



Anne Huet

El gui3n

A favor o en contra
del gui3n

Cine moderno
versus cine cl3sico

Carta abierta
al aprendiz
de guionista

Paid3s
Los peque1os
cuadernos de
"Cahiers du Cin3ma"

426
Anne Huet

El gui3n

Colecci3n dirigida por Jo3el Magny

 **PAID3S**
Barcelona · Buenos Aires · M3xico

Prólogo

Dentro del proceso cinematográfico, el guión se sitúa antes de lo que constituye propiamente el cine: las imágenes y los sonidos. Ésta es su primera paradoja, puesto que no es la película, sino un documento escrito que no tiene vida propia, excepto en el caso de unas pocas obras cuyo guión es editado después de la difusión de las películas en sala. La escritura del guión cada vez tiene mayor reconocimiento: se enseña y su especificidad es proclamada y recompensada como tal en festivales, premios y otras ceremonias dedicadas al cine. Sin embargo, como dice, en sus *Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard, que ha luchado mucho contra lo escrito que dicta su ley al cine: «[El guión] no es ni un arte ni una técnica, sino un misterio».

Aunque ha habido controversias alrededor del guión, se puede pensar que sigue siendo, si no la base, el punto de partida de la mayoría de las obras cinematográficas. A lo largo de la elaboración de una película, todo el mundo se apoya sobre este documento en un momento u otro: el productor valora el coste de la película y sus posibilidades de éxito; los financieros se implican en el proyecto después de la lectura, los actores deciden participar o no en una película en función de éste. Durante el rodaje y el montaje, tanto el director como los técnicos se apoyan en el guión, sobre todo en los momentos de duda. Cuando el filme se estrene, los espectadores y la crítica hablarán espontáneamente de lo que cuenta la película. En sus discursos invocarán a los personajes, las debilidades o virtudes de un relato bien conducido. Ésta es la segunda paradoja. Cuanto más invisible es el guión, más conseguida está la película.

Para tratar la cuestión del guión, hay que distinguir entre los dos momentos que han constituido el cine clásico y el cine moderno. La mayor ruptura en cuanto al lugar y la concepción del guión se produce en los primeros años de posguerra. Durante su primer medio siglo, el cine no hizo sino retomar las estructuras narrativas que lo habían precedido provenientes del teatro, la novela, el circo y el music-hall, y por lo tanto, algunas de ellas existentes desde hacía varios siglos. El cine moderno nació tras la Segunda Guerra Mundial, después del Holocausto. A cineastas como Roberto Rossellini o, más tarde, Michelangelo Antonioni, les pareció absolutamente imposible seguir representando el mundo a través de relatos contruidos sobre una lógica legible de las causas y los efectos, con personajes definidos por una psicología sin fallos. Era necesario abrir las conciencias, esas mismas conciencias que habían sufrido el trauma irremediable de esa guerra y que se encontraban frente a una humanidad que se había vuelto indecible; había que proponer otros modos de narración.

El principal problema es que lo que es enseñable de un guión proviene del cine clásico, en el que pueden reconocerse una serie de constantes: como las relacionadas con el modo de narración o con la evolución psicológica de los personajes en la película. El guión del cine moderno, más abierto y menos controlado, ofrece mayor resistencia a un análisis didáctico. Pero es impensable pasarlo por alto.

No hemos querido dar reglas o puntos de vista demasiado normativos. Los ejemplos no son modelos de guión para reproducir. Proponemos algunas posibilidades de análisis apoyándonos sobre cuatro películas de nacionalidades, épocas y concepciones del cine diferentes: *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959 Francia) de François Truffaut; *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959 Estados Unidos) de Alfred Hitchcock; *Millenium Mambo* (2001 Taiwán) de Hou Hsiao Hsien; *Eyes Wide Shut* (1999 Estados Unidos) de Stanley Kubrick.



En el rodaje de *Al final de la escapada* (À bout de souffle, 1959), de Jean-Luc Godard, película de la Nouvelle Vague, un movimiento que también transformó la relación con el guión.

Primera parte

Capítulo 1

El guión

Una cuestión histórica

En la historia del cine, las polémicas y discordias sobre el lugar del guión en la creación cinematográfica son reveladoras del estado en que se encuentra el cine en el momento en que sus detractores o partidarios se manifiestan al respecto. La cuestión ha ido evolucionando a lo largo de este primer siglo de cine, y ha vivido una revolución fundamental con el nacimiento del cine moderno: el neorrealismo italiano de los años cincuenta seguido, diez años después, por la Nouvelle Vague francesa.

El guión determina la manera en que la historia va a ser narrada y condiciona las dos etapas cruciales posteriores: el rodaje y el montaje. Revela también la futura relación de los autores con sus actores a través de los diálogos y del lugar que ocuparán en el relato. Algunos guionistas privilegian las situaciones por encima de los personajes, otros hacen lo contrario.

Ya en los orígenes del cine existían las dos escuelas de guión. Los guiones de Méliès eran precisos y metódicos, hecho indispensable

sometido a la literatura y al teatro, que el cine debía restituir la vida tal como es: «El guión es la invención de una historia por parte de una persona o un grupo de personas. Es una historia que esas personas quieren hacer vivir a otras. No es que nosotros pensemos que dicho deseo es criminal, pero elevar este tipo de trabajo a la categoría de una tarea esencial del cine, que se suplanten las verdaderas películas por estas cine-historias, que se ahoguen las inmensas y maravillosas posibilidades de la cámara en nombre del culto profesado al dios del drama artístico, es esto lo que no podemos comprender y lo que, queda claro, no aceptamos». A lo largo de las últimas décadas, la profesión ha denunciado a menudo la debilidad de los guiones como causa de la mala salud del cine francés. Contrariamente al cine americano, su escritura no es tan rigurosa y eficaz. De esta constatación se ha derivado una atención particular hacia esta etapa de la creación. ayudas específicas para la escritura, premios en festivales, manifestaciones dedicadas al guión, cursillos, cursos, «métodos» importados habitualmente de Estados Unidos, revistas especializadas.

Paradójicamente, el guión parece haber adquirido un lugar privilegiado mientras el guionista ha permanecido a menudo en la sombra. La industria actual del cine francés tiene tendencia a montar una película sobre la fama de un realizador o de los actores, más que sobre la de un guionista que tendrá dificultades para lograr imponer su guión si no es también el realizador de su proyecto.

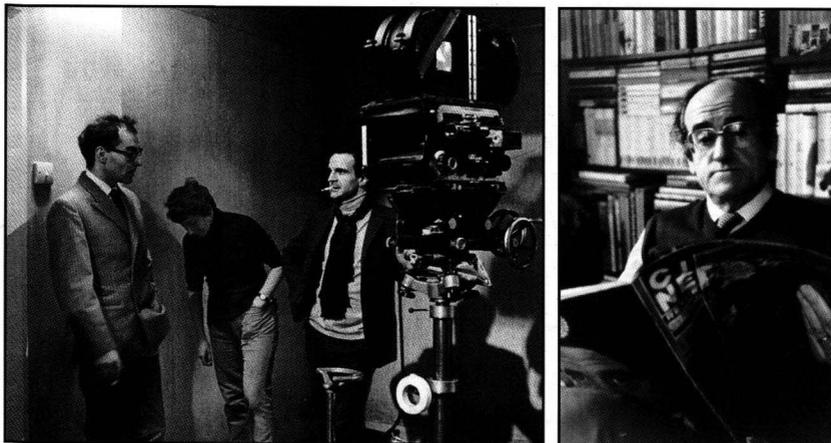
Una parte de la crítica, sin embargo, reprocha al cine francés su anquilosamiento en una escritura de guiones que se ha convertido en formateada y demasiado rígida. Éstos responderían demasiado dócilmente a las demandas de claridad en el relato, de psicología simplista de personajes-tipo, de posturas fácilmente identificables y a ser posible morales, a fin de satisfacer las exigencias de las diversas comisiones que ayudan a la financiación de las películas (televisión, Estado, regiones, etc.) La televisión, principal fuente de financiación del

cine, lo supedita a sus propias exigencias —tasas de audiencia y política del «anti-zapping»—, que favorecen las situaciones fácilmente identificables, cierto monolitismo de los personajes, e historias de consumo rápido que responden al deseo de distraerse antes que a la curiosidad de acceder a una representación del mundo más incómoda y menos codificada.

¿Qué es un guionista?

La situación del guionista es muy variable. Puede ser el autor, el colaborador en la escritura, el adaptador, a veces también el dialoguista, de un guión completo o de sus etapas intermedias. Puede aportar una idea o dar consistencia a la de otro. Propone su propia historia o «adapta» un libro —suyo o de otro autor—. Ayuda a un realizador a dar forma a su idea, a ver claro en sus gustos y sus deseos. Existen casi tantas definiciones de la tarea del guionista como guionistas: unos pretenden ser los principales colaboradores del realizador, otros se definen como escritores con un único lector: el cineasta. ¿Se lo puede calificar de especialista en una técnica particular? ¿O de cineasta virtual de una película sobre el papel? Los tándem realizadores-guionistas a menudo han sido creados por la producción que hace que trabajen juntos. Pero la iniciativa de contratar a un guionista suele ser del realizador. El número de guionistas franceses que escriben de forma regular y permanente es, después de todo, escaso. Es más bien una actividad episódica, o de escritores que colaboran en la escritura del guión sólo durante el tiempo que dura un proyecto.

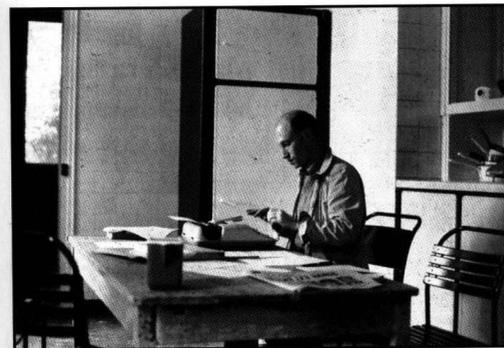
Cada época ve despuntar a sus guionistas estrella, que aparecen regularmente en los títulos de crédito de las películas y cobran cara su colaboración. En Francia, la remuneración varía mucho según la notoriedad del guionista y sus éxitos anteriores. Algunos empiezan a cobrar desde el principio de la escritura, otros, a medida que superan las diferentes etapas. Los menos conocidos se presentan con su guión



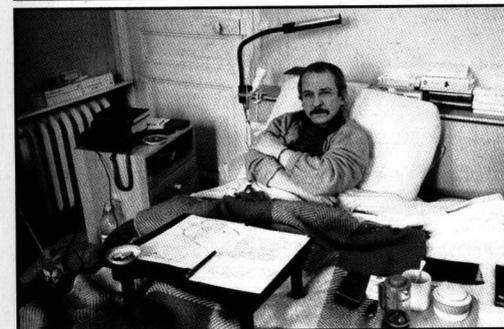
A la izquierda: Jean-Luc Godard, Suzanne Schiffman (guionista) y François Truffaut. A la derecha: Jean Gruault (guionista).

acabado y proponen su proyecto. Son individuos aislados, sin sindicato ni derecho a paro ni carné profesional, mientras que en Estados Unidos existen asociaciones potentes. Todo ello condena a una cierta precariedad en su trabajo.

Citemos algunos realizadores famosos que han colaborado regularmente con los mismos guionistas, formando así parejas célebres: Robert Riskin, guionista habitual de Frank Capra, Dudley Nichols, que trabajó con John Ford (*La diligencia* [Stagecoach, 1939]); Howard Hawks (*La fiera de mi niña* [Bringing up baby, 1938]) Fritz Lang, etc., Charles Bennet y Alfred Hitchcock (*El hombre que sabía demasiado* [The man who knew too much, 1955] *Treinta y nueve escalones* [The thirty-nine steps, 1935] etc.) Roman Polanski y Gérard Brach (*Tess* [1979] *Piratas* [Pirates, 1986]) *Frenético* [Frantic, 1988] *Lunas de hiel* [Lunes de fiel bitter moon, 1992] etc.) Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière (*Diario de una camarera* [Le journal d'une femme de chambre, 1964] *Bella de día* [Belle de jour, 1967] *El discreto encanto de la burguesía* [Le Charme discret de la bourgeoisie, 1972] etc.) Por lo que respecta a las cuatro películas estudiadas, encontramos todas las figuras posibles. François Truffaut es el autor-realizador de los Cua-



Arriba: Pascal Bonitzer (guionista, entre otros, de Jacques Rivette). Abajo: Gérard Brach (guionista, entre otros, de Roman Polanski).



trocientos golpes, pero para la adaptación y los diálogos trabajó con Marcel Moussy.⁴ Se trataba de su primer largometraje, y desde entonces siguió colaborando en la escritura con guionistas como Jean-Louis Richard,⁵ Suzanne Schiffman,⁶

Jean Gruault,⁷ Jean Aurel,⁸ Claude de Givray.⁹ Para *Con la muerte en los talones* Alfred Hitchcock colaboró con uno de los guionistas más célebres de Hollywood, Ernest Lehman (¿Quién teme a Virginia Woolf? [1966], *Sonrisas y lágrimas* [1965] *West Side Story* [1961] etc.) En sus películas, Hitchcock siempre contaba con la colaboración de un guionista, como era normal en Hollywood. Por lo que respecta a Hou Hsiao Hsien, trabajó con el guionista Chu Tien-Wen para *Millenium Mambo* (2001), y Kubrick, con Frederic Raphaël para el guión de *EyesWide Shut* (1999)

4. *Tirez sur le pianiste* (1960).

5. *La noche americana* (La Nuit américaine, 1973), *La piel suave* (La Peau douce, 1964), *Fahrenheit 451* (1966), *La novia vestía de negro* (La Mariée était en noir, 1967).

6. *La piel dura* (L'Argent de poche, 1976), *L'Amour en fuite* (1979), *El amante del amor* (L'Homme qui aimait les femmes, 1976), *Diario íntimo de Adela H.* (L'Histoire d'Adèle H., 1975), *La mujer de al lado* (La Femme d'à côté, 1981), *Vivamente el domingo* (Vivement Dimanche, 1983).

7. *Jules et Jim* (1961), *El pequeño salvaje* (L'Enfant sauvage, 1970), *Las dos inglesas y el amor* (Les deux Anglaises et le continent, 1971), *Diario íntimo de Adela H.* (L'Histoire d'Adèle H., 1975).

8. *L'Amour en fuite* (1979).

9. *Besos robados* (Baisers volés, 1968), *Domicilio conyugal* (Domicile conjugal, 1970).

¿Qué es un guión? ¿Para qué sirve?

El guión es el primer documento que se concibe en el largo proceso de creación de una película. Manuscrito de un centenar de páginas para un guión de largometraje, se presenta bajo la forma de una continuidad dialogada, dividida en escenas numeradas, con algunas indicaciones descriptivas de las acciones y de los elementos del decorado. El guionista o el autor realizador dan a leer este documento al productor potencial de la película. El guión permite una evaluación concreta del coste de la película.

Antes de llegar a la versión definitiva del guión, se suceden numerosas etapas, con las modificaciones exigidas por el productor, las diferentes observaciones de los lectores de las comisiones, y a veces la intervención de un co-guionista que, en el camino, aporta sus capacidades para mejorar el proyecto. En Francia este proceso es relativamente corto si lo comparamos con Estados Unidos, donde a veces son verdaderos equipos los que trabajan conjuntamente o por etapas. Son también los americanos quienes inventaron el concepto de *script doctor* cuando un equipo o un guionista se bloquea, interviene un especialista para detectar el «nudo» que ha paralizado el relato y volver a poner en marcha la historia. La eficacia de los americanos en la materia en seguida fue notable y los autores franceses siempre se han sentido acomplejados ante este conocimiento específico.

Más tarde, durante el rodaje, cada uno de los técnicos utilizarán este documento para organizar su trabajo. La maquilladora, más apartada del plató, lo utilizará como hilo conductor; podrá, con la encargada de vestuario, prever los maquillajes y las ropas que se tienen que preparar. El técnico de sonido y el director de fotografía leerán atentamente el guión para captar su atmósfera y preparar los materiales que se adecuen a él. Así pues, debe ser claro y sus indicaciones tienen que ser inmediatamente identificables para todos.

Para los actores, este manuscrito es el instrumento de trabajo princi-

pal. Evidentemente, siempre hay excepciones a la regla y existen algunos realizadores que no proporcionan un guión o que lo hacen sólo en el último momento. El guión es el punto de partida del trabajo de la película, pero en sí mismo no es un «objeto artístico». No

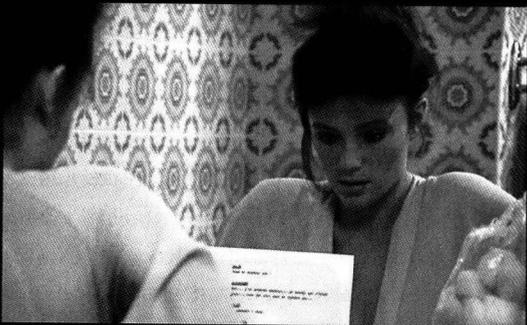
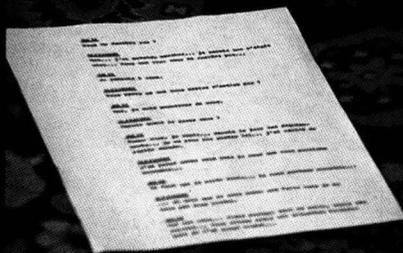


Pascal Bonitzer y Suzanne Schiffman colaboran en la película de Jacques Rivette *L'Amour par terre* (1984).

tendrá existencia propia. Aunque algunos se publican, ésta no es su vocación original. Su escritura no tiene que ser literaria. Debe ser conciso y claro, evitando los «efectos» de estilo y todas las observaciones que no tengan relación directa con lo que se ve en la pantalla. Hacer cine es narrar en imágenes y sonidos, lo que hace ardua e ingrata esta escritura previa, destinada a desaparecer completamente en el filme acabado. Sólo deben figurar en el papel los elementos visibles o audibles en la pantalla. El guión no pide sino ser transfigurado en el rodaje, antes de conocer otra transformación en el montaje. Esa escritura es, de hecho, la primera etapa del largo proceso de metamorfosis que es la creación cinematográfica.

Pascal Bonitzer,¹⁰ guionista y realizador, decía en los *Cahiers*: «Pienso que el guión es indispensable, pero la puesta en escena lo es todo».

10. Crítico en los *Cahiers du cinéma* entre 1969 y 1989, guionista de René Allio, Jacques Rivette, André Téchiné, Pascal Kané, director de *Encore* (1996), *Rien sur Robert* (1999), *Petites coupures* (2003), etc. Opiniones recogidas en *Cahiers du cinéma*, «Le cinéma des scénaristes», nºs 371-372, mayo de 1985.



Rodaje de una película dentro de la película, *La noche americana* (La Nuit américaine, 1973), de François Truffaut, cuando la actriz principal (Jacqueline Bisset) recibe la vispera por la noche los diálogos que interpretará al día siguiente.

