grande, la abuela Amalita, que se encarga de ocupar el rol de la figura materna ya que los padres de su nieta murieron hace bastante tiempo de distintas causas y se tuvo que hacer cargo de criarla. En varias secuencias, se puede observar cómo Amalia Grande le da consejos a su nieta y la nostalgia que siente al recordarla cuando era solamente una niña. Por el contrario, en la variante literaria, Amalia grande no existe y tampoco los tíos de Ezequiel Laplacette y la esposa paralítica del capataz. Otro de los puentes existentes entre los relatos literario y cinematográfico es el romance prohibido entre Amalita y Vicente (el capataz de la estancia), que se da mucho antes de que ella contrajera matrimonio, y del cual Eugenia empieza a sospechar sobre la relación que tienen ellos. Este romance no aparece en el texto literario, sino que fue creado por el cineasta.

La multiplicidad de puntos de vista es otro de los puentes que el director creó para desarrollar la evolución de cada personaje. Es decir, en un principio se sostiene el punto de vista de Eugenia, pero a medida que avanza la diégesis, la cámara se va centrando en otros personajes, como Amalita y Ezequiel. En cambio, en la serie literaria, el narrador nos narra las acciones que realiza Eugenia. Con respecto al desenlace del relato cinematográfico, finaliza que Eugenia y Ezequiel van al bosque, y ella le pide a él que levante la tapa del banco de mármol. Luego de abrir la tapa, a Eugenia se le aparece el cadáver de Amalita, grita y se desmaya por el susto. Después, Ezequiel logra despertarla y trata de calmarla diciéndole que no hay nada dentro del banco. Esto sucede al igual en el cuento de Beatriz Guido.

Conclusiones

A modo de cierre

Si bien tanto el texto literario como el texto fílmico presentan algunos puntos en común (como la manifestación de lo sobrenatural, las coordenadas espaciotemporales en que la que se inscribe la historia, la crítica hacia el peronismo, etc.), se diferencian en que uno de los textos intenta abordar otros temas y agregar más elementos para darle un nuevo significado a la obra original. Esto es el caso de la película de Leopoldo Torre Nilsson, donde el director decide crear una subtrama, que es la explotación laboral que ejercen los tíos de Ezequiel hacia los chicos del reformatorio, y que el mismo Ezequiel intenta resolver la situación al hacerlos trabajar menos horas y jugar al polo contra distintos clubes.

La otra diferencia que se presenta entre el cuento y su transposición fílmica es el cuestionamiento sobre el rol de la mujer, que se hace más notorio en el largometraje ya que es encarnado por Amalita. Cabe destacar que los dos textos están ambientados en los años 50, donde se discute sobre si la mujer debe salir a trabajar o seguir siendo solamente esposa y madre. En suma, el film *Piedra libre* resulta ser una segunda lectura del texto original con otras visiones más arraigadas a lo social y lo político, y puede ser considerado contemporáneo ya que algunas cuestiones todavía siguen latentes en la sociedad.

Bibliografía

Barrenechea, A. M. (1972). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. *Revista Iberoamericana*, 38 (8), 391-403. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1972.2727>

Berg, W. B (2002). Literatura y cine. Nuevos enfoques del concepto de intermedialidad. *Revista Iberoamericana*, 2 (6), 127-141. <https://doi.org/10.18441/ibam.2.2002.6.127-141>

Bessièrre, I. (2001). El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. En *Teorías de lo fantástico*. Roas, D. (comp.). Madrid: Editorial Arco Libros.

Cid, A. C. (2011). Pasajes de la literatura al cine: algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica. *Letras*, 63-64. <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/pasajes-literatura-cine-algunas-reflexiones.pdf>

Guido, B. (1976). Piedra libre, en *Piedra libre*, Buenos Aires, Editorial Galerna.

Domínguez, N. (2004). Familias literarias: visión adolescente y poder político en la narrativa de Beatriz Guido. *Revista Iberoamericana*, 70 (206), 225-235. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/5594/5742>

Laguarda, P. (2006). Cine y estudios de género: imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico. *Revista La aljaba*, 10. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-57042006000100009

Pérez Bowie, J. A. (2010). Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación. *Revista Signa*, 21 (2012), 757-762. <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3834349.pdf&ved=2ahUKEwiR1q-tprn9AhWVqpUCHYmvC5AQFnoECBIQAQ&usg=AOvVaw3M-Ji-yiWGVUBlwD6Q8a7x>

Roas, D. (2009). Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición. En *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción* (1, 2008, Madrid). López Pellisa, T.; Moreno Serrano, F. A. (eds.). Madrid: Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid, 2009, p. 94-120.

Noriega, J. L. S (2000). De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación, “*Capítulo 2: Panorama teórico y ensayo de una tipología*”, Paidós Iberica Ediciones SA.

Todorov, T. (1981). Introducción a la literatura fantástica. México, Puebla.

Torres Nilsson, L. (Director). (1976). *Piedra libre* [Película]. MBC Producciones S.A.
Disponible en: <https://youtu.be/9sjGkpsu7E8>

Wolf, S. (2001). Cine / literatura. Ritos de pasaje (Vol. 16). Paidós Ibérica Ediciones SA.