II. “LOS CINCO ANDINISTAS”

**“LOS CINCO ANDINISTAS”**

Drama no significa más que acción. Cuando dramatizamos organizamos las acciones, les damos una lógica, un orden. Usando los conocimientos que se han entregado en este libro, seguiremos paso a paso el proceso de estructurar una historia hasta un cierto punto a partir de la premisa más básica que es “alguien hace algo”. Cinco muchachos suben una montaña, por ejemplo. Veamos cómo pueden desarrollarse las cosas:

A.

Andrés invita a otros dos muchachos a escalar una montaña de los Andes, juntan dinero, se preparan, discuten, planifican, etc.

Para Andrés, de espíritu sereno e introvertido, escalar esta montaña significa coronar una serie de ascensos exitosos en algo que es más que una pasión.

Para Camilo, servicial y extrovertido, es la novedad más absoluta y una posibilidad de encontrar en una empresa grupal la camaradería que extraña desde su época de recluta.

Para Ramiro, agudo, mordaz y ambicioso, es un desafío personal que lo vincula con Andrés, el experto, a quien íntimamente se propone derrotar en su propio terreno.

¿Podemos hablar de una idea cinematográfica? No. A lo más podemos decir que tenemos las ganas de contar una historia de montañistas de los cuales sabemos lo básico. Tenemos premisas, pero aun estamos lejos del germen de una historia.

B.

Pero Camilo, el más empeñoso, el más divertido y el más optimista, no tiene suficiente dinero para comprarse los equipos básicos. Entonces Ramiro, a quien llamaremos el “montañista rico”, le facilita dinero a Camilo, el “montañista pobre”, para que se compre el equipo; pero tiene una petición que hacerle a Andrés y al grupo: Claudia, su novia, quiere integrarse a la expedición.

Después de mucho discutir, con grandes reticencias de Andrés, aceptan. Cuando Claudia, la chica del “montañista rico”, asiste a la primera reunión, Camilo, el “montañista pobre”, descubre que se trata de su ex novia. Ella y él callan para no romper el difícil acuerdo con el grupo. Pero ella, él y Ramiro, el “montañista rico”, callan algo peor: que ella padece de asma. Andrés, ignorante de esto, lidera la expedición convencido de que todos comparten su irrestricta pasión por el montañismo.

C. La expedición emprende la escalada a la montaña, ya la idea está contaminada por algo; **el conflicto**. Han bastado algunas **premisas** para esto y les puedo asegurar que ya contamos con material para iniciar una expedición prometedora.

¿Qué hemos hecho en la fase A? Hemos cumplido con la premisa más básica de nuestra historia: **alguien hace algo**. Luego hemos señalado que alguien hace algo con una cierta intención, con un cierto **objetivo**: subir la montaña. Los **motivos** de cada uno han sido bosquejados, así como algunos rasgos personales. Recordemos que las premisas son el punto de partida de los protagonistas, las circunstancias que condicionan todo su accionar.

Es de esta manera que se define una **línea de acción.** Esta línea de acción: **subir la montaña**, proveerá de lógica interna a todo nuestro relato. Todo lo que pase o no pase, de una u otra manera, estará referido a este **objetivo**. Recordemos que la **línea de acción** es lo que el hilo al collar, sostiene de manera invisible el relato, le da unidad y estructura.

Ahora llega el momento de preguntarse **¿a través de quien o quienes contamos la historia?** ¿Andrés? ¿Camilo? ¿Ramiro? ¿Claudia? ¿Todos? Es una decisión importante pues define al personaje que sufrirá el conflicto con mayor intensidad, al personaje que acciona, al que apuesta por algo, al que pondrá en juego lo más profundo de su humanidad y el o la, o los que debiera (n) cerrar la historia.

Si la decisión es la de contar la historia a través de todos debiera tener un efecto sobre la trama, pero no evitará la tarea de jerarquizar a los personajes; siempre habrá uno o dos que incidirán con mayor peso en el desarrollo de la acción.

A efectos del ejercicio diremos que la historia se contará emocionalmente a través de Andrés, quien inventa la excursión, quien se siente responsable por la seguridad de todos, quien ignora durante un tiempo que tiene en Ramiro a un competidor inescrupuloso dentro del grupo. Andrés será entonces nuestro **protagonista** y Ramiro su **antagonista**, ambos constituyen el eje del conflicto. Camilo y Claudia proveen las complicaciones que agudizan el conflicto entre Andrés y Ramiro.

