**CUENTALO BIEN**

**El sentido común aplicado a las historias**

**Ana Sanz Magallón**

**Arco de transformación**

Muchísimas veces, la cosa no es tan sencilla. No se trata de triunfar, de conseguir o no el objetivo. No se trata de un cambio de estado «externo» —pasar de estar en la calle a estar en la cárcel, o pasar de aprobar a suspender, o de rico a pobre o de vivo a muerto— sino de un cambio interno: de ser egoísta a ser generoso; de ser honrado a ser un corrupto, de agonizar angustiado a morir con esperanza.

Hay quien dice que lo importante de las narraciones es que siempre hay un personaje que cambia, que aprende algo sobre sí mismo o sobre el mundo. Para mucha gente, una historia sólo merece ser contada si implica un aprendizaje, un viaje interior del protago- nista. Hombre, tampoco hay que pasarse: en cualquier cena puedes contar la chorrada del coche patrulla y no creo que nadie se te quede mirando y te diga: «¿Y qué? ¿En qué cambia eso la esencia de Ramón Cerriles? ¿Ha dejado de beber?».

Pero sí es cierto que el hecho de que un personaje aprenda algo, «crezca interiormente», cambie su manera de pensar, puede hacer que la historia resulte más interesante para más personas.

Nadie que yo conozca ha aprendido algo o cam- biado su manera de pensar a través de la meditación o la lectura a palo seco. Puede que tú conozcas a alguien que sí lo ha hecho, pero de todas formas no resultaría una historia muy interesante para llevar al cine o para narrar en una novela. Por ejemplo: *«Medardo es un misógino que detesta a todas las mujeres que se encuentra, hasta que cae en sus manos un tratado de psicología que demuestra que hombres y mujeres son esencialmente iguales. Medardo lo lee de cabo a rabo y deja de detestar a las mujeres».*

No, a través del estudio la gente no cambia. La gente cambia a través de su experiencia, a través de lo que vive. Como se suele decir, «se aprende a base de palos». ¿Recuerdas lo que te decía al principio sobre la necesidad humana de causalidad, de hallar un sentido a nuestra vida? Pues una forma de explicarnos lo que nos ocurre, especialmente cuando es algo desagradable, es pensar que teníamos que vivir esa experiencia «porque nos ha hecho más sabios».

Hay quien dice que Dios o el destino te va enviando situaciones para ponerte a prueba o enseñarte algo: «Dios me ha dejado mudo para que aprenda a escuchar en lugar de hablar». Hay quien dice que todo lo vamos eligiendo —aunque sea de forma inconsciente— para mejorarnos a nosotros mismos: «Siempre me enamoro de gente que me desprecia porque en el fondo me desprecio a mí mismo. Cuando aprenda a quererme, encontraré quien me quiera». Y hay quien piensa que las desgracias no tienen ningún sentido, pero que ya que te las encuentras, o aprendes a lidiar con ellas y te haces más fuerte; o te traumatizas de por vida: «Mi padre nos abandonó, y aprendí a apañármelas solo», o «Como mi padre nos abandonó, no me atrevo a formar una familia».

En cualquier caso, las tres visiones comparten un rasgo común: lo que vives, la gente que te rodea, los conflictos a los que te debes enfrentar, te van con- virtiendo en una persona diferente para bien o para mal. A veces no es necesario que vivas estas experiencias tú mismo, sino que es suficiente con que las viva alguien cercano. A veces, basta con que tu pareja se quede muda para aprender que escuchar en vez de hablar te hace más sabio; o que tu mejor amiga se enamore de tipos que la desprecian para que te des cuenta de que es imprescindible la autoestima, o que el padre del vecino abandone a su mujer para que pierdas la fe en la familia.

Y ahí radica tu esperanza si tu ambición, al narrar historias, es cambiar a la gente. A través de la ficción vivimos otras vidas, «escarmentamos en carne ajena». Si consigues que tu público viva las experiencias de tu personaje como propias, o por lo menos, como las de alguien cercano, le estarás ayudando a aprender o a cambiar.

