

ACERCA DE LA VERSIÓN TELEVISIVA DE EL MOTO, DE JOAQUÍN GARCÍA MONGE

Rodrigo Durán*

La propuesta que me hiciera Alonso Venegas Rojas de recrear *El Moto*, de don Joaquín García Monge, en una adaptación para la pantalla chica tiene sólidos antecedentes en trabajos conjuntos. En ellos, él se ha encargado de la dirección, mientras que yo he acometido la tarea de escribir el guión. Un somero recuento registra los siguientes títulos:

¿Quiere usted quedarse a comer?, basado en el cuento homónimo de MAGON, que fue producido por Canal 7 de Televisión y la Compañía Nacional de Teatro en 1977;

Un matoneado, de acuerdo con "El mestizo" y "Un matoneado", de Carlos Salazar Herrera, que fue realizado por Canal 6 de Televisión y la Universidad Nacional en 1982¹;

Moreira, basado en el cuento del mismo nombre de Luis Dobles Segreda, que fue coproducido por la Universidad Nacional y Canal 6 de Televisión en 1983;

Esquéltan, según el cuento de Abel Pacheco, que produjeron Canal 13 de Televisión y la Universidad Nacional en 1983².

Estas, además de otras experiencias de verter narraciones literarias costarricenses a la televisión, serán tema de un artículo que aparecerá en un próximo número de la revista *Escena*.

Mientras tanto, conviene examinar a grandes rasgos algunas particularidades del guión que aquí se publica. No parece ocioso señalar que este texto se ajusta a la gran tradición aristotélica dentro de la cual ha evolucionado el grueso del lenguaje de la creación audiovisual de ficción.

El propósito del trabajo fue ofrecer una versión televisiva fidedigna del relato clásico de don Joaquín. Esta fidelidad, aunque suene paradójico, implica una serie de adecuaciones a que se debe someter la historia original para que alcance su plena expresión en el medio al cual se está vertiendo.

En efecto, surgió un sinnúmero de problemas que, obviamente, giraron en torno a la transformación textual que significa pasar de la narración al drama, es decir, el reemplazo de la voz narradora como sustento del discurso, por la acción dramática como el correspondiente soporte de la historia.

La voz narradora en el original se desenvuelve con una gran libertad en cuanto al manejo del tiempo y el espacio, a las descripciones y a la narración misma de los aconte-

cimientos. Despliega variados recursos en el manejo expresivo entre los que se cuenta la interesante adopción de una cierta distancia con respecto a la historia y a sus personajes³.

Entonces, resultaba lógico preguntarse: ¿cómo reemplazar esta voz?

Se comenzó con la elección de una de las formas más comunes de la narración fílmica: el relato lineal, que supone una disposición cronológica de los acontecimientos. De esta manera se facilitó la reformulación de la historia, transformando su discurrir en un *aquí y ahora* mediante el entrelazamiento de hechos objetivos, significativos y progresivos.

El relato lineal tiene una etapa de preparación que abre paso a su consiguiente fluidez y creimiento. Se trata de la secuencia expositiva inicial que se elaboró con la intención de evocar la atmósfera perediana que posee el texto original, aprovechando el carácter social, más allá del religioso, que históricamente ha revestido el acontecimiento de *la luminaria*. Esta "secuencia madre" abrió el paso al encadenamiento sucesivo de "secuencias hijas" más ágiles, desprovistas de la carga informativa que se confió a su antecesora.

En determinados momentos, el relato lineal adquiere ramificaciones sin abandonar el movimiento hacia adelante del desarrollo de la historia. Esto sucede con dos tipos de alternancia de historias⁴. Por una parte están las acciones paralelas y simultáneas que refieren la serie de desgracias que se precipitan para oscurecer el destino de José Blas (Capítulo II). Se entrecruzan las historias de:

- Las señales de malos augurios que percibe Cundila cuando lava ropa a orillas del río Damas,
- José Blas en su lucha por dominar al caballo azulejo, y
- La entrega en matrimonio de Cundila a

don Sebastián, que el padre de la muchacha lleva a cabo sin el consentimiento de ella.

