

# Unidad 14

---

- El efecto sobre el espectador

## **EL EFECTO SOBRE EL ESPECTADOR**

No estamos sólo haciendo un relato, sino que se lo estamos contando a un espectador. Por lo tanto es necesario determinar cómo reacciona el espectador ante la forma en que se le hace el relato. Por el momento nos limitaremos a los efectos de la construcción dramática sobre la mente del espectador, dejando para la tercera parte del libro el examen de los efectos del contenido real del relato.

Las relaciones del espectador no son impredecibles ni inciertas, ya que éste reacciona de cierta forma en ciertas partes. Sabiendo esto el escritor puede obtener las reacciones deseadas en el espectador.

Sólo el escritor novel cree que las reacciones y el humor de los actores en su relato causarán reacciones y humores idénticos en los espectadores. Si los personajes de la película ríen y se divierten, esto no significa necesariamente que el espectador reirá y pasará un buen rato. De hecho, alguno de los más grandes cómicos ha hecho reír a carcajadas a sus espectadores sin reír él mismo ni una vez. La tristeza de los actores en la pantalla no entristece necesariamente al espectador, quien tampoco estará fascinado sólo porque el actor esté muy interesado en lo que está haciendo. La emoción, los tiroteos, y el mucho movimiento no estimulan necesariamente el espectador, quien puede presenciar estos hechos en el más completo aburrimiento. Por otra parte, el silencio puede llevar al espectador a un estado de gran emoción. La risa de un actor puede hacerlo llorar y la tristeza de un personaje hacerlo reír.

El escritor experimentado sabe que las reacciones del espectador no son iguales a las de los actores, y también que sus reacciones no son independientes: las causan inevitablemente ciertos elementos del relato.

Usted debe entender además que la calidad del contenido del relato no crea de por sí interés o suspenso. Una narración de excelente calidad puede ser en sumo grado aburrida, y una vulgar y trillada puede resultar muy interesante.

Una construcción dramática correcta presenta el contenido del relato de la forma más efectiva. Debe evitarle al espectador los sentimientos de aburrimiento, fatiga, insatisfacción y lentitud. Debe causar sorpresa, esperanza, temor, suspenso y moverse hacia adelante.

De modo que debemos construir un relato que despierte, sostenga y vaya incrementando el interés del espectador. Para lograrlo debemos valernos de su capacidad de anticipación.

## ANTICIPACIÓN

La anticipación es la capacidad del espectador de prever algo que sucederá en el futuro. Para permitirle anticipar un hecho que tendrá lugar en el futuro debe conocer algo que se planea o intenta hacer. Por ejemplo: una piedra se desprende del techo de una casa. El espectador anticipa que caerá al suelo. O un hombre quiere ir a Nueva York; el espectador anticipa que llegará a Nueva York. Pero si no se planea o intenta hacer que persona u objeto alguno realicen determinada acción en el relato, nada se podrá anticipar.

Obsérvese que decimos que persona u objeto alguno intenten realizar determinada acción en el relato. En ningún caso el espectador debe anticipar las intenciones del autor del relato. Tal anticipación falsa ha desacreditado mucho la anticipación como recurso de valor. Los relatos que “telegrafían su final”, para usar la expresión técnica para la falsa anticipación, están en verdad carentes de méritos.

Pero la verdadera anticipación, causada por las intenciones de los actores en el relato, es de gran valor para la construcción de una película. Willian Archer dice en su libro *Playmaking*: “El placer esencial y constante del teatro radica en el conocimiento por anticipado. En relación con los personajes de un drama, el espectador es como un dios que observa antes y después. Sentados en la platea, saboreamos por un momento la gloria de la omnisciencia. Con una visión ilimitada observamos las vacilaciones de los torpes mortales por la felicidad y sonreímos ante sus tropiezos, sus desaciertos, sus búsquedas fútiles, sus júbilos descolocados, sus terrores infundados

No es fácil reconocer la naturaleza de la anticipación. Aunque la intención es la condición previa para la anticipación del espectador, no determina definitivamente esta anticipación. La anticipación del espectador es una reacción que sólo se pone en movimiento por las intenciones que aparecen en el relato.

Esto se debe a que no existe la certeza de que una intención alcanzará su objetivo. Y depende del espectador la decisión de creer en el cumplimiento o frustración de la intención, eligiendo, por así decirlo, el resultado que quiere prever.

En muchos casos en los que el objetivo (es decir el resultado en el futuro) sigue con certeza a la intención, nuestra anticipación será segura. Por ejemplo el sol “intenta” levantarse todas las mañanas. Anticipamos que se levantará todas las mañanas. Pero podemos decir: “El agua comenzará a hervir... si está el tiempo suficiente sobre el fuego”. La segunda parte de la frase expresa la in-seguridad de nuestra anticipación. Quizás alguien extinguirá el fuego o retirará el jarro de él. Entonces hay intenciones que no tienen oportunidades de éxito porque son desesperadas o imposibles. En este caso el espectador se rehusará a anticipar su éxito aunque el actor en el relato crea en él. Si un actor del re-lato proclama que va a saltar hasta la luna, el espectador de ningún modo anticipará que ha de verlo allí sino, decidiendo por sí mismo, esperará encontrarlo en un asilo para insanos.