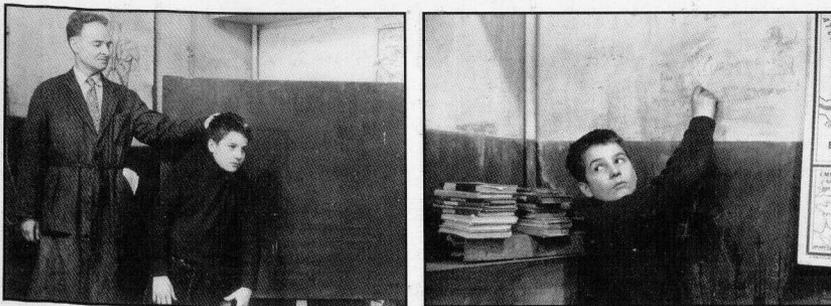
Capítulo 2

Construir un relato

Las cuatro películas escogidas

Los cuatrocientos golpes, de François Truffaut (*Les quatre cents coups*, 1959)

Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) vive en París, entre un padre indiferente y una madre demasiado dura. Rebelde en clase, a menudo es castigado. Un chivato lo denuncia por haber hecho novillos. Antoine pone como excusa al director del colegio la muerte de su madre, pero la mentira se descubre en seguida. Antoine, que no quiere volver a casa, vaga toda la noche por París. La familia Doinel vive unos felices momentos de tregua, pero Antoine vuelve a ser castigado y se fuga. Alojado clandestinamente en casa de René, un compañero de clase, roba una máquina de escribir de la oficina de su padre y cuando va a devolverla es detenido. El señor Doinel no duda en entregar a su hijo a la policía. Su madre pide al juez que encierren al chico. En el centro de menores, la madre visita a su hijo para avisarlo de que no irá a buscarlo para volver a casa. Poco después, Antoine se escapa y llega corriendo a la orilla del mar.



Antoine Doinel (Jean-Pierre L aud) es agarrado por su profesor, uno de los representantes de la ley que obstaculiza la libertad del chico.

Con la muerte en los talones, de Alfred Hitchcock (North by Northwest, 1959)

Roger Thornhill (Cary Grant) es un hombre de negocios que lleva una vida monótona. Hasta que un misterioso grupo de espías lo secuestra, confundiendo con un tal Kaplan. Desde ese momento su vida se tambalea. Una vez liberado, ni la policía ni su propia madre se creen su historia. Entonces, para demostrar a todo el mundo que no est  loco, empieza a buscar a sus secuestradores. Así empieza el largo periplo de Roger Thornhill. En su huida, conoce a una mujer misteriosa, Eve Kendall (Eva Marie Saint), que lo ayuda pero que se revela cómplice del grupo de secuestradores. Finalmente, Roger Thornhill, resca-

tado por los Servicios Secretos del Estado, consigue salvar a la chica que, para infiltrarse en la red de espías, se hizo pasar por amante de su jefe.

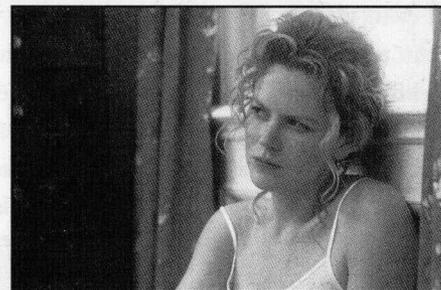
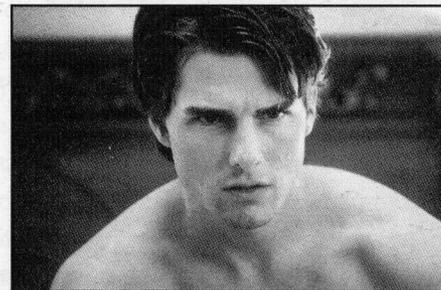
Roger Thornhill (Cary Grant) seguido muy de cerca por sus secuestradores y su madre.



Eyes Wide Shut, de Stanley Kubrick (1999)

William/Bill Harford (Tom Cruise) médico de la alta sociedad, y su mujer Alice (Nicole Kidman) llevan una vida banal de pareja burguesa de Nueva York. Una noche, al volver de una recepción, Alice desvela a su marido sus fantasías adúlteras. Bill, torturado por esta confesión, emprende un periplo nocturno en el que sus obsesiones lo llevan sucesivamente a casa de una prostituta, a un club de jazz, a la

tienda de un extraño alquilador de disfraces y a una casa donde se celebran ritos orgi sticos y secretos. Intruso en esta ceremonia, es amenazado y una misteriosa criatura parece sacrificarse para salvarle la vida. Curiosos indicios lo empujan, al día siguiente por la noche, a volver a los mismos lugares para comprender lo que ha sucedido en realidad. Finalmente, volver  a casa sin haber aclarado el misterio, pero aliviado con su mujer por haber sobrevivido a todas estas peripecias.



La pareja Bill/Alice (Tom Cruise/Nicole Kidman) cara a cara.

Millenium Mambo, de Hou Hsiao Hsien (2001)

Vicky (Shu Qi) es una chica que duda entre dos hombres: Hao-hao, DJ que pasa sus días entre ensayos, alcohol y drogas, y Jack, yakuza en actividades turbias. Vicky trabaja en una discoteca, constantemente



La heroína de *Millenium Mambo*, Vicky, en su bar, un ambiente familiar.

oscuros y acoge a Vicky en su casa. Una relación más íntima se instala entre ellos, pero Jack desaparece y Vicky se encuentra de nuevo sola en un hotel, en Japón, esperando su hipotético retorno.

El cine clásico y el cine moderno

El cine clásico

El cine clásico se sitúa entre los inicios del cine sonoro (años treinta) y el final de los años cincuenta. Se caracteriza por una gestión dramática del relato surgida de las reglas clásicas del teatro, y una concepción de los personajes próxima a la de las novelas del siglo XIX. Persigue, según la fórmula de Hitchcock, la más eficaz «dirección de



Paisà (1946), de Roberto Rossellini.

controlada por Hao-hao, con el que vive: él examina sus cuentas, los mensajes de su móvil e incluso su olor. Ella ya no lo soporta más y decide que lo dejará cuando haya gastado el dinero del que dispone en su cuenta corriente. Durante ese tiempo, Jack inverte en diversos negocios

espectadores». Su ideal es que los espectadores sigan el mismo recorrido durante el desarrollo de la película y sientan conjuntamente, en los mismos momentos, las mis-

mas emociones. Estas décadas estuvieron dominadas por la todopoderosa concentración del cine americano, que se esforzó en imponer a los públicos del mundo entero relatos codificados y fácilmente asimilables por todos.

El cine moderno

El cine moderno nació a finales de los años cuarenta en Italia con el neorrealismo (*Paisà* [1946] de Roberto Rossellini, *Ladrón de bicicletas* [Ladri de biciclette, 1948] de Vittorio de Sica) seguido diez años más tarde por la Nouvelle Vague en Francia (*Al final de la escapada* [À bout de souffle], de Jean-Luc Godard, en 1959) Este movimiento transformó el cine valorando la puesta en escena por encima de las cualidades intrínsecas del guión, convirtiéndose en un cine de cineastas más que de guionistas. La concepción del personaje y de su relación con el mundo siguió una mutación radical, vinculada a la transformación moral resultado de la guerra y del descubrimiento de los campos en 1945 El personaje ya no tiene un objetivo que alcanzar con obstáculos en su recorrido que comporten una evolución de la que el guión describirá las etapas establecidas. En adelante, la relación con su propia vida y con los acontecimientos que atraviesa ha cambiado de naturaleza, deviene una relación abierta al mundo y ya no puede obedecer a las leyes de la dramaturgia clásica.

Gilles Deleuze¹ describe el pasaje de la *imagen acción* (que corresponde al cine clásico) a la *imagen-tiempo*, definiendo así el cine moderno en una entrevista. «Uno no puede contentarse con decir que el cine moderno rompe con la narración. Esto no es sino una consecuencia, el principio está en otro lugar. [] Ésta es, creo, la gran invención del neorrealismo: ya no creemos de la misma manera en las posibilidades de actuar sobre las situaciones,

1. Deleuze, Gilles, *L'Image-mouvement*, París, Minuit, 1983 [trad. cast.: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984] y *L'Image-temps*, París, Minuit, 1985 [trad. cast.: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*, Barcelona, Paidós, 1987].

o de reaccionar a las situaciones, y sin embargo no somos en absoluto pasivos, captamos o se nos revela algo intolerable, insoportable, incluso en la vida más cotidiana. [...] No es sólo la acción, y con ella la narración, lo que se hunde, son las percepciones y las afecciones las que cambian de naturaleza porque pasan a un sistema completamente diferente del sistema sensoriomotor del cine "clásico".²

Millenium Mambo, de Hou Hsiao Hsien, responde a los criterios del cine moderno. No es a través de los diálogos como se nos informa sobre los protagonistas, sobre lo que los une o sobre lo que se pone en juego, sino precisamente a través de lo que vemos en la pantalla, mediante la puesta en escena. La voz en off desbarata las reglas de gestión clásica del guión: no es en el descubrimiento de la historia donde se sitúa el núcleo de la película, sino en la puesta en escena. Sólo importa verdaderamente lo que se ve en la pantalla, escena tras escena, de las relaciones entre los personajes. Este desconcierto viene reforzado por la utilización de una voz en off desfasada con respecto a las imágenes, siempre ligeramente adelantada. Cuando una escena empieza, la mayoría de las veces ya conocemos su contenido, puesto que la voz en off nos lo ha revelado. Por ejemplo, cuando Hao-hao empieza a registrar el bolso de Vicky, la voz del comentario ya nos había contado, anteriormente, que esta práctica formaba parte de sus costumbres.

Jean-Luc Godard decía: «Hay que ver la historia, no explicarla».

En *Millenium Mambo*, al inicio de cada escena el espectador nunca sabe realmente dónde está ni en qué momento del relato se sitúa exactamente. En efecto, el cineasta también juega con la cronología de la historia proponiendo otro modelo que el de la narración lineal. En cada inicio de escena, el espectador debe adaptarse a la nueva situa-

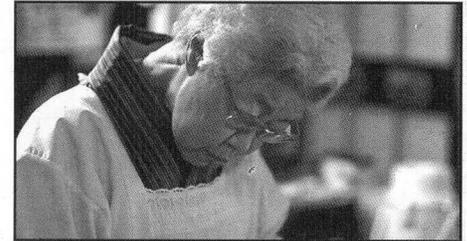
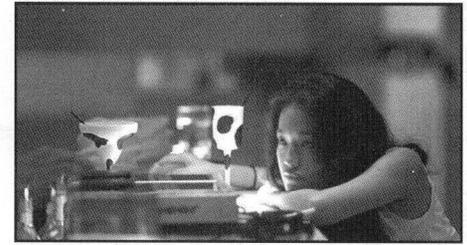
2. *Cahiers du cinéma*, «Entretiens avec Pascal Bonitzer et Jean Narboni», n° 352, 1983 (entrevista realizada el 13 de septiembre, escrita y completada por los participantes).

ción: ve y sólo después comprende lo que sucede. Eso es lo que analiza Gilles Deleuze a propósito del cine

moderno al hablar de anterioridad de la sensación con respecto al sentido de una escena.

En lo referente al guión, esto comporta una construcción paratáctica,³ con bloques erráticos de escenas en torno a un tema. Por ejemplo, las conciernes al robo de Hao-hao del reloj Rollex de su padre. Después, otro grupo de escenas tratará otro acontecimiento: la estancia en Japón de tres jóvenes.

Lo que se pone en juego en la película no se basa en la resolución de los conflictos de Vicky. Son momentos de su vida que ella recuerda. En su relación con Hao-hao, percibimos que su historia está deshilvanada, hecha de partidas y retornos sucesivos de la chica; no importa la cronología de su relación, captamos su esencia. Pasamos directamente de la discoteca al Japón nevado durante su escapada con los dos hermanos que visitan a su anciana abuela. En este momento, la historia se detiene: Hou Hsiao Hsien siente el deseo de filmar este personaje por él mismo, aunque no sea útil a la na-



Gracias al viaje a Japón, el cineasta nos trae los vapores de humo y alcohol en el paisaje nevado y nos detenemos un momento en el personaje de la abuela.

3. Al contrario de una construcción sintáctica que sigue un encadenamiento, la construcción paratáctica está hecha por yuxtaposición de bloques de relatos.

rración. Lo real irrumpe en la película, lejos de la ficción principal. Esta historia tampoco se resuelve, su final permanece completamente abierto. Desprende una sensación de gran fluidez y de profunda confianza por parte del cineasta en el cine, que vibra y palpita en cada plano, sobre la línea sinuosa del relato.

Historia, tema y motivo

Escribir un guión es manejar varias historias. La historia principal está entremezclada con aquellas, calificadas de secundarias, que tratan la cotidianidad de los personajes, «su vida», que sigue adelante. Escribir una historia es escoger opciones. tomar un elemento u otro para significar un sentido concreto, eliminar otros para no diluir lo que se pone en juego. La narración es la manera en que esta historia es relatada, la manera de poner en juego los procedimientos de disimulación y de descubrimiento progresivo de las informaciones mediante el fuera de campo y la elipsis. Una película puede analizarse en tres niveles muy distintos. la historia de la película, su tema y sus motivos.

La historia. es la sucesión de los hechos, se resume en la sinopsis. La historia es más o menos abundante y rica en acontecimientos. Se puede escoger entre multiplicar o, por el contrario, reducir las peripecias del relato, según el estilo de la historia que se quiere desarrollar.

El tema. es el núcleo de la historia, lo que la sostiene y lo que ha empujado al autor a emprender esta película. Está mucho más soterrado y oculto que la historia y los motivos. Descubrimos lo que el autor ha privilegiado y lo que ha querido mostrar a los espectadores. el verdadero origen de su deseo. Sobre este concepto se ha fundado la idea del autor de cine. Pero el guión no es un tema en el sentido de una tesis que debe ser desarrollada. debe convertirse sobre la pantalla en un objeto cinematográfico. Es un relato en el que se entrelazan varios elementos. Sobre la elección del tema, Henry James añadía en sus Cuadernos, escritos entre 1878 y 1911 «El tema lo es todo; cuanto más avanzo



Tres figuras femeninas alrededor del personaje encarnado por Cary Grant en *Con la muerte en los talones*.



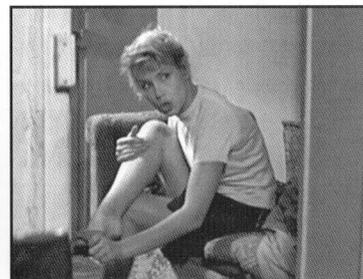
más intensamente me doy cuenta de que sólo me conviene extenderme sobre la solidez del tema, su importancia, su capacidad de emocionar».



El tema de *Con la muerte en los talones* es recurrente en Hitchcock: se trata de la metamorfosis de un hombre de unos cuarenta años, inmaduro e incapaz de desear a una mujer. Esta revelación a menudo pasa por una sustitución que hay que desenmascarar: un hombre que es confundido por otro va a tener que luchar para demostrar su verdadera identidad y para demostrarse que se ha hecho adulto, que por fin puede romper con la madre.

En *Los cuatrocientos golpes*, el tema es

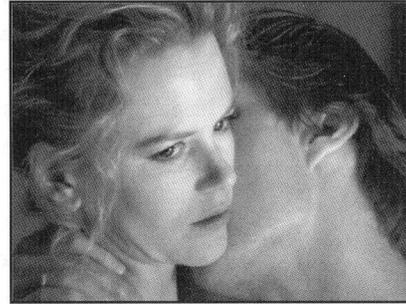
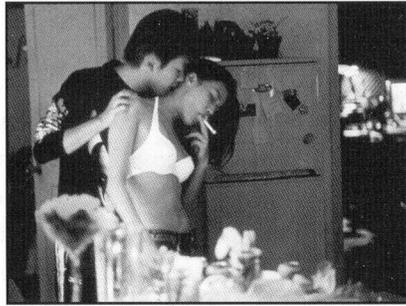
Antoine Doinel: de la madre a la mar.



la infancia vejada y en conflicto con la ley. Es el recorrido iniciático de Antoine Doinel «de la madre a la mar». *Millenium Mambo* cuenta una historia de amor neurótica que no puede acabar bien. Esta relación podría resumirse con las palabras de François Truffaut: «Ni contigo ni sin ti». El tema de la película está contenido en cada uno de sus planos tanto como en el desarrollo del guión.

El tema de *Eyes Wide Shut* es la conmoción psíquica provocada en Bill por la revelación de la fantasía de su mujer. El secreto de Alice empuja a Bill a ir a descubrir un mundo hasta entonces insospechado. Los deseos inconfesados de su esposa lo sumergirán en lo desconocido en el corazón de lo familiar. Se trata de lo que Freud describe cuando habla de «inquietante extrañeza».

Los motivos de una película. todo guión está constituido por motivos secundarios que trenzan el relato. En *Eyes Wide Shut* se tratará de las diferentes clases sociales de Estados Unidos, de la prostitución, de la mentira, del sueño o de la realidad, de la figura del doble, de las formas del deseo, de la muerte. En *Los cuatrocientos golpes*, de la educación de los niños en el seno de las familias, el nacimiento de la cinefilia, la escuela en los años cincuenta-sesenta, el París de la posguerra, la pareja y el adulterio, la amistad entre niños...



Millenium Mambo — *Eyes Wide Shut*, las dos cautivas huidizas.

La construcción del guión en el cine clásico

Un guión clásico es una historia estructurada en torno a un conflicto y a la evolución del personaje principal, cuya construcción pasa por tres etapas. la exposición, el desarrollo y la conclusión. El teórico ruso Vladimir Propp, estudiando los cuentos populares de su país, constató que estos relatos podían reducirse a un cierto número de esquemas estructurales recurrentes.

— La situación inicial o exposición.

— La acción se pone en marcha a causa de una perturbación del orden inicial.

Una misión reparadora es confiada al héroe que parte para cumplir con su tarea.

— Encuentra obstáculos.

— Acaba por cumplir con su misión.

Y vuelve a su punto de partida para ser recompensado.

Estos elementos hacen avanzar la historia. Pueden actualizarse en personajes, pero también en animales, objetos o incluso en pulsiones y sentimientos.

A partir del esquema de Propp, otros teóricos han elaborado modelos de construcción del relato. Para Algirdas J. Greimas,⁴ todo relato pone en juego seis funciones fundamentales:

A: **el destinador** quien confiere la misión;

B: **el sujeto-héroe**, quien recibe la misión y va a cumplirla,

C: **el objeto** de la búsqueda;

D: **el destinatario**, quien debe beneficiarse del objeto de la búsqueda.

En su camino, el héroe puede encontrar

E: **el coadyuvante**, quien le ayuda a cumplir con su misión,

F: **el oponente**, quien intenta impedirlo.

4. Greimas, Algirdas J., «Réflexions sur les modèles actantiels», *Sémantiques structurales*, Larousse, 1966 [trad. cast.: «Reflexiones sobre los modelos actanciales», *La semántica estructural: investigación metodológica*, Madrid, Gredos, 1971].

Meta, obstáculo, conflicto, elección, cambio

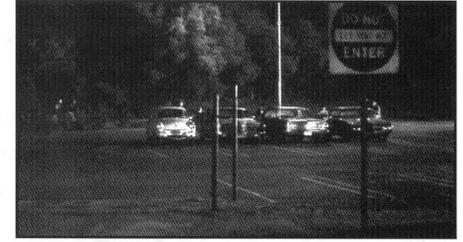
En la mayoría de películas, hay un **personaje principal** —aquella a quien le sucede la historia y cuyo punto de vista, en el sentido amplio, ha sido escogido para contarla—. Otras construyen sus relatos sobre varios personajes principales: por ejemplo, *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*, 1998) de Terrence Malick.

Al principio de la narración, el personaje principal tiene una **meta** o un **objetivo** que alcanzar. Quiere o tiene que obtener algo. Cuanto más concreto es este objetivo, más precisas son las situaciones planteadas: lograr atracar un banco, convertirse en estrella de cine, casarse con el príncipe. Los deseos o motivaciones serán revelados a través de sus acciones, visibles en la pantalla, y por lo que se trasluce de su carácter y de sus intenciones en los diálogos. La escritura novelesca permite dar a conocer al lector los pensamientos de un personaje; un guión no ofrecerá esta oportunidad.