El cambio interno en un personaje se produce, como en las personas «reales», a través del conflicto, de acciones, de la relación entre los personajes: *«Medardo es un misógino que detesta a todas las mujeres que se encuentra hasta que un día haciendo autoestop de camino a Burgos, donde va a celebrarse la Asamblea Anual de Misóginos, le recoge el autobús de un equipo de fútbol femenino de Albacete. El autobús se queda atrapado en una avalancha y Medardo debe pasar dos días aislado entre die- ciséis mujeres que le acaban salvando la vida. Cuando por fin les rescatayí, Medardo ha dejado de ser misógino y, es más, decide quedarse con ellas en Albacete».*

En la espantosa historia anterior, podemos deducir que lo que quiere Medardo, al inicio de la historia, es llegar a Burgos. Ése es su objetivo. Su objetivo no es «vencer su misoginia», porque lo normal es no saber que eres un misógino. O puede que lo sepas, pero te encante cómo eres y no tengas intención alguna de cambiar, y por eso te vayas a la asamblea con una pancarta enorme que pone «Abajo las mujeres».

**Deseo y necesidad**

Hasta ahora cuando te he hablado del objetivo de un personaje, me refería a un deseo, a algo concreto que quiere conseguir de forma consciente: ir a Burgos, llegar a casa, dejar de fumar, salvar a un gato. Ahora bien, en muchas historias, el personaje tiene un deseo inconsciente, un problema que debe solucionar del que no se ha dado cuenta, un rasgo de su carácter que él no ve y que le hace infeliz. Los manuales lo llaman «necesidad» o «deseo inconsciente».

Ya sé que el término «necesidad» puede resultar confuso, porque pensamos que lo que un personaje necesita es lo que dice que necesita: *«Tengo que llegar a casa porque mi mujer no tiene lia-oes y va a morir congelada». «Tengo que ir a Burgos porque tenemos la Asamblea Anual de Misóginos Unidos.»* Así que en este no-manual, para entendernos, vamos a pensar que lo que un personaje necesita es lo que le convierte en mejor persona. *Ramón Cerriles necesita dejar de ser un conductor irresponsable; Medardo necesita vencer su misoginia.*

«¿Y quién decide qué es ser mejor persona?» Ajajá. Ahí está el secreto: en las narraciones, el narrador. Si pensara que podía convencerte, ahora encontrarías varios párrafos acerca de la responsabilidad moral del contador de historias. De cómo un narrador es responsable de la idea que está trasmitiendo, así que lo primero que tendría que hacer es averiguar qué demonios está transmitiendo.

Desde mi punto de vista, en el que no voy a pro- fundizar, no es lícito trasmitir mentiras. Nadie decide lo que está bien o mal, sino que hay un bien y un mal preexistente, y lo que hacemos es intentar descubrirlo... Eso implica que creo que hay una verdad objetiva, pero éste no quiere ser un libro polémico así que dejémoslo estar. Vamos a quedarnos con que, en una historia, el narrador o escritor muestra, con cómo acaba su personaje, lo que para él significa ser bueno o ser feliz.

Volviendo a lo que te contaba de la necesidad, es muy frecuente que las historias nos hablen de cómo una experiencia vital cambia la forma de ser del protagonista. Aparte de «volverse rico» —que era el objetivo externo— nuestro personaje puede volverse egoísta o generoso —cambio interno.

El nombre que dan los manuales al cambio interno de un personaje es «arco de transformación». Este arco de transformación expresa lo que el narrador opina que mejora o empeora moral-mente a una persona. Y esta opinión no es otra cosa que el tema o mensaje de la historia.

Vayamos a ejemplos concretos: el arco de transformación de Medardo es que pasa de ser un misógino a respetar a las mujeres. *Si al final de la historia vemos a Medardo realizado y feliz en Albacete, el mensaje será que la misoginia es mala. Si le vemos convertido en un calzonazos amargado, sufriendo la histeria de dieciséis futbolistas mandonas, el mensaje será el opuesto.*

Vuelvo a insistir en que siempre hay un mensaje — porque siempre el narrador expresa su opinión sobre la vida. No es necesario que haya una necesidad o un arco de transformación para que haya un mensaje — *la cigarra y la hormiga: al que trabaja le va bien, al vago le va fatal —,* pero siempre que hay un arco de transformación, el mensaje tiene que ver con él.