Ahora podemos reflexionar acerca de lo que puede significar subir una difícil montaña para un grupo de jóvenes, y naturalmente, reflexionar acerca de ellos: ¿Quiénes son?, ¿Cómo viven?, ¿A qué aspiran?, etc.

Tenemos los primeros treinta minutos del primer acto para exponer al personaje y su mundo, las premisas y en general, todo lo necesario para hacer que esta historia funcione, lo que incluye, por supuesto, el riesgo mismo y los obstáculos que supone subir esa montaña en particular.

El guionista se ocupa de encontrar los **motivos** que cada uno de ellos tiene para subir la montaña. Podemos considerar un **motivo** de carácter existencial que seguramente se encontrará en cada uno de ellos: todo joven verá en una montaña un desafío muy personal. Pero en términos más privados, uno puede suponer motivos más diferenciados. Subir una montaña es un desafío que puede darles una idea a cada uno de lo que son capaces y de sus propias **carencias**. Si uno de los muchachos tiene, por ejemplo, un problema de autoestima, puede abordar la empresa con exagerado fervor o con muchas reticencias, dependiendo de cómo haya asumido su carencia.

Uno de los muchachos puede tener un profundo espíritu de competencia y tratará de imponer sus criterios y verá en cada tramo una chance de ganar. Otro puede ser un gran gozador del paisaje, una especie de poeta que sublima la mirada desde la altura. Si otro de los muchachos no tiene experiencias de grupo le costará aceptar el rigor que el grupo le imponga. Cada uno de los muchachos aporta al conflicto una expectativa y en su conjunto la posibilidad cierta de nuevos conflictos.

¿Qué hemos hecho en la fase B? Hemos entrado a **dramatizar**, a ordenar la acción de tal manera que saque chispas y encienda el relato ya en forma de **trama**.

El giro es el recurso que hemos usado; una información que altera el relato en la medida que lo carga con otro sentido, haciéndolo más complejo. Existe una pregunta permanente que produce el giro y esta es: **¿qué pasaría si...?** La alteración que provoca la respuesta a esta pregunta abre un camino más complejo para la historia en el que se plantea nuevas preguntas y se le abren nuevos caminos a la **trama**. Y en esto no podemos olvidar que uno de los desafíos que se le presenta al guionista es el evitar ser predecible.

Normalmente todo relato va de lo simple a lo complejo. Cuando incorporamos el mundo de los personajes a nuestra historia, ésta se hará inevitablemente más rica en variantes. Resentimiento, envidia, celos, miedo, son algunos de los ingrediente que la condición humana provee a los contadores de historias. Si a la excursión le incorporamos los factores geográficos y climáticos, les puedo asegurar que las variables dramáticas de una historia de jóvenes montañistas se multiplican.

Hemos construido la plataforma de lanzamiento de nuestra historia hacia el segundo acto con aquella **premisa** determinante que hará funcionar al conflicto: “*Un grupo de muchachos se propone subir una alta montaña sin darse cuenta de que los secretos que guardan cada uno de ellos pueden producirles mucho dolor”*.

La forma cómo Andrés enfrenta el desafío que le plantea la o las premisa (s) será abordado por la trama. El “punto de ataque” o la apertura de ésta puede ser el inicio de los preparativos de la excursión, con toda la energía desinteresada y el entusiasmo que invierten los jóvenes. De esta manera instalamos en la historia aquello que el conflicto pondrá a prueba: la integridad moral del grupo.

Pero si aceptamos que las premisas son aquellas circunstancias a las que se enfrentan los protagonistas podemos agregar otras que incidirán en la trama. El que en la historia tengamos a un “montañista pobre” y a un “montañista rico” puede llegar a ser una premisa relevante por todas las consecuencias que esto tiene para el conflicto que se avecina. El que la única chica sea la ex novia de Camilo, que sea asmática y el que tres personajes callen este dato son los secretos que, como premisas, proyectarán hacia el segundo acto el **conflicto emocional** de Camilo o Ramiro.

