

Guión para un cine posible

Orlando Lübbert

2

uqbar
EDITORES

GUIÓN PARA UN CINE POSIBLE

Formato 15,5 x 22,5 cms., 180 pp., ahuesado 80 grs.

Tapas papel couché opaco 270 grs. 4/0, polipropileno opaco y lacado UV con reserva por tiro

Costura hilo, hotmelt. Tipografía Adobe Caslon Pro 11/14

1.000 ejemplares, Salesianos Impresores, junio 2009

Palabras clave: manual, cine, narrar, guión

Queda prohibida toda reproducción total o parcial de esta obra a excepción de citas y notas para trabajos y estudios de divulgación científica y cultural, mencionando la procedencia de las mismas.

© Uqbar Editores, 2009

Teléfono 2247239

Av. Las Condes 7172 A, Las Condes

Santiago de Chile

www.uqbareditores.cl

GUIÓN PARA UN CINE POSIBLE

© Orlando Lübbert

ISBN: 978-936-8601-48-5

Dirección editorial: Isabel M. Buzeta Page

Asistente editorial: Carla Morales Ebner

Diseño portada: Caterina di Girolamo

Diagramación: Salgó Ltda.

Impreso en Chile / Printed in Chile

Impreso por Salesianos Impresores S.A.

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN | 11 |
| I. VER PARA CREAR | 15 |
| Los guionistas | 15 |
| El punto de vista | 17 |
| El imaginario como una manera de ver | 21 |
| El espectador cómplice | 22 |
| Un lenguaje hecho de lenguajes | 23 |
| II. NARRAR | 27 |
| La idea cinematográfica | 27 |
| El tema | 32 |
| La investigación | 43 |
| Aristóteles y los tres actos | 46 |
| La exposición | 49 |
| - El mundo del personaje | 50 |
| - El personaje | 50 |
| - El tiempo de la historia | 52 |
| - El tono | 52 |
| - La génesis del conflicto y las premisas | 53 |
| - La exposición física | 55 |
| - El incidente | 56 |

| | |
|--|----|
| El desarrollo | 56 |
| - El conflicto | 56 |
| - El conflicto emocional | 57 |
| La resolución | 59 |
| - Los finales | 59 |
| Estructura y Trama | 64 |
| - La unidad | 66 |
| - La anticipación | 67 |
| - «Plantar y cosechar» | 67 |
| - La acción dramática | 68 |
| - Trama principal y trama secundaria | 69 |
| - La multitrama | 70 |
| - Alguien hace algo | 71 |
| La escena | 74 |
| - El plano | 74 |
| - La toma | 74 |
| - El plan de rodaje | 74 |
| - Transiciones | 76 |
| La secuencia | 77 |
| El efecto «guau» | 78 |
| La construcción dramática | 80 |
| - ¿Qué pasaría si...? | 81 |
| La construcción del personaje | 82 |
| - La contención | 83 |
| - La <i>back story</i> o la parte no visible del personaje | 85 |
| - El perdedor | 86 |
| - Los <i>buddy films</i> | 87 |
| - La química de los personajes | 88 |
| La fuerza antagónica | 88 |
| - Fuerza antagónica externa | 89 |
| - Fuerza antagónica interna | 89 |
| - El antagonista | 89 |
| La tensión dramática | 91 |
| - Arcos de tensión | 92 |
| - La caída | 94 |

| | |
|---------------------------------------|-----|
| El suspenso | 95 |
| - El tiempo dramático | 96 |
| La sorpresa | 97 |
| - El «arenque rojo» | 97 |
| Los puntos de quiebre | 98 |
| El manejo del tiempo | 100 |
| - La elipsis | 101 |
| - Punto de ataque | 102 |
| - <i>Flash back</i> | 102 |
| - Los «golpes de memoria» | 103 |
| El manejo del espacio | 103 |
| La ironía dramática | 106 |
| La empatía | 107 |
| - La identificación | 111 |
| La verosimilitud | 111 |
| Los diálogos | 113 |
| - El subtexto | 114 |
| - El tono | 114 |
| III. UNA HISTORIA SE ESTRUCTURA | 117 |
| «Los cinco andinistas» | 117 |
| IV. EL GUIÓN EN SU CONTEXTO | 129 |
| Cine y mercado | 129 |
| El cine. Televisión y publicidad | 131 |
| La telenovela | 134 |
| Documental y ficción | 137 |
| Guión de documental, guión de ficción | 138 |
| Los géneros | 139 |
| V. EL GUIÓN EN SUS FORMAS | 143 |
| El argumento | 143 |
| El resumen | 143 |

| | |
|--|-----|
| El tratamiento | 144 |
| La escaleta | 145 |
| El guión técnico | 145 |
| El <i>story board</i> | 146 |
| Un formato de guión, el <i>master shot</i> | 147 |
| Extractos de un guión escrito en formato <i>master shot</i> : <i>Taxi para tres</i> (2001) de Orlando Lübbert | 153 |

| | |
|-------------------|-----|
| PELÍCULAS CITADAS | 171 |
|-------------------|-----|

INTRODUCCIÓN

¿Qué hace que aquellas películas que nos conmueven puedan ser prácticamente vividas por nosotros los espectadores? ¿Qué hace que tras un largo y excitante camino junto a personajes verdaderos, luego, al disponernos a dormir, descubramos que tras la historia que puso a prueba nuestras emociones hay otra que excita nuestro intelecto?

Mi respuesta es que esto se logra sólo con un buen guión que permita que co-habiten bajo un mismo techo la razón con la emoción; la idea y la trama. Ahora bien, un buen guión debe contener inteligencia y emoción. A veces se llega a la inteligencia pasando por la emoción; otras se llega a la emoción pasando por la inteligencia.

Un guión debe ser claro, y como no creo en el cine por el cine, pienso que, además, debe entregarnos hacia el final la sensación de que nos hemos acercado a un tema que nos acompañará un tiempo de nuestras vidas.

Un guión debe seducirnos de tal manera que no podamos dejar de seguirlo hasta el final, de un envión. Demás está decir que estamos hablando de un buen guión y este sólo se logra con una buena trama, personajes entrañables y diálogos imprescindibles.

El guión es un medio para realizar una película, no un fin en sí. No tenemos más que las palabras y algunas imágenes aproximadas para contar la película antes de hacerla. En nuestros días muy pocos discuten su valor e incluso en nuestro continente latinoamericano, desde hace ya mucho rato, se habla del «problema del guión». Pero con esto –creo– no se hace referencia a la falta de historias, sino a historias mal contadas.

Hay quienes ven en el guión una atadura, pero los hay también quienes, a punta de talento e imaginación, convierten al guión en un trampolín que les catapulta la obra a nuevas e inesperadas alturas.

El guión también es el medio que puede tener el futuro inversionista para producirla e invertir en ella. Es lo que convoca al equipo de realización, lo que permite diseñar una estrategia de costos, de producción, de tiempos.

El guión nace para morir como un kamikaze. Al realizarse la película, este pierde toda su razón de ser; se «suicida» en nombre de la obra. El espíritu que animaba la lectura del mismo anima entonces a las imágenes y las palabras que nos relatan una historia: la película. A algunos escritores que se acercan al cine les gusta decir que el guión es una obra literaria, algo que no se oirá de boca de directores o guionistas de cine profesionales.

En este libro pretendo plasmar experiencias propias y ajenas. De otros libros de guión he aprendido mucho, pero sólo después de haber escrito mucho. Los textos sobre cómo escribir no sirven si no son procesados en el largo, duro e íntimo trabajo de escribir. Tampoco le encuentro mucho sentido a citar una que otra sentencia de algún analista. La escritura del guión es demasiado importante como para reducir su aprendizaje a las definiciones. Para mí, el «guión» es el sentido común a la hora de narrar y nos debemos a él.

Para escribir este libro he tratado de no consultar algún otro libro sobre guiones y así como desde un tiempo a esta parte he dejado de anotar las ocurrencias repentinas con la convicción de que si son buenas no se irán de mi cabeza, he dejado a merced de esa misma suerte la mayor parte de los libros que he leído sobre la materia. Sin embargo, es evidente que de cada uno de los libros sobre guión se puede sacar algo, desde descripciones brillantes a fórmulas mágicas. Más que las acotaciones lúcidas de los expertos en guión han sido las reflexiones sabias de colegas guionistas de todo el mundo las que me han ayudado a comprender este oficio.

Viendo cine se aprende guión, sobre todo viendo cine de una cierta manera. Confío en que este libro ayudará a prolongar el aprendizaje del guión al ver, y no consumir, películas. En este libro hago referencia a una serie de películas, la mayoría de las cuales me gustan

por uno u otro motivo; pero aclaro que no tengo un gusto específico por un tipo de película, por esta razón he acudido a las virtudes de cada una. Trato de hacer como el espectador que se siente seducido por la autenticidad, la inteligencia y la sensibilidad que puede evocarle una película determinada.

El cine es un territorio en el cual habitamos casi sin querer y cuando una película no nos gusta no siempre sabemos el porqué. Este libro debiera dotar al guionista de una herramienta que le permita «abrir el guión», de la misma manera en que los niños abren los relojes para ver cómo funcionan.

Reflexionar acerca de un cine posible, democrático y eficaz, así como sobre los pequeños grandes pasos de la construcción dramática, nos puede colocar en una posición privilegiada para narrar todo lo que está por narrarse en un continente que, en lo único que no es pobre es en historias. El contexto es el gran aliado del guionista, es en el contexto que se fragua la profundidad de nuestras historias.

Nuestra riqueza: historias inauditas, lugares alucinantes, personajes entrañables. Siempre he pensado que la gran locación del cine latinoamericano es el interior de sus personajes.

Nuestras fortalezas: la permanente sed de identidad y los «defectos especiales», es decir, la infinita capacidad de convertir las flaquezas en arte, de improvisar, de reinventar y lograr mucho con muy poco.

Se hará evidente en el curso de la lectura que trato de ubicarme en una perspectiva latinoamericana. Muchas veces he pensado acerca de la posibilidad de una narrativa propia del cine latinoamericano, pero acto seguido he pensado también que ese desafío se enfrenta haciendo cine, mucho cine, bajo las condiciones específicas de cada país.

La idea de un «cine posible» tiene que ver con las disímiles condiciones para hacer cine en uno u otro país y la convicción de que el cine con identidad es un bien del cual no podemos prescindir y cuya capacidad de convertirse en posible reside en su eficacia narrativa. Lo que hemos buscado con este libro es acercarnos lo más posible al joven guionista sin recetas, sólo con aquellas ideas y conceptos que hemos tomado de películas de todo el mundo para intentar convertir las buenas ideas en buenas películas.

En muchos puntos de este texto se articulará la mirada de alguien que se ha parado a pensar el guión con mucha humildad, pero con la convicción de que si hay mil maneras de contar una historia, habrá una que es mejor al ser contada acá, con la mirada puesta en nuestra gente y con los pies bien puestos sobre estas tierras.

Orlando Lübbert,
Santiago de Chile.

VER PARA CREAR

LOS GUIONISTAS

¿Cómo son los guionistas? Los que yo he podido conocer son gente sencilla y de buen humor. Puedo equivocarme, sin embargo, creo que el rasgo más decisivo de un guionista es su curiosidad insaciable, y no es de extrañar, ya que su oficio se nutre de la curiosidad de y por la gente. Sabemos que nada es lo que parece ser. Lo que vemos no es necesariamente lo que es y las personas, nuestra materia prima, tienen un mundo oculto ahí, justo detrás de la mirada.

El guionista usa la mirada como abrelatas; no le basta contemplar la realidad, la abre. El guionista lee el periódico con la mirada entrecruzada, mira al vecino del metro con atención, observa sus movimientos, sus gestos, trata de adivinarle sus pensamientos. A la pareja que va al fondo del vagón le inventa diálogos. Descubre dos o tres situaciones cómicas cuando hace cola en la caja del supermercado, se graba una respuesta ingeniosa de la cajera y la sonrisa que ésta le regala. Inventa historias y verdaderas epopeyas cuando mira por la ventana de un tren. Y si por ahí se le aparece la publicidad de un detergente que dice que «ensuciarse hace bien» lo más probable es que pruebe mil variantes de la misma estupidez, desde «enviciarse hace mejor» o imagine a un alto ejecutivo con los bolsillos llenos de dinero junto al lema del detergente. El guionista convertirá «igualdad» en «igual da» o «da igual», hasta dejarla en la falacia que es en boca de los políticos. El guionista se interna en el periódico como quien se interna en el *Matto Grosso* porque con suerte salta una noticia especial por ahí y la agarra

del cuello. Se detiene a preguntarle al portero cómo se quebró el brazo, porque su relato puede contener el germen de una historia. Acompañará encantado al amigo al tribunal de familia, se despedirá de su padre moribundo con el hijo al lado, preguntará por el tío que desapareció sin aviso, husmeará por puertos y mercados, hipódromos y cantinas, gozará al perderse en una ciudad desconocida, mirará en los patios, en fin, entrará en un contacto promiscuo y casi obsceno con la realidad.

Vivimos por capas, las muchas capas que protegen nuestra intimidad, que es donde escondemos nuestros secretos. Pero también vivimos en capas, mejor dicho en *ghettos*, tan cerca y tan lejos unos de otros. En nuestras urbes latinoamericanas se suele dar el milagro moderno de que sin una agencia de viajes de por medio podemos trasladarnos de Dallas a Bangladesh en pocos minutos. Los pobres saben cómo viven los ricos porque deben pisar sus veredas para ir a cuidar niños ajenos, podar sus árboles, regar sus jardines, construir sus casas. Pero los ricos, y gran parte de la clase media, jamás traspasarán los límites, a veces invisibles, que los separan de los pobres. Este fenómeno de estratificación de la sociedad se agudiza con las dictaduras militares que necesitan legitimar su poder en la llamada «agresión externa» y en la seguridad nacional. Cuando las dictaduras militares se hacen a un lado para esperar por una nueva oportunidad, el modelo de amenaza se apoya en la delincuencia para regenerarse a través de los noticieros televisivos y de la llamada «seguridad ciudadana». Las ciudades se llenan de rejas y estas rejas se instalan en nuestras mentes. Podemos saltar de alegría por nuestra selección nacional cuando esta gana un partido, pero lo que cada uno invoca como patria es un mundo tan diferente como irreconciliable.

Es obvio que los jóvenes guionistas, criados en un mundo compartimentado y sobreprotegido, sólo puedan dar cuenta del mismo. La incapacidad para contar historias de otros, así como la anemia temática que podemos observar como un rasgo bastante fuerte en muchos guionistas de nuestro continente, se contradice con la riqueza de una tradición oral que sobrevive en algunas de las tantas capas de las que hablamos antes.

El camino hacia los grandes temas y las buenas historias es largo y pasa por un cierto grado de desgarramiento de los guionistas que,

como se suele decir en alguna parte, deberán salir de sus encierros y saltar por sobre su propia sombra para alcanzarlas.

EL PUNTO DE VISTA

Todo guión contiene un punto de vista. Es el ángulo en la mirada del guionista, la manera de pararse a contar la historia. Son muy variados los factores que operan en su mente para determinar un punto de vista. La misma idea en su origen ya viene contaminada con una intención. Ante la pregunta: ¿qué pasa si cuento la guerra a partir del miedo y el heroísmo como un acto desesperado? La respuesta puede ser *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*, 1998) o ¿qué pasa si cuento la guerra desde el punto de vista de un retrasado mental?, ahí tenemos a *Forrest Gump* (1994). Y si pienso que la guerra es absurda, puedo escribir una comedia como *M.A.S.H.* (1970) o como *Dr. Insólito* (*Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964), donde la exageración –un instrumento dramático por excelencia– me enrostra a modo de chicotazo una realidad que sólo mirada desde el ángulo de la farsa adquiere una profunda y dramática dimensión. La guerra vista a través de dos cobardes seductores nos regaló *La gran guerra* (*La grande guerra*, 1959) con Vittorio Gassman y Alberto Sordi.

El punto de vista convierte a la comedia en un arma tremendamente poderosa. Dino Risi en *Il sorpasso* (1962) nos seduce con el histrionismo de un magnífico Vittorio Gassman, interpretando a Bruno, un macho latino al que luego desmonta, ayudado por Jean Louis Trintignant, para dejarnos ver de manera brutal el vacío y la fragilidad que se esconde tras una fachada.

El efecto espejo de la comedia es una de las maneras más eficaces de mostrar los anacronismos contemporáneos, el doble estándar y el alto grado de esquizofrenia que pueden alcanzar los individuos en nuestras sociedades. Mostrar es, de todos modos, el primer paso para cambiar.

Una película fresca y sensible como *La guerra de los botones* (*La guerre des boutons*, 1962), contada desde el punto de vista de los niños de dos pueblos, nos permite ver el obtuso e intolerante mundo de los adultos en la campaña francesa.

Jorge Müller fue un brillante camarógrafo asesinado por la dictadura militar chilena en 1974. Müller filmó *La marcha de las cacerolas* (1972) una secuencia memorable en la que se muestra a mujeres de los barrios ricos de Santiago que marchaban con cacerolas y crucifijos para protestar por la escasez de alimentos. Müller se mete en la manifestación, pega la cámara al rostro iracundo de las mujeres con un lente corto, haciéndolas más terroríficas. A pesar de ser un hombre alto, Müller se agacha levemente para no estar sobre ellas, potenciando su agresividad. Así, tenemos que Müller ha tomado decisiones que tienen que ver con su manera de comprender ese acto: como una farsa. Su comentario sobre lo que estaba pasando está dado a través de su cámara, ahí está su punto de vista.

Todos nuestros átomos de guionistas son parte de un punto de vista. Si crecimos en una familia de refugiados que ha deambulado por el mundo, lo más probable es que nos emocionemos más que un habitante normal con las despedidas en las estaciones y al escribir destaquemos más la pérdida de partir que la ganancia de llegar. Un muchacho criado con cinco hermanos hombres que luego va a la escuela militar y su tiempo libre lo dedica al *rugby*, lo más probable es que se desilusione profundamente cuando se dé cuenta de que no entiende a su mujer. El punto de vista es nuestra subjetividad, es un razonamiento oculto que opera con la mirada y se activa con la escritura.

Los que han explorado el proceso de la memoria hablan del olvido como un mecanismo tan importante como el de la memoria. ¿Con qué criterios olvidamos? Quizás el punto de vista está allí donde se queda lo que no olvidamos por alguna razón personal y profunda.

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

Cuando hablemos de los finales de las películas haremos referencia a cómo los finales poseen el ADN del autor, es decir, su punto de vista. *Los cuatrocientos golpes* (*Les 400 Coups*, 1959) le debe su nombre a un dicho francés que dice que son cuatrocientos los golpes que debes sufrir para alcanzar la madurez. Antoine Doinel ni siquiera sabe lo que busca, sólo sabe que debe escapar de todos los encierros, incluyendo el de sí mismo. En la secuencia final se escapa de la correccional y corre hasta llegar al mar; ya no hay más hacia donde escapar, mete los pies en el agua, se vuelve hacia la cámara y la imagen lo congela en el punto mismo del regreso. Entonces comprendemos que François Truffaut ha usado la fuga compulsiva de Antoine Doinel para decirnos lo que opina: que estas terminan en nuestros propios límites.

El documentalista Robert Flaherty nos cuenta *Nanook* (*Nanook of the North*, 1922) con el punto de vista de este esquimal que lucha por sobrevivir ante una poderosa fuerza antagonica: la naturaleza inclemente del Ártico. Todo el filme está construido sobre la base del «cómo», por lo tanto contiene también el punto de vista del autor en forma de asombro. El éxito de público de *Nanook* se basó en la fascinación, no carente de voyeurismo, que le producía a un público de Nueva York el poder ver a través de una pantalla las peripecias del pequeño Nanook y su familia en su lucha por el día a día en el rigor del Ártico.

En un trabajo de tres años, la documentalista suiza Marlies Graf (1943) se gana la confianza de un grupo de inválidos al realizar *Amor impedido* (*Behinderte Liebe*, 1979), uno de los documentales europeos más impactantes. Para abordar el tema de los inválidos escogió un punto de vista muy inusual: su vida sexual. Existen organizaciones de voluntarios en Suiza que se han propuesto entregarles a los inválidos una cierta vida sexual.

Como lo hacen los grandes documentalistas que se ocupan de lo que está detrás de las cosas, Marlies Graf debe haber pensado que detrás de esos cuerpos torcidos y esos rostros deformados debía haber algo y decide ponerse —y ponernos— en el lugar de ellos. Los inválidos se abren a partir de su intimidad para hablar de los normales, es decir, de los no inválidos que somos nosotros, los que vemos el filme. De pronto te das cuenta que te están mirando de una manera tan sensible y aguda desde aquel otro lado de los «no-normales», que te parece que

los anormales somos nosotros, casados y maniatados a nuestros prejuicios, a nuestras ilusiones, a nuestra idea de lo que es bueno y lo que es malo, a nuestros roles, a las imágenes que proyectamos, etc.

La maquinaria propagandística de los nazis exploró muy tempranamente las posibilidades del punto de vista. En *Triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935), el ampuloso documental sobre el congreso del partido nazi de 1934 en Nuremberg, la documentalista alemana Leni Riefenstahl cimienta su punto de vista en la Primera Guerra Mundial y la humillación de Versalles de 1918 para mostrar a una Alemania que, según los nazis, renacía del oprobio. El revanchismo ya le había entregado el poder a Hitler. La Riefenstahl, sin embargo, tiene la misión de mostrar en este film el renacimiento de una nación que se pone de pie como una máquina recién aceiteada: La organización era el lema de ese entonces. Alemania no se levantaba sólo para caminar, se levantaba para ocupar un sitio de primer orden en el continente europeo.

Con *Olimpiada I y II* (*Olympia I und II*, 1938), la Riefenstahl se ocupa de la superioridad racial alemana, que es el argumento base en la aspiración al «Lebensraum», el espacio vital que Alemania, por voluntad divina, según los nazis, debía ocupar a costa de sus vecinos. Tanto los noticiarios como los documentales al estilo Riefenstahl eran entregados a las legaciones de los países vecinos a manera de «regalo», léase recado.

Los camarógrafos de noticieros nazis tenían que seguir ciertas reglas para cumplir con el punto de vista de la divinidad del poder. Hitler debía mostrarse por sobre las masas, si alguna vez Hitler bajaba a las masas, entonces era rodeado por ellas. Con paneos, nunca por corte, se trataba de unir a Hitler con un pueblo eufórico, vital y... organizado.

Durante las batallas del frente ruso, los camarógrafos nazis debían filmar los avances alemanes de izquierda a derecha y los avances rusos de derecha a izquierda. Muchas veces los hombres de la cámara quedaban mal ubicados y por tratar de recuperar el eje, eran acribillados. La intención de plantar un punto de vista en el público era evidente.

Hoy en día los canales Nat-Geo, Discovery Channel e History Channel, que en América Latina pagamos para verlos en el cable, poseen una línea editorial que parece haber sido diseñada directamente

por el complejo militar-industrial de los EE.UU. Con el pretexto de mostrar el desarrollo de la técnica y el avance científico se nos muestra sin tapujos en un sinnúmero de programas el abrumador dominio tecnológico en el campo militar de una potencia que ya detenta la hegemonía mundial.

Finalmente, el punto de vista incide en la forma que toma la película, desde el color dominante de la fotografía, pasando por la escala de planos, la posición de la cámara, sus movimientos, el tratamiento del sonido, de la música y del vestuario. Todo necesita integrarse a través de un punto de vista y todo es parte de la construcción dramática que es el tipo de coherencia y eficacia que le damos a la obra.

EL IMAGINARIO COMO UNA MANERA DE VER

Hagamos algo de ficción: suena el teléfono, al otro lado de la línea alguien que habla inglés nos invita al congreso de guionistas de Madagascar, todo pagado, *ticket* incluido. Ya cuando hablamos por teléfono e inmediatamente con la palabra «Madagascar», imaginamos la cara del que nos habla y una primera imagen de Madagascar, aunque no hayamos estado nunca allí. Tomamos el avión, volamos, durante todo el viaje llevamos esas imágenes que nosotros mismos hemos creado de la manera más arbitraria en nuestras mentes. Llegamos y vemos al tipo que nos llamó, vemos algo de Madagascar y, claro, nada es como lo que pensábamos, pero está bien, ahora lo sabemos.

El mecanismo de la mente creando imágenes que se adelantan a los hechos es algo que podemos comprobar en nosotros mismos. En un artículo científico leí sobre esto y lo que más me sorprendió fue saber que se ha probado que, luego, al archivar en nuestra memoria, ambas imágenes se mezclan: la creada por nosotros y la real.

Aparentemente se trata de un mecanismo natural de defensa que en el transcurso de la evolución hemos creado para no ser sorprendidos. Pensando en nuestro oficio de guionistas podemos decir, primero, que, sin quererlo, somos más creativos de lo que creemos, para luego preguntarnos: ¿de dónde salieron las imágenes de Madagascar de nuestro ejemplo si nunca estuvimos allí?

Lo experimentamos a cada rato: tu mujer te despierta en la noche, intranquila por unos ruidos en el patio. Te levantas, tomas un palo, sales y ya llevas una imagen del ladrón contigo. No soy experto en estos temas, pero cuando hablo de esto, hablo de imaginario visual. Para los guionistas representa un territorio, porque las imágenes que proyectamos en las mentes de nuestros espectadores, se enfrentarán a las que este ha ido creando en el transcurso de toda su vida. Hay teóricos que hablan de «leer una película»; es muy posible que el vocabulario para leer las películas sea este arsenal de imágenes que llamamos imaginario.

Podemos suponer entonces que existe un vínculo dialéctico entre imagen y espectador en la medida que aceptamos su capacidad «creativa» en este plano. ¿Qué pasa cuando la imagen con la que el espectador apuesta no se cumple y lo descoloca? La risa, quizás, como reacción defensiva. Sabemos que la risa es, en su origen, una mezcla de miedo y agresión reprimidos. Es el mecanismo por excelencia del *gag* cómico y es la base de muchas de las situaciones cómicas de Buster Keaton y Chaplin.

En *El inmigrante* (*The Immigrant*, 1917) vemos a inmigrantes mareados sobre la cubierta de un barco, luego vemos desde atrás las piernas y el trasero de un Chaplin convulsionado, echado hacia adelante por la borda. Nuestra mirada se ha prejuiciado para hacernos creer que Chaplin está vomitando. Cuando lo vemos darse vuelta y aparecer lleno de risa con un pescado en el anzuelo de su cuerda, reímos. Se nos han desmoronado todas las imágenes con las que habíamos especulado, nos ha descolocado, pero no nos ha engañado; el resultado es la risa. A Ernst Lubitsch (1892-1947) y a Charles Chaplin, dicho sea de paso, les gustaba decir que el cine, en realidad, es lo que no se dice y lo que no se ve.

EL ESPECTADOR CÓMPlice

Existe un hilo cómplice entre autor y espectador. Cuando escribimos, el espectador está sentado de alguna manera en nuestra mente, quizás de la misma manera como lo estuvo en la cabeza de Van Gogh, de Brueghel o de Velázquez. Aunque algunos digan que escriben para sí

mismos, igual creo que en lo que hacemos se proyecta parte de nosotros, no precisamente hacia el aire. Vago e indefinido o como se quiera, el guionista establece un vínculo invisible con el espectador. Se trata de un acuerdo con él, que se firma secretamente en la oscuridad, al comenzar toda película. Básicamente, el acuerdo establece lo siguiente: sabemos que lo que se me está mostrando es mentira. Sabemos que en el set, fuera de los límites del lente, hay gente haciendo las cosas más inauditas, sabemos que el llanto de la diva es inventado, que la ira del «bueno» también, que la sangre que corre es falsa, que las balas son de fogueo y la fachada es de cartón. Sin embargo, somos capaces de emocionarnos hasta las lágrimas.

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

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

UN LENGUAJE HECHO DE LENGUAJES

Cuando se inventa la técnica que hace posible captar y luego reproducir una imagen de la realidad en movimiento, aún el cine no nacía como lenguaje. Las ferias fueron el lugar natural de exhibición de esta cosa mágica que asombraba tanto o más al espectador que la mujer

barbuda que se exhibía unos metros más allá. El cine como lenguaje se desarrolla con su uso. Los hermanos Louis Jean y Auguste Marie Lumière produjeron el fenómeno mágico del cine que, como palabra, significa movimiento. La cámara de cine fija no le agregaba movimiento al movimiento y producía una foto animada al filmar un trozo de realidad en un formato semi-cuadrado. Al momento de pensarse a sí misma, la fotografía se inspiró en lo que tenía en común con la pintura: encuadre, composición, ejes, líneas de fuerza, etc. Por lo tanto, quienes pensaban al cine lo hacían integrando todo el bagaje de estos dos lenguajes: la pintura y la fotografía.

Luego Méliès ve la posibilidad de contar historias con esta técnica milagrosa e incorpora el teatro. La cámara sigue estando fija ante un escenario, pero, entonces, quienes pensaban en este nuevo lenguaje debían incorporar todo lo que el teatro aportaba, menos el sonido: gesto, puesta en escena, emotividad, relato. A través de unos textos insertados se daba una idea de la historia y se apoyaba con el maquillaje el exagerado despliegue gestual de los actores en lo que era todavía «teatro filmado».

D. W. Griffith utiliza, por primera vez, un primer plano en medio de un relato y el cine deja de ser «teatro filmado» para convertirse en un lenguaje hecho y derecho, porque acababa de hacer algo que el teatro no podía hacer. El teatro obliga al espectador a una distancia fija y a ángulos fijos. El uso de distintas distancias y, por lo tanto, de distintos valores de planos, así como de ángulos; el uso de cambios de lugar y transiciones temporales ágiles marca el inicio del cine como lenguaje independiente. En esta verdadera irrupción del cine se destaca el uso del primer plano, al que muy pronto se le llamó «psicológico» por utilizar el rostro, la fuente visual más rica de las emociones humanas. Todos estos instrumentos ampliaron notablemente la propuesta narrativa del realizador, el que conjugaba en el montaje las excelencias de un arte revolucionario. Con la aparición del sonido se incorporan los diálogos y la música con todos sus códigos. Luego el color termina por completar esta torta lingüística de lo que luego se llamó «el séptimo arte».

Esta noción del cine como lenguaje hecho de otros lenguajes, tiene consecuencias importantes para el quehacer del guionista.

Primero, el guionista debe estar al tanto de cómo operan las partes de aquel todo que es el cine, porque él no es un mero proveedor de diálogos. El guionista explotará en uno u otro sentido alguno de estos lenguajes en su relato, subordinando unos a los otros. Aunque no tiene la palabra final, el guionista sugiere valores de planos, y con esto un énfasis, a través de la forma de describir la acción. Define atmósferas que tienen que ver con luz y color. Verbaliza el relato a través de los diálogos, pero también sugiere la dinámica visual de su relato por las distintas opciones que propone para una escena. Decide el punto de ataque de una escena y con eso propone un montaje determinado. Define el *tempo* de la acción y su carácter. Y aunque sea el director el que toma la última decisión, el guionista sugiere planos que enfatizan emociones, silencios y ritmos a partir del sentido profundo de una escena que él pensó como una totalidad.

Pero de la fotografía el cine hereda un conflicto que, paradójicamente, ha sido fuente de su enriquecimiento. Todos los que hemos leído «Cien años de soledad» tenemos una imagen de Aureliano Buendía, su protagonista. Bastaría hacer una película basada en el libro para frustrar a todos los lectores de la novela, menos al autor de la película, porque existen tantos retratos de Aureliano Buendía como lectores de «Cien años de soledad».

Esto tiene que ver con el carácter connotativo de la literatura, donde la imagen final se forma en nuestra propia mente. La fotografía y el cine son denotativos al reproducir una imagen que luego existe fuera de nosotros. Yo tomo una foto o filmo a un tomate para obtener un tomate prosaicamente igual al tomate real. Podemos leer «Oda al tomate» de Pablo Neruda para obtener una imagen más íntima de un tomate que no vemos, pero que sentimos.

Pero por el mismo hecho de poseer la virtud de retratar la realidad de manera tan fiel, la fotografía y el cine anulan la magia de las cosas, porque siempre será mejor el tomate real al representado. ¿Qué ha hecho el cine en relación a esto? Ha utilizado todas las capas de las que hablábamos antes para sugerirnos un tomate distinto. La iluminación, el montaje y, por lo tanto, la narración, los distintos lentes, el movimiento de la cámara, etc., pueden, al final de cuentas, crear un tomate distinto al de la representación fiel. Quizás se origine en esta

idea uno de los logros más notables del cine que consiste en utilizar la mirada para transformar lo ordinario en extraordinario.

Las consecuencias de esta constatación para nuestros futuros guionistas es que lo explícito no debe, pero puede ser enemigo de nuestro relato. Lo otro es que todas y cada unas de las capas de este lenguaje hecho de lenguajes deben hacerse parte de la narración. Desde el encuadre que no sólo incluye, también excluye, el tamaño del plano, el movimiento del cuadro, los ruidos, los silencios, las penumbras, todo es parte de una sola cosa: la narración que, además de mostrar, sugiere.

Siendo cada película el producto de muchos lenguajes concatenados, también cada una de ellas expresa el predominio de un lenguaje por sobre el otro. Gran parte de la riqueza del cine se basa en esta capacidad de combinación de los lenguajes que la conforman. Es así como tenemos películas muy literarias con una fuerte dominancia de los diálogos, películas más teatrales que también poseen mucho diálogo y una cierta rigidez escénica o películas muy visuales en las que el texto ha sido reducido a su mínima expresión.

Con *El perro andaluz* (1928), Buñuel y Dalí intentan representar una realidad a la que se le ha quitado todo rastro de racionalidad. Se trata de una película onírica que impactó como una nueva expresión del surrealismo que ya pampeaba en la literatura. El expresionismo alemán, representado por *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, 1919), su producción más emblemática, convierte al decorado en un medio expresivo de alta connotación dramática.

El gesto, la mímica y en general el lenguaje corporal será el gran bagaje que el cine mudo por los años treinta llevará consigo al convertirse en sonoro. Chaplin fue un gran enemigo del cine sonoro e invirtió mucha energía en boicotear la incorporación del nuevo lenguaje porque según él el texto hablado significaba el fin del cine. Efectivamente, el cine sonoro de los años treinta le entrega al texto una supremacía que duraría muchos años, al tiempo que inauguraba una profesión al convertir a muchos dramaturgos de teatro en guionistas. En medio de la euforia por el nuevo recurso, estos guionistas compiten por quién escribe los diálogos más ingeniosos. El cine se hace muy hablado, asimilándose al teatro, en cierta medida. Pasará mucho tiempo para que gesto y texto lleguen a convivir con una cierta armonía.

NARRAR

LA IDEA CINEMATOGRÁFICA

Detrás de cada película hubo un germen que le dio vida: una idea. ¿Donde están las ideas? Digamos que están y no están en todas partes. Están, cómo no, para el que las encuentra. Están para quienes miran de una cierta manera. Incluso podemos decir que lo que hay no son ideas, son miradas. Para ilustrar esto voy a traer a colación una experiencia personal:

Mi mujer dio a luz en un hospital público de Santiago de Chile; mi hija nació con ictericia y debió someterse a baños de luz durante un tiempo. Uno de esos días, mientras esperaba a que mi mujer terminara de amamantarla en la sala de incubadoras, yo observaba el ajetreo en un gran salón de espera. De pronto veo a una madre en bata con su bebé recién nacido en los brazos, a su lado, una corpulenta mujer-gendarme de prisiones vestida con uniforme verde olivo de camuflaje, pistola, radio y bastón. Tardé unos segundos en descubrir que la recién parida era una presa y la imponente gendarme, su celadora. Ya esto era una escena digna de atención. De pronto, el bebé llora, la presa busca el biberón, no lo encuentra. La celadora toma al bebé en los brazos y lo mece hasta que para de llorar. La escena se acababa de ganar un puesto dentro de una película así es que cerré los ojos y no los abrí hasta haberle inventado un antes y un después a esa escena maravillosa.

Creo que Picasso dijo que la inspiración existe, pero te tiene que pillar trabajando. Podemos agregar en el caso de los guionistas que la inspiración existe, pero te tiene que pillar mirando.

La idea de *Tarde de perros* (*Dog Day Afternoon*, 1975), la magnífica película de Sidney Lumet, con Al Pacino en el rol principal, surgió de la pequeña noticia en un periódico que hablaba de un tipo que asalta un banco porque necesitaba dinero para pagarle una operación de cambio de sexo a su novio. ¿Qué tenía esta pequeña noticia que fue capaz de inspirar un guión? Quizás nada especial, el que la vio como idea tenía algo especial.

El chacal de Nahueltoro (1970) de Miguel Littin se basa en la vida de José del Carmen Valenzuela, quien asesina a una madre con sus hijos, «para que no sigan sufriendo»; hecho ampliamente publicitado por la crónica roja. Lo mismo que en el caso anterior, todos leímos sobre este asesinato como consumidores de noticias, menos uno, el que tuvo la idea de pensar que tras un hecho tan terrible podía haber algún dato que lo trascendiera y que tuviese que ver con la condición del asesino, su vida, su contexto. La película finalmente nos narra la historia de Valenzuela de tal manera que se hace imposible despegarla de la sociedad que sólo se hace presente en su vida para castigarlo.

Puede ser un acontecimiento, una experiencia, una anécdota, hasta una sensación la que dispare la escritura de un guión. Pero ¿cómo definir lo que es una idea cinematográfica? La respuesta tiene una cara subjetiva donde la intuición te dice que en aquello que acabas de descubrir hay algo que puede convertirse en otra cosa, más allá de la anécdota.

Un joven inválido imposibilitado de mover todo excepto su pie izquierdo puede no ser una historia en sí, sobre todo porque si lo vemos con una mirada ordinaria, un inválido sólo genera lástima. Pero si su madre le enseña a escribir con el pie y se convierte en escritor y pintor de renombre, ya podemos decir que sí es una idea cinematográfica. En esta idea hay conflicto, hay lucha, hay crecimiento. La lástima (muy mala conductora) se convierte en asombro, en curiosidad por ver hasta dónde puede llegar. Basada en la vida real del irlandés Cristo Brown, *Mi pie izquierdo* (*My Left Foot*, 1989) de Jim Sheridan se convierte en una película formidable.

Hemos dicho que las ideas están y no están en todas partes y lo que se requiere es una cierta mirada. Se trata de una mirada desquiciadora y armadora al mismo tiempo. El cineasta chileno Raúl Ruiz dijo

alguna vez que solía jugar con las ideas dándolas vuelta. Es un camino, cambiando las ideas, trastocándolas hasta que o se hacen absurdas o adquieren un nuevo significado. En una ocasión citó al cineasta brasileño Glauber Rocha quien dijo que para hacer una película sólo se necesitaba una idea en la cabeza y una cámara en la mano. A Ruiz le resultaba mucho más interesante si la película se hacía con una cámara en la cabeza y una idea en la mano.

Hay películas que se originan en personajes, como *Zorba el griego* (*Zorba the Greek*, 1964) o *Il sorpasso* o *El ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) o *Espartaco* (*Spartacus*, 1960) o *Una mente brillante* (*A Beautiful Mind*, 2001) o *Patton* (1970), entre muchas otras. Se trata de troncos fuertes, es decir, de caracteres con perfil y objetivos muy claros.

