

**Práctica del
guión
cinematográfico**

**Jean-Claude
Carrière
Pascal Bonitzer**

47

Paidós Comunicación

*The
End*

Práctica del guión cinematográfico

Paidós Comunicación

Últimos títulos publicados:

37. D. Cassany - *Describir el escribir*
38. N. Chomsky - *Barreras*
39. K. Krippendorff - *Metodología de análisis de contenido*
40. R. Barthes - *La aventura semiológica*
41. T. A. van Dijk - *La noticia como discurso*
42. J. Aumont y M. Marie - *Análisis del film*
43. R. Barthes - *La cámara lúcida*
44. L. Gomis - *Teoría del periodismo*
45. A. Mattelart - *La publicidad*
46. E. Goffman - *Los momentos y sus hombres*
47. J.-C. Carrière y P. Bonitzer - *Práctica del guión cinematográfico*
48. J. Aumont - *La imagen*
49. M. DiMaggio - *Escribir para televisión*
50. P. M. Lewis y J. Booth - *El medio invisible*
51. P. Weil - *La comunicación global*
52. J. M. Floch - *Semiótica, marketing y comunicación*
53. M. Chion - *La audiovisión*
54. J. C. Pearson y otros - *Comunicación y género*
55. R. Ellis y A. McClintock - *Teoría y práctica de la comunicación humana*
56. L. Vilches - *La televisión. Los efectos del bien y del mal*
57. W. Littlewood - *La enseñanza de la comunicación oral*
58. R. Debray - *Vida y muerte de la imagen*
59. C. Baylon y P. Fabre - *La semántica*
60. T. H. Qualter - *Publicidad y democracia en la sociedad de masas*
61. A. Pratkanis y E. Aronson - *La era de la propaganda*
62. E. Noelle-Neumann - *La espiral del silencio*
63. V. Price - *La opinión pública*
64. A. Gaudreault y F. Jost - *El relato cinematográfico*
65. D. Bordwell - *El significado del filme*
66. M. Keene - *Práctica de la fotografía de prensa*
67. F. Jameson - *La estética geopolítica*
68. D. Bordwell y K. Thompson - *El arte cinematográfico*
69. G. Durandin - *La información, la desinformación y la realidad*
70. R. C. Allen y D. Gomery - *Teoría y práctica de la historia del cine*
71. J. Brée - *Los niños, el consumo y el marketing*
72. D. Bordwell - *La narración en el cine de ficción*
73. S. Kracauer - *De Caligari a Hitler*
74. T. A. Sebeok - *Signos: una introducción a la semiótica*
75. F. Vanoye - *Guiones modelo y modelos de guión*
76. P. Sorlin - *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*
77. M. McLuhan - *Comprender los medios de comunicación*
78. J. Aumont - *El ojo interminable*
79. J. Bryant y D. Zillmann - *Los efectos de los medios de comunicación*
80. R. Arnheim - *El cine como arte*
81. S. Kracauer - *Teoría del cine*
82. T. A. van Dijk - *Racismo y análisis crítico de los medios*
86. V. Sánchez-Biosca - *El montaje cinematográfico*
91. A. y M. Mattelart - *Historia de las teorías de la comunicación*
92. D. Tannen - *Género y discurso*
93. B. Nichols - *La representación de la realidad*
94. D. Villain - *El encuadre cinematográfico*
96. P. W. Evans - *Las películas de Luis Buñuel*
97. J. Lyons - *Semántica lingüística*
98. A. Bazin - *Jean Renoir*
99. A. Mattelart - *La mundialización de la comunicación*

Jean-Claude Carrière
Pascal Bonitzer

Práctica del guión cinematográfico

 **PAIDÓS**
Barcelona • Buenos Aires • México

www.esnips.com/web/Moviola

Título original: *Exercice du scénario*
Publicado en francés por la Fondation Européenne des Métiers
de l'Image et du Son

~~Traducción~~ de Antonio López Ruiz

Cubierta de Mario Eskenazi y Pablo Martín

1.ª edición, 1991

2.ª reimpresión, 1998

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 método o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© by FEMIS, París
© de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica, S. A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
y Editorial Paidós, SAICF,
Defensa, 599 - Buenos Aires

ISBN: 84-7509-728-6

Depósito legal: B-1.214/1998

Impreso en Hurope, S. L.,
Lima, 3 bis - 08030 Barcelona

Impreso en España - Printed in Spain

www.esnips.com/web/Moviola

Sumario

Práctica del guión cinematográfico

Cómo se empieza a escribir	17
Cómo se retribuye a los guionistas	23
De la «escritura» propiamente dicha	31
Lo que sucede cuando el guión está terminado	57

Trabajo de escuela

Saber cómo se hace una película	69
Entrenar, ensanchar la imaginación	73
Interpretar antes de escribir	77
Figuras impuestas, figuras libres	81

Problemas del guión cinematográfico

Guión y ficción	91
¿Hay guiones originales?	97
La imagen narra	105
Narrador y narratario	115
Personajes y sucesos	127
La mentira y el cuerpo	139
Terminar	147
Bibliografía	153

*«Si no existe arte del guión cinematográfico,
se debe en parte a que no existe un conjunto
accesible de datos teóricos y prácticos
para aprenderlo»*

RAYMOND CHANDLER

**PRACTICA DEL GUION
CINEMATOGRAFICO**

Con frecuencia, al final de cada rodaje, se encuentran los guiones en las papeleras del estudio. Están rotos, arrugados, sucios, abandonados. Muy pocos son los que conservan un ejemplar, menos aún los que los mandan encuadernar o los coleccionan. Dicho de otro modo, el guión es un estado transitorio, una forma pasajera destinada a metamorfosearse y a desaparecer, como la oruga que se convierte en mariposa. Cuando la película existe, de la oruga sólo queda una piel seca, inútil ya, estrictamente destinada al polvo. Si más tarde se publica –lo que suele suceder–, no se tratará realmente del guión, sino de un relato recompuesto según la película. Objeto efímero: no está concebido para durar, sino para desaparecer, para

convertirse en otra cosa. Objeto paradójico: de todas las cosas escritas, el guión es la que contará con el menor número de lectores, acaso un centenar, y cada uno de esos lectores buscará en él su propio interés: el actor un papel, el productor un éxito, el productor ejecutivo un itinerario ya definido para el establecimiento de un plan de trabajo. Esto se llama «hacer una lectura egoísta», en otras palabras, parcial. Sólo el realizador, que la mayoría de las veces ha contribuido a la composición del objeto, lo leerá por completo, volviendo constantemente a él como a un puesto de socorro, donde debe encontrarse todo, un recordatorio sin fallos que a veces se denomina la Biblia.

Y, sin embargo, el guión no es una simple redacción literaria, un intervalo inconsistente, casi abortado, un instrumento de paso, un fragmento de literatura que hay que transformar enseguida en un momento de cine.

Un guión es ya la película

Aquí es donde aparece a menudo el primer malentendido. El guión, dado que está escrito, sería un objeto literario como otros. El guionista se denominaría «escritor cinematográfico». Se encontrarían guiones «bien escritos» y «mal escritos», etc.

Debe rechazarse de entrada todo este lenguaje literario, porque lleva una máscara estrecha y engañosa. El guionista es –por necesidad, si no por gusto– mucho más un cineasta que un escritor. Saber escribir, evidentemente, no puede perjudicar, pero la habilidad, la elegancia, la densidad de la pluma no es más que una cualidad entre una buena docena de otras. Pues el guión cinematográfico es la primera forma de una película. Debe imaginarse, verse, oírse, componerse y por consiguiente escribirse como una película. Y cuanto más presente esté la pelícu-

la en lo escrito, cuanto más incrustada, precisa, entrelazada, lista para el vuelo como lo está la mariposa, que posee ya todos sus órganos y todos sus colores bajo la apariencia de oruga, más oportunidades tendrá de ser fuerte y viva la alianza secreta –y casi maternal, en todo caso parental– entre lo escrito y la película.

Escribir un guión es mucho más que escribir. En todo caso, es escribir de otro modo; con miradas y silencios, con movimientos e inmovilidades, con conjuntos increíblemente complejos de imágenes y de sonidos que pueden tener mil relaciones entre sí, que pueden ser nítidos o ambiguos, violentos para unos y dulces para otros, que pueden impresionar a la inteligencia o alcanzar el inconsciente, que se encabalgan, que se entremezclan, que a veces incluso se rechazan, que hacen surgir las cosas invisibles, que pueden provocar alucinaciones en algunos y que, de todos modos, se relacionan entre sí por esta sorprendente actividad, propia del cine, única en la historia de la expresión, que se llama montaje.

Esto quiere decir más o menos que un guionista debe tener unas nociones lo más precisas posible del montaje. Un guionista que se negase a adquirirlas y se limitase a una actividad estrictamente literaria renunciaría a una parte de sí mismo. Esta ignorancia es casi inconcebible, puesto que en muchos guiones se «escribe montando». Y además, al final de los rodajes, se encuentra con frecuencia al guionista en la sala de montaje, excitado y ansioso: ¿Sigue ahí mi guión? ¿En qué estado? ¿No ha perdido demasiado en la tormenta del montaje?

En la «escritura» misma, en el momento en que el guión se establece, desglosado o no, es cuando el conocimiento del montaje, como el de la luz y el sonido, puede

estimular la imaginación, proponer una solución que las palabras renunciaban a encontrar, iluminar una escena mediante un primer plano, una mirada, un detalle, enervar y tensar una acción.

La «escritura» del guión («escritura» es una palabra peligrosa que más vale utilizar en este caso con la prudencia de las comillas) es, pues, una escritura específica. Es el principio de un largo proceso de transformación y todo el proceso depende de esta forma primera. Escritura de paso, de transición, destinada a lectores enrarecidos y parcialmente atentos para los que supone una guía indispensable, es, por todas estas razones y por el hecho mismo de su difuminado, de su humildad, de su desaparición próxima, la más difícil de todas las escrituras conocidas.

Porque debe desconfiar constantemente de sí misma, de sus propias tentaciones, de sus tendencias, de sus excesos, del espejismo-literatura. El guionista debe aceptar rápidamente –sin pena alguna, todo lo contrario– que no es un novelista, sino un cineasta. Se libera así sin dolor de su complejo literario, pues está adquiriendo un saber que le envidiarán mil escritores.

Lo contrario –¡se han visto tantos fracasos!– es lo verdaderamente difícil: pasar de un día a otro de la expresión novelesca a la escritura cinematográfica. Escapar al encanto de las frases, a la seducción de las palabras, no escribir en una forma definitiva, llevar la película como en un vientre fértil, escribir para el cine: ardua empresa que tiene sus dichas y sus oscuridades. Pero un guionista no se improvisa. Más vale decirlo enseguida.

Cómo se empieza a escribir

En general, cuando uno se decide a elaborar un guión, es con la idea de hacer una película con él. En este ejercicio pueden verse tres orígenes, tres puntos de partida diferentes:

1. Un guionista escribe un guión

Ya se trate de una idea original o de la adaptación de una obra ya existente (cuyos derechos puede haber comprado), el guionista se lanza a la aventura, solo o acompañado, y sin compromiso, sin contrato alguno.

Es el ejercicio más frecuente, por ahí es por donde empieza, la mayoría de las veces, como aficionado, con riesgos y peligros a su alrededor. Terminado el guión, se presenta a quienes tienen poder de decisión: pueden ser productores o distribuidores, directores de programación en cadenas de televisión o comités de lectura que conceden o niegan una ayuda a la escritura o un adelanto sobre los ingresos.

En esta gestión no es inútil tener, llegado el caso, la aprobación de un director y de algunos actores. El guionista puede, incluso, buscar dinero privado, patrocinadores, el apoyo de una municipalidad, de una región. Todo es concebible. Todo es bueno para añadirlo al dossier.

Después de lo cual espera las respuestas, de las que dependerá el porvenir del proyecto.

2. *Un productor pide a un guionista que escriba un guión*

Aquí las condiciones son diferentes. El productor se dirige generalmente a un guionista acreditado, que puede llamarse profesional (aunque ciertos «guionistas» ejerzan otro oficio), y le propone un tema. Si el guionista acepta el tema, se habla entonces de las condiciones: fecha de entrega y honorarios.

Estas condiciones son muy diversas. El productor, sin comprometerse totalmente, puede pedir lo que se llama un *tratamiento*, un trabajo preliminar. Si este primer enfoque (30-50 páginas) le conviene, propondrá al guionista una segunda etapa que conducirá al guión definitivo. En cada etapa, y a menudo incluso desde el principio, el productor puede proponer al guionista, o exigir de él, que traba-

je con otro guionista, o con el director ya elegido. En otros casos, se espera a que el guión esté terminado para darlo a leer a un director.

En todos los casos, esta gestión se llama un *step-deal*, un contrato por etapas, escalonado. Por regla general, el productor propone al guionista cierta suma de dinero por la escritura del guión, a la que se añadirá otra suma si —y cuando— la película se hace. Los pagos pueden ir así escalonándose, hasta la copia estándar de la película, es decir, hasta su finalización.

En cierto número de casos, el guionista puede incluso obtener un porcentaje sobre los beneficios (lo que en los Estados Unidos se llama *points*) e incluso una participación en los ingresos desde la primera recaudación. Este último caso supone que el guionista ha pedido una suma relativamente pequeña, o incluso muy pequeña, por su trabajo, y que su parte en la película resulta proporcionalmente aumentada. Se encuentran incluso casos en los que la totalidad de los honorarios del guionista se invierten en la película. Desde ese momento, el guionista se convierte, prácticamente, en un co-productor.

En el caso de Francia, la ley precisa que el guionista debe percibir un porcentaje sobre los ingresos de la película. Este porcentaje se fija generalmente en una tasa extremadamente baja, de tal modo que este porcentaje legal sobre los ingresos nunca excederá, e incluso pocas veces alcanzará, el total de las sumas percibidas a título de adelantos. Todos los proyectos de contratos-tipo (con percepción directa sobre las salas) han fracasado hasta hoy.

Pero hay que añadir —elemento que cada vez adquiere mayor importancia— los derechos audiovisuales, que afectan a los países de la película (o de extractos de la pe-

lícula) en la televisión, y las ventas de casetes de video. Estos derechos se perciben y se redistribuyen por mediación de la Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos, la S.A.C.D. En España: S.G.A.E. (Sociedad General de Autores de España). Es conveniente dar a leer a los servicios jurídicos de la S.G.A.E. todos los contratos, para verificar que la cláusula referente a los derechos audiovisuales esté realmente incluida en ellos.

También es conveniente saber que los servicios de la S.G.A.E. (Fernando VI, 4, Madrid 4, Telf.: 319 90 72) pueden discutir y establecer contratos en lugar y en sustitución del autor, lo que evita a este último unas relaciones siempre bastante difíciles con agentes.

3. Un director y un guionista escriben juntos un guión

En este tercer tipo de ejercicio, el guionista propone un tema a un director, o viceversa. Ambos se ponen a trabajar, sea por su propia cuenta, sin ninguna clase de contrato con un productor, sea con el apoyo de un productor interesado por el proyecto, o simplemente por reunirse con ellos. El productor puede proponerles un contrato desde el principio, y tener conocimiento del tema (en este caso se está en una situación del tipo segundo) o, simplemente, facilitarles el trabajo, proponerles un pago de los gastos y conservar así una opción sobre el eventual guión.

Cuando se reúnen el guionista y el director, durante unos días o unas semanas, por su cuenta, lo hacen, evidentemente, corriendo ellos con todos los riesgos. Una historia saldrá o no saldrá, nunca se sabe. Sucede bastante a menudo que se separan con las manos vacías. Pero

sucede también que se forman parejas fecundas, que pueden durar toda una vida.

Cuando el guionista (o los guionistas) y el director trabajan juntos desde el principio, la película tiene todas las oportunidades de evitar el clásico divorcio entre el guión (la película soñada) y la realización (la película posible). Desde el comienzo la obra es ya común. Y cuando el guionista y el director están convencidos uno y otro del interés de su trabajo, están evidentemente mejor equipados para convencer a los que toman las decisiones

Sucede también que el director es él mismo su propio productor, en cuyo caso el problema está resuelto de antemano.

Pueden, en fin, decidir tranquilamente escribir la película secuencia a secuencia, sin ninguna indicación técnica de entrada, reservándose el director esta formalización para más tarde o, por el contrario, componer un desglose plano por plano, numerado, preciso y a veces incluso dibujado.

Cómo se retribuye a los guionistas

Las sumas que percibe un guionista pueden ser muy importantes (sí, por ejemplo, se beneficia de una fuerte participación en un gran éxito) o prácticamente nulas. Todo depende de los éxitos comerciales que haya podido lograr en su trabajo.

En Francia, y más generalmente en Europa, pueden distinguirse dos tipos de retribuciones:

1. Las retribuciones fijas

Proviene principalmente de lo audiovisual. Cuando la S.G.A.E. redistribuye los derechos de *antena derivados*

de uno o de varios pases en la televisión, establece baremos¹. No todas las obras se retribuyen por la misma tarifa, dándose la preferencia a la obra de ficción original. Pero en el interior de cada categoría, se retribuye a todos los autores por la misma tarifa (a tanto por minuto). Sería inconcebible, e imposible en la práctica, establecer una jerarquía entre los autores. Puede imaginarse, en tal caso, el concierto de recriminaciones que se oiría.

En cambio, siempre en lo audiovisual, cuando un guionista firma un contrato con un productor o con una cadena de televisión, su notoriedad puede jugar en favor suyo. Todo es materia de discusión, (con frecuencia, áspera como en el cine), de oferta y demanda, teniendo en cuenta, por supuesto, que en las circunstancias actuales un contrato de televisión no alcanza generalmente las sumas inscritas en un contrato de cine (hay que decir «generalmente», pues algunos contratos de cine pueden ofrecer cifras muy pequeñas).

Tomemos un ejemplo. Por una película de televisión de 90 minutos, un autor joven puede esperar un adelanto de 80.000 a 120.000 francos, a los que se añadirán los derechos de antena, que, por su parte, son fijos y le producirán alrededor de 100.000 francos por un pase en una cadena de gran difusión. En conjunto puede esperar de 200.000 a 250.000 francos, a los que se añadirán los de-

1. En España las retribuciones fijas sólo se refieren a los porcentajes de recaudación fijados por la S.G.A.E. y que se refieren tanto a los derechos de exhibición en sala como a los derechos de antena. Los porcentajes de recaudación se desglosan de la siguientes forma:

- 25% para el Director
- 25% para el Argumento
- 25% para el Guión
- 25% para la Música

rechos de antena por otros países, por difusiones en otros países, y el canon percibido por eventuales ventas de cassetes de video.

Digamos que, por término medio, una obra original de ficción, de un solo autor, puede reportarle 300.000 francos en varios años.

Si su notoriedad está ya asegurada, las retribuciones fijas, de todos modos, no cambiarán. Pero podrá discutir la suma inicial y obtener un suplemento del orden de los 100.000 o incluso de los 200.000 francos.

Hay que tener en cuenta, en estas discusiones, el precio que el productor debe pagar por la compra de los derechos si se trata de una adaptación de una obra ya existente.

En este caso, la retribución inicial del guionista resultará necesariamente afectada, y, en lo referente a las retribuciones de la S.G.A.E., tendrá que compartir muchas veces sus derechos con el autor de la obra original o sus descendientes, según un porcentaje que se fijará de común acuerdo.

Otro tipo, totalmente diferente, de retribución fija: la que un guionista puede pedir por una intervención puntual, por echar una mano, por unos pocos días de trabajo sobre un guión que no es suyo y que, se estima, necesita de ayuda. Todo depende aquí de un acuerdo entre el autor y el productor, pero generalmente estas colaboraciones se retribuyen con una suma fija, 30.000, 50.000 o 100.000 francos, que varía bastante según la notoriedad del interviniente. Esto se llama un *forfait*.

2. *Las retribuciones variables*

Aquí se trata principalmente de cine y, si se prescin-

de de las retribuciones procedentes de películas en la televisión, retribuciones percibidas y redistribuidas por la S.G.A.E., todo depende de la notoriedad del autor.

Un guionista principiante puede escribir un guión cinematográfico por una suma que supere la que habría percibido por una película de televisión. En ese caso, le interesa mucho pedir una participación importante sobre los ingresos de la película, y todo dependerá del éxito. Cuando su película pase por la televisión, percibirá además sus derechos de autor, pero estos derechos dependerán de los recursos de la cadena que difunda la película. Cuando la 6*, por ejemplo, pasa una película, produce a los autores, en estos momentos, sumas ridículas, pues los recursos publicitarios de la cadena son muy pequeños y los derechos de autor S.G.A.E. se calculan necesariamente según el montante de estos recursos publicitarios, únicos recursos de la cadena.

En cambio, si la 1** o la 2*** pasa la misma película, estas sumas pueden multiplicarse por 20.

Tomemos un ejemplo:¹

* M6: Cadena privada de cobertura nacional de orientación musical

** TF2: Cadena privada de cobertura nacional

*** Antenne 2: Cadena estatal de cobertura nacional

1. Las retribuciones variables en España son las propias de un mercado libre y dependen de los acuerdos entre guionista y productor. De todos modos, el criterio del Instituto de Cinematografía español (I.C.A.A.) establecido a través del Comité de Ayuda a la Cinematografía puede ser un ejemplo significativo. Se pueden citar algunos casos que en este momento están pendientes de la subvención de este organismo.

Hay que señalar que, en general, las cantidades establecidas para el guión están unidas al concepto de retribución para la música. Pero, en principio se puede calcular la retribución sólo para guión entre un 35% y un 50% del total de ayuda para este capítulo. Pero en relación al coste total, una película de 277 millones, por ejemplo, tiene previstos 2 millones para el guionista, mientras que una película de 218 millones tiene previstos unos 3 millones para el guionista.

Un autor joven acepta escribir el guión de una película de cine percibiendo un adelanto de 100.000 francos (es el mínimo estricto). Sus retribuciones, que serán variables, pueden calcularse así:

- Adelanto: 100.000 francos.
- Porcentaje sobre los ingresos de la película: según el éxito.
- Derechos de autor S.G.A.E. por pases en T.V.: según las cadenas y según los pases.

Ya se ve que la parte desconocida sigue siendo importante. Si la película se difunde por la 6, y no reporta beneficio alguno en las salas y en las ventas al extranjero (lo que se da con frecuencia, lamentablemente), el autor no verá más de 3000 o 4000 francos sumados a la cantidad inicial. Habrá trabajado así por 104.000 francos, es decir, por una suma inferior a la que habría percibido por la escritura de una película de televisión.

En cambio, si la película es un gran éxito, si se difunde por una de las cadenas importantes, incluso varias veces, y se vende en casetes de vídeo, la suma inicial se ve multiplicada por 3, por 4 o incluso más.

Todo es aquí cuestión de temperamento y de confianza en uno mismo. Para el guionista confirmado, el problema es muchas veces el mismo. Por supuesto, pedirá inicialmente una suma superior a los 100.000 francos del

Coste de producción (Millones)	Guión + Música (Millones)
241	22
174	5
285	9
120	6
140	4'7
340	19

principiante. Puede por ejemplo pedir 300.000 o 500.000 francos, y obtenerlos. Algunos guionistas americanos obtienen 500.000 dólares, e incluso más. En Francia, en un mercado mucho más restringido, son muy pocos los guionistas que hayan obtenido más de un millón de francos por un tema original, a los que se añaden, por supuesto, como en todos los casos aludidos, los derechos audiovisuales (S.A.C.D.) y eventuales participaciones en los ingresos.

También aquí hay que tener en cuenta la compra de los derechos de una obra por el productor, para adaptarla. En este caso, el guionista obtendrá una retribución menor que si aporta la totalidad del tema. Cuando no se sabe cuánto pedir, cuando ni el autor ni el productor saben en qué nivel fijar la retribución del guión, importa recordar que, por término medio, —con notables excepciones, ciertamente— el guión, comprendido todo, con la eventual compra de los derechos de la obra a adaptar, representa alrededor de un 5 % del presupuesto de la película.

A partir de ahí, la discusión queda abierta. Se concluye a veces en unos minutos, y todo el mundo parece contento. Puede a veces durar semanas, con gran trajín de agentes y abogados, y dejar insatisfechos a los interlocutores.

