**EL ESQUELETO DE LAS PELÍCULAS**

(Del libro “Guion para un Cine posible” de O. Lübbert).

**Partimos de la base que un largometraje convencional posee tres actos más o menos claros: Exposición – Desarrollo – Resolución. En una proporción relativa, lo mismo sucede con el cortometraje.**

**EL PRIMER ACTO**

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

*“Los Capuletos y los Montescos 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. Luego Shakespeare decide abrir su 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 Capuletos 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”* (1985). 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”* (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”* (1975) al personaje de Joe Turner (Robert Redford) se le muestra muy 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, es 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 a 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 algunas 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 decimos 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 provocando la frenada de 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”* (1999), la bella película de David Lynch, el viejo Alvin viaja en su viejo tractor miniatura a ver a su hermano enfermo que vive a 600 kilómetros de distancia. En esta película todo lo que hace el viejo nos despierta una curiosidad tremenda, esta curiosidad es 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 guion ha logrado exponer su humanidad, con todo lo que esto implica.

Dorothy en *“El mago de Oz”* (1939) 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 su conflicto emocional consigo que se expresa en el deseo de volver a casa. En *“La guerra de las galaxias”* (1977) el personaje de Luke es marcado por un primer conflicto emocional al perder a sus padres adoptivos, la exposición de estos dilemas de tipo emocional que enfrenta Luke nos permite comprender su evolución y su 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 energética, 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 habrá **un personaje** que gravite en el desarrollo de la trama es importante no tardar mucho en exponerlo. En el caso de “El graduado” (1067) 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.”* (1970) con un guion 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 los créditos iniciales con una letra irónica y ácida que se corresponde con el tono general de la película.

En *“Una Eva y dos adanes”* (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 30 en los EEUU. La policía persigue a 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 solo 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 exponer el escenario de conflictos latentes. En *“Pandillas de Nueva York”* (2002) Scorsese expone en las primeras secuencias 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”* (1938) Eisenstein nos muestra a los germanos lanzando bebes 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”* (1933) y *“Ser o no ser”* (1942) son simples, lacónicas, económicas, muy eficaces y, sobre todo; visuales. En *“Los tres días del Condor”* (1975) 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 I”* (1972). En el transcurso de la secuencia de la boda de su hija se exponen 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 nos cuenta a una familia de 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 coral se devela como muy inteligente. 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 Sollozo.

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 donde está, por lo tanto pregunta las mismas cosas que preguntaría el espectador, igualmente desubicado, en relación al mundo de la mafia. A través de 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 I”* 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 ser expuesto 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”* (1985), *“Danzando con lobos”* (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”* (2002), la bella película de Carlos Sorin, 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 paisaje sugerentemente 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 ambas cosas a una cierta manera propia de narrar. Quizás sea una tarea de los guionistas de nuestro continente el pensar y proponer, como lo ha hecho Sorin y otros, un tipo de dramaturgia que integre en las historias la identidad que fluye de nuestro paisaje humano y físico.

Expuesto el contexto y las premisas ya 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 me harán funcionar toda la estructura dramática posterior.

**EL SEGUNDO ACTO**

**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 solo 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. Ahora, ¿por qué conflictos? **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 cuando 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 asume. 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 equilibrio 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 indisoluble 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”* (1985) 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”* (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”* (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 agudizaron el conflicto a niveles extremos.

Pero atención, un conflicto fuerte no es necesariamente un conflicto abierto de vida o muerte. En 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”* (1990) del finés Aki Kaurismäki el personaje de Henri, interpretado por Jean Pierre Leaud, 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 de 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 que Henri realmente se quiere matar e instala eficazmente a través de sus circunstancias y sus fallidos intentos de suicidio la **necesidad** de Henri.

Cuando Henri enfrenta sus circunstancias (alguien hace algo) 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: ¿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”* (1952), 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 un **incidente** la **premisa** que dispara el conflicto del sheriff. Kane decide no irse de luna de miel y enfrentar al bandido y a su banda, pero antes de eso se enfrenta a la no colaboración de los habitantes y a la incomprensión de su joven esposa que decide partir sin él. No sólo se dispara el conflicto físico, también el conflicto emocional que desgarra 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.**

**EL TERCER ACTO**

**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 se trataba 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”* (1997), tras el enfrentamiento de los detectives Bud White (Russsel 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 vivito y coleando con el premio de sus sacrificios: la bella prostituta encarnada por Kim Bassinger. 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 todo el mundo comprenda 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 sesenta tienen poca aceptación en los espectadores. Es muy raro encontrar películas como *“Il sorpasso”* (1962) o como *“Butch Cassidy y Sundance Kid”* (1969) o *“Bonny and Clyde”* (1967), donde ambos protagonistas mueren y si bien en los dos últimos ejemplos estamos hablando de asaltantes, se trata de asaltantes simpáticos a los que hemos aprendido a querer. *“Sin aliento”* (1960), *“El puente sobre el río Kwai”* (1957), *“Atrapados sin salida”* (1975), 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 de guerra, el cine comercial tiene una salida; cuando usa la muerte para terminar con sus héroes no usa la cara fea de ésta, la sublima de manera casi religiosa.

Por ahí a mediado de los noventa escuché de la mismísima Linda Seger, la experta en guiones, un comentario acerca del fracaso de taquilla en los EEUU de las excelentes películas australianas, ella 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 lo hemos dicho, los guionistas tenemos todo el poder 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 película.”* 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 se corresponden con 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 *“Isadora Duncan”* (1966), la bella y apasionada bailarina interpretada por Vanessa Redgrave muere asfixiada por un chal que se enreda abruptamente en las ruedas de un Lamborghini descapotado en el que viajaba feliz de la vida.

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 es lo que más nos baila en nuestro interior. *“Atrapados sin salida”* (1975), *“Zorba el griego”* (1964), *“El graduado”* (1967), *“Harold y Maude”* (1971), *“Butch Cassidy y Sundance Kid”* (1969), *“El puente sobre el río Kwai”* (1957), *“Psicosis” (*1960), *“Una Eva y dos adanes”* (1959), *“Las diabólicas”* (1954), se trata de grandes películas con grandes finales.

Nadie espera finales espectaculares, pero si 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 ambas realidades y como 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, solo 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 pocker. El autor lo sabe y propondrá una que en lo posible vaya más allá de la que dicte el sentido común. *“Testigo de cargo”* (1957), la magnífica película de Billy Wilder, tiene un final abierto, pero este es tan sorprendente que la misma película 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 guion 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”* (1975) 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 *“Chinatown”* (1974) 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 solo 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 *“Chinatown”* se cerraron los conflictos que se habías 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 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”* (1958). Yo le dije que si; 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 ve, se levanta 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.