**Conflicto entre deseo y necesidad**

Lo que mantiene al público interesado en una historia es saber si el personaje logra o no el objetivo que se ha propuesto. Y la lucha por conseguir este objetivo suele poner en contacto al personaje con su necesidad. *Por ejemplo: para conseguir la meta de llegar a Burgos a tiempo para la Asamblea Anual de Misóginos, Medardo se sube por primera vez en un autobús lleno de chicas, y acaba descubriendo que son maravillosas.*

Para reforzar este cambio interno en Medardo, es posible que se le plantee una disyuntiva final que le haga exteriorizarlo, que deba elegir entre su deseo y su necesidad: *una vez rescatados, o se marcha a Burgos como era su objetivo, o se va con las chicas a Albacete porque se ha dado cuenta de que la Asamblea Anual de Misóginos ya no le apetece nada.* Y el público aplaude esta decisión, en vez de lamentar que el protagonista fracase en su objetivo, porque está de acuerdo en que irse a Albacete demuestra que se ha convertido en alguien mejor.

De hecho, para averiguar el «mensaje» de una historia, basta con fijarse en una única decisión y acción: la última y definitiva, la crisis. Si la palabra crisis te suena a crisis nerviosa, vuelve hacia atrás unas cuantas páginas, hasta el capítulo sobre «lo mejor va al final». ¿Recuerdas? Hacia el final suele darse un dilema, un punto en el que el protagonista debe optar entre dos opciones irreversibles. El climax muestra el resultado de esta decisión. *Pues bien, en la historia de Medardo, cuando se le presenta el dilema, opta por quedarse con las chicas en vez de marcharse a Burgos, ¿y qué ocurre? Pues que acaba realizado y feliz en Albacete, o que se convierte en un calzonazos amargado.*

Como esta bobada de Medardo el misógino ya no da más de sí, vamos a recurrir a otros ejemplos:

*Una alta ejecutiva de una multinacional papelera viaja al Amazonas para lograr un permiso del Gobierno para talar más árboles. Si lo consigue, la nombrarán pre- sidenta de la compañía. Esta ejecutiva no recicla su basura, tira bolsas de plástico en la playa, y mata cigüeñas y delfines por deporte. Cuando llega a la selva amazónica se dedica a sobornar a las autoridades locales para conseguir su ansiado permiso. Pero, a la vez, se hace amiga de un príncipe jíbaro y se da cuenta de cómo la tala indiscriminada de árboles amenaza el modo de vida tradicional de las tribus indígenas. Al final de la historia, un alcalde corrupto le concede el permiso. Misión cumplida: nuestra ejecutiva sólo tiene que volver a Europa con el papelito sellado, y se convertirá en presidenta de la multinacional.*

*Antes de coger su helicóptero va a despedirse del príncipe jíbaro y contempla por última vez el poblado, y se da cuenta de que quedará arrasado en cuanto entren las excavadoras. La ejecutiva debe entonces elegir: la supervivencia de los jíbaros o la multinacional papelera. Tras un momento de duda* (crisis), *quema el permiso* (climax) *y se queda en la selva. Fin.*

Tanto este ejemplo como el de Medardo parten de objetivos —deseos— que podemos calificar de «malos», y por eso el final feliz es que el protagonista los abandone.

Pero, ¿qué pasa si el objetivo no es intrínsica-mente malo? Es decir: *en lugar de ser ejecutiva de una multinacional, esta tipa es fotógrafa y ha viajado a la selva para hacer un reportaje sobre el mono aullador. Está obsesionada con su trabajo, pero su intención es buena y ecológica. A lo largo de la historia, se enamora de un príncipe jíbaro. Llega el momento de volver y él la acerca en su canoa a la ciudad más próxima para que coja un helicóptero.*