Me parecen útiles tres recomendaciones:

1. En lo posible, si se cree en la fuerza de la película y en la honradez del productor, conservar el porcentaje más amplio posible. Sucede que las películas de repertorio reportan dinero a su autor veinte o treinta años después de su estreno. Una participación en una película es un bien para toda la vida, lo que los ingleses llaman una *property*. Basta a veces con una sola *property* para ase-

gurar una existencia. En cambio, es doloroso ver películas que uno ha escrito pasar y pasar, aquí o allá, sin que nos produzcan un céntimo. Es como un despojo, una injusticia.

2. Recurrir, en todos los casos de litigio, a la S.G.A.E. Allí se encuentra, generalmente, la mejor acogida y muy buenos consejos. Como se trata de una sociedad administrada por los propios autores, no hay que temer presión exterior alguna. Y los directores de los servicios están por necesidad al corriente de los últimos cambios, legales o administrativos, sobrevenidos en el campo que nos interesa.

3. En el caso de una discusión delicada, no olvidar nunca la célebre frase de Serge Silberman: «El primero que dice una cifra ha perdido».

De la «escritura» propiamente dicha

Se sabe de guiones escritos en unos días (once días para el primer *Scarface*, por ejemplo) y de otros que han necesitado dos años de trabajo de varios grupos de guionistas, para un resultado no necesariamente satisfactorio.

En la tradición americana, el productor, dueño absoluto de la película, pedía una primera versión a un autor, luego a otro, y así sucesivamente, hasta quedar personalmente satisfecho. El guión se llamaba entonces un *monstruo*. Los guionistas, la mayoría de las veces, no se conocían entre sí y apenas tenían una vaga idea de lo que se aprovecharía de su trabajo. Se ha sabido de guionistas, o grupos de guionistas, que trabajaban al mismo

tiempo sobre el mismo tema, sin estar informados de ello.

Esta tradición se ha flexibilizado notablemente. Si bien la gestión sigue siendo bastante semejante cuando se trata de las Major Companies (donde los directivos cambian mucho más aprisa que en otros tiempos, de tal manera que un guionista lleva a veces su *script* a una persona totalmente distinta de la que se lo encargó), algunos productores independientes tienen una práctica mucho más próxima a la tradición europea, donde el autor o los autores trabajan unidos lo más estrechamente posible con el director y eso desde el principio de su colaboración.

De hecho, no se concibe ninguna regla universal, y cada película aporta un nuevo tipo de relación, según se trabaje en tal o cual lengua, en tal o cual lugar, sobre tal o cual tema.

Algunas observaciones parecen, sin embargo, aplicables a un elevado número de casos. Fijémonos, aunque sea arbitrariamente, en un total de diez:

1. El guionista es a menudo un individuo móvil y curioso

Salta rápidamente de uno a otro tema, viaja mucho, visita países, lee por obligación las más diversas obras. Más le vale poder trabajar en cualquier parte, en un hotel, en un bar, en un tren, sin ninguna exigencia particular. Lee a menudo los diarios, colecciona principios de historias que ha encontrado en la realidad, o incluso frases oídas por casualidad en las calles, en los cafés. Debe *adaptarse*, una o dos veces cada año, a un nuevo tema, con frecuencia a un nuevo país, a un nuevo colaborador.

Es mucho más inestable, está mucho menos anclado que el novelista.

Son muy pocos los guionistas que, como Gérard Brach, durante todo un período de su vida, permanecen casi siempre en su casa y esperan, en compañía de dos o tres pantallas de televisión, que el mundo exterior venga a visitarlos.

Alguna curiosidad –se exprese como se exprese– es indispensable. La búsqueda del tema, de la «buena historia» forma parte de la función misma del guionista.

2. El guionista sabe bastante bien, la mayoría de las veces, cómo se hace una película

No siendo la escritura de un guión sino una forma pasajera, destinada a convertirse en «otra cosa», el guionista no busca solamente palabras, frases, acciones, acontecimientos; busca también –quizás ante todo y en cualquier caso al mismo tiempo– imágenes, encuadres, sonidos particulares, alianzas de sonidos, movimientos de cámara y un acercamiento lo más preciso, lo más vivo posible, a ese fenómeno tan misterioso que es la interpretación de los actores.

Toda esta búsqueda, que se comparte con el director, forma parte de la escritura. Por eso los conocimientos técnicos son útiles, necesarios para el guionista, *para su inspiración misma*.

Esta búsqueda técnica –el *cómo se hace eso*– puede llegar a ser una fuente constante e irremplazable de inspiración. El *cómo* apoya al *porqué*, a veces incluso lo adelanta, lo provoca, lo exige.

Por no hablar de una tarea con frecuencia indispensable: el guionista debe siempre poder responder a la angustiada pregunta: «¿Cuánto va a costar todo eso?».

No trabaja en el vacío. Trabaja con un fin concreto, muy definido: la existencia de una nueva película. Todo consiste en eso: pasar de lo virtual a lo real. De lo posible a lo existente. Más vale saber cómo desenvolverse y no escribir lo imposible.

3. Sucede con bastante frecuencia que un guionista es una persona cultivada

Y tiene razón en serlo, incluso aunque su cultura, adquirida a menudo según el azar de su trabajo, sea dispersa e incompleta.

Pues la escritura del guión tiene más de cinco mil años de existencia. Con el cine ha tomado una forma realmente nueva, sujeta a las exigencias técnicas y sobre todo al montaje (la auténtica novedad), pero se remonta evidentemente a las más antiguas formas de narración.

Desde el origen de estas narraciones, o del teatro, no han faltado los consejos. Un antiguo libro chino recomienda a todo escritor que desconfíe de las digresiones, que evite las repeticiones y que mantenga un buen ritmo, sin el cual se debilitaría el interés.

Más preciso, en la Edad Media, un gran maestro japonés del No definió la famosa regla del *Jo-Hai-Kiu*: división en tres movimientos no sólo de toda la obra, sino de cada escena de esta obra, de cada frase de la escena y, a veces incluso, de cada palabra. Estos tres tiempos fundamentales, que se encontrarían en todos los niveles, y

que no pueden traducirse exactamente a ningún idioma (digamos: «preparación, desarrollo, estallido»), rinden aún hoy asombrosos servicios cuando no se sabe muy bien cómo escribir, o cómo representar esto o aquello. Se trata acaso de una constante secreta que es preferible conocer aunque sólo sea para violarla.

Más lejos aún de nosotros, un antiguo texto sánscrito enuncia que un buen espectáculo debe dar respuestas a los espectadores que se interrogan sobre la marcha de sus negocios, sus preocupaciones familiares, sobre la marcha del universo, sobre la naturaleza de su alma, pero ese espectáculo mismo, para ser completo, debe también «traer consuelo al borracho que ha entrado por casualidad».

Rozamos aquí lo ideal y casi lo irrealizable, la utopía. Pero no hay que rechazar nada de todo lo que los antiguos narradores de cuentos, antepasados de los guionistas, inventaron y pusieron en práctica. Pues el cuento, la historia, formó parte íntima y necesaria de la vida de todas las culturas. El narrador de cuentos desempeñaba un papel social, espiritual, político. La cohesión de un pueblo no podía concebirse sin esos mil lazos invisibles, portadores de saber y de vida, que tejían los relatos, las historias. Enriquecían la existencia, como, según se dice, las lombrices enriquecen la tierra de los jardines que atraviesan.

Los guionistas son los descendientes activos de aquellos narradores de cuentos. Lo sepan o no, han tomado el relevo de la antorcha. Su lugar en la sociedad está definido desde hace mucho tiempo. Su responsabilidad también.

Añadamos (entre paréntesis) que son numerosas las culturas tradicionales, en las que precisamente el narrador de cuentos desempeña un papel preponderante, en Africa por ejemplo, donde no pueden pagarse hoy los medios de

difusión que necesitan los narradores modernos. Así, a falta de producción nacional o regional, gran número de pueblos llegan a no mirar y a no escuchar sino las historias de los demás, metódicamente compuestas bajo otros cielos, la mayoría de las veces californianos, para recubrir mediocrementemente la tierra, ahogando las preciosas singularidades del pasado reciente.

4. *Existen reglas, pero para violarlas*

Escuchando a ciertos teóricos americanos, que es dudoso que hayan leído a Aristóteles y a Boileau, hombres y mujeres que enseñan tozudamente, con grandes alardes de reglas, la eficacia de las «estructuras», y a los que sólo interesa el éxito público inmediato (lo que se llamaba *plaire* en el siglo XVII), podría llegar a creerse que un guionista contemporáneo debe, ante todo, desecar su espíritu, acartonarlo, encogerlo, para obligarlo a pasar por lo más estrecho. La imaginación sería entonces algo casi peligroso, como la curiosidad, hermana de la cultura. Hay que estudiar lo que ha funcionado ese año, desmontar sus «estructuras» de modo metódico (lo que quiere decir casi siempre de modo arbitrario) y repetir las incansablemente.

Que existen reglas, nadie lo duda. Por otra parte, son muy sencillas y pueden resumirse en una sola obligación: *cautivar y mantener la atención del espectador*. Esta regla vale para todas las historias concebibles e incluso para las no-historias, para las ausencias de historias. Si no se nos escucha, si se nos deja en el camino, estamos perdidos, abandonados, somos inútiles. Una expresión que no interesa no existe. Ya no es una expre-

sión. Es un capricho aislado, sin objeto, sin existencia.

Esta verdad elemental, ya lo hemos visto, se conoce desde hace mucho tiempo. Aristóteles está lejos de ser el único en haberse inclinado por lo que llamamos interés dramático. Chinos, indios, japoneses, todos han sentido esta necesidad primaria: hay que interesar a aquellos a los que uno se dirige.

Si un autor sólo escribe para sí mismo, que no venga a quejarse de estar solo.

Dicho esto, cuando se ha enunciado la regla fundamental y se quiere descender a las reglas particulares, las cosas se complican. Todos los públicos no son el mismo, y existen diferentes tradiciones en el arte de narrar historias. Este puede ir desde la línea discursiva y zigzagueante de las *Mil y una noches*, que se prolonga hasta *Don Quijote*, la novela picaresca española, *Tom Jones* y *Jacques le fataliste*, hasta el drama griego puro y duro, que llegará hasta concentrar arbitrariamente la acción, en la segunda mitad del siglo XVII, como dicen dos famosos versos de Boileau:

«Qu'en un lieu, en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.»

Es la famosa regla de las tres unidades, que hizo nacer algunas obras maestras y, a lo largo de todo el siglo XVIII, varios centenares de tragedias miserables, ninguna de las cuales se representa hoy.

Así sucede sin duda con cualquier regla: se aplica durante algún tiempo provechosamente, en un entorno cultural e histórico adecuado, después de lo cual cae rápidamente en desuso. Hay que olvidarla enseguida, hay que olvidarla incluso lo antes posible si se quiere hacer obra viva.

En lo referente, por ejemplo, a los preceptos decretados por los profesores americanos, es verdad que pueden llevar a algunos éxitos en series de televisión de nivel medio. En ningún caso podrían llevar a una obra destacada, y eso por definición, puesto que estos preceptos sólo cultivan lo ya-visto. Pero sobre todo –aparte de que cualquier directriz artística de este orden, de tipo bastante dictatorial, lleva a los guionistas a cerrarse, en lugar de abrirse– los conduce necesariamente, tras algunos años de actividad fructífera a veces, a verse abandonados en la arena, cuando la marea se ha retirado. Pues el mundo cambia, querámoslo o no, algunos dicen incluso que cambia cada vez más deprisa, y los que estén demasiado mecánicamente secos y encerrados en sus fórmulas bien aprendidas se verán tristemente incapaces de adaptarse, de cambiar de canción, de respirar el aire de mañana.

Puede ser cierto, como se lee en los manuales, que se necesite una acción fuerte en los tres primeros minutos, un sobresalto inesperado al final de la segunda bobina, un golpe teatral por aquí, un respiro por allá.

Pero también es cierto lo contrario. Desde hace mucho tiempo, las reglas dramáticas, como todas las reglas, están siendo violadas. Desde hace mucho tiempo, por ejemplo, la mezcla de los géneros –natural para Shakespeare, inconcebible para Boileau– se practica en todas partes, a menudo con fortuna. ¡Y cuántas veces se ha visto repetir todos los elementos de un éxito para desembocar en un fracaso total! Los productores van lamentándose: «Ya no se sabe lo que funciona, puede ser cualquier cosa, ya no se sabe cómo fabricar un éxito». Y sin embargo contentos. Si se pudiese ganar en todas las jugadas, el cine no sería ya más que mecánica comercial. Afortunadamente, sigue siendo aún, muy a

menudo, imprevisible. Prueba, sin duda, se diga lo que se diga de él, de que es realmente un arte. La palabra *dramaturgia* es muy cómoda. Se inventó para intentar aprisionar en un solo término –tarea evidentemente imposible– la cambiante marea de relatos innumerables, la realidad de la mal conocida relación entre el narrador y su público. ¡Pero esta palabra ya no tiene más sentido, si nos fijamos bien, que los términos *gestual*, *interioridad*!

Cuando se escribe para el cine, no queda finalmente más que ese teatro interior, la más oscura de las salas, como único juez que poseemos cada uno en nosotros mismos, y en el que se desarrolla, de una manera aún vacilante e imperfecta, la primera proyección de la película que estamos imaginando. En esta visión solitaria, difícil de describir, en la que la fascinación, el orgullo y el amor propio intentan entenderse, es donde las reglas se decretan y se transgreden, bajo una luz insegura, sin advertirlo algunas veces nosotros mismos.

Si se encuentra desesperante esta soledad, y casi insostenible la dualidad autor-espectador en el mismo instante, en el mismo cuerpo, entonces más vale agregarse otro teatro, otro público, hay que trabajar entre dos o tres, soportar las críticas e incluso los silbidos que tanto trabajo nos cuesta infligirnos a nosotros mismos, y decirnos que una escena, una imagen, una frase que complace a dos individuos, y no sólo a uno, tendrá el doble de oportunidades de llegar un día a esta masa imprecisa y compacta, indefinible pero decisiva, a la que llamamos público.

5. *Existen vaivenes en el trabajo guionístico*

El trabajo sobre un guión obedece con frecuencia a

una serie de vaivenes. Son ciertamente vaivenes exploratorios. Se abren todas las puertas visibles y se busca. No se descarta ningún camino, ningún callejón sin salida, ningún sótano. La imaginación se pone a cazar. Se deja ir. Esto puede llegar muy lejos, hasta el absurdo, hasta lo grotesco, hasta el mismo olvido del tema.

Tras lo cual viene otro vaivén, que opera en sentido inverso. Es la resaca, el regreso a lo razonable. Se vuelve al punto de partida, a lo esencial, a la famosa pregunta: pero ¿por qué escribimos esta historia y no otra? En el fondo, en términos muy sencillos, ¿qué nos interesa en ella?

Es el momento de considerar las cuestiones elementales, el camino seguido por los personajes, el grado de comprensión del espectador, etc. Al desandar lo andado, abandonamos en el camino, evidentemente, gran número de nuestras miríficas conquistas, pero no forzosamente todas. A veces, de un largo viaje que nos ha ocupado horas, sólo queda un detalle, pero ese detalle justifica el viaje. Regresamos, como en un descanso algo triste, algo frustrante, a nuestras preocupaciones escolares, a los elementos necesarios de la construcción, de la verosimilitud. Todas estas preocupaciones pueden parecernos pequeñas, e incluso mezquinas. Pero son indispensables. Ayudan a fijar la posición. Se habla aquí de «pliego de condiciones». ¿No hemos olvidado en nuestra exploración nuestras cajas de víveres o nuestro mapa?

Después se lanza uno a otro vaivén, en otra parte, con otros medios. ¿Y si Fulano saliese en ese momento? ¿Y si se cambiase el decorado? ¿Y si un rinoceronte entrase de pronto en la habitación?

Y así sucesivamente.

Pocos son los espíritus que pueden permitirse, por sí

solos, ese vaivén equilibrado, e imparcial. Pero el trabajo entre dos, o entre tres, lo favorece.

A decir verdad, los dos vaivenes aparentemente contrarios son ambos indispensables y complementarios. No se puede imaginar un guión que se lanzase totalmente a la aventura. Hay que tener en cuenta, al menos, la duración de la película y el presupuesto de que se dispone. Se necesita también, cualquiera que sea el tema de la película, fijar la situación en cada momento. ¿Van los personajes adelantados o retrasados en relación con los espectadores? Inútil preparar una sorpresa si el público ha adivinado ya todo. ¿En qué punto se encuentra ese inasequible, ese hipotético público? ¿Siente aún interés por lo que le proponemos o ha salido ya de la sala, o ha cambiado malignamente de cadena? ¿Es suficientemente clara esta escena? ¿Es conocida esta palabra por todo el mundo? ¿Reconoceremos este decorado que sólo hemos visto una vez, de noche? ¿No es esta réplica demasiado larga, o demasiado oscura? ¿No podría encontrarse una acción que eliminase de este pasaje ese aspecto estático y explicativo?

Por otra parte, no puede, evidentemente, imaginarse un guión que se conformase con responder a estas preguntas. Sería un trabajo de burócrata. Las penetraciones imaginativas, traídas muchas veces por el ensueño, llegan a punto para sacudir las cosas, para incendiar, para exaltar, para *inventar*. Todo el mundo sabe que esta palabra viene del latín *invenire*, que quiere decir hallar. Esto da a entender que toda situación, toda acción, toda reacción, existe fuera de nosotros, en algún sitio que no tiene nombre, lo que quiere decir también algunos billones de posibilidades y una búsqueda sin fin.

6. *Existe una escritura invisible del guión*

No hace mucho tiempo, cuando el cine se hacía en estudio y el decorador, el director de fotografía y el conjunto de los técnicos podían ejecutar fielmente todo lo que se les pedía (o casi), la escritura del guión ofrecía un aspecto puramente técnico, todo estaba desglosado, trazado con frecuencia plano a plano, con indicaciones precisas de objetivo, de duración de plano, de movimientos de cámara, etcétera.

El rodaje en decorados naturales, que se generalizó con la *Nouvelle Vague* (por razones estéticas y económicas) hizo evolucionar la escritura del guión. Ya no podrán trasladarse los muros, construirse una cascada: será, pues, necesario que el desglose y el conjunto de la realización técnica se adapten a los decorados y no al contrario.

Por eso son tan pocos los guiones ya desglosados hoy en la escritura. Se escribe generalmente por secuencias, poniendo un número a cada secuencia, y como únicas indicaciones *interior* o *exterior*, *día* o *noche* (a veces *amanecer* o *crepúsculo*) y el lugar de la acción. Por ejemplo: 16 - *Int - Comedor - día*. Sin embargo, en el interior mismo de esta escritura simplificada y, además, poco agradable de leer, en la que deben darse todas las precisiones necesarias (decorados, trajes, movimientos de los personajes, texto, ritmo) sin indicaciones técnicas, subsiste una escritura invisible, que actúa sin que seamos conscientes de ello.

Así, más vale escribir rápidamente una escena rápida, y viceversa. La velocidad de la lectura hará sentir ya la velocidad de la acción o al contrario. Discretamente, sin que se necesite decirlo, del mismo modo que el simple he-

cho de poner punto y aparte propone un cambio de plano y, por consiguiente, un desglose. Si con punto y aparte escribo, hablando de un personaje: «Su mano acerca un lápiz a su boca», parece que indico como posible, e incluso deseable, un primer plano en ese momento. Indicación subterránea, de la que el director hará lo que quiera. Pero se sabe bien, cuando un personaje ve algo (cosa frecuente en el cine), que vale más separar en dos párrafos al que ve y la cosa vista, pues será muchas veces difícil tenerlas ambas en el mismo plano. Por ejemplo: «*Pierre abre la puerta sonriendo.*

Mira a su alrededor.

Ve abierta la caja fuerte».

Con mayor razón si mira por la ventana. Pero puede ser, en cambio, que se desee secretamente (o abiertamente, si se trabaja con el director) ver las dos imágenes juntas o en un mismo movimiento. En ese caso es mejor, si se desea comunicar esta impresión al lector, no poner punto y aparte.

De todos modos es muy difícil *leer* un guión. En esta escritura específica que no se parece a ninguna otra, se emplea en general una técnica de lectura que podríamos llamar libresca o novelesca. Se pasan las páginas, se leen unas líneas, un diálogo, se reconoce un principio, una progresión y un final.

Esta lectura produce a menudo interminables malentendidos. Se encuentra que los *scripts* son demasiado secos, demasiado fríos, se estima que la *psicología* de los personajes no está suficientemente desarrollada, que sólo son esbozos, que ha desaparecido toda emoción. Son reproches que un guionista oye durante toda su vida y es normal, pues un guión no es una novela. Hay que apren-

der a ver y a oír una película a través de esa cosa escrita, incluso con riesgo de equivocarse, de ver otra película. No hay que *leer* un guión, sino, al leerlo, verlo ya bajo otra forma.

Entre los secretos de la escritura invisible se encuentra la famosa sucesión de los días y las noches, que marca el paso del tiempo, al menos artificial (la «escena de la acampada», en un *western*, puede separar dos escenas de día que, en el transcurso realista del relato, no se seguirían necesariamente). En el interior de un «día-pantalla», pueden introducirse varios días o varios meses. Ejercicio mucho más difícil en el interior de una «noche-pantalla». Es mucho más difícil saltar de una noche a otra noche que de un día a otro día. Nunca he podido comprender el porqué.

De todos modos, un ritmo regular de los días y las noches, en el interior de una película, es deseable muchas veces, cualquiera que sea ese ritmo. Funciona fuertemente en el inconsciente colectivo del público, con el que estamos en relación. Este ritmo es esencial: todas nuestras actividades, toda nuestra vida son ritmos. Y esto va desde el cosmos hasta los movimientos desconocidos de nuestras células, e incluso de las partículas que nos forman.

Romper todo ritmo, toda alternancia de los días y las noches, puede conducir al desasosiego. Quizás a un cierto fracaso. Difícilmente puede contarse una historia que dure ocho o diez días con sólo una o dos noches. Los pasos del día a la noche, y viceversa, extienden el tiempo, hacen que se deslice más aprisa.

Por supuesto, una película no es un río que corre con una hermosa regularidad. Puede haber crecidas, cascadas,

remolinos. No existe regla alguna (es incluso la regla esencial), pero puede ser bueno saber que la alternancia ritmada de los días y las noches es misteriosamente útil. Añadamos, sin más demora, que no es suficiente.

7. Algunos consejos pueden servir siempre

He aquí algunos al azar. Hay que:

– Dar su oportunidad a los personajes. No condenarlos de antemano, como en el melodrama, no oscurecerlos ni hacerlos más claros artificialmente. Para los papeles secundarios, pensar en dar a cada uno «su momento» en el film, la escena en la que se exprese totalmente, en la que llegará hasta lo más profundo de sí mismo. El actor y los espectadores quedarán con ello igualmente satisfechos.

– Cultivar con discreción la ambigüedad, e incluso el difuminado. Saber que la dirección y la interpretación –una mirada aquí, un gesto allá– dirán mucho más que unas frases, lo dirán, en todo caso, de otro modo. Los buenos personajes avanzan siempre dentro de una zona de incertidumbre. Su acción no está trazada de antemano. Todo puede suceder. Y lo que sucede en su rostro o en su cuerpo, lo interpretarán los espectadores con frecuencia de manera personal, diferente cada vez. Cada uno de ellos, a su modo, completa, termina el personaje.

– No se tema partir de un cliché, de una situación conocida. Trabajándola se llegará a la originalidad, poco a poco. Mientras que buscando a cualquier precio una situación de partida absolutamente original, por ello mismo desconocida, espantosa, se la rechazará poco a poco, se la

suavizará, se la redondeará, para terminar, prosaicamente, en lo convencional. Recuérdese la frase de Hitchcock: «Vale más partir del cliché que llegar a él». Y algunas citas célebres también: «Todo lo que no es tradición es plagio» (Eugenio d'Ors) y «La originalidad es la vuelta al origen» (Antonio Gaudí).

– Pensar a cada instante en la fórmula sacrosanta, tan a menudo olvidada: «No anunciar lo que va a verse. No contar lo que se ha visto».