En las historias que giran alrededor de un personaje, la intensidad del conflicto interno prima al interactuar con el conflicto físico o trama. Lo que nos quedará de *Espartaco* es su crecimiento, su temple, sus conflictos más íntimos, sus miedos. En *Zorba el griego* el crecimiento lo hace Basil, el personaje interpretado por Alan Bates y en *Il sorpasso*, Roberto, interpretado por Jean Louis Trintignant.

Podemos decir de manera un poco simplona que en toda película se nos cuentan dos historias, una que va por fuera y otra que va por dentro. La historia que evoluciona en el interior de los personajes con todos sus desgarramientos, sus vacilaciones y necesidades nos aportan el alma, el conflicto emocional y es la que nos llevaremos a casa al salir del cine.

Hay películas que se originan en situaciones. Gente en un submarino: *El barco* (*Das Boot*, 1981), la exitosa película alemana. Gente en una nave espacial: *2001, Odisea del espacio* (*2001, A Space Odyssey*, 1968). Gente en un bote salvavidas: *Náufragos* (*Lifeboat*, 1944). Gente en una tienda: *El bazar de las sorpresas* (*The Shop Around the Corner*, 1940).

Otras se originan en la sensualidad: *Como agua para chocolate* (1993), *Danzón* (1991), *Chocolate* (*Chocolat*, 2000), *El marido de la peluquera* (*Le Mari de la Coiffeuse*, 1990), *La gran comilona* (*La Grande Bouffe*, 1973), *Primo, prima* (*Cousin Cousine*, 1975).

Las hay que se basan en relatos épicos: *Ben Hur* (1959), *El Cid* (1961), *El puente sobre el río Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*,

1957), *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, 1962), *El día más largo del siglo* (*The Longest Day*, 1962), *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, 1939), *Salvando al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998).

Están las que tratan de catástrofes: *Terremoto* (*Earthquake*, 1974), *La aventura del Poseidón* (*The Poseidon Adventure*, 1979), *Infierno en la torre* (*The Towering Inferno*, 1974), *Armageddon* (1998), *Viven* (*Alive*, 1993), *Titanic* (1997), *Twister* (1996).

Pueden originarse películas a partir de cualquier cosa, todos los terrenos son fértiles, en todos hay algún germen que aprovechar: situaciones épicas, situaciones límites, situaciones patológicas, lo más profundo de nuestra mente, una vida, un miedo, un asombro, una foto, un olor, un sueño, una mirada, un recuerdo, todo.

La maravillosa *Los cuatrocientos golpes* de François Truffaut se construye sobre una fisura en un niño no deseado, la falta de cariño y atención por parte de su madre, que sólo se preocupa de él cuando éste desaparece. Una carencia no sólo da origen a una necesidad, también a un relato conmovedor. Todo lo que hace Antoine Doinel durante el filme tiene su lógica en el deseo de ser asumido por su madre. Falta al colegio, se escapa de casa, roba, como una forma de decir «existo». Su lucha lo hace crecer y la fuga final se plasma en un plano secuencia memorable que termina, como en tantas películas, a la orilla del mar con la imagen congelada de Antoine mirando a cámara.

El chacal de Nahueltoro del chileno Miguel Littin nace de una ironía perversa: el estado apresa a un asesino, lo convierte en un ser civilizado para luego fusilarlo. Sólo en la cárcel el asesino recibe algo de una sociedad que lo marginó de por vida.

En Medellín, Colombia, la vida de los niños de la calle gira alrededor de la droga, viven de ella y la consumen. Víctor Gaviria deseaba recrear la obra de Hans Christian Andersen «La vendedora de fósforos» con los niños-adultos de Medellín. Después de años de preparación en terreno y muchas dificultades, incluido el asesinato de la chica que interpretaría a Mónica, Gaviria logra rodar *La vendedora de rosas* (1998), una ficción con rigor neorrealista. La lucha de cada uno de los niños por sobrevivir en una selva terrible, las ilusiones de cada uno de ellos, sus sueños, el deseo permanente de ser queridos, la

amistad, la solidaridad que los une en su desgracia, la falta de esperanzas, todo esto nos llega a través de la sensible Mónica, que sucumbe ante las circunstancias que, al igual que en *La vendedora de fósforos*, trazan su rumbo inexorable.

El camino más eficaz para referirse a las circunstancias no es precisamente hablar de ellas. Mientras más nos interiorizamos del personaje de Mónica, más patente y más dramáticas se hacen sus circunstancias.

La película *Danzón* de la mexicana María Novaro también se origina en una carencia. Julia es telefonista, separada, con una hija adolescente. Su única luz en una vida monótona es ir el fin de semana con sus amigas a bailar danzón a un salón de baile de Ciudad de México. Julia, interpretada por María Rojo, baila muy bien, sobre todo con Carmelo, un negro veracruzano de cierta edad que un día desaparece tras ser acusado injustamente de asesinato. Es el eclipse de Julia y la vida se le hace pesada y sin sentido. Cuando se descubre al verdadero asesino, Julia decide avisarle a su compañero de baile para que salga del escondite; pide permiso en el trabajo y viaja a Veracruz. No lo encuentra, pero a través del amor fugaz con un marino ruso recupera una autoestima perdida y cuando vuelve ya es otra. Un día decide volver al salón de baile con sus amigas, entonces se le aparece Carmelo. Al ver el rostro de Julia al colgar sus brazos por los hombros de su moreno acompañante, comprendemos inmediatamente que la película nos acababa de regalar uno de los argumentos más latinoamericanos que se pueden esperar: que rico —y qué importante— es bailar. Más precisamente, que rico que es bailar danzón.

La imagen es la de una madeja de lana de la cual sacamos una hebra y la estiramos hasta el final. Contamos con una idea fílmica y mucha información; sabemos que dentro de ésta se encuentran las premisas que permitirán proyectar la idea hacia el final de lo que queremos contar. La pregunta es qué hay allí, al final.

Para empezar a escribir o más que escribir; para empezar a pensar la idea como la punta de una hebra que nos guía a alguna parte, no es imprescindible tener una estructura muy definida. Considero incluso el comienzo como el momento más desconcertante de la escritura, como un momento lúdico al que no hay que temer. Sin pánico,

sin premuras, no hay nada más excitante que hacer bailar una idea en nuestras cabezas y vivir con ella durante un tiempo; la estructura será aquella que la idea exija.

La idea se nutrirá con el ADN de nuestra existencia; con nuestros miedos, sueños y anhelos. A esta fase de plácida preñez la sigue una inquietud creciente. El bicho de la historia crece y patea en nuestra cabeza, quiere salir y no sabe cómo; le falta una chispita, una llamita que puede ser un conflicto o un detalle inesperado. El escritor chileno Hernán Rivera Letelier relata que lo que disparó la escritura de su novela «Mala rosa» fue el saber que un empedernido jugador de la pampa nortina llevaba como amuleto el dedo de un «finado». Entonces, al poco tiempo, supo que era hora de escribir.

Durante todo este proceso interno hemos sometido la idea a nuestra propia lógica. Los personajes, que de alguna manera somos nosotros mismos en distintas formas, comienzan un camino en solitario, sin nosotros.

Este aliento de humanidad que recibe el relato al fluir de esta manera es reconocido por el espectador, el que es capaz de sentir bajo la racionalidad de la trama, el latido de lo verdadero. Tanto la trama como los personajes se desarrollan desde adentro hacia fuera porque toda película es la parte visible de procesos subterráneos.

Algunos realizadores suelen decir que aquello que realmente se cuenta está entre las imágenes. La verdadera historia no está en la superficie, en la superficie está la trama con la seductora invitación a descubrir lo que está oculto tras o entre las imágenes.

EL TEMA

Tema es el conflicto espiritual de la historia. Todo lo que pasa en una historia tiene sentido en función de algo, cada diálogo, cada acción, cada giro de la historia nos remite a un pensamiento que la historia nunca hará explícito y, sin embargo, le dará sentido más allá de la anécdota.

Conocer el tema, saber de qué trata realmente la historia que escribimos es un desafío no menor porque, a fin de cuentas, nos proponemos instalar una idea dentro de otra idea, la que, como hemos

dicho, no debe ser visible a simple vista. Idea que, por lo demás, la trama y los personajes develarán hacia el final de ésta.

En distintos momentos de este libro hablamos del tema sin referirnos explícitamente a él. Cuando definimos la forma en que nos plantamos a contar la historia con un punto de vista, lo que hacemos es apuntar intuitivamente a un tema. A veces se confunde el tema con el llamado «mensaje». He escuchado a menudo la frase: «no quiero decir nada, simplemente contar una historia», yo mismo la he dicho en relación a mis trabajos a sabiendas de que no es mi tarea decirle a la gente cual es el tema de mi película. Pero hay reticencias en muchos jóvenes guionistas a reconocer que trabajan sobre «temas». Muchos de ellos aborrecen el cinc de los años sesenta por su carga política y porque, según ellos, tenía mucho «mensaje». La verdad es que el mensaje en un cine aleccionador sí es un problema, pero un problema de ayer y de hoy en relación al cual el gran Billy Wilder solía repetir una frase lapidaria: «para mensajes, la oficina de correos».

Pero una cosa es aborrecer lo explícito en el cine, que es cuando el guionista se traiciona y pone por delante sus deseos antes que los acontecimientos; y lo otro es negar la existencia de una idea detrás del relato, por muy sencilla que ésta sea. En realidad existen muchas películas minimalistas desde el punto de vista del tema, pero por ahí, en un rincón de ellas se termina sintiendo su presencia.

Tampoco se trata de «meterle» el tema a una historia. Hemos hablado acerca de la idea que da origen a una historia y la mirada que decide finalmente que sí, que tal o cual idea se puede transformar en una. Lo que ha oído ese juicio de la intuición es el tema que subyace en la idea. La tarea que sigue es depuradora y sintetizadora de esa idea madre que se convertirá en un núcleo invisible del relato.

Todo esto se conecta con la tendencia de muchos autores a plantearse el comienzo de la escritura a partir de un tema; por ejemplo, si quiero hablar de la amistad, busco una historia que se adapte a mi tema, o sea, a la necesidad de hablar de la amistad. Esta manera de trabajar el tema como una tesis que debe ser demostrada por la historia nos puede conducir al cliché, la inverosimilitud y la impostación. Lo mejor es apostar por una historia que merezca la pena ser contada para luego, en el proceso mismo de la escritura, encontrarse con el tema.

En *La gran ilusión* (*La grande illusion*, 1937) Jean Renoir utiliza el contexto de la Primera Guerra Mundial para hablarnos de una relación de enemigos entre los cuales la amistad se convierte en un acto imposible. La idea de la amistad, sus posibilidades de florecer bajo condiciones adversas y la nostalgia de volver a gozarla como un bien humano se hace carne en la trama y en el ADN de esta película. Las premisas le plantean al protagonista no sólo aquellos conflictos físicos que asume la trama, también le obligan a plantearse ante ellos como ser humano, porque de alguna manera el tema da cuenta de la forma cómo este los enfrenta emocionalmente y del costo que la lucha acarrea al protagonista.

Una de las maneras de acercarse al tema consiste en resumir la historia hasta su más mínima expresión en el afán de reducirla a lo esencial. Podemos encontrar distintos ejemplos de resúmenes del argumento que las productoras, y a veces los distribuidores, imprimen en los DVDs de películas. Suele tratarse de intentos de irregular resultado por contar lo esencial, aunque muy pocas veces nos acerquen al tema. Intentos que pueden tomar muchas formas, desde la definición larga y descriptiva del argumento a la breve y concisa. Ejemplo de esta última es la brillante definición que hace Chaplin del tema de *Candilejas* (*Limelight*, 1952): «Existe algo tan inevitable como la muerte: la vida».

Durante *Barrio chino* (*Chinatown*, 1974) el detective Gittes (Jack Nicholson) cree que ya sabe lo que tiene que saber, para descubrir una y otra vez que no sabe nada. Bien manejado este dato puede ser de gran relevancia para el relato, pero tiene que ver más con la mecánica del personaje que con el tema. El tema de *Barrio chino*: la impunidad, se nos revela con el final y nos permite reinterpretar toda la película hacia atrás, porque ha sido la idea que ha dominado la escritura y ha sido expresada en la lógica de muchas situaciones y muchos diálogos, como el fatalismo que evoca la palabra misma *Chinatown*. El crimen gana, el poder del dinero se impone por sobre la justicia. En el final hollywoodense que escribió originalmente el guionista Robert Towne gana la justicia y el malo muere. Roman Polanski, su director, logra imponer un «final europeo» que por su fuerza convierte a *Barrio chino* en una película excepcional.

Creo que fue a Miguel Ángel al que se le preguntó cómo lo hacía para crear esculturas tan bellas. «Muy fácil», dicen que dijo, «tomo un pedazo de mármol y le saco lo que le sobra».

El conocer el tema de la película al escribirla no nos permite solamente saber de qué trata nuestra historia, también nos permite saber de qué no trata. Esta especie de cincel nos ayuda tanto a «sacarle lo que le sobra» al guión, como a tomar la decisión correcta cuando la trama se debate entre uno y otro rumbo.

La dificultad reside en definir el tema al comenzar a escribir. Personalmente creo que es posible comenzar la escritura con un esbozo de tema, pero luego, cuando en medio de la escritura el tema se hace presente con un «clic», se hará necesaria una re-escritura que asuma la lógica que dicta el tema. Pero es de vital importancia hacerse del tema para guiar la escritura hacia un final coherente.

El Padrino (The Godfather, 1972) de Coppola «es el violento y emocionante retrato de una familia siciliana que lucha por mantener su poder en la Norteamérica de la posguerra, llena de corrupción, engaños y traiciones».

Este resumen descriptivo de la trama que, como los otros, hemos sacado del DVD, es pobre porque no hace referencia al conflicto que desgarrar a los personajes. Y si bien el tema de *El Padrino* es el poder que éste cree manejar, pero que en realidad lo maneja a él, el conflicto emocional, que es inseparable de la trama, lo lleva Michael Corleone, a quien la lógica del poder convierte en algo que al comienzo del filme dice aborrecer: un mafioso. Cuando en la secuencia de la boda Michael le dice a una Kate horrorizada por los métodos de la mafia: «esa es mi familia, Kate, no yo», la película nos entrega la premisa más importante, porque si el tema es la capacidad manipuladora del poder, el autor desarrolla la trama respondiendo a la pregunta que origina la premisa: «¿Podrá Michael seguir siendo como es?» Los autores Coppola y Puzo piensan que no y definen el tema: no es posible ejercer el poder sin misericordia y salir ileso.

La gran ilusión de Jean Renoir «es una conmovedora meditación sobre las clases sociales, la naturaleza de la guerra y la muerte del antiguo orden en Europa».

Igualmente descriptivo, este resumen sacado de un DVD no nos acerca al tema de esta bella película ambientada en la Primera Guerra Mundial y realizada a las puertas de la Segunda. Lo que esta película plantea como premisa es que es posible la humanidad y la nobleza en medio de la guerra, afirmación magistralmente expuesta en las primeras secuencias. La premisa abre la pregunta: ¿Realmente es posible la humanidad y la nobleza en medio de la guerra?

La historia se cuenta a través del oficial aristócrata francés Boeldieu y el teniente Maréchal, quienes se enfrentan al caballeroso oficial alemán Von Rauffenstein. La trama pone a prueba esta premisa sobre la base del conflicto de lealtades: lealtad a la nobleza del oficial alemán que les ofrece condiciones humanas de detención a los franceses o lealtad al principio de que todo oficial debe intentar escapar de su prisión. La película es la respuesta a este conflicto y sobre esta base se definirá el punto de vista y colocará al anhelo por la paz y la nostalgia por la nobleza humana como su centro temático.

Atrapados sin salida (One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975) de Milos Forman. «Un agradable descanso en un hospital psiquiátrico es mejor que pasar una temporada en la cárcel. Randle P. McMurphy, un estafador de espíritu libre con fuego en las venas y lengua desatada, finge locura y se instala con los que llama 'los locos'. Pronto, su contagioso sentido del desorden choca con la entumecedora rutina».

Esta descripción se acerca un poco más al tema al esbozar un conflicto hacia el final del resumen, pero no basta para definirlo en su totalidad. ¿Logrará el instinto de rebeldía de Randle P. Murphy imponerse al orden burocrático que representa la enfermera Ratched? La respuesta es la fuga final de McMurphy a la ansiada libertad, aunque sea a través de la muerte. La libertad es el gran tema de esta película y la trama explora las distintas formas que esta puede tener hasta convertirla en el eje espiritual del relato.

La historia oficial (1985) de Luis Puenzo «... Alicia, la mujer protegida de un hombre de negocios, quien de repente se encuentra ante una herencia de terror ya que ella empieza a descubrir que su hija adoptada de nacimiento, puede haber sido raptada de una familia de desaparecidos. La historia oficial es la verdadera historia de una mujer enfrentada con la

elección más importante que ella podría hacer, vivir una mentira o arriesgarse a hacer trizas su propia vida y familia».

En este caso se describe en las últimas líneas el dilema del personaje, pero no desde el ángulo más relevante. Alicia necesita saber, las sospechas que se abren ante sus ojos le generan esta necesidad imperiosa. ¿Llegará a conocer el destino de los padres de la hija adoptiva? ¿Qué significa encontrar la verdad? Al no saber, Alicia se enfrenta a la oscuridad. Mientras más sabe, más quiere saber. Las dos preguntas que se instalan en el relato se pueden contestar con: la verdad sana.

Una mujer para dos (Design for Living, 1933) de Ernst Lubitsch. «Dos americanos instalados en París, el pintor Curtis y el dramaturgo Chambers, conocen en un tren a Gilda, una joven que trabaja en una agencia de publicidad. Inmediatamente, ambos se enamoran de ella, poniendo en serio peligro su amistad. Gilda, incapaz de decidirse por ninguno de los dos, les propone un «pacto entre caballeros»: vivirá con los dos de forma totalmente platónica y les ayudará con sus carreras artísticas».

El resumen deja afuera un dato importante: Gilda se acuesta con uno y luego con el otro, algo que Lubitsch logra insinuar elegantemente con su gran estilo en el Hollywood pacato de los años treinta. La pregunta que se hace presente desde el primer momento es: ¿es posible amar a dos al mismo tiempo? El conflicto al estilo «dos perros y un hueso» de Ben Hecht, lo resuelve Lubitsch con un *menage a trois*. El tema es el amor que cuando alcanza para dos... se comparte, ¿por qué no?

La vendedora de rosas de Víctor Gaviria. «Mónica tiene trece años y ya se ha rebelado contra todo. Ha creado su propio mundo en la calle, donde lucha con coraje para defender lo poco que tiene: sus amigas, tan niñas como ella; su novio, un traficante de drogas, y su orgullo, sin concesiones a nadie. La noche de Navidad, como todas las noches, vende rosas para ganarse la vida y para comprar el sueño de una velada con ropa recién estrenada y una salida con su novio, pero la vida le depara una nueva cita con la soledad, la pobreza, la droga y la muerte. Mónica es la otra cara de una ciudad intensa y cruel como Medellín o como cualquier ciudad en donde los niños de la calle no tienen lugar en este mundo, viven el tiempo inútil de su existencia».

Se trata de un resumen ilustrativo que no refleja el fatalismo que trasunta la película, una de las más impactantes del cine latinoamericano. ¿Puede Mónica escapar al círculo vicioso de la miseria y la violencia? Gaviria responde con el fuerte y duro contexto de Mónica, convirtiendo en tema la violencia implícita de un mundo que con su lógica tritura a la frágil niña.

A la hora señalada (*High Noon*, 1952) de Fred Zinnemann con guión de Carl Foreman. «Un pequeño pueblo del oeste se ve conmovido ante la inminente llegada de un asesino al que condenó el juez local tras haber sido apresado por el sheriff. Este, recién casado esa misma mañana, decide retrasar su viaje de bodas para defender a la población. Buscando apoyo para enfrentarse al criminal y sus secuaces, se encuentra con que todos los habitantes le dan la espalda, incluyendo a su propia esposa. Decidido a mantener la ley, se enfrentará a los cuatro malhechores contando tan sólo con su propia pistola».

En este texto se puede entrever el conflicto del solitario *sheriff*, interpretado por Gary Cooper. El tema de *A la hora señalada* produjo una de las controversias más interesantes en el Hollywood de los años cincuenta porque involucró a un gran guionista.

Cuando Fred Zinnemann rueda esta película en 1952 imperaba la llamada «caza de brujas» en Hollywood, es decir, la persecución a los simpatizantes comunistas. El prestigioso guionista Carl Foreman aparecía en la lista negra, pero los productores, avalados por Gary Cooper, un hombre conocidamente conservador, lograron un permiso especial para permitir que Foreman escribiera el guión.

La película tocaba el tema del llamado «coraje civil» de todo un pueblo que demostró no tenerlo al enfrentar la amenaza de una pandilla de delincuentes. «Comencé a escribir *A la hora señalada* en 1949», relata Foreman: «(...) cuando el Comité de Actividades Antinorteamericanas estaba comenzando a involucrarse en las llamadas «investigaciones de Hollywood» y yo comencé a ver desmoronarse a esta comunidad, presionada por ese inmenso poder político que la sometía a una especie de Inquisición muy dolorosa para mucha gente.¹»

1. De la serie documental *Screenwriters: Word Into Image* de Freida Lee Mock y Terry Sanders, American Film Foundation, 1984

En la misma entrevista agrega: «Yo comencé a ver que tarde o temprano a mí me llegaría la hora y yo quería escribir acerca de esto, acerca de lo que yo consideraba la muerte de Hollywood. Entonces comencé a escribir *A la hora señalada*, algo que hice muy concientemente, escribir una historia acerca del miedo, porque se trataba de una comunidad terriblemente asustada en ese tiempo, tú podías oler prácticamente el miedo».

En mayo de 1971, en una entrevista para *Playboy*, el actor John Wayne se refiere a *A la hora señalada* como «la cosa más anti-americana que haya visto en toda mi vida». En 1959 Wayne se unió al director Howard Hawks para rodar *Río Bravo*, la respuesta conservadora de *A la hora señalada* en la cual un grupo de amigos se une alrededor del sheriff (John Wayne) para evitar que una banda rescate a uno de sus cómplices, preso por asesinato. Sin embargo, el impulso original que llevó a Hawks a rodar *Río Bravo*, no era sólo ideológico. «El motivo fueron algunas escenas en una película llamada *A la hora señalada* en la cual Gary Cooper corría de un lado a otro tratando de conseguir ayuda y nadie se la daba. Esto resulta bastante tonto, sobre todo cuando al final de la película él es capaz de hacer solo su trabajo. Entonces yo dije, vamos a hacer lo contrario y a asumir un punto de vista realmente profesional: cuando a Wayne se le ofrece ayuda dice: 'Si son realmente buenos, los tomo, si no, voy a tener que cuidarlos yo a ellos'. Hicimos todo de esta manera, exactamente lo contrario de lo que me molestaba en *A la hora señalada*, y resultó, a la gente le gustó»².

En la exitosa *Río Bravo* los habitantes del pueblo carecen de presencia porque el acento ha sido puesto en la unidad y la camaradería de un grupo de amigos que en ningún momento deja solo al sheriff frente a los bandidos. *A la hora señalada*, sin embargo, tematiza (y moraliza) el miedo y la falta de coraje de los habitantes, convirtiendo su desidia en una amenaza para el sheriff, quien, efectivamente, se ve condenado a resistir solo. Se trata de dos enfoques temáticos en dos películas distintas que han tenido que convivir durante la Guerra Fría. *Río Bravo* deja de lado el contexto. *A la hora señalada* lo integra, tan simple como eso.

2. Bogdanovich, Peter: *Who the Devil Made it*, Ballantine Books, New York, 1977.

Hay una pregunta base, medio filosófica y existencial acerca de ciertos acontecimientos que pueden dar origen a nuestras historias: ¿Qué es esto? Es una pregunta «ordenadora», es decir, una pregunta que obliga a la integración de muchos datos. Tiene una parte muy objetiva por todo lo que sabemos del acontecimiento, pero, también, otra muy subjetiva, casi metafórica, porque de alguna manera u otra, escudriñamos así en la esencia del o los hechos.

Como asesor de guiones en un canal de TV, trabajé un corto tiempo con equipos de periodistas que realizaban programas documentales de doce a quince minutos sobre temas médicos. Se trabajaba con el punto de vista del paciente, del «sufrimiento» y la lucha contra la enfermedad. La idea, se podrán imaginar en un canal comercial, más que informar, era explotar el sufrimiento con todo el morbo que eso implica. Aún así –no lo puedo negar– resultaba ser un trabajo interesante, pues los equipos de investigadores me nutrían de información y yo decidía con ellos un punto de vista, un tema y una estructura de relato. Descubrí que lo que más les servía a los realizadores eran figuras metafóricas o conceptos abstractos.

Un caso a modo de ejemplo: a un joven policía, padre de un hijo, se le descubre un cáncer en un testículo. El cáncer está avanzado, se le aplica quimioterapia. El servicio le da licencia indefinida y el policía decide hacer algo inaudito: estudiar arte. Mientras es tratado y convalece a la espera de que el cáncer ceda, viaja tres veces a la semana doscientos kilómetros cada vez para asistir a la escuela de arte. Un policía que comparte el aula con estudiantes de arte es un hecho curioso en cualquier parte del mundo.

La pregunta «¿Qué es esto?» puedo responderla en este caso diciendo «es un joven policía con cáncer que ahora estudia arte». Pero si intentamos llevar el asunto más allá, me preguntaba: «¿Qué es esto realmente?» Puede ser un capricho de su parte, pero hay un dato que me lo provee la observación de nuestros congéneres: que detrás de lo que hacemos hay motivos que pueden estar en los cimientos de nuestra personalidad y nuestros instintos: ¿Puede ser la vida una de las formas arcaicas que tenemos los humanos para luchar contra el miedo y la muerte? ¿Por qué no?

El arte es vida, la representa. En la base de la creación artística está el optimismo y un deseo evidente de dejar marcas de nuestro paso. Asumí como premisas la amenaza de la muerte y las ganas de vivir. Sugerí entonces a los realizadores la imagen de alguien que cae a un río torrentoso y en su desesperación se agarra de una rama —el arte— que lo mantiene a flote. El joven policía se agarrará de todo lo que esté a su alcance para sujetarse a la vida.

El camino para estructurar la narración de esta historia pasaba por los trabajos que hacía con sus manos para la escuela de arte. Sugerí tomas que pusieran en el centro no el lamento, sino su concentración y entusiasmo al pegar cartones, al mezclar colores, al pintar, al dibujar, los momentos con su hijo, sus caminatas frente al mar. Se filmó de esta manera «optimista» y la figura del policía adquirió un peso dramático importante por el contrapunto que él encarnaba en la encrucijada de fatalidad y optimismo. ¿El tema?: la muerte se combate con vida.

Como profesor de documental en la Escuela de Cine y TV de San Antonio de los Baños, en Cuba, tuve una alumna de Costa Rica que quería hacer un documental sobre el problema de la vivienda en Cuba. Había investigado y reunido bastante material, la mayor parte estadístico. El problema de la alta concentración de gente en poco espacio se ha agudizado a tal nivel, me decía, que ya hay gente construyéndose casuchas en las azoteas de los edificios de cuatro pisos del casco antiguo de La Habana. Le sugerí que tratara de evitar hacer un documental convencional con «el problema» en su centro y la animé a seguir investigando. Fue muchas veces a grabar con una pequeña cámara, abordó por todos los ángulos la manzana que se había propuesto.

De pronto, en una entrevista, se habla de un muchacho que tocaba la batería en una de esas casuchas. Le pido que se concentre en él, lo investigue a fondo y luego vea si lo puede convertir en el centro temático del documental. Así lo hace, el documental trata entonces de un muchacho que estudia batería en la escuela de música y vive con su familia en el hacinamiento de un viejo edificio de La Habana. Su abuelo le ha comprado una batería y construido una casucha en la azotea para ensayar, recubierta en su interior con envases de huevos. Los envases propician la aparición de polillas, tiene que sacarlos y de ahí

para adelante la azotea cubre al saturado vecindario de ruidos insoportables. ¿Qué mejor manera de hablar del «problema de la vivienda»?

Hablan la compungida mamá, su abuelo, los vecinos. Estos últimos piensan que son gente muy buena, que el abuelo se ha disculpado con ellos y que al principio sólo metía bulla, pero que ahora ya se nota algo más. Otro dice que es sencillamente insoportable. Otro resalta el esfuerzo que ha hecho la familia por fomentar el talento del muchacho. Otros se refieren al muchacho con un dejo de orgullo y piensan que ya toca bastante bien. Todos opinan, todos están involucrados, quéieranlo o no, en la empresa formativa del baterista.

El documental no trató directamente el problema de la vivienda, sino de cómo los habitantes enfrentaban el problema de vivir tan juntos unos de otros y lograba mostrarnos algunos aspectos que están en la base de la convivencia: la tolerancia, la comprensión del otro, la generosidad, aspectos vitales que probablemente nunca se hubiesen plasmado como tema con la mirada del documental informativo tradicional.

Mi primer guión de ficción *El paso* (*Der Übergang*, 1978) que filmé en Alemania y Bulgaria, trataba de tres fugitivos que, tras el golpe militar en Chile de 1973, escapaban de manera ingenua y desesperada hacia Argentina, a pie, a través de la cordillera de Los Andes. Cuando me preguntaban cómo había nacido la idea yo sólo podía hablar de algo totalmente abstracto: de una sensación. La sensación de ahogo que habíamos sentido el tiempo antes del golpe militar. Como en los *westerns*, cuando los soldados pasan por un desfiladero mientras los indios los observan desde arriba; sólo que al revés, nosotros nos sentíamos abajo como los indios en extinción y los soldados arriba. Me refiero a la sensación de ahogo, de estrechez. De pronto apareció el escenario, el lugar físico que tenemos grabado en nuestro imaginario quienes vivimos a los pies de los Andes: la cordillera. Luego, pensé que también al nacer experimentamos la estrechez, el ahogo. Fuga y parto, con estas dos ideas como eje temático se escribió la historia de tres tipos que huyen y que a partir de la huida, vuelven a nacer, metafóricamente hablando.

Para el documentalista holandés Joris Ivens la exploración del tema era fundamental. En *Lluvia* (*Regen*, 1929), rodada en Ámsterdam, nos «cuenta» la lluvia. Así como en *El hombre y la cámara* (*Chelovek S Kinoapparatom*, 1929) Dziga Vertov dejó correr y volar la

cámara para manifestar la euforia que le producía el nuevo artefacto que nos regalaba la liberación del ojo y la posibilidad de multiplicar y enriquecer nuestras miradas sobre el mundo en que vivimos. Ivens usa nuestra mirada ordenadora y muestra todas las respuestas que él ve como posibles para responder a la pregunta ¿qué es la lluvia? Sin texto, la lluvia en la ventana, en el charco, en el río, en la piel, en fin; el tema lluvia de manera lúdica y orgánica a la vez, cubriéndolo todo con una presencia ineludible. En 1988, con 90 años, Ivens filma el documental *Una historia de viento* (*Une Histoire de Vent*, 1988). El viejo Ivens nos quiere contar el viento, ni más ni menos. En un documental que se realizó sobre su fracasada empresa se le puede ver meditabundo, con su cabellera al viento, sentado en medio del desierto de Gobi, mirando por horas y días al viento sobre la arena. ¿Qué preguntas le bailaban en la cabeza? Como buen documentalista Ivens murió persiguiendo aquello que está detrás o debajo de las cosas: el tema.

LA INVESTIGACIÓN

A continuación quiero sugerir algunos pasos exploratorios que nos pueden ayudar a encauzar la idea por el buen camino.

Paso 1. Investigar todo lo que tenga que ver con el mundo de la historia buscando la mayor diversidad de ángulos posibles. Si ese mundo es un barrio, me interesará hasta lo que dice el cartero. Todo puede ser importante: la mujer inválida que mira por la ventana, la niña que salta la cuerda todas las tardes, el cartonero, el vendedor de gas, el cobrador, el barrendero, el policía. La primera mirada es abarcadora, abierta, desprejuiciada. No lo sabemos de antemano, pero de pronto un detalle se puede convertir en una parte importante de la trama y es mejor contar con mucha información.

Paso 2. Investigar el interior de los protagonistas, su humanidad o la falta de ésta, sus hábitos, sus miedos, sus carencias, sus deseos, su historia, etc. No existe construcción dramática si el autor no conoce a los protagonistas, sólo conociéndolos podrá sentir como ellos. El mundo de los

protagonistas, el mundo de los oficios, de las profesiones, de las etnias, de las religiones. El investigador privado Gittes en *Barrio chino* pone un reloj barato bajo la rueda de un auto para luego leer en el reloj roto la hora en que el auto se movió del lugar, una artimaña sacada de un manual de policía de los años treinta. El conocer los secretos de los oficios y sus códigos no escritos, nos enriquecerá la trama y el personaje. Si el personaje proviene del mundo religioso será importante conocer sus reglas, sus rituales y códigos. Lo mismo si el personaje proviene de una etnia, cada detalle de una costumbre confluirá en el diseño del personaje.

Soy partidario de escribir una biografía del personaje. Normalmente usamos para escribir algunos patrones de gente que hemos conocido. Escribir la biografía no es una fórmula mágica, es justamente reunir patrones de personalidad en una pequeña plataforma en la que podemos integrar de manera orgánica los perfiles de un personaje. Normalmente se produce una interacción entre la trama y la construcción del personaje. La trama explota ciertos rasgos del personaje, tanto para exponer sus motivos ocultos como para someterlo a presión.

En *Taxi para tres* (2001) el personaje del taxista, Ulises, incita a sus dos socios delincuentes a robar un local de apuestas de caballos, luego sabremos que él mismo una vez ya lo perdió todo en las apuestas. En otra ocasión les propone asaltar una clínica privada, por lo que suponemos que alguna vez fue víctima de una de ellas.

Se le llama *back story* a la parte no visible de la historia, lo que la precede, ya que en una historia siempre se hará presente el pasado de una u otra manera. Un error bastante común en jóvenes guionistas es convertir la *back story* en parte de la historia como una manera de fundar lógicamente el relato. El desafío del guionista, sin embargo, consiste en convertir en acción del presente aquella información imprescindible del pasado. La mayor parte de esta información, sin embargo, debe mantenerse expectante entre los pliegues de nuestro cerebro. En *A la hora señalada* la *back story* del *sheriff* Kane y del pueblo se integran de manera muy inteligente a la acción dramática con el juez, cuando hace referencia a las amenazas de muerte que el bandido Miller realiza durante el juicio que lo condenó a la cárcel y con la mexicana Ramírez, la amante que Kane y Miller habían compartido.

Paso 3. Medir todo lo medible. Cantidad de gente, distancias, costos, situación económica de los protagonistas, edades, todo tipo de porcentajes, etc. Algo aparentemente tan ajeno a una escritura de guiones nos puede entregar un aspecto determinante a la hora de concebir la historia. En *Historias mínimas* (2002) de Sorín, las distancias, y todo lo que estas conllevan, son un aspecto sustancial de la construcción dramática. En *La vendedora de rosas* de Gaviria la gran cantidad de niños que habitan en la calle y la cantidad de dinero que estos tienen o no tienen conforman un dato importante si pensamos que la necesidad está en la base de sus historias.

Paso 4. Crear dos o más «techos». Así le llamo a un depósito de información que pende sobre la historia en un contexto más amplio. Un techo es el país donde sucede la historia; el otro, el mundo. Si la historia transcurre en un país donde la economía y el dinero son la religión oficial, naturalmente que el saberlo me puede ayudar a diseñar un personaje, una situación, un diálogo. Si el país vive la euforia de la comunicación o si se han creado estereotipos juveniles extraños o si el empobrecimiento de la cultura del país ya ha alcanzado todos los niveles o si los medios ya han achatado a la población; todo, todo tiene importancia en la célula de la historia.

Otro techo es el mundo. Si el mundo ha decidido regalarnos nuevas enfermedades o si en el mundo se suceden olas de pedofilia o si nos amenaza con una nueva arma ultra poderosa o se declara en crisis valórica o económica o el mundo decide que el nuevo ideal de belleza es la gordura, igualmente tiene importancia en nuestra historia.

Ambos, país y mundo, producen discursos acerca de todos los temas. En «LT³. La lengua del Tercer Reich», un libro muy lúcido de Víctor Klemperer sobre la manipulación del lenguaje durante la dictadura nazi, se puede leer cómo, por ejemplo, en plena euforia por la organización del Tercer Reich, se indujeron palabras que eran usadas con distintas connotaciones. Hoy día, un joven alemán, cuando

3. Klemperer, Víctor: LT¹. La lengua del Tercer Reich, Barcelona, Minúscula, 2001.

quiere conseguir un cigarrillo dice *«me voy a organizar un cigarrillo»*, este uso de la palabra «organizar» en otro contexto proviene de los años del Tercer Reich. En el Chile de la dictadura se introdujo la palabra *«correcto»*, como un equivalente al *«sí, señor»* de los cuarteles y como forma de dar una señal clara de no disidencia.

El proceso que yo llamo de «regar el terreno de la idea» es a veces largo y desordenado. La investigación puede ser muy sistemática, pero es inevitable que toda la información se amontone por capas en nuestra cabeza. El recurso de la «lluvia de ideas» consiste en escribir todo lo que fluye de manera espontánea en una especie de derrame de información. La mirada analítica a este material que retenemos en el cerebro puede ordenarla, darle sentido y permitirnos descubrir de pronto que, entre capa y capa, hay un detalle, una idea o un concepto inesperado que puede gravitar en el ordenamiento del resto del material y convertirse en parte del punto de vista.

El guionista descubrirá después de unos años de oficio que debe confiar en la capacidad procesadora y ordenadora de su cerebro. Cuando comenzamos a usar computadoras para escribir se nos abrió un nuevo mundo. Yo tuve una de las primeras computadoras que salieron al mercado y estaba muy orgulloso de tenerla hasta que me tragó un guión de cien páginas recién terminado. No hubo caso, el guión desapareció en su intestino de microprocesadores. Recuerdo que salí a caminar por un bosque de Berlín a masticar una profunda depresión. Fueron dos días de lamento interior hasta que decidí darle una segunda oportunidad a la tecnología y escribirlo de nuevo. Me senté ante la pantalla, miré hacia delante y vi el guión, el que salió completo en tres días. Nunca lo sabré, pero la intuición me decía que ese tiempo en el que el guión habitó el limbo de mi mente lo mejoró, y lo que era todavía mejor, lo acortó en unas cinco páginas.

ARISTÓTELES Y LOS TRES ACTOS

«En plena guerra y arriba de un avión en vuelo iban un español, un norteamericano y un chino». Cuando contamos un chiste o una anécdota, casi siempre nos cuidamos de contar primero quién es el o los

personajes y qué los vincula, qué sucede, dónde y cuándo sucede todo y en qué circunstancias. Lo que hacemos es exponer, entregar la información necesaria para permitir que la historia, en este caso el chiste, se comprenda.