La historia entra en su fase C, es decir, está instalada, lista para ser narrada. Cuando el guionista se ocupa de la construcción dramática, atiende a todas las condicionantes de la historia, las internas o humanas y las externas o físicas para diseñar los caminos de sus personajes, es decir: **la trama**.

Y como yo creo que narrar también es el arte de exagerar, el guionista no dudará en utilizar todo lo que se le ofrece en la constelación que ha construido. Una buena tormenta en medio de la excursión, por ejemplo, puede agudizar las tensiones internas y perfilar de mejor manera a los personajes.

Hablemos en este punto de **las fuerzas antagónicas**. Hemos dicho que el buen guión es como una montaña rusa que va de lo lento a lo rápido, que sube y que baja creando un mar de sensaciones. Quien hace algo se las tiene que ver con fuerzas antagónicas, con obstáculos, con barreras.

La **fuerza antagónica externa** en nuestra historia de montañistas es la altura de las montañas, la topografía, eventualmente el rigor del clima. Una **fuerza antagónica interna** en este caso puede ser la falta de experiencia, la competencia y la mentira por omisión sobre el tema del asma, lo que puede convertirse en el conflicto determinante de toda la historia. Cada una de estas fuerzas, tanto externas o físicas, como internas y subjetivas, interactúan y se potencian en el transcurso de la historia a través de los personajes, son ellos los que sufren el efecto de estas fuerzas con las consecuencias dramáticas correspondientes.

Ya en este punto de la historia necesitamos conocer su final, al menos el clímax. Como ya lo hemos dicho, en el desarrollo de toda historia, lo que buscamos es la densidad, partimos de cosas simples para hacerlas más complejas y es inevitable que la historia, junto con hacerse más compleja, tienda a abrirse como las ramas de un árbol. El peligro de irse literalmente “por las ramas” y debilitar la historia es alto. Tener un faro para navegar hasta el puerto se convierte en una necesidad de vida o muerte.

Entremos al terreno de la especulación, porque mi interés no es terminar la historia, me interesa dejarla encaminada con las muchas rutas potenciales que pueden abrirse en esta etapa.

Supongamos que en nuestra historia, en un momento determinado, la expedición es liderada por Camilo, el “montañista pobre”, Ramiro, el “montañista rico” y Claudia, su novia. Andrés ha quedado en un campamento más abajo, agobiado por una gastroenteritis.

Aquí podemos aplicar nuestro: “¿qué pasaría si?” En medio de la tormenta, Claudia le cuenta a Ramiro de su antigua relación con Camilo, el “montañista pobre”.

El calor de la discusión le provoca a Claudia un ataque de asma, el problema se agudiza porque ha olvidado su inhalador en el campamento de más abajo, entonces se abren alternativas para la trama, que representa el conflicto físico:

a) Ramiro, el “montañista rico” vuelve a buscarlo dejando a su novia Claudia con su ex novio Camilo, el “montañista pobre” y arriesgando perder su duelo secreto con Andrés. Camilo se resiste, pero acepta resignado. Cuando ya ha bajado, aparece Andrés quien, a duras penas, emprende el tramo final hacia la cumbre, o...

b) Ramiro, el “montañista rico” le ordena a Camilo, el “montañista pobre” que baje por el inhalador de Claudia, sacándole en cara el préstamo que le hizo para comprar el equipo. Camilo ya está al tanto de las aspiraciones de Ramiro y se ha propuesto impedir que Ramiro llegue solo a la cumbre de la montaña. Camilo se resiste, pero acepta resignado, cuando ya ha bajado, aparece Andrés quien, a duras penas, emprende el tramo final hacia la cumbre, o...

c) Ramiro, el “montañista rico” le ordena a Camilo, el “montañista pobre”, que baje con su novia al campamento de más abajo y se quede allí hasta que se sienta bien, de esta manera llega él sólo a la cumbre y logra su objetivo personal. Camilo se resiste, pero acepta resignado, cuando ya ha bajado aparece Andrés quien, a duras penas, emprende el tramo final hacia la cumbre.

En los tres casos los protagonistas deben responder a un desafío de una cierta manera. Se ha diseñado un conflicto personificado, las fuerzas antagónicas representadas por el rigor de la montaña se subordinan a este antagonismo. Cada una de estas tres opciones, bastante aleatorias, conduce a la historia en uno u otro sentido. Con cada una de las opciones le damos un giro a la historia haciéndola más imprevisible, porque en cada una de ellas los protagonistas pierden o ganan algo y las consecuencias de sus actos son más gravitantes.