– Saber que la frase anterior ha conocido notables excepciones. En *Persona*, de Bergman, Bibi Andersson cuenta a Liv Ullmann una historia que dura ocho minutos. No sale de imagen ni un solo instante. Después de lo cual escuchamos la misma historia, palabra por palabra, pero esta vez sobre el rostro de Liv Ullmann. Interrogado, Bergman respondió que había considerado un montaje clásico, unas veces sobre una, otras veces sobre otra. Pero aquello no funcionaba. Entonces conservó los dos relatos, uno tras otro, diciendo (y es verdad): «Una historia que se cuenta no es la misma que la que se escucha».

– Decirse a cada instante que la literatura es el enemigo número uno, que todo efecto literario en la escritura irritará al director, que no sabrá cómo transcribirlo. Saber sacrificar hermosas frases, hermosas ideas.

– Saber que un diálogo breve obliga al director a tener imaginación.

– Imaginar imágenes compactas, hermosas y ricas, imágenes emblemáticas, que cada una parezca contener la película entera. Buscar para cada escena la imagen central y construir la escena alrededor de ella. No hacer intervenir el diálogo sino en segundo lugar, a menos que

el centro mismo de la escena sea una palabra o un efecto sonoro.

– Escribir en un tiempo cinematográfico, que no es el tiempo teatral ni el tiempo de la novela. Saber que nada es más fácil que escribir en una novela *al día siguiente por la mañana*. Nada más difícil en una película que mostrar que estamos en el día siguiente y que es por la mañana.

– Saber que la tan célebre *psicología*, vecina de la *tipología*, de la *characterología*, es una disciplina arbitraria, cuya verdad aparente depende de cada uno de nosotros. Los verdaderos caracteres son imprevisibles, y sin embargo lógicos. Preferir a la lógica psicológica el rigor de la construcción dramática. Saber que toda acción revela algo, que ya no estamos en el teatro burgués del siglo XIX, en el que las reacciones del personaje estaban previstas antes de su entrada en escena. El cine es un hombre que llega a caballo a una ciudad del Oeste y nada sabemos de él. Va a definirse poco a poco, por sus gestos, por sus miradas.

– Conservar siempre en el espíritu un solo elemento teórico: todo acontecimiento dramático, para ser plenamente satisfactorio, debe ser a la vez *inesperado e inevitable*. Desenvolverse lo mejor posible en esta admirable contradicción.

– No olvidar nunca el sonido, no considerarlo nunca como accesorio. Se construye la banda sonora de una película desde el guión. Es bueno, cuando se cree terminado el guión, hacer una lectura minuciosa no concentrándose más que en el sonido, intentado oír la película. También aquí pueden aparecer digresiones, repeticiones, como en el relato propiamente dicho, y también el vacío, la ausencia, o una pobreza manifiesta.

– Prever siempre una última sesión de trabajo sobre el guión, con el director, en la semana anterior al rodaje, cuando se han localizado todos los decorados y se ha contratado a todos los actores. La película empieza a precisarse, a aparecer. Es asombroso ver los importantes cambios que parecen de pronto necesarios, a las pocas horas del inicio del rodaje.

– Repetir tres veces en voz alta cada mañana aquella cita de Chejov (en su *Carnet de notas*): «Lo mejor es evitar toda descripción de un estado de alma. Hay que intentar hacerlo comprensible por las acciones de los héroes».

8. *El guionista entrena su imaginación como un músculo*

Las preguntas que se hacen al espíritu sobre su propio funcionamiento son antiguas. Ninguna respuesta es total y el espíritu se siente siempre inseguro sobre sí mismo.

Pero una cosa es segura y resulta de la experiencia: la imaginación es un músculo. Por eso se la puede entrenar, como la memoria, o como el pianista entrena sus dedos, su oído.

Para entrenarla, como un atleta tensa su musculatura, hay que ponerla en práctica. Hay que obligarse, e incluso cada día, a partir de un suceso leído en un periódico, de una anécdota narrada por un amigo o, sencillamente, a partir de nada, a partir de lo que se cree que es el vacío en uno mismo, dejando que actúen libremente los largos pasajes silenciosos que nos atraviesan (pues el aire que respiramos está cargado de miríadas de historias, como el agua que bebemos, como el sonido lejano de una campana, de una sirena de policía), hay que obligarse a inven-

tar una situación, un principio de relato, e incluso a ver historias por todas partes, y contarlas constantemente a alguien. Contar una actitud particular entrevista en la calle, una frase inhabitual oída en el metro, con la única finalidad de entrenarse interesando a alguien.

Algo así como los cuadernos de viaje de un pintor, o las notas de un novelista.

Algunos guionistas toman fotos, trazan croquis, recogen sonidos, o músicas, en el magnetófono. A veces, incluso, filman.

Aparte del hecho de contar, de contar sin cesar –e incluso de contar la misma escena de veinticinco maneras diferentes– existen también ejercicios específicos que liberan y ensanchan la imaginación. La mayoría se basan en las técnicas de los juegos surrealistas, de las respuestas-reflejo, automáticas, destinadas a hacer surgir de nosotros lo no-reflexivo, lo secreto, lo insospechable, lo inconfesable incluso. Puede uno referirse a los cadáveres exquisitos, y muchos otros juegos.

Un ejemplo: yo me pongo enfrente de alguien. Estoy trabajando en una historia, pero la guardo en secreto, no digo el tema. En voz alta, doy un detalle que afecta directamente a mi historia: un lugar particular, un objeto, una frase del diálogo, un detalle del traje. Mi amable pareja debe responderme inmediatamente, por reflejo, por libre asociación de ideas y de imágenes, sin reflexionar casi, dejándose llevar.

Es para mí una manera de obligarlo a abrirse, de alcanzar en él, como con la punta de un alfiler, zonas sensibles, ordinariamente cerradas. Y es también para mí un medio para violar el imaginario de otro y utilizarlo sin que

él lo advierta. Porque no existen imaginarios idénticos, como no hay dos vidas idénticas.

Este juego me permite desbloquear una situación, encontrar *aquello en lo que nunca habría pensado por mí mismo*. Algunas veces la situación ordena la búsqueda. Es casi siempre el caso cuando se escribe un guión y la situación está dada. Hay que agotar el campo inagotable de lo posible, pero sin perder nunca de vista la situación.

La imaginación, facultad maestra del espíritu, se mantiene muchas veces sometida y domesticada por el espíritu mismo, que teme sus propios excesos, o sus desviaciones, o sus rebeliones.

El entrenamiento diario, la invención de juegos nuevos, que cada uno moldea a su modo, ayudan a la imaginación: primero, a revelarse; después, a adquirir confianza en sí misma; finalmente, a jugar.

Otro ejemplo: somos dos personas, sentadas a la terraza de un café (es siempre más fácil jugar siendo dos) y observamos a los viandantes. Es el pasatiempo favorito de los auténticos guionistas. Pero atención: es un trabajo arduo. Se trata de buscarles una historia, a todas esas gentes.

Y lo arbitrario puede surgir así: yo digo a mi vecino (y colega) que elija cada vez, para cada viandante, un desarrollo trágico. Por mi parte, con los mismos viandantes, o los mismos vecinos de mesa, elegiré una acción cómica.

Después de lo cual nos contamos, nos corregimos el uno al otro. Y cambiamos: para él lo divertido, para mí lo patético.

Hay que buscar, eso es seguro. Hay que romperse la cabeza, como se dice, pero uno debe transportar también a otra parte su cabeza y sus ojos. Los *gagmen* de Harold

Lloyd y de Buster Keaton iban a los lugares de la escena, a un *drugstore*, a un estadio; miraban desde cerca, tocaban los objetos, hablaban con la gente. Establecían como principio inflexible que el mundo entero era sólo un pretexto para una gran película cómica y que debía encontrarse necesariamente un *gag* en cada cacerola, en cada brizna de hierba.

Los ejercicios son múltiples. Puede uno incluso dormirse y soñar, puede esperarse el primer amanecer, el instante mágico del despertar, que los científicos llaman «la hora de la invención» y concentrar en ese instante todo el pensamiento en la escena que se debe hacer. Se puede hablar, pero también se puede escuchar, mirar. Puede también olvidarse un guión, durante semanas e incluso meses, y permitir la realización de un trabajo invisible que resurgirá algún día.

Incluso la inacción puede ser un trabajo.

Se puede también soñar, dejar correr el pensamiento y la mano, elegir casi al azar algunas fotografías desconocidas e intentar imaginar las historias que esconden.

Entrenando metódicamente este músculo secreto, se descubre bastante pronto, no sin vértigo, que nuestra imaginación carece prácticamente de límites. Las antiguas clasificaciones de las situaciones dramáticas, que el siglo XIX veía a veces en número limitado, nos parecen hoy absurdas. Toda situación que se cree bloqueada—cuando se la considera a través de etiquetados demasiado razonables— puede abrirse a actos múltiples, a sorpresas insensatas. Es un campo sin fin, desorientador, en el que la línea del horizonte retrocede sin cesar. Inadmisibles cualquier desaliento, cualquier renuncia, cualquier detención.

Así se descubre que nuestra imaginación es perfectamente inocente, contrariamente a lo que nos han repetido ciertas religiones, que no hay «malos pensamientos, pecados de intención». El guionista tiene el derecho, y probablemente el deber, de ser un repugnante criminal en potencia. Varias veces al día, debe matar a su padre, violar a su madre, vender a su hermana y a su patria. Debe, con todas sus fuerzas, buscar al criminal que hay en sí mismo. Y puede estar seguro de que allí lo encontrará.

Al igual que toda actitud teórica, toda decisión estética al principio de todo trabajo puede ocultar una trampa fatal, lo mismo que toda censura, todo rechazo horrorizado ante los propios abismos, toda negativa a verse uno en su integridad, es una castración, una falta, un atentado a la imaginación que deberá pagarse tarde o temprano.

Y no sólo deberá aprender el guionista a verse hasta en sus tinieblas, sino que deberá atreverse a mostrarse cuando trabaja con otro. Debe atreverse a proponer esa idea, sabiendo que es peligrosa, incluso baja, incluso repugnante. Debe hacer un constante esfuerzo de impudicia, para liberarse de lo que se llama extrañamente el respeto humano, de este manto de reserva bajo el cual se oculta como un niño asustado.

Pues él no trabaja nunca solo, ni siquiera cuando nadie está frente a él. El mismo es múltiple. Si hay un cerdo en él, también hay un asceta y una paloma. Van a reaccionar y actuar. Va a suceder algo.

Para un guionista, todo es guión. Toda mirada hace nacer una escena. Un pintor ve actitudes, colores; un músico oye notas. Un guionista ve una película, una acción, en cualquier parte. Y hay acciones en todos los sitios, dentro de uno mismo y fuera. Hay que asomarse tanto hacia fue-

ra como hacia dentro. Y buscar en el interior de los demás cuando el nuestro no responde.

9. *Incluso las observaciones anteriores son peligrosas*

Así, no hay que obligar a nadie –salvo en período de formación– a hacer esto o aquello. No obliguemos a viajar lejos a quien siente horror por los viajes y prefiere cultivar su pequeño jardín. Algunos importantísimos cineastas –Ozu, por ejemplo– han construido toda su obra entre cinco o seis personajes y cuatro decorados.

Pero esta constancia repetitiva, este asiduo retorno al mismo cercado, al mismo terreno, labrado y sembrado de nuevo en cada ocasión (Ozu y su guionista, al principio de cada trabajo, empezaban leyendo sus antiguos *scripts*, para buscar en ellos un punto de partida, para ver si por ejemplo un personaje, completamente secundario en una historia ya contada, podría pasar al primer plano en una nueva historia), esta técnica de la fidelidad supone una pasión por la profundización y un soporte cultural, incluso espiritual, muy sólido (el budismo zen, en el caso de Ozu), sin lo cual toda la obra corre el riesgo de quedar afectada por una monotonía de superficie, la madre del tedio. La condición es, evidentemente, encontrar en la profundidad lo que no se busca en la amplitud. Rigor acrecentado en cada tentativa.

10. *La objetividad del guión es afortunadamente imposible*

Envuelto en todo un abanico de limitaciones técnicas,

de necesidades comerciales, obligado a trabajar en un proyecto que será metamorfoseado por una serie de manipulaciones, obligado casi todo el tiempo a describir personajes desde el exterior, sin poder practicar la introspección apaciguadora de los novelistas, desconocido con frecuencia por el público, que incluso ignora a veces su existencia, el guionista se plantea insistentemente, a lo largo de toda su vida, la misma pregunta: ¿cómo expresarme a mí mismo? Semejante a tantos otros artistas, cuya individualidad se reconoce más que la mía, ¿cómo hacer oír mi voz?

Se sabe que Flaubert, por el contrario, perseguía con todas sus fuerzas lo contrario, la desaparición total del autor; que admiraba sin reservas a Shakespeare, la objetividad, la existencia de la obra en sí misma, sin que ni el corazón ni siquiera la mano del creador se notasen en ella.

Objetividad inaccesible, en él como en los demás. Y el guionista está siempre ahí. Se cree amordazado, desdibujado, muy a menudo traicionado. Se le pregunta constantemente: ¿por qué no escribir una obra personal? Sin embargo, es el primero en saber, en adivinar en todo caso, ciertos días, que esta noción de obra ha fracasado desde hace mucho tiempo, que no se escribe para uno mismo, sino para los demás; que un autor, cineasta o no, que sólo trabaja en modelar su pequeña estatua, o en aumentar su cuenta bancaria, se agota y se pierde muy pronto; que sólo estamos en ello para hacer transmitir algunas emociones y a veces algunas ideas, de los unos a los otros. Poco importa, diría Flaubert, el tono personal de nuestra voz. El colmo de la gloria es el anonimato de Shakespeare, este hombre omnipresente del que todo se ignora, esta voz que es todas las voces.

Y además, se sabe bien que, aunque uno lo pretendiese con todas sus fuerzas, no desaparecería nunca del todo. El guionista está siempre presente, siempre perceptible, en todo lo que hace. Su total objetividad, su ausencia, son inalcanzables. Siempre tendrá amigos que lo reconozcan, y desconocidos que lo citen, ignorando hasta su nombre. Dicho de otro modo, será un autor como cualquier otro.

Lo que sucede cuando el guión está terminado

Es muy sencillo: la película se hace o no se hace. Si la película se hace, después de las discusiones y reajustes de rigor, el guionista debe aprender a eclipsarse silenciosamente. Se le escapa algo que hasta entonces era el único en poseer. Ve su trabajo desmenuzado, comentado, con bastante frecuencia modificado. Se le pide que acompañe al director, en lo posible, para la localización de los decorados, para las audiciones de los actores. Seguidamente, día tras día, se aleja de puntillas. Se le volverá a ver dos o tres veces durante el rodaje, de visita, como un turista algo furtivo. Eventualmente, se le pedirá que cambie una frase aquí y allá, o bien eso se hará sin él. Cuando no se

le llama es que, generalmente, todo va bien. A veces puede surgir una catástrofe, un actor incapaz o enfermo, una tormenta imprevista, un decorado que desaparece, una escena que no funciona en absoluto. Hay que acudir al rescate.

En el mejor de los casos, cosa que lo consuela un poco de esta desposesión, el guionista está ya trabajando en otro proyecto. En tal caso, deberá afrontar los celos secretos del director, que se había habituado a él (la vida de pareja) y se extraña sinceramente de que pueda trabajar con otro. Se mantendrá al corriente. Se le invitará a las primeras proyecciones, a las que asistirá, palpitándole el corazón, y que le ofrecerán sorpresas inevitables (algunas de ellas buenas). Si el director se lo pide, irá a trabajar a la sala de montaje, donde aprenderá mucho sobre su propio trabajo, sus fuerzas, sus debilidades, sus misterios. También trabajará en los doblajes. Colaborará en el *dosier* de prensa. Es recomendable y es lo más prudente.

Leerá las primeras críticas.

Si la película no se hace, puede haber varias razones para ello.

La primera y más embarazosa, la más humillante, es que el guión no haya gustado a aquel, o a aquellos, que deciden la existencia de una película. Meses de trabajo pueden quedar así aniquilados por una lectura rápida. La película va a la papelera. Se acabó.

El guionista recupera sus derechos —a condición de que no se trate de la adaptación de un libro cuyos derechos pertenecen al productor, en cuyo caso el guionista no conserva sino los derechos de su adaptación, que no es gran cosa— y puede intentar, con ayuda del director, montar la película en otra parte.

Pero es un mal comienzo. Si el guión ha sido rechazado por el productor que lo había encargado, o si no ha obtenido el adelanto sobre los ingresos (con el que contaba), eso se sabe pronto. Hay una mancha sobre el proyecto, una sombra sobre el *script*. Será difícil borrarla. Llevará tiempo, trabajo. La película puede también no hacerse por muy otras razones, porque el productor haya quebrado la semana anterior, porque el director de programación de tal cadena haya sido despedido, porque un actor haya encontrado algo mejor (mejor pagado, sobre todo), porque un distribuidor japonés haya desistido, porque acaba de salir otra película que trata prácticamente el mismo tema (la cosa estaba en el aire, eso sucede), porque esto, porque lo otro. Aquí, la lógica está lejos de ser perfecta. Nunca se sabe muy bien por qué tal película se hace y por qué tal otra no se hace. Nadie lo sabe con seguridad, ni siquiera el productor. Todos los guionistas guardan en su armario *scripts* que nunca se han convertido en películas y que duermen allí. No son forzosamente los peores, ni mucho menos.

De todos modos la píldora es amarga. No sólo porque los derechos de autor se pierden, y el adelanto concedido queda a menudo amputado (es frecuente que se «olvide» el último plazo) sino, sobre todo, porque un trabajo íntegro se ve liquidado, perdido. En un instante, toda una historia, toda una guirnalda de personajes, con los que nos habíamos familiarizado, desaparecen de nuestra vida. Esto puede dejar un poso de amargura.

Sin embargo, hay que conservar los guiones castigados. Nunca se sabe. Sucede que un día resurgen bruscamente, por azar o necesidad. También puede sacarse de ellos una escena, una idea, que florecerá de nuevo en otra

película. Forman parte de nosotros, para siempre, aunque algunas veces les guardemos rencor.

El momento es difícil, es verdad. Tan difícil como una andanada de malas críticas, o un grave fracaso de público. Aparte de que el fracaso, a veces, levanta el ánimo de nuevo, mientras que el éxito deprime, pues nunca se está del todo seguro de haberlo merecido realmente, ni de poder repetirlo con seguridad. Mientras que un fracaso puede borrarse. Incluso despierta el deseo de probar enseguida que uno valía más.

De todos modos, éxito o fracaso, la solución es siempre la misma: hay que volver rápidamente al trabajo.

TRABAJO DE ESCUELA

Imagínese un grupo de alumnos, en una escuela de Bellas Artes. Están sentados, con los brazos cruzados. Escuchan a un profesor que les habla del arte del dibujo y de la pintura. Y eso es todo. No hacen otra cosa que escuchar. No se les pone nunca un lápiz, nunca un pincel en las manos.

La misma imagen, en un conservatorio de música. Ningún contacto con los instrumentos. Se oye hablar al maestro. Nada más. Ni siquiera se le ve interpretar música.

Imágenes caricaturescas, pero que no están lejos de la realidad en algunas escuelas de cine, en lo referente a la «enseñanza» del guión. Algunas veces se limitan a cursos teóricos: historia del cine, análisis de películas, desarticu-

lación de las estructuras, clasificación de los tipos de historias. En ningún momento se piensa en pasar a la acción: formar pequeños grupos de trabajo y ponerlos a actuar. Lo que, sin embargo, hay que hacer. Tan pronto como sea posible. Y tantas veces como sea posible.

La teoría no es inútil, ni mucho menos. El recurso a los clásicos, el acercamiento repetido al guión que hemos amado (o rechazado), la atenta lectura de los *scripts* que han sobrevivido, el acudir a la experiencia de los cineastas que podamos conocer, e incluso la siempre peligrosa clasificación de los diferentes tipos de historia (peligrosa porque es siempre subjetiva en el fondo, relativa en todo caso), todas estas ocupaciones habituales, comunes a todas las escuelas de cine y, como es lógico, mejor o peor enseñadas, son útiles, incluso muy útiles. Instruyen y tranquilizan. Creer saber es algunas veces tan importante como saber. A condición de no quedarse ahí.

Pero estas ocupaciones teóricas no son nada, absolutamente nada, sin la aplicación práctica.

Esta aplicación práctica, este sumergirse en la acción, se practica evidentemente en la mayor parte de las escuelas serias, aquellas, en todo caso, que admiten la «enseñanza» del guión. Se forman talleres en los que se escribe en grupo, se buscan ideas, se practica la adaptación. La personalidad del docente que participa en los trabajos es naturalmente determinante. Los estudiantes de la Columbia University, en Nueva York, no olvidarán nunca los talleres que Milos Forman animara durante años.

Una primera observación: el papel de ese personaje central, el director de taller, que a veces sólo es un consejero, es particularmente delicado. Por una parte, debe gozar de cierta reputación, e incluso de un verdadero pres-

tigio (lo que reduce considerablemente la lista de los posibles candidatos). Pero ese prestigio es peligroso. Puede conducirlo a la tiranía magistral, que no tendrá más efecto que asfixiar las jóvenes ideas, diferentes de las suyas, que acaso lo rodean, sin él advertirlo.

En el otro sentido, el peligro es el mismo: aplastamiento de los alumnos ante la palabra del maestro venerado, ausencia de reacciones, pasividad, silencio. De hecho, es el animador que escribe su guión en público, utilizando (a veces sin advertirlo) su autoridad, tanto como el respeto que inspira e, incluso, ocasionalmente, su habilidad en la discusión. Los alumnos, reducidos a la aquiescencia, sólo obtienen un escaso provecho del ejercicio. Rencor también, a veces. Decepción. Se los ve encogerse de hombros. La participación del animador, en un trabajo cercano al ideal, debería reportarle tanto (o casi) como a los alumnos. Ninguna regla sirve aquí. Es cosa de sensibilidad, de inteligencia, de olfato.

Y, naturalmente, hay que amar todo este asunto. Por una y por otra parte.

De modo bastante extraño, ciertas escuelas de cine han renunciado a enseñar el guión. Ya sé que las palabras *enseñar el guión* («*Teaching how to write scripts*») tienen algo de absurdo, sobre todo si se considera el guión como un ejercicio literario. «No se enseña la escritura novelística», se dice. (Aunque...)

A lo cual puede responderse: Se enseña la pintura, la música. Y si pueden existir cineastas *naifs*, como existen pintores *naifs*, o supuestamente tales, parece que la mayoría de los cineastas que nos gustan (y la mayoría de los pintores, de los músicos, etc.) tienen un conocimiento preciso de su oficio.

Conocimiento a veces empírico, artesano, pero irremplazable, sólido. Es como el ancla indispensable en las tempestades (o en las calmas momentáneas) de la inspiración. Aguantará bien. Al menos eso no nos lo quitarán.

«No se enseña a tener talento.» Evidentemente. No vale la pena perder el tiempo con el tema. Pero ese talento, cuando existe, puede necesitar ayuda para ensancharse, consolidarse. Todo está ahí: pasar de lo virtual a lo real. De lo posible a lo que existe. Se puede ayudar a un talento a revelarse y a expresarse, sobre todo si ha elegido pasar por una escuela, si siente ese deseo, esa necesidad.

Cualquiera que sea la concepción que pueda hacerse uno del guión (un guión está al servicio de una película, o bien, al contrario: una película está al servicio de un guión), el guión existe, en un momento dado, aunque generalmente desaparezca durante el rodaje como un envoltorio arrugado. Y el guión está siempre ligado a la película, quiérase o no y cualquiera que sea la opción teórica elegida. Es el instrumento de concepción y de realización indispensable. El lazo de unión entre todos los miembros del equipo. Yo no consigo entender cómo puede eliminarse a los alumnos-guionistas de las escuelas de cine. ¿A qué oscura formación se les envía? ¿Adónde irán a aprender lo que no saben? ¿Junto a quién buscarán su camino, su estilo? ¿Por qué este destierro? ¿Por qué crimen?