En general, al protagonista en seguida se le presenta un **obstáculo**.

El joven Doinel, en *Los cuatrocientos golpes*, sólo va al colegio cuando le apetece, se salta las clases para ir al cine y quedarse con su amigo, de vez en cuando roba a sus padres un poco de dinero. Todo se opondrá a esta vida de ensueño de placeres sin trabas: el maestro, los padres y finalmente la policía. Un acontecimiento desviará al personaje de su camino inicial y contrariará sus planes. Topa con un problema que lo empujará a tomar una **decisión**. Otro término utilizado es el **conflicto** o la **crisis** del personaje, que se deriva de esta decisión que hay que tomar. De ello resultará un **cambio** o una **conversión** del personaje. Su elección será determinante para él, la vía emprendida revelará algo importante de su personalidad. Existen varios tipos de conflicto: el conflicto externo, impuesto desde el exterior (una guerra, por ejemplo) y el conflicto interno del personaje. Para Cary Grant en *Con la muerte en los talones*, el conflicto externo es la preparación del conflicto interno. El conflicto interno de Antoine Doinel es no ser querido por su madre. Sus conflictos externos conciernen a sus

Asalto a la comisaría del distrito 13 (*Assault on Precinct 13*, 1976), cuando el refugio se convierte en un blanco designado por los agresores llegados del exterior.



padres que amenazan con castigarle, al maestro siempre pegado a sus talones, más tarde a las diferentes instituciones con las que se enfrentará. Lo que acabamos de describir es un ciclo que atraviesa el personaje, que alimentará la dramatización de la historia. Puede ocurrir que a lo largo de una misma película este ciclo se reproduzca varias veces.



Existen guiones cuya estructura narrativa es mucho más fragmentada. es el caso de *Millenium Mambo*. La película de John Carpenter *Asalto a la comisaría del distrito 13* (*Assault on Precinct 13* 1976) también es un ejemplo interesante. Está construida en estrella con varios grupos de personajes, varios recorridos cruzados, con historias sin relación aparente al principio, pero que convergirán hacia el núcleo de la película. El guión se construye sobre el modelo de la



película de Howard Hawks, *Río Bravo* (1958), donde los asediados también son atrapados en el interior de la prisión, atacados por sombras silenciosas, a cada ofensiva siempre más numerosas... La referencia a *Los pájaros* (*The Birds*, 1963) de Hitchcock, es flagrante, en el asedio que no cesa, sino que al contrario se acrecienta. el Mal desprovisto de rostro que ataca sin tregua.

¿Qué se pone en juego en una película? ¿Y en una escena?

Se pueden distinguir dos niveles de lo que se pone en juego en una película: el ligado a la historia y el ligado al tema de la película.

En lo que se refiere a la historia, se trata de los elementos que harán avanzar el relato. En la historia de *Con la muerte en los talones*, lo que está en juego para Cary Grant es lograr que reconozcan su verdadera identidad y desbaratar el complot contra él. La cuestión ligada al tema es el acceso a «la Mujer» por parte de un hombre que debe cortar el vínculo infantil con su madre. Algunas escenas de la película privilegiarán lo que se pone en juego en la historia, otras estarán más centradas en lo vinculado al tema. A menudo las dos cuestiones están relacionadas: las escenas de seducción entre los dos personajes, por ejemplo, mezclan el nacimiento de su deseo y la posible traición de esta mujer ligada a su verdadera identidad y a su relación con los espías.

En *Millenium Mambo*, la cuestión principal de la película se encuentra declinada, de manera más o menos manifiesta, en numerosas escenas. Las dificultades de Vicky y Hao-hao para vivir juntos cristalizan en diferentes momentos y alrededor de múltiples objetos: los celos del chico, sus dificultades económicas, la droga, etc.

Lo que la película pone en juego es un punto capital y delicado en la escritura de un guión. Sitúa la necesidad del autor de contar esa historia. ¿cuál es el problema, cuál es la cuestión que hay que abordar? Responder a esta primera interrogación no es evidente. En efecto, cuanto más íntimo es el tema, más peligro corre de ser difícil de identificar y esclarecer.

El punto de vista

El del autor y el del personaje

El punto de vista del personaje se sitúa en el interior del relato, mientras que el del autor es exterior y vinculado al tema.

Estar en el punto de vista de un personaje es haber identificado al personaje principal cuyas peripecias se siguen. El reparto de las informaciones entre el espectador y el personaje, sobre todo si hay un pequeño desfase, favorece el punto de vista y la identificación. Por ejemplo, en *Con la muerte en los talones*, el espectador comparte durante mucho tiempo de la película el punto de vista y el conocimiento de Cary Grant, que perderá durante unos minutos en la escena del tiroteo en el restaurante. En este momento, el espectador se encuentra en la posición de James Mason: ignora la intención de Cary Grant y cree que éste ha sido realmente asesinado por el personaje encarnado por Eva Marie Saint, ¡para ser totalmente sorprendido por el golpe de efecto de su resurrección! Si *Con la muerte en los talones* hubiera sido relatada a través de Eve Kendall (Eva Marie Saint), el relato sería totalmente diferente. El ejemplo de *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950) es interesante, aunque sea un poco retórico: el director juega con los diferentes relatos subjetivos de los protagonistas, haciéndolos desfilar uno por uno para que cuenten su versión de la escena de la agresión, núcleo de la película. El punto de vista del autor es de otro tipo: colorea la película dejándonos entrever lo que piensa del tema que aborda. Es la expresión de sus opiniones, de sus intenciones previas en relación al tema que va a desarrollar. El punto de vista, sin ser la exposición de una tesis, se expresará mediante la elección de situaciones, personajes, diálogos y será confirmado más tarde en la puesta en escena. Puede ser antagonista al del héroe.

La dramatización

o el arte y la manera de contar una historia

Este modo de narración tiene por finalidad dinamizar la recepción

por parte del espectador. Una historia nunca se cuenta de manera neutra, las informaciones están jerarquizadas, no todo es enunciado en el mismo plano ni en el mismo momento, y el relato estará estructurado en partes. Varios parámetros participan en su dramatización: la concentración de los elementos para no diluir lo que está en juego, la puesta en escena de una determinada emoción y la regulación de la identificación de los espectadores con los personajes, que se ve favorecida cuando lo que está en juego es compartido por algu-



François Truffaut y Alfred Hitchcock.

nos protagonistas pero no por todos, por los espectadores, pero no en el mismo momento que los personajes, etcétera.

El movimiento de la exposición hasta el clímax, si es creciente, provocará una ascensión dramática hasta la resolución de los

problemas. Se habla de tensión dramática acelerada por lo que está en juego cuando el personaje tiene algo o a alguien que ganar o perder. La narración se apoyará sobre los tiempos fuertes, obedecerá a una cierta curva, como la definía Hitchcock: «Es necesario que la película vaya siempre en aumento». ⁵ François Truffaut estaba completamente de acuerdo con este último cuando decía: «Una película que baja raramente gusta, quiero decir que una película que represente una situación que se degrada es lo contrario de la idea de exaltación que se

5. Hitchcock / Truffaut, Scott, Helen (comp.), París, Gallimard, 1993 [trad. cast.: Hitchcock Truffaut, Madrid, Akal, 1991].

espera de un espectáculo. Es una ley raramente desmentida», y también. «La vida de un hombre desciende

mientras el espectáculo va en aumento, entonces intento siempre tener un final que respete la verdad del espectáculo». ⁶

Uno de los peligros es querer dar demasiada información al principio del relato para la buena comprensión del espectador. De hecho, estas escenas llamadas de exposición a menudo hacen pesado el discurso. Una relativa retención de información, por el contrario, intriga y suscita una ligera confusión que engancha al espectador: siempre habrá tiempo después para aclarar los elementos oscuros del guión. Así pues, a menudo es preferible entrar directamente en el corazón de la historia.

Con la muerte en los talones es un ejemplo notable de narración constantemente dramatizada. La película administra brillantemente las reanunciations, las persecuciones, las pistas falsas, los descubrimientos y las informaciones desmentidas. El relato no deja de conducirnos de un lugar a otro en la huida del personaje involucrado en este asunto de espionaje. Esta tensión se duplica con el suspense de descubrir las verdaderas identidades de los protagonistas principales. ¿quién es Kaplan? ¿Conseguirá Thornhill demostrar su identidad? ¿Quién es la misteriosa mujer rubia. agente secreto o mujer enamorada? El espectador permanece en vilo todo el rato, perdido una y otra vez por los acontecimientos, adelantado o atrasado con respecto al héroe.

La gestión del reparto de las informaciones entre el espectador y el personaje

Alfred Hitchcock es un maestro en la materia. En *Con la muerte en los talones* el espectador comparte durante una gran parte del relato el punto de vista y el saber de Cary Grant. Pero hacia el final de la película, cuando el héroe finge caer abatido por las balas de Eva Marie Saint, nosotros no conocemos el secreto y nos vemos más sorprendidos aún al descubrir que se trataba de una puesta en escena. Por el contra-

6. *Le cinéma selon François Truffaut*, (Alain Gillain, comp.), París, Flammarion, 1992.

rio, en *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954) asistimos a un acontecimiento decisivo mientras el protagonista duerme: el presunto asesino abandona su apartamento durante la noche en compañía de una mujer. Disponemos así de un indicio que el héroe no tiene y que nos lleva a construir una versión de los hechos diferente a la suya.

Cuando Hitchcock adaptó la novela de Boileau-Narcejac, *De entre los muertos*, para la película *Vértigo* (1958), se distanció de ésta trabajando la cuestión del saber del personaje y del espectador de manera diferente a la de los escritores. En el libro, el lector no se percataba hasta el final de que Madeleine y Judy (Kim Novak en la película) son una única persona. Hitchcock, por su parte, opta por desvelar al espectador esta información capital desde la mitad de la película, incluso antes de que Scottie, encarnado por James Stewart, lo descubra.

La cuestión es triple: ¿en qué momento arrebatar o inyectar una información? ¿En qué momento desvelarla al espectador y cómo hacerlo? ¿Cuáles son las consecuencias en el relato y para los espectadores? Los relatos actúan más o menos sobre el espectador. A algunos cineastas les gusta anticiparse a sus reacciones mientras que otros se prohíben adelantarse a él. En sus conversaciones con Truffaut, Hitchcock siempre definía la diferencia entre la sorpresa y el suspense tomando el siguiente ejemplo: el espectador es sorprendido si asiste a una conversación anodina entre dos hombres y, de repente, estalla una bomba. Para instalar un suspense, el espectador tiene que saber que la bomba está debajo de la mesa y que va a estallar en quince minutos. Un reloj en el decorado y la misma conversación cobra interés porque el público está tenso viendo a los protagonistas perdiendo el tiempo mientras su vida corre peligro.

Los mecanismos de la comedia también obligan a considerar las reacciones de los espectadores, a puntuar el relato de *gags* o escenas cómicas, confiriéndole un cierto ritmo que es la clave de su éxito.

Stanley Kubrick en *Eyes Wide Shut* conduce al espectador por los mean-

Eva

Marie Saint dispara a Cary Grant a quemarropa: ¿ha decidido ya por quién toma partido?



ros del relato, guiándolo o perdiéndolo, de la misma manera que su héroe

parece actuar sobre la marcha. El espectador experimentará alternativamente la extrañeza de lo desconocido, la confusión, la incompreensión... En *Millenium Mambo*, la posición del espectador es de otro orden. Como en general en el cine moderno, el espectador no es «llevado de la mano» por el cineasta. Es mucho más libre de hacer su propio recorrido, de reflexionar sobre lo que ve, de articular de forma más personal los elementos propuestos por el cineasta.

La gestión del tiempo

De la misma manera que nuestra sensibilidad da al tiempo vivido una duración muy subjetiva, el tiempo del relato (tiempo de la ficción) no es el tiempo real. Un autor controla su fluir acelerándolo o ralentizándolo. Dispone también del poder más codificado, más retórico, de transportarnos al pasado (*flash-back*) o al futuro (anticipación)

En un relato se pueden distinguir tres nociones temporales: el tiempo de la historia narrada —cronología lineal de los acontecimientos—; el tiempo de la narración de estos acontecimientos —la manera como se cuenta la historia, el orden de presentación de los hechos— y el tiem-

po de la película —que lo cuenta todo en el presente de la proyección, trátese de una película medieval o de ciencia ficción futurista.

Una de las dificultades en la organización de un relato es permitir que el espectador se oriente en el tiempo, que comprenda cómo ha pasado el tiempo de una escena a otra. De un plano a otro, puede haber transcurrido un segundo, tres minutos, dos años.

Una historia funciona a partir del conocimiento de un cierto pasado y de la percepción de un cierto futuro. Cuando miramos una película, nos introducimos en un momento preciso de la vida de los personajes que vivirán peripecias a lo largo de la película. Los personajes imaginarios tienen una vida antes y después del tiempo del que se ocupan el relato y su clausura.

Jean Curtelin (guionista) «Un interrogatorio de policía puede durar una hora y media o más. En el cine, hay que dar cuenta de esta duración en cinco minutos y encontrar las doce réplicas que darán la impresión de que esto ha durado una hora y media. Yo empiezo por hacer un bosquejo que, por lo general, es cuatro o cinco veces más largo de lo necesario. Entonces pongo la última réplica al principio y después algunas réplicas para encontrar el ritmo. Es la regla de oro del cine: sacrificarlo todo al ritmo. No se puede hacer sin más una escena de diez minutos bajo el pretexto de que se tienen cosas que decir. Uno o dos minutos por escena es el máximo».⁷

La elipse

La elipse o corte seco entre las escenas es constitutiva del lenguaje cinematográfico. Se trata de saltos en el tiempo, voluntarios, que el espectador puede absorber mentalmente. No es habitual que una película narre una historia en tiempo real, aunque algunos cineastas han jugado con

⁷ Jean Curtelin ha sido guionista de, entre otros, Claude Chabrol, Yves Boisset, Roger Hanin... Declaraciones recogidas en *Cahiers du cinéma*, n.º 371-372, «L'enjeu scénario», mayo de 1985.

ello (Hitchcock en *La soga* [1948]) o han hecho de ello un rasgo de su estilo: João César Monteiro, Chantal Akerman, Marguerite Duras, etc.



El «número» de la madre preocupada ante el juez (*Los cuatrocientos golpes*).

El cine es tiempo que se inscribe, se inventa o se recrea, pero la gestión del tiempo en un guión es diferente de la que se pondrá en juego en la filmación. Las elipses dan un ritmo a la película y a menudo las escenas ganan cuando empiezan rápidamente con lo que po-

nen en juego. En *Los cuatrocientos golpes* la entrevista entre el juez de instrucción y la madre de Antoine, cuyo punto de vista tras el arresto de su hijo aún no conocíamos, no dura más de un minuto. Sólo al verse ante la ley, se siente obligada a explicarse y a cargar con la responsabilidad de una madre. Este encuentro en seguida revela su deseo inconsciente de librarse de su hijo, su total incomprensión hacia Antoine, con un semblante de culpabilidad que refuerza su ingenuidad y crueldad.

El flash-back

Para el espectador, la experiencia de recorrer la película siempre es en presente, incluso cuando se trata de un *flash-back*. A veces un cierto número de convenciones filmicas indica que nos encontramos en el pasado (desenfoco que anuncia la oscilación del presente al pasado, música que evoca un deslizamiento en el tiempo, imagen de color sepia, etc.)

La adaptación literaria

La adaptación es la traducción de un texto literario en imágenes y sonidos. Desde el cine mudo, el cine no ha dejado de buscar sus guiones en la literatura, con más o menos éxito.



Diario de una camarera (*Le journal d'une femme de chambre*, 1964), de Luis Buñuel, con Jeanne Moreau.

¿Cómo traducir un libro al cine, es decir, volver a transcribir en otro lenguaje una historia ya narrada?

La adaptación implica el pasaje de la escritura novelesca a la cinematográfica. La versión a menudo pasa por modificaciones y da lugar muy frecuentemente a concentraciones y supresiones con respecto a la obra literaria inicial. También puede transponer la historia en otra época u otro lugar que la acerquen a la realidad del espectador. La elección de una adaptación está justificada cuando un texto antiguo puede aportar resonancias particulares a la época contemporánea.

En 1964 Luis Buñuel adapta el *Diario de una camarera*, de Octave Mirbeau, que cuenta el establecimiento en provincias de una joven sirvienta que poco a poco sembrará el desorden en casa de sus amos y entre los habitantes del pueblo. Se sirve de un relato ya existente para explicar una historia que no obstante se adecua perfectamente a la singularidad de su universo. El cineasta transpone los hechos del siglo XIX a los años treinta, introduciendo una dimensión al mismo tiempo política (el ascenso



Tres adaptaciones de la novela de Flaubert *Madame Bovary* por tres autores diferentes: en la de Jean Renoir, Emma toma los rasgos de Valentine Tessier (arriba a la derecha), con Manuel de Oliveira es Léonor Silveira (abajo a la derecha) quien encarna a la heroína, que en la película de Claude Chabrol es Isabelle Huppert (izquierda).

del fascismo) y autobiográfica (había vivido ese período en Francia). La construcción dramática de un libro, la psicología de los personajes ya resuelta, ofrecen fundamentos sólidos al relato cinematográfico que pueden resultar tranquilizadores. Pero la adaptación puede convertirse en una trampa si el guionista no se libera lo suficiente de la historia inicial, si no logra reconstruir un relato a partir de un tema que le es propio y que se convertirá en el tema del filme. Todos hemos sentido la decepción de descubrir en la pantalla la adaptación de una novela admirada. La naturaleza del relato literario no necesariamente es transponible en imágenes. En el espíritu del lector se forman imágenes mentales, lugares, protagonistas, y es raro que la encarnación en la pantalla alcance el nivel de imaginación que las palabras han suscitado. Sin embargo, podemos citar verdaderos logros de adaptación, por ejemplo: Manuel de Oliveira y *El valle Abraham* (*Le Val Abraham*, 1993)

(*Madame Bovary* de Gustave Flaubert) Chantal Akerman y *La Cautiva* (La Captive, 2000) (La prisionera, de Marcel Proust) *Las amistades peligrosas* (Dangerous Liaisons, 1988) de Stephen Frears (Choderlos de Laclos) *Le Temps retrouvé* (1999) de Raoul Ruiz (Marcel Proust)

Jean Aurel. «A menudo es más fácil hacer un guión original que una adaptación, pues las cualidades de un libro se deben en gran parte a la propia escritura. Sobre todo en lo que respecta a las obras maestras. Es muy difícil mejorarlas porque hay un tema que ha encontrado su forma. La adaptación es como hacer una estatua de *La Gioconda*. Cuando no se trata de una obra maestra, se trata de un pretexto, igual que si se partiera de un hecho cualquiera. Se tiene un material que se puede juzgar, sobre el cual se puede tener una mirada crítica».⁸

Eyes Wide Shut es la adaptación de una novela corta de Arthur Schnitzler (1862-1931) *Relato soñado* (Traumnovelle) escrita en 1925 En una entrevista concedida a Tim Cahill en 1987 a propósito de *La chaqueta metálica* (Full Metal Jacket, 1987) Kubrick precisa el motivo de su inclinación por la adaptación. «Lo que me gusta de no escribir el guión original [...] es que uno tiene la ventaja formidable de leer algo por primera vez. Reaccionamos a la historia, en cierto modo caemos enamorados de ella. [...] Hay que dar a la obra una estructura que le sea fiel, que no pierda ni las ideas, ni el contenido, ni el sentimiento del libro. [...] El proceso contiene al mismo tiempo algo de la emoción y del análisis. [...] Es un proceso intuitivo».⁹ Al hilo del trabajo de escritura, Frederic Raphaël, el guionista, y Stanley Kubrick transponen la trama de la novela de Schnitzler en un universo más real y contemporáneo. Para ello, modifican la estructura del relato. El prólogo del baile es claramente más largo que en la novela. Resuelven de forma más clara el final del relato y la historia de los dos esposos con una reconcilia-

8. Jean Aurel, guionista, entre otros, de René Clair, Jacques Becker, François Truffaut.

Opiniones recogidas en *Cahiers du cinéma*, n.º 371-372, «L'enjeu scénario», mayo de 1985.