Por otra parte, también tienen lugar historias paralelas y simultáneas que se diferencian de las anteriores por su tratamiento de contrapunto (es decir, una acción de una historia tiene repercusión expresiva en la otra). Esto ocurre en un tramo más intenso de progresión dramática (Capítulo III), cuando se alternan las historias de:

- El matrimonio de Cundila y Sebastián
- La lucha de José Blas para sobreponerse a su postración y averiguar el resultado de la gestión que le encargara a Yanuario como mediador ante el padre de su novia.

Con el objeto de realzar la acción dramática, se pusieron de relieve las fuerzas en pugna y se agudizó el conflicto principal.

La poesía, la vitalidad, la espontaneidad de los jóvenes José Blas, Cundila, Panizo y Julia chocan con los valores convencionales del mundo rígido y autoritario de los viejos gamonales, el cura y el maestro. Estos últimos ostentan el poder y la autoridad legitimados por la tradición y la costumbre que aplastan las aspiraciones del campesino pobre (José Blas) e imponen su ley sobre la muchacha (Cundila).

Ambas fuerzas en pugna aparecen encarnadas en grupos separados desde la imagen de apertura del primer capítulo y la fricción entre ellas aumenta gradualmente.

La cantidad de personajes se redefinió de acuerdo con la función que habrían de desempeñar en el juego dramático. Algunos se eliminaron, debido a que resultaban sincréticos. Es el caso de Rafael, hermano de Cundila, componente del grupo de los jóvenes, y el señor Cuartelero (se dejó solamente al Alcalde como miembro del poder civil), perteneciente al grupo representante de la autoridad.

En cambio, otras figuras y situaciones se desarrollaron y crecieron con respecto al texto de origen.

Entre ellas está la madre de Gabriel (Panizo), que no tiene nombre en el texto original. En el guión se la bautizó como Josefa, al como el personaje del cuento del mismo autor "Cuadros", concebido en la misma época en que se escribió EL MOTO. Josefa se suma al grupo de los campesinos pobres que están del lado de los jóvenes. Resulta una buena contraparte de Ña Avendaño, tía de Sebastián y amiga íntima de quien fuera la madre de José Blas.

Lo mismo ocurrió con la prima de Cundila, que en la presente versión se llama Julia. Ella es parte imprescindible de la historia secundaria junto con su enamorado, Panizo.

La viejecita Avendaño, apenas mencionada en el texto de origen, fortalece la situación que se crea con la unión de Sebastián y Cundila, pues queda entre dos fuegos: el afecto que la ligaba a Nicolasa, la madre de José Blas, la compromete con éste; mientras que también la obligan sus lazos de sangre con Sebastián, quien pide la mano de Cundila. Este dilema aviva su sentido de culpa y conduce a regalar una "muda" completa a José Blas, que aún permanece inconsciente (Capítulo II). El uso expresivo de estos objetos, la ropa y los zapatos, permite concretar la ansiedad de José Blas. Se convierten en el centro de interés del joven, puesto que al sentir que recobra sus fuerzas, la vestimenta le habilitará para retomar su vida y reempezar el empeño de desposar a su amada.

La india Chon, quien ocupa un lugar poco destacado en el original, crece y desempeña la clásica función de confidente de la protagonista; Cundila puede así expresar sus más íntimos pensamientos, deseos y emociones.

Atención especial merece la expansión de la historia de Julia y Panizo, que le da mayor dimensión a la historia de la pareja principal, Cundila-José Blas. El contraste entre ambas destaca la oposición de dos visiones de tradición y familia. Se pone de manifiesto el matrimonio por amor, obediente a mandatos de la conciencia y deseos subjetivos (ilustrado por el idilio Julia-Panizo), opuesto al matrimonio endogámico u oficial, impositivo, que obedece a conveniencias sociales y a la autoridad del padre y la tradición (resaltado por la ruptura del futuro lleno de ilusión deseado por los jóvenes José Blas y Cundila).