Me refiero aquí al tramo de unos treinta minutos en un largometraje normal, el primer acto o exposición dentro de la llamada estructura aristotélica de tres actos. El segundo acto, de unos sesenta minutos, es el desarrollo (o confrontación o conflicto) y el tercero, de aproximadamente treinta minutos, es la resolución.

Este modelo se basa en algo muy simple: cuando cuento tengo que comenzar el relato de alguna manera, llevarlo a su punto de alguna manera y luego cerrarlo de alguna manera.

Esta estructura aristotélica de los tres actos está tan asimilada por los guionistas del mundo entero que ya forma parte de su nomenclatura. «Al final del primer acto —se suele decir— y en la mitad del segundo la trama se hace poco creíble». Una frase como esta puede ser escuchada en cualquier análisis de guión. Pero el mérito de Aristóteles consiste en decirnos algo tan elemental como verdadero en cualquier relato: que algo ocurre porque otra cosa sucedió antes y así sucesivamente. Es asombroso que sobre una lógica tan simple se puedan narrar historias tan complejas.

Al escribir, el flujo narrativo, del que se hace cargo la trama, puede desarrollarse en una progresión geométrica tal que puede convertir a una historia simple en un relato realmente intenso y sofisticado. «Causa y efecto», el mecanismo de todo relato que adquiere de esta manera una organicidad a la que Aristóteles llamó unidad de acción.

La estructura de los tres actos no debiera ser vista como una fórmula para lograr relatos eficientes. Se trata de una lógica que puede ser usada como un recurso para narrar y nada más. Goddard alguna vez dijo que sí, que existían la exposición, el desarrollo y la resolución, pero no necesariamente en ese orden. Efectivamente, podemos encontrar historias que a primera vista no cumplen con la propuesta aristotélica, una de ellas es *El caso de una vida* (*Sunset Boulevard*, 1950) de Billy Wilder que, al igual que *Monsieur Verdoux* (1947) de Chaplin, comienza por el final.

En la película de Wilder el personaje de Joe Gillis, interpretado por William Holden, es encontrado muerto en la piscina de una mansión de Hollywood y es él quien narra la historia de cómo terminó en ese lugar. Va a depender de cómo se estructure la trama para que un final delatado como éste no la debilite y, en general, podemos decir que siempre es posible cambiar el orden, como lo sugiere Goddard, pero asumiendo las consecuencias.

Muchas de las novelas de Agatha Christie parten con un asesinato, normalmente en un ámbito cerrado, el que nos lo resuelve Poirot o Miss Marple después de hacernos sospechar de medio mundo. A Hitchcock no le gustaba mucho este recurso porque anulaba el misterio y le llamaba despectivamente los «*whodunit*» (quién lo hizo).

Pero en estricto rigor ni *El ocaso de una vida* ni *Monsieur Verdoux* trataban de contar la historia de «un hombre al que matan». Simplemente han alterado el orden lógico de causa y efecto. En un relato que parte por el final se busca que el interés no resida en el «cómo terminan las cosas», sino en un personaje que sufre algún proceso y es justamente el proceso lo que concentra la curiosidad del espectador. *El ocaso de una vida* es una película que mantiene el interés de principio a fin y habla de cómo se transforma el guionista Gillis, quien es contratado y luego manipulado por una vieja diva de Hollywood para que la devuelva al estrellato con un buen guión.

Si bien sabemos desde el principio mismo cómo termina *El ocaso de una vida*, no sabemos por qué Gillis termina de esa manera y el espectador puede ser perfectamente seducido por esta incógnita. Vemos, además, que al trasladarse la tensión al interior del personaje, es él quien nos provee de sorpresas y quien alimenta nuestra curiosidad. Esto se ve facilitado por el hecho de que, al no conocer al personaje, no nos vemos afectados emocionalmente por su muerte. Probablemente, películas como *El ocaso de una vida* se acerquen más al distanciamiento brechtiano y realmente sean poco emocionales, como acotaba Hitchcock.

En fin, el guionista tendrá que usar el sentido común para convertir la propuesta de Aristóteles realmente en un instrumento y no en una trampa que inmovilice su creatividad.

LA EXPOSICIÓN

La exposición es la plataforma de lanzamiento del conflicto que le da vida a nuestra historia. En el primer acto se instalan preguntas en el relato que la trama complica en el segundo para responderlas en el tercero.

La exposición es la tierra que preparo para sembrar la idea que es la semilla. La idea debe proyectarse hacia el segundo acto para brotar en el clímax, en el tercer acto. ¿Qué necesito para que la idea se convierta en conflicto? ¿Qué necesito para que la idea se proyecte? ¿Qué necesito para hacerle accesible el conflicto al espectador? ¿Qué necesito para que el espectador comprenda al personaje e interactúe con la trama?

La exposición nos da a conocer las premisas del relato. Las premisas son aquellos factores a los que se enfrenta el protagonista y convierten al conflicto en un detonante de situaciones dramáticas.

«John Book es un detective duro y experimentado de la policía de Filadelfia que se ocupa de investigar el asesinato de un colega en el baño de la estación de trenes. El único testigo es un niño amish que viaja con su madre».

Esta es la premisa más importante de *Testigo en peligro* (*Witness*, 1985) y será la circunstancia de Book. La forma cómo luego Book enfrenta esta y otras circunstancias es la película. El punto de ataque de la trama de *Testigo en peligro*, es decir, la apertura de la película, es la extensa descripción de la apacible vida de los *amish* que será contrapuesta a la violencia de la ciudad, representada por el detective Book.

«Los Capuleto y los Montesco mantienen una enemistad de años. Romeo, un muchacho vivaz e impulsivo, hijo de un Montesco y Julia, la tierna hija de un Capuleto, se enamoran».

Estas son las premisas de *Romeo y Julieta* y las circunstancias que enfrentarán para escapar de ellas. Shakespeare decide abrir el drama con un duelo callejero que ilustra de manera dramática la enemistad

de ambas familias, para luego hacer aparecer a Romeo enmascarado en una fiesta de los Capuleto donde ve por primera vez a la bella Julieta.

La premisa, que alimenta el conflicto de «Romeo y Julieta», convierte al trágico incidente en que Romeo mata a Teobaldo en el detonante de un conflicto abierto. De la misma manera actúa el brutal asesinato del policía encubierto de *Testigo en peligro*. El tornado que catapulta a Dorothy por los aires es el incidente que da inicio a su viaje lleno de aventuras en *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939).

Se le llama incidente a un hecho en el primer acto que altera la rutina de la historia y le da un rumbo que proyectará al conflicto hacia el clímax del tercer acto. En la mayoría de los casos una historia se narra a partir de una cierta cotidianeidad que es la que permite exponer el equilibrio de aquella situación que será alterada por el incidente.

Cuando ciertas características del personaje tienen una incidencia en el desarrollo de la trama deben ser expuestas en el primer acto. En *Los tres días del cóndor* (*Three Days of the Condor*, 1975) al personaje de Joe Turner (Robert Redford) se le muestra al comienzo como no convencional, muy ingenioso y como experto en casi todo. Estos serán los atributos que le permitirán enfrentar con éxito a la mismísima CIA.

El objetivo del guionista al diseñar la exposición es fundar la lógica que regirá a toda la película. Yo puedo decidir, por ejemplo, que en la película los personajes no hablen y sólo emitan ruidos, si lo hago al comienzo y asumo las consecuencias, no debiera haber problemas.

Al comenzar una película, la atención del espectador es alta, capaz de captar muchos detalles, los que asimila como parte orgánica de una narración. Normalmente, en esta primera parte la curiosidad del espectador se focaliza en el o los personajes. Tenemos alrededor de una media hora para exponer el mundo del personaje, especialmente los códigos que rigen ese mundo. En películas de acción este tiempo se acorta de manera considerable.

Puede ser importante saber cómo se llama el personaje y qué hace. El nombre de los personajes suele olvidarse con mayor facilidad que aquello que hicieron en la película, pero en algunos casos, si la trama lo pide, puede ser importante. Si es así, es recomendable que sea nombrado unas cuantas veces muy al comienzo de la película.

En la exposición del personaje la tarea para el guionista consiste en idear escenas y situaciones que pongan al personaje desde los primeros minutos frente a obstáculos o conflictos que propicien su exposición, ya que sabemos que es ante la adversidad que los seres humanos dejamos ver nuestras debilidades y fortalezas. La exposición más eficaz es la visual. Al referirnos a la construcción del personaje, en este libro, estamos diciendo que el personaje es lo que hace; el espectador lo llega a conocer por lo que hace y por cómo lo hace.

De un tipo asustadizo que trata de atravesar la calle una y otra vez sin lograrlo podemos esperar cosas muy distintas que de otro que levanta el brazo, pone un pie sobre el pavimento y atraviesa la calle de una sola vez, provocando un frenazo brusco del o los autos. El espectador que no llega a conocer al personaje no estará en condiciones de sentir por él.

¿Cómo exponer los pensamientos de los personajes? Los diálogos pueden proyectar los pensamientos, pero sólo una parte de ellos. Un recurso es poner en *off* la voz del personaje con sus pensamientos. A veces se muestra lo que el personaje escribe, de pronto un personaje murmura una intención, pero en el cine no es posible comunicar los pensamientos con la misma fidelidad con que lo hace la novela. En el cine todo está puesto al servicio de comunicar a través de las acciones y la lógica que las guía.

En *Una historia sencilla* (*The Straight Story*, 1999), la bella película de David Lynch, el viejo Alvin cubre con su tractor miniatura los seiscientos kilómetros que lo separan de su hermano enfermo. En esta película todo lo que hace Alvin nos despierta una curiosidad tremenda y es ésta la que agudiza nuestra sensibilidad de espectadores para explorar sus pensamientos a través de cada uno de sus actos.

Es importante exponer la consistencia emocional del personaje y su estado anímico. El personaje enfrentará los conflictos que le planteará la trama de una cierta manera. La trama misma lo pondrá en situaciones críticas en las cuales deberá invertir parte de sus emociones. El conflicto emocional del personaje será comprendido por el espectador en la medida que expongo los factores que inciden en él.

Si nos sentimos atrapados emocionalmente cuando en un clímax el personaje se enfrenta a la última fase del conflicto es porque el guión ha logrado exponer su humanidad con todo lo que esto implica.

Dorothy en *El mago de Oz* tiene una disputa con sus abuelos y escapa con su perro «Totó». Vuelve a su casa justo cuando un tornado la lleva por los aires y la inserta en la fábula del Mago de Oz. Durante todo su viaje lleno de peripecias, Dorothy lleva consigo el conflicto emocional que se expresa en el deseo de volver a casa. En *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977) el personaje de Luke es marcado por un primer conflicto emocional al perder a sus padres adoptivos. La exposición de este dilema de tipo emocional que enfrenta Luke nos permite comprender su evolución y proceso de madurez.

Es importante exponer el tiempo en el que transcurre la historia. Si la historia sucede, por ejemplo, en tiempos de la Guerra Fría o durante la crisis económica, es relevante exponerlo ya que puede tener implicancias directas, tanto en el tono como en la atmósfera de la película. En *Blade Runner* (1982) la exposición del mundo de los personajes es uno de los pilares más fuertes de la trama porque pasan ciertas cosas que tienen sentido sólo en la época en que transcurre la película. Así como hoy nos parece inconcebible que una mujer sea quemada bajo la acusación de bruja, como en el Medioevo, en el futuro nos podría parecer igualmente inaudito que el dinero sirva para que los seres humanos se compren una buena vida.

Si se concibe un personaje que grave en el desarrollo de la trama es importante no tardar mucho en exponerlo. En el caso de *El graduado* (*The Graduate*, 1967) el personaje de Elaine, la hija de la Sra. Robinson, de quien Benjamín se termina enamorando, aparece recién en el minuto 54, pero ya ha sido expuesto en el minuto 12 cuando la Sra. Robinson, en plan de seducirlo, lo invita al cuarto de Elaine a ver el cuadro que han hecho de ella. Para el espectador Elaine existe desde el minuto 12, aunque la asuma dramáticamente recién a partir del minuto 54 cuando comienza a armarse el conflicto entre Benjamín, la Sra. Robinson y Elaine.

Es importante exponer el tono en el que será narrada la película. Este aspecto preocupaba mucho a Robert Altman que en el proceso de realizar *M.A.S.H.* con un guión de Ring Lardner Jr., sintió

que era muy importante definir el tono desde el primer minuto. No sabía cómo hacerlo hasta que su hijo, un músico aficionado, le sugirió una canción. La canción «El suicidio es indoloro», cantada al mejor estilo de Simon y Garfunkel acompaña a los helicópteros que transportan los heridos por sobre los bosques de Corea y la letra irónica y ácida de los créditos iniciales corresponden con el tono general de la película.

En *Una Eva y dos adanes* (*Some Like it Hot*, 1959) Billy Wilder usa una persecución en auto para exponernos magistralmente muchas cosas a la vez, al mejor estilo de Lubitsch. Por las calles, los autos y las armas sé muy pronto que la historia transcurre en los años treinta en los EE.UU. La policía persigue un carro funerario en el que viajan unos gánsteres con cara de tales que no dudan en disparar. Los disparos de la policía perforan el ataúd, del que sale *whisky*. Con muy pocos trazos y sin un sólo diálogo Wilder nos ubica en el tono humorístico de la historia y en los violentos tiempos de la prohibición con gánsteres cuya peligrosidad luego provocará (y justificará como buena premisa) la huida de los dos «Adanes» disfrazados de mujeres.

Cuando expongo el mundo de los personajes puedo mostrar el escenario de conflictos latentes. En *Pandillas de Nueva York* (*Gangs of New York*, 2002) Scorsese deja ver en las primeras secuencias y de manera muy cruenta la violencia que rodeará a los personajes a través de toda la historia. Lo mismo hace Tarantino en *Kill Bill* (2003). En ambas películas la violencia no es parte de un incidente, es el estado natural en el que viven insertos los personajes. Cuando en *Alejandro Nevsky* (*Aleksandr Nevskiy*, 1938) Eisenstein nos muestra a los germanos lanzando bebés a una fogata, nos está diciendo: «los enemigos a los cuales se enfrenta Nevsky son capaces de esto», es decir, nos está exponiendo una premisa dramática que es clave para comprender lo que haga luego el mismo Nevsky.

Una exposición eficaz vale oro. Ernst Lubitsch la manejaba a la perfección, las exposiciones de *Una mujer para dos* y *Ser o no ser* (*To be or no to be*, 1942) son simples, lacónicas, económicas, muy eficaces y, sobre todo, visuales. En *Los tres días del Cóndor* Robert Redford interpreta a un científico a sueldo de la CIA que luego se enfrenta a ella con

éxito por hacerlo de manera no convencional. Las primeras imágenes de la película ya nos muestran a Redford sobre una frágil motocicleta con una bufanda al cuello en medio del tráfico de Nueva York; es decir, con todos los signos externos de un sujeto no convencional.

Una de las exposiciones más logradas es la de *El Padrino*. En el transcurso de la secuencia de la boda de su hija se exteriorizan de manera eficaz y para nada forzada las premisas de toda la saga. El Padrino, Vito Corleone (Marlon Brando), acompañado de su «consigliere» Tom Hagen (Robert Duvall) recibe las visitas de cortesía en su oficina. Por las conversaciones que se sostienen en ella sabemos que el poder del Padrino es grande y tiene una mano muy larga, que su conducta se rige por ciertos códigos en los que la lealtad juega un rol central. Todo sucede en la penumbra, como el poder mismo del capo mafioso que se ejerce desde la impunidad. Afuera, la boda da cuenta de la existencia de una familia formada por parientes y no parientes con una fuerte identidad italiana. Este dato de carácter cultural que podría aparecer como pintoresco tiene mucho sentido a la hora de comprender los motivos que luego tiene Michael Corleone para asesinar él mismo a Sollozzo y comenzar su transformación. La familia como premisa se ubica en el centro del dilema de Michael que opta por ella ante la alternativa de «no ser como ellos».

La elección de una boda para exponer a cada uno de los personajes de una obra que involucra a mucha gente, se devela muy inteligente, porque es la ocasión ideal para ponerlos en escena. Con la música de la boda de fondo, cada uno de los protagonistas entra en escena de manera peculiar. El impulsivo Sonny (James Caan) riñe con los agentes del FBI que anotan las patentes de los autos y se agarra a trompadas con los fotógrafos. Con esto se expone como premisa un aspecto de su carácter que más tarde será usado por sus enemigos para tenderle una trampa mortal. Tom Hagen, protocolar y respetuoso, Fredo (John Cazale), zalamero y frágil.

Uno de los tantos pistoleros es Paulie, a él se le nombra en voz alta varias veces durante la fiesta y de pasada se le muestra como un tipo codicioso. Por dinero Paulie traicionará más tarde a Vito Corleone, quien será abatido a balazos por la gente de Sollozzo.

Michael (Al Pacino), el hijo menor que ha estado en la guerra, llega de uniforme a la boda con su novia Kay (Diane Keaton). La figura de Kay representa al extraño que no tiene idea de dónde está, por lo tanto pregunta las mismas cosas que preguntaría el espectador, igualmente desubicado, en relación al mundo de la mafia. En un diálogo de Michael con Kay, Michael le cuenta acerca de los brutales métodos de su padre para obtener lo que desea. Kay se horroriza y Michael la tranquiliza: «esa es mi familia Kate, no yo», le dice.

Con esta frase de Michael se entrega la premisa más importante de una película que trata acerca de cómo el poder puede convertir al que lo ejerce en su propia víctima. En los siguientes capítulos veremos cómo Michael, fiel a la lealtad familiar, se deja llevar por la lógica de «mata, porque si no te matan». Todos los intentos de Michael por zafarse de esta lógica resultan inútiles. La ironía de una frase dicha dentro de la primera media hora de la película proyecta dramáticamente la metamorfosis del personaje de Michael a través de *El Padrino* y las tres películas de la saga.

En aquellas películas de Spike Lee donde el barrio es importante, veremos en los primeros minutos muchos planos generales y largos trayectos en el exterior, allí donde normalmente se hubiera usado una elipsis. En general, cada vez que vemos en una película que alguien se baja del auto y hace todo el trayecto a pie hasta su departamento, es porque se quiere exponer la atmósfera social o porque algo le va a pasar durante el recorrido. Ya el cine nos ha acostumbrado a la economía narrativa y a las elipsis.

El aspecto físico de los personajes puede tener importancia como un factor de identidad. Ciertos códigos de carácter cultural pueden exponer la pertenencia de un personaje a un grupo con particularidades especiales que tengan incidencia en el conflicto. Esto lo vemos en películas como *Testigo en peligro*, *Danza con lobos* (*Dancing with wolves*, 1990) y *Macunaima* (1969) —la notable película brasileña de Joaquim Pedro de Andrade— donde el dato cultural implica códigos de conducta que pesan sobre la historia misma.

Lo mismo vale para la exposición física de los lugares donde sucede la historia. *Historias mínimas*, la bella película de Carlos Sorín,

nos entrega la vastedad de la Patagonia argentina como una premisa ineludible a la hora de meternos en la fragilidad de los personajes, cuya existencia está determinada por un entorno desolador.

Tanto el capital humano como el geográfico representan un camino de identidad para el «cine posible» en nuestro continente. Sin caer en lo pintoresco debiera ser factible integrar ambos aspectos a una cierta manera propia de narrar. Quizás sea una tarea de los guionistas de nuestro continente el pensar y proponer, como lo han hecho Sorín y otros, un tipo de dramaturgia que integre en las historias la identidad que fluye de nuestro paisaje humano y físico.

Dados contexto y premisas, la película puede concentrarse en la acción que se vincula con el conflicto: la trama. En realidad se expone durante toda la película y nunca la exposición se separa de la acción, pero en lo que llegamos a saber como espectadores en los primeros minutos están las claves y los fundamentos que harán funcionar toda la estructura dramática posterior.

EL DESARROLLO

El segundo acto tiene al conflicto como protagonista. Todo conflicto le abre una incógnita al espectador acerca de su resolución. Podemos decir que el segundo acto es la ruta azarosa del conflicto desde el primer acto, cuando se expone y toma la forma de pregunta, hasta el tercer acto, donde se resuelve. La expectativa por ver resuelta la pregunta no sólo mantiene atento al espectador, también lo mantiene activo porque, si somos listos, con todo relato lo convertimos en un apostador que se juega interiormente por una u otra reacción. El guionista le dejará ganar una que otra vez, en otras lo descolocará. La trama provee los obstáculos que se interponen entre el protagonista y sus objetivos regenerando las expectativas y enriqueciendo el relato al hacerlo menos previsible.

¿Y por qué el conflicto? Sin conflicto no hay relato. Ya nos hemos referido a esto en párrafos anteriores. Basta que alguien use su voluntad al hacer algo para que surjan conflictos. Yo quiero comprarme una bicicleta, pero no tengo plata. Conflicto. ¿Cómo lo resuelvo?

Me robo una. Más conflicto. ¿Cómo salgo del conflicto? La respuesta a estas preguntas es el relato, es la película.

El conflicto tiene implicancias físicas que la trama resuelve. Cómo el protagonista encara una situación, lo que hace o deja de hacer, cómo y cuándo lo hace. Pero las implicancias físicas tienen un correlato en otro plano: el conflicto emocional del personaje o protagonista es la forma cómo este vive el conflicto, si lo asume o no lo asume y, en general, cómo lo enfrenta. Hemos dicho que en una película se cuentan dos historias, la que está hecha de acciones y la que corre paralela, hecha de emociones.

Una emoción puede disparar una acción y viceversa, se trata de un juego de equilibrios que exige la sensibilidad del guionista. Cuando una emoción no está en relación a la acción puede parecernos arbitraria y despertar la justa sospecha de que se nos está manipulando a través de ellas.

El conflicto emocional puede ser resumido en dos o tres líneas, es el corazón que anima al cuerpo del relato y es insoluble con el conflicto físico o trama.

En párrafos anteriores ya hemos hecho referencia al efecto negativo que tienen sobre el conflicto las premisas débiles o poco convincentes. En *Testigo en peligro* el pequeño Samuel, que es un fisgón, es testigo ni más ni menos que del degollamiento de un policía. El conflicto de esta película se funda en la premisa de una atrocidad que luego amenaza al mismo niño al convertirse este en un testigo indeseado.

En *Sola en la oscuridad* (*Wait Until Dark*, 1967) de Terence Young, la menuda Audrey Hepburn interpreta a una ciega que es asediada por un psicópata. En el clímax, en una secuencia escalofriante, la ciega indefensa es atacada por este en su propio departamento. No será esta la última vez en el cine que la premisa de la fragilidad de una protagonista hace funcionar un clímax espeluznante. Muchos años más tarde se repite la misma escena en el clímax de *El silencio de los inocentes* (*The silence of the lambs*, 1991) de Jonnathan Demme, con la novata y frágil agente del FBI (Jodie Foster) perseguida por un psicópata en la oscuridad de un escondite subterráneo. En estos casos la fragilidad, el impedimento físico y la inexperiencia de

las protagonistas enfrentadas a la brutalidad más extrema agudizan el conflicto a niveles extremos.

Pero –atención– un conflicto fuerte no es necesariamente un conflicto abierto de vida o muerte. Un magnífico documental realizado por el chileno Augusto Góngora en los ochenta nos muestra a una familia pobre agobiada por la cesantía en la época de la dictadura militar. Los padres se han conectado ilegalmente al tendido eléctrico, ellos salen todos los días en busca de trabajo y dejan a sus hijos encerrados en la casa para que impidan la entrada de los técnicos de la compañía eléctrica que tratan de desconectarles la conexión ilegal. A esos niños que no salían a la calle a jugar con sus amigos en todo el día, se les había enseñado cristianamente que no había que robar, pero la necesidad los hacía cómplices de un robo. El conflicto los entrampaba entre el miedo y la moral y los sometía a una angustia demoledora.

La calidad del conflicto dependerá de cuan buenas y legítimas son la o las preguntas que las premisas instalan en el relato. En la comedia negra *Contraté a un asesino a sueldo (I hired a Contract Killer, 1990)* del finés Aki Kaurismäki, el personaje de Henri, interpretado por Jean Pierre Léaud, es echado del trabajo y, agobiado por la soledad, decide suicidarse. Pero es tanta su cobardía que no lo logra y contrata a un asesino a sueldo para que lo haga sin que él se dé cuenta. Este es el punto de partida de la historia. Una premisa es la cobardía de Henri; otra, anterior a esa, más general, es la vida sin horizontes que le provoca el deseo de morir. En el primer acto Kaurismäki necesita convencernos de que Henri realmente se quiere matar e instala eficazmente a través de sus circunstancias y sus fallidos intentos de suicidio esta necesidad de Henri.

Cuando Henri enfrenta sus circunstancias y contrata a un asesino a sueldo para que lo mate, da origen a la primera pata del conflicto, la segunda pata se origina cuando se enamora y, a comienzos del segundo acto, decide anular el contrato. La ironía que genera la trampa que el mismo Henri se ha tendido marca el desarrollo de la historia. La pregunta sobre si logrará Henri zafarse del contrato y evitar que lo maten, no tendría fuerza si antes no se legitima como auténtica su necesidad de matarse.

Mientras el *sheriff* Kane (Gary Cooper) se casa con su joven y bella esposa Amy (Grace Kelly) en *A la hora señalada*, le llega un telegrama al jefe de estación con la noticia de la liberación de Miller, el bandido que ha jurado matar a Kane y que llegará en el tren de las doce. La ceremonia es distendida y será el único momento en el que veremos sonreír al *sheriff* Kane. El jefe de estación corre con el telegrama mientras, en la oficina del juez, Kane besa a su novia. Nosotros sabemos del telegrama, Kane y sus amigos lo ignoran todavía. En esta escena, cargada de ironía dramática, se instala con el incidente de la noticia la premisa que dispara el conflicto del *sheriff*. Kane decide no irse de luna de miel y enfrentar al bandido y su banda, pero antes de eso se enfrenta a la no colaboración de los habitantes y a la incompreensión de su joven esposa que decide partir sin él. No sólo se dispara el conflicto físico, también el conflicto emocional que desgarr a Kane.

La fuerza del conflicto depende en gran medida de la calidad de las premisas porque el conflicto existe como respuesta del personaje a las preguntas que las premisas plantean.

LA RESOLUCIÓN

Hacia el final de una película se resuelven muchas cosas, entre ellas el conflicto emocional. Toda buena película toca nuestros sentimientos y emociones, toda buena película es una experiencia emocional que puede dejarnos una marca de por vida. La resolución del conflicto emocional permite que el espectador corte el cordón umbilical que lo une con la película y se desconecte de ella con una sensación determinada.

Lo otro que se juega es la trama y su comprensión. Todas las preguntas que se plantean en el transcurso del primer acto son respondidas en la resolución; si yo como espectador no he comprendido de qué trata la película, mal voy a poder comprender el impacto emocional que la trama ha tenido sobre los protagonistas.

En el final de *Los Ángeles al desnudo* (*L.A. Confidential*, 1997), tras el enfrentamiento de los detectives Bud White (Russel Crowe) y Ed Exley (Guy Pearce) con Dudley Smith (James Cromwell), el jefe

corrupto de la policía de Los Ángeles, no sabemos durante un cierto tiempo qué ha pasado con Bud White, el policía simpático herido en el tiroteo, hasta que, al final, lo vemos vivo y coleando con el premio de sus sacrificios: la bella prostituta encarnada por Kim Basinger. En este caso, a pesar de la dureza del enfrentamiento, Hollywood deja vivo al «héroe» para satisfacer al espectador.

Aunque hoy en desuso, uno de los recursos más controvertidos en la escritura de guiones hollywoodenses ha sido la llamada «escena obligatoria», impuesta por los productores, los más interesados en que todos los espectadores comprendan la trama. Tras el clímax y cuando todo se ha aclarado, se inventa una escena donde, a través de un diálogo, se repasan y se aclaran para el espectador todos los cabos sueltos de la trama. Hay actores que por contrato se niegan a actuar este tipo de escenas por considerarlas degradantes de la profesión.

Existen los finales «positivos» u «optimistas» y los «negativos» o «pesimistas». La decisión de matar a uno o más protagonistas al final de una película puede ser determinante a la hora de pensar en la taquilla. Hoy muchos consideran que los finales «negativos» de los años 60' tienen poca aceptación en los espectadores. Es muy raro encontrar películas como *Il sorpasso* o como *Butch Cassidy y Sundance Kid* (1969) o *Bonnie and Clyde* (1967), donde ambos protagonistas mueren y si bien en los ejemplos estamos hablando de asaltantes, se trata de asaltantes simpáticos a los que hemos aprendido a querer. *Sin aliento* (*À Bout de Souffle*, 1960), *El puente sobre el río Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*, 1957), *Atrapados sin salida*, se pueden agregar a esta lista. Algo parecido sucede con la excelente *Thelma y Louise* (1991). Pero como la muerte es parte de un proceso natural y se seguirán rodando películas donde mueren personajes simpáticos, el cine comercial tiene una salida: cuando usa la muerte para terminar con sus héroes, no usa la cara fea de ésta, y como en los casos de *Butch Cassidy y Sundance Kid*, *Atrapados sin salida* o *Thelma y Louise*, la «poetiza» para hacerla tolerable emocionalmente.

Por ahí a mediados de los noventa escuché de la mismísima Linda Seger, experta en guiones, un comentario acerca del fracaso de taquilla en los EE.UU. de las excelentes películas australianas, decía que era porque en estas películas moría mucha gente.

Existen también los anti-finales. Podemos tener sólidos motivos para dejar al espectador en la ignorancia acerca del destino final de los protagonistas e incluso de la trama. En realidad podemos hacer cualquier cosa porque, como ya se ha dicho, los guionistas tenemos el poder para ello en nuestras manos. El problema es que, si hacemos bien nuestro trabajo, hacia el final de la película, la historia ya no nos pertenece; al menos emocionalmente, la película ya la ha hecho suya el espectador y entre las consecuencias que se derivan de un final truncado o vago está la sensación de decepción, por no decir robo. Cuando la película tiene un conflicto emocional fuerte, estas consecuencias se agravan.

«En algunos casos el happy-end no es necesario; si se tiene al público bien dominado, razonará con usted y aceptará un final desgraciado, a condición de que haya habido suficientes elementos satisfactorios en el cuerpo de la película⁴». Así opinaba Hitchcock, quien amaba los finales «optimistas», pero no al punto de cerrarse a opciones como las que describe aquí. Los llamados *happy ends* son el correlato de una visión armónica del mundo. El final feliz nos dice que todo lo que experimentamos antes de una manera intensa fue precisamente eso: una experiencia. Guardando las proporciones, un final feliz nos deja una sensación parecida al momento que sucede al peligro: puse a prueba mis emociones y mi intelecto, me queda la experiencia y una nueva sensación al enfrentar de nuevo mi vida cotidiana.

Uno de los deseos más extendidos en nuestras convulsionadas sociedades es el de armonía, al que se suscriben muchas películas inspiradas en la entretención. Por el contrario, los finales duros corresponden a un cine más temático que, antes que entretener, quiere decirnos algo.

Por los años sesenta, un cine impregnado de existencialismo nos regaló finales inesperados, casi absurdos, como la vida misma. En el final de la película biográfica *Isadora* (1966), la bella y apasionada bailarina Isadora Duncan, interpretada por Vanessa Redgrave, muere asfixiada por su chal que se enreda abruptamente en las ruedas de un auto descapotado en el que viajaba feliz de la vida.

4. Truffaut, François: El cine según Hitchcock. Alianza Editorial, Madrid, 1966.

En realidad, un buen final puede potenciar el impacto dramático de la trama, traducido en una buena sensación, aunque la película haya sido de horror. Es lo que nos llevamos a casa y lo que más queda bailando en nuestro interior. *Atrapados sin salida*, *Zorba el griego*, *El graduado*, *Harold y Maude* (1971), *Butch Cassidy y Sundance Kid*, *El puente sobre el río Kwai*, *Psicosis* (*Psycho*, 1960), *Una Eva y dos adanes*, *Las diabólicas* (*Les diaboliques*, 1954), son grandes películas con grandes finales.

Nadie espera finales espectaculares, pero sí finales que cierren la película, que no dejen el gusto de lo incompleto. Incluso algunos de los «finales abiertos» cierran una película en lo fundamental y no dejan la sensación de un flujo que se interrumpe. Y así como al comenzar una película los espectadores nos incorporamos a una realidad pre-existente, también el final se cierra antes de una realidad post-existente, en ambos casos queremos saber a grandes rasgos cómo son estas realidades y cómo determinan a los personajes.

Sería un error pensar que el final debe darle el gusto al espectador así no más. El autor buscará la manera de descolocarlo al darle lo que a grandes rasgos el espectador espera, sólo que de otra manera. No se trata de sorprenderlo arbitrariamente, el espectador ha especulado acerca de los finales y siempre tendrá una propuesta en su interior, como la carta secreta del jugador de póquer. El autor lo sabe y propondrá una que en lo posible vaya más allá de lo que dicte el sentido común. *Testigo de cargo* (*Witness for the Prosecution*, 1957) de Billy Wilder tiene un final abierto, pero este es tan sorprendente que en la misma película, en un texto final, se le pide a los espectadores que no lo cuenten.

Si hacia el final del segundo acto logramos involucrar al espectador con todas las preguntas que los conflictos le han generado, alcanzamos un grado de tensión que requiere ser canalizado, llevado a su máxima expresión y luego liberado en el tercer acto con el clímax.

Y, en cuanto al tema, los finales constituyen la respuesta a la pregunta central de todo el guión y en esencia constituyen el comentario final y punto de vista del autor.

Un final puede ser una conmoción emocional que será trabajada luego por el intelecto del espectador. Cuando los guionistas de

Atrapados sin salida matan al personaje interpretado por Jack Nicholson, lo que hacen es decirnos que, evidentemente, en el duelo entre el poder burocrático del *establishment*, representado por la enfermera Ratched, y la astucia del malandrín McMurphy, es el primero el que gana. Polansky pidió cambiar el final de *Barrio chino* para que el padre de Evelyn Mulwray (Faye Dunaway) no pague por sus crímenes. Para Polansky es mucho más dramático y más acorde a la realidad un final en el que el poder corruptor del padre rico le permite, no sólo la impunidad de sus crímenes, sino que, además, llevarse consigo a su hija-nieta.

De alguna manera se trata de un «final abierto», porque la película termina y el espectador se lleva para la casa la tarea de especular acerca del destino de la niña. Un «final abierto» como este se diferencia de un final trunco; en *Barrio chino* se cerraron los conflictos que se habían abordado, lo que queda sin cerrar es la ironía, como el potente comentario de un director acerca de la impunidad de los poderosos.

«Todo tiene un final, sólo la salchicha tiene dos», este proverbio sacado de un bar alemán lleno de humo, puede aplicarse a muchos guiones con dos finales, algo muy común en los escritores novatos. En Alemania, en la ex RDA, tuve el gusto de conocer a Heiner Carow, un excelente director, ya fallecido. Un día Carow me preguntó si había visto su película *Le llamaban Amigo* (*Sie nannten ihn Amigo*, 1958). Yo le dije que sí; se trataba de la película con la que se inició como realizador bajo la tutoría del director búlgaro Slatan Dudow. Carow me pidió entonces que le contara el final. Extrañado, se lo cuento, escucha con atención, veo que se tranquiliza. Carow me explica entonces el porqué de su pregunta: había terminado y estrenado la película solo, porque Dudow estuvo largo tiempo enfermo. Luego, cuando Dudow la vio, se levantó de su asiento horrorizado: «¿Qué has hecho?, tienes dos finales» —le recrimina— «uno cuando llega el tanque ruso y el tanquista le pasa un pan al niño alemán y, el segundo, cuando el mismo tanquista toma al niño, lo sube al tanque y se lo lleva, ¿por qué no terminaste con el plano del niño con el pan?», le dice. La película ya se estaba exhibiendo y la angustia del joven director fue tan grande que desde ese mismo día se dedicó a preguntar por el final de su propia película, como lo había hecho conmigo. Luego,

de acuerdo al final que se le narraba, buscaba las copias donde sea que estuviesen y les cortaba el segundo final. Cuando lo conocí aún tenía finales sin cortar; nunca supe si al morir ya se había sacado esa pesadilla de encima.

ESTRUCTURA Y TRAMA

Yo creo mucho en estructuras. Sé que en nuestros días hay gente que tiene una idea y la lleva a la práctica de cualquier manera. Pero ya sea si escribo un cuento, una novela o una película de ficción, necesito un bosquejo, una secuencia: A, B, C, D, y así sucesivamente. Creo que antes de empezar a escribir debes planificar tu esquema y tu estructura y saber dónde estarás en el próximo paso, hasta el clímax. Yo creo en estructuras, y que hoy día muchos de nuestros directores en los EE.UU., incluso algunos de los mejores, tienen un muy buen ojo, pero no tienen mucho sentido de la estructura en el trabajo y ya seas un Miguel Ángel o quién sea entre los más grandes pintores, todos tienen un plan.⁵

Narrativamente la vida misma posee una estructura arbitraria; en cualquier momento nos cae un macetero en la cabeza y nuestra vida se termina antes de que lleguemos a algún tipo de clímax. Las películas que cuentan historias tienen por regla general un espacio delimitado: un comienzo, un desarrollo, un clímax y un final. Nos hablan de la vida, pero siguiendo un patrón y una línea de tiempo que estructuran el relato para convertirlo en algo orgánico. Muchos plantean que en esto reside la fascinación que nos provocan los cuentos y la magia de las historias narradas por el cine: la vida, pero en pildoritas.

Hay otro dato determinante a la hora de hablar del guión como estructura: la sala oscura. Tenemos a un habitante que al traspasar los límites del cine se convierte en espectador. Tenemos una sala oscura y un contrato de alrededor de dos horas que nos convoca como

5. Budd Schulberg (1914) co-guionista de *Nace una estrella* (*A Star is Born*, 1937), guionista de *Nido de ratas* (*On the Waterfront*, 1954) (Óscar al mejor guión en 1954) en una entrevista con el autor.

espectadores a mirar y oír. Existe, entonces, para el autor el desafío de convertir ese tiempo en una experiencia memorable.

Una estructura puede ser tan necesaria para atravesar un río como para atravesar esas dos horas. Existe un tramo que va de un punto a otro, una línea de tiempo de un relato que a cada minuto aumenta su complejidad y abre posibilidades en uno u otro sentido. La estructura puede ser para la historia lo que el territorio es para una ciudad y sus urbanistas; una estrategia, un recorrido, un lugar en el que nos reconocemos, el hábitat y el soporte topográfico de muchas emociones.

Las decisiones estructurales tienen un peso muy importante en la escritura del guión. La división en tres actos ya es una decisión estructural, así como el largo y el orden de los actos. Podemos usar más de tres actos y ordenarlos en función de criterios que se subordinen a la eficacia del relato, es decir, a la capacidad de la película de atravesar las dos horas de las que hablamos en el párrafo anterior. No existen reglas acerca de las estructuras. La pregunta cómo seduzco al espectador para que se interese por lo que le estoy contando, puede tener muchas respuestas.