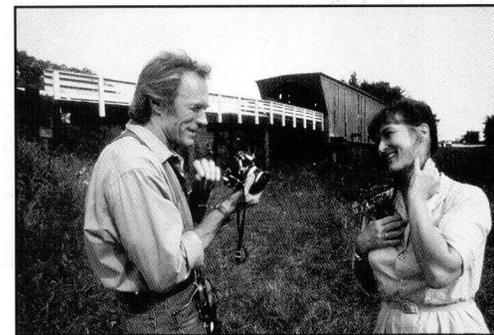
9. Entrevista concedida a la revista *Rolling Stone*, en *Stanley Kubrick Interviews*, Phillips, Gene D. (comp.), Mississippi, University Press of Mississippi, pág. 196.

ráneo. Para ello, modifican la estructura del relato. El prólogo del baile es claramente más largo que en la novela. Resuelven de forma más clara el final del relato y la historia de los dos esposos con una reconcilia-

ción. Conservan la narración más que las imágenes: cuando Alice revela su fantasía a Bill, podrían haber recurrido a un flash-back en imágenes del episodio del verano pasado antes que a su largo relato. Para que el espectador se identifique con los personajes, Kubrick prefiere afianzar su historia en la realidad, sin sugerir necesariamente que toda la aventura no era más que un sueño. Bajo esta perspectiva, el guionista Raphaël ha imaginado la escena de la discusión entre Ziegler y Bill alrededor de la mesa de billar. También ha establecido una relación visible entre Ziegler y Mandy, la fiesta y la orgía, que en el libro no aparecía. La confesión de Albertine y la de Alice son muy próximas al texto original (diálogos enteros provienen directamente de la novela) mientras que la de Fridolin (Bill) confesando su deseo por otra mujer ha sido íntegramente eliminada. En *Eyes Wide Shut*, Bill es llevado a rechazar todas las tentaciones que se le van a ofrecer (Marianne, la hija del sastre, las prostitutas) El tipo de turbación de Bill es diferente a la de Fridolin. está centrada en el relato de su mujer, que le genera celos e incredulidad. Contrariamente a lo que ocurre en la novela, Bill no vuelve sobre sus pasos para vengarse de su esposa, sino porque quiere comprender qué ha sucedido. Este retorno no es el resultado de un fracaso, sino la búsqueda de una verdad que no alcanza a fijar.

La utilización de la voz en off

Es una voz que se considera que no se expresa in en la pantalla. Puede corresponder a un personaje que recuerda lo que se ve en la imagen o que la comenta puntualmente dentro del re-



Los puentes de Madison (The Bridges of Madison County, 1995), película de Clint Eastwood con él mismo y Meryl Streep.

lato. *Los puentes de Madison* (*The Bridges of Madison County*, 1995) de Clint Eastwood, recurre, al principio y al final de la película, a la voz de la difunta (Meryl Streep) para que lea a sus hijos una carta en la que cuenta su historia de amor pasada. El narrador en *off* también puede ser desconocido y permanecer invisible. Incluso puede tratarse del director, como Truffaut en *Las dos inglesas y el amor*

En *Millenium Mambo* una voz en *off* femenina acompaña toda la película. Siempre ligeramente desfasada con respecto a la escena que está en pantalla, se opone a una gestión clásica del guión del relato. Este procedimiento desactiva el suspense, desplaza la tensión narrativa. Tiene, pues, dos funciones: poner al espectador en un equilibrio inestable —puesto que más que acompañarlas, se adelanta a las imágenes— y exonerar a la película de las obligaciones clásicas de la narración. Por ejemplo, cuando Jack, el tercer comparsa de la historia, aparece, nosotros entramos inmediatamente en el corazón de su relación.

La voz en *off* es un procedimiento clásico de narración, pero también



ha sido utilizado de una forma más vanguardista. Por ejemplo, Marguerite Duras, en *India Song* (1975) uti-

India Song, de Marguerite Duras (1975). Una voz en *off* que afirma el estilo de la novelista convertida en cineasta.

liza una voz en *off*, hechicera, para conseguir explicar lo que se ve en la pantalla, liberando de este modo a los planos de la carga de un fastidioso relato de los acontecimientos.

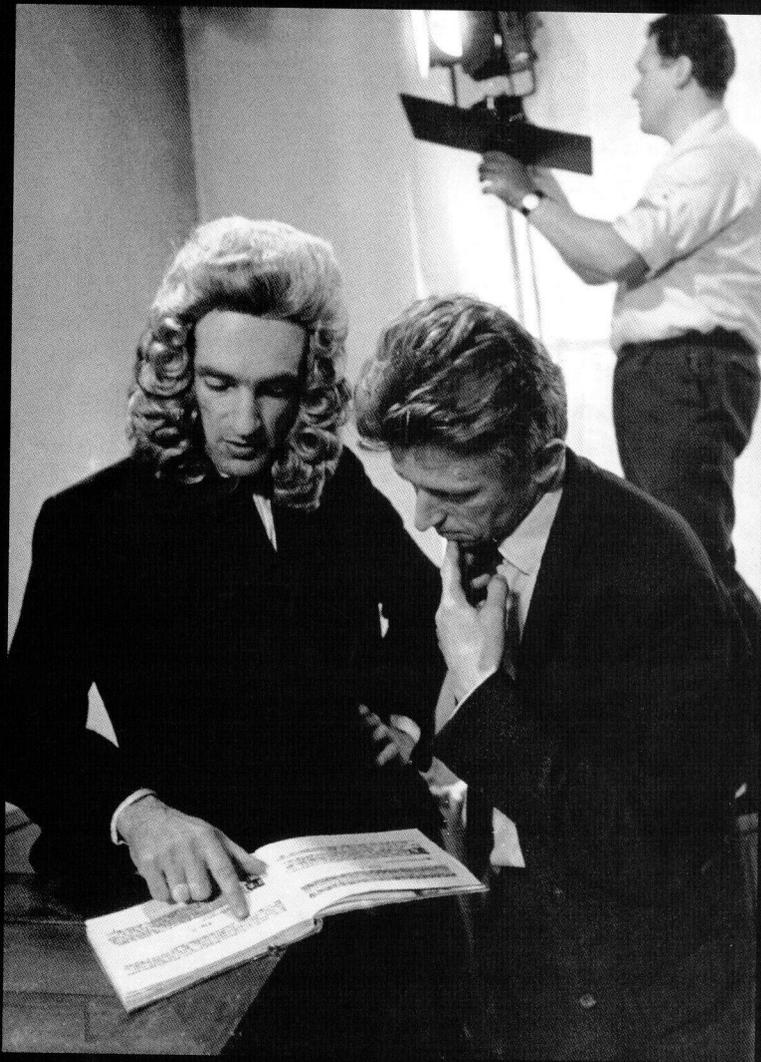
La relación con lo verosímil

La cuestión de lo verosímil es crucial en la escritura del guión. Hay que evitar elementos inverosímiles que impiden al espectador creer en lo que pasa en la pantalla. Como la resolución «más clara que el agua» de un conflicto para crear un *happy end*. El artificio de la intervención del guionista se hace entonces demasiado visible, y su voluntad de hacer avanzar la historia en una dirección, evidente y fácil. Pero un guión tampoco es una representación de la vida ceñida a la realidad. Mezcla la adhesión a los códigos cinematográficos y el respeto a lo verosímil para que el espectador no se desenganche de la historia.

Pero en el cine la creencia puede llevar al espectador a adherirse al universo del cineasta más allá de toda verosimilitud. En *El séptimo sello* (*Det Sjunde Inseglet*, 1956) de Ingmar Bergman, nadie objetaría que el actor Bengt Ekerot representa la muerte que viene a buscar al caballero Antonius Block (Max Von Sydow) Asimismo, al final de *La Palabra* (*Ordet*, 1955) de Dreyer, todo «buen» espectador cree en la resurrección de Inger por Johannes. El régimen normal del espectador, la «suspensión provisional de la no-creencia», proviene de la fórmula con la que Freud definía la postura fetichista. «Ya lo sé, pero aun así».



La Palabra (*Ordet*, 1955), de Dreyer.



Crónica de Anna Magdalena Bach
(Chronik der Anna Magdalena Bach, 1967).
Gustave Leonhart y el cineasta Jean-Marie
Straub, co-realizador junto con Danièle Huillet.

Capítulo 3

Los personajes

El personaje y el relato están íntimamente vinculados. En palabras de Pascal Bonitzer: «Una historia es la escenificación de una idea determinada como un problema, a través de personajes que son su encarnación múltiple».¹

Los personajes desempeñan un papel en el desarrollo de la acción. Son los soportes de la identificación. Ellos crean la ilusión de realidad, aspecto físico, identidad, personalidad reconocible, valor simbólico, función en el relato. Según su importancia, son considerados personajes principales (héroe o protagonista) o secundarios (episódicos, comparsa)

El personaje interviene en la película ya sea para sufrir las acciones —se dice entonces que tiene un papel **paciente**—, ya para provocarlas —se denomina entonces **agente**—. Un mismo personaje puede pasar, durante la narración, del papel **paciente** al de **agente**.

Cada personaje se define por oposición más o menos matizada con otros personajes próximos o antagonistas.

¹. En Cahiers du cinéma, n° 369, marzo de 1985 (a propósito de Rouge-gorge [1985], de Pierre Zucca).

¿Quién es el personaje principal?

¿De quién explica la historia la película? ¿A través de qué mirada descubrimos todas las peripecias? ¿Con quién va a identificarse el espectador?

En general, el personaje principal es presentado bastante pronto, a menudo en la primera escena.

Éste es el caso en *Los cuatrocientos golpes*: descubrimos al pequeño Antoine Doinel, cuya identidad conocemos rápidamente, en el interior de



Autorretrato de Antoine Doinel ante la psicóloga.



Desde antes de los créditos de la película, un plano secuencia en ralentí nos deja contemplar detenidamente a la chica.

su aula. Su carácter es definido inmediatamente: indisciplinado, travieso y osado. El deseo de libertad de este niño se hace patente desde los primeros minutos de la película. *Millenium Mambo* presenta, antes de los créditos, a una joven, filmada con un ligero ralentí, andando dentro de un túnel, de espaldas a la cámara. De vez en cuando se gira y percibimos furtivamente su rostro. Una voz femenina de comentario dice el nombre de una chica. ¿es la que vemos en la pantalla? La escena inaugural del filme se desarrolla en un bar en presencia de un grupo de jóvenes, entre ellos, la chica de pelo largo. Tene-

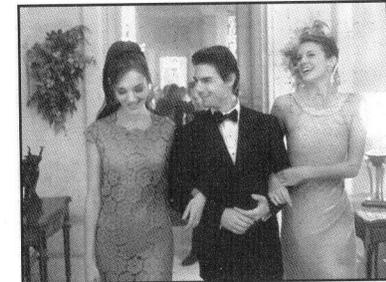
mos muchas menos indicaciones que nos permitan identificar al personaje central de la historia que en la película de Truffaut.

En *Con la muerte en los talones*, desde la primera escena, Cary Grant encarna la imagen del hombre de negocios agobiado y elegante. Acompañado por su secretaria, sale del ascensor abarrotado de un edificio. He aquí un hombre de negocios presuroso, muy asistido por su empleada incluso en su vida privada. En seguida nos damos cuenta

de que presta más atención a su madre que a una vaga amante a la que hace esperar enviándole bombones. Antes de los créditos de *Eyes Wide Shut*, una pareja en un piso burgués. Alice Harford (Nicole Kidman) y Bill Harford (Tom Cruise) se preparan para una fiesta de etiqueta. Hablan poco, se miran aún menos; detectamos una gran familiaridad entre ellos, que nos indica que se trata de una pareja relativamente antigua. La señora Harford es una mujer muy bella pero la fuerza de la costumbre banaliza su presencia a ojos de su marido.



Cary Grant es Roger Thornhill.

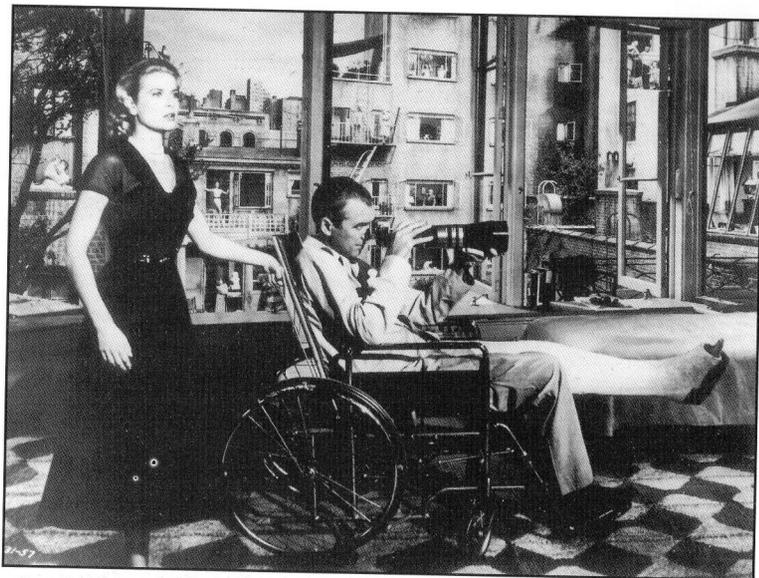


Al principio de la película *Bill* es acometido por estas dos mujeres, aproximación que él considera un mero juego.

La caracterización de los personajes

La dificultad específica del cine es dar existencia a un personaje muy rápido, sin poder recurrir a la expresión subjetiva de su pensamiento, utilizando únicamente los elementos visuales y los diálogos. Se trata de dar en seguida una idea de su personalidad, de su relación con los otros, del medio social al que pertenece. El guionista dispone de varios elementos. la ropa del personaje, su vocabulario, su manera de comportarse... Los elementos importantes ligados a su identidad y a su condición familiar, su relación social o de parentesco con los otros protagonistas deben darse lo más rápidamente posible.

El guión debe permitir singularizar rápidamente al personaje para que sea creíble y vivo. Los conflictos con los que se enfrentará la voluntad del héroe, que lo obligarán a tomar decisiones, harán que éste



La ventana indiscreta (*Rear Window*, 1954), de Alfred Hitchcock, con Grace Kelly y James Stewart. El fotógrafo se ve obligado a permanecer en su observatorio.

primer encuentro? Estas informaciones se darán en el diálogo de la escena si son realmente necesarias para la comprensión del relato y de los personajes. A menudo la primera tentación es recurrir a los diálogos explicativos.

En *La ventana indiscreta*, el héroe trotamundos está inmovilizado, muy a su pesar, en su apartamento, que da a un patio interior. Este encierro lo empuja a una introspección sobre su propia existencia. Cada ventana ante él es la representación de una opción de vida frente a la cual él ha retrocedido hasta ese momento: ¿vivir solo? ¿Casarse? ¿Sublimar? ¿Contentarse con aventuras pasajeras? Son como buhardillas que encarnaran sus propios pensamientos. la pareja que discute, el pianista deprimido... Estos pequeños sainetes le conciernen, tienen que ver con él, casi literalmente. Le permiten hacer balance de su pasado y de

su futuro. Si Hitchcock hubiera comunicado estos estados de ánimo con diálogos el relato hubiera sido pesado e indigesto.

Además de la voz en off, los diálogos nos informarán sobre los personajes, sobre lo que piensan y sobre lo que saben. La palabra sigue siendo el medio fundamental para establecer relaciones complejas entre los personajes, que pueden mentirse, divulgar ciertas informaciones a otros protagonistas, censurar otras, etc.

El nombre de los personajes

Si se dan lo suficientemente pronto en la película, se evitarán los riesgos de equivocación entre las identidades de varios personajes. Pero si en la imagen es evidente que Valentine es la hija de Bernard, sobre el papel todos los nombres son iguales, sin rostro. No hay que olvidar que en la escritura algunos elementos «no se ven».

En *Con la muerte en los talones* el nombre de Thornhill estará en la base del *quid pro quo* inicial. A fin de que el espectador no deje de percatarse de este malentendido y de que identifique correctamente el nombre, éste se repite varias veces desde el principio de la película.



Se instala el *quid pro quo* sobre el nombre. En el mismo momento en que Kaplan es solicitado en recepción, Thornhill llama al camarero.

La evolución del personaje clásico, su recorrido a lo largo de la película

El personaje no es el mismo al principio y al final de la película, se habla de recorrido, de trayectoria o aun de conversión del personaje. La voluntad del personaje y su determinación, física y moral, lo guían. El personaje debe dar la impresión de que él decide. No debe ser asumido por el guión sino tener autonomía gracias a su particular carácter. Lo que hace evolucionar al personaje no es la intriga, sino la manera como ésta actúa sobre él, no son los acontecimientos exteriores en sí mismos, sino cómo los vive. Si las intenciones del personaje son manifiestas y visibles, serán más comprensibles para el espectador.

Privilegiar los personajes o las situaciones

Hay una verdadera contradicción entre privilegiar las situaciones fuertes y describir sutilmente a los personajes. Es una elección de equilibrio, pero a menudo una opción se elige en detrimento de la otra.

Algunos guionistas escriben a partir del personaje; otros, a partir de una situación. En sus conversaciones, Alfred Hitchcock explica a François Truffaut que en muchas ocasiones se ha visto confrontado con este problema. «Intento corregir la gran debilidad de mi trabajo, que reside en la endebles de los personajes en el interior del suspense. [...] Me resulta muy difícil, ya que cuando trabajo con personajes fuertes me arrastran hacia donde ellos quieren ir. [...] Prefiero las situaciones fuertes a los personajes. Es más fácil de visualizar. Para estudiar un carácter, a menudo son necesarias demasiadas palabras».

Lewis Herman² piensa que las películas americanas privilegian la acción mientras que el cine europeo se consagra más bien al análisis de personajes, pero que lo ideal sería jugar con ambos al mismo nivel,

combinar la riqueza de un personaje y la multiplicidad de acciones que lo animan.

2. Herman, Lewis, *A Practical Manual of Screen Playwriting for Theater and Television Films*, Nueva York, New American Library, 1952.

Los personajes fuera del conflicto

Los personajes pasivos, silenciosos, introvertidos, etc., serán difíciles de mover o de determinar puesto que, por definición, evitarán cualquier conflicto. Las películas de Jacques Tati ponen en escena a Monsieur Hulot, protagonista sin verdadera motivación, a través del cual observamos el mundo, un universo que él parece atravesar como visitante y observador. Son los otros los que de alguna manera lo definen. lo que son y él no es, lo que quieren y él no. De ahí esa sensación de que Hulot es siempre un poco extranjero a los universos que visita, como a contracorriente de los otros protagonistas.