Siendo este el caso, necesitamos conocimiento para saber cuál será el resultado probable de un acontecimiento; y este conocimiento es resultado de nuestra experiencia.

La experiencia es a su vez prueba acumulada mediante repetición. Si la misma cosa se comporta de la misma manera en las mismas circunstancias, es lógico suponer que continuará manteniendo idéntico comportamiento. Si esta repetición presenta la constancia suficiente como para tener lugar en mil oportunidades, se la puede cristalizar en una ley científica-de exactitud absoluta, guiando así nuestra anticipación con certeza.

Esperamos que el sol se levante cada mañana como lo ha hecho durante miles de años. Pero en el oscuro pasado de la humanidad aun esta anticipación era incierta: en los tiempos del paganismo los hombres todavía temían que un día el sol no se levantara, dejando a la tierra en la eterna oscuridad. Luego de unos pocos miles de años de experiencia el hombre tiene bastante certeza de que nada obstaculizará esta anticipación de la salida del sol. Esto permitió a los profetas basar algunas de las más terribles de sus predicciones en la contradicción de tales anticipaciones seguras: "el sol permanecerá fijo en medio del cielo". Los profetas que dirigían sus profecías a la gente simple sabían que el movimiento del sol era una anticipación bien establecida que, si se interrumpía, produciría un horrible cambio en la naturaleza.

Así entendemos que varios espectadores puedan tener distinto conocimiento con respecto al mismo hecho, de modo que anticipan cosas diferentes, algunos correcta y otros incorrectamente, y otros no anticipan para nada.

En la vida real todos anticipamos en muchos casos una reacción que se ha hecho tan automática que hasta se puede no tomar conciencia de ella. Un hombre que echa una carta en un buzón anticipa que el correo la entregará en su destino. Una secretaria que corre para tomar el ómnibus anticipa que éste pasará por cierta esquina a una hora determinada.

Hechos habituales, instituciones legales, la constancia de los esquemas psicológicos o la mera repetición pueden provocar nuestra anticipación. Pero con respecto al comportamiento humano, un hecho que se repite cuatro o cinco veces nos inducirá a anticipar su recurrencia.

Por ejemplo: si se ha establecido que alguien es honesto, anticipamos acciones honestas de su parte; nos rehusamos a creer que podría hacer algo deshonesto. Si vemos cómo golpean a un hombre anticipamos que reaccionará porque sabemos que tanto nosotros como otra gente reaccionaríamos si nos golpearan. Anticipamos también que su reacción será defensiva y no que, por ejemplo, invitará a su agresor a tomar algo. Si alguien roba dinero anticipamos que lo encarcelarán cuando lo atrapen.

El conocimiento general del espectador, que varía en su capacidad de comprensión, se puede y debe ampliar por la información que el relato proporciona con respecto a un hecho o persona específicos. Por ejemplo: se debe hacer que el espectador sepa que el padre es brutal para que anticipe que golpeará a su hijo que ha roto una ventana.

La información, proporcionada por el relato, nos hará anticipar en tanto contenga el elemento de repetición. Podemos recordar que la propia definición de

una característica se basa en la repetición en contraste con el humor pasajero. De modo que el factor de repetición, si está en relación con un carácter o hecho, puede ser establecido o tan sólo sugerido, pero puede surgir automáticamente si se muestra tres o cuatro veces el mismo hecho en el curso del relato.

Si un estafador contrae matrimonio con diversas mujeres como método para obtener su dinero, luego de la segunda o tercera mujer anticipamos que actuará de modo similar con cualquier otra mujer que encuentre.

La repetición es un efecto muy frecuente en la comedia: cada vez que un cómico aparece, realiza una pregunta determinada. Después de la tercera o cuarta vez el espectador anticipa que volverá a realizarla. Si era graciosa reirá aun antes de que haya abierto su boca. Es una reiteración cómica del viejo experimento del perro de Pavlov.

Ahora está claro que se puede reemplazar y hasta contradecir la información proporcionada por el relato por medio de una información posterior, durante el progreso de los hechos. En consecuencia nuestra anticipación está sujeta a cambios constantes, ya sea por interrupción, transformación o reemplazo. Por ejemplo, en "Forasteros en Nueva York" (*The Out-of-Towners*), de Neil Simon, dirigida por Arthur Hiller, Jack Lemmon interpreta a un joven ejecutivo que vuela a Nueva York para una importante cita de negocios. Todo ha sido arreglado por adelantado pero nada sucede según lo previsto. Su avión es derivado a Boston, no alcanza una conexión de trenes, pierde su reservación en el Waldorf Astoria, lo detienen y arrestan y a su regreso a casa secuestran su avión y lo desvían hacia Cuba.