El conflicto principal toma cuerpo entre José Blas, protagonista, que sobresale dentro del grupo de los jóvenes, y Sebastián, antagonista, que se desprende del grupo de los gamonales. Ambos pretenden a Cundila. La consecución del objetivo por parte de uno de ellos, anula la intención del otro. Dos cadenas de sucesos que se precipitan conforman historias opuestas: el romance de José Blas y Cundila, y el matrimonio de Sebastián y Cundila, que lleva al trágico desenlace. Este es causado por la constante y sorda lucha de las fuerzas en pugna. Esta brega, solapada, apenas evidente, se compone de la rebelión, aún subjetiva, del grupo de los jóvenes y de los campesinos pobres, contra la imposición objetiva de los valores tradicionales por parte del grupo de los viejos gamonales. Adicionalmente aclara este planteamiento el hecho de poner los rumores que recorren el pueblo en boca de algunos personajes secundarios. De este modo, los peones tienen voz y emiten ácidos comentarios acerca del matrimonio impuesto entre una joven y un viejo ricachón, al que por añadidura atribuyen la intención de usufructuar de los bienes del padre de la novia.

La resolución del conflicto se revaloriza gracias al uso remarcado de la "división del

conocimiento”, recurso en virtud del cual cada personaje puede tener un conocimiento distinto de los acontecimientos que conforman la historia y ese conocimiento, a su vez, puede ser diferente del que posee el espectador. Así, el espectador y la casi totalidad de los personajes están enterados del matrimonio de Cundila, pero ella no. La joven es notificada por su padre pocos días antes de la ceremonia. También el espectador y la mayoría de los personajes de la obra, con excepción de José Blas, saben de la boda que se consumó entre su exnovia y su padrino. De esta forma se magnifica el efecto que causa en cada uno de ellos la recepción de la sorpresiva noticia.

El *güipipía* característico del Moto, sus “explosiones amorosas” en términos del autor, ofreció la estupenda posibilidad de contar en el guión con un recurso repetitivo, un *leitmotiv* que hila la historia y potencia su clímax. Esta expresión aparece en circunstancias claves y recorre un itinerario que va desde un saludo a su enamorada (Capítulo I), hasta convertirse en señal de mal agüero en el instante que por única vez ella no lo oye (Capítulo II), para terminar en un grito desgarrado, una despedida desesperada del amor de su vida y de su tierra natal, antes de dejarlas para siempre (Capítulo III). Este estallido le confiere un aspecto catártico a la conducta del Moto, al mismo tiempo que configura una manifestación de lo que se ha señalado como un rasgo que aleja al relato de su declarada raíz perediana: la denominada “amputación de la violencia”⁵.

El alejamiento del pueblo de José Blas, en medio del repiqueteo alegre de las campanas, ha tenido diversas interpretaciones. Se ha visto la intención de establecer un contraste que acentúe este “momento oscuro” del Moto, por un lado; por el otro, se ha considerado como la metáfora del enfrentamiento

del protagonista a la experiencia de volver a nacer, esta vez a la vida adulta, luego de superar un doloroso trance. Se pretende que esta sea la imagen que quede en la pupila del espectador. En Julia, personaje secundario importante, recae la responsabilidad de reforzar este sentimiento con el comentario explícito que aflora a sus labios cuando José Blas comienza su peregrinación.

El grito desgarrado del Moto ha llamado la atención de su antigua novia. En el original, ella ha trocado su amor por un sentimiento de compasión y se mantiene ajena en este momento crucial. Por el contrario, Cundila en la versión televisiva no puede reprimir un llanto desconsolado al percatarse de la inminente partida del muchacho. Mas, a esta altura... *la pieza está servida*: el público tiene la última palabra.

NOTAS

- 1 Esta producción participó en el I Festival Latinoamericano de Teleducación Universitaria auspiciado por ALATU (Asociación Latinoamericana de Teleducación Universitaria), la Universidad de Lima, Fundación Konrad Adenauer y la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú, 4 al 9 de octubre de 1982.
- 2 Esta producción obtuvo el Primer Premio en el Festival de la Asociación Latinoamericana de Teleducación Universitaria (ALATU), Lima, Perú, 1982.
- 3 Al respecto, véase el excelente trabajo de Alvaro Quesada Soto, **Uno y los otros**. (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1998), especialmente el Capítulo IV, “*El Moto*”: *texto transitorio* (pp. 97-117).
- 4 Las secuencias que se alternan, refiriendo historias diferentes, son interpretadas por el público como simultáneas y, por lo tanto, paralelas.
- 5 Expresión perteneciente al Dr. Jézer González, citada por Alvaro Quesada en **Uno y los otros**.