Los guiones en los que los personajes son los guionistas de la película

Se trata de una vieja tradición del cine de género, cuando el héroe es periodista (*Ciudadano Kane* [Citizen Kane, 1941] de Orson Welles) o detective privado (*Al borde del peligro* [Where the sidewalk ends, 1950] de Otto Preminger o *El beso mortal* [Kiss me deadly, 1955] de Robert Aldrich) Estos personajes míticos llevan a cabo su indagación o su búsqueda, implicados en una investigación periodística o policial. En ambos casos, van a la búsqueda de una cierta forma de verdad. La historia se desarrolla bajo nuestros ojos al tiempo que sus investigaciones avanzan.

En *Eyes Wide Shut*, Bill asume la narración. la película se desarrolla durante sus dos noches de peregrinación en las que se ve empujado de un lugar a otro sin premeditación. Éste es el caso también de *Con la muerte en los talones*. En un primer momento, Thornhill quiere demostrar su verdadera identidad. Con la intención de comprender lo que le ocurrió la noche que fue secuestrado vuelve a la casa donde lo emborracharon antes de enviarlo a la muerte. Al principio, es su voluntad de descubrir a Kaplan lo que motiva sus desplazamientos. Después, es el peligro de muerte lo que le hace huir.

La identificación con el personaje

El apego que se siente por una película, incluso su recuerdo, a menudo está ligado a las emociones que nos suscitaron los personajes. Este vínculo es tanto más fuerte cuando nos identificamos con alguno de ellos. No necesariamente se da una identificación global con un único personaje durante el transcurso de la película. Esta identificación es muy variable y fluida, y puede cambiar de un plano a otro según la estructura de la situación. Apela a los recuerdos, al inconsciente, a lo más íntimo de nuestra historia. El fenómeno no va asociado a la identidad sexual del personaje: una espectadora puede identificarse con un héroe masculino y un hombre con un personaje femenino. Existen situaciones fuertes en las que la identificación funciona plenamente, como en las películas de Chaplin en las que se ponen en juego sentimientos primordiales vinculados al abandono, la injusticia, la crueldad. La identificación está asociada a situaciones psíquicas diferentes según los individuos, pero el lenguaje cinematográfico permite actuar sobre ésta a partir de la planificación de la escena que la orienta, de los momentos, de las miradas hacia un personaje u otro. Alfred Hitchcock pone el ejemplo iluminador del personaje que hurga en un bolso y que no necesita ser simpático para que el público se ponga de su lado en ese momento.³ Volvamos a *Asalto a la comisaría del distrito 13*. En la segunda mitad de la película se efectúa, de una escena a otra, una inversión de la identificación de manera completamente tajante. En el momento del traslado de los tres detenidos uno de ellos, Napoleón, presentado hasta entonces como particularmente peligroso, es puesto en libertad. En un principio para que no sea abatido por los atacantes de la prisión, después, para que colabore en la defensa de la comisaría. Lo hace. Ha pasado del campo de los agresores potenciales al de los agredidos que deben defenderse. De oponente se convierte instantáneamente en coadyuvante, ayudando a sobrevivir a algunos policías atrapados en su

3. Hitchcock / Truffaut, op. cit.

comisaría. Como Hitchcock en *Los pájaros*, Carpenter ha elegido permanecer «en el interior», no pasar del punto de vista de los atacados al de los atacantes. nunca sabremos quiénes son, qué hacen ni cuáles son sus motivos. El espectador es mantenido del lado de los parapetados y participa de su terror y de su voluntad de salir del apuro.

Un espectador masculino, en *Millennium Mambo*, preferirá identificarse con Vicky que con los dos hombres. Sobre todo en las escenas en que Hao-hao la agrede y se muestra injusto. Lo mismo ocurre con el personaje de Antoine Doinel en *Los cuatrocientos golpes*, con el que nos identificamos desde el principio. El espectador lo acompaña en todas sus adversidades. Alain Bergala analiza así el proceso de identificación. «Como el cine es el arte de suscitar emociones, la escritura del guión es el de organizar los procesos de identificación que permitirán al espectador encontrar su lugar afectivo, emocional, en la película. Algunas películas, como *Él* (Luis Buñuel) o *Vértigo*, intentan proponernos con su propia construcción, a través de la identificación, una experiencia doble, universal. comprender a la vez al hombre y a la mujer, al que desea y a la que sufre, comprenderse a uno mismo y al otro. Es una de las más bellas vocaciones del cine: posibilitar que atravesemos íntimamente la experiencia del otro que en la vida continuaría siéndonos extranjero. Podemos decir de todos los relatos clásicos que vuelven a representar la escena de Edipo: el afrontamiento del deseo y de la ley. El relato clá-



El chico (The Kid, 1921). Charles Chaplin, mediante una puesta en escena de situaciones muy fuertes emocionalmente, es sin duda el cineasta que genera la identificación más potente con sus personajes.

sico construye su recorrido sobre la persecución y la realización siempre diferida de un deseo. A la espera de ver colmarse una separación (siempre relanzada) entre un deseo y su objeto, tomando al espectador en el juego de la espera y del deseo de ver su resolución».⁴



Dos imágenes de mujeres que se sobrepone a ojos del héroe encarnado por James Stewart en *Vertigo* (1958), de Hitchcock.

presas y sus perplejidades. Pero el cineasta nos hace abandonar su punto de vista para que sepamos antes que Cary Grant una parte de la verdad. Kaplan no existe. Saberlo nos hace más solidarios con el héroe por empatía, pues medimos los peligros que corre.

El punto de vista del personaje

La distribución de las informaciones entre el personaje y el espectador también es un factor de identificación. Si este último va un poco por delante o por detrás del héroe, en el momento en que el suspense —ligado a un peligro que lo amenaza— se pone en juego, este desfase contribuirá a la adhesión afectiva con el personaje. En *Con la muerte en los talones* el punto de vista es el de un hombre común sumergido, por unos malentendidos, en unas peripecias que harán peligrar su vida. Casi todo el tiempo no sabemos ni más ni menos que él y compartimos sus sor-

Una historia a menudo implica que haya una distribución desigual de la

4. Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel; Vernet, Marc, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1991 [trad. cast.: *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1996].

información entre los personajes: saber la verdad, creer saber pero saber algo falso, no saber sabiendo que no se sabe, etc. Esta desigualdad y desfases en la distribución de las informaciones pueden encontrarse entre el narrador y el público.

En la película, el espectador puede pasar del punto de vista de un personaje a otro. En *Vertigo*, durante la primera parte de la película compartimos el punto de vista de James Stewart, y después, en la segunda, compadecemos la angustia de Kim Novak, obligada por amor a encarnar a una mujer imaginaria y a dejar amar esa imagen (que la niega) por el hombre al que quiere.

Los personajes secundarios

Son todos los protagonistas en torno al personaje principal, forman parte de su vida y a menudo son necesarios para el relato, pero también permiten comprender al héroe y los acontecimientos que le ocurren. Pueden ser su eco o su espejo, o su contrapunto. Los personajes son vectores de informaciones. Se revelan unos a otros, por comparación o por identificación, proponiendo contrarios y oposiciones o reforzando un rasgo de carácter.

Sobre los papeles secundarios y principales, he aquí lo que Nicholas Ray decía a sus aprendices-actores: «Recordad que no hay héroe o heroína, en la literatura o en la realidad, que no tenga que superar obstáculos. Un día me propusieron una película con Bette Davis, yo quería trabajar con ella. Pero leí el guión. el héroe, el personaje opuesto a Bette Davis, era un gallina con aire viril cuyas acciones a ella no le hubiera costado nada superar. ¿Cómo se puede ser una heroína sin ningún problema que resolver? En vuestra relación con el otro, en la pantalla, os interesa que su acción, su punto de vista, cómo afronta el conflicto, sean fuertes. Entonces, lo que vosotros hagáis será importante. No rechazéis nunca la fuerza de otro papel».⁵

5. Ray, Nicholas, *Action. Sur la direction d'acteurs*, Ray, Susan (comp.), Paris, Yellow Now La Fémis, 1992.



Segunda parte

**Documentos,
análisis de guión,
textos, citas**

En el rodaje de *L'Amour par terre* (1984), de Jacques Rivette, con Jane Birkin. El cineasta es conocido por no proporcionar el guión a sus actores hasta el último momento.

El guión también puede ser un documento con una escritura y una preparación muy elaboradas antes del rodaje: no hay reglas. Aquí proponemos tres ejemplos diferentes.

Presentación de un guión

La película se divide en secuencias. Al principio de cada secuencia figura, en **negrita** y en letras MAYÚSCULAS claramente identificables, el número de la secuencia a fin de saber en qué momento del relato nos situamos.

Las indicaciones de decorado o el lugar y el momento del día en los que se desarrolla la escena también se indican con precisión.

EXT, significa que el lugar de rodaje será exterior.

INT, que se tratará de un interior. Después, NOCHE o DÍA, ALBA. Y al final el lugar: PÓRTICO DE LA IGLESIA, HABITACIÓN DE PIERRE, VESTÍBULO DEL AEROPUERTO, etc.

Por ejemplo:

3. EXT NOCHE – FRENTE AL RESTAURANTE DE PAUL

Estos elementos serán muy variados en el momento del rodaje, cuando el asistente de dirección organice su plan de trabajo. Varias escenas situadas en el mismo espacio en un momento similar del día (la no-

che, por ejemplo) podrán ser reagrupadas incluso si están muy alejadas unas de otras en la cronología del relato.

Tras estas primeras indicaciones, se puede presentar la escena en unas líneas, indicando lo que sucede en pantalla.

Después volvemos a lo que es propiamente el cuerpo del guión, indicando el nombre del personaje que va a hablar y el texto de su diálogo. A lo largo del diálogo pueden anotarse, cambiando de tipografía, algunas indicaciones de ritmo, de tono. Por ejemplo:

PIERRE, *de repente muy furioso.*

Los diálogos deben identificarse claramente, como también los nombres de los personajes que hablan. Pueden variar, según los guionistas, los detalles sobre el decorado y las intenciones de los personajes, así como sus descripciones físicas; todos estos elementos pueden desarrollarse más o menos. Este documento de trabajo puede denominarse continuidad dialogada.

En cambio, generalmente no figuran en el guión. los movimientos de cámara y tamaños de plano (*travelling*, primer plano) ni las indicaciones de tipo: eclipse, un minuto después... En el mismo orden de ideas, el guión generalmente no conlleva una planificación plano por plano.

Cuando se describe un personaje no merece la pena dar demasiados detalles acerca de su ropa y sus desplazamientos. Las únicas indicaciones necesarias son las que nos dan información sobre el personaje. Los elementos puramente descriptivos sobre su físico o el decorado no hacen sino diluir lo que la escena pone en juego.

Por convención, una página escrita en cuerpo 14 con un interlineado de 15 corresponde a un minuto de la película. Así, un largometraje de una duración de hora y media comprende aproximadamente noventa páginas. Pero lo que acabamos de exponer, como veremos en los tres ejemplos de guión escogidos, no es una regla. El ejemplo de la película de Truffaut sigue más o menos lo que hemos expuesto antes. el desglose en planos es rápidamente identificable mediante el número de la secuencia. Hay una breve descripción de las acciones antes de que empiecen los diálogos.

Guión (1)

Primera escena de *Los cuatrocientos golpes*

Lista de títulos provisionales antes de decidirse por *Los cuatrocientos golpes*:

- La huida de Antoine
- Los 4 jueves

- Los niños olvidados
- Los pequeños compañeros
- El vagabundo
- Abajo la vuelta al cole
- Los malos genios

" LES QUATRE CENTS COUPS "

1. INTERIEUR SALLE DE CLASSE - JOUR

Le Générique défile sur un pupitre

- 2 Le pupitre se soulève, un élève en sort la photo d'une starlette en maillot. La photo circule de table en table, ce qui permet de voir l'aspect apparemment studieux de la classe : élèves qui mordent leur porte-plume ou qui tirent la langue avec application. Le professeur surveille.

Commentaire - Le paradis perdu de l'enfance est une invention de vieux messieurs. Comment y croire à dix-huit ans quand le souvenir de l'âge ingrat reste aussi vif qu'une démangeaison ? Nous le reprochait-on assez de ne pas tenir en place et d'avoir le diable au corps ? A la maison comme à l'école, nous n'en finissons pas d'avoir treize ans. Antoine Loinod s'en souvient bien : c'était pour lui le temps de l'injustice.

La photo est arrivée entre les mains d'Antoine qui y ajoute des moustaches.

LE PROF.: Loinod ! Apportez-moi ce que vous avez là.

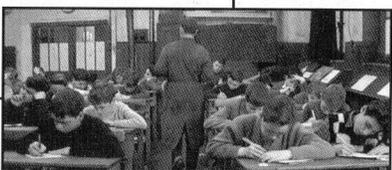
Antoine se lève à contre-cœur.

LE PROF.: Ah ! c'est du joli ! (regardant toujours la photo) Au piquet ! (la mettant dans sa poche) Bien entendu, c'est largement suffisant pour faire sauter votre Tableau d'Honneur, Il regarde sa montre et s'adresse à l'ensemble de la classe.

LE PROF.: Plus qu'une minute !

LA CLASSE : Oh !

LE PROF.: Silence !



- 2 -

Commentaire. - Pendant ce temps là, je séchais devant ma feuille. Pourtant l'histoire avait toutes mes faveurs, mais pas celle de l'Antiquité.

Signe de découragement de René à Antoine.

Commentaire. - Le professeur non plus n'aimait pas cette matière ingrate. Chargé de l'enseigner en plus du français, il s'en vengeait par d'innombrables interrogations écrites. D'où son surnom : P'tite feuille.

LE PROF. (Consultant sa montre) : Nous allons ramasser dans trente secondes.

Protestations de la classe

LE PROF.: Silence !

Le professeur arpente la classe, jetant au passage un regard méprisant sur Antoine.

Commentaire. - (chuchoté) "Avoir été renvoyé du lycée n'est pas un titre de gloire au cours complémentaire." Chaque jour Antoine entendait ce refrain.

3. LE PROF.: Les chefs de rangées peuvent se tenir prêts.

CHOEUR DES ELEVES : M'sieur ! Oh ! M'sieur; non, M'sieur !

LE PROF.: Je vais compter jusqu'à dix, et ce sera le signal. Un. deux.. trois. quatre.. cinq six.

Pris d'une soudaine inspiration René s'est mis à écrire frénétiquement.

LE PROF.: Sept, huit, Neuf Dix ! Ramassez !

Les chefs de rangées se précipitent



Commentaire - Bertrand Mauricet réputé pour son zèle, s'était jeté sur moi comme le loup sur l'agneau.

RENE : Ramasse derrière !

MAURICET : Non donne !

RENE : Une seconde quoi !

LE PROF : Qu'est-ce qui se passe ?

MAURICET : Y veut pas donner sa feuille, m'sieur !

LE PROF : Pas de favoritisme !

MAURICET : Allez donne !

Il arrache la feuille des mains de René, ce qui provoque une longue trainée d'encre sur la copie.

RENE (entre ses dents) : P'tite vache, fayot !
Signe d'entendement de René à Antoine qui en dit long sur l'abjection morale de Mauricet.

4 Sonnerie de la récréation. Tout le monde se lève

LE PROF : Tout le monde a remis sa copie ?

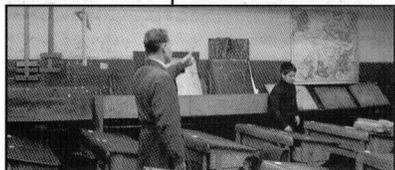
LES CHEFS DE RANGEES : Oui, oui, M'sieur

LE PROF : C'est bon, vous pouvez sortir

Précipitation générale vers la porte. Antoine est sur le point de suivre le mouvement.

LE PROF : Ah ! non, pardon, monsieur le lycéen. Je ne sais pas comment ça se passait là bas, mais chez nous la récréation n'est pas un dû, c'est une récompense. Pas question d'aller jouer quand on n'a pas fourni de travail.

Le professeur sort et referme la porte à clé. Antoine furieux, réintègre son coin.



Bientôt il sort un bout de crayon de sa poche et écrit sur le mur, avec des temps de recherche et d'inspiration :

" Ici souffrit le pauvre Antoine Loinod

Puni injustement par Petite Feuille

Quand il n'avait pas dit un mot "

Il compte les pieds, puis rajoute en murmurant pour lui-même : de trop

" Entre nous ce sera : oeil pour oeil, d "

Il barre oeil pour oeil et rectifie ainsi le dernier vers :

" Entre nous ce sera, dent pour dent, oeil pour oeil "

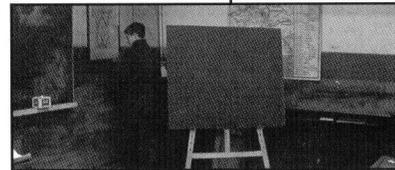
Puis il se dirige vers la fenêtre et regarde dans la cour.

5 LA COUR DE RECREATION - JOUR

Un long travelling oblique nous montre au passage les écoliers en liberté, leurs jeux et leurs discussions. On perçoit des bribes de conversations et des fragments d'histoires "drôles" Contre un mur, une pièce de cinquante francs posée verticalement; elle revient à celui qui réussit à la faire tomber avec une bille : " Prête-moi cinquante balles jusqu'à demain - tu m'en dois déjà soixante-dix .. " La caméra passe devant deux instituteurs; on entend deux phrases sur la grève éventuelle du corps enseignant. En sens inverse du travelling, arrive un écolier qui a rabattu sa casquette sur ses yeux : " Au secours, les gars, je suis aveugle ! "

6. Parmi les bribes de conversations entendues :

- Mon vieux, je t'ai déjà dit : quand y a ma tante à la maison, faut pas monter. Après c'est moi qui me



Mouchette, de Robert Bresson (1967)

Con. Nadine Mortier, Jean-Claude Guilbert, Maria Cardinal, Paul Hébert, Jean Vimenet.

Mouchette: hija de un borracho y de una madre moribunda, *Mouchette* vive solitaria en su pequeño pueblo. Una noche es violada por Arsène, un cazador furtivo. Su madre muere. El guarda de caza interroga a *Mouchette* a propósito de Arsène, al que acusa de haber dinamitado el lago. Ella afirma que es su amante, y después va a tirarse al lago.

La escena (de la que sólo ofrecemos el final) se sitúa en la noche. Cuando *Mouchette* no volvió directamente a casa después del colegio, fue testigo del altercado entre dos cazadores furtivos, Mathieu y Arsène. Ella

cree que este último mató a su rival. Arsène, desconfiado, lleva a *Mouchette* a una cabaña en la que, tras una crisis epiléptica, la agredirá.

El guión de *Mouchette* es mucho más detallado. Las indicaciones de orden técnico ya figuran en el guión, que incluye elementos de puesta en escena claros y precisos: el tamaño de los planos (P.M. por plano medio) entradas en el campo, rostro en escorzo, contraplano, etc. Se trata, de hecho, de un desglose plano por plano, conectados mediante números a fin de seguir el orden preciso en el que se montarán. La disposición en la página también es característica. la columna de la izquierda concierne a la imagen mientras que la de la derecha se refiere al sonido.

240 - P.M.

Arsène. Il s'assoit sur le bord d'un banc.

ARSENE.-
Le piège, vrai que j'étais allé l'enterrer. Mais pour ce qui est de Mathieu, sûr que nous avons bu un coup ensemble. Après, après, qu'est-ce qui peut savoir..?

Il fixe *Mouchette* des yeux, bizarrement.

241 - P.M.

Mouchette. Regard à Arsène.