A pesar de que se debe interrumpir y con ello destruir una anticipación que no se cumple, la anticipación que se deja flotando en el aire produce una satisfacción subconsciente en el espectador.

Todos nosotros hemos experimentado el sentimiento que se crea cuando alguien promete telefonar y no lo hace. Puede ser que la importancia de la llamada no justifique la desilusión, pero es sencillamente un resultado de nuestra anticipación insatisfecha.

De modo que no se puede mostrar un tren que avanza hacia un puente roto y en la escena siguiente mostrar a los viajeros en su destino. No es factible que un actor piense robar ganado y luego no lo haga sin contarle al espectador su cambio de planes. En tanto no se haga público este cambio, el espectador anticipará que el hombre ha de robar ganado. Cuanto más tiempo tome, más se impacientará el espectador. Y si la película termina sin que el actor haya robado ganado la anticipación del espectador quedará definitivamente insatisfecha. La siguiente explicación breve de su parte podría haber destruido tal anticipación: "He de ser un hombre honesto".

Hay una broma familiar basada en la anticipación insatisfecha. Un vendedor que está durmiendo en una pequeña posada es despertado en mitad de la noche por otro pasajero que vuelve a su cuarto en el piso superior muy alcoholizado. Con absoluta falta de consideración por los que duermen, el borracho arroja al suelo una de sus botas. Pasa una hora. Finalmente el vendedor ya no lo puede soportar. Golpea la

pared y grita: “Por el amor a Dios, arroje la segunda bota para que me pueda volver a dormir”. Muchas películas están llenas de segundas botas que no caen.

Se debe comprender que no sólo el espectador anticipa; los actores en la pantalla también están en condiciones de anticipar. Las anticipaciones generales, basadas en conocimientos universales, son iguales para todos los seres humanos: tanto el espectador como el actor anticipan que un fósforo quemándose en un pajar comenzará un incendio. En cuanto a otras anticipaciones que están basadas en conocimientos específicos, el actor puede poseer una información distinta a la de otro actor o a la del espectador. Esto ya fue explicado en el capítulo sobre división del conocimiento. Sólo nos resta agregar que las anticipaciones de dos actores con respecto a la misma cosa pueden estar en total contraste. O que la anticipación de un actor puede estar en contraste con la del espectador que tiene una información distinta.

Este contraste en la anticipación es muy efectivo. Por ejemplo: un hombre que está condenado a morir hace planes para un nuevo negocio. No sabe que su enfermedad es mortal, en tanto que el espectador está informado de ello. Un criminal quiere iniciar una vida honesta ignorando que sus viejos compañeros lo esperan para matarlo. Una pareja actúa una escena de amor a bordo del *Titanic*. Su anticipación: una luna de miel feliz; la anticipación del espectador: el naufragio. O un efecto cómico usado con frecuencia en las primeras películas: alguien lleva un paquete sin saber que contiene dinamita. Con la más absoluta confianza enciende un fósforo y fuma un cigarrillo, anticipando que nada ocurrirá, mientras el espectador anticipa que la dinamita explotará.

Ya que un hecho planeado para el futuro se puede mover hacia el presente, hay una relación entre el hecho anticipado y su ejecución real.

1. Anticipamos un hecho determinado. El hecho ocurre tal como lo anticipamos. Es decir: expectativa cumplida.
2. Anticipamos un hecho determinado. Pero sucede otra cosa en su lugar. Es decir: sorpresa.

La expectativa cumplida no es necesariamente una desventaja. Habrá muchos casos en un relato en los que un hecho anticipado tendrá lugar como se lo previó. Por ejemplo: un hombre quiere besar a una mujer. Anticipamos que la besará. En realidad lo hace. O un bandido quiere romper una cerradura. Lo hace.

El peligro de la expectativa cumplida es que es casi una duplicación: le estamos mostrando al espectador algo que ya sabe porque lo previó. Así que debemos mostrar rápidamente el hecho previsto, si lo mostramos cuando se cumple, o el hecho debe ser realmente interesante como para que el espectador no se aburra. En muchos casos es interesante comparar el hecho anticipado con el que la imaginación previó. La sorpresa es uno de los efectos más importantes en cualquier relato, ya se la use para comedia, drama o tragedia. Debemos anticipar que otro hecho tendrá lugar para que nos sorprenda el resultado real. Si no anticipamos nada, no nos podemos sorprender. En este sentido se debe reconocer que un estado de hechos totalmente pacíficos, donde no se anticipa totalmente nada,

contiene una anticipación definida, es decir que nada sucederá. Si de repente sucede algo, nuestra anticipación es sorprendida.