Y la misma escuela, sin ellos, ¿qué será de ella? Me parece que carecerá de lo esencial, de la base, de esta forma primera, de esta matriz, sin la cual no sería posible ninguna película. Se reducirá necesariamente a aplicaciones técnicas, que son, evidentemente, más sencillas de or-

ganizar. Es mucho más fácil para un examinador calificar un ejercicio de matemáticas que una disertación de filosofía. Todo el mundo lo sabe. Y puede concebirse que la Escuela de Minas prescindiera de enseñar metafísica.

Pero, ¿cómo separar el guión de la película?

Dejemos aparte la enseñanza teórica y el papel decisivo de los animadores de taller.

Estos dos pilares de toda enseñanza del guión son indispensables. Esto cae por su peso. Y hace falta, además, que se haga bien.

Intento abrir cuatro pistas suplementarias que son propuestas de actividades. Las cuatro proceden de mi experiencia personal. Jacques Tati, Luis Buñuel, Jean-Luc Godard y Peter Brook, me han ayudado alternativamente a abrir los ojos a otras maneras de trabajar. Me han iniciado en unos ejercicios que a veces hemos descubierto o desarrollado juntos. Otros, como Pierre Etaix o Milos Forman, me han confirmado en estas tentativas, me han impulsado hacia adelante en estas pistas.

Intentando devolver algo de lo que he recibido y adaptarlo a las posibilidades de una escuela, me esfuerzo por poner orden en el habitual caos de la vida. Para ser algo más claro, más cómodo. En realidad, las cosas suceden al mismo tiempo, en la confusión del momento. Ni siquiera se les presta atención alguna cuando se hacen. Es más tarde, con el apoyo de la memoria y de cierta reflexión, cuando se ponen unos *primeramente*, unos *secundariamente*, unos puntos y aparte.

Todo el mundo sabe eso.

He aquí, pues, cuatro pistas posibles, que forman idealmente una sola. La última está evidentemente mucho más desarrollada que las demás. Es una especie de utopía.

Pero los guionistas, más que los demás, necesitan utopías. Porque un guión es el sueño de una película.

Saber cómo se hace una película

Ya he tenido ocasión de decirlo; lo repito: un guionista debe incluso poder presentar un presupuesto aproximado de su película. No tiene razón alguna para dejar la técnica a los demás. Debe saber cómo se hace una película.

¿Dónde, mejor que en una escuela, en contacto con otros alumnos que estudian otras disciplinas, podría el futuro guionista recoger esos conocimientos, ese saber hacer? Necesitaría recorrer los platós –como yo he hecho, incluso he sido *perchman* durante todo un rodaje– para aprender un poco por aquí, un poco por allá. Eso le llevaría años, con inevitables lagunas.

¿Y cómo podría filmar él mismo, llevar una cámara en

sus manos, acercar su ojo a un objetivo, sentarse ante una mesa de montaje, interesarse por una toma de sonido, por un doblaje?

¿Y dónde establecería esos lazos amistosos, que ya son lazos profesionales, con otros alumnos e incluso ciertos profesores, que van a seguirlo durante toda su vida? Las amistades de la escuela son con frecuencia duraderas y fértiles. Eso es cierto para ciertas escuelas.

Un guionista, lo repito, es también el primer montador de una película. Su trabajo continúa en la sala de montaje, con el director. Prosigue en el auditorio, en el curso de los doblajes, en los que muchas veces pueden cambiarse frases del diálogo (esto se ha visto en grandes clásicos). Termina en las mezclas (aunque...).

Este conocimiento del montaje no significa que el guionista deba presentar un desglose preciso y definitivo. A decir verdad, es cuestión de gustos, y de acuerdo con el director. Evidentemente, es bueno conservar en el montaje, en lo posible, una autonomía muy amplia, como una mirada fresca sobre la película, un color a veces inesperado, una idea nueva.

Pero el montaje es inseparable de la escritura misma. Cuando me encontré por primera vez con Jacques Tati (aún no se trataba de cine, yo tenía, sencillamente, que escribir dos novelas según *Las vacaciones de Monsieur Hulot* y *Mi tío*), comprendiendo en un minuto que yo no sabía nada, lo que se dice nada, de cómo se debe hacer una película, me envió primero a una sala de montaje, con Suzanne Baron, su montadora. Ella me hizo sentar en una pequeña habitación oscura, frente a esa misteriosa máquina en la que una palanca permite frenar, detener e incluso volver atrás el curso aparente del tiempo.

Colocó la primera bobina de *Las vacaciones de Monsieur Hulot* en la máquina y puso el guión a mi lado. Después de lo cual, poniendo primero la mano sobre el guión, me dijo esta frase inolvidable: «Todo el problema es pasar de esto a esto».

Del guión a la película.

Viví dos semanas en aquella gruta iniciática en la que Pierre Etaix —entonces asistente de Tati— venía a verme de vez en cuando para explicarme cómo se compone una imagen, cómo se rueda un plano, cómo se crea un sonido.

Aconsejo este ejercicio a todos los guionistas. Tomar un guión y una película, y compararlos en una mesa de montaje. Si se practica el ejercicio con la curiosidad necesaria (y por supuesto algunos buenos consejos), resulta fundamental. Se encuentra uno en el mismo corazón del alquimista. Todas las preguntas se precipitan allí, y algunas veces sale de allí una respuesta.

Otro saludable ejercicio, pero más difícil de realizar: tomar un guión y trasladarse al plató de rodaje en el que este guión está convirtiéndose —en general muy laboriosamente— en una película. Sentarse lo más cerca posible de la cámara (hasta que nos echen de allí) y comparar lo escrito con lo que sucede ante nuestros ojos. Todo es apasionante, en ese momento, hasta el tercer ayudante que trae cafés fríos. Y la imagen del alquimista sigue valiendo. Está allí, con todos sus ayudantes, establecido cada uno en su especialidad. Algo, en ese momento, cambia de soporte. Ese algo que usted ha imaginado, usted u otro, e incluso intentado escribir. Transmutación. El papel se convierte en película.

Había que esperar.

El saber hacer es un «plus» y sólo puede ser un plus,

en unas proporciones que, por otra parte, pueden adaptarse a cada individuo. Tal autor puede sentirse más vivamente atraído por el sonido, tal otro por la imagen o la interpretación de los actores. Que cada uno elija. De todos modos, es un aumento de oportunidades, un refuerzo.

Nunca se sabe: más tarde, en su vida, un guionista puede sentir la tentación de realizar él mismo su propia película, de intentarlo, aunque sólo sea por una vez. Mejor saber cómo se procede.

Y que, en ese momento, a su vez, elija un buen guionista.

Entrenar, ensanchar la imaginación

Sabiendo, y verificando cada día, que la imaginación es un músculo, los alumnos-guionistas de una escuela deberían imponerse esta disciplina: contarse diariamente historias, o incluso trozos, jirones de historias, una actitud singular entrevista en la calle, una frase inhabitual oída en el metro, con el único fin de entrenarse interesando a alguien, como ya he dicho.

Podrían también imaginarse así selecciones de croquis, fotos, sonidos grabados con un magnetófono, músicas: el entorno de una historia, el acercamiento a una película que pronto llegará.

Los ejercicios de los que yo hablaba en «Práctica del

guión», y otros ejercicios, pues cada uno puede inventar otros nuevos (es, incluso, un ejercicio de imaginación inventar ejercicios para desarrollar la imaginación), ¿dónde podría ponerlos en práctica mejor que en una escuela? A condición, por supuesto, de que los estudiantes se presten a ello, en ausencia incluso de los profesores.

Buñuel estaba familiarizado, desde su juventud surrealista, con este tipo de juegos. Los practicaba a menudo, incluso para encontrar títulos.

Godard lo practica de otro modo. Filma unas imágenes que, en un momento dado de su vida, lo rozan, lo acosan, un paisaje, un rostro de actor, una foto en un diario. A continuación las proyecta y pregunta, mostrándome por ejemplo un cuadro de Bonnard, para *Sálvese quien pueda*: «¿Hay una escena ahí?».

Se debe responder enseguida, decir sí o no (preferentemente sí) y precisar de qué escena se trata: un hombre llama a la puerta. ¿Qué hombre? Yo no lo conozco, lleva una maleta en la mano, un sombrero. ¿Y qué hace la mujer? Ella se levanta, cierra la ventana... Y así sucesivamente. Algunas veces la situación exige la búsqueda. Sucede muchas veces cuando se escribe un guión. Puede buscarse cualquier cosa. Hay que agotar el campo de lo posible, pero teniendo en cuenta la situación.

En cambio, el ejercicio es completamente libre. Sólo está ahí para ayudar a la imaginación, facultad magistral del espíritu, pero que el espíritu mismo mantiene bastante a menudo sumisa y prisionera, porque lo incita al juego (eso puede resultar embriagador) e incluso a veces a la rebelión, a la pura locura. Este ejercicio puede recurrir a lo arbitrario.

También hay que recordar, anotar y volver con fre-

cuencia a las notas. Hay en *Juventud sin esperanza*, de Milos Forman, una escena en la que Buck Henry, ebrio, intenta sin éxito comer un huevo duro, en el mostrador de un café. Es una escena a la que yo había asistido, veinte años antes, en un café de Montreuil-sous-Bois. Tenía quince o dieciséis años, en aquella época. Veinte años más tarde, recordaba cada gesto (los recuerdo todavía) porque mi memoria los había evocado, repetido a menudo.

Eso forma parte de los ejercicios.

Aquí también, es en la escuela donde puede aprenderse —mejor sin duda que en otros lugares— a fortificar ese músculo invisible, a ejercitarse continuamente los unos gracias a los otros, los unos con los otros.

Arthur Rubinstein decía: «Cuando paso un día sin tocar, lo noto. Cuando paso dos días, lo notan mis amigos. Cuando paso tres días, lo nota el público».

No riega uno su jardín de una vez para siempre.

Es conveniente saber —todos los especialistas están de acuerdo— que nuestro cerebro es reductor, simplificador, que le gustan las soluciones fáciles y definitivas, que son todo lo contrario de la vida. Está perpetuamente acechado por la pereza, y es esencial despertarlo constantemente, hostigarlo, obligarlo a jugar consigo mismo, a desdoblarse, a contradecirse, a pelearse. Todo cerebro, toda imaginación que se encierra en una certidumbre se ve inmediatamente bloqueado por la esclerosis. Y eso puede suceder ya a la edad de veinte años, la edad en la que todo se sabe. «Lo absurdo es querer llegar a una conclusión», decía Flaubert. Una película es todo salvo una conclusión.

Interpretar antes de escribir

En el interior de una escuela, el trabajo sobre la imaginación puede prolongarse mediante un trabajo con actores.

Pues el guionista –cuyo trabajo está destinado a unos actores– debe primero interpretar, antes de escribir, y con esta interpretación pueden llegarle ideas inesperadas.

Algunos grupos de actores están familiarizados con ejercicios de improvisación, que son una aplicación de la imaginación instantánea.

Las variantes son ilimitadas.

Un ejemplo. Se forma un grupo en círculo. Uno de los miembros del grupo se tiende en el suelo, en el centro, sin

moverse. Los otros miembros del grupo imaginan –durante unos segundos– una relación muy sencilla entre el cuerpo tendido y alguna otra cosa. El cuerpo puede estar muerto, herido, dormido, simulando. Nos toca decidir, pero en secreto.

En un momento dado, uno de los miembros del grupo se separa y representa su relación con el cuerpo, que es libre de reaccionar. Si otro miembro del grupo quiere intervenir, completar la relación o desviarla, lo hace. Y así sucesivamente.

Se ven algunas veces escenas completas –y asombrosamente bien construidas– nacer de estos ejercicios. Muchas veces, también, nada sale de ellos. No hay que desanimarse. Es así. No siempre se encuentra algo. Sería demasiado fácil.

El guionista, en cualquier edad de su vida, en cualquier momento de su actividad, debe mezclarse sin temor en los ejercicios de los actores. Si se muestra abierto y tiene lucidez, aprenderá mucho. Descubrirá en ellos también que su actividad (la invención hilvanada) está notablemente cerca de la del actor. Como éste debe ante todo saber lo que interpreta, él debe comprender lo que escribe, pero dejando algunas zonas difusas; si no, no será otra cosa que la ilustración de un análisis psicológico previo y pasará al margen de la niebla constante de la vida, del «no sé por qué he hecho esto», de lo que Pascal Bonitzer llamaba un día el «puede ser», es decir, lo verdadero, lo vivo, lo inesperado, lo inexplicable, el «si hubiera sabido», el «quién hubiera pensado que...».

En una escuela, el estudiante-guionista puede ser él mismo actor de sus propias obras, y hacer que otros estudiantes lo filmen. Reunidos, a la vista de la transfigura-

ción filmada de lo que han escrito, comentan, corrigen. Después vuelven a filmar, pero, esta vez, con verdaderos actores, que vienen a trabajar a la escuela. Una vez más se comenta, se corrige la escena en cuestión. Se recurre entonces a un director (que puede estar presente desde el principio) y él toma en sus manos el asunto, por tercera o por cuarta vez, con los mismos actores o con otros. La escena cambia, y se la observa. Sin olvidar nunca que se trata, para unos y para otros, de ejercicios de entrenamiento.

En la vida profesional, las relaciones entre guionistas y actores son estrechas y frecuentes. Que comiencen desde la escuela, pero que esas relaciones sean relaciones de trabajo, fructuosas y recíprocas. En ello unos y otros tienen todo que ganar y nada que perder.

En el ejercicio anterior, el guionista aprende también, en tres tiempos, a retirarse de la película. Eso es lo que se le pide, al menos en nuestra concepción europea de las relaciones entre un *script* y una película. Nosotros esperamos que el rodaje no será sólo un envasado en una caja, sino que aportará una llama nueva, y lo preparamos todo para eso. El guionista, en cierto momento, debe abandonar el primer plano de la escena (se le encontrará a menudo en el montaje), cruzando los dedos, lleno de deseos secretos.

Esta posición de retirada —en la que se mantiene sin embargo dispuesto para intervenir si se le pide— puede aprender a asumirla desde su paso por la escuela.

Unas palabras para más tarde: cualquiera que sea la intimidad de las relaciones que pueden establecerse entre los guionistas y los actores, el guionista, y más generalmente el autor, debe guardarse estrictamente de dar indicaciones de actuación a los intérpretes. Si desea decirles algo —lo

que es muy normal—, que hable de ello primero al director, y que éste (si lo juzga oportuno) transmita su mensaje. De común acuerdo.

Si no, el actor está en peligro de recibir indicaciones diferentes, acaso contradictorias, las cuales, desde la sospecha al conflicto, pueden llevar a notables desastres.

Figuras impuestas, figuras libres

En la pedagogía general del guión, aparte del aprendizaje propiamente técnico y el clásico análisis de películas, puede proponerse una serie de ejercicios impuestos. Por ejemplo:

a) Trabajar sobre el principio de la película, la primera escena, e incluso a veces, la primera imagen. En función de una historia conocida (*Madame Bovary*, por ejemplo) intentar encontrar ese principio, y que sea lo más preciso posible.

b) Trabajar sobre la estructura de conjunto de una historia, a partir, también aquí, de una obra conocida. Si se toma *Las amistades peligrosas*, defínase en qué momen-

to, incluso en qué minuto de la película debe ceder Madame de Tourvel ante Valmont, y Madame de Merteuil negarse a ello. Aprender a mirar un guión como un puente sostenido por cierto número de pilares, los cuales pueden estar más o menos espaciados.

c) Escribir el diálogo de una escena conocida, cuyo tema o situación pueda darse cotidianamente.

d) Escribir esta misma escena en diálogo indirecto, prohibiendo utilizar las palabras claves, evidentes, directas. Que los personajes lleguen a la misma conclusión sin hablar ni una sola vez de los problemas que precisamente les preocupan. Por el contrario, deben hablar de otra cosa.

e) Hacer ejercicios de desglose, a partir de una escena escrita de antemano, una escena que se cuenta, o bien a partir de una escena imaginada por los alumnos, o por un alumno. Mostrar cómo desgloses diferentes conducen a escenas diferentes.

f) Siguiendo con el desglose: trabajar sobre una escena conocida, que se cuenta, que existe ya en una película. Comparar el desglose de los alumnos con el elegido por el director de la película. Ver cómo pueden variar las costumbres de desglose según las épocas, los países, los individuos.

g) Favorecer el trabajo entre guionistas y directores. Esforzarse por hacer desaparecer entre ellos todo sentimiento de jerarquía. Impulsar a los directores a interesarse de cerca por el guión (es generalmente lo usual), pero impulsar también a los guionistas a inmiscuirse en la dirección (es menos frecuente).

h) Multiplicar los talleres de escritura, en la escuela y fuera de la escuela. Pedir a los participantes profesionales

que comenten detalladamente sus propias obras, que las desmenuen, que acepten que sean criticadas. Enviar a los alumnos, lo más a menudo posible, a trabajar *in situ*, con tal o cual director de algún centro cultural que acepte recibirlos, en tal o cual comité de lectura, etc. Todas las experiencias profesionales, en todos los niveles, son deseables.

i) Impulsar a los guionistas a trabajar con actores. Se hace muy pocas veces y, sin embargo, es de una extrema importancia. Un autor debe verificar lo antes posible y con la mayor frecuencia posible en qué se convierte su texto, en qué se convierte una escena que él ha imaginado cuando pasa por la voz y los gestos de los actores. Ya lo he dicho en las páginas precedentes. Lo repito.

j) Proponer en cada instante «escrituras» de sinopsis, de notas de intención, de tratamientos ligeros. Hacer adquirir el mayor virtuosismo posible en este campo. Proponer también (y no sólo a los guionistas) que escriban notas críticas sobre las películas que acaban de estrenarse. Y también *dossiers* de prensa, como para preparar un lanzamiento.

k) Favorecer todos los encuentros posibles con los autores y escenógrafos de teatro, verlos trabajar, invitarlos a participar en ciertos ejercicios de la escuela. Invitar también a novelistas cuyos libros hayan sido adaptados, y preguntarles lo que piensan de ello, sea bueno o malo. No perder ocasión alguna de dominar de cerca la difícil tarea de la adaptación.

l) Trabajar el diálogo histórico, de época. Procurar, por medio de tentativas diversas, encontrar ese delicado equilibrio entre un diálogo que no sea rigurosamente de época (¿para qué?) y un lenguaje que no puede ser estricto-

tamente contemporáneo. Tomar una página de Rabelais, de Shakespeare, de Diderot, de Balzac. Tratar de reescribir esta página (fuera de toda concepción de conjunto de una película) en la forma de un guión listo para el rodaje. Hacer ese trabajo entre varios, comentando, criticando.

m) Visitar otros lugares. Ya he tenido ocasión de hablar de ello en «Práctica del guión» («Sucede con bastante frecuencia que un guionista es una persona cultivada»). Efectivamente, eso no puede perjudicar. Hay que conocer cosas lejanas en el espacio y en el tiempo. Lo sabemos: el arte de contar historias es antiguo. Se ha considerado a menudo indispensable para el progreso de las sociedades. En otros países, la mayoría de las veces totalitarios, se ha intentado con frecuencia borrarlo o esclavizarlo a una ideología dominante. Estas repetidas tentativas de extirpación prueban que sirve para algo. Que expresa una parte de la vida, no necesariamente la más sumisa, la más tranquila. Una escuela no debe cerrarse sobre sí misma. Al contrario. Que se abra a las músicas extrañas, a las voces que llegan tanto del calor como del frío, que multiplique los contactos con los narradores islámicos, africanos, sudamericanos, orientales. Que acoja los mitos, las leyendas, las fábulas, a los payasos, a los embaucadores, y a los que, encerrados en sus ciudadelas científicas, de las que sólo piden salir, cuentan a su manera la historia del Cielo y de la Tierra. Y que cada estudiante, en este ilimitado territorio, encuentre por sí mismo, guiado, pero no obligado, el eco de su propia voz, no ensayada aún.

n) No resultará inútil, sin duda, una vez al año por ejemplo, hacer venir a la escuela a un mitólogo, que hable a los alumnos del origen de los mitos, las más anti-

guas historias conocidas, consideradas durante mucho tiempo caóticas y burlescas.

o) La apelación a los demás se realiza también viajando, mediante contactos de todas clases. Que el guionista aproveche cualquier ocasión, aquí o en otra parte, en el marco de la escuela o fuera de ese marco, para encontrar a otros narradores, verlos trabajar, interrogarlos, trabajar incluso con ellos. Tienen todo por ganar, tanto los unos como los otros. Invención y tradición tienen mil servicios que prestarse.

p) No descuidar nunca, bajo pretexto alguno, el guión de documental. Existen varias maneras de narrar y poner en escena lo real, que nunca se entrega directamente, ingenuamente. Para aprender esta escritura, más secreta que otras, es bueno tomar un documental, conocido o menos conocido, y escribir su guión *a posteriori*, encontrando de nuevo así el camino seguido por el director.

q) Analizar los seriales televisados, compararlos con los seriales cinematográficos de otros tiempos, intentar incluso imaginar una historia de serial, desde *Feuillade* y *Los peligros de Paulina* hasta *Dallas*, historia cuyas raíces se hundirían inevitablemente en la literatura popular y periodística del siglo XIX.

r) Siguiendo con los seriales, o con los trabajos fijados en una duración precisa, aprender a cronometrar un guión. Este trabajo, normalmente reservado a la *script-girl*, es difícil. Puede dar lugar a evaluaciones muy diversas, y conducir a errores. Hay que habituarse lo antes posible a cronometrar cada escena escrita.

s) Analizar los guiones publicitarios, definir sus principales tipos. Pedir (y obtener) contactos con los «creativos» de la publicidad, informarse de sus obligaciones, de

sus métodos de trabajo. Interrogarlos sobre el resultado obtenido. ¿Cómo se sabe que un anuncio ha funcionado? ¿O que no ha funcionado? ¿Se puede decir por qué? ¿Qué puede aprenderse aquí sobre el comportamiento, las reacciones del público en general?

t) Analizar del mismo modo los *clips* musicales, desde el punto de vista del guión. En algunos casos, se trata de la simple grabación de un concierto. En otros casos, se introducen elementos, a veces muy simples, de historias, de situaciones: una chica abre una puerta y mira un grupo que canta. Ya es el principio de un guión. Ver cómo, por razones evidentes, este guión es la mayoría de las veces mudo, sin diálogo.

u) Una tercera categoría de *clips* muestra una canción ilustrada a la que se añaden escenas de una película que acaba de estrenarse. También aquí, intentar ver en unos minutos lo que queda del guión de la película, y cuáles son los puntos fuertes conservados.

v) Procurar incluso analizar el guión de un telediario. Grabar el mismo día las informaciones de varias cadenas y compararlas: el arranque, el ritmo, los momentos de reposo, la elección de las imágenes y de las palabras, los artificios (una música de Wagner sobre un combate callejero en Beirut). Tratar de percibir lo que se ha llamado la «falsificación inevitable» de la información.

x) Cuando se presente la ocasión, pedir a un narrador, a un actor de otro país, de otra cultura, que nos cuente una de *nuestras* historias, una de *nuestras* películas. Observar las modificaciones que necesariamente introducirá. *La zorra y el cuervo*, contado por un africano, es otra cosa. Esto no lo debemos utilizar forzosamente en esta forma exótica. Pero puede atraer nuestra atención sobre puntos que se

nos escapaban, sobre posibilidades de desarrollo que nos era imposible imaginar.

y) Aprender a trabajar en varios guiones al mismo tiempo, como un gran jugador de ajedrez que disputa varias partidas simultáneas. Es un excelente ejercicio para el espíritu, que siempre tiende a reducirse, a fijarse, a dejarse seducir por sí mismo. Sin embargo, si algunos alumnos se sienten incómodos en esta dispersión, no insistir. Respetar la concentración de cada uno, cuando se juzgue necesario.

z) Nuestro alfabeto se detiene aquí. Pero los ejercicios que pueden adiestrar a un guionista carecen de límites. Que cada uno invente y proponga.

Un guionista puede contarle todo, decirlo todo. Las leyes, lo sabemos (Kant ha explicado por qué), están hechas para transgredirlas. El juego sutil entre la novedad y el cliché, entre la tradición y la sorpresa, no tiene final posible. Sólo una regla es estable y es incluso una ley: hay que interesar a aquellos a quienes uno se dirige.