242 - P.M. (Suite du n° 240)

Arsène. Il recule, de biais, sans quitter *Mouchette* des yeux, bizarrement. Il revient jusqu'au porte-man-teau où il accroche fusil, bidon et musette. Toujours sans quitter *Mouchette* des yeux bizarrement.

Il revient devant *Mouchette* (qui entre ainsi dans le champ en amorce; au premier plan)

243 - P.M. (Contrechamp)

Mouchette. (Arsène en amorce, au premier plan)

Elle prend peur. Elle veut passer.

MOUCHETTE.-
Laissez-moi passer.

Il lui barre la route.

ARSENE.-
Te laisser passer ? Où tu iras de ce pas, en pleine nuit ?

56.

243 (Suite)

MOUCHETTE.-
 Chez nous, Monsieur Arsène,
 droit chez nous, je vous jure!

244 - P.M. (Suite du n° 242)

Arsène. Il observe Mouchette
 en silence.

MOUCHETTE.-
 Je me souviendrai de tout, Mon-
 sieur Arsène, n'ayez crainte !
 Et demain aussi vous vous sou-
 viendrez de tout. C'est la bois-
 son maintenant qui vous empê-
 che, il faut dormir. S'ils m'in-
 terrogent avant que je vous aie
 revu, je raconterai que...

ARSENE.-
 Minute! De quoi tu te mêles ?
 Si tu touches un mot de cette
 histoire à qui que ce soit, je
 te tords le cou.

245 - P.M. (Suite du n° 243)

Mouchette (Arsène en amorce)

MOUCHETTE.-
 Monsieur Arsène, j'aimerais
 mieux me tuer que de vous nuire.

246 - P.M. (Suite du n° 244)

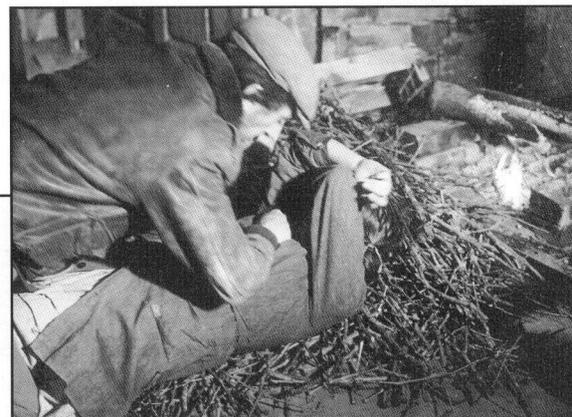
Arsène (Mouchette en amor-
 ce)

ARSENE.-
 Pourquoi as-tu si grand peur
 de me nuire, petite ?

247 - P.M. (Suite du n° 245)

Mouchette (Arsène en amor-
 ce) reste muette. Son cart-
 able lui échappe des mains
 et tombe à terre.

MOUCHETTE (reste muette)



La rodilla de Clara, **de Éric Rohmer (1971)**

Quinta y penúltima entrega de los seis cuentos morales.

Con Jean-Claude Brialy, Aurora Cornu, Béatrice Romand, Laurence de Monaghan.

La rodilla de Clara: Jérôme, un diplomático a punto de casarse, va a pasar unos días de vacaciones a las orillas del lago de Annecy, lugar de su infancia. Allí se reencontra con una amiga escritora que le pide su ayuda para acabar un libro sobre una relación entre una joven adolescente y un hombre maduro. Seguro de sus sentimientos, él acepta hacer la prueba y gana la apuesta con todo el desapego esperado.

Entonces llega Clara. Esta vez es Jérôme quien propone reanudar el juego, confesándose turbado, especialmente por la rodilla de esta joven.

La escena elegida es la primera de la película.

El guión de Éric Rohmer está escrito como una novela corta. No hay planificación y los diálogos forman parte del relato literario.

Son los días que pasan los que constituyen los cortes del relato. La historia comienza el 27 de junio y acaba el 28 de julio por la noche. El relato está compuesto de 32 páginas.

27 juin, midi.

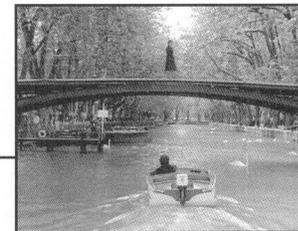
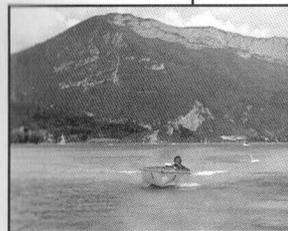
Annecy. Le lac. Jérôme dirige son canot à moteur vers le canal du Vassé. Du haut du Pont des Amours, une jeune femme, accoudée au parapet, le regarde venir. Quand il passe sous le pont, elle change de côté. Jérôme, qui amorce un virage pour accoster, l'a aperçue. Il débarque et court à sa rencontre.

"Aurora ! - Jérôme ! Qu'est-ce que tu fais là ? - Et toi ?

Je suis venu vendre ma maison natale, à Talloires - A Talloires ? Mais c'est là que j'habite. On m'avait indiqué une chambre, chez des gens : je suis venue me mettre au vert pour écrire un peu. - Je suis passé par Paris, dernièrement, impossible de trouver ton adresse. - Tu es toujours au Maroc ? - Non, en Suède, j'ai même l'intention de m'y fixer pour quelque temps. Mais déjeunons ensemble. Je te ramènerai, si tu n'as pas trop peur."

4 heures de l'après-midi.

La villa de Mme W..., chez qui loge Aurora, s'é élève au bord du lac, séparée de l'eau par une pelouse. La partie droite est faite d'un bâtiment en rez-de-chaussée, abritant une vaste salle de séjour

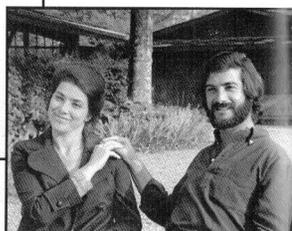


avec loggia, et dont le toit se prolonge, de part et d'autre, en véranda. La partie gauche comporte un étage donnant sur un balcon de bois, dans le style savoyard, à demi dissimulé par le feuillage d'un cerisier.

Madame W connaît Jérôme de vue, et sa famille. Elle a joué avec lui quand il était gamin. La dernière fois, il devait avoir onze ans, et elle quinze. Jérôme dit qu'effectivement il se souvient de ses frères à elle, mais qu'à cet âge-là, il ne s'intéressait pas aux filles, sauf, se rappelle-t-il, une petite blonde de huit ans, qui était sa protégée et qu'on surnommait Pouplnette. " En somme, tu n'as pas changé, commente Aurora. Tu cours toujours après les petites filles."

Sur ce, entre Laura, la fille de Mme W son cartable sous le bras. Ce sont ses derniers jours de classe. Elle est en première, elle a seize ans. Elle est vive, rieuse, parle beaucoup, en regardant droit dans les yeux. Jérôme est, bien entendu, l'objet de son attention. Elle dit qu'elle connaît sa maison, car elle s'était liée, il y a quelques années de cela, avec les filles des locataires. Elle trouve qu'elle a un "cachet fou" et lui "interdit" de la vendre à un spéculateur qui la démolira.

Jérôme la rassure, puis, tandis qu'on prend le thé, raconte qu'il a connu Aurora à Bucarest, il y a six ans, lorsqu'il était attaché culturel en Roumanie. Ils s'étaient perdus de vue et leur rencontre, ici, est stupéfiante. Aurora lui reproche d'avoir très vite cessé de lui écrire. Il répond que ça l'intimidait d'"écrire à un écrivain" Car elle est romancière.



" Alors dit Jérôme à Laura qui n'a cessé de le fixer et de boire ses paroles, vous êtes en vacances ? - Presque, à part lundi, le dernier cours de maths que je ne veux manquer pour rien au monde. Nous nous sommes promis de torturer un peu le prof à son tour. Mais secret d'état : je vous raconterai. - Voyons ! dit la mère. - Ce prof est une vieille fille, un monstre qui se délecte à nous faire pleurer. Il faut voir comme à ce moment-là, elle sourit, se tortille, c'est répugnant. - Vous avez pleuré ? - Devant elle, jamais. - Moi, dit Jérôme amusé le spectacle d'une fille qui pleure me désarme tout à fait, surtout si elle est jolie. Les larmes, c'est rarement beau. - Donc, dit Aurora tu ne fais pas pleurer les moches. - Non, ni les jolies. - Si, si, un peu, pour voir Tu n'as pas honte de dévoiler comme ça tes noirceurs ?

28 juin, après-midi.

La maison de Jérôme est située dans le bourg. C'est une vaste demeure bourgeoise du XVIIIème siècle, sans ornements, murs crépis, volets verts. Derrière elle s'étend un jardin en terrasses, et, derrière le jardin, un champ en friche, ancien vignoble.

Aurora, en visite, admire le salon, orné de peintures naïves, puis on passe dans la chambre à coucher, vaste pièce ornée d'un lit à colonnes. C'est là que se tient Jérôme, le plus souvent. Sur le bureau, bien en évidence, le portrait d'une jeune femme de vingt-cinq ans. C'est Lucinde, fille d'un diplomate, qu'il a connue à Bucarest.



Los otros documentos escritos que pueden acompañar el guión

La **sinopsis** es un resumen mucho más detallado de la historia, va de una a cinco páginas (aproximadamente) Indica el desarrollo de la historia y a la vez proporciona algunos principios de puesta en escena que no figurarán en el guión.

— La **escaleta**, es un desglose de la película secuencia por secuencia, en el que éstas aparecen numeradas y donde se resumen las acciones en estilo indirecto y, por lo tanto, sin diálogo.

El **tratamiento**: es todavía más completo puesto que puede representar hasta una cuarentena de páginas, pero la naturaleza de estos dos documentos es parecida.

La **continuidad dialogada** o el guión.

— La **nota de intención**, el autor explica cómo se le ocurrió la idea de esta historia, lo que le ha inspirado y la manera como de-

sea trabajar con sus actores. Puede apoyarse en las indicaciones de puesta en escena. Gracias a este documento deja imaginar el espíritu, el tono y el estilo de la película. muy fragmentado con primeros planos, largos planos secuencia, cámara al hombro, etc. También puede indicar sus influencias para dar una idea más precisa de la filmación.

Como su nombre indica, en este documento desarrollará sus intenciones. Este texto puede estar escrito con un estilo muy personal. Explica la película en la que sueña antes de que se haga realidad.

La **planificación o guión técnico** es un documento que es indispensable o no según las películas y las elecciones de creación del director. Se prepara entre el director y el director de fotografía y proporciona indicaciones más o menos preci-

sas de puesta en escena, desglosando la escena plano por plano en función del decorado. La planificación determina los ejes de cámara, los desplazamientos de los actores, etc.

El **story-board** pondrá en viñetas comparables a las de los dibujos animados este trabajo, el lugar de la cámara, los tamaños de plano, etc. Tampoco esta etapa es indispensable para el cine de ficción, mientras que lo es absolutamente para el cine de animación. En efecto, ¿para qué

fijar antes del rodaje el encuadre y lo que se va a filmar sin estar en el decorado, sin actor, sin el azar y la vida que captar que es lo propio del cine?

Hace unos años aparecieron el término y la práctica del **pitch** (palabra que da la idea de un estilo breve y vigoroso) es una frase oral que sirve de lema para resumir de la manera más rápida posible la historia del filme intentando suscitar la motivación, a la manera de un eslogan publicitario.

NOTE

On retrouve aisément, dans ce cinquième Conte, le motif commun de la série le héros, tenu éloigné de celle qu'il aime, est fortuitement mis en présence d'une seconde femme, qui sera le protagoniste du film. Mais ce premier rôle, ici, se présente sous le double visage de Laura et de Clara. Il devient même triple si l'on admet que la fonction d'Aurora n'est pas seulement de confidente. Ces trois personnages féminins se trouvent être d'ailleurs (Clara occasionnellement) dans la même disposition affective que Jérôme, et lui font écho.

Le principe, donc, qui régit cette cinquième variation est le morcellement, l'éclatement du thème initial. Cette "vacance" de l'esprit et du coeur qui était précédemment le fait du narrateur, se révèle exister maintenant en chacun des personnages et dans la circonstance qui les a réunis, qui est précisément celle des "vacances" au sens scolaire du terme. Cet émiettement entraîne la disparition du récit à la première personne. Jérôme, toutefois, fait figure de narrateur virtuel, puisqu'il est continuellement présent, exception faite de la dernière minute, et même, à l'occasion, réel, si l'on veut considérer le compte rendu qu'il fait à Aurora comme le substitut d'un

II

commentaire dit, dans les autres contes, par une voix hors champ. Mais, au fond, le vrai "point de vue" est celui de la romancière le film se présente sous la forme d'un journal qu'elle aurait pu tenir, non tant, il est vrai, à partir de ses propres observations que des confidences de Jérôme.

Le scénario que nous donnons se borne à décrire l'essentiel, en laissant à l'improvisation un grand nombre de détails. Seules sont indiquées, mais avec précision, la dynamique des scènes et les articulations du dialogue. Ce sujet réclame, de toute évidence, une spontanéité, une fantaisie, une liberté de ton que la nécessité de respecter un texte trop minutieusement élaboré eût brimé forcément.

Uno de los motivos de *Eyes Wide Shut*

El de la muerte es uno de los motivos de la película de Kubrick. Hasta que su mujer le revelara su fantasía, Bill vivía, en su vida privada y profesional, «fuera de peligro».

A lo largo de su recorrido, que constituye la película, la muerte merodeará y se cernirá en torno a él.

1: Créditos de inicio

— 1^{er} DÍA —

2: ¡Ni siquiera me has mirado!

En su apartamento neoyorquino, la pareja Harford se prepara para salir.

3: ¿A quién conocemos aquí?

Llegada de la pareja a la recepción, son recibidos por sus anfitriones, la señora y el señor Ziegler. Bill reconoce a un antiguo compañero, Nick Nightingale, que abandonó la medicina para ser pianista.

4: La pareja se separa

Mientras tanto Alice es abordada por un hombre. Hablan del arte de amar. Bailan, su marido conversa con dos mujeres, pero un hombre los interrumpe para que se reúna con Ziegler en el primer piso.



Primera señal: Mandy ha perdido el conocimiento, está como muerta. Bill, médico, conseguirá devolverla a la vida.

5: ¡Miradme! Mandy

Ziegler está en un cuarto de baño, en compañía de una mujer desnuda que se ha desmayado. Bill la hace volver en sí y Ziegler pide a Bill que guarde silencio sobre lo que acaba de ocurrir.

6: Alice hacia otras maravillas..

En el apartamento de la pareja, se besan ante el espejo.

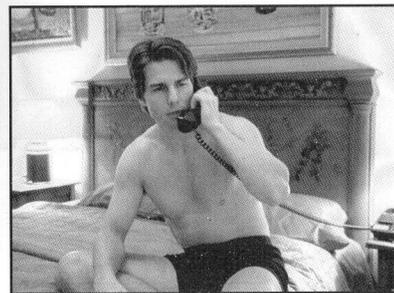
— 2º DÍA —

7: El uno sin el otro...

Al día siguiente por la mañana, alternativamente: Bill está en su consulta médica y se ocupa de sus pacientes. Alice se dedica a sus ocupaciones, en casa, en compañía de su hija.

8: Los dos sabemos cómo son los hombres.. ¡Si vosotros, los hombres, supierais!

La pareja está en su dormitorio. Hablan de la confianza que hay entre ellos, de la traición y del deseo. Bill parece seguro de lo que su mujer puede sentir. Sin embargo, Alice le hace una confesión. Suena el teléfono, Bill tiene que ir a casa de un paciente que acaba de morir.



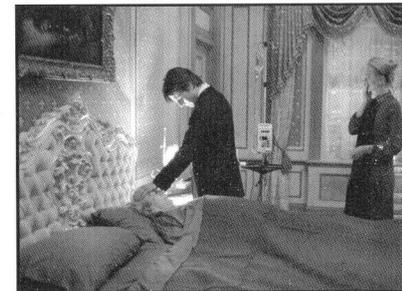
Es la noticia por teléfono de la muerte de un paciente lo que empujará a Bill a salir de su casa. Es así como emprende su vagabundeo nocturno.

9: Primera conmoción

Bill está en un taxi y piensa en la confesión de su mujer.

10: La declaración

Bill entra en la habitación del muerto, donde encuentra a Marion, la hija del difunto. Los interrumpe la llegada del prometido. Bill aprovecha para escaparse.



La habitación del muerto, Marion conduce al médico hasta su cabecera.

11: ¡Vuelve allí de donde vienes!

Bill anda por las calles. Un grupo de hombres lo increpa. Después, es abordado por una prostituta a la que sigue a su casa. Están besándose cuando suena el teléfono móvil de Bill. Es Alice que le pregunta cuándo piensa volver. Tiene que marcharse.

12: El local de jazz

Bill pasa por delante del club de jazz en el que toca Nightingale. Entra y se sienta. El pianista viene a saludarlo y le explica que esa noche va a tocar en un lugar misterioso. Bill quiere ir con él. Nightingale rechaza.

13: Rainbow 2

Bill, en el interior de una tienda de alquiler de disfraces, discute el precio de los trajes. El propietario de la tienda descubre a su hija, muy joven, en compañía de dos hombres. Los amenaza con denunciarlos a la policía.

14: Frente a la villa

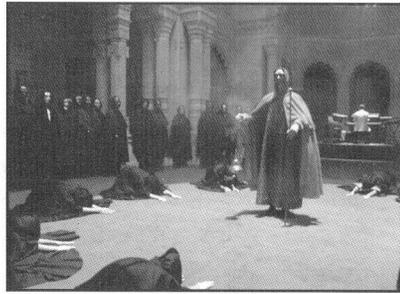
Bill está en un taxi, todavía atormentado por los pensamientos de su mujer. El taxi llega hasta la verja de una villa. Lo reciben dos hombres. Bill le pide al taxi que espere hasta que vuelva.

15: La contraseña

Está en la entrada, lleva su máscara, como el resto de gente presente, y da la contraseña.

16: Extraña ceremonia

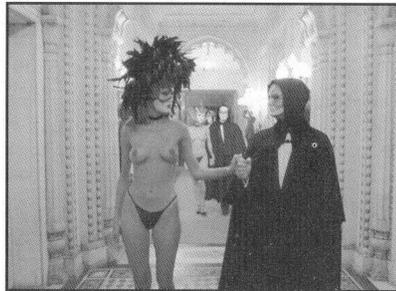
Bill observa una ceremonia en la que mujeres desnudas abandonan el círculo que se ha formado arrastrando a los hombres un poco más lejos.



Una ceremonia macabra que ya parece un ritual mortuario.

17: Primera advertencia

Una de esas mujeres se acerca a Bill para aconsejarle que se vaya en seguida porque aquí corre un gran peligro.

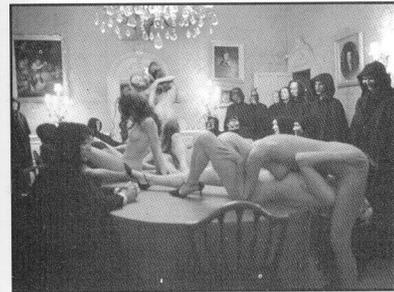


¿Una amenaza de muerte?

18: Segunda advertencia

Bill mira todos los apareamientos, de habitación en habitación. Otra mujer se dirige a Bill, los interrump-

pe la primera mujer, que le reitera su aviso de peligro.