*Pero viajando en canoa les ataca un cocodrilo y se caen al agua. Ella logra agarrarse a un tronco y extiende su mano derecha para alcanzar al jíbaro y salvarlo. En la mano izquierda lleva su mochila de fotógrafo con el preciado reportaje sobre el mono aullador - hemos de suponer que se está agarrando al tronco con los dientes. El jíbaro está a punto de ser devorado por el cocodrilo y ella, en décimas de segundo, debe elegir* (crisis): *acaba soltando su mochila para agarrar al chico con las dos manos y subirle al tronco* (climax). *A salvo los dos, contemplan cómo la mochila se hunde, el cocodrilo se aleja... y se dan un largo beso.*

Nuestra protagonista ha comprendido que lo importante no es el trabajo sino el amor: ha optado por la necesidad sobre el deseo, y por eso es un final feliz. Sería terrible, para entendernos, si suelta al chico para agarrar más firmemente la mochila.

En ocasiones se riza el rizo: cuando en el dilema final entran en conflicto deseo y necesidad —lo que el protagonista ha perseguido desde el principio, y el «bien» que ha descubierto por el camino — , y elige correctamente —elige su necesidad — , a menudo el deseo se le concede como premio: *es decir, la fotógrafa está días después tomando el sol en la orilla y la mochila con el reportaje del mono aullador aparece flotando a sus pies.*

Pero si el protagonista hace oídos sordos a su necesidad —si la alta ejecutiva decide irse a Europa con su permiso en el maletín, condenando a los jíbaros al exilio— resultará que el objetivo se le niega. *Los accionistas lian decidido vender la multinacional papelera y ella nunca será presidenta.* En este caso, el epílogo deus ex machina suele colar, porque el público quiere que ocurra exactamente eso...

Es posible que esta idea **de** «conflicto entre deseo y necesidad» te suene un poco a fórmula, a truco de guión. Pero, si lo piensas, tiene que ver como siempre con el sentido común: el «mensaje» refleja lo que para un narrador es importante, eso que su personaje elige por encima de todo. El valor que algo tiene para una persona se demuestra en el precio que está dispuesta a pagar por ello.

«Dar la vida por alguien» demuestra que quieres a ese alguien, pero no en todas las historias está la vida en juego. ¿Qué otro «gran bien» puede sacrificar un personaje para mostrar el gran valor que para él tiene esa «necesidad» recién descubierta? Obviamente, el «bien» que ha estado persiguiendo a lo largo de toda la historia y que le ha costado sangre, sudor y lágrimas alcanzar. Sacrificar «su objetivo» en aras de «su necesidad» es la decisión más clara de todas las posibles.

**La necesidad como un objetivo abstracto**

Si te acuerdas de lo que decíamos al principio, el objetivo de una historia interesante suele ser concreto y visual: hacer un disfraz de castor, encontrar un tesoro; en contraposición con el objetivo final abstracto que es, básicamente, igual para todo el mundo: todo el mundo quiere ser bueno, ser aceptado, ser feliz. Si nos ponemos solemnes, hacer el disfraz de castor es un medio para ser una buena madre. Encontrar un tesoro **es un medio** para hacerte rico y, por tanto, feliz.

Estos objetivos finales pueden entenderse como «necesidades»: la madre quiere ser buena; el busca- tesoros quiere ser feliz. Muchas veces, lo que una historia nos cuenta a través del arco de transformación de su protagonista es si el objetivo concreto nos lleva o no al objetivo abstracto.

Si el anuncio del castor no fuera un *spot* publicitario sino una película de noventa minutos, *puede que la madre se acabe dando cuenta de que, para ser buena madre, no tiene que hacer el súper disfraz sino darle más cariño a su hijo. Si el buscatesoros acaba soltando el tesoro para agarrar a su novia cuando está a punto de caerse por un precipicio, se habrá dado cuenta de que para ser feliz no necesita ser rico, sino estar con su novia.*

Muchas veces —casi siempre en el cine europeo o las novelas «femeninas», si es que eso existe— la historia carece de un único objetivo concreto. Los personajes no saben lo que quieren, y van dando tumbos por la historia, persiguiendo primero una cosa y luego otra, y de vez en cuando no persiguiendo nada porque están agotados. Los manuales de guión dicen que eso es un error —«una trama episódica» — , pero hay grandes películas europeas y grandes novelas femeninas... Son grandes y gustan en general porque en ellas está muy presente el objetivo abstracto. *En ellas hay, por ejemplo, una madre obsesionada con hacer un disfraz de castor , y luego intentando organizar la fiesta de cumpleaños perfecta, y luego deprimiéndose y yendo a la peluquería, y luego intentando que la estrella musical del momento vaya a cantarle una nana a su hijo...* Los objetivos van cambiando, pero la necesidad —ser una buena madre — se mantiene. Eso es lo que da unidad y sentido a la historia. Y puede funcionar.