M.A.S.H. es prácticamente una película hecha de episodios que se integran a base de un eje común que es el tono con el que es relatada: la guerra vista como una farsa. La escena de la ducha de *Psicosis* tiene la fuerza de un clímax, aunque esté situada en el minuto 46. Pero Hitchcock lo que busca es instalar la amenaza para que esta actúe sobre el resto del relato. Luego Hitchcock explota la amenaza de manera magistral y hace uso de otros argumentos narrativos para mantener el interés del relato hasta aquel final en que revela a la madre como el origen de la locura de Bates, el personaje interpretado por Anthony Perkins. *María de mi corazón* (1979), la película del mexicano Jaime Humberto Hermosillo realizada con un guión de Gabriel García Márquez, está estructurada prácticamente como dos películas: en la primera vemos cómo la «maga», interpretada por María Rojo, trata de sacar a su novio, interpretado por Héctor Bonilla, del oficio de ladrón para convertirlo en «mago» y, en la segunda, vemos el angustioso vía crucis de la «maga» encerrada por equivocación en un manicomio.

Pero hablamos de trama cuando estructuramos el relato con una cierta lógica narrativa. La estructura en forma de trama está ligada de manera indisoluble con la idea de unidad. La trama es una construcción racional que tiene que ver con la eficacia del relato, pero también con la unidad, que es la coherencia en el territorio que delimita al relato. Las lógicas que se extienden como redes no sólo me permiten descubrirlas y confrontarlas con las propias, también sostienen el relato como una telaraña.

Como espectador yo me apropio del relato cuando éste me permite integrar sus partes en mi cabeza. Este es el arte — eminentemente seductor— del narrador. A modo de ejemplo: se nos describe a un personaje con ciertos atributos, en el minuto 8 se nos muestra que el personaje es pusilánime. Pues bien, con este dato el espectador acompaña al personaje a través de la historia y cuando más tarde, en una escena determinada del minuto 20, el personaje tiene que tomar una decisión, el espectador ya cuenta con la posibilidad de pegar el dato del minuto 8 con el del minuto 20. Este tipo de vínculo teje una red, estructura, y ayuda a entregarle al guión un atributo valioso: unidad.

En *Testigo en peligro* de Peter Weir, el guión se preocupa de mostrarnos alrededor del minuto 6 el mundo sencillo y parsimonioso de la secta *Amish* que el detective John Book (Harrison Ford) contaminará con violencia hacia el final del segundo acto: gente que trabaja sin prisa, sembrados apacibles soplados por el viento, carruajes con caballos que detienen el tráfico en la ciudad, etc. El espectador registra en la exposición estas escenas, que son parte de las premisas, y hacia el final las contrapone con la fuerza bruta que llega personificada por los tres agentes que quieren eliminar a Book y a Samuel el niño-testigo. Un mundo extremadamente bucólico es convulsionado por una violencia extrema. Dos polos, dos mundos; como el amor imposible de Book y Rachel, la madre de Samuel, que es la historia que subyace a la historia policial.

El espectador no siempre lo sabe, pero el guión ha sido construido de esa manera para que sea él quien integre el choque de dos culturas, uno de los temas del filme. Ese filamento lógico ha producido una unión de dos partes de la narración y el espectador se complace al armarlas en su cabeza, que es donde realmente se pasa la película.

Se habla de anticipación en la construcción de un guión porque a través de una cierta información se le entrega al espectador un instrumento que le permite interactuar con la trama al momento de las crisis. Siguiendo con ejemplos de *Testigo en peligro*, tenemos que en el minuto 57 el niño-testigo le muestra a Book el silo de la granja; Book le pregunta qué hay arriba, el niño le dice «maíz». Poco después veremos al padre de Rachel asomándose por un hoyo en el piso del granero que une el segundo con el primer piso de éste. En el minuto 59 Rachel toca la campana para llamarlos a comer.

En el territorio de la historia el guionista ha «plantado» algunas informaciones importantes. Cuando en el minuto 95 el agente rubio le dispara a Book en el granero, el espectador ya sabe que Book puede escapar por el hoyo por el que antes se asomó el padre de Rachel. En el minuto 96 Book trepa el silo del granero, el espectador ya sabe que arriba está almacenado el maíz. Y cuando por el minuto 100 el peligro alcanza su clímax, en su cabeza, el espectador guarda la imagen de la campana que puede avisar del peligro al resto de la comunidad *amish*. Efectivamente, en el minuto 101 el viejo le hace una seña a Samuel para que toque la campana, lo que hace en el minuto 102.

En medio del duelo final de *A la hora señalada*, la mujer del *sheriff*, Kane, interpretada por Grace Kelly, se refugia en la oficina del *sheriff* y mira por la ventana. Entonces vemos colgada a su lado una canana con un revólver. No hay ningún gesto, nada, sólo una imagen compuesta para que el espectador la pegue como posibilidad y especule. Pocos instantes después, cuando uno de los bandidos se oculta en el callejón donde está la ventana, no sabemos a ciencia cierta, pero sí creemos que es posible que ella le dispare con el revólver, como realmente sucede. La anticipación nos permite proyectar la película hacia adelante en lo que podría ser, es decir, no en certezas, sino en posibilidades que le entregan a la acción un rango que el espectador ocupa con su imaginación.

Detrás de esta manera de construir el relato, a la que se le llama «plantar y cosechar», está la idea de considerar al espectador como un cómplice en todo el sentido de la palabra. Es la invitación, más que a consumir la imagen, a participar en el relato de una manera

creativa. El espectador irá proponiendo salidas posibles a la acción; algunas son obvias, otras no; en algunas acertará, en otras acertará a medias y en otras se equivocará. Es el juego del guionista, en el que el espectador muchas veces ni siquiera sabe que ese cóctel de emociones que se le proyecta en la cabeza tiene un orden predeterminado y tiene como objetivo que él se adelante y proyecte la película en el mismo sentido.

Cuando convertimos una idea en historia damos un paso importante. Hemos hablado en este libro de *Danzón*. La historia de Julia puede ser narrada ilustrativamente, pero los autores aspiran a más, quieren que el entramado de la historia se realice con ciertas lógicas que hagan de la historia algo especial. Esta lógica incluye los motivos, las necesidades, las carencias y el pasado de Julia. Cuando Julia viaja a Veracruz el espectador tiene suficiente información como para saber que no se trata de un capricho, sino que de una necesidad imperiosa.

El ser humano, protagonista de la historia, razona y siente dentro de ella. La trama pasa por él, él decide, se equivoca, ama, odia, duda, lucha, él la transforma en un arquetipo de la condición humana.

A modo de ejemplo, una escena que podría estar en una película: la estudiante Ramona sube una escalera, tropieza con alguien, se hace a un lado cabeza gacha, se detiene ante una niña pequeña, le acaricia el pelo, la niña llora, asustada, Ramona la mira, sigue subiendo, se detiene a descansar, respira hondo.

Lo que hago es describir una acción, ilustrar una sucesión de hechos. Si pretendo narrar, debo poner al tanto al espectador de lo que está pasando en el interior de Ramona. Si antes de la escena en la escalera yo cuento, por ejemplo, que Ramona se acaba de hacer un aborto, el relato deja de ser la descripción de una acción para convertirse en algo especial; una acción dramática, la materia prima de la trama.

La acción dramática es un concepto básico del guión. Se podría decir que es «acción contaminada». La acción en el ejemplo de Ramona se «contamina» con la información de su aborto, ésta nos hace ver el hecho de otra manera. Cuando en *El circo* (*The Circus*, 1928) de Charles Chaplin, el personaje de «Charlot», interpretado por Chaplin,

reemplaza al pretendiente de su amada en el acto de equilibrio en la cuerda, los espectadores sabemos que lo hace para impresionarla. El deseo de Chaplin es un dato que hace que nos provoque risa el ver que lo que se propone está muy por sobre sus posibilidades. Si nos tocara ver a un tipo que atraviesa una cuerda en la altura sujeto a una vara sentiríamos aprensión, pero si sabemos que lo hace para impresionar a su amada, la que mira sobrecogida sus torpes intentos, lo más probable es que el temor se convierta en risa. Una acción corriente se convierte en una acción dramática.

Muchos teóricos se han ocupado de la trama, incluso algunos han definido una cierta cantidad de ellas, por ejemplo: trama de sacrificio, trama de descubrimiento, trama de búsqueda, trama de aventura, trama de venganza, trama de persecución, trama de huida, trama de maduración, etc.

Lo cierto es que para los efectos del guión es importante saber que las tramas se originan en el comportamiento humano, en el ser humano que siempre luchará por su existencia, tanto física como espiritual, y siempre buscará su riqueza, su equilibrio, su identidad, su felicidad, su pareja y, probablemente, siempre se aventurará a buscarla más allá de sus límites, entonces viajará, explorará y, lo más seguro, es que tenga que luchar por lo que quiere y al hacerlo se enfrentará a otros, vencerá o sucumbirá, tomará venganza, buscará aliados, madurará.

Estos y muchos otros aspectos del acontecer humano han generado patrones de historias. He sabido de ciertos pueblos de Tierra del Fuego que sólo tienen una historia, la que cuentan una y otra vez alrededor de una fogata y no se aburren, porque la cuentan siempre de distinta manera. Alguien señaló que había sólo dos clases de historias: las historias tipo «La Odisea» y las historias tipo «La Iliada». Las primeras trataban de viajes, de gente que sale al mundo [*La guerra de las galaxias*, *El fugitivo* (*The Fugitive*, 1993), *El mago de Oz*, *Danzón*, etc.]. Y las segundas trataban de gente en lugares cerrados [*Atrapados sin salida*, *A sangre fría* (*In Cold Blood*, 1967), *Elephant* (2003), etc.].

En casi toda película encontraremos tramas principales y tramas secundarias. La trama principal la genera el o la protagonista

y se teje con la lógica de su acción más relevante. En *El fugitivo* la acción más relevante la ejecuta el doctor Richard Kimble y la lógica de escapar de la persecución del policía Sam Sherard impregna todas sus acciones. En la o las tramas secundarias, o sub-tramas, intervienen los personajes secundarios. La trama principal se desarrolla a partir del conflicto más relevante de la historia, pero, aunque el conflicto va a girar alrededor del tema, éste puede ser tratado de manera más cabal en la trama secundaria. El tema de la incompatibilidad de la cultura pacifista *amish* con la violencia del mundo urbano queda de manifiesto en la sub-trama de *Testigo en peligro* que teje la historia del amor imposible entre el policía ciudadano Book y Rachel, la mujer granjera *amish*.

La trama secundaria trabaja a favor de la trama principal, ya sea creándole un obstáculo inesperado al protagonista como dándole «aire» a la trama principal al sacar el relato por un tiempo hacia un subtema. A través de una trama secundaria se pueden exponer tanto aspectos de la rutina en el ámbito de los personajes como detalles desconocidos de su personalidad o, en general, información que pueda enriquecer la trama principal.

La multitrama o multiplot permite integrar varias tramas bajo un cierto «techo» temático. A veces se trata de tres películas que se entrecruzan a todo lo largo.

En *Vidas cruzadas* (*Short Cuts*, 1993) de Robert Altman las historias de un grupo de habitantes de California se catalizan con la idea de sus pesares. En una trama normal, el autor narra hacia adelante complicando la acción dramática para intensificar su fuerza. En la multitrama el guionista debe plantearse cómo generar unidad en la diversidad y, eventualmente, en la dispersión. Sobre todo, cómo ganar en intensidad dramática con tres o cuatro tramas que pueden perder fuerza con mucha facilidad.

En *Amores perros* (2000) las tres historias, aparentemente lejanas unas de otras, chocan literalmente en la espectacular colisión en la que se involucran por primera vez todos los personajes. En *Magnolia* (1999) el guionista y director Paul Thomas Anderson instala lo inaudito para luego narrar la cotidianeidad de seres que parecen haber sido reclusos en sus desgarradas existencias. En estas películas

un hecho catalizador cumple la función de recordarnos que todas las pequeñas tramas tienen lugar en un mismo espacio y en un mismo tiempo. En *Vidas cruzadas* son dos hechos: la fumigación con helicópteros de las escenas iniciales y el terremoto hacia el final, en *Amores Perros* es el choque de autos y en *Magnolia* la inaudita lluvia de ranas.

La trama se inicia en algún punto, el punto de ataque de ésta se decide en función de muchos factores, pero es común que nos interese partir con el relato de lo cotidiano para que el incidente que lo altera y que dispara la historia nos dé una idea de qué es lo que se altera y las consecuencias de su alteración.

Un problema común de muchos jóvenes guionistas es no saber cuándo empezar la película. Lo ideal es que tengamos un tiempo para exponer a los protagonistas y su mundo en su estado natural. En la película *Missing* (1982) Costa Gavras nos expone el mundo previo al golpe militar en Chile antes de la desaparición de Charles Horman, el joven americano asesinado por los militares chilenos en 1973. La película necesita exponer el golpe mismo con el terror que lo acompaña, para comprender luego la angustia de Beth, su mujer, que lo busca por todas partes. Un primer análisis nos dirá que la película trata de una pérdida; alguien pierde a alguien. Para aquilatar la dimensión dramática de la pérdida es necesario mostrarle al espectador qué perdió esa mujer. En una escena memorable con ella sentada en el suelo en el interior de su casa arrasada por la brutalidad militar, se nos muestra a Beth observando lo que quedaba en las paredes de todo un proyecto de vida truncado violentamente.

ALGUIEN HACE ALGO

Alguien hace algo, por algún motivo, con alguna intención. Esto genera una línea de acción.

Se le llama línea de acción a la lógica que se desprende de una acción con un objetivo que lleva implícito un motivo. Motivo, acción, objetivo. Si el objetivo principal del o los protagonistas es eludir una

persecución, todo lo que hagan estará determinado por la lógica que determina esta acción: moverse, esconderse, mimetizarse, por ejemplo. La trama, es decir, el conflicto físico, se organiza a base de lógicas que le dan su carácter orgánico, la línea de acción y el tema son algunos de sus referentes.

El guionista explorará al personaje, detectará sus necesidades, determinará sus motivos y diseñará sus objetivos.

En la construcción de la trama el personaje aporta el «factor humano» debido a que todos reaccionamos de distinta manera ante un mismo hecho. En la base del accionar son un factor determinante los motivos que este ser humano, convertido en personaje, tiene para hacer lo que hace. Estos motivos se originan en ciertas necesidades, las que, a su vez, pueden originarse en carencias, en sueños y en deseos no articulados.

Los motivos se orientan hacia objetivos, metas, logros. Lo que obtenemos es un sistema de acciones que se ordenan coherentemente. El guionista, como un verdadero director de orquesta, tiene que controlar cada una de las partes de esta composición de acciones que él dirige. Las necesidades pueden permanecer ocultas o insinuarse levemente, pero pueden ser el fundamento de los motivos, los que harán funcionar la trama en la medida en que no sean arbitrarios y posean un cierto peso dramático.

El relato se encarga de manejar los motivos del protagonista de manera inteligente y no los delata gratuitamente. A los motivos se les deja al «factor aha», que es cuando el espectador cree comprender la causa más profunda de por qué el personaje hace lo que hace. En *Danzón* vemos al personaje de Julia buscar a su desaparecida pareja de baile. El motivo de Julia, que la película hace explícito, es «porque alguien tiene que avisarle a Carmelo que ahora la policía ya no lo busca». Pero hay una llamita que arde durante toda la película y es la sospecha de que existe otro motivo no confesado, aquel que nos conecta con el tema y que se devela sólo al final: la necesidad vital de Julia de bailar danzón.

Los objetivos del personaje se dejan ver ya al final del primer acto. En el momento en que el espectador conoce los objetivos del

protagonista ya puede tener un juicio acerca de las acciones que éste emprende y en el diálogo interno que el espectador establece con toda película puede interactuar con lógica propia. Pero como el arte de narrar incluye también el ocultar, insinuar y develar a medias, el protagonista puede perfectamente tener un otro objetivo detrás del que se ha develado.

Dorothy tiene motivos muy potentes para emprender la búsqueda del mago de Oz, podemos compartírselos o no, pero en el mundo cerrado que crea la historia de *El mago de Oz*, los motivos de Dorothy son muy respetables y creíbles: volver a su Kansas natal, porque, como se dirá al final: «no hay nada como el hogar». Un motivo compartido por millones de niños en todo el mundo.

El principio de «alguien hace algo, por algún motivo, con tal o cual intención» rige la elaboración de la trama. La trama pone al protagonista en aprietos, lo somete a dilemas y desafíos, lo pone al límite de sus fuerzas, lo exprime como a un limón. Pero, en este proceso de acción y reacción al que la trama somete al protagonista, el protagonista se destacará por su capacidad de accionar. De una u otra manera el protagonista es el generador de la trama, la que se teje a partir de sus aciertos o errores, de sus intuiciones o caprichos, en fin, de su voluntad.

Uno de los errores que se pueden cometer en la construcción de un personaje se produce cuando a éste se le somete a la voluntad del destino y nunca se le pone en la situación de tener que tomar una decisión que lo comprometa o lo afecte profundamente. Los personajes tipo «pelota de goma» no generan empatía y menos interés por la trama porque a nadie le interesa ver cómo alguien rebota de acá para allá. La trama es de alguna manera «la aventura humana» y ésta se caracteriza por seres que dan un paso al frente en plena conciencia de que a lo mejor tienen al abismo por delante.

En el diseño de la trama interviene nuestra capacidad de ordenar y distribuir una escena en relación a la otra. Confeccionar tarjetas con dos o tres frases que describan la escena correspondiente puede servir para armar la trama como una secuencia lógica de escenas. La pared es un buen aliado para repasar cada una de las escenas como en un cómic.

Lo mismo sucede con la tensión dramática; algunas escenas pueden ser pintadas con colores que le otorguen una cierta calidad: tensión latente, alta tensión, conflicto abierto, distensión, alegría, pena, etc. O signos que representen personajes o incidentes. Se puede tener la película entera en el dormitorio, incluso con las tarjetas ordenadas sobre curvas de tensión o distensión, como las de un electrocardiograma. Uno nunca sabe si en un pequeño insomnio puede estar el momento de la gran idea que pasa a través de la pared directamente a nuestro guión.

LA ESCENA

El plano es un eslabón en una cadena que es la escena. El plano es lo que utilizamos de la toma. Con un plano capturamos una expresión del rostro o de una mano o de una calle; la materia prima del realizador. Con varios planos ampliamos una idea, conectamos una mirada con otra, vinculamos un gesto con otro. Movemos la cámara e incorporamos el espacio a la toma, unimos una situación con otra, un gesto con otro, una pregunta con una respuesta, una acción con una reacción, etc. Acercamos la cámara y acentuamos un gesto, la alejamos y mostramos el contexto de algo. El plano interpreta nuestro punto de vista y constituye un instrumento a la hora de subjetivizar el relato, es decir, hacer que el espectador vea con los ojos de los protagonistas.

Uno o varios planos tomados en un mismo lugar y en un mismo tiempo constituyen una escena.

Desde el punto de vista del rodaje la unidad de tiempo y espacio que define a la escena es también una unidad de trabajo en el diseño de la logística del rodaje mismo. Cambio de espacio, cambio de escena. Cambio de tiempo, cambio de escena. El Plan de Rodaje, es decir, la manera cómo el rodaje se organiza en el tiempo y en el espacio, es a la producción lo que el *software* al computador. El Plan de Rodaje racionaliza, establece prioridades, plasma una estrategia en el tiempo, determina las necesidades y los recursos del rodaje. Esta es la manera

cómo, desde la vestuarista hasta el camarógrafo, pasando por el sonidista, la maquilladora y el asistente de dirección, asumen aquel guión que el guionista les ha entregado tras un largo proceso.

¿Por qué la escena debe respetar la unidad de espacio? Porque cada locación tiene sus particularidades. Si la escena transcurre en una sala de clases puedo tener un problema de luz discontinua y un problema de reverberación en el sonido. Para esa escena que se filmará en un día determinado por el plan, se disponen ciertas luces y se toman medidas para amortiguar el rebote de las ondas de sonido. Lo mismo con los saltos de tiempo entre una escena y otra que pueden alterar decididamente el vestuario, las luces, el decorado, etc.

Narrativamente la escena puede considerarse como una pelucita dentro de la película. Es una pieza en el mosaico de la obra aunque pueda ser más apropiado hablar de escalón porque cada escena marca un paso y un rumbo. Toda escena debe ganarse su lugar en la película y si existiera algo así como un diálogo entre autor y escena, el primero debiera preguntarle a cada escena qué hace allí donde está. Si no recibe una respuesta satisfactoria el autor estaría bien aconsejado si la mata por el bien de la causa: el guión. En jerga de guión se le llama «matar a la querida» a la eliminación de aquellas escenas que por capricho tratamos de meterlas en el relato sin acreditarles su razón de ser.

Toda escena tiene una función narrativa y una misión: proyectar la historia hacia adelante. Incluso si se trata de un *flash back*, ya que este puede permitirme comprender justamente lo que viene por delante.

Una función de la escena puede ser establecer un vínculo de algún tipo entre dos personajes, otra puede ser contarnos el mundo del personaje, la de entregarnos alguna información necesaria para comprender algún hecho, etc. El diseño de la escena tiene algo de la composición musical; se comienza, alcanza su clímax y se cierra de una cierta manera. La escena proyecta en nuestras mentes un módulo de este producto orgánico que es la película. La escena contiene información y emoción en distintas proporciones.

No sólo representa el manejo de dos pilares de la narración cinematográfica que son el espacio y el tiempo. La escena se diseña

considerando la relación entre la información y el tiempo que rige la construcción dramática. Nos relata cosas que son las que vemos en la película, pero hay otras que no vemos, que están entre las escenas.

La escena merece ser tratada como unidad narrativa en relación a un todo. ¿Cómo se une una escena con otra? El corte que separa el final de una escena con el comienzo de otra puede contarnos algo tan importante como la escena misma. En *El graduado* Benjamin vive como en una ensoñación su tórrida y rutinaria aventura con la Sra. Robinson. Con exquisita elegancia su director, Mike Nichols, nos deleita con transiciones muy singulares. Como un sonámbulo, Benjamin se lanza a la piscina desde el tablón para salir del agua proyectado sobre la Sra. Robinson que yace en su cama. Planos y escenas encadenadas magistralmente, comprimiendo el relato, su mando sensaciones, plasmando un tipo de relación, en fin, narrando con imaginación.

Una escena se puede interrumpir abruptamente con una pregunta y conectar con otra que responde tajantemente a la primera. Esta ironía puede resultar muy eficaz y se usa profusamente en la comedia. En *Una Eva y dos adanes* Joe (Tony Curtis) trata de convencer a Jerry (Jack Lemmon) para que este empeñe su abrigo y así obtener dinero para apostar en las carreras de galgos. Hace mucho frío, Jerry da sus argumentos, se resiste. Joe insiste, «mira, estúpido», le dice, «está diez a uno, mañana tendremos veinte abrigos». Corte. Joe y Jerry, sin abrigos bajo la nieve, congelados, salen de la pista de carreras. Más tarde. La agencia de empleos tiene trabajo sólo para dos músicos mujeres. Perseguidos por los gánsters, Joe marca un número en el teléfono mientras Jerry le propone dejarse crecer la barba para cambiar de aspecto, Joe le dice que lo que harán será afeitarse las piernas. Al hablar por teléfono lo hace simulando ser una mujer, Jerry comprende. Corte. Joe y Jerry con sus instrumentos en el andén de una estación de trenes, vestidos de mujer y caminando como tales, se dirigen a la entrada del vagón que los llevará de gira con las colegas de la banda femenina.

Y una escena del cine que, en una forma u otra hemos visto más de una vez: un tipo jura a sus amigos de taberna que él jamás le pedirá perdón a su mujer por haberle dicho «gorda». «Jamás», dice. Corte.

Dos golpes tímidos en la puerta del dormitorio, se abre la puerta, la mujer abre, el tipo le pide perdón por haberle dicho «gorda».

Los montajistas suelen tener una idea muy clara acerca de la economía de la escena y de su estructura interna, porque ellos manejan la escena como ensamblaje. ¿Cómo abrir una escena? ¿Cómo llevarla a su clímax? ¿Cómo cerrarla? Son preguntas que debe hacerse el guionista al escribirla porque también él piensa la escena como ensamblaje.

La famosa escena de la ducha en *Psicosis* tiene 78 planos que convierten al asesinato de Marion, la rubia protagonista, en una experiencia sobrecogedora. Como en una sinfonía, la escena se fragmenta para hacernos parte a través de la subjetividad de un momento estremecedor: tramos lentos y rápidos, tonos suaves, tonos duros, contrastes, etc.

Curiosamente, lo que se nos suele grabar en el recuerdo de muchas películas, más que la trama, son ciertas escenas y las situaciones que contienen. Pasa con la «escena del orgasmo en el restaurante», con Meg Ryan y Billy Cristal en *Cuando Harry encontró a Sally* (*When Harry met Sally*, 1989) del director Rob Reiner. La película chilena *La frontera* (1990) de Ricardo Larraín tiene algunas escenas memorables como la conversación a gritos de un preso político desterrado con su ex mujer, forzada a hablar con él desde una barcaza en medio del río. O el baile en parejas de los hombres solos de Chiloé. Si analizamos el porqué del impacto de muchas de estas escenas en nuestra memoria veremos seguramente que se trata de escenas que contienen vida en la que podemos reconocer algo de nuestra propia humanidad.

LA SECUENCIA

La secuencia es un concepto propio del guión e incluye a la escena. Secuencia es un grupo de escenas unidas temáticamente. Ya el cambio de espacio no es determinante, lo es sí la idea que une a una escena con la otra. Si hablamos de la secuencia de la ducha de *Psicosis* tenemos que referirnos a las escenas previas: Bates espionando a Marion cuando se desviste, Bates volviendo a su casa en la colina, Marion desvestiéndose

y las escenas posteriores al crimen en la ducha con Bates gritándole a su madre por lo que supuestamente habría hecho. El crimen en la ducha es el eje temático de las escenas que enmarcan este hecho.

Como unidades dramáticas, la secuencia instala en la historia módulos temáticos más contundentes. La secuencia de la ducha instala la amenaza y el enigma en *Psicosis*. La secuencia de la boda de *El Padrino* suele citarse como un ejemplo de exposición notable por entregarnos todo lo que la historia necesita para ser decodificada por el espectador. La memorable secuencia del dentista sádico y el paciente masoquista, interpretada magistralmente por Steve Martin y Bill Murray respectivamente es desconcertante en medio de *La tiendita de los horrores* (*The Little Shop of Horrors*, 1986). La secuencia de la fábrica al comienzo de *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936) de Chaplin. La de la persecución final en *Contacto en Francia II* (*French Connection II*, 1975), cuando Gene Hackman persigue obstinadamente a través de los muelles al jefe de la mafia, interpretado por Fernando Rey. La de la muerte del perro en *Vidas secas* (1963). La del viaje en bus al comienzo de *Perdidos en la noche* (*Midnight Cowboy*, 1969). La de la entrada a Barcelona de *Todo sobre mi madre* (1999).

EL EFECTO «GUAU»

Durante un tiempo trabajé en un estudio de cine, en Berlín, donde para ir a comer tenía que subir con mi montajista al piso superior por una escala de caracol muy empinada. Normalmente, yo subía primero y él detrás. Mi montajista era muy propenso a las bromas y solía hacerme una típicamente infantil: emitía un ladrido de perro y me «mordía» la pierna con la mano. Una y otra vez yo caía en el engaño y pegaba un salto al sentir que realmente me mordía un perro.

Cuando dejé de trabajar con él traté de emular a mi infantil amigo con otros colegas, pero para mi decepción, por más que lo intenté una y otra vez hasta el ridículo, la «mordida» nunca me funcionó. Angustiado por el fracaso pensé mucho en el por qué. Tardé un tiempo en descubrir mi error: yo apretaba y luego ladraba; hay que ladrar y luego apretar para que el apretón se convierta en «mordida».

El «efecto guau» como le llamé a este descubrimiento personal que cuento aquí con algo de pudor, me ayudó a comprender una de las claves de la construcción dramática. Años más tarde, visitando el magnífico Museo Real de Bruselas, me encontré de sopetón ante un cuadro inquietante de Brueghel el Viejo, uno de mis pintores favoritos: «La caída de Ícaro» (1558) es un cuadro relativamente grande. He dicho inquietante porque, a pesar del tamaño del cuadro, no se veía ninguna caída.

Lo primero que vi fue a un labrador con una chaquetilla roja, arando de derecha a izquierda. Más atrás, un pastor mirando, de derecha a izquierda, hacia los árboles y el cielo. Luego el mar, un tipo pescando abajo a la derecha y un barco a vela que se dirigía viento en popa hacia un puerto en el punto de fuga del cuadro. De pronto, y recién entonces, descubro abajo a la derecha, entre el pescador y el barco unas plumas en el aire y la pierna de alguien que se hunde en el mar: Ícaro. Lo primero que pensé entonces fue «esto es cine».

La pregunta que me hice casi automáticamente fue ¿por qué si el tema es la caída de Ícaro éste apenas se ve? Pronto obtuve mi propia respuesta. El cine usa el tiempo para narrar, la pintura no cuenta con el tiempo, pero sí con nuestra mirada. Brueghel sabe que si pone al labrador con una chaquetilla roja en el centro, arando de derecha a izquierda, que si compone con una línea de fuerza que va de abajo hacia arriba, de derecha a izquierda y que si pone al pastor mirando hacia arriba de derecha a izquierda, yo voy a vagar con la mirada por todas partes menos por donde está Ícaro, esto es, abajo a la derecha, sumergiéndose en el mar.

La segunda pregunta que me hago entonces es: ¿por qué hace eso? Mi propia respuesta: porque Brueghel no quiere contarnos un vulgar accidente de aviación, quiere tocar un tema que lo trascienda: el drama de la utopía encarnado en Ícaro que cae al mar ante la indiferencia del mundo.

Brueghel necesita un recorrido (ladrar) que contextualice dramáticamente la caída (apretar). Brueghel necesita contarme que nadie mira el hecho para hablarnos de la indiferencia ante la utopía de querer alcanzar el sol, el verdadero tema del cuadro. El viejo Brueghel sabe que si hay algo más terrible que el fracaso de una utopía este es una utopía fracasada... y anónima.

LA CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA

Creo que hay dos momentos importantes en la escritura del guión. El primero es cuando nos echamos hacia adelante y escribimos la historia en forma de guión. El segundo es cuando nos echamos hacia atrás y analizamos lo que hemos escrito.

El primer momento suele ser compulsivo e impetuoso. Podemos llegar a escribir muchas páginas de una vez. El segundo momento es reflexivo y, según la experiencia que se tenga, puede ser crítico y distanciado. Lo cierto es que se trata de un momento de vacilaciones, de dudas y de correcciones.

En esta instancia necesitamos intuición y algo de método para procesar todo el material procesable de la historia. Pero como el talento y la imaginación creativa se tienen o no se tienen, es poco más lo que puedo decir aquí. La práctica de la construcción dramática le dará un mayor cauce al talento y lo potenciará.

Para el segundo momento existe el estudio de la construcción dramática que se sustenta en un cierto tipo de lógica y sentido común. Esta segunda parte se aprende y ha dado origen a los dramaturgos o redactores que asesoran a las televisiones en algunos países, a los analistas de guión del *script doctoring* y a los «gurús» del guión.

Existen mil maneras de contar una historia, pero hay una que es mejor. Así podemos definir la idea madre de la construcción dramática que hemos tratado de graficar con el «efecto guau» y con *La caída de Ícaro*. Dicho sea de paso, se trata de la construcción dramática de la trama.

Al escribir un guión se abren, como en un árbol, mil ramas y las posibilidades de dispersarse y enredarse son muchas. Sabemos que las buenas películas se van haciendo dramáticamente más densas hacia el final. Una película actúa por acumulación, la trama se hace más compleja y la resolución más sofisticada y difícil de prever. La dispersión, una de las fallas más frecuentes en la escritura de guiones, debilita la fuerza del relato y con ello la intensidad que le reservamos al clímax y al final.

A menudo nos referiremos a lo mismo en este libro en uno u otro contexto. Podemos relatar secuencial e ilustrativamente un hecho.

Por ejemplo: Gabriel va a comprar pan y en el camino pierde su dinero. Un relato de este tipo puede causarnos algo de pena, pero dramáticamente no vale mucho porque falta información para aquilatar sus consecuencias.

Entonces lo intervengo con un milagroso «¿qué pasaría si?» que me ayuda a torcer el relato.

¿Qué pasaría si antes le hemos informado al espectador que Gabriel pertenece a una familia muy pobre y que en casa hay cinco hermanos más pequeños que esperan por el pan?

Y ¿qué pasaría si además le hemos contado al espectador que el padre de Gabriel es violento?

Y ¿qué pasaría si Gabriel no pierde el dinero por accidente, sino que jugando a los dados con amigos del barrio?

Cuando hemos distribuido la información y el tiempo del relato en que esa información cumple una función dramática, entonces podemos hablar de construcción dramática y de narración, en ese momento el relato tiene causa y consecuencia.

Cada vez que llevamos a la práctica la construcción dramática estamos trabajando al interior del espectador, es él con sus emociones y su racionalidad el que hace avanzar la historia. Y contamos con una gran cantidad de códigos y valores más o menos universales que nos permiten entrar en sintonía con él.

Decisión compleja la de tomar el camino correcto al momento de narrar. ¿Cómo saber cuál es la mejor manera? Si definimos un punto de vista comenzamos a excluir posibilidades y ya la cosa es más fácil. Entonces se trata de decir: hay mil maneras de contar una historia, sin embargo –para este ángulo que he escogido para contarla– hay una que es mejor. Como ya lo hemos visto, en otra parte de este libro, la definición del tema que lleva aparejado este proceso actúa de la misma manera.

La construcción dramática tiene el desafío permanente de despertar la curiosidad del espectador por lo que viene y convertir el relato en un suceso imprevisible. La construcción dramática proyecta el relato hacia delante con la complicidad del espectador. Le entrega al espectador la información clara y precisa que necesita en uno y otro momento para enfrentar el conflicto con todas sus complejidades.

La claridad es una virtud del relato cuando se pone al servicio de su complejidad. Pero atención, una información clara no es lo mismo que una información explícita. El tipo de información que requiere la construcción dramática está implícita en los diálogos, en las acciones, decisiones y conductas de los distintos protagonistas.

LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE

Un personaje se construye de adentro hacia afuera. Durante todo el tiempo en que el personaje transite por nuestra película estará proyectando su mundo interior y su pasado. Lo interesante es que el actor que protagoniza al personaje lo hace con su exterioridad, la que nos permite acceder a su mundo interior.

El guionista crea un personaje, lo hace a partir de un sinnúmero de factores. Ha investigado, se ha entrevistado con mucha gente e intruseado en muchas vidas. El guionista lo ha hecho a partir de su propia subjetividad y ha puesto a prueba sus prejuicios, su fineza y su capacidad de empatía para explorar el alma de sus semejantes.

Para el guionista narrar una historia a través de un personaje puede significar convertir el amor que tenemos por nosotros mismos en amor por nuestros semejantes. Hay un punto de inflexión de los jóvenes guionistas ocupados en espantar sus propios fantasmas con sus historias, en que a través de lo que llamo el «egometraje» o el cine como terapia, se posicionan como el protagonista principal de sus historias a través de sus angustias y traumas. Se necesita apertura, sentido crítico, generosidad y amor al prójimo para narrar historias de otros y parar en ellas a personajes que pertenecen al mundo convulsionado y diverso que nos rodea.

Hemos dicho que el personaje se construye de adentro hacia afuera, esto quiere decir que, finalmente, el personaje hablará a través de sus actos. Lo que hace, cómo lo hace, es la primera instancia de un actor cinematográfico, luego vienen los diálogos. Hemos recibido de la evolución de nuestra especie un sistema de músculos faciales extremadamente complejo, su interacción produce una gama de gestos de

tal expresividad, que convierten al rostro humano en una fuente de información de primer orden.

Pero así como emitimos gestos, también hemos aprendido a leerlos. Más que la información escrita, nuestra principal fuente de información cotidiana es la visual. Cada gesto de nuestro hijo pequeño lo delata, lo mismo a nuestra pareja; una mirada y ya podemos saber que algo no camina. La expresión corporal se complementa con la facial convirtiendo al ser humano en una vitrina de emociones. Un buen amigo, detective recién pensionado, me contaba acerca de los problemas que tiene al acompañar a su mujer al mercado: su mirada se le escapa, va, inevitablemente, de un lado a otro sin parar ante el disgusto de su mujer. «No puedo», me confiesa, «no puedo dejar de ver allí donde voy, una o más situaciones sospechosas».

Los buenos actores saben que su secreto reside en las ideas que han diseñado a su personaje y que guardan muy dentro de ellos. Un buen guión puede y debe trabajar sobre la base de este mismo principio para que el actor interprete la escena desde lo más profundo, convirtiendo todos sus movimientos, pausas y silencios en un flujo narrativo porque el protagonista es lo que hace, muy por sobre lo que dice.

El personaje en una película es la punta de un *iceberg* que contiene en su base una cantidad inmensa de información relevante, lo que, con el arte del guión y la interpretación mediante, el actor pondrá en la pantalla.

Dennis Hopper dirigió a Robert Duvall en *Vigilantes de la calle* (*Colors*, 1988), después de las primeras tomas Hopper se acercó a Duvall para preguntarle qué le pasaba, por qué no actuaba. Duvall lo miró indulgente, le preguntó si ya había visto el material. Hopper le dijo que no. «Míralo», le dijo Duvall, «después hablamos». Efectivamente, allí estaba la intensidad de Duvall, un maestro de la contención. Hemos hablado en este libro acerca del poder de la imagen cinematográfica que bien conocen los actores de cine como Duvall.

La contención no significa que el actor se guarda los conflictos y las emociones de su personaje, lo que hace es domesticarlos para que ni la actuación ni los primeros planos los destruyan. Jack Lemmon cuenta acerca de un *casting* que hizo para uno de sus primeros roles.

El director no quedaba conforme con ninguna de las propuestas de Lemmon, el que en un arrebato le dice: «entonces lo que usted quiere es que yo no actúe». «Eso, eso», le respondió de inmediato el director.

Volviendo al personaje. Nunca olvidar que en una película somos testigos de la evolución de un personaje, de su crecimiento o desplome. Lo que la trama hace es llevarnos al otro lado del río y potenciar o adaptarse a esta evolución. A través de los personajes contamos nuestras historias; a través de sus ojos, es decir, a través de su subjetividad vemos el mundo por casi dos horas en una sala oscura. A través del o los personajes nos ponemos en contacto con toda una época, con un oficio inaudito o con situaciones extremas.

Todo lo que nos permita configurar esta subjetividad es necesario a la hora de poner en movimiento al personaje. Recomiendo tomarse el tiempo para investigar profusamente arquetipos de personajes, personajes reales, entrevistar gente que pueda representar una cercanía al personaje. Escribir luego todo lo que sepamos del personaje. Si el personaje es un coleccionador de estampillas, meterse de cabeza en el mundo de los coleccionistas, algún rasgo, algún detalle salpicará al guión y nos ayudará a resolver un giro, un diálogo o un pensamiento.

Aunque luego no sea relevante en lo específico, si a nuestro personaje alguna vez le vendieron una citroneta en tal mal estado que no la puede usar, lo más probable es que la desconfianza y la precaución sean uno de sus rasgos. Un personaje desconfiado nos ofrece posibilidades, porque podemos hacer, por ejemplo, que justamente al campeón de la precaución un día lo engañen como a un novato. El trasfondo es la parte oculta del *iceberg* al que llamamos personaje. El problema del trasfondo es que plantea el desafío narrativo de convertir en situaciones y en conductas informaciones del pasado del personaje que son relevantes para la trama.