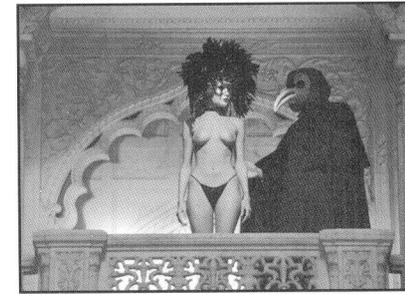
Relaciones sexuales mórbidas. Estos cuerpos evocan más bien autómatas que seres vivos.



La amenaza de muerte cobra precisión.

19: Condena y aviso

Es el juicio de Bill. Una misteriosa mujer interviene entonces para rescatarlo. Es libre, pero no debe revelar a nadie lo que ha visto esa noche, bajo pena de represalias sobre él y su familia.



El sacrificio de la mujer misteriosa.

20: Una verdadera pesadilla

De vuelta a casa, encuentra a su mujer que está teniendo una pesadilla, ella se la explica.

— 3^{er} DÍA —

21: Vuelta sobre sus pasos

Al día siguiente. Busca en vano a Nightingale en el local de jazz y en su hotel.



¿Nightingale ha desaparecido? ¿Ha sido raptado?

Cronología simétrica de la película

El guión de *Eyes Wide Shut* hace un bucle sobre sí mismo. Empieza y acaba con la familia Harford reunida. La escena central es la de la orgía. Todo lo que sucede antes de esta escena se volverá a desarrollar pero en un orden diferente, en la segunda parte. Esta estructura que ofrece un ligero desfase en la simetría pone de relieve el tema de la película: la turbación de Bill tras la revelación de la fantasía de su mujer. Bill está tentado de ir a descubrir un universo ignorado por él y que lo sumergirá en lo desconocido en el corazón de lo familiar. Es lo que Freud denominaba la inquietante extrañeza. El final de la película no desemboca en una ruptura entre Bill y Alice, sino en la necesidad de tener un nuevo punto de vista mutuo.

Primera parte

Los Harford
(en casa).
Empiezan
los créditos.



Recepción
en casa
de los Ziegler
(2'32)



Segunda parte

Los Harford
(tienda de
juguetes).
Final de la
película
(2 h 21 min).



El billar en casa
de Ziegler
(2 h 50 min).



Primera parte

Confesiones de
Alice
(21'56)



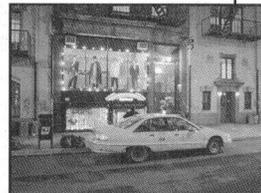
En casa de
Marion
(36'20).



En casa de
Domino
49'09)



En casa de
Militch para
alquilar el disfraz
(1 h 00)



Sonata café
(53'20).

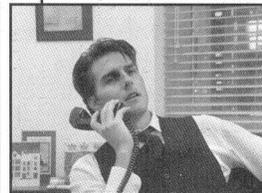


Segunda parte

Confesión de Bill
(2 h 19)



Bill llama a
Marion
(1 h 50 min).



En casa de
Domino
(1 h 51 min).



En casa de
Militch para
devolver el disfraz
(1 h 40 min).



Bill interroga
a la camarera y
al recepcionista
del hotel
(1 h 35 min).



A favor o en contra del guión

«Yo odio el guión.

YO odio el guión... El guión representa la autoridad y yo tengo horror de la autoridad, es uno de mis defectos. ¿Qué hacer entonces? Me digo que es necesario que me adapte. Pero es falso. Debo afrontarlo, debo trabajar en ello. [...] Ocurre que un buen guión es muy importante, a pesar del papel bastante menor que juega el texto en una película. El guión proporciona una base de improvisación. El guión me permite saber, inscrito negro sobre blanco, lo que deseo, y así, hacerlo saber a mis colaboradores. A veces tengo pereza y me gustaría encontrar en el guión todo lo que necesito, pero de los guiones más precisos de los que he dispuesto no han resultado las mejores de mis películas. La película no se hace en el despacho del escritor. [...] He tenido que reescribir mis guiones cada vez que, sentado en mi despacho, no he tenido en cuenta lo que ocurre en un plató. Me hubiera puesto a mí mismo en la calle una media docena de veces si verdaderamente hubiera creído hacer lo que había escrito con tanto esmero. Uno descubre un mundo totalmente diferente cuando deja su máquina de escribir, cuando se sumerge ahí donde un centenar de personas trabajan para poner las cosas en orden, desde los contables hasta los camione-

ros, desde los que cargan las cámaras hasta los figurantes, por no hablar del ambiente. [...]

Y además constantemente surgen nuevas ideas. Los actores aportan ideas. Después de todo, ¿uno con quién trabaja? Trabaja con seres humanos. Uno debe descubrir que están para poder utilizar lo que hay en ellos, utilizar su experiencia y no tratar con gentes cuya única función es recitar el texto. [...]

En Hollywood, una hostilidad tradicional opone al autor y al realizador. De hecho, a ambos les horroriza depender del otro. El autor necesita del director para que su historia se realice; el director necesita que el autor le proporcione una historia, de manera que él pueda rodarla.

Esta situación provoca muchos malentendidos y mucha amargura. El autor proclama que su contribución creativa se subestima. el director y las estrellas, dice, reciben casi siempre más publicidad y aplausos que él, y, sin embargo, ¿no es él quien ha creado los personajes y la historia, ha escrito los diálogos y elaborado la estructura? [...]

Del mismo modo, en Hollywood, los escritores que han adquirido prestigio e influencia se pasan a la realización a fin de preservar, dicen, la integridad de sus guiones. He aquí una teoría ad-

mirable, a la que corresponde una práctica casi siempre lamentable. Para lograrlo, es necesario el talento excepcional de un John Huston o de un Preston Sturges. [...]

La obligación de respetar un plan y diálogos demasiado precisos pueden contrariar la libertad de la que debe gozar el realizador. Y yo nunca he oído a nadie hablar de esa libertad. [...] Esto supone por parte del autor una especie de abnegación difícil de asumir, puesto que trabaja en un medio en el que es la imagen y no el verbo lo que garantiza el impacto final. [...] Partiendo de una idea original, la mayoría de los autores tiende a expresarla de manera «literaria», a fin de traducir las situaciones ante todo en los diálogos. El teatro es literario, el cine no. Tomemos una escena cuyos diálogos llenan de orgullo al autor. Es posible que sean buenos, pero no son buenos diálogos lo que una escena necesita, es un concepto visual al que los diálogos deben simple-

mente adaptarse. Las imágenes que los reemplazan pueden parecer banales a ojos del autor y surge un nuevo malentendido. [...] Muy pocos autores han puesto los pies alguna vez en un plató. Ignoran las exigencias de la cámara, ignoran las exigencias del contexto global. Es tarea del realizador descubrir las posibilidades que ofrece la cámara, las relaciones con el espacio, el tiempo y la gente, y desarrollar una situación inicial suficientemente fuerte para que el espectador la comprenda y sea sensible a la tensión o el sosiego que contiene, incluso si llega a la mitad de una escena. Sólo así puede el realizador ayudar al autor, y no siempre es posible hacerlo siendo educado. Todo el proceso del cine consiste en captar la esencia de un momento, y en mantener vivo ese momento.»

NICHOLAS RAY *Action sur la direction d'acteurs*, Suzanne Ray comp.) París, Yelloy Now Fémis, 1992.

¿Qué es un buen guión?

«Un buen guión debe ser paradójico, esto es lo que tiene en común con el teatro. Edipo puede dar lugar a un buen guión. conoce su destino, hace todo por evitarlo y es así como todo le sucede. Todo Hitchcock se construye sobre esto. La paradoja es la sorpresa contenida en una afirmación, escondida, después revelada. Si la película par-

te de una paradoja hay que encarnar esta paradoja, si no, no se convertirá en un guión sino tan sólo en una escena. Además, la paradoja debe estar oculta. Si la proclamáis al principio de la película, habrá que encontrar otra para darle la vuelta. Así pues, sin idea no hay película, pero ésta no siempre se expresa ni siempre es lo que se cree. [...]

Algunos guiones ofrecen la ilusión de que, incluso con un mal director y con actores poco adecuados, uno no puede fallar. Es la ilusión del buen guión. Debe haber originalidad, incluso es indispensable, pero no en todo. Lo bueno es lo viejo-nuevo o lo nuevo-viejo. Lo nuevo-nuevo y lo viejo-viejo no funcionan. Un buen guión es aquel que uno siente que será mejor una vez rodado. Un guión muy bueno que uno siente que no se puede mejorar en el rodaje, debe tirarse. No debe ser un objeto en sí, cerrado sobre sí mismo. El guión es un trabajo parcial, incompleto. Es por esto por lo que hay pocos guionistas dichosos.»

«Tengo una regla instintiva. cuando una escena no esconde nada, no es buena. A partir del momento en que uno quiere mostrar algo, el trabajo del guionista consiste en saber cómo esconderlo y cómo desvelarlo para hacer que ocurra. la gente cree mucho más en lo que adivina que en lo que ve. Hay una erótica del guión; crees que sólo te gustan sus ojos, pero en reali-

dad estás profundamente enamorado. Los criterios para determinar lo más importante de lo que esconde o de lo que está escondido son tarea del guionista y del director. Y, llegado el momento, del espectador. Escribir un guión es hacer trabajar al espectador y jugar con él por anticipado. Una escena debe servir en parte para desvelar lo que estaba oculto en la precedente y para crear un nuevo misterio, y así sucesivamente hasta el final.»

JEAN AUREL,*
en «Story Into Script»,
Sight and Sound, agosto de 1956.

«Explicar una historia es caer en una respuesta que no se puede evitar y preguntarse: pero ¿a qué responde esto? Es en este orden como se hace. El orden inverso es la disertación.»

PIERRE TRIVIDIC
(guionista realizador de *Ceci est une pipe*, *Dancing*) en *Positif*, n° 516,
febrero de 2004.

Puntos de partida

Jean Herman:* «Para empezar a trabajar uno puede decidir, por ejemplo, que los personajes no se sentarán nunca (urgencia) o que lloverá durante toda la película. Es una manera de po-

nerse en disposición. De imponerse una especie de enfermedad que será "la" enfermedad de la película. Todos hemos tenido fiebre cuando éramos pequeños, y todos nos hemos puesto a

contar historias mirando el papel pintado. El comienzo del trabajo es un poco el estado febril. En ese momento empiezan a dibujarse algunas secuencias, pero al principio es un hormigueo en todas direcciones, uno no sabe lo que será viable. Después, se impone una especie de luz y uno intenta hacer una construcción. Incluso si después, cuando se empieza a volver sobre las escenas, la construcción prevista estalla irremediamente».

«Un guión empieza por el hecho de que uno sueña un tema, un personaje o una adaptación. Como guionista, yo tengo la necesidad de sentir el tema, de que coincida conmigo. Después,

entro en las entrañas del tema y en lo que es propiamente la escritura del guión a partir del momento en el que el personaje encuentra su verdad. Para mí, todo empieza con el personaje, siempre. Pueden ser algunas palabras que dirá, pero también una actitud, un hábito, un gusto, una manera de andar... Entonces estoy salvado, el personaje está al alcance de la mano, aunque todavía quede un largo camino antes de alcanzar esta meta. Muy a menudo puedo escribir una cuarentena de páginas que no cobran vida hasta escuchar la música del personaje.»

JACQUES FIESCHI, *Positif*, n° 516, *Les scénaristes aujourd'hui*, febrero de 2004.

¿Ha dicho inspiración?

«Yo espero la inspiración, a la que no necesariamente llamo con este nombre. Afirmo que todo lo que se escribe que contiene vida viene del plexo solar. Es oficio, puesto que te deja fatigado, o mejor, agotado. Pero en tanto que esfuerzo consciente no es nada. Lo que cuenta es tener un momento, digamos que al menos cuatro horas al día, en el que el escritor profesional no hace otra cosa que no sea escribir. No está obligado a ello y esto no le dice nada, no debe intentarlo. Puede mirar por la ventana, hacer el pino o rodar por el suelo, pero no debe hacer

nada concreto como leer, escribir cartas, echar un vistazo a las revistas o extender cheques. Escribir o nada de nada. Es lo mismo que en el colegio. Si se obliga a los alumnos a mantenerse tranquilos, aprenden algo, lo justo para no morir de aburrimiento. Encuentro que es eficaz. Hay dos reglas muy simples:

Uno no está obligado a escribir: uno no puede hacer otra cosa. El resto viene solo.»

RAYMOND CHANDLER,
Letres, París, Christian Bourgeois, 1970.

Las relaciones guionistas-realizadores

Jacques Fieschi:* «A menudo se confunden las ideas de puesta en escena y las ideas de guión. Es una aberración no escribir con el realizador. Incluso si no tiene ideas sobre el guión, hay que entrar en su universo. Si no, el guión se adaptará mal a su personalidad y, sean cuales sean sus cualidades intrínsecas, no resultará una buena película».

«En el caso de Sautet, éramos diferentes, pero al mismo tiempo éramos curiosamente cercanos. Yo comprendía lo que me decía, me gustaba su inteligencia autodidacta, muy personal,

con una sensibilidad única y un acceso singular a lo abstracto. Poseía un universo fuerte, pero “no escribía” en el sentido que no era él quien inscribía las palabras sobre las hojas. Decía su película, la soñaba incansablemente y entraba en un estado otro.

Creo que la convicción que se debe adquirir para rodar una película requiere tiempo: es el tiempo de la escritura. Un realizador no puede ahorrárselo, aunque no escriba.»

JACQUES FIESCHI y CLAUDE SAUTET,
Quelques jours avec moi.

Cada cual su método

«Jean Renoir: A medida que avanzaba, más aprendía a construir escenas que tuvieran un desarrollo completo. Creo que no es el único método para hacer películas, que empiezan por el principio y que acaban al final y que son, en resumidas cuentas, como una gran escena. Pero personalmente prefiero el método que consiste en concebir cada escena como una pequeña película aparte. Además, es lo que hacía Chaplin, y, Dios mío, no le salió mal.

Cahiers: Es quizás esto, en su caso, lo que desorienta al público.

Creo que es extremadamente desorientador y que cuando no se aplica a una película cuya acción es muy atractiva, bueno, la gente se te pone un poco en contra. Creo que es, no podemos decir un defecto o una cualidad, digamos una característica que debe haberme perjudicado a menudo.

Le gusta cambiar el tono...

Sí. Llegar a construir una historia

con pequeños fragmentos muy completos es lo que más me atrae. Sólo que a menudo esto me juega malas pasadas a causa de otra manía que tengo: descuidar un poco la importancia de la acción general. Tengo la manía de considerar que en realidad la historia no tiene tanta importancia. Por ejemplo, un guión fácil de escribir fue el de *La gran ilusión*. La estructura del guión de *La gran ilusión* es infantil, porque tiene una historia general que es infantil, y siéndolo —infantil— es lo suficientemente fuerte para retener la atención del público. Es la historia de personas que quieren escaparse: ¿se escapan? ¿No se escapan?

De todas formas, es muy cómodo tener esto y, en el interior, uno puede

permitirse todos los pequeños episodios que quiera, todas las pequeñas escenas aparte, las más variadas, las más diferentes. Uno puede detenerse bruscamente en medio y tener una discusión, por ejemplo, sobre la generosidad de los judíos. Es una escena que está en la película y que nunca ha sido cortada, ni siquiera por los exhibidores más “cortadores” y nadie ha pensado nunca que no tiene nada que ver con la película, simplemente, me pareció que, en medio de la película, una discusión de este tipo era interesante.»

JEAN RENOIR, a propósito de su película *Madame Bovary* En Jean Renoir, *Entretiens et propos*, París, Ramsay, 1986.

Palabras de autores

«Lo desconocido que uno lleva en sí mismo: escribir, eso es lo que se consigue. Eso o nada. [...]

La escritura es lo desconocido. Antes de escribir no sabemos nada de lo que vamos a escribir. Y con total lucidez. [...] Si se supiera algo de lo que se va a escribir, antes de hacerlo, antes de escribir, nunca se escribiría. No valdría la pena.

Escribir es intentar saber qué escribiríamos si escribiésemos —sólo lo sabemos después— antes, es la cuestión más peligrosa que podemos plantearnos. Pero también es la más habitual.»

MARGUERITE DURAS, *Escribir*, Barcelona, Tusquets, 2000, págs. 55-56.

«Como artista y hombre de letras prefiero el detalle específico a la generalización, las imágenes a las ideas, los hechos oscuros a los símbolos claros, y el fruto silvestre descubierto a la confitura sintética.»

VLADIMIR NABOKOV, *Opiniones contundentes*, Madrid, Taurus, 1977, pág. 16.

* Opiniones recogidas en los *Cahiers du cinéma*, nºs 371-372, *L'enjeu scénario*, mayo de 1985.

... a un aprendiz de guionista

¿Por qué escribir?

Acabamos de describir algunas técnicas, contradicciones y peligros concernientes al guión. Pero una de las cosas primordiales que hay que cuestionarse, antes de empezar con la escritura, es el propio deseo de escribir.

¿Por qué molestarse en esta práctica difícil, al servicio de una película que no es siquiera El cine? ¿Por qué dedicar tanto tiempo a pulir situaciones, personajes que evolucionen, cuando, apenas esbozados, escapan a sus creadores encarnándose en actores necesariamente «extranjeros» a los personajes imaginados durante esta etapa?

¿Qué es lo que empuja a escribir? El cine, un arte pulsional

Lo que motiva el deseo es la carencia, el misterio, todo lo que se nos escapa. Partimos a descubrir nuestras historias y nuestros personajes, a la manera de detectives cautivados que intentan comprender cómo se ordena el mundo que nos rodea.

Trátase de cine de ficción o de documental, el cineasta debe tener la ambición, ciertamente ilusoria, de explorar algo con un lápiz y, más tarde, con una cámara que busca, sin saber precisamente lo que puede encontrar y comprender, un fragmento del misterio del que quiere hablar y que quiere filmar. Es lo que expresaba Gilles Deleu-

ze cuando decía. «Hablamos del fondo de eso que no sabemos, de su propio sub-desarrollo en sí».

¿De dónde vienen las ideas?

La primera pregunta que puede actuar como obstáculo de la escritura será la del tema. ¿qué historia contar?

A menos que uno tenga un tema claramente identificado, que nos taladra, la cuestión de la fuente de las ideas se plantea. Para la mayoría, se trata de observaciones por todas partes. El interés por un tema no se inventa, pero se cultiva y se alimenta. También están las lecturas, sin hablar de un proyecto de adaptación de una novela. Todos los relatos, las películas o incluso un fragmento de música, son propicios a los vagabundeos quiméricos que alimentan nuestra imaginación. Todo lo que nos llega de un afuera, cuando nos pertenece un poco, motiva la escritura. También los sucesos han alimentado habitualmente el cine. ¡La vida a menudo nos ofrece más imaginación, riqueza e imprevisión que nuestra propia invención! Una escena observada en el metro, en la terraza de una cafetería, durante una comida familiar, la experiencia de una ruptura amorosa, todo puede provocar la elaboración de una historia si uno le pone todo lo que resuena en nosotros y si sabemos conservar un estado de disponibilidad ante lo que nos rodea. Pero

un guión, y menos aún una película, no es una buena idea que nos alegraremos de haber encontrado, como un científico, la fórmula milagro que abrirá todas las puertas de los descubrimientos. Un guión no es un pitch, el cine no se resume en una frase. Pues aunque «lo exterior» aporta pistas insospechadas, sólo es productivo si coincide con nuestra interioridad. No haremos nada con la mejor idea del mundo si no toca nuestra intimidad, que a menudo nos es oscura. La cuestión es: ¿qué tiene que ver esa historia con nosotros? ¿Cuáles serán nuestras armas para que nuestro pequeño mundo singular, pero con sus límites, se transforme en simbólico para concernir al mayor número de espectadores? Se trata de la parte de misterio, que ya hemos evocado, y que no se aprende.