**La construcción dramática ordena, abre caminos a la acción de los personajes, les da rumbos, los desvía, los enfrenta.** La construcción dramática tiene como guía la idea central que ha surgido de la línea de acción: subir la montaña. El próximo escaño de esta idea central puede ser “subir la montaña cueste lo que cueste”, representada por la figura de Andrés, quién se siente responsable de llevar al grupo a su destino, como fue su compromiso.

En términos prácticos se suele aconsejar un resumen de unas cuatro líneas para resumir la historia en una sinopsis antes de comenzar a escribir. Yo, usualmente, no logro hacerme de esta síntesis antes de escribir, generalmente la logro en el transcurso de la escritura, cuando me doy cuenta de que, junto con llevar la historia hacia adelante, la estoy haciendo girar alrededor de algo que hemos tratado en extenso: un **tema**. Recién allí se me proyecta la historia hacia su final.

Ahora, este proceso no es automático y sea cual sea la forma que utilizamos para retener el alma de nuestra historia, es importante conocer el mundo en que nace y se desarrolla; el mundo de nuestros cinco andinistas y las premisas que la realidad misma les determina, para hacerlas interactuar entonces con las premisas que nosotros le damos a la historia. El drama de dos enamorados en Verona que dio origen a “Romeo y Julieta” no se entiende sin el mundo que los rodea, la pasión, la intolerancia y el odio de dos familias. Shakespeare conjuga magistralmente el mundo de su historia para potenciar el drama de los dos enamorados.

Sabemos que toda historia tiene un **clímax**, un momento de ella en el que lo próximo que pase ya no estará conectado al conflicto, la imagen del elástico que si se estira un poco más, se corta. Como es el conflicto lo que llega a su **clímax**, podemos reflexionar y pensar, en este caso, acerca del tipo de conflicto que toca la historia de los montañistas.

Podemos decir, metafóricamente, que “subir una montaña es bajar a las profundidades del hombre”. Trabajar sobre una idea así nos permitiría desarrollar un conflicto moral de carácter colectivo o individual, como en “El señor de las moscas”.

Podemos cambiar el ángulo o punto de vista y suponer que estamos ante un choque de clases sociales cruzado por un viejo conflicto amoroso no resuelto, o al revés; de un conflicto amoroso cruzado por la lucha de clases.

La ambición sin límites del “montañista rico” puede estar en juego, entonces podemos tocar el viejo tema de la subyugación en conflicto con la subordinación.

Podemos estar ante un caso sofisticado de manipulación donde, tras la fachada de una expedición de jóvenes deportistas, el “montañista rico” planea todo para deshacerse de su novia; ¿los motivos para esto?, bueno, habría que buscarlos.

En una variante medio existencial, el “montañista rico” puede buscar el suicidio y de paso, a modo de venganza, convertir a Andrés o al “montañista pobre” en sospechoso de su asesinato.

Podemos convertir a Claudia en una gran manipuladora que provoca el conflicto entre los tres muchachos para asentar su poder sobre uno de ellos.

En un giro sorprendente podemos incluso plantear que el verdadero hechor es quien parece ser la víctima de toda la situación; el “montañista pobre”. En fin, con algo de imaginación y algunos giros ingeniosos podemos abrir la historia en muchas direcciones.

En este punto del camino me permito citar directamente al pintor chileno Roberto Matta (1911-2002), quien más que un pintor, fue un artista de la idea. En un documental de Jane Crawford, Matta sostiene una cartulina blanca en sus manos mientras habla:

*“Si miro hacia afuera de la ventana, veo algo, tengo un reflejo, como en una película y empiezo a ver cuando nombro esas cosas que veo, como, por ejemplo, eso es un naranjo y entonces veo que hay verdor y cosas. Ahora, no puedes empezar con algo así, en blanco”*

Levanta la cartulina blanca.

*“ Si comienzas con algo en blanco vas a proyectar lo que ya sabes, tienes que mancharlo de algún modo y entonces puedes empezar a alucinar y la alucinación es esa curiosa capacidad de poder ver algo en una mancha, por ejemplo, hay gente que ve un elefante en una nube, entonces tú comienzas a alucinar, porque estás viendo algo. Tengo este ejemplo, si dibujo cuatro cosas como estas...”*

Sobre la cartulina dibuja cuatro cuadrados con dos diagonales cruzadas en su interior.