Para tal caso se debe llevar al espectador a creer algo antes de que se pueda sorprender. En el vodevil (y nadie sabe más sobre los efectos de escena que los artistas de vodevil) uno recordará con qué cuidado un payaso preparó su sorpresa. Por ejemplo: un payaso comienza a saltar un cerco. Empieza a hacer preparativos considerables, dejando bien entendido que va a saltar. Indica las grandes dificultades de lo que hará, intensificando de ese modo la anticipación del espectador. Una y otra vez indica su intención hasta que el espectador anticipa su salto con absoluta certeza.

Finalmente rodea el cerco caminando. La anticipación del auditorio es sorprendida. El auditorio es engañado y reirá. Durante décadas los payasos han hecho reír a la gente mediante esas simples decepciones de la anticipación. También podemos recordar al cómico que repite una frase graciosa en cada entrada. Después de tres o cuatro veces la anticipación del auditorio se ha hecho tan fuerte que comenzará a reír apenas el cómico entre en escena. Una vez que su anticipación tenga la fuerza suficiente, el cómico puede sorprenderlos diciendo otra cosa, despertando así una nueva ola de risas.

Lo mismo se repite en el drama. Por ejemplo: se sabe que un hombre es un ciudadano respetuoso de la ley. Se ha llevado al auditorio a creer firme-mente en su honestidad. De repente se muestra que es un criminal. Es obvio que el auditorio no se sorprendería si no tuviera una opinión formada sobre el hombre. Sólo si el espectador creyera en otra cosa se lo podría sorprender.

Charlie Chaplin hacía uso frecuente de la sorpresa para provocar risas. En una de sus películas salta de un puente al agua. Anticipamos que caerá en un río. Pero el río resulta ser un charco de poca profundidad así que cae sobre su propio estómago. En "La quimera del oro" (*The Golden Rush*) una mujer se le acerca sonriendo. El anticipa que ella le está sonriendo a él y se siente feliz. Pero la mujer pasa a su lado y sigue caminando hacia un hombre que está detrás de él. En "El gran dictador" (*The Great Dictator*) se prepara para disparar un enorme cañón. Una y otra vez vemos el colosal cañón y sus preparativos. Anticipamos una tremenda explosión y un proyectil que alcanzará 20 ó 30 millas. Pero el proyectil sale lentamente y cae a escasa distancia.

Otro efecto de anticipación es el retardo. El retardo sólo es posible si anticipamos un hecho en cierto momento. Supongamos que un asesino quiere matar a una mujer. Sabemos que el héroe llegará a su casa a una hora determinada. Pero pasa el tiempo y él no llega. Este retardo es muy efectivo. Si no anticipáramos su llegada para cierta hora no nos podría irritar ni emocionar su retraso. Por ejemplo: se abre una puerta y anticipamos que alguien entrará de inmediato, pero pasa mucho tiempo hasta que la persona entra.

Pero cuando anticipamos un hecho para un momento determinado, ese hecho puede ocurrir demasiado temprano en lugar de demasiado tarde. Por ejemplo: una mujer piensa que su marido estará ausente una semana pero él regresa a los dos días y la sorprende con otro hombre. Su sorpresa es resultado de

haber anticipado que él regresaría en una fecha posterior y la sorpresa del marido es resultado de haber anticipado que la encontraría sola.

Por último se debe reconocer que el hecho anticipado puede ser placentero o no para el espectador. Si es placentero, el espectador estará ansioso por ver su ejecución. Quizás usted haya oído algo en el cine de su barrio después de que el héroe de la película ha declarado su interés en despedazar a su adversario. Su vecino puede haberlo tocado con el codo y dicho: "Amigo, esto va a estar muy bueno". El entusiasmo de su vecino se origina en la anticipación de la paliza que recibirá el villano. Apenas puede esperar que la narración llegue a esa escena. Si el héroe no hubiera hecho pública su intención su vecino habría seguido mascando su goma en el más completo aburrimiento, incapaz de anticipar algo agradable.

Pero la anticipación de algo desagradable nos llena de temor. Por ejemplo: un niño ha roto una ventana de su casa. Se ha caracterizado al padre como una persona brutal. Tememos una tremenda paliza para el niño.

Pero tanto una anticipación esperada como una temida pueden resultar sorprendidas. La tunda que el héroe prometió propinar al villano puede terminar en una recibida por el héroe. Nuestra anticipación es sorprendida. La sorpresa de una anticipación esperada sólo puede ser la desilusión. En el ejemplo de la anticipación temida el padre brutal puede perdonar a su hijo. Nuevamente tenemos sorpresa. La sorpresa de una anticipación temida sólo puede ser el alivio.