Esta ley va acompañada de una nota, que puede adoptar la forma de un consejo: sólo disponemos de la película para expresarnos, cualquiera que sea la película. No podemos añadir ningún comentario, ninguna justificación, ninguna excusa. No podemos decir a los espectadores que dejan la sala, o que desconectan su receptor: «¡No habéis comprendido! ¡Esperad, escuchadme! ¡Voy a explicar lo que he querido decir!». Es demasiado tarde. Para eso teníamos el tiempo de la película. Si no lo hemos logrado, si no hemos dado a los espectadores las llaves que necesitaban para penetrar en nuestra casa, si no hemos sabido interesarles y retenerlos, tanto peor para nosotros.

No se olvide, finalmente —conservando en perspectiva el inmenso eco y, por consiguiente, las responsabilidades sociales que tienen los autores de hoy y que conservarán mañana si saben resistir la banalización comercial que los amenaza—, no se olvide nunca que el mayor favor que puede hacerse a un estudiante llamado a la expresión pública, a un arte llamado de la representación, es ayudarle a descubrirse y a construirse él mismo. Es lo que en general se llama la formación, término bastante vago, que parece no designar más que una forma, una envoltura exterior, mientras que la verdadera riqueza es más secreta y más profunda. Todo lo que pueda contribuir a este enriquecimiento, a esta consolidación de sí mismo, será deseable y bienvenido. Al yo propiamente dicho, siempre huidizo y retráctil, sólo se le puede rozar, acariciar, a veces irritarlo. Ante todo, hay que guardar el secreto. Es la condición, muchas veces, de lo vivo.

**PROBLEMAS DEL GUIÓN
CINEMATOGRAFICO**

Guión y ficción

«En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta –simultáneamente– por todas. *Crea*, así, diversos porvenires diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. (...) Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones.» (Jorge

Luis Borges, «El jardín de senderos que se bifurcan», en *Ficciones*.

Ts'ui Pên, el «casi inextricable Ts'ui Pên», no es sin duda un novelista ejemplar, ni ideal, ni perfecto, como sugiere el mismo Borges. En cambio, podría pasar por el arquetipo del guionista.

No todo puede ponerse en una novela. Pero todo parece posible en un guión. El origen del universo, por ejemplo, no ofrece materia novelesca: falta un héroe, al menos. Pero da materia guionística. La teoría del «Big Bang» es un guión del nacimiento del universo.¹

«Esto sucedió así»; o: «He aquí cómo podría suceder esto». Un guión, en principio, es ante todo esto: la descripción más o menos precisa, coherente, sistemática y, en lo posible, comprensible y atrayente, de un suceso o de una serie de sucesos, cualesquiera que éstos sean.

La primera cualidad de un guionista debería ser la posesión del sentido del suceso.

Una novela es otra cosa: es un bloque de escritura en el cual las palabras no tienen solamente una función indicativa, sino que valen por sí mismas. Un guión es, incluso en su forma, una ficción lábil donde las palabras, salvo las del diálogo, son contingentes (están ahí en lugar de imágenes), donde las bifurcaciones siempre son posibles,

1. Recientemente, en la primera página de una revista científica, podía leerse este título, banal por otra parte: «Climat: les nouveaux scénarios». Se habla igualmente de guiones para describir la evolución virtual de una situación en política, en la industria, etc. Esto indica con claridad a quién están destinados prioritariamente estos objetos paradójicos que se llaman guiones: a quienes *toman las decisiones*. Esto vale también para los guiones cinematográficos que, ante todo, se dirigen y están destinados a seducir a productores, actores, directores; aquellos gracias a los cuales la película de papel se transformará efectivamente en película de celuloide.

donde los desenlaces siempre son más o menos frágiles, intercambiables, hasta la realización que, en el papel (si es el guión de un libro o de una tira dibujada) o en el celuloide (si es una película), detendrá la proliferación amenazadora de los encadenamientos, de las series de sucesos.

Una novela puede reescribirse; pero llega el día en que el autor debe firmar el «listo para imprimir». Un guión, mucho más allá del primer día de rodaje de una película, siempre es susceptible de ser modificado, reelaborado, para cambiar sea tal diálogo, sea tal escena (porque se los considera algo débiles), sea también, incluso, el curso de los acontecimientos.

«Fang, digamos, guarda un secreto... un desconocido llama a su puerta... Fang puede matar al intruso... el intruso puede matar a Fang...»

Tales notaciones no emanan directamente del arte de la novela, sino de la preocupación del guionista. El guionista se encuentra a menudo en la necesidad de elegir entre varias posibilidades, entre diversos caminos del relato para optimizar su rendimiento emocional o la lección moral. Por eso nos reunimos con frecuencia dos, algunas veces tres, para escribir un guión. Coguionistas, o guionista y director-autor. Buscamos en la trama serial del tiempo, en la red infinita de los sucesos divergentes, convergentes y paralelos, las mejores soluciones. Uno propone: «Fang puede matar al intruso». Y el otro: «El intruso puede matar a Fang».

La noción de guión tiene así algo a la vez inquietante y tranquilizador: por una parte remite a una idea de complot (*plot* es la palabra inglesa para *trama*); por otra parte, implica que una situación, una serie de sucesos, por te-

ribles que sean, responden a un esquema, a un protocolo, ya catalogados y, como tales, dominables.

De todas formas, siempre es la simulación, el simulacro de una especie de bomba lo que fabricamos cuando escribimos una historia: serán siempre dramas, crisis, catástrofes discretas o espectaculares, trágicas o cómicas, las que formarán la materia de nuestros guiones, y un guión es siempre, en cierto modo, una «teoría de las catástrofes».

«Una película es una máquina infernal. Una vez la mecha encendida, una vez puesta en marcha, funciona con un dinamismo enorme. Imposible detenerla. Es incapaz de arrepentirse, de retractarse de cualquier cosa, de esperar a que usted la haya comprendido, de explicarse. Se limita a madurar hasta la inevitable explosión. Esta explosión, nos corresponde [a los guionistas] prepararla como anarquistas, con el mayor ingenio, con la mayor malicia...» Así se expresa el director Bergmann (nada que ver con Ingmar) en *Violeta del Prater*, donde Christopher Isherwood cuenta en forma novelesca su primera experiencia como guionista.² Cuando oímos a quienes toman las decisiones (políticos o ejecutivos) declarar en caso de conflicto o de crisis: «El guión que más temo es...»,* vemos bien que se ha considerado ya lo peor, que su historia se conoce en cierto modo de antemano, y en cierto modo eso permite suponer que, cualquiera que sea la sucesión de los aconte-

* Expresión intraducible («Le scénario que je redoute le plus...»), puesto que, en francés, *scénario* se refiere tanto al guión cinematográfico como al desarrollo de una situación en la vida cotidiana. [R.]

2. Christopher Isherwood, *La Violette du Prater*, U.G.E. (10/18), pág. 56 (trad. cast.: *Violeta del Prater*, Madrid, Felmar, 1979).

cimientos, ésta ya se encuentra simulada a través de un guión y, por tanto, pueden deducirse de antemano unas paradas, unas soluciones. Del mismo modo, en el cine, el guión sirve para domesticar esta especie de catástrofe que es una película. (Y eso vale tanto para los directores como para los productores, aunque con intereses diferentes.)

Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang... Pero cuando elegimos, ya no podemos volver atrás. La máquina se ha puesto en marcha y debe llegar hasta el final. Esto define una ley de progresión, opuesta al «guión infinito», guión de todos los guiones, que representa el mito borgesiano: cada escena, cada movimiento de la película cierra una puerta que ya no podrá abrirse y abre otra por la cual, obligatoriamente, deberá pasar el relato, y eso por sendas cada vez más estrechas, hasta un desenlace fatal.

¿Hay guiones originales?

El guión siempre supone una transmisibilidad, una adaptabilidad, de los relatos, de las historias, de los temas. Señala variaciones, repeticiones, series. «Hay doce mil temas en la Biblioteca Nacional», decía Michel Audiard, en una reflexión espontáneamente borgesiana. Y los miembros de los comités de lectura conocen bien esta impresión de innumerabilidad, de pululación infinita de los *scripts* entre los cuales habrá que seleccionar un número ínfimo, los escasos ejemplares que puedan dar lugar a una realización efectiva y que valga la pena.

Así las historias contenidas en los guiones parecen destacarse «en infinitas series de tiempos, en una red crecien-

te y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. (...) No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted a llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma».¹

Podría añadirse: en uno de esos tiempos, la historia es cómica; en otro es trágica... El aforismo de Marx, que pretende que todo acontecimiento histórico tiene lugar dos veces, una primera vez en forma de tragedia y una segunda en forma de farsa, es un pensamiento de guionista. Así, la misma historia, más o menos, puede tratarse una primera vez seriamente, una segunda vez paródicamente: así fue como Monicelli, después de haber visto *Rififi* (historia de un robo «científico», inspirado a su vez en *La jungla de asfalto*, de Huston), concibió el proyecto de *Rufufú*; lo mismo, pero en clave cómica.²

Tenemos que tratar sucesos, y tratarlos de tal modo que los destinatarios de la historia (lectores profesionales primero y, más allá, el público) se interesen y queden «enganchados» aunque esta historia, en cierto modo, esté extraída del rumor de fondo de mil historias que se le parecen y que de mil maneras diferentes, a través de los siglos, han sido ya contadas.

Es, por otra parte, una de las maneras de entender la fórmula de Hitchcock según la cual más vale partir de clichés que llegar a ellos: cuando se cree partir de lo nuevo,

1. Borges, *op. cit.*

2. Mel Brooks ha basado toda su carrera en la explotación paródico-burlesca de algunas películas clásicas: *Frankenstein*, *La Guerra de las galaxias*, etc.

de lo nunca visto, es cuando se encuentra uno chapoteando en los estereotipos. «A poco que se ahonde —escribe Rohmer—, uno advierte que no hay guiones originales: los que se dicen tales plagian más o menos de cerca alguna obra dramática o novelesca, de la que toman lo más vivo de sus situaciones y de su problemática.»³

Esto no solamente es válido para el cine. Considerando el teatro clásico francés, por ejemplo, o las fábulas de La Fontaine, únicamente desde el punto de vista de su guión, se sabe que todo está en ellas copiado de la Antigüedad, de Tácito, de Esopo, etc. La verdadera originalidad no se deja descubrir a la primera ojeada; resulta a menudo de disposiciones secretas, o de desplazamientos algunas veces imperceptibles sobre un cañamazo tradicional. Lo que quiere decir Rohmer es que la originalidad es cosa de escritura, de dirección: historia original, no hay.

La idea de *repetición* es siempre, pues, en ese sentido, más o menos consustancial con la de guión. Tan pronto como hay guión, todo sucede como si una situación, cualquiera que sea, obedeciese a un tipo de encadenamiento, a una lógica de causalidad o de consecuencialidad ya conocida, clasificada, inventariada.

El número de las historias es infinito, pero los tipos de situaciones, dramáticas, épicas o cómicas que componen son, por su parte, limitados. «Gozzi sostenía que sólo puede haber treinta y seis situaciones trágicas. Schiller se tomó mucho trabajo para encontrar más; pero no encontró ni siquiera tantas como Gozzi», anota Goethe en sus *Conversaciones con Eckermann*. Y a finales del siglo pa-

3. Eric Rohmer, *Six contes moraux*, Ramsay-Poche-Cinéma, pág. 11 (prefacio) (trad. cast.: *Seis cuentos morales*, Barcelona, Anagrama, 1974).

sado, apoyado en este ejemplo, cierto Georges Polti compuso un libro inventariando *Les Trente-Six Situations dramatiques*, con títulos de capítulo tales como: «XXIIª situación: *Sacrificar todo a la Pasión*»; «XXIIIª situación: *Deber sacrificar a los suyos*»; «XXVIª situación: Crímenes de amor» (donde el autor encuentra «ocho clases de crímenes eróticos»), etc.⁴ ¿Qué significa eso sino que todo guión se saca del fondo de una trama de situaciones tipo, de encadenamientos tipo, sobre el fondo de unos estereotipos a los que la historia narrada deberá obedecer, escapando a la vez de ellos (si quiere interesar)?

El peso del guión en una película puede ser más o menos importante, según los métodos de dirección y/o de producción, pero siempre implica esta fatalidad de repetición que ilustran de modo caricaturesco, en el cine de Hollywood, las enésimas versiones de una película (guión) de éxito: los *Tiburón*, *Pesadilla en Elm Street*, *Viernes 13*, etc.

Se ve además, en este último caso, si no el guión, al menos la historia misma, desaparecer bajo la repetición de la situación tipo (un asesino inmortal diezma como un carnicero a una banda de jóvenes despreocupados) que labró su éxito. Ya no hay sino las terroríficas variaciones de un «guión» mortífero reducido a su más simple expresión. Pero entonces es acaso cuando aparece la noción de guión en su obscena desnudez: cuando toca la incansable combinatoria del fantasma, la pornografía.

No sin razón los psicoanalistas, para evocar los procedimientos a veces complicados de dominación, de su-

4. Georges Polti, *Les Trente-Six Situations dramatiques*, «edición revisada y aumentada con tres índices bibliográficos de las obras y de los autores citados», Editions d'aujourd'hui, 1980.

misión y demás, que subyacen a las acciones de los llamados perversos, producen la noción de «guión perverso». Quizás hay algo tranquilizador en pensar que, cualesquiera que sean los horrores a los que alguien va a ser sometido, eso forma parte de un designio prescrito, de una trama narrativa, de una especie de drama objetivo del que, por esfuerzo de distanciamiento, podemos ser espectadores y sacar de él al mismo tiempo una enseñanza.

Sin duda, el guión en su acepción profesional es otra cosa. Pero las nociones clínica, erótica o prospectiva no dejan de contaminarlo, y subrayan, en todo caso, esto: que la función del guionista difiere de la práctica del escritor, del literato, del novelista. La escritura, como la puesta en escena, es la *antiperformance* del guión.

El novelista *escribe*, mientras que el guionista *trama, narra y describe*: la escritura le es contingente. Puede incluso imaginarse, en el límite extremo, un guionista que nunca escribiera, que nunca tuviera relación alguna con la página en blanco.

Desde el manuscrito al libro, en el que se cristaliza la forma definitiva de la novela, puede haber muchos cambios (se conocen escritores que introducen en las pruebas de imprenta modificaciones considerables) pero no hay apenas diferencia de naturaleza. Se trata siempre de escritura.

Desde el guión a la película, la mutación es total. Así que el guión tendrá siempre el estatuto de un objeto transicional, cuya fiabilidad está sujeta a todas las dudas, a todas las refundiciones. De ese carácter equívoco, ambiguo, inseguro, es de donde viene verosíblemente –y destinado a exorcizarlo– el mito profesional del «guión de hierro». Este odioso término remite a la angustia de los product-

res, obligados siempre a apostar sobre un proyecto cuya rentabilidad segura no puede preverse; pero también a la del director cuando, poco seguro de los medios de su realización, desea apoyarse en un texto que, en último extremo, se la dicta.

No hay guiones de hierro. Hay buenos y malos guiones, como hay buenas y malas novelas. Sencillamente, en un guión, contrariamente a la novela, las palabras no valen por sí mismas, el guión no es la obra misma, sólo es el esqueleto verbal de una película virtual. Un «buen guión» nunca es la garantía de una buena película. Un diálogo magnífico, unas escenas fuertes, una narración sobrecogedora, una historia mágica, siempre podrán quedar reducidos a la nada por una realización blanda y por malos actores.

Relatividad del guión: «No hay literatura cinematográfica, como sí hay una teatral, nada que se parezca a una obra, una “pieza”, capaz de inspirar y de desafiar mil realizaciones posibles, de movilizarlas en beneficio suyo. En la película, la relación de poder se invierte: la dirección es la reina, el texto el servidor. Un texto cinematográfico, en sí mismo, no vale nada», escribe radicalmente Rohmer.⁵

«Preocuparse de las palabras por sí mismas resulta fatal en el cine. Las películas no están hechas para eso», anotaba por su parte, acaso pensando sobre todo en el diálogo, Raymond Chandler (quien como novelista amaba las

5. Eric Rohmer, *op. cit.*, pág. 12. Pueden citarse excepciones: por ejemplo, el diálogo de *La Maman et la putain* se ha montado en el teatro. Pero ya se sabe lo que hay que pensar de las excepciones. Que el cine además ha influido en la literatura moderna, podría demostrarse a través de numerosos ejemplos: pero unas veces es el estilo de los planos, otras el del montaje, y menos a menudo la escritura guionística misma (Dashiell Hammett, quizás).

palabras por sí mismas, y como guionista sufrió en Hollywood).⁶

¿Qué quiere decir concretamente que en un guión las palabras no valen por sí mismas? Que una novela empiece por «El termómetro marcaba “33° en el *boulevard Bourdon*”, por ejemplo, no es solamente una noción factual. Es el arranque de un estilo, de una escritura, de un sistema literario, incluso de una escuela, al mismo tiempo que de una historia. El problema del guionista es otro. Tendrá que preocuparse primero de traducir, suponiendo que eso importe en la historia, 33° en el *boulevard Bourdon*» en imágenes. Tendrá que buscar, en el abanico de las posibilidades, un termómetro en un escaparate, o un transitor a la hora de las informaciones meteorológicas, una placa esmaltada, etc. O acaso la sucesión de los acontecimientos:

«*BOULEVARD BOURBON, DIA*

Los viandantes van en mangas de camisa. Caminan despacio, bajo la luz violenta del mediodía. Uno de ellos se ha dejado caer sobre un banco, con su chaqueta junto a él, enrollada como una bola. Se seca la frente cubierta de sudor», etc.

Cada una de estas palabras no importa por sí misma; debe contribuir a sugerir la escenificación y, a través de ésta, a reducir la situación. Remite no sólo a unos planos, a unas imágenes, a unos sonidos, a una actuación, a un estilo –sí, pero de dirección–, sino también a material de producción, a condiciones de rodaje, a dinero. «Viandantes» implica «figurantes» (y por tanto contratos de extras), «luz violenta» (o «deslumbradora», o «cegadora»: la elec-

6. Raymond Chandler, *Letres*, Christian Bourgois, pág. 194.

ción de los términos no es indiferente, pero es sólo una aproximación al efecto visual que se debe producir) sugiere un material pesado de iluminación, reflectores, etc., y el conjunto supone que la película deberá rodarse en verano, a menos que, dotada de un presupuesto excepcional, se haga en estudio.

El guionista no piensa necesariamente en todo eso cuando escribe, es preferible que tenga primero en la cabeza la coherencia y la intensidad de la historia. Pero sucede que algunas notaciones rápidas en un *script* resultan muchas veces onerosas cuando la dirección las toma a su cargo. Así, «Michelle hace esquí náutico en el Sena, y Alex conduce el fueraborda» en *Les amants de Pont-Neuf* (inacabada en el momento en que escribo esto), de Leos Carax: «Se evalúa el coste de esta escena sublime, indicada en dos líneas en el *script*, en cinco millones de francos» (*Le Monde*, 17 de marzo de 1990).

La imagen narra

¿Es el guionista pues, esencialmente, «el que cuenta»?
¿Es el guionista solamente un narrador?

Quizá no del todo, en la medida en que el narrador es un hombre universal, y el guionista debe ser un especialista, un profesional, un técnico.

La función del guionista es, en realidad, la de adaptar a una materia especial –la que nos interesa es la materia cinematográfica– la forma de un relato. Tanto si este relato se ha inventado para esta materia como si se ha extraído de una obra de teatro, un suceso, un poema,¹ un cuento popular una

1. ¿Por qué no un poema? Es bien conocido que *Amadeus*, de Forman, está tomado de una obra contemporánea de teatro, pero es menos sabido que la obra

novela, un relato corto, una crónica, ése es el papel del guionista: adaptar la forma-relato a la materia-película.

No se trata, pues, solamente, de saber contar, sino de saber contar en función de la imagen, «bajo el dictado de la imagen», por parafrasear una fórmula de Klossowski.² A un guionista cinematográfico no sólo debe gustarle narrar, gustarle las historias, debe gustarle también la imagen, amar las imágenes.

Y es que las imágenes, cosas complejas y con frecuencia ladinas, narran también, pero de un modo diferente al de las palabras.

Tonino Guerra, poeta, escritor y guionista, entre otros, de Antonioni, de Fellini, de Tarkovski, declara: «Cuando pretendo hacer un guión, intento encontrar imágenes poéticas. No hay nada novelado, nunca me ha gustado eso». Y para dar una idea del trabajo del guionista, recurre a una metáfora pictórica: «Si sugiero al pintor Morandi que haga *Las botellas*, le he dado el tema, es un acto de valor mínimo porque él puede pintarlas de manera abstracta o puede darles una calidad del todo suya y que las haga entrar en el cubismo, la metafísica, etc. Es él quien hace el verdadero trabajo. Pero si yo digo a Morandi: «Sugiero el tema de las botellas, pero deben ser cuatro reunidas en el centro del cuadro y no distribuidas por toda la superficie, de manera que haya un espacio alrededor», esto es la

en cuestión desarrolla en forma narrativa el argumento de un poema dramático en dos actos de Pushkin, *Mozart y Salieri*.

2. «Me encuentro bajo el dictado de la imagen» en *La Ressemblance*, Ed. Roan-ji, pág. 102. Citado por Alain Arnaud, en *Pierre Klossowski, Les Contemporains-Seuil*. A propósito de Klossowski y del tratamiento cinematográfico particular de su obra (Pierre Zucca, Raoul Ruiz), recordemos las afinidades frecuentemente evocadas con respecto al guión y al fantasma, al fantasma erótico en especial. Véase *infra*.

estructura del cuadro. Pues de este modo le he sugerido un elemento más, que forma parte del estilo, porque él me demuestra, con esas cuatro botellas en el centro, una especie de miedo, la idea de que están unidas, estrechamente, en medio de este espacio».³

Vemos por este ejemplo el modo en que el guión es ya, en cierta manera, realización. Es realización virtual. Hay indicaciones de representación (reunidas en el centro del cuadro), de espacio, de luz, de tamaños de plano.

Si alguien se empeñase en trasladar al papel las sugerencias del cuadro de Tonino Guerra, ¿qué resultaría? «Cuatro botellas sobre una superficie desnuda, sin duda una mesa. Están apretujadas unas contra otras en una masa descolorida y compacta. Se destacan sobre una pared gris, en una luz suave y pálida. Alrededor, el espacio está vacío.» O, más concisamente: «Cuatro botellas forman una masa compacta en el centro de una mesa. El espacio circundante está vacío, indeterminado». O, más elípticamente aún: «Cuatro botellas están colocadas sobre un mesa, en medio de una habitación desnuda... ».

Ninguna de estas notaciones es indiferente. Sugieren matices, a veces importantes, en la apreciación de la atmósfera, de la situación, en el sentimiento y la expectativa del lector. Sugieren, más o menos brevemente, con más o menos insistencia, ligereza o pesadez, la imagen que se dará de un conjunto en la tela, en la pantalla. Conectan con el estilo mismo de la narración, más o menos recargada, más o menos rápida, más o menos seca, más o menos neutra.

3. Marie-Christine Questerbert, *Les scénaristes italiens*, 5 Continents/Hatier, págs. 184 y 189.

En la primera, hay más insistencia y más tiempo, implicando la duración de una mirada, de un plano más largo que en la segunda. En la tercera, el efecto plástico se ha disminuido, se ha aminorado, la notación tiende a hacerse puramente informativa, el grupo de las cuatro botellas «representa» menos. Así, aunque no se presente indicación alguna de tiempo en la descripción, la duración está inscrita en ella, y su dimensión dramática implícita, así como el ritmo, la velocidad o la lentitud del relato.

Se trata, pues, de sentir la imagen y de sugerirla, en su intensidad y su duración. *La imagen es la que cuenta la historia*. Sin embargo, lo esencial de la imagen es lo que Tonino Guerra llama aquí la idea: esa idea de temor, de solidaridad helada, asustada, que da a la escena su *sentimiento*.