 *“... puedes ver cuatro “X” y cuatro cuadrados. Podrías ver la misma imagen, podrías ver en la primera un sobre visto por detrás, la segunda yo digo que es una pirámide vista desde arriba, la otra es el fondo de un corredor, y la otra podría ser la verja de un jardín. Ahora bien, puedo decir sobre,*

Indica una imagen.

*... pero puedo decir sobre...”*

Indica otra imagen.

*“... puedo decir pirámide y puedo decir pirámide y todas son pirámides, y todas son sobres, todas son corredores, todas son verjas. ¿Qué pasa?, te mando una orden, que proviene de mi propio poder de alucinación. Estoy mandando una orden a este gráfico para que se convierta en un sobre o en una pirámide. Y ese poder que tenemos, ese poder que tenemos de mandar esa orden es el verbo “ver”.*

Al especular, o mejor dicho, al alucinar sobre las posibilidades que se abren a la historia de los montañistas estamos operando como Matta, o como el viejo Ivens sentado, mirando el desierto de Gobi; estamos creando “manchas” para interactuar con ellas.

En un capítulo anterior hablamos de una fase del trabajo de investigación de la idea donde nos referimos a una mirada que es “desquiciadora” y “armadora” a la vez. El guionista vive del caos, del caos de las ideas, de trozos de ideas, de fragmentos que luego ordena lúdicamente. Según Matta, en esto opera la mirada.

Como en la misma excursión de los montañistas, necesitamos una hoja de ruta, un mapa donde señalamos nuestros tramos y nuestros objetivos. Hemos dicho que para que se origine una trama que relate la historia necesitamos que **alguien haga algo**.

Para dotar de lógica a la trama necesitamos determinar **quien es el que hace, por qué lo hace y qué se propone hacer.**

Luego sugiero anotar todo lo que ya podemos saber a ciencia cierta. Sabemos algo de Perogrullo, que es que **toda historia comienza, se desarrolla y termina**, es decir, que podemos apoyarnos en la estructura de los tres actos: exposición, desarrollo y resolución. Necesitamos exponer en el primer acto para darle pie al conflicto que se desarrolla en el segundo acto. Tenemos las premisas que están allí, esperando ser usadas. Es relativamente fácil comenzar; luego, evidentemente, la cosa se hace más difícil. Pero sabemos algo; que cualquier conflicto que desarrollemos tenemos que llevarlo a un clímax. Optaremos por el conflicto de tipo moral, a ver qué pasa.

¿Cómo llevo a su clímax un conflicto de tipo moral? Un conflicto de tipo moral involucra lo más íntimo de los personajes, su basamento valórico, su historia.

El desgarramiento de lo íntimo que involucra un conflicto de tipo moral me plantea obviamente la tarea de exponer en el personaje aquello íntimo que va a desgarrarse. Podemos suponer que la pasión y la voluntad juegan un rol hacia el final.

La dureza del entorno, las situaciones extremas, agudizan lo que perfectamente puede ser una encrucijada del o los personajes. El **dilema** puede jugar un rol importante, el decidirse por algo, el sacrificar algo.

Al pre-visualizar el momento en que las fuerzas involucradas en el conflicto alcanzan su máxima tensión puedo aventurar un final, pero algo más; puedo redefinir y adecuar al final muchas de las premisas que eché a caminar con la trama al comenzar la historia, porque para diseñar un final debo conocer el tema que le ha dado vida a mi historia y **el tema, o conflicto espiritual, es una idea ordenadora de la trama.**

Puedo proponer aquí que el tema que toca “Los cinco montañistas” en la figura de Andrés sea **la lealtad**, la lealtad a si mismo y a los que llevó consigo a las alturas.

Usando lo que sé de mis personajes, del mundo de la historia y sus premisas y agudizando el instrumento de la reflexión, he logrado medio confeccionar, tentativamente y a modo de ejercicio, un tramo que va desde el comienzo hasta uno de los puntos más importantes de cualquier historia, el clímax.