En *En la línea de fuego* (*In the Line of Fire*, 1994), el miedo a fallar del guardaespaldas del presidente de EE.UU., Frank Horrigan, interpretado por Clint Eastwood, tiene su base en la culpa por no haber evitado el asesinato de Kennedy cuando era su guardaespaldas. Este hecho configura al personaje y se acerca a lo que otro guionista piensa acerca de esto mismo:

«Una de las preguntas más importantes que uno se hace en relación a cómo es el personaje, es a qué le tiene miedo, a qué le tiene miedo realmente. Y si contestas esta pregunta, esto es para mí probablemente la única y mejor manera posible de entrar en un personaje, que es finalmente a través del cual se cuentan las historias. Jake Gittes en *Barrio chino* tiene miedo de hacer el ridículo, de que lo dejen en ridículo y él entonces sobrereacciona. «No voy a dejar que un cualquiera me achaque esto», sobrereacciona, y se transforma en una profecía autocumplida porque termina justamente en una situación en la que no quería estar». Robert Towne, guionista de *Barrio chino*.⁶

No sólo el miedo da el pie para el personaje. Exactamente en el otro extremo se ubica *Asesinos natos* (*Natural born killers*, 1994) de Oliver Stone, con el personaje de Mickey, un asesino inescrupuloso que no le tiene miedo a nada. O el personaje de Billy Fischer en la película inglesa *Billy el mentiroso* (*Billy liar*, 1963) de John Schlesinger, que fantasea por la vida mintiendo como un condenado. En ambas películas podemos suponer que las conductas obedecen a carencias, aunque la patología criminal de Mickey es tal que sólo podemos entenderla como parte de la metáfora de una sociedad cada vez más permeada por la violencia.

Todos construimos nuestro carácter luchando una vida entera contra miedos, inseguridades o carencias que luego queremos compensar a como dé lugar o, simplemente, no asumirlas. Asimismo vivimos tomando decisiones acerca de nuestras propias vidas, algunas de las cuales significan rompimientos, otras sometimiento o adaptación. Se trata de una o muchas luchas que dejan marcas en los individuos, en sus conductas, en su estructura. Cuando hablamos de fuerza antagónica vemos que existen conflictos interiores que marcan a un personaje. Todo lo que esté en el ámbito de nuestras fragilidades, ya sean miedos, ilusiones o traumas desgarradores, pueden abrirnos una puerta hacia el interior del personaje y una posibilidad de pararlo de una cierta manera. Es obra del guionista el hacerse cargo de estas facetas y convertirlas en rasgos, tramas, situaciones o columna vertebral en el diseño del personaje.

6. En una entrevista a la American Film Foundation.

Nos hemos referido al personaje que diseñamos y ponemos de pie en cada guión. El personaje, luego, se mueve en el territorio de la película y necesitamos pensar al personaje en el contexto de la historia. En *Testigo en peligro* el personaje del detective Book es interpretado por Harrison Ford. En el transcurso de la historia, Book, herido, devolverá al niño-testigo *amish* y a su madre a la granja de los *amish*, donde se refugia. Su enfrentamiento final contra tres agentes fuertemente armados, configura el clímax de la película. Se trata de un duelo muy desigual, que pone en peligro la credibilidad del personaje. Pero el guionista ha tomado sus recaudos y ha diseñado en el minuto veinte de la película una escena que tiene una función muy clara: mostrar una cara del personaje Book que luego no será vista hasta el enfrentamiento final. Book lleva al niño-testigo y a su madre a una redada, saca a un sospechoso de un bar y presiona su rostro contra la ventana del auto donde está el niño. La acción es muy violenta y se siente ligeramente injustificada. Pero el guionista después ya no tiene otro mejor lugar para hacernos saber que Book puede y está dispuesto a usar la violencia física con eficacia. Con esto se logran dos cosas, fortalecer su carácter de cuerpo extraño en medio de la paz bucólica de la granja *amish* y hacernos creer que, a pesar del número y poder de fuego de sus contendores, Book puede enfrentarlos con éxito. Sin esta información acerca del personaje, el espectador no sólo sería sorprendido al final de la película con el triunfo de Book, tampoco tendría material para apostar por él al llegar el clímax.

Algo muy similar sucede en la película *Los tres días del Cóndor* de Sidney Pollack con el personaje de Joe Turner. La CIA asesina a un departamento completo de la misma CIA, Turner escapa por una casualidad; primero se esconde, busca las causas, luego se enfrenta directamente a la CIA. Un sólo hombre contra un poder omnipotente. Al personaje se le diseña de tal manera que la disparidad de las fuerzas se relativiza. Turner es un hueso duro de roer porque es muy inteligente, sabe de electrónica y, sobre todo, no es para nada convencional, por lo tanto, imprevisible.

En la tipología que se deriva de la construcción del personaje resalta el «loser», el perdedor. Personajes que, no por llevar una existencia precaria deban ser personajes precarios. El perdedor en sí carece

de interés como personaje, a menos que haga algo con una cierta coherencia. En *Billy el mentiroso*, Billy, un «perdedor», descubre una manera de escaparse de las abrumadoras responsabilidades de este mundo: mintiendo. Es un personaje excitante, porque siendo la mentira casi una patología en Billy, logra tocarnos en la medida en que todos alguna vez hemos mentido para sacarle el cuerpo a una responsabilidad.

En la escena del bebedero de *Atrapados sin salida* el «perdedor» McMurphy pone en juego toda su credibilidad por algo casi imposible, sacar de cuajo el bebedero, lanzarlo contra una ventana y escapar. Pierde la apuesta, pero también pierde la imagen de un perdedor entregado a su suerte.

Muchas veces el diseño del personaje se enfrenta a ciertos desafíos, por ejemplo, ¿cómo logro abrirme camino hacia el interior de un personaje solitario que no tiene vínculos de ninguna clase? En *Náufrago* (*Cast Away*, 2000) se le planteó a su director Robert Zemeckis el problema de enfrentar las dos horas de película con la soledad absoluta del naufrago interpretado por Tom Hanks. Para no hacerlo hablar consigo mismo, el guionista ideó a un personaje que le servía para que Hanks nos contara sus penas: una pelota de *volleyball* convertida en cabeza humana.

A menudo se requiere apuntalar al protagonista con un personaje que interactúe con él. El guionista debe incluir en sus cálculos la creación de un personaje secundario tanto por necesidades de trama como por necesidades de exposición cuando nos interesa develar aspectos importantes en el comportamiento del protagonista.

En películas de guerra suele ser el «amigo noble», que normalmente muere para darle mayor peso a las acciones finales del protagonista, bajo el principio de «a pesar de...». En películas de amor la amiga o el amigo «confidente» que le permite al protagonista compartir sus intenciones o secretos.

En los llamados *buddy films* o cine de compadres de Hollywood la dupla es el centro de todo, tanto en comedias tipo *Una Eva y dos adanes*, casi todas las películas de Jack Lemmon y Walter Matthau, o películas como *Butch Cassidy*. En la elección de pares en el cine el criterio que más alternativas ofrece es el de los pares disparejos. La mecánica de dos que van por la vida con dos lógicas distintas, pero

que a pesar de todo logran aceptarse, es mucho más rica a la hora de desarrollar dramáticamente la historia.

Cuando se trata de la construcción de un personaje en relación a otros hablamos de «química». Cuando comentamos que un actor estuvo muy bien en tal o cual rol, solemos olvidar que pudo haber estado bien porque el resto estuvo formidable. La química entre los actores que interpretan roles protagónicos la maneja el director y es determinante a la hora del hacer el *casting*, donde es importante elegir a cada uno en relación al grupo.

Le hubiera sido muy difícil a Dino Risi diseñar al extrovertido personaje de Bruno (Vittorio Gassman) en *Il sorpasso* sin su introvertido acompañante Roberto (Jean-Louis Trintignant). Algo parecido se le plantea a John Schlesinger con *Perdidos en la noche*. El personaje introvertido de Joe Buck, interpretado por Jon Voight, nos hubiera regalado sólo una faceta de su carácter sin la compañía del extrovertido «Ratso» (Dustin Hoffman) a partir del segundo acto.

Las situaciones exponen a los personajes, pero también los personajes que le acompañan, los que pueden sacar a la superficie facetas inéditas de su acompañado. Es lo que hicieron uno con el otro, Jack Lemmon y Walter Matthau, en innumerables películas de Billy Wilder del tipo *buddy-films*.

LA FUERZA ANTAGÓNICA



Se ha comparado a un buen guión con el viaje en una montaña rusa, que es una suma de obstáculos por excelencia: alturas, curvas, velocidad, montículos. La «dramaturgia» de la montaña rusa considera momentos lentos y calmos, momentos de subida, momentos tensos, expectativas, sorpresas, momentos de bajada, momentos de extrema rapidez y angustia en el que cada uno de estos factores se potencian unos con otros.

La sorpresa necesita a la calma para tener efecto y la rapidez se experimenta de manera más dramática tras la lentitud. También se ha comparado al buen guión con una carrera de obstáculos y al experimentado Ben Hecht le gustaba hablar de «dos perros y un hue-

so». Detrás de todas estas maneras de referirse al guión se puede entrever la idea de que una historia en la que el protagonista consigue todo lo que quiere sin ninguna dificultad difícilmente podrá llegar a tener algún valor narrativo.

Existen fuerzas antagónicas externas o físicas y fuerzas antagónicas internas que actúan sobre los personajes como obstáculos. Las fuerzas antagónicas externas, normalmente, están representadas por el antagonista, el típico villano o «malo» de la película. Hay géneros que viven del «malo» y el secreto del éxito es contar con uno que cumpla su función.

Para Hitchcock era muy importante que el «malo» fuera muy malo porque de esta manera más noble e importante es lo que hace el «bueno». En la época de Hitchcock los «malos» tenían cara de malo y no había por donde perderse. Hoy se buscan actores de carácter como «malos» seductores porque descolocan al espectador y convierten su maldad en un instrumento perverso e imprevisible. Donald Sutherland se ha perfilado como un excelente malo-seductor, lo mismo Dennis Hopper y John Malkovich.

Pero una fuerza antagónica no es necesariamente una persona. La fuerza antagónica de un grupo de escaladores de alta montaña puede ser la altura de la montaña. En películas policiales la fuerza antagónica más importante puede ser la ignorancia, el no saber a qué se enfrentan quienes tratan de esclarecer un crimen. La ignorancia es también la fuerza antagónica de quienes tratan de conocer el verdadero significado de la palabra «Rosebud» en *El ciudadano Kane*.

En *Mississippi en llamas* (*Mississippi Burning*, 1988) de Alan Parker, los agentes del FBI que tratan de esclarecer el asesinato de tres activistas de los derechos civiles, enfrentan a una fuerza antagónica cínica y letal: la intolerancia racial de las autoridades de un pueblo del Mississippi, permeado por el Ku-Kux-Klan.

Las fuerzas antagónicas internas son los miedos, las patologías psicológicas, ciertos caracteres y rasgos psicológicos. Uno de los ejemplos más conocidos de fuerza antagónica interna lo entrega *Vértigo* (1958) de Hitchcock, donde el vértigo que la altura le provoca a James Stewart es la premisa determinante en el desarrollo de la historia. El miedo colectivo, la histeria, la debilidad de carácter, el miedo a los

espacios cerrados, el miedo a los espacios abiertos, las distintas adicciones o patologías psicológicas han sido utilizados como obstáculos a superar, como fuerzas contrarias, a veces incontrolables.

En cada una de las historias donde se utiliza este recurso habrá una escena muy bien ubicada cerca del clímax donde el protagonista deberá superar a esta fuerza interna para conseguir su objetivo o ésta lo derrotará. Es común que se utilicen las fuerzas externas en combinación con las internas, tal como sucede en la vida real.

El uso eficaz de las fuerzas antagónicas nos ayuda a instalar en la historia un conflicto potente y a caracterizar al protagonista, porque para enfrentarse a esta fuerza deberá exteriorizar todo lo que vale.

De la misma manera en que destacamos la importancia de exponer los objetivos del protagonista dentro de la historia, es importante exponer las intenciones y objetivos de la fuerza antagónica. Los objetivos irreconciliables de protagonista y antagonista han provisto de conflicto desde el «Hamlet» (1599) de Shakespeare hasta *La guerra de las galaxias*.

Una de las experiencias más excitantes relacionada a este tema en la escritura del guión es la que escuché por los ochenta en el Festival de Berlín del ya entonces viejo director hollywoodense de origen austriaco Fred Zinnemann sobre su película *A la hora señalada*. Al referirnos al tema en este libro hablamos sobre este *western* que trata del *sheriff* (Gary Cooper) de un pequeño pueblo que es dejado en la estacada por sus habitantes ante la amenaza de un bandido recién liberado de la prisión que está a punto de llegar en el tren del mediodía para matarlo.

Zinnemann cuenta que al terminarse la película es sometida a proyecciones (*screenings*) de testeo en las cuales fracasa. El público no engancha con ella y cuando Stanley Kramer, su productor, ya ha decidido guardarla en la bodega, el montajista Elmo Williams intercede para que le permitan intentar su salvataje y sorprende a todos al hacerles ver el «simple» error que habían cometido. «Ustedes han trabajado sobre la base de que la fuerza antagónica que se opone al *sheriff* son los bandidos, lo cual es cierto», habría dicho el editor. Pero Williams piensa que no es la determinante. Según él, la fuerza antagónica determinante es el tiempo, el tiempo que el *sheriff* no tiene

para poder preparar su defensa. Y el tiempo no ha sido bien expuesto como fuerza antagonica y como fuente de tensión dramática, relata Zinnemann. Williams sacó entonces una sub-trama completa e integró en la edición la serie de relojes que acercan el relato filmico al tiempo real. Resultado de estos cambios: el crecimiento dramático de la figura del *sheriff* traicionado por su gente y el éxito de una película considerada hoy por muchos como un clásico del *western* y del cine mundial.

LA TENSIÓN DRAMÁTICA

El conflicto que hemos instalado en el primer acto de la historia se proyecta como interrogante a lo largo de toda la trama. ¿Logrará escapar de su perseguidor y encontrar al asesino de su esposa? ¿Logrará la ayuda de los habitantes del pueblo para defenderse del bandido que lo quiere matar? ¿Lograrán la felicidad los jóvenes amantes a pesar de la enemistad de sus familias? Cuando aparecen las dificultades, las respuestas a estas preguntas se complican y la tensión dramática se hace parte del relato.

El clímax se ubica en el tercer acto y representa el punto más alto de tensión dramática, tanto del conflicto físico de la trama, como del conflicto emocional del personaje.

Se suele decir que tensión es igual a atención. En algunos casos se trata de una expectativa acerca del desenlace de un hecho. A modo de ejemplo: el protagonista jura vengarse por el asesinato de su padre, no lo hace de inmediato, pero ya estamos avisados. Esta expectativa, derivada del conflicto que se le plantea al protagonista, se convierte en tensión. Las preguntas ¿lo hará?, ¿cómo lo hará?, ¿cuándo lo hará?, nos ocupan por largos tramos porque no sabemos qué va a pasar.

El guionista maneja esta y otras expectativas al tejer su historia en un ir y venir de emociones. La expectativa puede no estar vinculada a una acción física. En *Baran* (2001), la película del iraní Majid Majidi, Latif, el joven protagonista, descubre que el muchacho que le ha quitado el puesto en la construcción en realidad es Rahmat, una bella joven afgana. La atracción que ejerce la muchacha sobre el protagonista abre

una expectativa que se articula como una tensión interna en el personaje y que instala las preguntas: ¿le hablará?, ¿podrá seducirla?

Un arco de tensión es la forma que toma la tensión dramática dentro de la trama: una pregunta abre una interrogante que un tiempo después se cierra con la respuesta, que representa el otro extremo del arco. Este juego con el espectador es una base de la construcción dramática de la trama que, al final de cuentas, refleja la eficacia del autor a la hora de contar su historia; proyectarla hacia adelante y evitar cometer uno de los grandes pecados del cine: aburrir.

No basta con crear un arco de tensión, hay que mantenerlo vivo. En *Testigo en peligro* se tiende un gran arco de tensión sobre toda la estadía de Book en la granja *amish*, el que actúa sobre la trama en todo el segundo acto. Los guionistas Kelley y Wallace han instalado en el primer acto la terrible amenaza del grupo de policías corruptos que no sólo afecta a Book, también a Samuel, el niño-testigo. Con la fuga de Book herido llevándose consigo a Samuel y a su madre Rachel, se abre este arco de tensión que sólo se cerrará hacia el final. La amenaza alimenta este arco en la medida en que se nos informa cada cierto tiempo acerca de los esfuerzos de los policías corruptos por conocer el paradero de Book. Con las llamadas de Book a su único aliado de fiar dentro de la policía la amenaza se hace más cercana hasta culminar con aquella llamada en que se le informa a Book que su amigo ha sido asesinado.

La eficacia en el uso de los arcos de tensión nos puede permitir, como en el caso de esta película, que todo lo que sucede en la apacible granja *amish* no lo sea tanto por la expectativa de amenaza que se ha tendido sobre ella. Lo mismo vale para la tensión interna de la historia de amor entre Book y Rachel que transporta la trama de *Testigo en peligro* y que representa el conflicto emocional de la película. La combinación de una tensión derivada de la amenaza física con otra derivada de la tensión erótica de dos personajes que se comen con la mirada durante largos pasajes es, evidentemente, un acierto narrativo.

Una estructura similar se utiliza en *Una Eva y dos adanes* que instala la amenaza de los gánsters al comienzo para que se proyecte como arco de tensión por sobre todo el segundo acto en Florida con las peripecias de Joe, Jerry y Sugar, y cerrarse luego hacia el final.

La tensión dramática en *A la hora señalada* se maneja instalando en la primera escena la amenaza de los bandidos que esperan en la estación la llegada del tren de las doce que trae al jefe de la banda con el que planean matar al *sberiff* Kane. Esta amenaza tiene la función de mantener una expectativa y con esto complicar la trama y agudizar el conflicto. El arco de tensión que se instala en el mismo comienzo se hace presente de manera intermitente durante todo el segundo acto y es representado con una toma en perspectiva de la vía del tren por la que debía llegar el jefe de la banda.

Si el tiempo que precede al momento de tensión o suspenso es calmo y relajado, aumenta el efecto de la tensión. Asimismo, después de un álgido momento de gran tensión, probablemente, necesitamos una escena cuya función sea la de bajar la tensión por la sencilla razón de que, primero, si la prolongo indiscriminadamente la pervierto como recurso; segundo, en algún momento debo volver a subirla.

En el cine comercial y en series de TV de los EE.UU. encontraremos a menudo algún tipo de tensión dramática generada por acciones destinadas a mantener al espectador colgado de la pantalla cueste lo que cueste. Se puede hacer una lista de situaciones que sí o sí generan un cierto grado de tensión. Alguien se mete a una casa ajena y cuando está a punto de encontrar lo que busca, el dueño se acerca. Una carrera de autos desenfundada por las estrechas calles de un pueblito del sur de Francia. Una mujer bella a punto de ser seducida. Una paliza fenomenal que deja al protagonista bueno para nada, ¿quiénes lo hicieron?, ¿por qué lo hicieron? El personaje es espionado y luego seguido, no sabemos porqué.

Cuando la tensión no es parte de la lógica que vincula al espectador con la trama, se sentirá impostada. Pero hay muchas películas cuyos recursos formales y narrativos son dictados por el capricho o por el género. Se puede entretener, pero a costa de banalizar la historia cuando la tensión es «inyectada» en la película.

Un plano ya contiene una tensión interna en la relación que se produce entre encuadre, contenido y duración. El equilibrio entre estos factores requiere de una cierta sensibilidad del realizador.

Yo puedo tener ante mi cámara a una mujer que tiene a sus dos hijos recién atropellados en el pavimento y que simplemente mira en

el vacío. Una imagen terrible. Si creo que debo filmar esta escena debo decidir cómo la filmo. Un primer plano intensifica la emoción, un *zoom in* la aumenta aún más. Pero puedo razonar de otra manera: ¿necesito intensificar con la cámara algo que ya contiene una fuerte emoción? Probablemente no. No nos olvidemos que estamos decidiendo a nombre del espectador la forma y el tiempo que utilizamos para mirar. ¿Puede ser que el acercamiento violente la sensibilidad que hay tras esa mirada? Puede ser. El debido manejo de la tensión de aquello que sucede ante la cámara nos permitirá encontrar las equivalencias del encuadre. Cualquier intento de «emocionalizar» con la cámara puede sentirse como forzado y destruir la tensión emocional que la escena puede entregar.

Es una vieja aspiración del cine de nuestro continente latinoamericano combinar de manera inteligente la tensión del conflicto físico con la tensión psicológica y emocional de una historia y de sus personajes. La tensión dramática puede valerse de aspectos muy sutiles para generar interés. Al hablar de la película mexicana *Danzón* nos referimos a esto cuando la expectativa está en lo más profundo del deseo de una mujer. El ser humano con sus contradicciones y ambigüedades es un proveedor permanente de tensión dramática. Las condiciones de vida en nuestro continente también lo son: la explotación, la segregación, la marginalización, la represión, la fragmentación. En general, la aventura de existir bajo ciertas circunstancias y en ciertos tiempos.

Se habla de caída en guión cuando se maneja la tensión dramática buscando que su clímax provoque el mayor impacto posible. Podemos observar esto en películas de guerra cuando, por ejemplo, se exponen una serie de cosas positivas de un soldado en el frente: es bueno para contar chistes, su mujer que, además es preciosa, le acaba de escribir una carta para contarle que está embarazada, el soldado tiene planes para instalarse con un negocio de frutas y en una escena se verá cómo le salva la vida a un camarada. Cuando esto sucede es porque el guionista está preparando la caída, es decir, la muerte del soldado. Para que sintamos realmente su pérdida el guionista debe humanizarlo, es decir, hacerlo crecer ante nuestros ojos para que «caiga» de lo más alto. Este mismo efecto se busca al poner una escena muy alegre y distendida antes de una muy dramática y triste.

Suele hacerse con los personajes «nobles» que acompañan al héroe y que mueren, como en *Top gun* (1986), para dejar al protagonista enfrentar el clímax con una fuerte carga emocional que, por el efecto de «a pesar de», hace más valioso su triunfo final. Al ver *Los siete pecados capitales* (*Seven*, 1995) un guionista posiblemente se extrañe del encuentro tan privado entre el detective Somerset, interpretado por Morgan Freeman, y la mujer de su colega, interpretada por Gwyneth Paltrow, porque lo único que aporta la escena es un espacio de intimidad destinado a humanizar a un personaje que hacia el final tendrá una caída, es decir, un final terrible que afectará directamente a su marido detective.

En *Un mundo perfecto* (*A Perfect World*, 1993) Kevin Costner interpreta a un bandido que huye de un *sberiff*, protegido por un niño. Pero a Clint Eastwood, el director de la película, se le presenta un problema con la caída: Costner interpreta a un bandido seductor que establece un vínculo muy estrecho con el niño. Para hacer que Hollywood funcione al ciento por ciento y que el mal sucumba ante la justicia y no al revés, debe matarlo. Eastwood ha cometido dos errores: lo ha humanizado demasiado y ha escogido para el rol de «malo» a un galán de por sí simpático. En una escena en la que irrumpen en casa de un negro, de pronto Costner hace un giro poco verosímil y lo golpea sádicamente. Lo que el guionista está haciendo es preparar, a costa de la coherencia, el efecto dramático y correctivo para una caída «políticamente correcta».

EL SUSPENSO

Cada guión es una invitación a explorar un territorio que el guionista ha diseñado en todos sus detalles. El guionista quiere que la exploración de este territorio a través de la acción se convierta en una experiencia excitante. No está desarmado, maneja dos instrumentos decisivos de la construcción dramática: la información y el tiempo en que se entrega esa información.

La trama nos informa primero que Lisa (Grace Kelly) está en el departamento de su novio, el fotógrafo J.L.B. Jeffries (James Stewart),

apernado a una silla con su pierna enyesada, y que Lisa entrará al departamento de enfrente a buscar pruebas del supuesto asesinato de la mujer del dueño cometido por este. A Jeffries y a nosotros la cámara nos muestra cómo Lisa entra al departamento. Jeffries usa binoculares, con ellos acerca e intensifica la tensión que esta acción nos provoca a todos, menos a la inocente Lisa que está ocupada buscando las pruebas. El *timing* dosifica la duración de cada plano en función de la tensión. La cámara de pronto nos muestra al dueño llegando a su casa, la tensión aumenta, más aún al ver la inocencia de Lisa que está muy contenta porque cree haber encontrado algo. Jeffries se desespera, no tiene cómo avisarle. El peligro es inminente y la trama nos ha puesto al tanto de que se trata de un peligro mortal.

Esta secuencia de *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954) de Alfred Hitchcock tiene mucho suspenso, y del bueno, el que, como en todo lo relativo a la construcción dramática, depende de la información y del momento en que la entrego.

La alta tensión dramática del suspenso (que los españoles llaman suspense) genera un tiempo dramático que el autor trata normalmente de extender al máximo valiéndose de la trama. Para el suspenso vale todo lo que hemos dicho acerca de la tensión dramática, siendo el suspenso una tensión más concentrada y más acotada a una secuencia.

El suspenso requiere de la participación activa del espectador porque es una tensión que la trama proyecta en su interior como una expectativa que puede crecer hasta desgarrarlo. El espectador debe estar perfectamente informado de todo lo que ha intervenido en la creación del suspenso, además, el guionista lo ha puesto al tanto acerca de las consecuencias dramáticas que tiene la respuesta final a la expectativa. Es el caso de la secuencia del duelo final de *A la hora señalada* y de la voladura del puente, en el final de *El puente sobre el río Kwai* que son dos ejemplos de suspenso y finales inolvidables.

Pero la claridad del guionista para entregar aquella información que genera el suspenso se contrasta con la total incertidumbre en que el suspenso coloca al espectador ante una resolución imprevisible. La secuencia hacia el final de *El silencio de los inocentes* en que un psicópata, usando anteojos especiales para ver en la oscuridad, persigue a la joven detective Clarice (Jodie Foster), es más que aterradora, desesperante.

Durante un largo tiempo el espectador, que sabe muy bien de lo que es capaz el psicópata, no tiene cómo anticiparse a lo que va a pasar y queda entregado a una situación imprevisible.

LA SORPRESA

Hitchcock diferenciaba la sorpresa del suspenso usando el ejemplo de una bomba que explota repentinamente y que, por un corto tiempo, causa una sorpresa mayúscula. Sin embargo, en el suspenso vemos cómo un tipo activa el dispositivo de tiempo a una cierta hora, cómo coloca la bomba y vemos a las víctimas cómo conversan, ignorantes de todo lo que está pasando. Luego vemos en un reloj, discretamente ubicado, que falta muy poco para que la bomba explote. Todo esto en un lapso de tiempo relativamente largo.

En función de lo que hemos dicho hasta ahora podemos decir que suspenso es una sorpresa en la que se aplica el «efecto guau», del cual ya hemos hablado; y si se quiere, una sorpresa construida con los criterios de la construcción dramática en la cual interviene decididamente el manejo del tiempo y la información.

Hemos hecho ya referencia al poder total del guionista que puede hacer que las cosas pasen cuando él quiera. Un poder que, usado de manera arbitraria, puede originar la desconexión del espectador. Es fácil sorprender al espectador, lo difícil es hacerlo sin que se sienta abusado por la omnipotencia del guionista.

En *El circo* Chaplin se equilibra aterrado sobre la cuerda cuando de repente unos monos se le suben por el cuerpo y le convierten su número, que ya es un calvario, en un infierno. Los monos no son una sorpresa, ya habían sido expuestos en otro contexto y su presencia era una de las tantas posibilidades de la escena. Lo que sí es sorpresa para el espectador es lo que hacen con el pobre Chaplin y cómo lo hacen. El espectador no sabe lo que harán ni cómo lo harán, pero Chaplin los ha integrado al relato como posibilidad y la sorpresa se desplaza del qué al cómo.

En *Psicosis* Hitchcock utiliza lo que en Hollywood se llama un «arenque rojo», es decir, el recurso de darle mucha importancia a un

hecho irrelevante, que en este caso es el robo del dinero que origina la huida de Marion. Con esto dirige la expectativa del público en otra dirección y aumenta el efecto dramático de la sorpresa que representa el violento asesinato de Marion en la ducha del motel. Esta sorpresa tiene la doble función de instalar una terrible amenaza y una gran interrogante en los personajes que habitan el motel: Bates y su madre. En la preparación de esta sorpresa, sin embargo, el espectador recibe suficientes datos que luego se conectarán con la trama: la conversación de Marion con un enigmático y contradictorio Bates en una sala atiborrada de pájaros disecados por él mismo. Esta escena, filmada en un ambiente sugerentemente amenazador, está en realidad llena de claves, no sólo en los diálogos, también en la forma cómo se filmó a Bates; en contrapicado para enmarcarlo con los enormes pájaros disecados. No olvidemos que él mismo había disecado a su madre para mantenerla en su casa.

LOS PUNTOS DE QUIEBRE

En *Testigo en peligro* Samuel, el niño *amish* que ha visto cómo degollaron a un policía *undercover*, se pasea por la oficina del inspector Book. De pronto ve en una vitrina la foto del asesino: se trata de McFee, un oficial de la misma policía. Book lo ve; extrañado, el niño la señala con el dedo, Book tiene al asesino y sabe que la cosa no es nada de simple. Esta es la primera pata del punto de quiebre. La segunda viene inmediatamente después de que Book le ha contado a Schäffer, su jefe inmediato, lo que el chico acababa de descubrir. Book va a subirse a su auto cuando aparece McFee y le dispara a matar. Esta es la segunda pata del primer punto de quiebre. La cosa es ahora de vida o muerte para Book y para el niño *amish* porque el jefe mismo está comprometido. Gravemente herido, Book lleva al niño y a su madre de vuelta a la granja *amish* donde, finalmente, Book es curado y ocultado. La historia cambia de ambiente, de tono y se enriquece con el conflicto emocional de Book y Rachel, la madre *amish*.

La historia toma definitivamente otro carácter y entra en el segundo acto, el que termina con el incidente en que Book, vestido

como *amish*, acompaña a otros colonos *amish* a la ciudad, donde trata de llamar por teléfono a su colega Carter que está al tanto de la red de corrupción en la policía. Una voz le dice que Carter ha muerto. Book, conmocionado, llama a Schäffer y le dice que irá por él. Al volver a la granja *amish* con los colonos son interceptados por un grupo de muchachos que se burlan de ellos. Book los golpea brutalmente, el hecho es denunciado a la policía; es cosa de tiempo que Schäffer conozca su paradero. Segundo punto de quiebre, también en dos patas. La muerte de Carter le hace ver a Book que debe volver a ajustar cuentas con Schäffer y su gente. El incidente con los matones instala la amenaza inmediata sobre Book y cambia totalmente las prioridades y el tono de la historia, la que entra a su tercer acto enfilando hacia el clímax.

Syd Field, el autor del *best-seller* «El libro del guión» puso en boca de los guionistas de todo el mundo por allá por los ochenta, el tema de los *plots points* o puntos de quiebre. Field ubica el primer punto de quiebre entre el minuto 25 y 27, es decir, al final del primer acto. El segundo lo ubica entre el minuto 85 y 90, hacia el final del segundo acto.

La verdad es que los puntos de quiebre, o nudos de la trama, se usaron siempre sin atribuírseles propiedades tan relevantes en el diseño de la estructura del guión. En el ejemplo que hemos citado podemos comprobar que los puntos de quiebre se ajustan a lo que describe Field y, en general, esto se repite en muchas películas.

El sentido común ha guiado la mano de los narradores y es evidente que cuando una trama se queda pegada es como si el pianista dejara su mano pegada sobre un tramo del teclado. La experiencia de narrar nos conecta con el problema de la monotonía de la cual salimos ayudados por el uso coherente y fundado del intelecto y la imaginación. Una historia bien contada es una historia que se regenera con sus propios recursos. Un giro de la trama o punto de quiebre puede ser ocasionado por una acción, una información, un acontecimiento, un nuevo personaje, un hecho que, sin cambiarle el norte, coloque al espectador en una óptica distinta frente a la misma historia. Los puntos de quiebre son elementos de la estructura, le introducen un antes y un después, la hacen más compleja y sofisticada, reposicionan a los protagonistas y proyectan la trama.

Es justamente en EE.UU., en las grandes usinas de la entretención de Hollywood, donde más impactaron las tesis de Field. Las millonarias inversiones en la industria del cine justifican la preocupación por el guión y su eficacia en el espectador. En América Latina Field no pasó inadvertido y tuvo un efecto positivo. Lentamente las incipientes industrias cinematográficas de nuestro continente se han dado cuenta de algo que ya notaron los carniceros; que para fabricar salchichas tengo que criar cerdos y que para obtener buenas películas, debo ocuparme del guión.

Muchos jóvenes guionistas asimilaron a Field como recetario con sus puntos de quiebre o nudos de la trama ubicados en lugares muy precisos de la estructura y en muchos guionistas propició «la escritura por páginas». Si cada página de guión equivale a un minuto de película, había que instalar el primer gran punto de quiebre entre los minutos 25 y 27, como lo decía Field, y el segundo entre los minutos 85 y 90.

Hoy, más que recetarios, se nos plantea a los guionistas de nuestro continente no sólo el desafío de la eficacia de nuestros guiones, sino que, además, el de desarrollar y potenciar aquellas cosas que conforman la base de la creación narrativa, muchas de las cuales tienen que ver con la identidad de nuestro cine: el mundo del guionista, el mundo de los personajes, el mundo de la historia, la mirada, la cultura, el criterio y el sentido común. Es impensable un cine innovador esclavizado por los puntos de quiebre, por muy milagrosos que estos nos puedan parecer.

EL MANEJO DEL TIEMPO

Se dice que la puesta en escena es el manejo del espacio y que el montaje o edición es el manejo del tiempo. De alguna manera cuando el guionista diseña un plano o una escena y los pone junto a otros en una línea de tiempo, lo que hace es componer, editar en el tiempo.

Cada historia define sus propios criterios en el manejo del tiempo, criterios que se subordinan a la construcción dramática. El primer plano de una mujer pensativa puede parecernos largo a primera vista,

pero puede ser un plano emocionalmente necesario en el contexto de la narración.

El tiempo en el manejo del ritmo interno de las escenas requiere de mucha sensibilidad. La opción de, por ejemplo, respetar al máximo el tiempo real de una escena sólo puede fundarse en argumentos narrativos, lo mismo el uso de elipsis para agilizar el relato. Hay escenas con una fuerte carga emocional que pueden requerir de más tiempo y escenas de mucha acción donde el tiempo se comprime. Planos generales que requieren de más tiempo para su comprensión y primeros planos que requieren de menos. Pero hay también primeros planos que deben marcar emocionalmente un momento determinado y que requieren de una cierta duración. Hay secuencias de planos que comprimen largos lapsos de tiempo.

Existen ciertos códigos que se vinculan a la duración de un plano. Si alargo el primer plano sobre el rostro de una muchacha más allá del tiempo que nos requiere «leer» el plano, lo más probable es que pensemos que esa mirada y su gesto tienen mucha importancia. Con el tiempo manejamos también emociones que se vinculan a expectativas. El riesgo, en estos casos, es sensibilizar equivocadamente al espectador y crearle una expectativa falsa que luego lo decepcione.

La elipsis es uno de los recursos narrativos más usados en el cine y cuenta con una cualidad muy especial: que a pesar de ser un salto de tiempo puede estar llena de información. En las primeras películas de ficción se contaba todo por miedo a que el espectador perdiera el hilo de la narración. Pero en la misma medida en que el lenguaje cinematográfico se ha desarrollado, también lo ha hecho el público que hoy es capaz de asimilar cualquier propuesta narrativa. Hoy el personaje en una escena se baja del auto, lo cierra y ya con el portazo está abriendo la puerta de su casa en la siguiente escena. Nadie se extraña, nadie se pregunta qué pudo haber pasado en todo ese trayecto, a menos que el guionista quiera exponer el ambiente o la subida de las escaleras le depare al personaje alguna sorpresa.

La elipsis es una invitación al público a interactuar, es algo así como un puzzle en el que el espectador coloca las piezas no por la forma sino por lo que representa en el sentido total de la historia. En *Taxi para tres* tuve un aliado muy importante en la elipsis; después

de mostrar un asalto y la forma como Chavelo y Coto lo realizaban con ayuda del taxista, en asaltos posteriores sólo mostraba al taxista esperando el regreso de los dos bandidos y el escape de los tres en el taxi. La exposición es importante para este recurso en la medida que le entrega al espectador el material necesario para llenar el tiempo de no-relato y convertirlo en su mente en tiempo de relato.

El pudor y los censores provocaron la elipsis para abandonar elegantemente la escena en el momento crucial de dos amantes en una cama. Hay tramas que exigen un tipo de economía narrativa que se refleja en la compresión del tiempo como una forma de acentuar la densidad dramática del relato concentrándose en lo esencial.

Punto de ataque de la escena se le llama al momento más tardío posible en el que puede comenzar una escena. En *Indiana Jones* (1989) saltamos a una sala de clases donde Indiana termina de dar su clase de arqueología. La función de esta escena es contar que hace clases sobre temas específicos, que las alumnas mujeres se lo comen con la mirada y que, naturalmente, es una autoridad en temas arqueológicos. Además, como siempre se le ve en acción no está nada de mal exponerlo como un sólido intelectual. En este caso sería absurdo partir al inicio de la clase cuando basta el pedazo final para lo que se quiere contar en la escena. Muchas veces el punto de ataque lo determina el montajista, pero el guionista puede y debe hacer un aporte a la economía narrativa definiendo esta transición en el guión mismo.

El *flash back* suele ser un recurso muy usado por jóvenes guionistas que no ven otro camino para introducir en el relato la llamada *back story* o la historia que no contamos de la película. En realidad siempre existe la posibilidad de hacer aparecer a la superficie la parte oculta del personaje o de la historia y quizás resida en esto uno de los desafíos creativos más importantes del guión y la dirección.

El *flash back* puede interrumpir el flujo del relato, no podemos olvidar que en el cine se produce un equilibrio entre razón y emoción que al avanzar la película se hace más delicado. Un *flash back* nos puede entregar una información, pero puede interrumpir el flujo de la emoción, lo que bajo ciertas circunstancias puede ser grave. Cuando un *flash back* se hace imprescindible hay que preguntarse, en primer lugar, de qué manera éste nos ayuda a hacer avanzar la historia y luego

tratar de reducirlo a su mínima expresión. Hoy se suele usar mucho más lo que se denomina «golpes de memoria» que son recuerdos o información mostrados en forma breve.

Distinto es el caso de aquellas películas que se narran en dos tiempos. Un narrador situado en el tiempo actual puede contarnos una historia sucedida en el pasado. *El ocaso de una vida* de Billy Wilder, *Monsieur Verdoux* de Chaplin o *El mensajero del amor* (*The Go-Between*, 1970) de Joseph Losey. En estos casos el flujo narrativo prácticamente no se interrumpe y los dos tiempos narrativos pueden potenciarse mutuamente.