No debería haber escena, en una película, que no fuese portadora de un sentimiento. El sentimiento y la idea no difieren, no deben diferir. Una escena es inútil si está desprovista de sentimiento, pues es el sentimiento el que hace moverse las cosas, el que crea el movimiento, incluso en el ejemplo absolutamente metafórico y estático que tomo de Tonino Guerra. «Que sean los sentimientos los que provoquen los sucesos. No a la inversa», prescribe Bresson.⁴

Jouvet, en sus lecciones de arte dramático, hacía del sentimiento objeto de búsqueda incansable, obsesiva. En la transcripción de sus cursos, se encuentran a cada instante observaciones como ésta: «Siente bien, experimenta bien el sentimiento de esta mujer que viene a salvar a su amante».⁵

4. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, pág. 37.

5. Louis Jouvet, *Molière et la comédie classique*, Gallimard, pág. 110.

Se ve claramente a través de tales indicaciones que el «sentimiento» que buscaba así y que intentaba acosar a través de la actuación de sus alumnos era el sentimiento de la propia escena, lo que daba a la escena su sentido, su causalidad misma.

Cuando queremos comunicar un sentimiento de temor, o de exaltación, u otro, hemos de encontrar siempre elementos de orden escenográfico, plástico y dramático. Si tenemos que inventar una escena en la cual «una mujer viene a salvar a su amante», no se trata de una pura información que comunicar. No sólo tenemos que indicar la acción, sino coextensivamente –y ésa es toda la dificultad, ahí es donde se requieren delicadeza, justeza, invención, ahí es donde se da el «tono», el estilo– la angustia, la emoción, el heroísmo que esta iniciativa supone.

Si, cuando redactamos la «continuidad dialogada», nos está teóricamente prohibido escribir: «Elvira entra en la casa de Don Juan, decidida a salvarlo a pesar de él mismo», no es sólo porque el sintagma *decidida a salvarlo a pesar de él mismo* nada quiera decir en principio en términos de cine, ni porque debamos saber que la imagen correspondiente no traducirá otra cosa que «Elvira entra en la casa de Don Juan», lo que constituye el ABC del oficio de guionista. Es sobre todo porque el trabajo que tenemos que hacer consiste en encontrar qué gestos, qué palabras proferidas por el personaje, qué obstáculos concretos van a hacer surgir en la pantalla, en el movimiento, la decisión, la firmeza, la fragilidad, la energía, el amor que animan al personaje en la escena en cuestión.

Véase también *Elvire Jouvet 40* (texto del espectáculo de Brigitte Jacques), BEBA-Théâtre, 1986.

Por eso sería un error creer que lo que se llama «la imagen» es independiente de las palabras. Son, por el contrario, las palabras las que la habitan, la soportan, le dan su poder y su impacto originales. Por eso esta amalgama de imágenes y de sonidos que es una película necesita un guión, amalgama de palabras.

Hemos visto más arriba que una frase deliberadamente seca como un informe, tal como «El termómetro marcaba 33° en el *boulevard* Bourdon», difícilmente, laboriosamente se deja transcribir en los términos del guión. Es una paradoja, puesto que la opinión común referente al guión es que la escritura que le conviene debe tener la concisión de un informe. Inversamente, puede suceder que una frase de estilo mucho más «literario» da de entrada el clima dramático que necesitan la escena, la secuencia o el relato entero. Es Eisenstein quien lo dice:

«A veces una disposición puramente literaria de las palabras en un guión nos dice mucho más que el informe más escrupuloso de un observador sobre la expresión de los rostros.

»“Un silencio de muerte se cernía en el aire.”

»¿Qué hay de común entre esta frase y la percepción concreta de un fenómeno visual?

»¿Dónde está ese gancho del que conviene colgar el silencio?

»Y sin embargo, esta frase, o más exactamente la tentativa de encarnar cinematográficamente esta frase perteneciente a los recuerdos de uno de los participantes de la rebelión del *Potemkin*, es la que debía determinar toda la concepción del agobiante tiempo muerto, mientras que, sobre la lona impermeable agitada por el aliento de los condenados que recubría, apuntaban los tem-

blorosos fusiles de los que debían asesinar a sus hermanos». ⁶

Así, la escritura guionística, si bien debe ser en efecto tan concisa, tan concentrada, tan densa como sea posible, y no soporta los meandros estilísticos de la «literatura», debe, sin embargo, ser evocadora, cargada de afecto y de emoción cuando sea necesario. «Un silencio de muerte se cernía en el aire»: esta frase, muy difícil de traducir en términos cinematográficos en la época del mudo, es la que aporta lo que Jouvét llama el «sentimiento», y Tonino Guerra *la idea* de la escena.

No es necesario «hacer» mucho. Por ejemplo, dos jóvenes que acaban de conocerse pasean. El *script* contiene las frases siguientes:

«Hablando, caminando, han dejado los muelles del Sena. Se han detenido ante la entrada de un hotel. Ni uno ni otro dan un paso más. Se miran. Y entonces ella le sonrío.»

Ese «y entonces» no tiene equivalente en imágenes. Nada podría corresponder a eso en la pantalla. Pero supone un giro emocional de la escena, el efecto repentino de una invisible maduración de los sentimientos en el corazón de la muchacha, la decisión de sonreír, ante la entrada del hotel, que implica la aceptación —o la invitación, esto es algo ambiguo— de entrar en él con el muchacho, y la aceptación de lo que seguirá, inmediatamente después y quizás a más largo plazo.

6. «De la forme du scénario», en *Au-delà des étoiles*, U.G.E. 10/18, pág. 205. Citado por Benoît Peeters, «Une pratique insituable» en *Autour du scénario*, Editions de l'Université de Bruxelles, apasionante obra colectiva compilada bajo la dirección del mismo B.P.

«Y entonces», aquí, supone ese acto de franquear un límite, una *no-man's-land* invisible, una fracción de tiempo que va a cambiar el destino de los personajes.

Si se hubiese escrito simplemente: «Ni uno ni otro dan un paso más. Se miran. Ella le sonríe», ese paso, esa decisión, y la imperceptible emoción que implica, no estarían señalados. La escena sería mecánica, sin vida.

El resto (es decir, en el guión citado, la voz en *off* sobre la que termina la escena y que concluye: «Aquella sonrisa la entregó») es cuestión de estilo, de elección narrativa.

Añadamos esto: es posible, cuando la escena se rueda, que el realizador decida en el último momento que la actriz no debe sonreír, sino, por ejemplo, bajar la vista, o volverse, o tomar la mano del muchacho. Es asunto de apreciación sensible, en función de los actores, de lo que pasa o no pasa entre ellos: de dirección de actores.

Pero eso, que sucede con mucha frecuencia, no debe llevar al guionista a la pereza, y a decirse que de todos modos, en el rodaje, «ya encontrarán algo». No sólo sería una renuncia, sería un error en relación incluso con la realización. Pues si el director (o algunas veces también el actor) encuentra otra idea en el último momento, acaso una idea contraria, será gracias a ese trampolín, a esa primera elaboración de la situación emocional, quizá simplemente gracias al «clic» afectivo producido por ese «y entonces», que en la situación concreta del rodaje ayudará a encontrar esa nueva idea (de realización, de interpretación).

Bresson escribe sus guiones muy minuciosamente, «a la antigua», es decir, con las notaciones referidas a los tamaños del plano y una separación vertical entre las indi-

caciones de sonido y las indicaciones de imagen (lo cual ya no es práctica habitual porque eso hace que el guión sea muy molesto de leer): y después, lo cambia todo en el momento del rodaje.

Truffaut decía algo así: hay que rodar una película contra su guión, y montarla contra el rodaje. Pero ese «contra» sólo puede tener lugar si el guión existe sólidamente, y la puesta en escena también. Sin lo cual, se encuentra uno en el montaje ante esa misión imposible que demasiados montadores conocen: «salvar» la película, es decir, dar mediante el montaje una apariencia de existencia a algo que, por carecer de un guión suficiente y de una verdadera puesta en escena, nunca será una película digna de ese nombre.

Se ve aquí en todo caso que la historia que se cuenta no discurre en un solo plano, siguiendo una sola línea, entre un antes y un después, sino en varias direcciones.

Una historia no consiste sólo, ni principalmente, en un encadenamiento de peripecias, cuyo catálogo (como demuestran numerosas películas y series americanas), se observa enseguida como limitado. Una historia implica varias dimensiones. Hay un plano anterior, un plano posterior, un fuera de campo: múltiples planos posteriores y fuera de campo. Eso forma parte del secreto, del complot, del misterio que se trata, no de desvelar toscamente, sino ante todo de profundizar.

Narrador y narratario

Una historia, se cuente como se cuente, se transmita como se transmita, implica necesariamente a alguien que la cuenta y a alguien a quien se cuenta, digamos un narrador y un narratario. El narrador es el autor, el narratario es el público (oyentes, lectores, espectadores). El fin del narrador es el de complacer, seducir al público, hacerle ver algo nuevo. Eso puede parecer obvio, pero entraña unas consecuencias, en la trama misma de las historias, que son menos evidentes.

Michel Chion insiste en hacer una distinción capital «entre la historia propiamente dicha (es decir, muy llanamente “lo que pasa” cuando se pone el guión en orden

cronológico), y otro nivel que puede llamarse narración, pero que otros llaman relato, discurso, construcción dramática, etc., y que afecta, a su vez, a la manera en que se cuenta esta historia. Entre otras cosas, a la manera en que se cuenta esta historia. Entre otras cosas, a la manera en que los acontecimientos y los datos de la historia se ponen en conocimiento del público (modos de relato, informaciones ocultas y luego reveladas, utilización de los tiempos, de las elipsis, de las insistencias, etc.). Este arte de la narración puede, por sí solo, dar interés a una historia sin sorpresas. Inversamente, una mala narración estropea el interés de una buena historia, algo que todo el mundo experimenta cuando se esfuerza por obtener un éxito con una “historia divertida”».¹

Un guionista advierte muy concretamente ese papel de narrador que es el suyo cuando trabaja con un director: se trata de proponer a éste unos sucesos, unas bifurcaciones, unos personajes, unas frases de diálogo, que a la vez respondan a su deseo (si no, las rechaza o las acepta con desgana, y entonces se corre el riesgo de ver debilitarse su interés y extrañarse el relato en las ciénagas de los *posibles indiferentes*) y lo sorprendan.

Es sin duda lo que lleva a Jean-Claude Carrière a dividir las historias, no según los géneros, sino según las relaciones entre narrador y narratario: desde este punto de vista hay así tres tipos principales de historia: la de alguien que conoce y cuenta a gentes que también la conocen (es, por ejemplo, el relato histórico, *Danton* o *Juana de Arco*, cuyos personajes, peripecias y final son bien conocidos, y cuyo interés reside entonces en la originalidad del

1. Michel Chion, *Écrire un scénario*, Cahiers du Cinéma, I. N.A., pág. 73.

punto de vista sobre los héroes, los sucesos, en la *manera* de contar la historia, en la narración); la que alguien conoce y cuenta a gentes que no la conocen (es, por ejemplo, el relato policiaco en el cual el autor conoce al asesino y la manera en que se ha cometido el asesinato, algo que el público debe ignorar hasta el final); finalmente, aquella en la que alguien cuenta una historia que no conoce a gentes que no saben de ella más que él (es la inmersión en la improvisación).

Esta clasificación muestra que toda historia es un juego con lo conocido y lo desconocido. Toda historia tiene por función el «sumergirse en lo desconocido para encontrar algo nuevo», de manera que enriquezca lo conocido. Pues, incluso si *contamos una historia que no conocemos a gentes que no la conocen*, lo hacemos con jirones de historias que conocemos, que aprovechamos, que otros nos han contado, con los fragmentos que hemos pescado la víspera o por la mañana en el café, en el periódico, en el autobús, o hasta en nuestros sueños nocturnos... Y cuando *contamos una historia que conocemos a gentes que la conocen*, nos cuidamos de introducir un elemento desconocido, nuevo, que cambie mucho o poco su perspectiva, si no el tedio amenazaría pronto con abatir al narrador y al público...

Cuando se inicia un guión, no es inútil preguntarse quién, entre los personajes que se quiere poner en escena, va a contar la historia y quién será contado, sabiendo también que los papeles del narrador y del narratario son reversibles. A veces, se descubre durante el camino, o mucho más tarde. Pero es raro que la cuestión no entre en nuestros cálculos.

Cuando un personaje del cuento de Borges describe el tiempo como «un jardín de senderos que se bifurcan», incluye insidiosamente a narrador y narratario en la trama guionística total del universo explicando al narrador del cuento que los dos representan papeles, necesariamente variables, divergentes u opuestos, en el conjunto infinito de guiones posibles y, por tanto, un papel preciso y secreto en el que realizan actualmente: «En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa...». Ahora bien, nos enteramos a continuación de que si el narrador ha llegado a la casa del poseedor del manuscrito de Ts'ui Pên, es justamente para matarlo.

Lo cual quiere decir que todo narrador tiene un plan secreto, y que todo relato, en cierto sentido, es un complot. En muchas historias de Borges, el relato de un complot es, a su vez, un complot (por ejemplo en *Tema del traidor y del héroe*, adaptado al cine por Bertolucci, sobre un guión de Eduardo de Gregorio, con el título de *La estrategia de la araña*). Añadido al universo, el relato cambia el universo, introduce en el tiempo una nueva bifurcación, es decir, un cambio de destino; puede matar, hacer revivir o cambiar el sentido de una muerte.

Por ejemplo, nada más conocido que la Pasión de Cristo. Pero en esta historia hay elementos enigmáticos, que han permitido re-contarla con profundas variantes. Como existe una versión ortodoxa, oficial, sagrada, estas variantes se consideran a menudo como heréticas y, en cuanto tales, anatemas.² De ahí sin duda el escándalo que

2. *La vía láctea*, de Jean-Claude Carrière y Luis Buñuel, constituye un prodigioso catálogo de herejías producidas por los misterios de la doctrina cristiana. El inicio, recordémoslo, es el siguiente: dos vagabundos en camino hacia Santiago de Compostela se encuentran, en el curso de su peregrina-

ha suscitado la versión de Kazantzakis, *La última tentación de Cristo*, adaptada al cine por Paul Schrader y Martin Scorsese. Es una versión que transforma y renueva completamente el papel de Judas en la leyenda sagrada: Judas, en el relato kazantzako-scorsesiano, no sólo no traiciona, sino que *salva* a Dios en el Hijo del Hombre. Judas se convierte en el que, en un pliegue del Tiempo, exorciza la última tentación de Cristo —la tentación de renunciar a su divinidad y gozar de los bienes de este mundo, de María Magdalena y de las mujeres— y lo devuelve a su misión divina. La historia de la Pasión es bien conocida, pero la narración se apoya en una laguna o una ambigüedad de los Evangelios (¿por qué razón, aparte del plato de lentejas y las treinta monedas, que no significan mucho como causa metafísica, vende Judas al Salvador?) para cambiar todo el guión y el reparto de los papeles. Los autores sugieren así que, en una posible bifurcación del Tiempo, en un universo paralelo, Cristo sucumbe a la tentación de ser hombre, se despoja cobardemente (humanamente) de su divinidad.

En tal inversión de la perspectiva, cambia el sentido de la historia, pero según el eje de las acciones y de las pasiones que animan respectivamente a los protagonistas. En los Evangelios, la Pasión es directamente efecto de la acción de Cristo. En *La última tentación*, el que actúa es Judas, Jesús no hace sino sufrir. Es como si uno contase la historia y el otro fuese contado. Para los cristianos es sin duda insoportable que Cristo sea contado por Judas.

naje, con todo tipo de personajes más o menos fantásticos que «cuentan» su propia interpretación del misterio de la Encarnación, de la Trinidad, etc. Entre ellos hay religiosos, laicos, pero también espíritus, figuras alegóricas, el diablo, el marqués de Sade...

Lo que en todo caso muestra este ejemplo es que los papeles cardinales del narrador y del narratario, del autor y del público, se encuentran a menudo reflejados, encarnados por personajes ficticios en el interior incluso del relato.

No sólo se trata del relato en primera persona, en el cual el héroe dice *yo*, y que no interesa al guionista sino marginalmente. En una obra como *Otelo*, puede decirse que Yago, que inventa la historia del pañuelo y del adulterio, es el narrador, el que cuenta la historia –la ficción de la traición de Desdémona–, y que Otelo es el espectador, el narratario engañado. La moral de la historia pretende así que el narrador vicioso, perverso, pernicioso, vea su trampa desvelada y caiga víctima de su propia ficción, después de haber arrastrado a ella al público, su víctima.

Lo que se encuentra en muchas historias, especialmente cinematográficas, es ese fenómeno de reflexión y de «ensimismamiento» que engancha al público tanto más cuanto que se siente oscuramente *en cuanto público* incluido en la ficción bajo la forma de un personaje. (Es una variante de la famosa «identificación», la cual supone que el relato funciona como un espejo para los lectores, los espectadores.) Por ejemplo, en *La ventana indiscreta* de Hitchcock, todo sucede como si James Stewart *inventase* la historia del asesinato conyugal y como si, por haberla «escrito» (con ayuda de una guionista popular, su masajista, Thelma Ritter), tuviera la misión de comunicarla a su público, bajo la triple figura de Grace Kelly primero (interesada por razones muy personales), de su amigo el policía después (oyente escéptico por demasiado profesional, demasiado prosaico, demasiado poco artista, en una palabra) y, *last but not least*, del asesino, lo que hace

bascular (por así decirlo) al narrador en la ficción que ha tramado con peligro de su vida.³ Más recientemente, y más formalmente, una película como *Casa de juegos*, de David Mamet, hace de una estafa, de la que es víctima un psiquiatra, la metáfora de la intriga de la película en la que el público se deja absorber, en una historia cuyos elementos están todos manipulados.

Se podría proponer así, a la vista de la clasificación de Jean-Claude Carrière, una distinción entre dos tipos de películas: aquellas en las que *todo sucede en la cabeza del público* y aquellas en las que *todo sucede en la cabeza del personaje*.

Las películas en las que *todo sucede en la cabeza del público* son, por ejemplo, esas maravillosas películas de acción en las cuales todo es sin duda irreal, pero en las que, sabiéndolas fundamentalmente manipuladas, creemos fácilmente en la realidad de los acontecimientos, y en las que los personajes nunca dudan de nada, excepto, a veces, de su capacidad para afrontar las situaciones: por excelencia, las películas de aventuras americanas, de Walsh a Spielberg, pero también las películas épicas soviéticas, las películas de ciencia-ficción épicas (*space opera*)... Son películas en las que los personajes actúan al mismo nivel en el interior de una situación dada, en el interior de un mundo dado, realista o maravilloso, del que inequívocamente forman parte.

3. Por lo general, la posición de James Stewart en el film, forzosamente inmóvil y reducido al «voyeurismo», suele asociarse con la del espectador. Como demuestra, por lo demás, Jean Douchet en su *Hitchcock* (L'Herne), muchas ficciones hitchcockianas son la metáfora de su puesta en escena, y varios de sus héroes masculinos son versiones, reflejos del propio Hitchcock. El ejemplo más flagrante es el de *Vértigo*.

Las películas en las que *todo sucede en la cabeza del personaje* son, por el contrario, esas películas cuyo modelo o prototipo podría ser *La mujer del cuadro*, de Fritz Lang: Edward G. Robinson se ve en ella, a consecuencia de su encuentro con una mujer fatal, arrastrado a cometer un crimen, antes de ser víctima de un chantaje y acosado por la policía... hasta que se despierta de su pesadilla. El artificio del sueño (utilizado también en *Notre histoire*, de Bertrand Blier, y en *Viva la vie*, de Lelouch...) es seguramente decepcionante, pero su interés en esta ocasión es que revela el secreto del procedimiento narrativo: el relato sólo es objetivo en apariencia, se dirige completamente al personaje principal a la manera de un mensaje oscuro cuyo destinatario privilegiado sería él.

Todas las películas de Hitchcock están construidas así, como una pesadilla en la cual cae un personaje, a menudo ordinario y sin historia. Eso basta para distinguir *Con la muerte en los talones* de todas sus imitaciones, en especial la serie de James Bond. Ahora bien, este principio vale también para películas completamente realistas (Hitchcock mismo lo ejerció con *Falso culpable*): en *Ladrón de bicicletas* de De Sica, película-manifiesto del neorrealismo italiano, la pérdida del instrumento de trabajo, la ruina derivada de ella, son el equivalente de la pesadilla de la que, por su parte, el digno profesor de *La mujer del cuadro*, se despierta felizmente; la estructura es la misma. La cuestión no es, pues, hablando literalmente, que el relato sea realista o fantástico, «objetivo» o «subjetivo». La cuestión es saber si los sucesos están referidos o no a un personaje, refractados de algún modo por su mirada.

Fue sin duda Rohmer quien más finamente trabajó esta

estructura guionística. En los *Cuentos morales*, indica: «Todo sucede en la cabeza del narrador. Contada por algún otro, la historia habría sido diferente, o no habría existido en absoluto. Mis héroes, algo así como Don Quijote, se creen personajes de novela, pero quizá no haya novela».⁴ El aserto es curioso, por venir de un cineasta que, se supone, rueda lo más cerca posible de lo real, de lo cotidiano, del «documento humano». Pero es que los personajes de Rohmer, si se miran de cerca, son «intérpretes»: la realidad les dirige signos, a través del menor acontecimiento, del más insignificante obstáculo de la vida diaria (un naipe encontrado en la calle, el color verde, para la Delphie del *Rayo verde*, la nieve y el hielo para los personajes de *Mi noche con Maud*, etc.), a partir de lo cual la transforman, con sus propias manos, en destino, y el azar en providencia (con la connivencia del autor, que viene a veces en su ayuda *in extremis*, como en el citado *Rayo verde*).

La función de narrador, en el cine, no es pues una simple transposición de esta función en literatura. No es una voz en *off*. Es, más bien, lo que se llama en literatura el «anti-héroe», es decir, la transformación moderna del héroe clásico, no heroico ni neurótico. El narrador no «lleva» la historia, es la historia la que llega a él.

Es lo que distingue, por ejemplo, al primer *Rambo*, complejo y atormentado, de las siguientes versiones simplificadas y débiles, en las cuales el personaje, como el guión, había sufrido manifiestamente una lobotomía: pero, precisamente por esta operación del cerebro, es por lo que el personaje, habiendo dejado de darle vueltas a sus recuerdos (y, por tanto, de plantearse preguntas) y cicatri-

4. *Op. cit.*, pág. 168.

zado sus síntomas, se convertía en esta perfecta, insensible y afásica máquina de matar en la cual la América de Reagan reconocía al «héroe» que los veteranos del Vietnam no habían sabido encarnar. En el primer *Rambo*, todo sucedía en la cabeza del personaje; en las siguientes, todo sucedía en la cabeza del público.

Señalemos que esta distinción coincide, no por azar sin duda, con la que Roger Caillois estableció entre lo *maravilloso* y lo *fantástico*. En el campo de lo maravilloso, explica en sustancia el autor, las hadas, los magos, los ogros, los diversos espíritus que lo pueblan viven con los hombres en su mismo nivel, en un universo tanto más homogéneo y fluido cuanto que está situado en una lejanía fabulosa («En aquel tiempo...», «Erase una vez...»); no hay ruptura entre lo mágico y lo natural. Lo fantástico, por el contrario, «se refiere a la solidez del mundo real, pero para devastarla. (...) el modo esencial de lo fantástico, por el contrario, «se refiere a la solidez del mundo real, pero para devastarla. (...) El modo esencial de lo fantástico es la Aparición: lo que no puede suceder y, sin embargo, sucede, en un punto y en un instante preciso, en el corazón de un universo perfectamente identificado y del cual se había estimado, erróneamente, desterrado para siempre el misterio.»⁵

Aunque Caillois no lo indica, lo fantástico implica, pues, un personaje representativo de esta «soledad del mundo real», de este «universo perfectamente identificado» («El marco de lo fantástico no es el bosque encantado de *La Bella Durmiente del Bosque*, sino el sombrío universo administrativo de la sociedad contemporánea»), inscrito como sujeto de la Aparición, sujeto alucinado, acaso dormido, quizá loco (numerosas

5. Roger Caillois, *Obliques*, Gallimard, pág. 21.

ficciones juegan con este equívoco), pero posiblemente arrastrado, en realidad, por una fisura del espacio y del tiempo, a esta «Twilight Zone» donde todo, incluido lo peor, puede ocurrir. Es el sujeto cartesiano, sosias del espectador, en las angustias de la Duda.