Yo puedo considerar que la lealtad es algo que, antes de probarla con otros, la probamos con nosotros mismos. La lealtad a un recuerdo, a la idea del amor, a los propios sentimientos puede vincular a Camilo con Claudia hasta el final. El clímax de la lealtad puede encontrarse allí donde la desilusión deja a Andrés solo con la única lealtad que le queda, la lealtad consigo mismo, con lo que es.

La historia ya tiene un rumbo y una dirección a partir de ciertas decisiones previas. Como en todo buen viaje la pregunta que entonces me hago es, ¿cómo convierto este tramo en una odisea apasionante?, ¿cómo convierto ese clímax en el punto más importante de toda la historia? Las respuestas involucran imaginación, algo de artesanía y el manejo de la construcción dramática. El final puede estar allí, a la vuelta de la esquina.

Al escribir convertimos nuestra subjetividad en una acción organizadora de puntos de vista. Todo guión contiene propuestas de lógicas para cada uno de nuestros personajes. Yo, como guionista puedo escribir una escena con un árbol gigante lleno de niños juguetones que lo trepan. Con un pequeño dolly-back o movimiento hacia atrás, puedo incorporar al cuadro a un niño inválido en una silla de ruedas que observa el árbol, luego un plano medio del rostro del niño con los gritos de alegría de los otros en off. Sin tocarle una hoja al árbol, lo he transformado. En el cine es posible transformar las cosas con un simple movimiento, es la magia del punto de vista.

Existe un hilo cómplice entre autor y espectador. Cuando escribimos, el espectador está sentado de alguna manera en nuestra mente, quizás de la misma manera como lo estuvo en la cabeza de Van Gogh, de Bruegel o de Velazquez. Aunque algunos digan que escriben para si mismos, igual creo que en lo que hacemos se proyecta parte de nosotros, no precisamente hacia el aire. Vago e indefinido o como se quiera, el guionista establece un vínculo invisible con el espectador.

Se trata de un acuerdo con el espectador, el que se firma secretamente en la oscuridad, al comenzar toda película. Básicamente el acuerdo establece lo siguiente: sabemos que lo que se me está mostrando es mentira. Sabemos que en el set, fuera de los límites del lente, hay gente haciendo las cosas más inauditas, sabemos que el llanto de la diva es inventado, que la ira del “bueno” también, que la sangre que corre es falsa, que las balas son de fogueo y la fachada es de cartón. Sin embargo, somos capaces de emocionarnos hasta las lágrimas.

El espectador nos regala su inocencia, con una mezcla de candidez y curiosidad extrema, es capaz de aceptar todo lo que le planteemos en los primeros minutos. Apaga su racionalidad por un momento, enciende su capacidad de asombro y se dispone a aceptar que los personajes sean monos o perros que hablan, cualquier cosa, porque el espectador no espera naturalismo, tampoco espera necesariamente entretención, espera una historia que lo conmueva y con ella espera una experiencia. Esta especie de demarcación genera un espacio común que ambos, autor y espectador, se comprometen a compartir.

¿Cómo se conecta el guionista con el espectador? Primero, aceptando que, a pesar de la apertura del espectador a lo nuevo, su sensibilidad y su tolerancia tienen un límite. El espectador no acepta la incoherencia del autor, que este traicione sus propias premisas. El espectador es sensible al hecho de que, teniendo el autor todo el poder sobre la historia, la maneje de manera arbitraria. Esto pasa muy a menudo en los principiantes del guión y suele ser la primera experiencia traumática de quienes piensan que en esta aventura no existe una contraparte.

DISEÑO DEL CURSO DE GUIÓN 1 PARA PRIMER AÑO

16 clases de 4 horas académicas cada una.

Objetivos del curso:

Desarrollar en el alumno una cierta mirada; la "mirada dramática" al mundo que nos rodea.

Desarrollar en el alumno habilidades narrativas que le den sentido a la "mirada dramática" en cuanto a transformar con ella el mundo que nos rodea.

El habitante habita en la palabra y en su imaginario, lo que convierte al guión y a la historia que proyecta en un territorio por el que el guionista se aventurará. convertir el mundo que nos rodea en el mundo de nuestra historia.

Transformar el mundo que nos rodea

convertir con ella una idea simple en una idea estructural y estéticamente compleja.

1. Introducción el guión cinematográfico.