**Tesis y antítesis**

«Obras son amores y no buenas razones», o «por sus obras les conoceréis». Los ejemplos de Medardo o de ejecutivas y fotógrafas en el Amazonas podrían dramatizarse en películas mudas, porque basta con ver al protagonista actuar para descubrir el mensaje que transmiten las historias.

Pero también podría ser que Medardo expresara su odio a la mujer con palabras: «Las mujeres son todas unas brujas, salvo mi madre». La ejecutiva podría decir que el progreso de la humanidad es mucho más importante que la protección del medio ambiente; y la fotógrafa podría hablar de lo importante que es, para una persona, ser un excelente profesional. Todo esto, al principio de la historia. Al final, podrían entonar el mea culpa y decir «Qué equivocado estaba». Ésa es la forma más básica de verbalizar el mensaje de una película cuando existe un arco de transformación.

Si no se da esta transformación —pensemos en la hormiga laboriosa— nos encontraremos con un personaje que «tiene razón» o «se equivoca» desde el principio. La hormiga curra sin parar y habla de lo importante que es el trabajo para alcanzar una posición en la vida, o para poder pasar el invierno calentita y a salvo en su hormiguero; y cuando llega el invierno y muere la cigarra, la hormiga no ha cambiado su discurso sino que se ha demostrado que tenía razón.

Piensa en el mensaje de una historia como una tesis del narrador, que se demuestra cierta al final por la vía de los hechos. Pero opuesta a esta tesis hay una antítesis que puede ser verbalizada por otros personajes. El portavoz de la antítesis puede ser el propio protagonista al comienzo de la historia, como en el caso de Medardo si parte de una misoginia feroz para acabar feliz en Albacete con las dieciséis futbolistas.

En todas las historias, el narrador ejerce de juez y parte. Presenta dos opiniones, dos visiones sobre la vida, una tesis y su antítesis, y decide quién gana, cuál de las dos es correcta. Es decir, que puede aplastar a la otra parte como un bulldozer, si quiere.

*Imagínate que diriges un programa de debate en la televisión que va a tratar sobre si habría que prohibir la venta de tabaco. Y aunque no lo confieses, lo cierto es que quieres dejar bien claro que el tabaco debería prohi- birse. Puedes hacer varias cosas: no invitar al programa a gente que se oponga a la prohibición; o invitarlos pero no dejarlos hablar; o llamar a partidarios de la prohibición que sean todos unos genios de la oratoria y enfrentarlos a no-partidarios tartamudos que no hablen el idioma. O también puedes buscar a gente que vaya a dar buenos argumentos a favor y en contra, y confiar en que el público se dé cuenta de que los partidarios de la prohibición están en lo correcto.*

Ya sabes que en cualquier debate lo importante no es sólo lo que se dice, sino el aplomo con que se dice, lo bien que cae el que lo dice, lo que sabemos previamente del orador, la ropa que lleve, etc. No sólo cuentan las ideas sino también las emociones que se despiertan en el oyente. *Por eso, en el debate amañado anterior, puede ser que obligues a los no-partidarios de la prohibición a vestir el uniforme de gala del Ku Klux Klan, y que calientes sus sillas para que no hagan más que moverse y parezca que están nerviosos o inseguros, y que no les des agua para que les falle la voz. O puede que trates a todos, partidarios de la prohibición o no, con igual cortesía.*

Pues esto mismo ocurre con las historias. Más aún en el cine, que apela a las emociones tanto como a la razón. Muchas veces, la antítesis —la postura contraria a la que mantiene el narrador-está encarnada en tipos malos, tontos y feos que no dicen más que chorradas, así que de primeras sabes que están equivocados. Otras veces, el narrador presenta la tesis y la antítesis como igualmente válidas, y llegas a preguntarte cuál es la verdad, porque ambas partes te caen igualmente bien, y parecen igualmente razonables, hasta que al final la tesis se impone.