En el sentido definido por Caillois, lo fantástico no es, pues, sino una extrapolación, en el sentido de lo sobrenatural y del terror, de lo que constituye toda historia: lo que él llama la Aparición es el Suceso, la fisura en el mundo tranquilo, el que arrastra al personaje hacia la historia.

Personajes y sucesos

Narrar y matar, narrar y morir, aparecen a menudo relacionados. ¿Por qué Scheherezade cambia sus mil y un cuentos por su muerte? Sin duda porque la muerte equivale al fin de la historia (porque hay una equivalencia entre la historia y la vida), pero también porque narrar es a la vez matar y vencer a la muerte, matar al que tiene que matarnos cuando la historia deje de complacerlo, matar al niño estéril, impaciente y jugador –mal jugador– que quiere saberlo todo enseguida, que no soporta el tiempo, matar a ese niño que el narrador ha sido y que, al narrar –porque narrar conlleva también una sabiduría–, ya no existe.

Es la historia de *El último emperador* y, si la película de Bertolucci ha conocido tal éxito contando la vida de un soberano chino que no era más que un títere, ¿no es porque todo el mundo ha sido en su primera infancia «el Emperador de la China»?

Así, saber contar quiere decir también saber envejecer, y contar es siempre contar un envejecimiento. Lo que da a *Zazie en el metro* el estilo de un relato mítico, más allá de los *gags* humorísticos que la animan, y al personaje de *Zazie* una dimensión arquetípica, es ese «He envejecido» con el que termina la novela.

«He envejecido.» Es decir: «He vivido». Es decir, además: «He aprendido». En esta ocasión no se sabe lo que *Zazie* ha aprendido (nada ha visto, ni siquiera el metro, único objeto de su viaje a París, puesto que dormía cuando la llevaron allí), y quizás ella no lo sabrá hasta mucho más tarde, o nunca. Lo que en *En busca del tiempo perdido* piensa en cambio haber aprendido el narrador, intenta comunicarlo; su relato sólo es esta tentativa: colmar infinitamente la distancia que separa al personaje que ha sido, sujeto de amores desgraciados (Gilberte, Albertine) y de sufrimientos diversos, testigo de líos mundanos y de intrigas eróticas –sujeto del tiempo, en una palabra– del autor en que se ha convertido y que reúne toda una amalgama de sus experiencias en un relato que las transforma, esas experiencias en bruto, en sucesos metafísicos.

El narrador, en la literatura, es así esa figura intermedia, equívoca, entre el personaje y el autor. Ciertos relatos aprovechan este equívoco que da falsamente al narrador, en cuanto personaje, un estatuto aparte, parcialmente preservado, *a priori*, de los extravíos de los demás protagonistas, puesto que se supone que posee el saber o la sa-

biduría que les falta, y que a él le hace escribir. Que esto es una ilusión del lector es lo que demuestra una novela como *El asesinato de Roger Ackroyd*, de Agatha Christie, en la que se sabe que el narrador es el asesino buscado.

Se dirá que se trata de un artificio puramente literario, que apenas interesa al cine, aunque el procedimiento haya podido imitarse, por ejemplo en *Laura*, de Otto Preminger, en la que la voz en *off* del narrador, que es también uno de los protagonistas, oculta al asesino.

La cuestión del narrador remite, pues, a ésta: ¿qué diferencia al autor, por esencia, de los personajes que pone en escena? No es solamente que él existe realmente y que ellos son ficticios. Esta diferencia cuenta, sin duda, pero insuficientemente.

Los personajes actúan, padecen, son portadores de síntomas. El autor intenta deducir, de esas acciones, pasiones, síntomas, el valor de un *suceso*.

Narrar es desarrollar el suceso.

El suceso que el guionista, el escritor, hace surgir y describe, nada tiene que ver con lo que los medios de comunicación, los periódicos, la televisión llaman así. El suceso no es el hecho, ni la peripecia —accidente, catástrofe, crimen, masacre—, es la resonancia en la representación, es decir, en la conciencia, de lo que ha tenido o no lugar, inseparable del relato.

Vivir, amar, morir, envejecer, ser joven, estar enfermo, la alegría, la pena, etc., esas palabras, en sí mismas, no tienen sentido, o tienen un sentido general, abstracto, decolorado. En el suceso que las actualiza (para un sujeto) es donde adquieren a la vez sentido, intensidad y resonancia.

¿Qué es un suceso? Chandler se plantea la cuestión a

propósito de *Extraños en un tren*, que está escribiendo para Hitchcock: «Si yo hubiera escrito la historia de un señor que se despierta una mañana con tres brazos, la historia mostraría solamente las consecuencias de ese tercer brazo para el señor. Y no tendría que justificar la existencia de ese tercer brazo, que sería el punto de partida. Pero aquí, el punto de partida no es que, en ciertas circunstancias, un amable joven asesine a un perfecto extraño, sólo para calmar a un loco. Eso es el resultado. El punto de partida es que si estrecháis la mano de un loco furioso, quizás estéis vendiendo vuestra alma al diablo».¹

Aquí el lector se estremece. Pues estrecha manos todos los días, eso le sucede a todo el mundo. Esto no es un suceso, ni un punto de partida.

El punto de partida de una historia es que hay gentes a quienes no hay que estrechar la mano.

No se trata —no simplemente— de un encuentro desafortunado. Cuando un hombre ordinario extraviado en un lugar fantasmagórico es asesinado, cuando una mujer es violada por unos delincuentes al volver a su casa, eso no basta para crear una historia. O también, como dice la novelista rumana Aurora a su amigo Jérôme, al principio de *La rodilla de Clara*, «aunque te acostases con una escolar la víspera de tu matrimonio, no por eso sería una buena historia».²

La historia empieza cuando aquel o aquella a quien estrecháis la mano adquiere con ello una opción sobre

1. *Op. cit.*, pág. 188.

2. Eric Rohmer, *op. cit.*, pág. 171. «Et si je ne couche pas?», pregunta Jérôme. «L'histoire serait meilleure.» Este pasaje define el principio guionístico de los *Seis cuentos morales*.

vuestros más íntimos pensamientos, sobre vuestros más escondidos deseos, sobre vuestro destino.

El punto de partida es que, de pronto, estrechar la mano adquiere todo su sentido, evacuado en la vida de todos los días por el carácter de cortesía formal y sin importancia que en general reviste: es una alianza, es un pacto. Pues entre todos aquellos a quienes se estrecha la mano sin pensar en ello, puede, de repente, encontrarse un loco, o un demonio, para quien este gesto tenga el valor de una complicidad sellada.

En este sentido, los locos, en las novelas, en el cine, tienen una importancia particular, la misma que nos esforzamos por negarles en la vida, justamente al calificarlos de locos.

Los personajes cinematográficos, en efecto, se nos parecen, pero con la estilización que nos impone el relato, muchas veces se nos antojan también más locos. Son más locos porque son más lógicos.

No sólo en Hitchcock o en Lang hay personajes que están locos. Si se busca un poco, se descubren locos incluso en cineastas reputados como más realistas y más cercanos a lo cotidiano. Los personajes de Truffaut actúan según una idea fija. Es bien sabido. Pero incluso en Rohmer, otra vez él, los personajes son perversos, o locos, y animados por una idea fija (que es en general la de casarse «para toda la vida»).

La locura no reside, pues, en la extravagancia, que no es sino el oropel. (Y querer caracterizar a un loco con rasgos de extravagancia o de excentricidad es mal asunto para un autor.) Es interesante cuando se oculta bajo la apariencia de todos los días, cuando adquiere simplemente el aspecto de una dulce determinación, como en la Beatrice Romand de *La buena boda*.

Un guionista, dicho de otro modo, debería esforzarse por ser un buen psicoanalista.

Los autores, anota Gilles Deleuze, y sobre todo los considerados como patológicos (Lewis Carroll, Artaud, Sade, Masoch), «si son grandes, están más cerca de un médico que de un enfermo. Queremos decir que son ellos mismos asombrosos diagnosticadores, asombrosos sintomatólogos. Hay siempre mucho de arte en un conjunto de síntomas, en un *cuadro* en el que tal síntoma está disociado de otro, cerca también de otro, y forma la nueva figura de una perturbación o de una enfermedad. Los médicos que saben renovar un cuadro sintomatológico están haciendo una obra artística; inversamente, los artistas son médicos, no de su propio caso, ni siquiera de un caso en general, sino médicos de la civilización. (...) Es más, parece que no pueda hacerse una evaluación de síntomas sino a través de una *novela*...».³

Se habla en efecto de «novela familiar» para describir el complejo del neurótico. Pero la diferencia entre la «novela familiar» del neurótico, el «guión perverso» del pervertido y la novela o el guión como obras de arte, es que el pervertido o el neurótico no logran extraer su «novela», su «guión», de su síntoma, puesto que esa «novela», ese «guión», son su realización misma. Por el contrario, el artista es el que extrae del síntoma el suceso que éste representa.

«Pasar de la superficie física en la que se producen los síntomas y se deciden las realizaciones a la superficie metafísica en la que se dibuja, en la que se produce el suceso puro», es el objeto de la novela o del guión como obra

3. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Editions de Minuit, pág. 276.

de arte, dice Deleuze, y da en su apoyo el ejemplo siguiente: «Ch. Lasègue es un psiquiatra que, en 1877, “aísla” el exhibicionismo (y crea la palabra); con ello, actúa como médico, como sintomatólogo (...). Ahora bien, cuando se trata de presentar su descubrimiento en un breve artículo, no empieza citando casos de exhibicionismo manifiesto. Empieza por el caso de un hombre que sale todos los días al paso de una mujer, y la sigue a todas partes, sin una palabra, sin un gesto (“su papel se limita a actuar como una sombra...”). Lasègue empieza, pues, por dar a entender implícitamente al lector que este hombre se identifica por completo con un pene; y solamente después cita casos manifiestos. El modo de proceder de Lasègue es un modo artístico: empieza por una *novela*. La novela sin duda se efectúa primero a través del sujeto; pero se necesitaba un médico-artista para reconocerlo».⁴

La «novela», en este sentido particular, es exactamente aquello a lo que debe tender el guionista. Para hacer comprender la lógica, o la dinámica, digamos el drama del exhibicionismo, Lasègue introduce ante todo al lector en el misterio de un comportamiento. Se hace el misterioso. Y deja entender al mismo tiempo que ha penetrado en el misterio, que posee la llave de él o que, al menos, va a permitir al lector un acceso privilegiado a ese misterio. ¿Quién es ese hombre, por qué sigue así a esta mujer, sin una palabra, sin un gesto, como una sombra? Podría ser el principio de una película de Hitchcock.

Para enganchar al público de una película, no es necesario *a priori* arrancar con una nota violenta, con una explosión, una catástrofe sangrienta, la caída de un heli-

4. *Idem.*, pág. 277.

cóptero. Basta con ser un poco misterioso. Unos personajes actúan, pero al público no se le informa enseguida sobre el sentido de sus acciones.

Intrigar. Los americanos llaman a eso el *hook*,⁵ el anzuelo, el gancho. O cómo, por qué medio «agarrar» al público.

L'Amour par terre, de Jacques Rivette, empieza con un rótulo: «Parfois, le dimanche soir»... Seguidamente se ve a dos grupos de personas reunirse a la salida del metro. Dos hombres vienen a buscarlos, los conducen hasta un inmueble... El grupo sube la escalera en silencio. Uno de los dos hombres abre la puerta de un piso, y hace entrar al grupo... que acaba introduciéndose en una escena doméstica, a la que asiste como público mudo. Sin embargo, a medida que la pareja así sorprendida en su intimidad (y que no parece advertirlo) sigue con su pelea, empiezan a surgir algunas risas... Una tercera persona se oculta en una habitación vecina, va y viene entre los otros dos, etc. ¿A qué viene todo esto? Esta escena imita en realidad, bastante literalmente, una experiencia de «teatro de apartamento» a la que yo había asistido por casualidad unos meses antes, y cuyo principio había dado por su parte a Rivette la idea de su película.

Se entra así en la historia (cuyo argumento, el pretexto, será, en efecto, la realización de una obra en un piso) por medio de un pequeño enigma, que permite poner de relieve, de algún modo, a los personajes cuyas aventuras van a contarse.

Al principio de *Cuento de primavera*, se ve a una joven entrar en un piso en desorden, reunir algunas cosas,

5. Sobre la distinción entre el *hook* cinematográfico y el *teaser* televisivo, véase. Michel Chion, *op. cit.*, págs. 148-149.

salir de él, entrar en otro piso, ocupado por una mujer joven y su amante, salir también de allí, sin que se comprenda exactamente lo que significan estas idas y venidas. En una escena posterior ella misma se explica (cuando su compañero está de viaje, deja el piso en un desorden que la molesta; ella ha querido, pues, instalarse en el piso que alquila pero del que es propietaria, creyendo ausentes a sus ocupantes, etc.) haciendo observar al mismo tiempo que, si un observador invisible la hubiese visto –alusión al anillo de Giges–, la habría juzgado extravagante. Esta observación, bastante rara en una película, dado que subraya de manera ligeramente provocativa el procedimiento narrativo e interpela directamente al público, denota al mismo tiempo el carácter reflexivo del personaje (es profesora de filosofía) y ese rasgo común de los héroes rohmerianos, el de considerarse personajes de novela, cuando «quizá no haya novela». En cualquier caso, ya no hace falta casi nada más para que el público se interese por el personaje.

La ventaja en relación con las caídas de helicóptero, que no sólo cuestan caras, sino que aburren (es verdad que todo depende del tipo de película que se vaya a ver), es que es «como la vida misma». No sabemos, en general, lo que hace y cómo vive la gente que vemos hablarse, enfadarse o ignorarse, en el metro, en el café, todos los días. Es verdad que apenas nos preocupamos de ella, la mayoría de las veces. Pero ¿quién no ha observado, una o dos veces por semana, a alguien, una pareja o un trío, cuya apariencia o comportamiento intrigan, porque el sentido o la lógica de ese comportamiento se escapa o, simplemente, porque sus costumbres (su «vida») no son las nuestras?

Y ¿no nos parece el cine hecho en parte para eso, para

hacernos penetrar, sin efracción, impunemente, en la vida de gentes que tienen costumbres distintas a las nuestras? ¿Quién puede decir la parte de «voyeurismo» que hay en la etnología, y de etnología en el «voyeurismo»?

No insinúo que un poco de «voyeurismo» sea una condición suficiente para convertirse en guionista. Eso denota más bien falta de imaginación. No porque sorprendamos algún movimiento raro entre dos puertas vamos a poder entrar, sin embargo, en una historia. Entramos con más seguridad en la historia cuando la persona extraña por la que nos interesamos más o menos distraídamente nos observa y, a su vez, comienza a interesarse por nosotros.

De ahí puede nacer una historia de amor, o una historia de terror. Algunas veces las dos cosas en una, como en *El*, de Buñuel, *Escalofrío en la noche* de Clint Eastwood o, más recientemente, *Atracción fatal*.

«Es peligroso romperse la cabeza sobre el carácter de alguien», observaba Strindberg.⁶

Strindberg era psiquiatra, como Bergman (en el que influyó especialmente). Como ejemplo de lo que es un «carácter», da, entre otros, éste: «Conozco a una monja a la que estimo mucho porque sé que es sincera. Pero sé que es muy sensible a los goces materiales y que bebe un poco. Cuando lo advertí, la juzgué hipócrita, pero, después de algún tiempo, todo se aclaró para mí. Es monja porque es sensual. No se hace la devota, hace penitencia para vencer sus malas inclinaciones. No veo ya contradicción, pero temo que los religiosos oculten a menudo tendencias criminales».⁷

6. August Strindberg, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, Gallimard, colección «Pratique du théâtre», pág. 112.

7. *Op. cit.*, pág. 117.

Descubrir la lógica de lo que aparecerá ante el público como contradictorio o absurdo, desarrollar esta lógica, llevarla hasta su culminación, es la esencia misma de nuestro trabajo. Descubrir el «puesto que» en el «aunque» (es monja *puesto que* es sensual, y no *aunque* sea sensual) es sin duda aquello por lo que el dramaturgo, el guionista, el psiquiatra, difieren del público, pero es también aquello por lo que están ligados al público: se trata de mostrarle el «puesto que» que se oculta bajo el «aunque», la racionalidad, la unidad dinámica de lo que aparece a primera vista a ese observador apresurado o pasivo que representa por definición al público, como los fragmentos contradictorios, ilógicos, de un carácter, de un comportamiento. Y mostrárselo mediante un drama, por ejemplo deduciendo por la historia de un crimen las «tendencias criminales» que oculta, según Strindberg, todo religioso.

Eso requiere imaginación, sin duda, pero observación ante todo. Con un personaje no se hace lo que se quiere. No se tiene la opción de comprometerlo en una aventura cualquiera. Escuchemos, por última vez, a la novelista de *La rodilla de Clara*, a quien Jérôme, al principio de la película, hace visitar su chalet. Le enseña una pintura *naïf* realizada por un soldado español durante la ocupación de Saboya:

—Aquel —dice Jérôme— es Don Quijote, sobre su caballo de madera. Se imagina que cabalga por los aires. Le han vendado los ojos: el fuelle le produce la ilusión del viento, y la antorcha, la del sol.

—Es una alegoría —comenta la novelista—. Los héroes de una historia siempre tienen los ojos vendados. Si no, ya no harían nada, la acción se suspendería. En el fondo,

todo el mundo lleva una venda sobre los ojos o, al menos, anteojeras...

–Salvo tú, puesto que escribes.

–Sí, cuando escribo, estoy obligada a tener los ojos bien abiertos.

–¿Y manejas el fuelle?

–Ah, no: no soy yo quien sopla: son los impulsos del héroe. O, si lo prefieres, su lógica.

–Pero, un poquito, tú también.

–Yo no. Me conformo con observar. Yo nunca invento, yo descubro.⁸

8. *Op. cit.*, pág. 168.

La mentira y el cuerpo

Los personajes de una historia siempre tienen los ojos vendados. He aquí lo que debería ser una regla de oro, y prevenirnos contra los guiones que, muy a menudo, trasponen una «experiencia personal» en la que se nos informa sobre los sucesos a través de los ojos muy abiertos de un personaje, sosias transparente del autor.

Los personajes de una historia siempre tienen los ojos vendados, porque, como todo el mundo –y en especial como el público–, no pueden ver, a la vez, sino una sola cara de las cosas, de los seres. Alguien que, de noche, completamente ebrio, se muestra admirable y generoso, durante el día, una vez sobrio, es un modelo de avaricia

y de desprecio. Sobrio, es ciego a la parte de sí mismo que manifiesta la embriaguez, y al revés. Pero, para el que lo conoce de noche, el otro él-mismo es un desconocido, cuyo encuentro constituirá sin duda un *shock*, un traumatismo.

Los personajes de una historia tienen siempre así los ojos doblemente vendados: sobre sí mismos y sobre los demás. Por eso estamos tan interesados, a veces, en «abrir los ojos» a un amigo sobre tal traición de la que se le estima víctima, o sobre tal manía por la que se le supone afligido. Nos gustaría que nuestro amigo «dejase de mentirse». Y cuando damos el paso –peligroso– de descubrirle su síntoma, quedamos sorprendidos por los dramas en cadena que eso provoca. Y es que nosotros mismos estamos más implicados de lo que creemos. Proust enriqueció considerablemente el «drama psicológico», como dicen las categorías de *Pariscope*, descubriendo en las intrigas mundanas el mimetismo de los protagonistas: se denuncia el esnobismo, la homosexualidad, la vanidad del prójimo, porque uno mismo es esnob, homosexual o vanidoso. Se siente interés por encontrar en otro la pereza o la tontería sólo porque uno mismo está afectado por ellas.

Pero, desde ese momento, somos ciegos y nuestros móviles nos hacen mentir.

«No se miente bastante en el cine», se quejaba Rohmer mucho antes de hacer de la mentira el objeto de todo su cine.¹ Y es que el cine atestigua de manera privilegiada los efectos y la dinámica de la mentira. Registra las palabras y al mismo tiempo los cuerpos, el *desfase* entre las acciones y las palabras, entre la situación imagina-

1. Eric Rohmer, «Pour un cinéma parlant» (1948), en *Le Goût de la beauté*, Editions de l'Etoile, pág. 39.

ria y la situación real, entre lo que dice el cuerpo y lo que dicen las palabras.

Las manos, ¿qué hacen las manos mientras las bocas hablan?

Ya se entreguen a una manipulación obscena o clandestina, o suden de angustia, traicionan.

¿Qué hacen las manos mientras las bocas hablan?: he aquí una cuestión que el teatro no se plantea. Y es que en el teatro, no hay diferencia entre el cuerpo y la boca. A veces, sólo hay una boca, como en Beckett.

Pero en el cine hemos de recordar que el cuerpo está dividido. Los grandes cineastas han sabido con frecuencia mostrar que una mano decía otra cosa que la que profería la boca. Bresson ha construido todo un lenguaje de las manos, toda una gestualidad muy particular, que desmiente las palabras de la boca o se expresa de otro modo, paralelamente, y de modo mucho más salvaje.

¿Y los ojos? ¿Qué dicen mientras la boca, las manos dicen otra cosa?

Conocida es esa escena clásica en la que una joven se echa en brazos de su amante y esconde su rostro en el pecho de él. Y él la estrecha entre sus brazos, con afecto y ternura. Pero su mirada dirigida al vacío, delata su tedio y su preocupación.

Ese tipo de escena, que descansa en la oposición «dialógica», «polifónica», entre las manos y los ojos, el gesto y la mirada, expresa la especificidad dramática del cine.

Bela Balazs ha señalado procedimientos más refinados y más profundos de «polifonía», en este orden de ideas: «En *La línea general*, de Eisenstein, ¿hay hombre más hermoso que el pope que camina cantando ante los campesinos? Su voz magnífica [sic] hace aparecer más ra-

dante aún la nobleza de sus rasgos y el fervor de su mirada. La imagen misma de un santo. De pronto, la cámara toma uno de sus ojos como blanco. Una mirada maliciosa, astuta, se filtra entre sus hermosos párpados, como un gusano que se desliza fuera del cáliz de una flor. Después, el hermoso pope vuelve la cabeza y se ve su occipucio y el lóbulo de su oreja en primer plano. Y vemos entonces dibujarse el brutal egoísmo de un explotador de campesinos. La expresión de ese fragmento de cabeza es tan característica y tan vulgar que, cuando vemos de nuevo su noble rostro, éste produce el efecto de una máscara que oculta a un enemigo de los más peligrosos».²

Se trata, ciertamente, de un procedimiento plástico particular, históricamente datado —el «fragmento» eisensteiniano—, y de un arte de la tipificación ideológica, inspirado en la gran caricatura del siglo XIX (Daumier, Grandville) de los que apenas se encuentra equivalente hoy día, salvo acaso (pero con otras intenciones) en Fellini y, de manera menor, en Francia, en un Mocky. Esto interesa, sin duda, a la escritura guionística, transversalmente a lo que revela la narración, en la medida en que debe poderse delimitar, en ciertos casos, el carácter o la figura de un personaje en unos pocos rasgos descriptivos. Pero la idea, el sentimiento de la escena, derivan aquí directamente de una concepción de la realización, de un estilo de montaje.