En un relato con intención y contraintención el espectador experimentará anticipaciones contrastantes: la anticipación de las acciones del héroe y la anticipación de las acciones del villano. Las del primero pueden ser placenteras en tanto que las del segundo todo lo contrario. De modo que el espectador puede experimentar esperanza y temor en el mismo momento. Por ejemplo: el villano está a punto de torturar a la novia del héroe. Anticipamos sus acciones y nos llenan de miedo. Pero también sabemos que el héroe está por llegar a la casa donde el villano tiene a la muchacha. Anticipamos su llegada. Nos llena de esperanza mientras que a la vez estamos llenos de miedo. Toda la escena anterior a la llegada del héroe sucede bajo la expectativa de nuestra anticipación de su llegada. En el momento en que entra experimentamos alivio porque nuestra anticipación negativa es sorprendida o destruida. Sin embargo no nos sorprende la llegada del héroe ya que la habíamos anticipado. Si llegara demasiado tarde nuestra anticipación esperanzada se sorprendería o desilusionaría. Para hacer posible cualquiera de los dos efectos debemos informar al auditorio que el héroe está en camino hacia la casa.

De modo que el guionista debe ordenar la información del relato de modo de provocar anticipación si quiere obtener los valiosos efectos de expectativas y sorpresa, miedo y esperanza, desilusión y alivio.

## **EL SUSPENSO**

El suspenso es un adefesio para la mayoría de los realizadores. Si algo está mal en una película se lo suele atribuir a la falta de suspenso. Si a una película le falta

construcción, si el relato es opaco y la línea confusa, el consejo usual es: agréguele suspenso.

Grandes expectativas se depositan en el suspenso, como si esta palabra contuviera alguna medicina mágica, como si tuviera en sí poder suficiente como para ayudarnos a superar todas las deficiencias de una narración. Sin embargo poca gente parece conocer con precisión las características del suspenso y cómo obtener este efecto.

A pesar de su importancia, el suspenso es sólo un efecto secundario derivado de otros elementos dramáticos. El suspenso sólo es posible dentro de una estructura fuerte y correcta. Nunca puede existir de por sí, no puede ser agregado, apenas se lo puede corregir o mejorar porque depende en gran medida de los otros elementos.

El suspenso no es un elemento del relato sino una reacción del espectador ante el relato. Si se dice que un relato no tiene suspenso se está queriendo decir que el espectador no puede sentirlo cuando se le cuenta el relato.

El suspenso es la duda del espectador acerca del resultado de la intención de un actor.

Por eso la primera necesidad para lograr suspenso es la intención. Un relato sin intenciones no puede tener suspenso.

La intención establece un objetivo. Si no hay dificultades, no hay duda de que la intención alcanzará su objetivo. Y si no hay dudas no hay suspenso para nosotros. El relato avanzará con serenidad hacia un objetivo establecido por la intención.

Para crear una duda la intención debe chocar contra dificultades. En la lucha resultante entre la intención y las dificultades radica la duda acerca de la frustración o cumplimiento de la intención y del logro o no del objetivo. Y en tanto el espectador dude sobre el resultado de la intención, sentirá el suspenso.

Esto parece fácil de comprender. Pero es sorprendente cuántos caminos se intentan para obtener suspenso. Sin embargo el único modo de lograrlo es el que hemos descrito.

Uno de los errores frecuentes es resultado del hecho de que un relato sin dificultades para sus intenciones avanza con tranquilidad hacia su objetivo. Es obvio que el espectador no puede experimentar suspenso alguno. De esto la gente deduce que la falta de suspenso es resultado de la claridad del objetivo. Piensan que el espectador no percibe el suspenso porque sabe con exactitud hacia dónde se dirige el relato. Buscan reparar esta falta de suspenso ocultando el objetivo. Al hacerlo crean confusión en lugar de suspenso, porque no comprenden que el suspenso no es ceguera sino incertidumbre.

En su *Hamburg Dramaturgy*, Lessing establece: “Por medio del secreto un poeta obtiene un efecto corto, pero en qué permanente desasosiego nos podría haber mantenido si no lo hubiera hecho secreto. Quienquiera sea abatido, sólo puedo apiadarme de él por un momento. ¿Pero cómo si espero el golpe, cómo si veo 4a tormenta preparándose sobre mi cabeza?”

El espectador debe saber hacia dónde se dirige el relato pero no debe tener la seguridad de que el objetivo se cumplirá. Y para crear esta incertidumbre o duda el espectador debe conocer dificultades que estén en el camino de estas intenciones.

Con frecuencia se confunde suspenso con curiosidad. Esta confusión es comprensible, si no perdonable, porque la reacción del espectador es similar. En ambos casos hace la misma pregunta: ¿Qué va a suceder? Pero la curiosidad es resultado de nuestra ignorancia sobre lo que quiere el actor, en tanto que el suspenso es resultado de nuestra ignorancia sobre el cumplimiento o frustración de la intención del actor. La reacción resultante de nuestra parte es similar pero sus causas difieren.