El transcurso del tiempo se ha mostrado de diferentes maneras. Uno de los recursos más viejos y precarios es el del calendario al que se le van sacando hojas o el del reloj que por fundido va avanzando las horas. Utilizando aquellas cosas que cambian de aspecto, tanto humano como de la naturaleza, podemos contar largos períodos de tiempo: el pelo que se pone blanco, las arrugas del rostro, la postura corporal, los árboles que pierden las hojas, la vegetación verde, la vegetación nevada, etc. Tiempos más cortos pueden relatarse bien haciendo que los personajes coman o fumen, entonces podemos mostrar las botellas que se han vaciado, los platos que se han usado, las servilletas arrugadas, las colillas de cigarrillo en el cenicero y una vela que puede mostrarse cuando se enciende y, luego, cuando se ha reducido de tamaño. Lugares que cambian de aspecto por su rutina como salas de espera, estaciones, casas comerciales, etc.

EL MANEJO DEL ESPACIO

El cine fragmenta el espacio porque está obligado a narrar a través de una pantalla plana. Esto, que puede ser una desventaja, el cine lo convierte en una virtud porque transforma al espacio en un sinfín de impresiones que el realizador articula para que se arme dentro de nosotros como un rompecabezas.

El uso narrativo de los espacios le entrega al guionista una herramienta poderosa. Basta que pongamos a un grupo de gente en un ascensor para generar algún tipo de tensión, ya que somos forzados a una cierta promiscuidad espacial que convierte a cualquier mirada

en un acto comprometedor. Lo mismo sucede con los centímetros que separan un espacio normal de uno íntimo, los que incidirán en el diseño de una situación amorosa o de amenaza.

En *La frontera* encontramos una escena que ejemplifica muy bien el uso creativo del espacio. El profesor desterrado por la dictadura militar chilena recibe la visita de su ex mujer y de su hijo adolescente. El encargado de su custodia le prohíbe el atraque a la balsa que los trae y los obliga a decirse a gritos todo lo que no se han dicho en largo tiempo. Una decisión acerca del espacio lo cambia todo y la escena adquiere a plenitud su sentido dramático porque, además de lo denigrante que es la situación para los que la sufren, ambos se dicen a gritos y desde lejos cosas que normalmente decimos en voz baja a un metro de distancia. Una decisión de guión. Si aceptamos que hay mil maneras de narrar una escena, pero una que es la mejor, bueno, se trata de ésta.

No es lo mismo una declaración de amor de dos jóvenes en un café que una en un furgón policial cuando acaban de ser detenidos por una manifestación estudiantil. Tampoco lo es una confesión de infidelidad en una pareja a la semana de conocerse que justo después de firmar al acta de matrimonio en el juzgado.

En *El viaje de los comediantes* (*O thiasos*, 1975) el director griego Theo Angelopoulos nos narra la historia de un grupo de actores que viaja por Grecia representando viejos dramas pastoriles. Pero el grupo también viaja por distintas estaciones de la historia contemporánea de Grecia y es a través de largos paneos que se producen los cambios de tiempo. Es una película ambientada en el mundo del teatro, donde el teatro impregna la puesta en escena y las decisiones espaciales se ajustan a esto: dominancia de planos generales y planos secuencia que logran que los escenarios tengan una fuerte incidencia en la acción dramática.

Es una opción del trabajo con el espacio que tiene para los guionistas una gran relevancia. En la película los actores son desgarrados por conflictos internos que se entremezclan con la política contingente, pero ninguno de estos conflictos se da en un espacio neutro, cada calle, cada rincón de la película hace patente la identidad de un país, de un momento. La cámara no selecciona sólo la acción para su encuadre, la acción es impregnada por su contexto y me dice que lo que desgarrar al núcleo de actores tiene que ver con un ámbito interno y externo a la vez.

De esta película podemos aprender el magistral uso del plano general como un plano «espacialmente psicológico» cuando pone al protagonista en una situación de perplejidad ante el desafío de llenar con acción dramática el espacio que se le reserva.

Podemos filmar de muchas maneras a dos prisioneros a punto de ser fusilados. Una puede ser usando poco el contexto, buscando la emoción con planos medios y primeros planos que nos acerquen el acto de la muerte. Pero, ¿es así realmente más dramático el fusilamiento? Porque otra alternativa puede ser el plano general, que no sale a atrapar emociones, sino que situaciones y para eso necesita el espacio que rodea a la acción. Probablemente, el plano general, por ser más teatral, tenga más que ver con el *show* de muerte que significa un fusilamiento, con la indefensión, con la infinita soledad de los fusilados y con el patetismo de su última instancia.

En *El graduado* Benjamin sigue a Elaine a un zoológico donde ella tiene una cita con su futuro esposo. Discuten airadamente acerca de lo que pudo ser y no fue en la relación de ambos, hasta que llega el novio. Existían muchas posibilidades de crear esta escena tipo «dos perros y un hueso» en cualquier otro lugar, pero el guionista Buck Henry decidió que todo esto debía suceder en un zoológico, más precisamente frente a la jaula de los monos. No cabe duda que su elección del lugar apuntaba a insinuar el origen primitivo y básico de nuestros conflictos pasionales.

En *Historias mínimas* el realizador argentino Carlos Sorín utiliza como trasfondo de sus historias minimalistas uno de los espacios más desolados que puede existir: la Patagonia. La vastedad, la desolación, el abandono y la soledad es el contexto que dicta el paisaje, pero este se contrasta de manera muy especial con la vida que vincula a la gente de esos parajes con sus ilusiones, sus sentimientos, sus pesares y con ellos mismos.

Por el contrario, en *Perdidos en Tokio* (*Lost in Translation*, 2003) Sofía Coppola busca un lugar sobrepoblado y atmosféricamente violento para contar la historia del encuentro de dos desencontrados. Charlotte (Scarlett Johansson), confundida y agobiada sentimentalmente por una relación equívoca se topa en Tokio con el actor Bob Harris (Bill Murray) con el que logra empatía a través de la afinidad

de sus angustias. La soledad y fragilidad de Charlotte adquiere un valor dramático por la muchedumbre y el pulso vertiginoso de una ciudad agobiante.

LA IRONÍA DRAMÁTICA

Julieta, incitada por Fray Lorenzo, quiere torcerle la mano al destino, bebe un narcótico que la hará parecer muerta. Fray Lorenzo se encargará de hacerle llegar una carta a su amado Romeo para contarle que se trata de un engaño. El fraile que lleva el mensaje es detenido y a Romeo le llega sólo la noticia de la muerte de su amada. Romeo se despide de Julieta y se envenena. Julieta despierta, lo ve muerto y se quita la vida con un cuchillo.

Al diseñar el final de los jóvenes amantes, Shakespeare nos hace partícipes de una información: Julieta no está muerta, está sólo dormida, algo que Romeo ignora. Esta información nos hace ver todo lo que viene a continuación bajo los efectos de la llamada ironía dramática, uno de los recursos más eficaces de la construcción dramática. El espectador sabe más que el personaje, el espectador es cómplice y sufre intensamente el conflicto.

Una Eva y dos adanes, la comedia de Billy Wilder, se estructura casi entera sobre la ironía dramática. Sabemos que Joe y Jerry son hombres que se visten de mujer y tratan de comportarse como tal. Gran parte de lo cómico se genera, como en tantas comedias, en el esfuerzo que ellos hacen por ser lo que no son, pero al hacernos parte del secreto, Wilder potencia lo cómico de cada una de las situaciones que se originan en este hecho.

En *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, 1938) Cary Grant discute con la hiperkinética Katharine Hepburn en un restaurante lleno de gente; le pisa el vestido, este se rompe dejando ver su trasero. Cary Grant lo sabe, el espectador lo sabe, la Hepburn no lo sabe, la gente del salón aún no lo sabe. Grant se le pega por detrás, trata de taparla, la Hepburn repele airada lo que cree es un acoso descarado de Grant durante un tiempo exquisito de buena comedia en el que todos sabían lo que tenían que saber en el momento adecuado.

Al referirnos al suspenso hemos comentado la secuencia de *La ventana indiscreta* en la que Lisa (Grace Kelly) entra al departamento de un probable asesino. El suspenso de esta secuencia debe su eficacia en gran parte a la ironía dramática que por largos tramos nos convierte en cómplices de un acto temerario.

En *El circo*, Chaplin se equilibra sobre una cuerda en las alturas con la confianza más absoluta en el fino cable de seguridad que lo sostiene a través de un arnés. De pronto vemos algo que él no ve: el arnés se ha soltado. Esperamos ver el momento en el que él se da cuenta de esto, entretanto reímos por la ostentación que hace de una destreza aparentada y el desplante y seguridad con que maniobra en la creencia de que nada le puede pasar... hasta que descubre el arnés colgando frente a él. Una de las escenas más logradas de la comedia se sostiene en la ironía dramática.

La ironía dramática es el resultado del manejo dramático de la información. El guionista se enfrenta permanentemente a la tarea de organizar de una cierta manera la información que se entrega en la trama. ¿Quién sabe qué? ¿Cuándo? El actor de comedias y guionista inglés John Cleese decía que si poníamos a una persona como testigo de una situación cómica, su efecto era más intenso.

Al manejar la información que dosifica el relato, el guionista se convierte inevitablemente en un intrigante y de paso convierte al espectador en cómplice. El adecuado manejo de la información tiene como resultado la tensión dramática del relato. El regalo que el guionista le hace al espectador poniéndolo al tanto de algo que el guionista cree que debe saber en ese minuto es, obviamente, interesado, pero representa una invitación a jugar con recursos de buena ley. Por algo será que en otros idiomas se usa la palabra «jugar» para referirse a la representación dramática.

LA EMPATÍA

Como espectadores, toda película nos coloca en una situación emocional donde opera la empatía, es decir, el ponerse en el lugar de... Cuando niños nos ponemos una capa y somos Superman en nuestros

sueños. La fragilidad física de los niños hace comprensible que se identifiquen con un personaje poderoso que, además, se despega del suelo. El sentimiento de justicia, igualmente arraigado en niños y jóvenes, hace el resto con la figura del héroe justiciero. La película *Juego de gemelas* (*The Parent Trap*, 1998) basada en la novela de Erich Kästner «Das doppelte Löttchen», toca otro sentimiento profundamente enraizado en los niños: la unión de sus padres. Una pareja se ha separado y repartido sus hijas gemelas, estas se encuentran por casualidad y traman un plan para unir a sus padres. Todo niño comparte los sentimientos de este par de niñas, porque todos, desde China a la Patagonia, desean que sus padres se mantengan unidos.

La empatía es la respuesta a la necesidad de contar nuestras historias a través de personajes que logren vincularse con el espectador tanto en el plano intelectual como en el emocional. Si logramos que el espectador comprenda, aún sin identificarse con ella, la lógica del personaje y que, eventualmente, sienta con él, estaremos garantizando que la historia se cuente con él y no a pesar de él.

En la base de nuestra cultura y nuestra estructura social se han asentado valores que operan en nuestras historias. Ya hemos hablado del sentimiento de justicia, podemos agregar la igualdad de oportunidades, la lealtad, la empatía que nos despiertan quienes luchan por una causa justa y más si lo hacen solos contra la adversidad. Es el caso de *A la hora señalada*, *Erin Brockovich* (2000), *Espartaco* (1960). Incluso el rechazo que nos provoca la injusticia nos hace aceptar la violencia final como en *Atrapados sin salida*, *Los siete samuráis* (*Shichinin no samurai*, 1954), *Los imperdonables* (*Unforgiven*, 1992), *Los asesinos están entre nosotros* (*Die mörder sind unter uns*, 1946). La empatía que nos provocan quienes son consecuentes con sus emociones la encontramos en *Harold y Maude* (1971), *El graduado*, *Thelma y Louise*.

Con *Aguirre o la ira de Dios* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) y *Fitzcarraldo* (1982), el cineasta alemán Werner Herzog diseñó personajes que encarnaban su admiración por el ser humano enfrentado a la grandeza. En ambos casos tenemos a personajes que lucharon hasta la locura por hacer realidad sus sueños; un tema muy alemán. Aún hoy existen alemanes que consideran que «Hitler puede haber cometido errores, pero nadie puede negar que buscaba la grandeza de Alemania».

Con *El Padrino* el tema adquiere ribetes más complejos. Coppola necesita generar empatía con el personaje principal, porque es éste quien «transporta» la historia y lo logra con mucha eficacia; a tal nivel, que cuando está postrado en su cama del hospital a merced de sus asesinos nos alegramos interiormente cuando Michael lo salva. Ojo, nos alegramos por el salvataje de un gánster. Pero claro, nosotros hubiéramos hecho lo mismo con nuestro padre y, además, el Padrino se opone a la droga, es un buen padre, defiende a su familia; ideas positivas que compartimos ampliamente. Coppola fue acusado de generar simpatías por los gánsters, su defensa se basó en señalar que lo que él pretendió siempre fue la comprensión del mundo y de los códigos de los gánsters.

En *Atrapados sin salida* tenemos uno de los ejemplos de empatía más eficaces. El personaje de McMurphy, interpretado por Jack Nicholson, sostiene una guerra subterránea con la enfermera Ratched. En una escena memorable de la película, McMurphy apuesta con los locos a que él es capaz de arrancar de sus cimientos un bebedero de mármol, lanzarlo contra la ventana y escapar. Trata de sacarlo haciendo un esfuerzo sobrehumano, no lo logra, se aleja de los locos que se mofan de él: «pero lo he intentado, ¿no? Al menos hice eso», les dice con desprecio. En esa acción el personaje de McMurphy se gana definitivamente nuestra admiración porque, a pesar del fracaso, todos admiramos a los que luchan por algo, aunque este algo esté por sobre sus fuerzas.

Por otro lado, como ya lo hemos señalado antes, existen personajes «perdedores», que luchan, aún en una situación desmedrada. Ratso (Dustin Hoffman) en *Perdidos en la noche* es un perdedor típico, pero cuando camina junto a Joe Buck (Jon Voight) golpea a su paso todos los teléfonos públicos en busca de monedas trabadas. Además, Ratso tiene un sueño: conocer Florida. Es un perdedor que no agacha la cabeza y quiere algo en la vida.

El Charlot de Chaplin se cae, pero se para, se limpia, se arregla la ropa y sigue, como si nada. En *El graduado* el personaje de Benjamin, interpretado por Dustin Hoffman, no acepta el hecho de que Elaine se case; la busca en su convertible, viaja kilómetros, corre, suda para encontrarla en la iglesia ya casada, grita, se bate con los familiares

de la novia y todos estamos con él cuando escapa con ella, porque si no podemos decir que nosotros haríamos lo mismo, al menos en nuestro interior duerme el deseo de jugarlos por nuestros sentimientos con la misma pasión.

La locura ha sido tratada de mil maneras en el cine, muchas veces por la innegable fascinación que ejerce sobre nosotros. Sin embargo, el tratamiento de la locura del personaje requiere de una sensibilidad muy especial. Es difícil pretender que el espectador tenga empatía con un loco o un tonto, a menos que su locura, por ejemplo, nos revele la capacidad de asombro que hemos perdido o al niño que todos llevamos dentro, como sucede en *Forrest Gump*, la excepción que confirma la regla en el cine norteamericano. Si no encontramos el camino recto para contar una historia a través de un débil mental o un loco debemos pensar que a lo mejor sí existe algo que nos conecte con la locura. En *Forrest Gump* es la maravillosa ingenuidad de un personaje admirable al que la guerra no le quitó su sensibilidad y que fue capaz de realizar actos sobrehumanos, quizás por su misma ingenuidad.

El Museo dedicado a Van Gogh en Ámsterdam es una especie de caracol blanco. Subir por sus corredores, significa elevarse (no descender) a la fascinante locura del pintor en un recorrido sobrecogedor. En este caso la locura nos remece y emociona. Pero puede suceder que como espectador me sacuda de un personaje al que ya no puedo asimilar con las mismas categorías con que lo hago con mis semejantes. Cuando el personaje entra en el rango de lo patológico sale de mi esfera y necesito de categorías que no manejo para comprenderlo; en este caso la empatía se puede convertir rápidamente en antipatía.

Existe la transformación, el crecimiento. Todos admiramos a quienes crecen por sobre sus circunstancias. En *El chacal de Nahueltoro* la bestia que mata a toda una familia no es la misma que luego es fusilada mucho tiempo más tarde. En *Estación Central* (1998) el personaje de Dora es expuesto como un personaje deleznable al que la inocencia y fragilidad de un muchacho que busca a su padre transforma profundamente. Lo mismo sucede con *Mi pie izquierdo*, con *Zorba el griego*, *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971) y tantas otras historias de cambio y de crecimiento que trabajan con la empatía.

Junto a la empatía encontraremos la identificación. Los productores en EE.UU. están muy atentos al grado de identificación que la historia puede provocar en los espectadores, porque saben muy bien que, de alguna manera, el protagonista los representa en la pantalla. La sociología entra a jugar un cierto rol cuando exponemos a los personajes y a su mundo en la primera media hora de las películas.

En el clímax de la película *Mentiras verdaderas* (*True Lies*, 1994) de James Cameron, veremos al personaje interpretado por Schwarzenegger realizar las peripecias más avezadas que se puedan imaginar, lo mismo su mujer, interpretada por Jamie Lee Curtis. Con ese dato, el guionista elabora una estrategia: muy al comienzo, expone a ambos en la rutina de su hogar, haciendo lo que el 99% de los americanos hace con sus familias en su cocina todos los días, asegurándose que la mayoría de los espectadores se sientan identificados. De esta manera, cuando Schwarzenegger maniobra un sofisticado *jet* sobre el cual se sostiene apenas su hija, son muchos los que gritan: «¡cuidado, sálvala!».

El cálculo consiste en decir: si el súperheroe debe enfrentar en un momento de la película situaciones sobrehumanas, hagamos que llegue a hacerlo desde la normalidad más extrema para que lleve consigo por identificación y empatía a la mayor cantidad de espectadores.

LA VEROSIMILITUD

«Pedir a un hombre que cuenta historias que tome en consideración la verosimilitud me parece tan ridículo como pedir a un pintor figurativo que represente las cosas con exactitud. ¿Cuál es el colmo de la pintura figurativa? Es la fotografía en color, ¿no?»⁷

De esta manera se refiere Alfred Hitchcock a la verosimilitud en sus conversaciones con Truffaut. Es muy cierto que no existirían historias si no existiera lo inaudito ni la naturaleza humana para explicarse muchas cosas. Durante el rodaje de mi película *Taxi para tres* teníamos una escena en la que necesitábamos una pequeña caja fuerte

7. Truffaut, François: *El cine según Hitchcock*. Alianza Editorial, Madrid, 1966.

abierta, empotrada en la pared. Nos habían prestado una a la que había que mantener abierta porque, a pesar de la llave, tenía una maña y sólo el dueño podía abrirla. Le pusimos entonces un gran letrero «No cerrar», mientras preparábamos la escena.

Pero todo estaría bien si el ser humano no fuese como es, contradictorio, impredecible. Un miembro del equipo puso un dedo sobre la puerta, la empujó y la cerró.

Este fue el primer hecho inaudito, el segundo se produjo cuando decidí salir del lugar y caminar para sacarme la rabia por los zapatos. Camino una cuadra, atravieso a comprarme una bebida y me quedo de una pieza ante una tienda en la que colgaba un letrero: «Se abren cajas fuertes». En Santiago de Chile probablemente había dos de esas tiendas y el destino, o mi propia construcción dramática, me había colocado allí, justo frente a una de ellas. Abrirla tardaba un tiempo impredecible y podía salir muy caro, me explicaron. Por una suma discreta arrendé de inmediato una caja similar para volver con ella en una carretilla al lugar de rodaje. Si yo pongo esta historia en una película de seguro me acusa un crítico por ahí de inverosimilitud.

La vida nos coloca más de una vez frente a situaciones como éstas y el guionista tiene el desafío, en estos casos, de hacer verosímil lo que aparentemente no lo es. *Magnolia* la buena película de Paul Thomas Anderson instala en el comienzo la lógica de lo inverosímil antes de contarnos su historia y hacer verosímil, en el contexto de la propia película, el acontecimiento catalizador de la lluvia de ranas. Toda película puede fundar su propia lógica interna y hacer que muchas cosas que fuera de ella parecen inverosímiles no lo sean en la película misma.

Normalmente, lo inverosímil de una acción se hace más perturbador cuando el personaje que la realiza no tiene coherencia. En una película yo puedo mostrar a Einstein haciendo cálculos en una pizarra, pero si lo muestro jugando al polo lo más probable es que me tachen de loco. Lo fortuito, lo inaudito y, por lo tanto, lo inverosímil, necesitan un sustento cuya lógica se base en la coherencia de la misma narración.

«Deus Ex Machina» es un término que proviene del teatro en el que se hace referencia a un artilugio del teatro griego donde una especie de grúa bajaba a uno o más actores a narrar el desenlace de la obra. En

guión se usa para hablar de la inverosimilitud de muchos finales y, en general, de situaciones resueltas por el «destino» o la suerte.

Me tocó una vez leer un guión de un joven guionista con una historia bastante normal donde, de pronto, en medio de la película, descubro que el protagonista tiene poderes sobrenaturales. Cuando se lo comento al autor me explica que el protagonista siempre los tuvo. Yo, que invertí mi tiempo y mis emociones en los primeros treinta minutos, me pregunto ¿por qué no usó antes sus poderes? Como no hay respuesta a eso, mi respuesta personal es una cierta irritación. Probablemente, el autor se guardaba esta información para causar sorpresa, pero este tipo de inverosimilitud causada por una exposición precaria, tiene que ver con la coherencia del relato, donde la verosimilitud no es un valor en sí. Podemos aceptar que alguien tenga poderes, en *El hombre araña* (*Spiderman*, 2002) y *Matilda* (1996) se nos da a conocer el origen de estos en los protagonistas, pero un rasgo de este tipo no se integra como simple dato a la trama, es parte de una premisa fundamental de la trama, cuya coherencia y, por lo tanto, su verosimilitud, se juega en este tipo de decisiones.

LOS DIÁLOGOS

Los diálogos se convierten en un problema cuando el guionista les da el poder de contarlo todo. Hoy nos parecen anticuadas las películas, normalmente estáticas, que apuestan por el diálogo total. Si sólo tenemos como interlocutor al oído y no al ojo del espectador, este último dejará de aventurarse en la película, dejará de verla como un puzle de imágenes y situaciones que armará en su cabeza. Los diálogos son un complemento de la imagen, jamás su reemplazante.

Si cierro los ojos y me doy cuenta de que igual entiendo la película quiere decir que podría haberse hecho un buen radioteatro con lo mismo. La gran apuesta del guionista consiste en convertir a diálogo e imagen en socios inseparables. Como los camarógrafos, los guionistas deben pensar visualmente al escribir un diálogo. Una imagen previa puede darle al diálogo una cierta lectura y un diálogo previo puede cambiar mi lectura de una imagen o una situación. El contexto hace al texto.

El texto «Estaré en tu casa a las tres de la tarde» nos informa acerca de una intención. Si hace parte de una cita amorosa me cuenta que quien lo dice está ansioso de asegurarse que la cita va. Pero puede ser perfectamente una amenaza si el que lo dice está extorsionando a alguien y acude a cobrar el chantaje. No existen los diálogos neutros, mejor dicho, no existen los diálogos sin intención. Todo diálogo es parte de un discurso donde el diálogo mismo muchas veces no tiene importancia en sí mismo, pero sí lo que insinúa o lo que oculta.

Una bandada de helicópteros fumiga la ciudad de Los Ángeles en la noche. El policía Gene (Tim Robbins) pelea con su mujer Sherri (Madeleine Stowe) porque esta entra al perro a la casa «para que no le dé cáncer». Gene, furioso, lo saca al patio y se mofa de ella, luego se dirige a la puerta de calle. Sherri le pregunta: «¿A dónde vas Gene?», «¡Fuera!», exclama Gene. «¡Es la tercera noche esta semana, Gene!», le grita su mujer. Gene abre la puerta y sale, su mujer alcanza a gritarle: «¿Por qué no vuelves a fumar de nuevo?»

Los buenos diálogos no sólo describen, insinúan lo implícito, que en este ejemplo es: Sherri sospecha que la rabieta de Gene por el perro es un mero pretexto para salir con algún oscuro propósito. Pero Sherri no se atreve a expresar su sospecha abiertamente y sólo hace alusión al hecho de que Gene ha dejado de fumar y está irascible, porque en su inocencia piensa que si fuma nuevamente, ya no tendrá motivos para escudarse en su malhumor.

Hablamos de subtexto cuando lo que realmente se dice en un diálogo no se verbaliza, se insinúa, como en el caso del diálogo de *Vidas cruzadas* que hemos traído a colación acá.

El tono puede cumplir una función parecida. En una animada fiesta me encuentro con un amigo que se divierte con una muchacha que no es su mujer. Me acerco y le digo: «pasándolo bien, ah?» Con la ironía puedo crear un subtexto. Detrás de la legendaria frase «le haré una oferta que no podrá rechazar» de «El Padrino» se esconde una amenaza brutal que se convierte en tal por el contexto y el tono en el que se dice.

Una pareja conversa, ella habla mucho y sin parar, impidiendo que él pueda intervenir. Lo que dice deja de ser importante si él, incluido el espectador, sospecha que ella lo hace para retardar un tema

pendiente e intenta, un poco infantilmente, no dejar espacio para ello en la conversación. Una tensión de este tipo despierta una cierta curiosidad acerca de los motivos que pueda tener ella para resolver la conversación pendiente con la no conversación. Puede ser el antecedente de una crisis, el espectador está avisado, puede aventurar su hipótesis.

Un diálogo se escribe casi como la música. Hay un tono, una intensidad de voz, quiebres, tensión, ritmo, *timing*, silencios. De una cierta manera, que el contexto puede dar, un silencio también es texto.

Cuando somos guionistas y directores a la vez podemos caer en la esclavitud de los diálogos, es decir, pensar que son imprescindibles. Podemos tener una escena de amor con los diálogos correspondientes para llegar al primer ensayo con los actores y descubrir que muchísimo mejor que las palabras, pueden ser los gestos y el *timing*. Por ejemplo: ella se le acerca, le saca una pelusa de la chaqueta, levanta lentamente la vista, lo mira a los ojos.

Hemos dicho que los guionistas deben pensar visualmente al escribir un diálogo, también deben hacerlo «actoralmente» y contar con el actor como el instrumento dramático que convertirá nuestros diálogos en parte integral de la narración. A la hora de diseñar una escena se juegan muchas cosas que tienen que ver con su contenido, pero la forma como se dicen los diálogos puede incidir directamente en la eficacia de ésta.

En el caso de los escritores que se aventuran en esto del cine podemos observar cómo «sin querer queriendo» fuerzan diálogos brillantes con pensamientos muy bien masticados en la boca de los actores. Cuando hacemos eso, le damos la espalda al ser humano que les toca interpretar, el que difícilmente tendrá rasgos verosímiles con tanto despliegue de lucidez. Los diálogos pueden y deben expresar la tensión emocional del personaje y la ambigüedad intrínseca del ser humano.

III

UNA HISTORIA SE ESTRUCTURA

«LOS CINCO ANDINISTAS»

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

A.

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

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

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

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

¿Podemos hablar de una idea cinematográfica? No. A lo más podemos decir que tenemos las ganas de contar una historia de montañistas

de los cuales sabemos lo básico. Tenemos premisas, pero aún estamos lejos del germen de una historia.

B.

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

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

C.

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

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

Es de esta manera que se define una línea de acción. Esta línea de acción: subir la montaña, proveerá de lógica interna a todo nuestro relato. Todo lo que pase o no pase, de una u otra manera, estará referido

a este objetivo. Recordemos que la línea de acción es lo que el hilo al collar, sostiene de manera invisible el relato, le da unidad y estructura.

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

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

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

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

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

El guionista se ocupa de encontrar los motivos que cada uno de ellos tiene para subir la montaña. Podemos considerar un motivo de carácter existencial que seguramente se encontrará en cada uno de ellos: todo joven verá en una montaña un desafío muy personal. Pero en términos más privados, uno puede suponer motivos más diferenciados. Subir una montaña es un desafío que puede darles una idea a cada uno de lo que son capaces y de sus propias carencias. Si uno de

los muchachos tiene, por ejemplo, un problema de autoestima, puede abordar la empresa con exagerado fervor o con muchas reticencias, dependiendo de cómo haya asumido su carencia.

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

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

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

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

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

La forma como Andrés enfrenta el desafío que le plantea la o la(s) premisa(s) será abordado por la trama. El punto de ataque o la apertura de esta puede ser el inicio de los preparativos de la excursión,

con toda la energía desinteresada y el entusiasmo que invierten los jóvenes. De esta manera instalamos en la historia aquello que el conflicto pondrá a prueba: la integridad moral del grupo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- a) Ramiro, el «montañista rico», vuelve a buscarlo dejando a su novia Claudia con su ex novio Camilo, el «montañista pobre», y arriesgando perder su duelo secreto con Andrés. Camilo se resiste, pero acepta resignado. Cuando ya ha bajado, aparece Andrés quien, a duras penas, emprende el tramo final hacia la cumbre, o...
- b) Ramiro, el «montañista rico», le ordena a Camilo, el «montañista pobre», que baje por el inhalador de Claudia, sacándole en cara el préstamo que le hizo para comprar el equipo. Camilo ya está al tanto de las aspiraciones de Ramiro y se ha propuesto impedir que Ramiro llegue solo a la cumbre de la montaña. Camilo se resiste, pero acepta resignado, cuando ya ha bajado, aparece Andrés quien, a duras penas, emprende el tramo final hacia la cumbre, o...

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

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

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

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

Ahora, este proceso no es automático y sea cual sea la forma que utilicemos para retener el alma de nuestra historia, es importante conocer el mundo en que nace y se desarrolla; el mundo de nuestros cinco andinistas y las premisas que la realidad misma les determina, para hacerlas interactuar entonces con las premisas que nosotros le damos a la historia. El drama de dos enamorados en Verona que dio origen a «Romeo y Julieta» no se entiende sin el mundo que los rodea:

la pasión, la intolerancia y el odio de dos familias. Shakespeare conjuga magistralmente el mundo de su historia para potenciar el drama de los dos enamorados.

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

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

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

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

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

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

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

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

En este punto del camino me permito citar directamente al pintor chileno Roberto Matta, quien más que un pintor, fue un artista

de la idea. En un documental de Jane Crawford del 2005, Matta sostiene una cartulina blanca en sus manos mientras habla:

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

Levanta la cartulina blanca.

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

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

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

Indica una imagen.

... pero puedo decir sobre...»

Indica otra imagen.

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

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

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

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

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

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

¿Cómo llevo a su clímax un conflicto de tipo moral? Un conflicto de tipo moral involucra lo más íntimo de los personajes, su basamento valórico, su historia. El desgarramiento de lo íntimo que involucra un conflicto de tipo moral me plantea obviamente la tarea de exponer en el personaje aquello íntimo que va a desgarrarse. Podemos suponer que la pasión y la voluntad juegan un rol hacia el final.

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

Al pre-visualizar el momento en que las fuerzas involucradas en el conflicto alcanzan su máxima tensión puedo aventurar un final; pero

algo más, puedo redefinir y adecuar al final muchas de las premisas que eché a caminar con la trama al comenzar la historia, porque para diseñar un final debo conocer el tema que le ha dado vida a mi historia y el tema, o conflicto espiritual, es una idea ordenadora de la trama.

Puedo proponer aquí que el tema que toca «Los cinco andinistas» en la figura de Andrés sea la lealtad, la lealtad a sí mismo y a los que llevó consigo a las alturas.

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

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

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

IV

EL GUIÓN EN SU CONTEXTO

CINE Y MERCADO

Cuando un gobierno latinoamericano firma un tratado de libre comercio con los EE.UU. debe aceptar lo que EE.UU. piensa que es el cine; esto es, una mercancía, tal como lo puede ser la carne de vacuno, un auto, un vino, una banana o un ron. Y bien sabemos que los tratados prohíben el *dumping*, es decir, la intervención del estado en la producción de bienes.

México fue uno de los primeros países latinoamericanos en firmar este tratado en 1995. Muy pronto, el ex presidente de México, Vicente Fox, cedió ante la presión que le hizo EE.UU. por la ayuda estatal a la producción mexicana que había levantado en México una industria y una cinematografía potente. Fox eliminó toda la ayuda al cine nacional y México se convirtió de la noche a la mañana en un enano del cine latinoamericano. Recién en los últimos años ha podido revertir en parte esta situación.

Estos malos entendidos entre cine y mercado traumatizan cuando nos pillan desprevenidos. La discusión de si el cine es mercancía o un producto cultural está abierta en nuestros países latinoamericanos. Por los años sesenta se partían las grandes declaraciones del cine latinoamericano, reconociendo al cine como un arte. De alguna manera estas declaraciones escondían el deseo de ser industria sin perder nuestro perfil de artistas independientes. Exigimos más recursos para hacer del cine una industria, sin reflexionar acerca de las consecuencias.

Independientemente de que es imposible que los productores de *Top gun* hayan financiado de su bolsillo los aviones y portaaviones que la hicieron posible y que la extensa producción de películas de propaganda sobre el heroísmo militar norteamericano representen un *dumping* masivo, pecaríamos de ingenuos si nos aferramos a nuestra identidad de artistas para negar la existencia de leyes en un mercado que existe ante nuestros ojos. Directores como Sidney Pollack afirman que aún siendo el cine un negocio, es posible hacer Arte dentro de este.

Hemos visto en este libro que en un guión existen las premisas. Pues bien, en muchos guiones existe una premisa que se llama «cálculo». Esto parte con que no confío en las cualidades de mi historia y prefiero asegurarme. Me aseguro que haya alguna belleza femenina bien dotada, no necesariamente de talento, que virtualmente vaya dejando ver sus apetitosas «aptitudes» en el transcurso de la historia. Me aseguro de que haya algunas escenas de violencia para choquear y sorprender al espectador. Si quiero que los españoles nos den unos euros, me aseguro de meter a un protagonista español a como dé lugar. A veces los financistas exigen lo que se suele llamar «rostros», es decir, estrellas del mundo del espectáculo, sobre todo de la televisión. Muchos de estos rostros lo son también de casas comerciales, lo que redundará en un circuito perverso en el que la industria publicitaria salvaguarda sus intereses de manera muy elegante.

Cuando todo esto sucede significa que el mercado ha dejado de ser un medio para convertirse en un co-guionista. Desde el punto de vista narrativo la violencia, el erotismo, la pasión, por ejemplo, dejan de obedecer a necesidades de la historia para descontextualizarse y convertirse en impostación.

Ingmar Bergman usaba el término alemán «gewollt» para referirse a lo que parece forzado o impostado. En el cine puede llegar a ser aún más patético que en otras artes cuando un recurso delata o hace explícito un deseo o una intención del autor. Esta era la idea final de Bergman.

Una película no puede definirse como comercial por el sólo hecho de exhibirse en canales de exhibición comerciales. Todos queremos recuperar la inversión y ganar dinero para hacer una nueva película. Comercial, en el mal sentido, son aquellas películas que especulan en un mercado que ya se ha instalado en la cabeza del autor al escribir el guión.

Sin embargo, es posible el Cine Posible, el cine del ingenio en que las grandes locaciones son en realidad las almas de sus personajes y los efectos especiales son el carácter, el carisma, el vigor y la chispa de personajes únicos. Un cine barato, un Cine Posible de contrapelo que responde con autenticidad y realidad a la banalidad de un cierto tipo de cine comercial.

En 1989 tuve la oportunidad de visitar a Gabriel García Márquez en su taller de guiones de la Escuela de Cine y TV de San Antonio de los Baños en Cuba, donde yo también trabajaba. Lo entrevisté para mi documental *Cuando las imágenes van a la escuela* (1989) y ante mi pregunta de si el cine latinoamericano lograría alguna vez lo que ya había logrado la literatura latinoamericana, García Márquez me respondió:

«Mira, yo oí decir durante muchos años que la Novela Latinoamericana no existía, que era una tontería estar intentándolo. Y siempre el argumento era que la prueba de que la Novela Latinoamericana no servía era que no la traducían. Y entonces lo único que querían era irse a que la tradujeran al francés, iban a París y se peleaban hasta que por fin lograban una traducción que no leía nadie, iban a los EE.UU. con una traducción que no leía nadie. ¿Tú sabes cuándo se logró que la tradujeran y cuándo se logró que la leyeran? Cuando logramos conquistar a los lectores latinoamericanos. Se escribía para conquistar a los lectores de Europa, a los lectores de EE.UU., consideraban que esa era la clave del éxito. Y por casualidad se descubrió que la clave del éxito era conquistar a nuestros propios lectores latinoamericanos. El día que el Cine Latinoamericano conquiste a sus espectadores latinoamericanos, ese día habrá un Cine Latinoamericano como hay una Novela Latinoamericana. Tenemos un mercado mucho más amplio que casi todos los países del mundo, hay que conquistarlo y cuando yo hablo de mercado, hablo del corazón, no hablo de la taquilla».

EL CINE. TELEVISIÓN Y PUBLICIDAD

La televisión no sólo ocupa un territorio físico en nuestros hogares, también ocupa un territorio más decisivo en nuestras mentes y en la

de nuestros hijos. Hoy en día no es posible dividir de manera muy categórica lo que es el avisaje y los programas; es más, a menudo tenemos la sensación de que los avisos son interrumpidos por los programas.

En lo que a nosotros atañe, podemos decir que la televisión ha creado un tipo de espectador. Todas las películas son interrumpidas por los avisos. Los esfuerzos que el guionista ha hecho por crear una obra unitaria y orgánica, se van al trasto con estas interrupciones que, al final de cuentas, representan una falta de respeto a guionistas y realizadores. El espectador ya no espera unidad y el que está narrando para la televisión se plantea pequeños tramos de un cierto interés, pero no un tema con un gran trazado dramático. El público es pensado como consumidor de sensaciones varias y en general como «receptor» de contenidos masticados que no le representen un desafío al intelecto. La televisión por cable no ha significado un avance en este tipo, el pago a las empresas privadas que ofrecen el servicio de cable no nos libera de la maldición del avisaje.

Los intereses de la televisión, que son los intereses de la industria publicitaria en nuestros países, han generado el llamado «gancho». La escena «gancho» que puede ser una secuencia completa al comienzo de una serie o película de televisión, tiene la misión de congelar el *zapping* y mantener al espectador clavado ante el televisor desde un principio.

Toda película que se precie de tal crece paulatinamente en complejidad y tensión dramática. Si partimos con eventos de gran tensión, quemamos antes de tiempo parte del material que necesitamos para comprender y hacer crecer la historia. Igual debo bajar la tensión, tarde o temprano, para poder obtener una curva de *crescendo* más o menos efectiva. Hitchcock se refería a esto diciendo que si provocábamos un temblor al comienzo, no nos quedaba otra que seguir muy pronto con un terremoto.

Lo otro que la televisión ha cambiado en el público es el *tempo* del relato. La televisión es cada vez más vertiginosa y, por lo tanto, cada vez más superficial. Las expectativas se han desfasado de la contemplación intelectual a la entretención visceral. La atracción de un buen tema, una buena representación y un buen guion, hoy debe tener en la televisión una alta dosis de entretención.