No sucede lo mismo en el ejemplo siguiente, absolutamente sensacional, en cierto sentido, y que procede directamente de una concepción dramática del complot, transplantada aparentemente del teatro —del melodrama o

2. Bela Balazs, *Le cinéma*, pág. 69.

del vodevil— a un espacio que es puramente cinematográfico, por puramente visual: un espacio de pura «rostreidad». Aquí es la expresión misma la que resulta fragmentada: «Un día, Asta Nielsen interpretó el papel de una mujer que ha sido sobornada para seducir a un joven rico. El hombre que la ha obligado a ello la observa, oculto tras una cortina, esperando el resultado. Consciente de ser espiada, Asta Nielsen simula sentimientos amorosos. Lo hace de manera convincente, su rostro refleja toda la gama de la mímica amorosa. Vemos que aquello es representación, que es falso: que sólo es una máscara. En el curso de la escena, Asta Nielsen se enamora realmente del joven. Sus rasgos cambian de manera imperceptible, aunque, hasta entonces había mostrado amor, ¡y eso perfectamente! Ahora que ama realmente, ¿qué más podría mostrar? Es solamente un fulgor diferente, apenas perceptible, inmediatamente reconocible, lo que hace que la expresión de lo que antes era simulado se convierta en un sentimiento profundo, auténtico. Pero Asta Nielsen tiene de pronto la sensación de ser observada. El hombre oculto tras la cortina no debe leer en sus rasgos que ya no es una representación. Hace de nuevo como si mintiera. (...) Ahora su simulación se ha convertido en mentira. *Nos hace creer que miente*».³ Semejante juego escénico, a la vez exagerado e increíblemente sutil, «hojaldrado», exige evidentemente una actriz excepcional, como lo era la sueca. Pero se escribe también para actores, para actrices, para lo que son capaces de dar, es decir, no sólo para su capacidad de «inversión» en un papel, sino de esfuerzo y sutileza en ese hojaldrado, por decirlo así, de los sentimientos.

3. *Id.*, págs. 59-60.

Mientras que la boca dice algo, las manos dicen otra cosa. Mientras que la oreja escucha, las manos hablan, salvajemente. Quizás el plano más hermoso de *El hombre que sabía demasiado* sea el primer plano sobre la mano de James Stewart en el momento en que se le informa por teléfono de que su hijo ha sido secuestrado. Inconscientemente, su mano araña las páginas de una guía telefónica, mecánicamente, y ese gesto delata su angustia.

Siempre hemos de conservar en el espíritu, cuando tenemos que escribir una escena, el convencimiento de que los personajes en acción, o en pasión, no se expresan sólo, ni quizá principalmente, por la palabras, sino por signos del cuerpo: una vena que late en el cuello, unas gotas de sudor por la frente, un puño que se aprieta «a su pesar»... Es el arte del primer plano, en el que Eisenstein veía la esencia del arte cinematográfico. Ahora bien, el primer plano no es algo que nace en el montaje por una decisión espontánea del director. Debe estar ya pensado e inscrito, en el papel, en el nivel del guión. Pues el primer plano es el sentimiento encarnado.

«En el que no está todo, pero en el que cada palabra, cada mirada, cada gesto tiene sus trasfondos», dice Bresson.⁴ Es, sin duda, porque la mentira tiene un valor dramático particular en el cine, contrariamente al teatro, en el que se reduce a la estratagema verbal y algunas veces al travestismo (Marivaux). La mentira es lo propio de un ser dividido, fragmentado: fractura del alma que se traduce por una fragmentación del cuerpo; y en esa fragmentación es donde el cine capta al personaje: que tenga el dominio suficiente para no traicionarse, o bien que una imperceptible rigidez, una turbación más o menos acen-

4. *Op. cit.*, pág. 31.

tuada, lo traicione, «el hombre que miente» está hecho para la cámara, ese testigo mudo. La monja sorprendida entregándose a su vicio, la bebida –para conservar el ejemplo strindberguiano–, es una escena cinematográfica. *Ella no se ve* –tiene «los ojos vendados»–, pero en cambio nosotros sí la vemos. El cine nos ofrece constantemente (y, además, ilusoriamente) ese privilegio que los videntes se esfuerzan por obtener en la vida: tener acceso a lo oculto, a la intimidad, al secreto de los seres, cuando ellos *no se ven*.

Ahora bien, una acción progresa mediante este tipo de efracciones. Supongamos que la monja así sorprendida por otro personaje llegue hasta el crimen, para que su secreto no se descubra... Ese lazo entre el secreto, la mentira y el crimen es el nervio de numerosas ficciones.

Terminar

Nunca he sabido cómo terminar un texto y, cuando empiezo un guión, bastante a menudo, no sé muy bien cómo va a terminar. Pero esto no tiene razón de ser.

Primero porque, muchas veces, el final está determinado de antemano por la historia que se cuenta y entonces es preferible conocerlo antes de empezar, aunque sólo sea para darse uno la posibilidad de desbaratarlo, de desviarlo, de contrariarlo.

Que una historia haya de tener un final es una necesidad estructural. De ello resulta, sin embargo, que, muchas veces, el final es perfectamente artificial.

Es de todos modos necesario –es decir, es necesario

señalarlo como tal— porque da el sentido, al menos en apariencia, de todo lo que lo ha precedido. También tiene la función de elevar a su cima la emoción del público.

El final más extraordinario, en todos los sentidos del término, de toda la historia del cine, es seguramente el de *Ordet*, de Dreyer, porque es literalmente imposible, y al mismo tiempo la película entera no tiene más objeto que llevar a él, hacerlo real, eficaz, radiante, irrefutable. El final de *Ordet* es ese momento extático en el que la fe de los personajes (fe en la vida) y la fe de los espectadores (fe en la película) coinciden exactamente, en la cima de su intensidad.

No se confunda el *climax*, que es el apogeo de la tensión dramática, la explosión de la máquina infernal, con el *desenlace*, que, clásicamente, es un reajuste: una vuelta al orden, o a la naturaleza.¹ Por ejemplo, en *Ordet*, el *clímax* es la resurrección de la muerta, pero el desenlace es el plano final, en el que ella se abandona en los brazos de su conmovido marido murmurando: «La vida... la vida...». En *La ventana indiscreta* ya citada, el *clímax* es el momento en que el asesino tira a James Stewart por la ventana, y el desenlace esa vuelta a la normalidad, literalmente representada por un termómetro que indica que la temperatura ambiente ha descendido, y genialmente declinado, por medio de un «pequeño desenlace» de la historias paralelas, apropiado a cada uno de los protagonistas secundarios, en contrapunto con el relato principal («la señorita Corazón Solitario» encuentra un compañero en la persona del pianista, Mis Torso recobra a su novio, etc.) En *Con la muerte en los talones*, el *clímax* y el desenlace están encadenados, literalmente, por un fundido:

1. Véase Michel Chion, *op. cit.*, págs. 140-155.

Cary Grant y Eve Marie Saint pasan de la roca del monte Rushmore, de la que están suspendidos al borde de la caída, a la litera superior del coche cama en la que van a pasar su noche de bodas.

En los relatos de estilo más modernista, y de un ritmo digamos menos trepidante, no es menor la frecuencia con la que hallamos esta doble puntuación del *clímax* y del desenlace, pero su función moral es más notable. En una película de aspecto «atonal» como *La noche*, de Antonioni, puede situarse el *clímax* en la escena final, en la que Jeanne Moreau lee a Mastroianni aquella carta de amor que él no reconoce, y que él le escribió sin embargo en otro tiempo, prueba de que su amor ha muerto. Y el desenlace se sitúa inmediatamente después, cuando él la abraza para desmentir, desesperadamente, esta prueba desesperante.

También en este caso, es el fin de la película el que decide toda la historia —esta historia tan a punto de desaparecer en una ausencia de historia—, sin lo cual no tendría sentido ninguna de sus estaciones, de sus episodios.

GIOVANNI. —¿De quién es esta carta?

Un silencio. Después, mirando fijamente a Giovanni, Lidia dice:

LIDIA. —Tuya.

Giovanni se calla y la mira, anonadado por esta verdad que ella acaba de dejar al desnudo: el amor ya no existe.

Lidia se deja mirar. Está tan profundamente alterada que parece mucho más vieja. Bruscamente, Giovanni la atrae hacia sí e intenta desesperadamente besarla.

LIDIA. —No...no...no...no... Ya no te amo... ya no te

amo. Y tú tampoco me amas.

GIOVANNI. —Cállate... Cállate...

LIDIA. —Dilo... Dilo...

GIOVANNI. —No... no lo diré... no lo diré...

Lidia se deja besar mientras gruesas lágrimas inundan sus mejillas. Giovanni bebe sus lágrimas y la deja caer sobre la hierba. Se tiende sobre ella, la abraza, le acaricia la cara y el cuello como para reconocerla.

Lidia cierra los ojos y se deja poseer. Una especie de furor animal, el recuerdo de lo que fue y de lo que podría ser se apoderan de ella. Y los besos que intercambian Giovanni y Lidia traicionan esta esperanza.²

Lo que muestra este final es que en toda película el fin tiene el valor de una *palabra* —no en vano se habla de la «última palabra»— en la cual parece resumirse toda la historia. Aquí la belleza del fin reside en que esta palabra aparece como reclamada, mediante un gran esfuerzo de los protagonistas agotados, como imposible de decir, y como delimitada, expresada mímicamente, dibujada en el vacío por su abrazo, por sus besos.

Algunas veces, la «última palabra» es más enigmática. Viene sugerida por una imagen insólita, como en un jeroglífico. Así procede Buñuel, cuyas películas terminan con frecuencia con una imagen equívoca que materializa por última vez, en cierto modo, ese «oscuro objeto del deseo» cuya cambiante figura han perseguido sus personajes.

Pero si es importante que un final esté logrado, es decir, que sea convincente, se debe a que es el fragmento de

2. *La Nuit*, de Michelangelo Antonioni, Buchet-Chastel, pág. 85 (trad. cast.: *La noche. El eclipse. El desierto rojo*, Madrid, Alianza,² 1970).

la película que los espectadores arrancan y se llevan consigo cuando salen del cine: lo que habrán «comprendido» de la película, y que, con una o dos escenas más, creará el boca-a-oido que, según parece, decide sobre el fracaso o el éxito.

Bueno o malo, «*happy*» o «negro», abierto o cerrado, es necesario que el final sea *irrefutable*. Y esto no sucede todos los días.

Bibliografía

elaborada por

CLAUDE GAUTEUR

1. LIBROS

Chion, Michel: *Ecrire un scénario*, Cahiers du cinéma/INA, 1985 (trad. cast.: *Cómo se escribe un guión*, Madrid, Cátedra, 1985).

Cucca, Antoine: *L'écriture du scénario*, Editions Dujarric, 1986.

Eliad, Tudor: *Comment écrire et vendre son scénario*, Henri Veyrier, 1980. *Les Secrets de l'adaptation*, Editions Dujarric, 1981.

Pornon, Charles: *10000 scénarios en 27 stéréotypes*, Toulouse, CRDP, 1964.

Török, Jean-Paul: *Histoire et pratique du scénario*, Henri Veyrier, 1986.

Salé, Christian: *Les Scénaristes au travail*. Entrevistas con Aurenche, Gérard Brach, Jean-Claude Carrière, Nina Companeez, Jean Loup Dabadie, Jean Gruault y Francis Veber, 5 Continents/Haitier, 1981.

Questerbert, Marie-Christine: *Les Scénaristes italiens*. Entrevistas con Sergio Amidei, Suso Cécchi D'Amico, Tullio Pinelli, Age, Furio Scarpelli, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Ruggero Maccari, Rodolfo Sonogo, Vincenzo Cerami, Tonino Guerra, Cesare Zavattini, Guido Aristarco, 5 Continents/Hatier, 1988.

Audiard, Michel: *Mon petit livre rouge*, Presses de la Cité, 1959. *Vive la France*, Julliard, 1973.

Jeanson, Henri: *En verve*, Pierre Horay, 1971. *Soixante-Dix Ans d'adolescence*, Stock, 1971.

Spaak, Janine: *Charles Spaak, mon mari*, France-Empire, 1977.

Kanin, Garson: *Hollywood années folles*, Presses de la Cité, 1975, Ramsay Poche Cinéma, 1988.

Miller, Arthur: *Au fil du temps: une vie*, Grasset, 1988. Zavattini, Cesare, *Cinéparoles*, Denoël, 1971.

Coursodon, Jean-Pierre y Tavernier, Bertrand: *Trente Ans de cinéma américain*, Editions CIB, 1970 (Diccionario de guionistas, págs. 387-414).

Ford, Charles: *On tourne lundi*, Jean Vigneau, 1947.

Vidal, Marion y Glasser, Jean-Claude: *Histoire des plus*

célèbres répliques du cinéma, MA éditions, 1988.

2. REVISTAS

Autour du scénario, Revue de l'Université de Bruxelles, 1986/1-2.

L'Enjeu scénario, Cahiers du cinéma n. 371-372, mayo de 1985.

Il était une fois le scénario, Arts n. 1, marzo de 1988.

Le Paradoxe du scénariste, Problèmes audiovisuels n. 13, mayo-junio de 1983.

Scénario, Caméra/Stylo n. 4, septiembre 1983.

Jean-Claude Carrière, Revue belge du cinéma n. 18, invierno de 1986.

Les Scénaristes, Cinématographe n. 53, diciembre de 1979. Entrevistas con Michel Audiard, Jean Aurenche, Pascal Bonitzer, Suso Cechi D'Amico, Paul Schrader. El cine de los guionistas, los escritores guionistas.

Scénaristes français et américains, Présence du cinéma n. 14, 1962. Textos o entrevistas de Daniel Boulanger, Claude Brulé, Noël Calef, José Giovanni, Monique Lange, Roger Nimier, Éric Olivier, Jean-Paul Rappeneau, Claude Roy y André Tabet, Arnaud d'Usseau, Ben Barzman, Paul Jarrico, Daniel Mainwaring, Abraham L. Polonsky, Martin Rackin, Daniel Taradash, Michael Wilson, Burton Wohl. *Petit Dictionnaire des grands oubliés de Hollywood*. 38 guionistas, por Bertrand Tavernier, Bernard Eisenschitz y Dominique Rabourdin, *Cinéma 65* n. 101, diciembre de 1965.

3. ENTREVISTAS (con)

Michel Audiard, *Le Film français* n. 1649, 29-10-1976. *Cinématographe* n. 53, diciembre de 1979. *Le Monde Dimanche* 20-7-1980. *Cinématographe* n. 71, octubre de 1981.

Jean Aurenche, *Positif* n. 168, abril de 1975. *Cinématographe* n. 53, diciembre de 1979.

Pascal Bonitzer, *Cinématographe* n. 53, diciembre de 1979.

Daniel Boulanger, Claude Brulé, Jean-Claude Carrière, Nina Companeez, Pascal Jardin y Jean Paul Rappeneau, *Cinéma 65* n. 93, febrero de 1965.

Daniel Boulanger, Jean-Claude Carrière y Jean Gruault, *Cinéma 70* n. 148, julio-agosto de 1970.

Gérard Brach, *Cinématographe* n. 84, diciembre de 1982. *Positif* n. 287, enero de 1985.

Jean-Loup Dabadie, *Le Film français* n. 1699, 18-11-1977. *L'Avant-Scène Cinéma* n. 319-320, enero de 1984.

Paul Gegauff, *La Revue du cinéma-Image et Son* n. 246, febrero de 1971.

José Giovanni, *Cahiers du cinéma* n. 200-201, abril-mayo de 1968.

Pascal Jardin, *Le Film français* n. 1659, 28-2-1975.

Jorge Semprún, *Jeune Cinéma* n. 16, junio-julio de 1966.

Positif n. 79, octubre de 1966. *L'Arc* n. 31, 1967 (en el mismo número dedicado a Alain Resnais, véanse los testimonios de Jean Cayrol, Frédéric de Towarnicki y Jacques Sternberg).

Charles Spaak, *Télé-Ciné* n. 93, enero-febrero de 1961.

Francis Veber, *Le Film français* n. 1557 y 1602, 6-12-1974 y 28-11-1975. *La Revue du cinéma* n. 390, enero de 1984.

- Ben Barzman, *Cinématographe* n. 90, junio de 1983.
Sidney Buchman, *Positif* n. 106, junio de 1969.
Edward Chodorov, *Positif* n. 108, septiembre de 1969.
John Cleese, *Positif* n. 336, febrero de 1989.
Carl Foreman, *Positif* n. 102, febrero de 1969.
Paul Jarrico, *La Revue de cinéma-Image et Son* n. 329, junio de 1978.
Daniel Mainwaring (Geoffroy Homes), *Cahiers du cinéma* n. 189, abril de 1967.
Harold Pinter, *Positif* n. 339, mayo de 1989.
David Rayfiel, *Positif* n. 227, febrero de 1980
Paul Schrader, *Cahiers de cinéma* n. 298, noviembre de 1987. *Positif* n. 213, diciembre de 1976. *Cinématographe* n. 53, diciembre de 1979.
Dalton Trumbo, *Positif* n. 64-65, otoño de 1964.
Michael Wilson, *Positif* n. 64-65, otoño de 1964.
Philip Yordan, *Cahiers du cinéma* n. 128, febrero de 1962.

- Age y Scarpelli, *Positif* n. 193, mayo de 1977. *L'Avant-Scène Cinéma* n. 262, 15 de febrero de 1981.
Sergio Amidei, *Positif* n. 253, abril de 1982.
Suso Cecchi D'Amico, *Cinématographe* n. 53, diciembre de 1979. *Positif* n. 295, septiembre de 1985.
Tonino Guerra, *Positif* n. 272, octubre de 1983. *Positif* n. 300, febrero 1986.
Rodolfo Sonogo, *Positif* n. 216, marzo de 1979.
Bernardino Zapponi, *Positif* n. 230, mayo de 1980.

- Yoshikata Yoda, *Positif* n. 236, noviembre 1980.

4. ARTICULOS

Arnoux, Alexandre: «Du dialogue» en *Cinéma 1943*, Colección Comoedia-Charpentier, Les Publications techniques, Galerie Charpentier.

Astruc, Alexandre: «Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo», *L'Ecran français* n. 144, 30-3-1948.

Bost, Pierre: «Le scénario, un métier difficile», *L'Ecran français* n. 77, 17-2-1946.

Duval, Roland: «Ecrit par...», *Ecran 76* n. 47, 15 de mayo de 1976.

Frank, Nino: «Petits secrets du métier de scénariste», *Formes et Couleurs* n. 6, 1946.

Gantillon, Simon: «Le scénariste, grandeur et servitude», en *Le Livre d'or du cinéma français*, 1946.

Giovanni, José: «Le métier d'un homme», *Présence du cinéma* n. 14, junio de 1962. «Qu'est-ce qu'un auteur de film», *Les Lettres françaises* n. 1164, 5-1-1967.

Howard, Sidney: «Le scénario subir un traitement», en *Silence! on tourne*, París, Payot, 1938, págs. 58-77.

Jeanson, Henri: «Quelques réflexions sans importance autour du mot scénariste», en *Le Livre d'or du cinéma français*, 1945. «Le métier de scénariste», *Cinema 56* n. 10 y 11, marzo, abril y mayo de 1956.

Le Chanois Jean Paul: «L'adaptateur», en *Le Livre d'or du cinéma français*, 1946.

Marion, Frances: «Le scénario», en *La Technique du film*, París, Payot, 1939, págs. 49-58.

Marx, Samuel: «A la recherche d'un scénario», en *Silence! on tourne*, París, Payot, 1983, págs. 43-57.

Natanson, Jacques: «Les joies et les ennuis du dialogueur», *Pour vous* n. 204, 13-10-1932.

Polonsky, Abraham L. : «Une expérience utopique», *Présence du cinéma* n. 14, junio de 1962.

Saint-Laurent, Cecil: «Cet animal bizarre: l'auteur qu'on adapte», *Cinémonde* n. 972, 20-3-1963.

Santelli, Claude: «Le dialoguiste puise ses mots...», *Le Monde Dimanche*, 11-11-1979. «Ne pas trahir, ne pas réduire», *Le Monde Dimanche*, 5-3-1990.

Sauvajon, Marc-Gilbert: «Le dialoguiste», en *Le Livre d'or du cinéma français*, 1946.

Sherwood, Robert E. : «Les droits du scénariste», en *Etat actuel du cinéma*, Festival de Bruselas, 1947, págs. 59-62.

Véase igualmente «Comment nous avons adapté *Les Meilleures Années de notre vie*» por William Wyler, *L'Ecran français* n. 103, 17-6-1947.

Spaak, Charles: «Mes trente et un mariages», *Paris-Cinéma* n. 4 a 29, del 31-10-1945 al 23-4-1946, y n. 47, 27-8-1946. «Comment on défait un film: mutilée par les exploitants, la nouvelle version présentée des *Chouans* trahit l'esprit original», *L'Ecran français* n. 92, 1-4-1947. «*Le Mystère Barton*; Pour moi, l'occasion de ne plus me sentir seul devant du papier blanc», *L'Ecran français* n.126, 2-8-1949. «Le scénario», en *Le Cinéma par ceux qui le font*, Fayard, 1949. «Le scénariste, ce métier de dupe», *Cinéma, univers de l'absence*, PUF, éditions Privat, 1960.

Steeman, Stanislas-André: «Un auteur en état de légitime défense» (*Quai des Orfèvres*, de Henri-Georges Clouzot), *L'Ecran français* n. 124, 11-11-1947.

Vailland, Roger: «Réflexions sur le métier de scénariste» (*Les Frères Bouquiquant*, de Jean Prévoist y Louis Daquin), *L'Ecran français* n. 112-113, 19 y 26-8-1947.

Véry, Pierre: «Préface à *La Chartreuse de Parme* de

Christian-Jaque», Editions Self, 1948. «Pour m'excuser d'un article déchiré», *L'Ecran français* n. 197, 5-4-1949. «La notion de spectacle» en *Almanach du théâtre et du cinéma*, 1950, Edition de Flore/La Gazette des Lettres. Zapponi, Bernardino: «Être scénariste», *Positif* n. 230, mayo de 1980.

Chantal, Suzanne: «Le grave problème du scénario», *Cinémonde* n.152, 17-9-1931.

Gauteur, Claude: «Dialogues et découpages» (bibliografía y antología), *La revue du cinéma-Image et Son*, n. 179, 194, 245, 279, diciembre de 1964, mayo de 1966, diciembre de 1970, diciembre de 1973. «Un film de ...» *L'Avant-Scène Cinéma* n. 288, 15 de mayo de 1982. «La difficulté d'être scénariste», *L'Avant-Scène Cinéma* n. 319-320, enero de 1984. «La scénarithèque idéale», *La Revue du cinéma* n. 439, junio de 1988.

Mourlet, Michel: «Qu'est-ce qu'un scénario?» reproducido en *Sur un art ignoré*, La table ronde, 1965; después en *La Mise en scène comme langage*, Henri Veyrier, 1987.

Török, Jean-Paul: «L'age du scénario», *L'Avant-Scène Cinéma* n. 319-320, enero de 1984.

De Comes, Philippe: «Nimier scénariste», *Accent grave* n. 7-8, febrero de 1964.

Thérond, Roger-Marc: «Jacques Viot: ce sont les découvertes qui séduisent», *L'Ecran français* n. 244, 6-3-1950.

5. ESTUDIOS

Prévert, Jacques, *Premier Plan* n. 14, noviembre de 1960.

Cinéastes d'aujourd'hui n. 47, Seghers, 1968.

Siodmak, Curt, *L'Ecran fantastique* n. 33-34, abril de 1983.

Spaak, Charles, *Cinéma 83* n. 299, noviembre de 1983.

Véry, Pierre, *Europe* n. 636, abril 1982.

**Práctica del guión
cinematográfico**
Jean-Claude Carrière
Pascal Bonitzer

La escritura del guión cinematográfico abarca varios niveles de reflexión e investigación que los autores de este libro pretenden reunir por primera vez. En principio, todas las cuestiones, de mayor o menor envergadura, que puedan plantearse los aprendices de guionistas en su periodo de formación, pero también aquellos problemas más concretos, más teóricos o de una orientación más metodológica que sin duda interesan tanto al crítico y al historiador como al simple aficionado. A partir de ahí el libro se despliega como un manual práctico escrito en forma de ensayo: es decir, como un texto que orienta su utilidad intrínseca por el camino de la especulación sobre el propio medio. Carrière –guionista, entre otros, de Luis Buñuel, Jean-Luc Godard, Milos Forman, Peter Brook, Volker Schlöndorff y Andrzej Wajda– y Bonitzer –que ha colaborado con Jacques Rivette, André Téchiné, Chantal Akerman, Barbet Schroeder y algunos más– sintetizan ideas, huyen de tecnicismos inútiles y abordan directamente los aspectos más acuciantes de la materia, elaborando así una obra básica para la moderna teoría cinematográfica: una obra que utiliza toda esa claridad conceptual para establecer un ámbito de análisis mucho más amplio, una exploración de los límites entre el oficio y la creatividad, una inmersión en los intersticios de la ficción y sus relaciones con el arte cinematográfico.

ISBN 84-7509-728-6