La curiosidad es nuestro deseo de encontrar el objetivo pero el suspenso sólo puede existir si conocemos el objetivo. De modo que ambos se oponen y no pueden existir a la vez. La exposición del objetivo que destruye la curiosidad es el paso preliminar para el suspenso; y la ausencia del objetivo que es necesario para la curiosidad imposibilita la existencia del suspenso.

La curiosidad puede muy bien ser un paso previo al suspenso. Si primero nos llevan a preguntar: ¿Cuál es el objetivo?, éste nos interesa más que si nos lo contaran directamente. Después de dar la respuesta a esta pregunta, es decir después de exponer el objetivo, el suspenso comienza a trabajar si hay dificultades en el camino hacia el logro del objetivo. Sólo puede haber curiosidad en relación con el objetivo principal al comienzo, mientras que el suspenso puede continuar durante toda la narración. Pero antes de cada objetivo auxiliar podemos tener la transición de la curiosidad al suspenso si es que así lo deseamos.

El fácil aclarar la diferencia por medio de un ejemplo: un terrorista pone una bomba de tiempo en su bolso. Sabemos que quiere volar algo pero no sabemos de qué se trata. Sentimos curiosidad. Luego nos enteramos de que quiere volar un barco. Ahora conocemos el objetivo pero no sabemos si lo logrará. Sentimos el suspenso: ¿se cumplirá o se frustrará su intención de volar el barco?

Ya que la definición de suspenso quiere decir que es sólo la duda acerca del resultado de una intención, se lo puede obtener de mil maneras distintas. Por ejemplo: un fugitivo está oculto en un granero: entra un campesino. ¿Se cumplirá o frustrará la intención de ocultarse del fugitivo? O un hombre quiere alcanzar un tren pero el tráfico lo retrasa. ¿Se cumplirá o frustrará su intención de alcanzar el tren? O un jinete quiere participar en una carrera importante pero los villanos lo encierran en un cuarto. ¿Se cumplirá o frustrará su intención? O un villano está por cometer un crimen. ¿Llegará el héroe a tiempo para evitar el cumplimiento de la intención del villano?

El suspenso no está necesariamente asociado con la sangre y la muerte. Un tierno relato de amor puede tener suspenso en tanto adhiera a los mismos principios de intención y dificultades que se le oponen, creando así una duda en la mente del espectador.

De modo que intención y dificultad son igualmente esenciales para crear una duda en el espectador. En principio no importa cuánta fuerza o poder tenga cada una

de ellas. Pero importa cuál es el equilibrio de fuerzas aparente entre ellas. Porque si la fuerza de la intención parece mucho mayor que la dificultad, sus posibilidades de éxito son incontestables. En consecuencia no puede haber dudas sobre el resultado. Y si la fuerza de la dificultad parece considerablemente mayor que la de la intención, sus posibilidades de triunfo resultan obvias; no dudamos de que la intención se frustrará.

Para obtener una duda, y así suspenso, las posibilidades de éxito de la intención y de la dificultad deben ser aproximadamente iguales.

Supongamos que uno está en un transatlántico. La nave tiene una poderosa maquinaria, gran resistencia contra la tormenta y el oleaje, *instrumentos* de navegación y una buena tripulación. Sus posibilidades de éxito, es decir de cruzar el océano, superan ampliamente las de que el océano (la dificultad) lo impida. Tenemos intención y dificultad, pero las posibilidades de éxito son mucho mayores, de modo que no podemos sentir suspenso. En cambio si el transatlántico es torpedeado y la gente se ubica en los botes salvavidas, las posibilidades de éxito son iguales a las dificultades, que radican en la vastedad del océano, en la tormenta y el oleaje, en la falta de agua para beber, etcétera. La intención radica en la posibilidad de que otra nave rescate a los sobrevivientes o de que el viento los lleve hacia una isla. La igualdad de posibilidades nos permite experimentar suspenso.

Del mismo modo esto se aplica a un aeroplano que vuela desde Los Angeles a Honolulu. Las posibilidades de que el aeroplano alcance su objetivo son mucho mayores que las dificultades que puedan impedirlo. Esto lo demuestran docenas de vuelos anteriores. Pero supongamos que el piloto descubre de pronto que el tanque de gasolina tiene una pérdida. ¿Durará el combustible hasta que lleguen a tierra? Es la pérdida la que hace posible el suspenso, porque ahora las posibilidades de cumplimiento y frustración son aproximadamente iguales.

Supongamos que hay una pelea por el título mundial entre el campeón mundial de peso completo y un desconocido. No habrá suspenso porque no hay dudas de que el campeón vencerá. Pero si pelea contra un conocido y peligroso oponente, el estadio estará colmado y la multitud tensa y emocionada porque las posibilidades para ambos oponentes serán más o menos iguales. En ambos casos el campeón puede realizar una pelea igualmente vigorosa, pero en la primera no podemos experimentar suspenso y en la segunda sí.