El crítico norteamericano de medios Neil Postman se refería a este tema en su notable «Divertirse hasta morir»:

*«... Contrariamente a la creencia prevaleciente entre la gente culta, Huxley y Orwell no profetizaron la misma cosa. Orwell («1984») advierte que seremos vencidos por la opresión impuesta exteriormente. Pero en la visión de Huxley («Un mundo feliz») no se requiere un Hermano Mayor para privar a la gente de su autonomía, de su madurez y de su historia. Según él lo percibió, la gente llegará a amar su opresión, y a adorar las tecnologías que anulen su capacidad de pensar. Lo que Orwell temía eran aquellos que pudieran prohibir libros, mientras que Huxley temía que no hubiera razón alguna para prohibirlos, debido a que nadie tuviera interés en leerlos».*⁸

Estamos muy lejos de televisiones públicas o semi-públicas como la BBC en Inglaterra o ARTE en Francia y Alemania, donde prima el respeto a la calidad dramática de la obra y al autor, por sobre los intereses inmediatos de la publicidad. Y los intereses de la publicidad son también temáticos. Una película crítica sobre los seguros lo más probable es que no tenga cabida en un canal que recibe avisaje de estos mismos. Los canales llamados católicos o con fuerte presencia del Opus Dei tienen *Indexes* «valóricos» donde se prohíben temas que involucren a homosexuales, parejas no casadas, divorciados, policías, curas y monjas y, naturalmente, cualquier medio de control de la natalidad. En uno y otro país de nuestro continente esto varía y el trabajo de guionistas y libretistas de televisión se ve entrampado en situaciones que empobrecen radicalmente el campo de su creatividad.

La publicidad en su maridaje con la televisión permite que muchos directores hagan publicidad; donde se gana buen dinero en muy corto tiempo. Me ha asombrado ver cuántos de ellos tienen un guión de largometraje guardado que «un día de estos se hará». En la

8. Postman, Neil: «Divertirse hasta morir» (*Amusing Ourselves to Death*). Ediciones de la Tempestad, Barcelona, España, 1991.

publicidad fluye el ingenio de gente muy talentosa porque lo que el gerente de ventas realmente quiere es que este ingenio se asocie con el producto. Pero independientemente del fuerte impacto que la estética de la publicidad tiene sobre el cine, como en el caso de Brasil, la publicidad ha generado en nuestras sociedades consumistas latinoamericanas algo que yo llamo el paradigma de la mirada hacia arriba. La publicidad necesita inducirte un deseo; en general se trata de un deseo por algo que tú no tienes o está muy por encima de ti. Debes aspirar a poseer las ventajas y los atributos de algo que está por sobre tu cabeza. Si el deseo guía tu mirada debes mirar hacia arriba, la idea es que el consumo te eleve por sobre tu estatura terrenal. Si no puedes consumir, tu frustración aumenta en directa proporción con la altura que no lograste.

Generaciones de pobres crecen y se multiplican bajo la tortura medieval de querer y no poder lo que el aparato de televisión les lleva a domicilio. Si los apóstoles de la lucha contra la delincuencia se detuvieran un segundo a pensar en este «pequeño» detalle. Es así como la mirada se queda pegada en ese paradigma «arribista», porque nadie quiere mirar hacia abajo, hacia abajo está el abismo del no-consumo, donde arden las llamas del infierno y la depresión.

El guionista puede abrir un camino hacia la identidad al recuperar la mirada horizontal y convertir en algo natural y digno el fenómeno de vernos los unos a los otros.

LA TELENOVELA

Un género destinado a ser estrangulado por la publicidad. La telenovela se ha convertido en algunos países latinoamericanos en un bálsamo para el espíritu de las masas. Cuba se paraliza con una telenovela brasileña. En Chile algunos actores de telenovelas, vestidos como sus personajes, alaban las virtudes de uno u otro producto durante la tanda de avisos. Lo que a simple vista se ve como una ocurrencia ingeniosa de un estratega de *marketing*, en realidad es un atentado al género y a la dignidad del actor, al que ya se le pide un buen estómago para digerir algunos libretos.

Aunque el origen de la telenovela sean las novelas rosas, esta se inspira en lo que los españoles llaman el cotilleo. Así como las discusiones de sobremesa fueron absorbidas por aquellos programas donde otros discuten por nosotros, el cotilleo fue convertido en un género televisivo. Pero su origen se puede seguir hasta muy atrás en los melodramas teatrales que incluso fueron usados por el Movimiento Obrero en muchos países latinoamericanos para sensibilizar al pueblo sobre sus propias miserias.

La telenovela ha tenido momentos de gloria en cada uno de los países latinoamericanos. La competencia es cada vez más dura y el ingenio se termina gastando, sobre todo cuando una historia que se puede contar en tres horas se cuenta en tres meses. La telenovela, que es el cotilleo por otros medios, estira el tiempo a como dé lugar, estira las situaciones y muchas veces estira la actuación hasta la farsa. Así como la estética en la publicidad puede ser muy arbitraria, el tratamiento de las emociones puede serlo en las telenovelas, pero quién se fija en esto. Lo peor que puede hacer la telenovela es tomarse en serio, las mejores serán siempre las que el espectador mira con un rictus de ironía en los labios.

Como guión la telenovela está esclavizada por el avisaje. Debe generar arcos de tensión permanentemente para que el espectador no se tiente con la telenovela del canal vecino. Debe crear personajes tipo muy maqueteados, casi como en la época del cine mudo para aprovechar el escaso tiempo de realización. Debe someterse a las evaluaciones del público o de los ejecutivos, los que pueden incidir en la desaparición de personajes y en decisiones narrativas de incalculables consecuencias. Las telenovelas esclavas del *rating* suelen ser malas porque no se cocinan bien en ollas a presión. La respuesta cliché de los actores a los pocos desafíos interpretativos que les puede presentar la telenovela termina destruyendo a los mejores. Para el avisaje, que son quienes imponen la presión, la telenovela no es un género, es una ventana publicitaria tanto o más válida que las tandas de avisos.

En Alemania, donde existe una televisión realmente pública, por ahí por 1985, el director de cine H. W. Geissendorfer, uno de los fundadores del Nuevo Cine Alemán, coproducía con la televisión de

Colonia (WDR) una serie calificable como anti-serie, que se inspiraba en lo mismo que las primeras telenovelas de nuestro continente: la agri dulce realidad. Geissendorfer invirtió todo lo que tenía en *La calle de los tilos*, una serie hecha con la «mirada horizontal» de la que hablaba antes. Trataba de gente común y silvestre en un barrio de clase media que vivía el día a día con los mismos tormentos de todo el mundo. Extranjeros, homosexuales, negros, asiáticos, jóvenes *punk*, jubilados, contadores, policías, todo lo que podemos encontrar en cualquiera de nuestros países, si miramos a nuestro alrededor.

La serie comienza, se mantiene pareja en las preferencias del público para luego bajar, lenta, pero inexorablemente. Yo trabajaba en un nuevo filme con el mismo redactor de la serie en el WDR y un día le pregunté qué iba a pasar con ella. Mi amigo redactor me cuenta que Geissendorfer ya le había preguntado a la gente del canal cuánto tiempo aguantaban ellos. Un mes le habían contestado, y cuando le devuelven la pregunta a Geissendorfer, este les dice que ha jugado al todo o nada y que él llega hasta la ruina final.

Geissendorfer creía que la gente necesitaba un tiempo para habituarse al fenómeno inusual de verse en su propia salsa y descubrirse a sí misma en los problemas de los otros. Así fue, la serie comienza a ascender y se convierte en uno de los fenómenos más memorables y duraderos de la televisión europea. Para esto se necesitaron dos cosas: el coraje intelectual de un realizador que más que creer en sus historias creyó en su mirada y una televisión pública de verdad.

He traído a colación esta historia porque como guionistas estamos condenados a escuchar muchas veces de los ejecutivos de los canales, o de productores, que creen que saben lo que la gente quiere ver, la frase: «¿y quién quiere ver esto? Se trata de una pregunta estándar y de una respuesta taxativa a la vez.

El guionista norteamericano William Goldman nos habla de esto en su libro «Aventuras de un guionista en Hollywood», él dice «*Nobody knows anything*» («Nadie sabe nada») y nombra aquellas películas en las que se suponía que los productores sabían lo que quería la gente y que el público las hizo fracasar rotundamente.

DOCUMENTAL Y FICCIÓN

Al documental y a la ficción los separa la realidad, mejor dicho, el control que cada uno ejerce o no sobre esta. El cine nace como documental, con la representación dramática en el cine y la puesta en escena, ambos se separan constituyendo dos géneros aparentemente incompatibles.

Sin embargo, el neorrealismo italiano que se desarrolló tras la Segunda Guerra Mundial nos demostró que la separación entre ambos puede ser muy relativa. *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945), *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948), *Umberto D* (1952), por nombrar algunas, son películas de ficción que al ser narradas en el contexto desgarrado de la postguerra, con sus necesidades y urgencias, adquieren una verosimilitud que las acerca al documental.

De alguna manera se diseña aquí el núcleo del pensamiento motor de lo que por los años sesenta configuró el Nuevo Cine Latinoamericano. No existe la maldad ni la bondad fuera de un contexto. Es el contexto el que entrega las claves para comprender la historia y sus personajes.

La encrucijada moral que tortura a Antonio en *Ladrón de bicicletas* adquiere su peso dramático por el contexto de necesidad y miseria en que este vive. El espectador, a su vez, se las ve con personajes y conflictos que no flotan en el vacío; nada es «porque sí», todo tiene una causa y es el contexto el que tiene la doble función de detonar los conflictos y nutrir su comprensión.

En nuestro continente tenemos ejemplos de un cine de ficción tan naturalmente fundado en el mundo real que a veces cuesta separar uno del otro: *Valparaíso mi amor* (1969) de Aldo Francia, en Chile, *Los inundados* (1962) de Fernando Birri, en Argentina, *Vidas secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos de Brasil y la notable *La vendedora de rosas* de Víctor Gaviria de Colombia, por nombrar sólo a algunas.

El documental, con mayor o menor énfasis, también dramatiza, es decir, organiza su material con criterios dramáticos. Los documentales del norteamericano Robert Flaherty son verdaderas puestas en escena. En *El hombre de Arán* (*Man of Aran*, 1934) utilizó teleobjetivos para convertir en un muro casi infranqueable las olas que debían

atravesar los intrépidos pescadores de Arin. A los mismos pescadores los hizo cazar en botes anticuados e inseguros que ya hacía tiempo habían sido desechados. Su obsesión por documentar la lucha del hombre con su entorno lo llevó al extremo de arriesgar la vida de sus «actores», todos ellos escogidos con los mismos criterios que en el cine de ficción.

Joris Ivens en *Borinage* (1933) reconstruye con los mismos mineros la huelga de una mina de carbón belga y su posterior represión por parte de la policía. Ivens relata en una entrevista cómo los mineros que actuaron de policías comenzaron a comportarse de manera cada vez más sádica y violenta al momento de asumir sus roles dentro de los improvisados uniformes.

El documental *La batalla de Chile: la insurrección de la burguesía* (1972-1975) posee todos los elementos estructurales de una dramaturgia tomada del cine de ficción. Línea de acción, fuerzas antagónicas, arcos de tensión, clímax, final. Los protagonistas son, en este caso, grupos de personas que se expresan con una lógica tan radical y con matices tan uniformes, que adquieren un perfil protagónico: los decididos y los indecisos, los racionales y los viscerales, los intransigentes y los conciliadores, por ejemplo. El notable montaje de Pedro Chaskel, editor de *El chacal de Nahueltoro*, refuerza estos aspectos que ya estaban en la manera como Patricio Guzmán, formado en la ficción, filmó este documento coral tan trascendente.

GUIÓN DE DOCUMENTAL, GUIÓN DE FICCIÓN

Hoy, así como la ficción le saca partido dramático a los contextos, el documental y muchas de las producciones televisivas utilizan modelos y estructuras tomados de la construcción dramática del cine de ficción. «Ganchos», pequeñas historias puestas en primer plano, situaciones dramáticas atractivas explotadas como pegamento de eventos menos atractivos.

Los arcos de tensión han demostrado su eficacia a la hora de impedir que el espectador cambie de canal cuando viene la tanda de avisos. «Pero una fuerza imprevista impedirá que el puente sea

terminado a tiempo... espérenos, ya volvemos». Canales como Discovery Channel, History Channel o Nat-Geo utilizan la dramatización hasta para los temas más banales. Todo documental sobre la construcción de puentes o máquinas será tratado con un listado de fuerzas antagónicas como el clima, plazos de entrega, accidentes, etc., que convierten al documento más aburrido y más propagandístico en un artefacto narrativo de alto calibre.

Otra diferencia entre cine documental y cine de ficción reside en el uso de un guión. Cuando decimos que el documental no utiliza guiones porque la realidad no se deja organizar a nuestro antojo como en la ficción, estamos hablando de un documental más libre.

El desarrollo de las técnicas de filmación ha liberado al cine documental de su pesadez y su incapacidad para captar de manera ágil los momentos claves de un documental. Esto, unido a una cierta adicción del público por el realismo y la verosimilitud de lo que se le muestra, ha llevado a la idea de que existen documentales libres y documentales manipulados. En los primeros el guión entraría a intervenir como «guionización» sólo en la fase de edición; en el segundo intervendría siempre.

Lo cierto es que el documental trabaja con criterios de construcción dramática. Si yo voy a rodar de manera, digamos libre, una gran manifestación estudiantil, igual me armo de un punto de vista que supone un cierto instrumental narrativo: evalúo los lugares, los momentos, elaboro hipótesis de conflicto, variables de acción y especulo sobre puntos de vista alternativos. Cuando hago esto estoy muy lejos de manipular y, aunque parezca algo bien subjetivo y hasta filosófico, podemos decir que con mi punto de vista, al menos en mi obra, intervengo la realidad. El cine plasma una realidad vista, la subjetividad del que mira es inherente al cine, incluido el documental.

LOS GÉNEROS

Drama proviene del griego y, como lo hemos dicho anteriormente, significa acción. Podemos decir entonces que el verbo dramatizar significa algo así como organizar la acción de una cierta manera. La

manera cómo se narra determina los géneros en su esencia. Se suele hablar de drama cuando se hace alusión a películas de corte trágico y de comedia cuando se trata de películas de corte cómico; sin embargo ambas son dramas y ambas obedecen a casi todas las exigencias de la construcción dramática. Casi, porque en la tragedia los conflictos tienen una resolución trágica y en las comedias una resolución humorística. Chaplin definía la diferencia entre ambos géneros usando el siguiente ejemplo: «Un hombre se viene guarda abajo por las escaleras, se rompe la nuca y muere. Eso es tragedia. El mismo hombre se viene guarda abajo por las escaleras y queda magullado; salta de un brinco, se sacude la ropa, ajusta la flor de su solapa y se aleja displicente por la calle. Eso es comedia». Dicho sea de paso, la mayoría de las comedias de Chaplin tienen su origen en hechos trágicos.

Alguna vez leí una descripción que decía que en la comedia nadie sale herido. Difícil aplicar esta definición a la comedia negra de los hermanos Cohen, por ejemplo, ni a una comedia como *El quinteto de la muerte* (*The Ladykillers*, 1955) de Alexander MacKendrick, donde todos los ladrones mueren, aunque de la manera más cómica e ingeniosa que se pueda imaginar. Farsa es la comedia exacerbada a niveles de absurdo. *M.A.S.H.* y *Doctor Insólito* son dos farsas de alto calibre que acreditan el poder cáustico de la comedia en temas tan graves como la guerra.

Para los efectos del guión el género puede ser importante por la unidad y por el tono en que se narra la historia. Aún cuando hoy en día los géneros se superponen, un género delimita un campo, salirse de ese campo arbitrariamente puede debilitar la unidad de la obra. Sorprender al espectador con una comedia que de pronto se convierte en pura tragedia, o al revés, puede irritarlo sobremanera. En este libro ya hablamos de la importancia que Robert Altman le dio a esto en *M.A.S.H.*, lo que derivó en una música con un texto sarcástico sobre la guerra que parte con la película misma y que no deja dudas acerca del tono en el que será narrada.

Cuando escuchamos a un realizador decir que hará una película de género, lo más probable es que desee entregar una señal a la industria y al mercado. En cuanto al mercado, el género acota las expectativas en relación a la obra y facilita los acuerdos con un finan-

cista que puede reducir su margen de riesgo apostando a la atracción que un género tiene en sí mismo, dejando la historia como mero valor agregado.

En las épocas de crisis o de post-guerra, las comedias eran «grito y plata» y las razones para esto pueden ser deducidas con facilidad. Excepción honrosa: el neorrealismo italiano que, contra la corriente, optó por la áspera memoria de la guerra frente al escapismo de las comedias que se legitimaban al ofrecer un contrapeso a las privaciones de la post-guerra.

El *western*, un género que no tiene antecedentes en ninguna narrativa anterior, dominó el cine norteamericano desde su creación para instalar, no sólo en las mentes de EE.UU., sino en las de todo el mundo, uno de los imaginarios más potentes y efectivos de la idiosincrasia norteamericana con todos sus traumas fundacionales. El *western* sirvió de contenedor a todo tipo de conflictos morales teniendo como eje al heroísmo individual y la capacidad de resistencia del héroe. Cuando el *western* tradicional decae, lo sucede el *spaghetti-western* con Sergio Leone a la cabeza que reemplaza el gesto moral del héroe por el cinismo y la valentía por el ingenio.

El cine moderno se resiste muchas veces a ser encasillado por gente ajena a la creación cinematográfica o críticos que necesitan referentes para hacer lo que mejor saben: comparar. François Truffaut no ocultaba su malestar cuando calificó a la jerarquía de los géneros como «absurda y odiosa». Billy Wilder no los tomó muy en cuenta al decir: *«Cuando hago una película nunca la clasifico, espero hasta el estreno y si el público se ríe mucho, entonces digo que es una comedia, si no una película seria o cine negro. En aquella época nunca había oído esa expresión, lo mío era hacer películas que a mí me gustaría ver y, si tenía suerte, coincidiría con el gusto del público.»*⁹

9. ForoLoQueYoTeDiga, TV, España, 1996.

EL GUIÓN EN SUS FORMAS

LA SINOPSIS O ARGUMENTO

Para el guionista suele ser difícil comprimir su propio relato, pero puede ser un ejercicio muy útil cuando se hace antes de la escritura del guión, porque obliga a reducir la historia a lo esencial y a un esfuerzo altamente clarificador. Pero la sinopsis tiene también una utilidad práctica en cuanto puede permitir entregar una idea aproximada del argumento a la hora de vender la idea o de promover la película cuando ya está hecha.

Una sinopsis breve y efectiva puede captar el espíritu de la obra e interesar al posible financista a leer el tratamiento y quizás, quién sabe, el guión mismo. «*Un fotógrafo atado a su silla de ruedas espía a sus vecinos desde la ventana de su departamento y llega a la convicción de que uno de ellos ha cometido un asesinato*». «*Pájaros de todos los tipos comienzan repentinamente a atacar a la gente en creciente número y con creciente fiereza*». Así, con premisas simplemente, se resumen *La ventana indiscreta* y *Los pájaros* (*The Birds*, 1963) de Hitchcock, pero, es verdad que debajo de la sinopsis va el apellido de un director que suple todo lo que le pueda faltar a la sinopsis.

Una sinopsis intermedia es la de la película *Amadeus* (1984) de Milos Forman. «*Cuando Mozart llega a la Corte, Salieri se desespera al comprobar que el talento divino que deseaba para sí mismo, le ha sido concedido a un obscuro y travieso pícaro. Deshecho por la envidia, decide destruir a Mozart por cualquier medio a su alcance. Incluso el asesinato se*

plantea. ¿Silenció Salieri a uno de los genios más auténticos de la música? El misterio —y la música— permanece».

No hay una fórmula para escribir la sinopsis de nuestra propia obra, sólo criterios, uno de ellos debiera ser el de transmitir de manera clara el contexto de la historia y el conflicto, tanto físico como emocional. A veces se le encarga la tarea de redactar la sinopsis a gente externa al proyecto. La distancia puede facilitar las cosas, pero comprimir, explicar y transmitir una idea y una emoción al mismo tiempo será siempre un desafío.

Las preguntas ¿cuándo?, ¿dónde?, ¿quién? y luego ¿cómo?, pueden regir la escritura de la sinopsis, pero no siempre es así y muchos prefieren enunciar el punto de partida de la historia y no extenderse, privilegiando el efecto que produce lo breve y conciso. Es así como Chaplin resume *Candilejas* al decir: «*Existe algo tan inevitable como la muerte; la vida*». O aquel ejemplo muy conocido del guionista de *Alien* (1979), quien la resumió como «*Tiburón, pero en el espacio*».

En Europa se suelen usar *exposés*, sinopsis más extensas, de hasta unas quince páginas que prácticamente entregan la idea de la película como en un cuento, bastante accesible a lectores con poca disposición a leer guiones.

EL TRATAMIENTO

Si la sinopsis debe reflejar el espíritu de la película, el tratamiento (o *treatment*) debiera reflejar también su cuerpo. El tratamiento es un resumen más largo que puede ir de cinco a veinte o más páginas. Se trata de un desglose de las escenas de la película sin o con muy pocos diálogos, con comentarios y comparaciones. El tratamiento es la espoleta del torpedo que es el guión, debe abrirle el camino al financiamiento de la película, debe entusiasmar, debe deslumbrar y en este plano cada director utiliza sus argumentos.

El tratamiento, que muchos guionistas ven como un anacronismo, permite tener una idea del entramado total de la película y es

la alternativa real de hacerle accesible la idea de la película al futuro inversionista que jamás leerá un guión.

LA ESCALETA

La escaleta es un instrumento doméstico del guionista, quien al escribir necesita tener una idea de la progresión del relato. Es muy raro que, al comenzar a escribir, el guionista tenga sobre el papel una relación secuencial de toda su película y, si la tiene, será una propuesta esquemática y aventurada. Como cuando nos proponemos una larga caminata y diseñamos un plan de metas intermedias hasta el final, aunque todos sabemos que las caminatas no son tan previsibles como a muchos les gustaría.

Una escaleta es una ayuda sólo cuando el guionista tiene una idea clara del final de su película. En algunos fondos de ayuda al guión se suele pedir la escaleta como requisito, algo bastante absurdo cuando justamente se trata de desarrollar una idea para convertirla en guión.

EL GUIÓN TÉCNICO

No debiéramos perder tiempo acá con algo que atañe al director de la obra. El guionista no tiene nada que ver con el guión técnico, a lo más el guionista ha escrito su guión tratando de proyectar en él la forma cómo debe ser filmado. Pero en nuestros países latinoamericanos algunos suelen darle mucha importancia al guión técnico, como instrumento imprescindible del rodaje. Todo director es dueño de pre-diseñar detalladamente cada plano en el papel, pero esto es privativo de cada uno.

Quienes filman en escenarios naturales deben normalmente adaptarse con flexibilidad a situaciones diversas, al ritmo que cada escena exige en la práctica, a los distintos énfasis de la puesta en escena, que sólo se harán presentes en el terreno. Este manejo flexible y creativo del director exige criterios narrativos, dominio absoluto del guión, dominio de la locación, apertura de mente en relación al flujo de la

acción dramática, que es malcable y, naturalmente, profesionalismo en cuanto a potenciar lo escrito a través de lo representado con la ayuda de los actores.

El guión técnico puede facilitar la coordinación del rodaje, pero también puede entesar la puesta en escena. Este tuvo su auge en la época del *studio system* en el Hollywood de los años veinte y hoy cuenta con fervorosos defensores en el cine publicitario. En el cine soviético fue convertido en un mamotreto conocido como «guión de hierro», con muchas columnas en las cuales se detallaba todo lo referente a la escena. Fue defendido por Pudovkin, no así por Eisenstein, e impuesto por los estudios Mosfilm, por razones de control, a todas sus producciones.

En Europa, en general, donde no se suele usar guión técnico, se trabaja con desglose de los distintos estamentos de la producción y el rodaje, dejando aparte al guión literario, el que se considera un soporte narrativo del director.

EL STORY BOARD

Al igual que el guión técnico, el *story board* no incumbe al guionista. Es la visualización que hace del guión el director y es muchas veces la obra de artistas que pueden llegar a diseñar toda la atmósfera de una película. El *story board* tiene su origen muy tempranamente en el cine por la necesidad del realizador de comunicar visualmente la escena antes de que esta pudiera filmarse. El talento de dibujar la escena en su encuadre podía facilitar el trabajo del director, como ha sido el caso de Eisenstein, de Hitchcock, de Fellini o de Scorsese y más tempranamente de Méliès.

Ha sido un instrumento del cine de efectos especiales, del cine de ciencia ficción y de la publicidad, fundamentalmente. El uso de escenografías monumentales ha exigido la integración de diseñadores que han proyectado los escenarios de producciones como *Blade Runner* que deben en gran medida su efectividad al talento de destacados artistas plásticos.

UN FORMATO DE GUIÓN, EL *MASTER SHOT*

No existen criterios únicos en cuanto al formato de un guión.

En el mundo entero se ha impuesto el tipo de guión norteamericano con su formato por una razón muy simple: es un formato sencillo y, además, en este se produce la equivalencia aproximada de un minuto por página de guión. Esto tiene una connotación práctica para el guionista y el productor.

El formato que explicaremos a continuación es el *Master Shot*, que se suele llamar también guión literario. Este es el formato que se espera del guionista y que obedece a la concepción del guión como relato visual. Este tipo de guión no lleva escenas numeradas ni posiciones de cámara ni indicaciones técnicas. Lo primero es asunto de la producción y, lo segundo, del director y su camarógrafo.

El guión se divide en escenas, unidades básicas del relato. Una escena es una unidad de tiempo y espacio. Cada vez que la narración cambia de espacio o de tiempo, debe cambiar la escena.

El tipo de letra es Courier 12, el tamaño del papel es carta.

El ejemplo formateado que entregamos acá tiene las medidas oficiales del formateo norteamericano, ya bastante extendido.

1. En el ENCABEZADO DE LA ESCENA se especifica (en mayúsculas) en primer lugar si esta sucede en el EXTERIOR o INTERIOR, esto se suele abreviar EXT. o INT. En segundo lugar y separado por dos espacios, se especifica el lugar, por ejemplo: DORMITORIO DE JUAN. Si es un espacio al aire libre puede ser CALLE EN SAN MIGUEL, etc. Atención, si el lugar es, por ejemplo, CASA DE JUAN, debo especificar el lugar dentro de la casa. Lo correcto entonces es poner: CASA DE JUAN / COCINA. Si la acción se traslada al pasillo: CASA DE JUAN / PASILLO, etc. En tercer lugar, seguido por un espacio, un guión y un nuevo espacio, se especifica si es DÍA o NOCHE. Sólo existen estas dos especificaciones, si se quiere ser más preciso, se puede detallar en el siguiente párrafo de descripción de la acción, si es amanecer o atardecer, por ej.; algunos guionistas especifican DÍA y NOCHE sólo la primera vez, cuando las escenas que siguen se entienden que suceden en

el mismo tiempo. Siguiendo el principio básico del guión, que es el describir lo que vemos en la pantalla, podemos decir que el encabezado de la escena nos describe donde sucede la escena. Las escenas no se numeran en el *Master Shot*, eso corresponde a la etapa de producción. Escenas dentro de un auto son interiores, aunque el auto esté en un exterior. Cuando una escena ocurre en un lugar y es vista desde otro se pone por ej.:

INT. / EXT. LOBBY DEL HOTEL / CALLE DE LA CIUDAD – DÍA

Esto quiere decir que la escena es vista desde el interior del hotel, pero sucede afuera.

EXT / INT. PARQUE / DEPARTAMENTO – NOCHE

Esto quiere decir que la escena es vista desde el exterior (por ej.: por una ventana) y sucede al interior del departamento.

2. Una escena puede ser interrumpida por una acción simple, esto se llama inserto y puede hacerse así:

INSERTO – RUEDA DEL AUTO

La rueda comienza a soltarse.

VUELVE A LA ESCENA

(Continúa la escena que se ha interrumpido)

o

INSERTO – PORTADA DE DIARIO «MATUTINO»

Se lee: «*Escapa asesino de la cárcel*».

VUELVE A LA ESCENA

Un inserto es considerado una escena y será numerada al pasar a producción, debe formatearse como encabezado de escena.

Lo mismo puede aplicarse a inserto de pantallas de TV, sólo que se describe luego lo que vemos en la pantalla.

3. Una escena también puede alternarse con un *Point of view* (POV) o Punto de vista (PDV) de la siguiente manera:

PDV DE JAIME

María baja del auto y atraviesa el jardín de su casa.

VUELVE A LA ESCENA

PDV DE JAIME debe formatearse como encabezado de escena y recibirá un número al cerrarse al guión para ir a producción. Además, se sugiere con esta indicación una cámara subjetiva que se usa mucho en películas de horror, por ej.: la secuencia de la persecución de Jodie Foster hacia el final de *El silencio de los inocentes* vista desde el PDV del perseguidor con anteojos infrarrojos en la oscuridad.

Esta opción puede evitarse si se usa el sentido común, porque si yo describo a Carlos en el parque que mira hacia arriba y acto seguido describo una ventana a través de la cual vemos algo (como el ejemplo del punto 2), es evidente que se trata del punto de vista de Carlos y con la indicación del encabezado como en el punto 2 debiera ser suficiente para sugerirlo.

4. En la DESCRIPCIÓN DE LA ACCIÓN se describe, ni más ni menos, lo que sucede en la pantalla. Esta descripción debe ser hecha en tiempo presente y no interpreta, como lo hace la literatura, el mundo subjetivo de estos. De poco le sirve al lector de guión y, por ende, al director, saber que María está nerviosa, si no veo que está nerviosa, si no veo que actúa como alguien que lo está. El guión no es literatura. El guión es un relato visual y en términos cinematográficos los actores son, en primer lugar, lo que hacen; luego lo que muestran y muy al final lo que dicen.

En la DESCRIPCIÓN DE LA ACCIÓN es posible separar distintas acciones en párrafos. Algunos guionistas usan este recurso para producir la sensación de cambios en la posición de la cámara. Por ej.: si describo la escena así:

Carlos y Julia sentados en un café. Carlos bebe un sorbo de café sin despegar la mirada de la taza.

Julia rompe una galleta en muchos pedazos.

El punto aparte entre los dos párrafos me sugiere un plano y un contraplano.

Se recomienda además, para aliviar las descripciones más extensas y evitar la impresión visual de alta densidad.

En el guión *Master Shot* no se especifican posiciones de cámara, pero el guionista puede sugerirlas de manera sutil, usando ciertos trucos, por ej.: una descripción como la siguiente: «vemos a María y a Pedro atravesar la calle para entrar luego a la tienda de juguetes». Aquí el guionista está sugiriendo, ni más ni menos, que un plano general y, eventualmente, un paneo para narrar esa escena.

En cuanto a los sonidos, cada vez que describimos algún ruido cuyo origen no se ve en pantalla, debe ser escrito en mayúsculas. Si vemos los neumáticos de un auto al hacer el ruido no son necesarias las mayúsculas.

Igualmente, cada vez que hace aparición un nuevo personaje, debe aparecer en mayúsculas. Se sugiere poner entonces junto al nombre en paréntesis, la edad de la persona. Algunos guionistas ponen a sus personajes siempre en mayúsculas, es cosa de gusto. Estos personajes no necesitan tener nombres, puede ser HOMBRE FLACO, etc. Ahora, si introducimos a un personaje que luego tendrá un rol más protagónico y sobre todo diálogos, conviene que lo hagamos desde un principio con su nombre, aunque en la pantalla aún no se haya dado a conocer.

5. EL NOMBRE DEL PERSONAJE va en mayúsculas en la ubicación señalada.

6. En un PARÉNTESIS bajo el nombre es posible señalar en minúsculas la forma cómo se dice el diálogo. No conviene abusar de esta especificación ni usarla para dar instrucciones al actor, atributo del director. Una indicación como (titubea) o (con la boca llena) puede ser útil en ese lugar.
7. El DIÁLOGO de los personajes va como se especifica en el ejemplo. Este se puede interrumpir por paréntesis entre las líneas, cuando se quieren especificar pausas o cambios en la forma como se dicen los diálogos, por ejemplo: (a Pedro) cuando cambia la dirección Este. O cuando se quiere entregar pequeñas acciones como «lo apunta con el dedo» y no se quiere interrumpir el flujo del diálogo con acción..
Los expertos recomiendan no tener grandes pasajes sólo con diálogos, así como grandes pasajes con descripciones de acción... cuestión de gustos.
8. Junto al NOMBRE se especifica, cuando viene al caso, si vemos a la persona que habla. Si no la vemos se pone (O.S.), que significa *off the screen* o *off the set*, según algunos. Algunos escriben sólo (*off*). En España se escribe (FDC), Fuera De Campo. Existe la especificación (V.O.), que significa *voice over*, cuando la voz proviene de un narrador y esta se graba en la post-producción.
9. Evita escribir «vemos». Ejemplo: «Vemos salir a José de la heladería». Prefiere: «José sale de la heladería». Usa la lógica, guión es un relato visual, todo lo que describo lo veo. Con la misma lógica evita escribir mucho en gerundio, en un guión todo está pasando.
10. Al describir la escena evita repetir la información que ya se ha dado en el encabezado. Si en el encabezado dice:

INT. CUARTO DE SONIA – DÍA

Evita entonces escribir «Carlos entra al cuarto de Sonia», simplemente escribe «Carlos entra...»

11. Evita descripciones como: «Carlos se pone de pie y dice», seguido del diálogo de Carlos. Simplemente: «Carlos se pone de pie», seguido del diálogo de Carlos.
12. Evita la siguiente obviedad: «Carlos grita enfurecido», cuando el diálogo es algo así como: CARLOS: ¡Qué te has imaginado al decirme semejante idiotez! El diálogo ya me está diciendo que está enfurecido.
13. Evita señalar en demasía las miradas. «Carlos mira a Raquel», sobre todo cuando hay dos personajes en la escena; si interactúan es porque se están mirando.
14. *Flash backs*. Para insertarlos es recomendable interrumpir la escena, poner

FLASH BACK

Aquí describir el *flash back* como una escena común.

VUELVE A ESCENA

Aquí continúa la escena...

Ojo: *FLASH BACK* debe formatearse como encabezado de escena y recibirá un número al cerrarse al guión para ir a producción. En este formato se han dejado fuera algunos elementos del guión que algunos «expertos» consideran necesarios: por ej., *cut to*, *dissolve to*, *(more)*, *(continued)*, etc. La verdad es que no son necesarios y si un guionista quiere que se lea su obra maestra, debe dejar en él lo esencial y no hacer más árido de lo que ya es la lectura del guión.

EXTRACTOS DE UN GUIÓN ESCRITO
EN FORMATO *MASTER SHOT*

«TAXI PARA TRES» (2001) DE ORLANDO LÜBBERT

EXT. CERRO NAVIA / CALLE-DÍA

El auto parte a todo dar.

INT. CERRO NAVIA / TAXI-DÍA

Con la acelerada, Chavelo y Coto pierden el equilibrio. Ulises maneja a toda velocidad. El taxi sobrepasa un auto tras otro, se acerca a un semáforo con roja.

CHAVELO

¡Guarda, luz roja!

Chavelo logra sujetarse como puede, trata de acercarse a Ulises, cuchillo en mano.

CHAVELO

¡Cuidado, luz roja!

Ulises pasa la luz roja.

CHAVELO

¡Guarda que está en rojo! ¡Guarda! ¡Guarda!
¡Guarda!

Chavelo, con los ojos cerrados.

EXT. CERRO NAVIA / CALLE-DÍA

Chavelo, desesperado.

CHAVELO

¡Ya, para, si sabemos que sabís manejar lonyi!
¡Para, para, taxista!

Ulises sube a la vereda dando un gran bote.

INT. CERRO NAVIA / TAXI-DÍA

Chavelo salta por los aires. Coto ha abierto piernas y brazos y se apoya en el asiento delantero.

CHAVELO

¡Para, para, para, para! ¡Guarda loco, te creís micrero!

EXT. CERRO NAVIA / CALLE-DÍA

Los transeúntes saltan hacia los lados.

TRANSEUNTE

¡Ahuevonado!

Ulises, enajenado, aferrado al volante, cruza una bocacalle, obligando a un auto a frenar abruptamente.

CHOFER AUTO

¡Concha de tu madre!

Al fondo de la calle una feria libre. Nos acercamos a ella a toda velocidad. La gente se hace a un lado, espantada.

INT. CERRO NAVIA / TAXI-DÍA

Ulises con la vista puesta en la calle. Chavelo, horrorizado, se prepara para el choque inminente. Coto cierra los ojos. En el último minuto Ulises frena, el auto se

detiene con UN CHIRRIDO DE NEUMÁTICOS. Ulises se queda aferrado al volante.

Chavelo se recupera lentamente, Coto abre los ojos, por la ventana ve a UN VENDEDOR DE PESCADO que lo mira con curiosidad. Chavelo, todavía incrédulo, saca el habla después de unos segundos.

CHAVELO

Buena, Fitipaldi.

COTO

Fitipaldi, Fitipaldi, Fitipaldi.

Ulises se deja caer hacia atrás.

Ulises toma su pañuelo, baja del auto.

EXT. CERRO NAVIA / CALLE-DÍA

Ulises va al otro costado del auto.

CHAVELO

Luca para el Cotito, luca para mí, luca para Fitipaldi. Luca para el Cotito, luca para mí, luca para Fitipaldi.

Ulises moja el pañuelo con saliva, limpia en la ventana los restos de sangre de la mujer asaltada.

Coto le sonríe desde el interior, baja el vidrio, interrumpe el trabajo de Ulises.

COTO

Oye, enséñame a manejar, quiero manejar como tú.

CHAVELO

Una para mí, otra para vos, otra para el Fiti-
paldi. Luca para el Cotito, luca para mí, luca
para el Fitipaldi.

Ulises dobla su trajinado pañuelo, lo guarda, indiferente
de Coto.

CHAVELO

Como sesenta lucas tiene la vieja.

Ulises vuelve al otro costado del auto, mira a su alre-
dedor, a lo lejos ve algo que sí le interesa, se despega
del auto.

DOS CARABINEROS recorren la feria, se acercan.

Ulises se separa disimuladamente del auto. Ulises se ale-
ja unos metros, mira a los carabineros.

EXT. CERRO NAVIA / FERIA-DÍA

Los dos carabineros conversan animadamente con un vende-
dor.

EXT. CERRO NAVIA / CALLE-DÍA

Ulises vacila, de pronto vuelve hacia el auto, sube.

INT. CERRO NAVIA / TAXI-DÍA

Ulises mete marcha atrás, mira hacia atrás para retroce-
der.

ULISES

Bueno, ustedes dirán donde los dejo.

Ulises maniobra marcha atrás. Chavelo, sorprendido, con un fajo de billetes en las manos.

CHAVELO

¡Cómo, pero si recién estamos empezando, taxista!

Ulises maniobra, se los queda mirando.