La escritura requiere que se tomen decisiones a cada momento. En este sentido el punto de vista del autor es esencial. Sin embargo, existen numerosas trabas antes de poder alcanzar este objetivo: el miedo a desvelarse completamente, el temor de agotar el tema propio, de descubrir que uno no tiene nada que decir, la pereza de ahondar en lo más íntimo de la propia expresión. ¡De algún modo, uno tendría que tener la valentía de sus historias! Aunque todas hayan sido narradas mil veces, la tuya todavía interesará al público si el punto de vista que pones en juego es singular.

Un tema que uno empieza a escribir tendrá que pasar la prueba del tiempo que impondrán las múltiples versiones

del guión. En efecto, existe el riesgo de que pasen meses, cuando no años, entre el día en el que surge la idea y el de la primera proyección. La tenacidad consiste en tener una historia que contar que nos implique verdaderamente. Sin duda, no hay que buscar un tema, sino encontrarlo, en el sentido de que no se puede forzar a la buena idea a que venga.

Volvamos, a través de una anécdota casi tan absurda como simpática, a Alfred Hitchcock, al que ya hemos convocado mucho en este libro.

Él explica a François Truffaut la aventura del guionista que se levanta cada mañana convencido de que todas las noches tiene ideas geniales, pero que cuando despierta es incapaz de acordarse. Decide entonces dejar a los pies de su cama una libreta y un lápiz para despertarse por la noche y anotar todas sus ideas antes de que se evaporen. Una mañana se despierta y ocurre la misma catástrofe: es cierto que se le ha escapado un tema sublime. Pero de repente se acuerda del pequeño dispositivo que ha organizado y corre a su cama para abrir su libreta, en la que, en efecto, lee sus notas nocturnas: chico conoce a chica (*Boy meets girl*)

Pequeños consejos de cocina

La precisión es una de las cualidades principales de un guión. Lo que no significa que se tengan que esclarecer a todo coste las cuestiones esenciales, con la intención de que sean fácilmente identificables y comprensibles. Al contrario, si tu película abre varias

perspectivas y ofrece diferentes interpretaciones, será más rica. Si el guión deja lugar a la confusión, a lo indecible, eso puede ser interesante. Sigue atento a las opciones que privilegias en la escritura y, con respecto a aquello que te parece evidente, no olvides que el lector no está en tu cabeza y que no puede adivinar lo que no figura sobre el papel. ¡Uno sólo lee en el guión lo que se encuentra en él!

Aunque la escritura de un guión no es un ejercicio literario, la elección de las palabras para describir un lugar o un personaje tiene que ser acertada y bien medida. También aquí, ganarán si son concisas y evocadoras.

Más o menos rápido, tras semanas de escritura, titubeos, consejos de lectores exteriores, llegarás a un momento de lasitud en el que sentirás que lo has perdido todo: tu tema, tus personajes, los destinatarios de esta historia, incluso las ganas de explicarla. Sin embargo, es justo en ese momento cuando tu relato emerge y empieza a perfilarse, cuando se atraviesa la barrera entre lo general, fácil de escribir, y tu singularidad, más ardua de definir. Es importante estar a la escucha de esos momentos de vacilación, véase de perdición. Tienes la sensación de extraviarte mientras que tal vez es lo contrario, estás a punto de emprender la buena vía, imprevista, pero más rica, que la que habías trazado inicialmente. Cuando uno escribe un guión tiene que estar dispuesto a convertirse en Cristóbal Colón, que partió para descubrir las Indias y encontró las Américas.

Antes de instalarte en tu mesa de trabajo para empezar a escribir, seguro que organizarás todas las estrategias de prevención posibles. Este «mariposeo» consiste en echar mano de todo para no empezar o no continuar escribiendo, haciendo funcionar tu imaginación de una manera que te sorprenderá incluso a ti. Es entonces cuando te entrarán unas ganas irreprimibles de tomar una taza de café, guardar un libro, poner un fragmento de música... En resumen, ¡todo parece preferible a ponerse ante el teclado!

Pero algunos momentos de distanciamiento también son saludables. Es inútil obstinarse, mientras que una pausa en la escritura será ciertamente benéfica para que las ganas se reaviven y las ideas vuelvan a la superficie; para que readaptes tu mirada sobre tu relato y tus personajes a fin de que sea más justa. Y después tal vez sea el momento, ya que has perdido la buena distancia con lo que has escrito, para dar a leer tu manuscrito a lectores de confianza. Es decir, personas críticas pero benévolas que pueden instruirte sobre tu trabajo. Hay que elegir bien a estas personas poco corrientes para no perderse aún más. Sea como fuere, uno no puede evitar los numerosos momentos de desánimo, hay que saber que existen y no luchar contra ellos, pasarán.

Los pequeños «elementos caceroles» del guión

Un punto flaco en el guión, detectado en el momento de la escritura pero

conservado por negligencia o por pereza, no se resolverá en el momento del rodaje. Una escena floja en la escritura será difícil de rodar e igualmente difícil de montar. Si no es central en la historia, tendrá muchos puntos para no figurar en la película. Aunque lo imprevisto a menudo es oportuno en un rodaje, ¡los milagros aún son más raros!

El guionista «Principito»

El autor es responsable de sus personajes a partir del momento en que les ha hecho nacer en el relato. Y esta moral se aplica aún más para los cortometrajes. El cineasta Jean-Claude Biette consideraba que sería criminal hacer morir a un personaje en un relato corto. De la misma manera, hay que tener cuidado en no hacerlos desaparecer sin motivo. En el mismo orden de ideas, el autor no es superior, acompaña a sus personajes sin ridiculizarlos ni mostrar desprecio hacia ellos.

¿Cómo progresar?

Aunque propiamente hablando no haya recetas para escribir buenos guiones, existen al menos algunos puntos teóricos que es útil abordar. No nos cansaremos de aconsejar la lectura de novelas, guiones publicados, entrevistas a cineastas o a otros artistas hablando de su confrontación con la creación. Pero lo principal, elemental, es ver películas, muchas películas, de todos los géneros, de todas las procedencias, buenas y malas, ¡todo es instructivo! Sea como sea, escribir un guión es ya

de por sí mirar el cine de otro modo, de una manera menos pasiva, escogiendo otro punto de vista.

Tu guión no será otra cosa que un proyecto, una estructura o un esqueleto que no requerirá sino ser transformado en las etapas que seguirán a la escritura y que harán que tu historia escrita negro sobre blanco se convierta en una película. El guionista, sobre todo si sólo es guionista, es decir si transmite sus poderes a un director, debe ser humilde y saber que el texto no va a dejar de sufrir transformaciones en el rodaje y en el montaje. Es perder en cada ocasión un poco de tu relato o tener una crisálida que se convertirá en una mariposa y cuyas diferentes etapas de transformación se te escaparán. Sólo en el momento del resultado final descubrirás la película acabada. No es el guionista quien hablará de la película en el momento de la promoción, sino los actores y el director. Pero tú, sin duda, tú, habrás pasado a otra historia... Acepta que haya vida que surja en tu guión pero también que sea transformada por personalidades diferentes a la tuya para que el director, los técnicos y los actores se lo apropien. En la escritura de un guión habrá forzosamente algo que falta, puesto que esta etapa nunca es la última. La escritura guionística carece forzosamente de cine.

ANNE HUET, 8 de septiembre de 2004

Bibliografía

Libros:

Scott, Helen (comp.) *Hitchcock/Truffaut*, París, Gallimard, 1993 [trad. cast. *Hitchcock Truffaut*, Madrid, Akal, 1991]

Aumont, Jacques, Bergala, Alain, Marie, Michel; Vernet, Marc, *Esthétique du film*, París, Nathan, 1991 [trad. cast. *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1985]

Deleuze, Gilles, *L'Image-mouvement*, París, Minuit, 1983 [trad. cast. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1984] y *L'image-temps*, París, Minuit, 1985 [trad. cast. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*, Barcelona, Paidós, 1987]

Chion, Michel, *Écrire un scénario*, París, Cahiers du cinéma INA, 2002 [trad. cast. *Cómo se escribe un guión*, Madrid, Cátedra, 1992]

Carrière, Jean-Claude y Bonitzer, Pascal, *Exercices scénario*, París, Fondation européenne Métiers-Image-Son, 1990.

— Bonitzer, Pascal, *Le champ aveugle, essais sur le réalisme au cinéma*, París, Cahiers du cinéma, 1999

Gillain, Anne (comp.) *Le cinéma selon François Truffaut*, París, Flammarion, 1988.

Revistas:

Cahiers du cinéma, n^{os} 371-372 París, mayo de 1985 «Cinéma français. L'enjeu Scénario».

Positif, n^o 516, febrero de 2004: «Dossier: Les scénaristes, aujourd'hui».

Anexos

Ayudas a los autores, direcciones útiles

Ayudas, fondos y desarrollo:

— Centre National de la Cinématographie (CNC): apoyo al guión: ayuda a la escritura y la reescritura — dirección de cine — servicio de ayudas selectivas.

(11 rue Galilée 75116, París)

— Association Beaumarchais: fondo para la escritura corto y largometraje, telefilme)

(11 rue Ballu 75009 París)

— Conservatoire européen d'écriture audiovisuelle (CEEA) Pigmalión, prácticas y desarrollo de un proyecto: formación en escritura de guiones.

(Hôtel de Massa — 38, rue du Faubourg Saint-Jacques 75014, París)

— Ministerio de la Juventud y Deporte — Groupement d'intérêt public — Défi jeunes.

62, rue Saint-Lazare 75009 París)

— Fondation Hachette.

121 avenue Malakoff 75116, París)

— Groupe de recherche et d'essais cinématographique (GREC) fondo a la primera obra cortometraje)

(14, rue Alexandre Parodi 75010, París)

— Procirep (sociedad de productores de cine y TV) ayuda a la escritura y el desarrollo.

(Commission cinéma/télévision, 11 bis rue Jean Goujon 75008, París)

— Côté court: festival du film court en Seine-Saint-Denis (premio al mejor guión)

Festivales:

— Côté court: festival du film court en Seine-Saint-Denis (premio al mejor guión).

(104, avenue Jean Lolive 93 500, Pantin)

— Festival des scénaristes de La Ciotat: maratón de escritura de cortometrajes.

(Association Scénario au Long Court, 23 rue du Buisson-Saint-Louis 75010, París)

— Festival du court métrage en plein air de Grenoble: concurso de guión y fondo de ayuda a la realización.

(Cinémathèque de Grenoble 4, rue Hector Berlioz 38 000, Grenoble)

— Festival international du cinéma méditerranéen. fondo de ayuda al desarrollo.

(Long métrage de fiction cinéma, 78, avenue du Pirée 34 000, Montpellier)

Formación:

— Talleres de escritura. Aleph — écriture: Talleres de escritura. ciclo guión.

(7 rue Saint-Jacques 75005 París)

— ADAC (Association pour le développement de l'animation culturelle).

(Centre Multimedia, 11 place Nationale 75013 París)

— CEFPP (Centre européen de formation à la production de films)

(50, rue de la justice 75020, París)

— CIFAP (Centre international de forma-

tion à l'audiovisuel et de production).
 (27, rue du Progrès 93 100, Montreuil)
 – CRRAV (Centre régional de ressources audiovisuelles) el cortometraje.
 (21 rue Edgar Quinet BP 152 – 59 333, Tourcoing CEDEX)
 – CLCF (Conservatoire libre du cinéma français)
 (9 quai de l'Oise 75019 Paris)
 – PREMIS (Préparation Modulaire Image et Son) el guión.
 (Institut Rouen, 3 rue Marconi BP 288 – 76 137 Mont Saint-Aignan CEDEX)
 – Dixit Formation. construir y desarrollar un guión.
 (3 rue de la Bruyère 75009 Paris)
 – ESRA (Ecole supérieurs de réalisation audiovisuelle)
 (ESRA Côte d'azur, 9 quai des Deux Emmanuels 06300, Niza)
 – Fémis (École Nationale Supérieur des Métiers de l'Image et du Son) formación inicial y continua.
 6, rue Francoeur 75018, Paris)
 – FCP3 (Formation continue de Paris III).
 (Centre Censier, 13 rue Santeuil 75005 Paris)
 – INA (Institut National de l'Audiovisuel).
 (INA Formation 4, avenue de l'Europe 94 336, Bry-sur-Marne)
 – IMCA (Institut des Métiers de la Communication Audiovisuelle de Provence)
 (74, place des Corps Saints 84 000, Avignon)
 – 3iS (Institut international de l'image et du son)

(Parc de Pissaloup 78 190, Saint-Quentin-en-Yvelines/Trappes)
 – Maison du film court.
 (10, passage de Flandre 75019 Paris)

Premios:

– CNC (trofeos al primer guión, promoción de nuevos talentos)
 – Direction de l'action culturelle et territoriale.

(Service de l'action culturelle, 11 rue de Galilée 75116, Paris)

– Iniciativas para el cine en los Encuentros de Gindou (premio al guión) para cortometrajes de menos de 15 minutos.

(Le bourg 46 250, Gindou)

– Moulin d'Andé Ceci y el Conseil général de l'Eure concurso de guión)
 (Concours de scénario du département de l'Eure 27 430, Andé)

Revistas:

– *La gazette des scénaristes*
 – *Synopsis*

Sindicato:

– Union Guilde des Scénaristes (UGS)

Nacido de la fusión entre «La guilde des Scénaristes» y «L'union des Scénaristes», la UGS cuenta en la actualidad con 200 miembros. Es el único sindicato francés de guionistas profesionales de cine y TV, documental, animación y multimedia. Editan *La gazette des scénaristes*.

Sumario

Prólogo	2	Privilegiar los personajes o las situaciones	50
PRIMERA PARTE		Los personajes fuera del conflicto	51
1 El guión		Los guiones en los que los personajes son los guionistas de la película	51
Una cuestión histórica	5	La identificación con el personaje ..	52
¿Qué es un guionista?	9	El punto de vista del personaje..	54
¿Qué es un guión?		Los personajes secundarios	55
¿Para qué sirve?	12		
2 Construir un relato			
Las cuatro películas escogidas ...	15		
El cine clásico y el cine moderno	18		
Historia, tema y motivo	22		
La construcción del guión en el cine clásico	25		
Meta, obstáculo, conflicto, elección, cambio	26		
¿Qué se pone en juego en una película? ¿Y en una escena?	28		
El punto de vista	29		
La dramatización	29		
La gestión del reparto de las informaciones	31		
La gestión del tiempo	33		
La adaptación literaria	35		
La utilización de la voz en off	39		
La relación con lo verosímil	41		
3 Los personajes			
¿Quién es el personaje principal?	44		
La caracterización de los personajes	45		
Pensamientos y palabras de los personajes	47		
El nombre de los personajes	49		
La evolución del personaje clásico, su recorrido a lo largo de la película	50		
		SEGUNDA PARTE	
		Documentos, análisis de guión, textos, citas	
		Presentación de un guión/Guión (1)	
		Primera escena de	
		Los cuatrocientos golpes	59
		Guión (2)	
		Mouchette, de Robert Bresson (1967)	64
		Guión (3)	
		La rodilla de Clara, de Éric Rohmer (1971)	68
		Documentos	
		Los otros documentos escritos que pueden acompañar el guión?	72
		Desglose en secuencias	
		Uno de los motivos de Eyes Wide Shut	74
		Análisis del tema	
		Cronología simétrica de la película	80
		Textos	
		A favor o en contra del guión, ¿Qué es un buen guión?	82
		Carta abierta.	
		... a un aprendiz de guionista	88
		Bibliografía	92
		Anexos	93

Agradecimientos especiales a:

Alain Bergala y Jacques Akchoti, Claudine Paquot, Patricia Johansson Rosen, y a los participantes en los talleres de escritura de guión de Pantin y Saint-Gratien.

Créditos fotográficos:

© Raymond Cauchetier pág. 4.
 © Caroline Champetier pág. 11
 © Gilles Delavaud pág. 10.
 © André Dino págs. 16, 35.
 © Moune Jamet págs. 13, 56-57
 © William Laxton págs. 18, 24 (superior).
 © Joachim Wolf pág. 42.
 © Argo Films pág. 67
 © CKK productions pág. 27
 © Films du Losange págs. 46, 69, 70, 71
 © MGM. págs. 23 (superior), 33, 45 (superior), 49, cubierta (foto superior derecha).
 © MK2 págs. 23 (inferior), 44 (superior), 60, 61 62, 63, cubierta (foto central, izquierda).
 © Paradis Films págs. 21 44 (inferior),

cubierta (foto central, derecha)

© Paramount págs. 48, 54.

© Roy Export Company pág. 53.

© Warner págs. 14, 17 24 (inferior), 39, 44 (inferior), 74, 75, 76, 77 78, 79, 80, 81 cubierta (superior derecha).

D.R. pág. 6.

Fuentes:

Colección Cahiers du cinéma: págs. 6, 16

(superior izquierda e inferior) 19, 23

(superior) 30, 33, 36, 37 40, 41

Colección Dominique Rabourdin: pág. 16

(superior derecha).

Colección BIFI: págs. 10, 60, 61 62, 63, 65,

66, 69, 70, 71 73, cubierta (izquierda)

Concepción gráfica original: estudio Nathalie Baylaucq. Realización: Marion Chevallier

Título original: *Le Scénario*

Publicado en francés, en 2005, por Cahiers du cinéma, París

Traducción de Núria Aidelman y Laia Colell

Cubierta de Ferran Cartes/Montse Plass

Esta obra se benefició del P.A.P. GARCÍA LORCA, Programa de Publicación del Servicio de Cooperación y de Acción Cultural de la Embajada de Francia en España y del Ministerio francés de Asuntos Exteriores.

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 2005 Cahiers du cinéma / SCÉRÉN-CNDP

© 2006 de la traducción, Núria Aidelman y Laia Colell

© 2006 de todas las ediciones en castellano,

Ediciones Paidós Ibérica, S.A.,

Mariano Cubí, 92 08021 Barcelona

<http://www.paidos.com>

ISBN: 84-493-1845-9

Depósito legal: B-1.319/2006

Impreso en Gràfiques 92, S.A.

Avda. Can Sucarrats, 91 08191 Rubí (Barcelona)

Impreso en España Printed in Spain

El guión no es en verdad parte constitutiva del cine, no está hecho ni de imágenes ni de sonidos, sino de palabras. Incluso su existencia suscita controversias: para algunos es la biblia, la consigna que lo pone todo en marcha y que agrupa a un equipo; para otros es un ejercicio literario que asfixia la creatividad específica del séptimo arte y lo lleva directamente al academicismo.

La autora explica que en cualquier caso el guión sigue siendo el punto de partida de las películas al que todos recurren en un momento u otro: productor, financieros, actores, realizadores y técnicos. Apoyándose en películas de referencia pertenecientes tanto al cine clásico como al cine moderno, Huet propone pistas abiertas en proyectos de naturaleza muy diferente. El libro concluye con una carta abierta de la autora al aprendiz de guionista, una verdadera guía sucinta de las cuestiones que hay que plantearse necesariamente antes de empezar a escribir.

Anne Huet tiene a su cargo la sección de cine en el Departamento de Arte y Cultura del CNDP (Centre National de Documentation Pédagogique), es guionista y responsable de talleres de escritura de guiones.



www.paidos.com

ISBN 84-493-1845-9



9 788449 318450

60507