Trasladado a términos del relato, significa lo siguiente: dos hombres que se quieren matar ofrecen buenas oportunidades de suspenso porque hay intención y conintención o intención y dificultad. Si caracterizamos a estos dos hombres como fuertes y crueles habrá más suspenso. Un hombre valiente pero sin recursos que quiere matar a un cobarde poderoso ofrece excelentes posibilidades de suspenso.

Aunque esto parece obvio en un análisis claro, a menudo se presentan errores de esa clase, y en su mayoría porque el entusiasmo del escritor hace que su héroe sea maravilloso y el oponente una combinación de todas las cualidades malas y despreciables. Esta calumnia es permisible si el oponente es poderoso y su maldad no es igual a su debilidad. Si sus cualidades despreciables son representadas como villanía y crueldad y a la vez se combinan con poder, se logra suspenso porque las posibilidades de éxito son aproximadamente iguales. Alfred Hitchcock lo dijo así:

“Siempre respeto a mi villano; le construyo un carácter temible que hará que mi héroe o tesis sean más admirables al vencerlo...”

Hemos dicho que la fuerza de las dificultades que se han de enfrentar muestran la fuerza de la intención, y también las posibilidades de éxito de la intención. Por ejemplo: un ejército de 5,000 hombres defiende un puente. No es probable que una fuerza oponente de 200 hombres enfrente a los 5,000 porque las posibilidades de éxito son muy desparejas.

Es probable que un policía se introduzca solo en un refugio de pandilleros, aunque en apariencia todas las posibilidades estén en su contra. Pero por el solo hecho de atreverse a enfrentar tales posibilidades suponemos que tiene motivos para hacerlo; es decir que debe tener algunas otras posibilidades de éxito que nosotros desconocemos hasta el momento.

La comprensión de que tales situaciones contienen un poderoso suspenso ha inducido a algunos escritores a cometer graves errores. Permiten que el héroe enfrente una situación obviamente desesperada, y luego no lo salva una ayuda que él anticipaba (hecho que correspondería a la ley de posibilidades iguales para el cumplimiento o la frustración) sino una ayuda accidental. Esto es sencillamente tonto. Un héroe que va a un lugar donde sabe que se encuentra una docena de criminales no es un héroe sino un idiota. Si al héroe luego lo salva la llegada accidental de la policía, no valía la pena salvarlo, y el escritor insulta así la inteligencia del espectador.

El espectador pesa inconscientemente las posibilidades. Pero el cine ha arruinado en gran medida el sentimiento natural de pesar las posibilidades porque ha convertido en hábito el que todo resulte bien al final. Estábamos tan acostumbrados al triunfo del héroe que no abandonábamos la experiencia aun cuando todo parecía perdido. Sentíamos suspenso aun cuando no parecía haber dudas de que la intención del héroe se frustraría. Pero este suspenso es falso porque se basa en la esperanza y en la confianza en la bondad de un productor que no nos desilusionará permitiendo que todo resulte mal. El siguiente ejemplo servirá para mostrar la diferencia entre el suspenso real y el falso: un tren en el que viajan el héroe y la heroína avanza hacia un puente que ha sido destruido. El tren viaja a una velocidad de 100 kilómetros por hora y no hay advertencias sobre el peligro. En consecuencia no deberíamos sentir suspenso porque hay pocas posibilidades de que el tren no caiga al río. Pero como nos gusta el héroe y la heroína, no abandonamos la esperanza de que algo evite la intención del tren de caer al río. Este suspenso es falso. En cambio si un guardia que ha descubierto el puente destruido corre tan rápidamente como puede hacia el tren para advertir al maquinista, entonces tenemos suspenso real. ¿Llegará el guardia a tiempo para advertir al maquinista del peligro? ¿Se cumplirá o frustrará la intención del tren? Obviamente el suspenso real es mucho más emocionante y poderoso y deberíamos cuidar que el guión tuviera iguales posibilidades de éxito que de fracaso. Es muy fácil, a veces, insertar una razón que iguale las posibilidades, tal como se mostró en el ejemplo.

Las razones que determinan las posibilidades de cumplimiento o de frustración de una intención pueden existir aunque el espectador no las conozca. Pero

debemos comprender que el espectador no puede sentir el suspenso hasta informarse de las dificultades que se le oponen al relato, como vimos en el ejemplo del tren y el guardia. De esto deducimos la necesidad de dar la información en el momento oportuno para obtener los mejores valores del suspenso.