ULISES

Además, no me gusta nada esta cosa.

Chavelo tiene la vista fija en la feria libre.

EXT. CERRO NAVIA / FERIA-DÍA

Los carabineros llegan al final de la feria, avanzan.

INT. CERRO NAVIA / TAXI-DÍA

Chavelo, nervioso.

CHAVELO

A mí tampoco. Los tombos.

Ulises lo mira desafiante, maneja. Chavelo le pone un fajo de billetes por delante.

CHAVELO

Ya, aquí está tu parte.

Chavelo mira el dinero de reojo mientras maneja.

ULISES

No, no, no, no me dé nada, yo no soy cogotero, guarde esa plata no más.

CHAVELO

La plata es plata. Lo justo es justo. Además estas trabajando con nosotros.

ULISES

¿Trabajando? ¿Se les olvidó que estoy asaltado?

CHAVELO

Ya, cóbrese la carrera entonces, mijito.

Coto deja escapar una risotada.

COTO

Y para la otra ponís el taxímetro.

Ulises los mira por el espejo, mira el dinero antes de fijar la vista en la ruta, frena.

ULISES

¿Qué pasaría si los entregara a los pacos?

Coto no duda, sonrío.

COTO

Te cortaría el cogote y se mancharía el techo, ¿vivo?

Chavelo, sereno.

CHAVELO

¿En serio querís saber? Ya, pues. Volvamos para la feria.

Ulises se lo queda mirando con rabia, mete primera, parte refunfuñando.

CHAVELO

Fitipaldi, Fitipaldi, Fitipaldi...

COTO

Como no te voy a querer. Como no te voy a querer. Fitipaldi.

CORO

Fitipaldi... Cómo no te voy a querer.

EXT. LO HERMIDA / CALLE-DÍA

Coto, con el cuchillo atravesado en la boca, carga unas frazadas en el asiento delantero del taxi.

Chavelo en el auto recibe las frazadas.

UN MUCHACHO pobrementemente vestido gesticula en medio de la calle.

MUCHACHO

Oiga nó me haga eso, si son frazadas no más, ¿qué van a hacer con ellas?

COTO

Abrigarnos. ¿No veís que hace frío?

El muchacho, desesperado, se acerca a Coto, Coto lo amenaza con el cuchillo.

COTO

¡Oye, no te acerquís mucho, mira que pico!

MUCHACHO

Me roban las frazadas, cierto, y a mí, ¿quién me cree?

Chavelo abre la ventana, se asoma.

CHAVELO

Mijito, no se preocupe, nosotros le creemos.

Coto carga las dos últimas frazadas, sube al taxi.

INT. LO HERMIDA / TAXI-DÍA

Ulises acelera en banda, impaciente. El muchacho se acerca a la ventana de Chavelo, se arremanga el suéter.

MUCHACHO

Por lo menos háganme un tajo.

CHAVELO

¡Ya, ya, ya chao!

El muchacho mete el brazo por la ventana.

MUCHACHO

Un tajito no más que sea.

Coto mira a Chavelo, confundido. Chavelo mueve la cabeza.

CHAVELO

¡Chao, ya chao!

MUCHACHO

Un tajo a lo largo no cuesta nada.

Coto estupefacto, tiene el brazo del muchacho por delante.

ULISES

¡Vamos, pégale un corte!

Coto levanta el cuchillo, su mano tiembla, mira a Chavelo. De pronto Ulises le arrebató a Coto el cuchillo y con un rápido movimiento le hace un tajo en el brazo al muchacho.

MUCHACHO

¡Ah, mierda!

El muchacho saca el brazo. Ulises deja caer el cuchillo sobre las rodillas de Coto.

COTO

¡Me manchaste con sangre!

Coto, estremecido.

INT. LO HERMIDA / TAXI-DÍA

El taxi parado en un sitio eriazo. Se reparten las frazadas.

CHAVELO

Ya, esta para vos.

COTO

No, no, no, la verde no.

CHAVELO

¿Por qué?

COTO

Me recuerda a los pacos esta huevada.

ULISES

Ni siquiera les pidió las frazadas de vuelta el infeliz. ¡Lo único que les pidió fue un tajito!

CHAVELO

Le, le, nos pidió...

ULISES

Un tajito, un tajito para que le creyeran.

CHAVELO

Tú mismo dijiste: el huevón no está ni ahí con que le devolvieran las frazadas.

COTO

Él preguntó: "¿para qué las quieren?".

ULISES

A ver, a ver. ¿Y ustedes le hubieran devuelto las frazadas si se las hubiera pedido de vuelta?

CHAVELO

No pues huevón, el jote culiado, cómo se las vamos a devolver.

Ulises calla. UNA SEÑORA pasa, los mira extrañada por los gritos en el auto.

ULISES

Claro, y a mí me asaltan, me ofrecen la mitad de la plata y creen que no les cacho el jueguito al par de huevones...

CHAVELO

A ver ¿qué jueguito?

ULISES

Mala clase, mala clase, abusadores.

CHAVELO

Mira, abusador es el culiado al que le tiene que ir a mostrar el tajo, ese huevón es abusador. Nosotros somos intermediarios, intermediarios.

ULISES

Intermediarios, huevón. Cogotereros, huevón, cogotereros, vulgares cogotereros, eso es lo que son, miserables, rascas ordinarios, que le andan robando a su propia gente.

EXT. CALLE-DÍA

Javiera sube al taxi de su padre, cierra la puerta.

INT. CERRO NAVIA / TAXI-DÍA

Javiera, sentada junto a su padre, ajusta el espejo retrovisor para verse, se examina los frenillos.

JAVIERA

Son feos, horribles y chuecos.

ULISES

¿Chuecos?

JAVIERA

Me los dejaron mal. La mamá me pidió hora para hoy día. Olvídate de que alguno se fije en mí.

Javiera sonríe exageradamente para su padre. Ulises sonríe.

ULISES

Si mis padres hubieran pensado en mis dientes.

JAVIERA

Tú ya tenías espinillas, qué más castigo que ese.

Ulises ríe mientras mira el camino, de pronto se pone serio.

A través del parabrisas vemos a Chavelo y Coto cuidadosamente peinados y bien vestidos, ambos con chaqueta. Chavelo hace parar al taxi. Ulises frena.

Chavelo sube primero, le sigue Coto. Javiera, extrañada.

CHAVELO

A la plaza Ñuñoa, por favor.

Ulises los mira curioso por el espejo. Chavelo, indiferente. Coto contiene la risa. Javiera se ha sentado derecho.

ULISES

Muy bien.

El auto continúa hasta detenerse ante un colegio. Javiera le da un beso a su padre.

JAVIERA

Necesito plata para el dentista, papá.

Ulises, incómodo, busca en los bolsillos, no encuentra nada.

JAVIERA

¿No te dijo la mamá?

ULISES

No tengo, mi amor. Dígale al dentista que le enderece la cosa esa, que yo paso a pagarle mañana.

Javiera, molesta. Ulises le abre la puerta. Coto deja escapar unas risitas, Javiera lo mira, indignada, tratando de no delatar sus frenillos.

JAVIERA

(a Ulises)

Hubiera preferido tus espinillas.

Javiera baja. Ulises parte.

ULISES

Que le vaya bonito.

Coto se abalanza a golpearle la espalda, pasa hacia el asiento de adelante.

COTO

Que bien estás, taxista.

CHAVELO

Oye, linda tu hija, seguro que salió igualita a la mamá.

Ulises para, se da vuelta hacia ellos con gesto duro.

Coto y Chavelo le sonríen.

Ulises vacila, los examina, sonrío también.

COTO

Dicen que está flojo el negocio. ¿Nos echaste de menos, taxista?

Ulises mueve la cabeza.

CHAVELO

Taxista, estábamos pensando en la otra vez que trabajamos juntos, en lo que nos dijiste, ¿te acuerdas?

Aquella vez que me asaltaron.

ULISES

La otra vez que me asaltaron será.

COTO

Pensamos que tienes razón.

CHAVELO

Sí pues, vos nos dijiste que éramos cogoteros rascas, vulgares.

COTO

Miserables, nos dijiste. Fuiste bien duro.

CHAVELO

Bueno, nosotros cachamos como ya estamos en el siglo dos mil y nos cambian los tiempos y toda la cuestión y si no cambiamos nosotros nos vamos al hoyo.

Coto saca un pequeño revólver de su bolsillo, se lo muestra.

COTO

Mira, no más cuchillo.

ULISES

Guarda eso.

CHAVELO

Ya mijito, ya, ya. Sin querer compadre nos dio el empujón que necesitábamos y aquí estamos para trabajar juntos otra vez.

Ulises no sale del asombro, irónico.

ULISES

¿Trabajar juntos?

CHAVELO

Sí.

ULISES

Me van a asaltar de nuevo los huevones.

COTO

Oye, nunca te asaltamos.

ULISES

¿Cómo que ño? Si me amenazaron con el maletero y después con el cuchillo.

COTO

Oye, te tomas todo tan en serio.

CHAVELO

Ya mijito, tómelo como quiera, pero aquí estamos otra vez para trabajar profesionalmente, como dios manda, haciendo las cosas a su pinta, ¿me entiende? Pocas, pero bien hechas.

COTO

Y robarle a los ricos, no a los pobres.

Ulises se vuelve hacia adelante, no puede contener la risa.

CHAVELO

Ya, ¿volante o maleta?

Ulises se apoya en el volante. Chavelo y Coto lo miran expectantes. Después de un rato.

ULISES

Volante.

Chavelo y Coto lo celebran con júbilo.

COTO

Bien.... Fitipaldi.... Fitipaldi....

ULISES

¡Ya, ya, paren la cuestión! Con una condición.

INT. CERRO NAVIA / TAXI-DÍA

Taxi detenido, más tarde. Sobre un cuaderno, en el asiento trasero, Chavelo escribe con dificultad. Ulises al volante.

ULISES

A ver. "Si no hace lo que le decimos, mataremos a sus seres queridos..."

CHAVELO

(repite)

"A todos sus seres queridos."

ULISES

No, no a todos, a todos no, a sus seres queridos.

Chavelo se esmera.

ULISES

Queridos es con "q".

CHAVELO

Estás por la autenticidad o estás por el embebe...

ULISES

¿Embe qué?

CHAVELO

Te lo estoy escribiendo así para que no cachen que vos lo escribiste.

ULISES

Cierto.

CHAVELO

Si te lo escribo así es para que no piensen que tú lo hiciste.

Ulises se vuelve hacia adelante, pensativo, mueve la cabeza.

ULISES

Cierto.

PELÍCULAS CITADAS

- 2001, *Odisea del espacio* (2001, *A Space Odyssey*) (1968) / EE.UU. / 139 min. / **Dirección:** Stanley Kubrick (1928-1999) / **Guión:** Stanley Kubrick / Arthur C. Clarke.
- Al ahora señalada* (*Iliigh Noon*) (1952) / EE.UU. / 85 min. / **Dirección:** Fred Zinnemann (1907-1997) / **Guión:** Carl Foreman.
- A sangre fría* (*In Cold Blood*) (1967) / EE.UU. / 133 min. / **Dirección:** Richard Brooks (1912-1992) / **Guión:** Richard Brooks.
- Aguirre o la ira de Dios* (*Aguirre, der Zorn Gottes*) (1972) / RFA / 90 min. / **Dirección:** Werner Herzog (1942) / **Guión:** Werner Herzog.
- Alejandro Nevsky* (*Aleksandr Nevskiy*) (1938) / URSS / **Dirección:** Sergei Eisenstein (1848-1948) / **Guión:** Pyotr Pavlenko.
- Alien* (1979) / EE.UU. / 117 min. / **Dirección:** Ridley Scott (1937) / **Guión:** Dan O'Bannon.
- Amor impedido* (*Behinderte Liebe*) (1979) / Suiza / Doc / 120 min. / **Dirección:** Marlies Graf (1943) / **Guión:** Marlies Graf.
- Amores perros* (2000) / México / 153 min. / **Dirección:** Alejandro González Iñárritu (1963) / **Guión:** Guillermo Arriaga.
- Armageddon* (1998) / EE.UU. / 150 min. / **Dirección:** Michael Bay (1965) / **Guión:** J.J. Abrams, Tony Gilroy.
- Asesinos natos* (*Natural born killers*) (1994) / EE.UU. / 119 min. / **Dirección:** Oliver Stone (1946) / **Guión:** Oliver Stone, Quentin Tarantino.
- Atrapados sin salida* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*) (1975) / EE.UU. / 133 min. / **Dirección:** Milos Forman (1932) / **Guión:** Bo Goldman, Lawrence Hauben, sobre un libro de Ken Kesey.
- Baran* (2001) / Iran / 94 min. / **Dirección:** Majid Majidi (1959) / **Guión:** Majid Majidi.
- Barrio chino* (*Chinatown*) (1974) / EE.UU. / 130 min. / **Dirección:** Roman Polansky (1939) / **Guión:** Robert Towne.

- Ben Hur* (1959) / EE.UU. / 212 min. / Dirección: William Wyler (1902-1981) / Guión: Karl Tunberg.
- Billy el mentiroso (Billy liar)* (1963) / Inglaterra / 94 min. / Dirección: John Schlesinger (1926-2003) / Guión: Willis Hall, Keith Waterhouse.
- Blade Runner* (1982) / EE.UU. / 114 min. / Dirección: Ridley Scott (1937) / Guión: David Peoples, Darril Ponicsan.
- Bonnie y Clyde (Bonnie and Clyde)* (1967) / EE.UU. / 111 min. / Dirección: Arthur Penn (1922) / Guión: Robert Benton, David Newman.
- Borinage* (1933) / Bélgica / 36 min. / Dirección: Joris Ivens (1898-1989) / Guión: Joris Ivens.
- Butch Cassidy y Sundance Kid (Butch Cassidy and Sundance Kid)* (1969) / EE.UU. / 110 min. / Dirección: George Roy Hill (1922-2002) / Guión: William Goldman.
- Candilejas (Limelight)* (1952) / EE.UU. / 150 min. / Dirección: Charles Chaplin (1889-1977) / Guión: Charles Chaplin.
- Chocolate (Chocolat)* (2000) / EE.UU. / 121 min. / Dirección: Lasse Hallström (1946) / Guión: Robert Nelson Jacobs.
- Como agua para el chocolate* (1993) / México / 113 min. / Dirección: Alfonso Arau (1932) / Guión: Laura Esquivel.
- Contacto en Francia II (French Connection II)* (1975) / EE.UU. / 119 min. / Dirección: John Frankenheimer (1930-2002) / Guión: Lauri Dillon, Robert Dillon, Alexander Jacobs.
- Contraté a un asesino a sueldo (I hired a Contract Killer)* (1990) / Finlandia / 79 min. / Dirección: Aki Kaurismäki (1957) / Guión: Aki Kaurismäki.
- Cuando Harry encontró a Sally (When Harry met Sally)* (1989) / EE.UU. / 96 min. / Dirección: Rob Reiner (1945) / Guión: Nora Ephron
- Danza con lobos (Danzing with wolves)* (1990) / EE.UU. / 181 min. / Dirección: Kevin Costner (1955) / Guión: Michael Blake.
- Danzón* (1991) / México / 96 min. / Dirección: Maria Novaro (1951) / Guión: Beatriz Novaro.
- Doctor Insólito (Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb)* (1964) / Inglaterra-EE.UU. / 93 min. / Dirección: Stanley Kubrick (1928-1999) / Guión: Stanley Kubrick, Terry Southern.
- El barco (Das Boot)* (1981) / RFA / 145 min. / Dirección: Wolfgang Petersen (1941) / Guión: Wolfgang Petersen, Dean Riesner.
- El bazar de las sorpresas (The Shop Around the Corner)* (1940) / EE.UU. / 99 min. / Dirección: Ernst Lubitsch (1892-1947) / Guión: Samson Raphaelson
- El chacal de Nahueltoro* (1970) / Chile / 88 min. / Dirección: Miguel Littin (1942) / Guión: Miguel Littin.

- El Cid* (1961) / EE.UU.-Italia-España / 184 min. / Dirección: Anthony Mann (1906-1967) / Guión: Diego Fabbri, Frederic M. Frank, Philip Yordan.
- El circo* (*The Circus*) (1928) / EE.UU. / 75 min. / Dirección: Charles Chaplin (1889-1977) / Guión: Charles Chaplin.
- El ciudadano Kane* (*Citizen Kane*) (1941) / EE.UU. / 119 min. / Dirección: Orson Welles (1915-1985) / Guión: Herman Mankiewicz, Orson Welles.
- El día más largo del siglo* (*The Longest Day*) (1962) / EE.UU. / 179 min. / Dirección: Ken Annakin (1914), Andrew Marton (1904-1992), Bernhard Wicki (1919-2000) / Guión: Romain Gary, James Jones, David Pursall.
- El fugitivo* (*The Fugitive*) (1993) / EE.UU. / 127 min. / Dirección: Andrew Davis (1946) / Guión: David Giler, Walter Hill, Robert Mark Kamen, David Newman, Jeb Stuart, David N. Twohy.
- El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*) (1919) / Alemania / 52 min. / Dirección: Robert Wiene (1880-1938) / Guión: Hans Janowitz, Carl Mayer.
- El graduado* (*The Graduate*) (1967) / EE.UU. / 107 min. / Dirección: Mike Nichols (1931) / Guión: Buck Henry.
- El hombre araña* (*The Spiderman*) (2002) / EE.UU. / Dirección: Sami Raimi (1959) / Guión: David Koepp.
- El hombre de Arán* (*Man of Aran*) (1934) / Inglaterra / Dirección: Robert Flaherty (1884-1951) / Guión: Robert Flaherty.
- El hombre de la cámara* (*Chelovek s Kinoapparatom*) (1929) / UdRSS / 69 min. / Dirección: Dziga Vertov (1896-1951) / Guión: Dziga Vertov.
- El inmigrante* (*The Immigrant*) (1917) / EE.UU. / 20 min. / Dirección: Charles Chaplin (1889-1977) / Guión: Charles Chaplin.
- El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*) (1939) / EE.UU. / 101 min. / Dirección: Victor Fleming (1883-1949) / Guión: Noel Langley, Florence Ryerson, Edgar Allan Woolf.
- El marido de la peluquera* (*Le Mari de la Coiffeuse*) (1990) / Francia / 84 min. / Dirección: Patrice Leconte (1947) / Guión: Claude Klotz, Patrice Leconte.
- El mensajero del amor* (*The go-between*) (1970) / Inglaterra / 116 min. / Dirección: Joseph Losey (1909-1984) / Guión: Harold Pinter.
- El ocaso de una vida* (*Sunset Boulevard*) (1950) / EE.UU. / 110 min. / Dirección: Billy Wilder (1906-2002) / Guión: Billy Wilder, Charles Brackett, D. M. Marshman Jr..
- El Padrino* (*The Godfather*) (1972) / EE.UU. / 175 min. / Dirección: Francis Ford Coppola (1939) / Guión: Mario Puzo, Francis Ford Coppola.

- El paso (Der Übergang)* (1978) / RDA / 76 min. / **Dirección:** Orlando Lübbert (1945) / **Guión:** Orlando Lübbert.
- El perro andaluz (Un Chien Andalou)* (1928) / Francia / 20 min. / **Dirección:** Luis Buñuel (1900-1983) / **Guión:** Luis Buñuel, Salvador Dalí.
- El puente sobre el río Kwai (The Bridge on the River Kwai)* (1957) / EE.UU. / 161 min. / **Dirección:** David Lean (1908-1991) / **Guión:** Carl Foreman, Michael Wilson.
- El quinteto de la muerte (The Ladykillers)* (1955) / Inglaterra / 87 min. / **Dirección:** Alexander MacKendrick (1912-1993) / **Guión:** William Rose.
- El silencio de los inocentes (The Silence of the Lambs)* (1991) / EE.UU. / 181 min. / **Dirección:** Jonathan Demme (1944) / **Guión:** Ted Tally.
- El viaje de los comediantes (O thiasos)* (1975) / Grecia / 230 min. / **Dirección:** Theo Angelopoulos (1936) / **Guión:** Theo Angelopoulos.
- Elephant* (2003) / EE.UU. / 81 min. / **Dirección:** Gus Van Sant (1952) / **Guión:** Gus Van Sant.
- En la línea de fuego (In the Line of Fire)* (1994) / EE.UU. / 127 min. / **Dirección:** Wolfgang Petersen (1941) / **Guión:** Jeff Maguire.
- Erin Brockovich (Erin Brockovich)* (2000) / EE.UU. / 131 min. / **Dirección:** Steven Soderbergh (1963) / **Guión:** Susannah Grant.
- Espartaco (Spartacus)* (1960) / EE.UU. / 196 min. / **Dirección:** Stanley Kubrick (1928-1999) / **Guión:** Dalton Trumbo.
- Estación Central (Central do Brasil)* (1998) / Brasil / 110 min. / **Dirección:** Walter Salles / **Guión:** Marcos Bernstein, João Emanuel Carneiro.
- Fitzcarraldo* (1982) / RFA / 157 min. / **Dirección:** Werner Herzog (1942) / **Guión:** Werner Herzog.
- Forrest Gump* (1994) / EE.UU. / 142 min. / **Dirección:** Robert Zemeckis (1952) / **Guión:** Charlie Peters, Eric Roth, Ernest Thompson.
- Harold y Maude (Harold and Maude)* (1971) / EE.UU. / 90 min. / **Dirección:** Al Hashby (1929-1988) / **Guión:** Colin Higgins.
- Historias mínimas* (2002) / Argentina / 92 min. / **Dirección:** Carlos Sorin (1944) / **Guión:** Pablo Solarz.
- Il sor passo* (1962) / Italia / 116 min. / **Dirección:** Dino Risi (1916-2008) / **Guión:** Ruggero Maccari, Ettore Scola.
- Indiana Jones* (1989) / EE.UU. / 126 min. / **Dirección:** Steven Spielberg (1946) / **Guión:** Jeffrey Boam, Chris Columbus.
- Infierno en la Torre (The Towering Inferno)* (1974) / EE.UU. / 165 min. / **Dirección:** Irwin Allen (1916-1991), John Guillermin (1925) / **Guión:** Stirling Silliphant.
- Isadora* (1968) / Inglaterra / 153 min. / **Dirección:** Karel Reisz (1926-2002) / **Guión:** Melvyn Bragg, Clive Exton, Sewell Stokes.

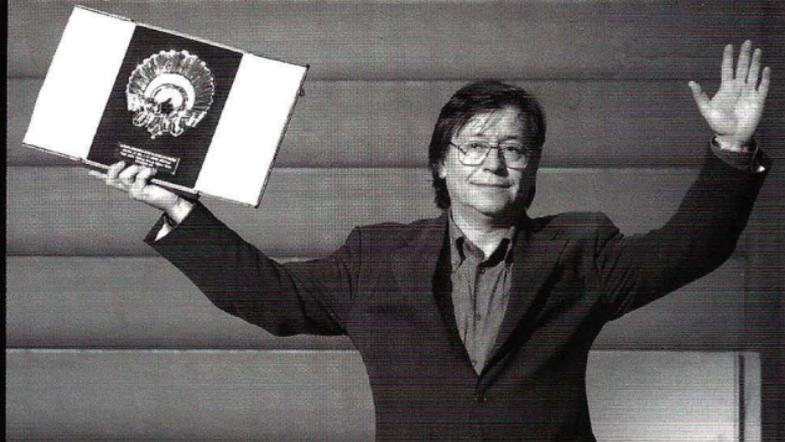
- Juego de gemelas (The Parent Trap)* (1998) / EE.UU. / 127 min. / Dirección: Nancy Meyers (1949) / Guión: Nancy Meyers, Charles Shyer.
- KillBill* (2003) / EE.UU. / 107 min. / Dirección: Quentin Tarantino (1963) / Guión: Quentin Tarantino.
- La aventura del Poseidón (The Poseidon Adventure)* (1979) / EE.UU. / 117 min. / Dirección: Ronald Neame (1911) / Guión: Wendell Mayes, Stirling Silliphant.
- La batalla de Chile: la insurrección de la burguesía* (1972-1975) (Documental) / Chile, Francia, Cuba / Dirección: Patricio Guzmán. / Fotografía: Jorge Müller / Montaje: Pedro Chaskel.
- La delgada línea roja (The Thin Red Line)* (1998) / EE.UU. / 180 min. / Dirección: Terrence Malick (1943) / Guión: Terrence Malick.
- La fiera de mi niña (Bringing up Baby)* (1938) / EE.UU. / 103 min. / Dirección: Howard Hawks (1896-1997) / Guión: Dudley Nichols, Hagar Wilde.
- La frontera* (1990) / Chile-España / 120 min. / Dirección: Ricardo Larrain (1957) / Guión: Jorge Goldenberg, Ricardo Larrain.
- La gran comilona (La Grande Bouffe)* (1973) / Francia-Italia / 130 min. / Dirección: Marco Ferreri (1928-1997) / Guión: Rafael Azcona, Francis Blanche.
- La gran ilusión (La Grande Illusion)* (1937) / Francia / 111 min. / Dirección: Jean Renoir (1894-1979) / Guión: Charles Spaak.
- La grande guerra* (1959) / Italia / 118 min. / Dirección: Mario Monicelli (1915) / Guión: Age, Furio Scarpelli, Luciano Vincenzoni.
- La guerra de las galaxias (Star Wars)* (1977) / EE.UU. / 121 min. / Dirección: George Lucas (1944) / Guión: Ben Burt, George Lucas.
- La guerra de los botones (La Guerre des Boutons)* (1962) / Francia / 92 min. / Dirección: Yves Robert (1920-2002) / Guión: Francois Boyer.
- La naranja mecánica (A Clockwork Orange)* (1971) / EE.UU. / 137 min. / Dirección: Stanley Kubrick (1928-1999) / Guión: Stanley Kubrick, sobre un libro de Anthony Burgess.
- La tiendita de los horrores (The Little Shop of Horrors)* (1986) / EE.UU. / 94 min. / Dirección: Frank Oz (1944) / Guión: Howard Ashman.
- La vendedora de rosas* (1998) / Colombia / 116 min. / Dirección: Victor Gaviria (1955) / Guión: Carlos Henao, Diana Ospina.
- La ventana indiscreta (Rear Window)* (1954) / EE.UU. / 112 min. / Dirección: Alfred Hitchcock (1899-1980) / Guión: John Michael Hayes.
- Ladrón de bicicletas (Ladri di Biciclette)* (1948) / Italia / 90 min. / Dirección: Vittorio de Sica (1901-1974) / Guión: Cesare Zavattini.
- Las diabólicas (Les Diaboliques)* (1954) / Francia / 107 min. / Dirección: Henri-Georges Clouzot (1907-1977) / Guión: Jerome Jeromini, Frederic Grendel, René Masson.

- Lawrence de Arabia (Lawrence of Arabia)* (1962) / Inglaterra / 202 min. /
Dirección: David Lean (1908-1991) / **Guión:** Robert Bolt.
- Le llamaban amigo (Sie nannten ihn Amigo)* (1959) / 63 min. / **Dirección:**
 Heiner Carow (1929-1997) / **Guión:** Claus Küchenmeister, Heiner
 Carow.
- Luvia (Regen)* (1929) / Holanda / 12 min. / **Dirección:** Joris Ivens (1898-
 1989) / **Guión:** Joris Ivens.
- Lo que el viento se llevó (Gone with the Wind)* (1939) / EE.UU. / 222 min. /
Dirección: Victor Fleming (1883-1949) / **Guión:** Sidney Howard.
- Los Ángeles al desnudo (L.A. Confidential)* (1997) / EE.UU. / 136 min. /
Dirección: Curtis Hanson (1945) / **Guión:** Curtis Hanson, Brian
 Helgeland.
- Los asesinos están entre nosotros (Die Mörder sind unter uns)* (1946) / Alema-
 nia / 85 min. / **Dirección:** Wolfgang Staudte (1906-1984) / **Guión:**
 Wolfgang Staudte.
- Los cuatrocientos golpes (Les Quatre cents coups)* (1959) / Francia / 97 min. /
Dirección: François Truffaut (1932-1984) / **Guión:** Marcel Moussy.
- Los imperdonables (Unforgiven)* (1992) / EE.UU. / 135 min. / **Dirección:**
 Clint Eastwood (1930) / **Guión:** David Peoples.
- Los inundados* (1962) / Argentina / 85 min. / **Dirección:** Fernando Birri
 (1925) / **Guión:** Fernando Birri.
- Los siete pecados capitales (Seven)* (1995) / EE.UU. / 125 min. / **Dirección:**
 David Fincher (1962) / **Guión:** Andrew Kevin Walker.
- Los siete samurais (Shichinin no Samurai)* (1954) / Japón / 204 min. / **Direc-
 ción:** Akira Kurosawa (1910-1998) / **Guión:** Akira Kurosawa, Shino-
 bu Hashimoto, Hideo Oguni.
- Los tres días del Cóndor (Three Days of the Condor)* (1975) / EE.UU. / 120
 min. / **Dirección:** Sydney Pollack (1934-2008) / **Guión:** David Ray-
 fiel, Lorenzo Semple, Jr..
- M.A.S.H.* (1970) / EE.UU. / 115 min. / **Dirección:** Robert Altman (1925-
 2006) / **Guión:** Ring Lardner, Jr..
- Macunaima* (1969) / Brasil / 100 min. / **Dirección:** Joaquim Pedro de An-
 drade (1932-1988) / **Guión:** Joaquim Pedro de Andrade.
- Magnolia* (1999) / EE.UU. / 188 min. / **Dirección:** Paul Thomas Anderson
 (1970) / **Guión:** Paul Thomas Anderson.
- Maria de mi corazón* (1979) / México / 100 min. / **Dirección:** Jaime Hum-
 berto Hermosillo (1942) / **Guión:** Gabriel García Márquez.
- Matilda* (1996) / EE.UU. / 93 min. / **Dirección:** Danny DeVito (1944) /
Guión: Nicholas Kazan, Robin Swicord.
- Mentiras verdaderas (True Lies)* (1994) / EE.UU. / 141 min. / **Dirección:**
 James Cameron (1954) / **Guión:** James Cameron.

- Mi pie izquierdo (My Left Foot)* (1989) / Inglaterra, Irlanda / 103 min. / Dirección: Jim Sheridan (1949) / Guión: Jim Sheridan.
- Missing* (1982) / EE.UU. / 122 min. / Dirección: Costa Gavras (1933) / Guión: Costa Gavras, John Nichols, Donald E. Stewart.
- Mississippi en llamas (Mississippi Burning)* (1988) / EE.UU. / 127 min. / Dirección: Alan Parker (1944) / Guión: Alan Parker.
- Monsieur Verdoux* (1947) / EE.UU. / 125 min. / Dirección: Charles Chaplin (1889-1977) / Guión: Charles Chaplin.
- Nace una estrella (A Star is Born)* (1937) / EE.UU. / 111 min. / Dirección: Jack Conway (1887-1952) / Guión: Ben Hecht, Budd Schulberg, entre otros.
- Nanook (Nanook of the North)* (1922) / EE.UU. / 64 min. / Dirección: Robert Flaherty (1884-1951) / Guión: Robert Flaherty.
- Náufrago (Cast Away)* (2000) / EE.UU. / 143 min. / Dirección: Robert Zemeckis (1952) / Guión: William Broyles.
- Náufragos (Lifeboat)* (1944) / EE.UU. / 100 min. / Dirección: Alfred Hitchcock (1899-1990) / Guión: John Steinbeck, Jo Swerling.
- Nido de ratas (On the Waterfront)* (1954) / EE.UU. / 107 min. / Dirección: Elia Kazan (1909-2003) / Guión: Budd Schulberg.
- Olimpiada I. Fiesta de los pueblos (Olympia I Fest der Völker)* (1938) / Alemania / 126 min. / Dirección: Leny Riefenstahl (1902-2003) / Guión: Leny Riefenstahl.
- Olimpiada II. Fiesta de la belleza (Olympia II Fest der Schönheit)* (1938) / Alemania / 100 min. / Dirección: Leny Riefenstahl (1902-2003) / Guión: Leny Riefenstahl.
- Pandillas de Nueva York (Gangs of New York)* (2002) / 168 min. / Dirección: Martin Scorsese (1942) / Guión: Jay Cocks, Kenneth Lonergan, Steven Zaillian.
- Patton* (1970) / EE.UU. / 171 min. / Dirección: Franklin J. Schaffner (1920-1989) / Guión: Francis Ford Coppola, Edmund H. North.
- Perdidos en la noche (Midnight Cowboy)* (1969) / EE.UU. / 113 min. / Dirección: John Schlesinger (1926-2003) / Guión: Waldo Salt.
- Perdidos en Tokio (Lost in Translation)* (2003) / EE.UU. / 102 min. / Dirección: Sofia Coppola (1971) / Guión: Sofia Coppola.
- Primo, Prima (Cousin Cousine)* (1975) / Francia / 95 min. / Dirección: Jean-Charles Tacchella (1925) / Guión: Danièle Thomson, Jean-Charles Tacchella.
- Psicosis (Psycho)* (1960) / EE.UU. / 120 min. / Dirección: Alfred Hitchcock (1899-1980) / Guión: Joseph Stefano.
- Río Bravo* (1959) / EE.UU. / 140 min. / Dirección: Howard Hawks (1896-1977) / Guión: Leigh Brackett, Jules Furthman.

- Roma, ciudad abierta (Roma, Città Aperta)* (1945) / Italia / Dirección: Roberto Rossellini (1906-1977) / Guión: Sergio Amidei, Federico Fellini.
- Salvando al soldado Ryan (Saving Private Ryan)* (1998) / EE.UU. / 170 min. / Dirección: Steven Spielberg (1946) / Guión: Robert Rodat.
- Ser o no Ser (To be or not to be)* (1942) / EE.UU. / 90 min. / Dirección: Ernst Lubitsch (1892-1947) / Guión: Edwin Justus Mayer.
- Sin aliento (À Bout de Souffle)* (1960) / Francia / 90 min. / Dirección: Jean Luc Godard (1930) / Guión: Jean Luc Godard, François Truffaut.
- Sola en la oscuridad (Wait Until Dark)* (1967) / EE.UU. / 120 min. / Dirección: Terence Young (1915-1994) / Guión: Jane-Howard Harrington, Robert Harrington.
- Tarde de perros (Dog Day Afternoon)* (1975) / EE.UU. / 130 min. / Dirección: Sidney Lumet (1924) / Guión: Frank Pierson.
- Taxi para tres* (2001) / Chile / 91 min. / Dirección: Orlando Lübbert (1945) / Guión: Orlando Lübbert.
- Terremoto (Earthquake)* (1974) / EE.UU. / 122 min. / Dirección: Mark Robson (1913-1978) / Guión: George Fox, Mario Puzo.
- Testigo de cargo (Witness for the Prosecution)* (1957) / EE.UU. / 116 min. / Dirección: Billy Wilder (1906-2002) / Guión: Agatha Christie, Larry Marcus.
- Testigo en peligro (Witness)* (1985) / EE.UU. / 112 min. / Dirección: Peter Weir (1944) / Guión: William Kelley, Earl W. Wallace.
- Thelma y Louise (Thelma and Louise)* (1991) / EE.UU. / 130 min. / Dirección: Ridley Scott (1937) / Guión: Callie Khouri.
- Tiempos modernos (Modern Times)* (1936) / EE.UU. / 87 min. / Dirección: Charles Chaplin (1889-1977) / Guión: Charles Chaplin.
- Titanic* (1997) / EE.UU. / 195 min. / Dirección: James Cameron (1954) / Guión: James Cameron.
- Todo sobre mi madre* (1999) / España / 99 min. / Dirección: Pedro Almodovar (1951) / Guión: Pedro Almodovar.
- Top Gun* (1986) / EE.UU. / 109 min. / Dirección: Tony Scott (1944) / Guión: Jim Cash, Jack Epps, Jr.
- Triunfo de la voluntad (Triumph des Willens)* (1934) / Alemania / 115 min. / Dirección: Leny Riefenstahl (1902-2003) / Guión: Walter Ruttmann.
- Twister* (1996) EE.UU. / 114 min. / Dirección: Jan de Bont (1943) / Guión: Michael Crichton, Ann-Marie Martin.
- Umberto D* (1952) / Italia / 89 min. / Dirección: Vittorio de Sica (1901-1974) / Guión: Cesare Zavattini.
- Un mundo perfecto (A Perfect World)* (1993) / EE.UU. / 137 min. / Dirección: Clint Eastwood (1930) / Guión: John Lee Hancock.

- Una Eva y dos adanes (Some Like it Hot)* (1959) / EE.UU. / 120 min. / Dirección: Billy Wilder (1906-2002) / Guión: Billy Wilder, I.A.L. Diamond.
- Una historia de viento (Une Histoire de Vent)* (1988) / Francia / 80 min. / Dirección: Joris Ivens (1898-1989) / Guión: Joris Ivens.
- Una historia sencilla (The Straight Story)* (1999) / Francia-EE.UU. / 111 min. / Dirección: David Lynch (1946) / Guión: John F. Roach.
- Una mente brillante (A Beautiful Mind)* (2001) / EE.UU. / 134 min. / Dirección: Ron Howard (1954) / Guión: Akiva Goldsman.
- Una mujer para dos (Design for Living)* (1933) / EE.UU. / 90 min. / Dirección: Ernst Lubitsch (1892-1947) / Guión: Ben Hecht.
- Valparaíso mi amor* (1969) / Chile / 95 min. / Dirección: Aldo Francia (1923-1996) / Guión: Aldo Francia.
- Vertigo* (1958) / EE.UU. / 128 min. / Dirección: Alfred Hitchcock (1899-1990) / Guión: Alec Coppel, Samuel A. Taylor.
- Vidas cruzadas (Short Cuts)* (1993) / EE.UU. / 184 min. / Dirección: Robert Altman (1925-2006) / Guión: Frank Barhydt.
- Vidas secas* (1963) / Brasil / 100 min. / Dirección: Nelson Pereira dos Santos (1928) / Guión: Nelson Pereira dos Santos.
- Vigilantes de la Calle (Colors)* (1988) / EE.UU. / 120 min. / Dirección: Dennis Hopper (1936) / Guión: Richard Dilello, Michael Schiffer.
- Viven (Alive)* (1993) / 125 min. / EE.UU. / Dirección: Frank Marshall (1946) / Guión: Monte Merrick.
- Zorba el griego (Zorba the Greek)* (1964) / EE.UU.-Grecia / 142 min. / Dirección: Michael Cacoyannis (1922) / Guión: Michael Cacoyannis.



Reflexionar acerca de un cine posible, democrático y eficaz, así como sobre los pequeños grandes pasos de la construcción dramática, nos coloca en una posición privilegiada para narrar todo lo que está por narrarse en un continente que en lo único que no es pobre es en historias.

El contexto es el gran aliado del guionista, en él se fragua la profundidad de las historias. En Latinoamérica contamos con historias inauditas, lugares alucinantes, personajes entrañables... siempre he pensado que la gran locación del cine latinoamericano es el interior de sus personajes.

Nuestro cine cuenta entre sus riquezas naturales con esa permanente sed de identidad y esos "defectos especiales", es decir, la infinita capacidad de convertir las flaquezas en arte, de improvisar, de reinventar y lograr mucho con muy poco.

Orlando Lübbert



CC 00057