¿Cuál es la opción correcta? Bueno, si el criterio es la elegancia está claro. Pero resulta más complicado decidir cuál es la opción más eficaz para convencer de una tesis. A priori, silenciar al contrario o desacreditarlo desde el principio resulta bastante resolutivo. Lo que pasa es que, como público, si no mantienes la misma opinión que el moderador —o que el narrador de una historia—, el debate —la narración— no te habrá hecho dudar de tus convicciones. Porque tú eres más listo que tus portavoces, tú tienes argumentos que no han sido rebatidos en el programa porque ni siquiera han sido expuestos.

Así que jugar sucio funciona cuando se apela a una audiencia que ya piensa como el narrador, o que no piensa. Puede reforzar sus creencias, exaltarlas, provocar una acción determinada. Pero no convencerá a nadie que no esté ya convencido.

En cambio, si se dan todos los mejores argumentos a favor de la antítesis, y aun así se logra rebatirlos, habrá gente que quizás cambie de manera de pensar, aunque sea de una manera leve, inconsciente o inconfesable. Y cuando digo «argumentos a favor de la antítesis» no me refiero sólo a ideas expresadas verbalmente: también incluye que los personajes que no piensan como el narrador no se parezcan físicamente a Hitler, ni disfruten haciendo el mal, ni tengan como objetivo destruir el mundo, ni sean declaradamente idiotas.

Consejos para censores

No puedo acabar este capítulo sin hablar de censura y manipulación. Entiéndeme: son cosas muy malas y no deberían hacerse. Nunca. Jamás. Está muy feo. Dicho lo cual, si decides contra mi consejo ponerte a censurar y a manipular, deberías recordar unas cuantas cosas.

Para saber si una historia es moralizante, no te fijes en si los personajes son morales o inmorales. Fíjate en cómo acaban. *Hay padres responsables que se escandalizan si en una historia juvenil sale un chaval guapete fumando marihuana, porque es un mal ejemplo.*

Resulta igualmente útil la idea de Michael Douglas sobre la clasi- ficación de las películas por edades: para todos los públicos si el bueno consigue a la chica, para mayores de trece si el malo consigue a la chica, y para mayores de dieciocho si todo el mundo consigue a
la chica.

*Pero un chaval que fuma marihuana puede dar pie a una historia de lo más ejemplarizante si acto seguido se engancha a la heroína, suspende todas, se queda sin ami- gos* 1/ *mucre bajo un puente entre horribles dolores. En cambio, un niño estudioso, que obedece a sus padres, comparte sus juguetes* 1/ *se hace la cama nada más levan- tarse, puede ser un ejemplo nefasto si se acaba ahorcan- do por lo mucho que se aburre y lo solo que está.*

Para ser un buen manipulador, tienes que grabar el mensaje en el inconsciente de tu público, esquivando si es preciso su racionalidad. Y eso se hace demostrando, no diciendo. Si haces que tu heroico protagonista diga que el fin justifica los medios, parte del público estará en desacuerdo. Pero si demuestras que el fin justifica los medios — si lo presentas como un *intachable policía que al final falsifica una prueba muyyy pequeñita para inculpar al odioso pederasta, que desde luego se lo merece—,* el público celebrará la decisión.

No intentes convencer a nadie de ninguna verdad abstracta. Ve al caso concreto, a la excepción que confirmaría la regla: muestra simplemente cuál es la mejor opción, en un caso muy concreto. No se te ocurra decir que «en general» la mayoría se equivoca. Lo que tienes que hacer es narrar el caso particular de un *héroe que, obligando a la mayoría a hacer por un momento lo que no quiere, salva la democracia.* Tampoco digas que la pena de muerte es un recurso legítimo. Muestra sólo a *un repugnante criminal de guerra que va a escapar a menos que sus*