Consideremos este ejemplo: el villano ha atraído a la joven con engaños hasta su casa y piensa matarla. No dudamos de que cumplirá su intención porque es más fuerte que ella. Pero el protagonista está en camino hacia la casa del villano. Si llega a tiempo quizá logre salvar a la joven. Ahora consideremos cuándo se debe dar la información sobre la intención del protagonista. Si no se nos informa acerca de esta intención, de todas formas ella puede existir pero el espectador no puede experimentar suspenso. Todos los preparativos del villano para el asesinato no tienen suspenso. Cuando el protagonista llega, su arribo es inesperado y no es efectivo para el espectador. Pero la información sobre la intención del protagonista de ir a la casa se debe dar junto con la de la intención del villano de matar a la joven.

Mientras el relato progresa pueden cambiar las posibilidades de cumplimiento o de frustración, y, con ellas, nuestra duda. Si la dificultad es un obstáculo, la intención lo puede superar gradualmente. Nuestra duda o el sentimiento de suspenso que tenemos está sujeto a cambios muy veloces. Esto es deseable porque hace impredecible el resultado. La victoria de un lado sobre el otro puede suceder gradual o velozmente. Este cambio rápido en las posibilidades de cumplimiento o de frustración es igual a la concepción aristotélica de la inversión: luego de que las posibilidades para ambos hayan sido iguales durante largo tiempo o incluso favorables para alguno de los lados, de pronto uno o el otro gana superioridad decisiva. Decimos superioridad decisiva porque debe haber un punto donde la certeza reemplace a la duda sobre la victoria o derrota de la intención. Y esta decisión es el clímax.

Si el suspenso es la pregunta sobre el resultado de las intenciones, el clímax da la respuesta. Después del clímax ya no hay duda posible sobre el cumplimiento o frustración de la intención. Una respuesta diluye una pregunta. El clímax destruye el suspenso. Queda claro que el clímax debe estar tan cerca como sea posible del fin de la película para emplear el suspenso hasta el propio fin. No es lo mismo el clímax que el final del relato. Simplemente representa la decisión acerca de la victoria o eliminación de la dificultad. El progreso del relato desde el clímax hasta el logro del objetivo carece de interés porque ya no hay suspenso. Podemos llegar a dejar implícito el logro del objetivo porque no hay dudas de que se lo alcanzará. Este es el caso en muchas historias de amor. Después de eliminar todas las dificultades ya no necesitamos mostrar casados a los enamorados.

Esto completa nuestra investigación sobre la naturaleza del suspenso.

## **EL MOVIMIENTO HACIA ADELANTE**

Los realizadores se preocupan mucho por el movimiento hacia adelante de una película. Exclamarán entusiasmados que avanza a paso veloz o suspirarán desilusionados porque es lenta. Esto puede suceder con toda una película o sólo

con partes de ella. "Se arrastra en ciertos momentos." Entonces se reducen cada vez más los momentos lentos hasta no dejar casi ninguno y eso hace que sea difícil entender otras partes de la película. Es dudoso que se pueda solucionar el misterio del movimiento hacia adelante lento o rápido cortando la película.

Por supuesto que no es la película la que avanza con rapidez o lentitud, porque ésta es impulsada por el motor eléctrico del proyector a una velocidad fija. Es la mente del espectador la que debe avanzar del principio al fin del relato.

La mente y la imaginación del espectador son fundamentalmente inertes. Se sientan con el espectador en la sala y no tienen movimiento propio. Pero tienen la facultad de reaccionar si el escritor del guión ordena correctamente los elementos del relato, pudiendo atraer la mente del espectador en un movimiento hacia adelante. Si el relato no contiene estos elementos, el veredicto del espectador será que el filme es lento, largo y aburrido.

El movimiento hacia adelante es algo nuevo (dada la forma del cine) y los realizadores hacen bien al preocuparse por él. Al teatro no le preocupa tanto este movimiento porque su tiempo es ininterrumpido. Cada segundo de su es-cena o acto representa un segundo del tiempo real. Por eso no puede avanzar con mayor o menor rapidez y el movimiento de la mente del espectador de teatro es igual al movimiento de la obra, ni más lento ni más veloz. La novela no conoce esta clase de movimiento hacia adelante porque el lector puede postergar su lectura cuando lo desee y no necesita leerla toda de una vez. Además la novela tiene las frases de conexión que hacen que el lector avance con suavidad, en tanto que las interrupciones del final de cada escena en el cine se sienten con dureza. Se debe comprender que el lapso entre escenas interrumpe el suave flujo del movimiento hacia adelante. Cada escena representa un movimiento regular hacia adelante porque el tiempo en cada escena es igual al tiempo real. Pero el lapso entre escenas, al tener duraciones distintas, representa una discontinuidad peligrosa del movimiento hacia adelante.

Debemos comprender que la forma cinematográfica no es una entidad continua sino un conglomerado de bloques representados por tomas y escenas. Estos bloques tienden a aislarse interrumpiendo decisivamente la continuidad del relato. Para superar estas rupturas debemos buscar los elementos de conexión que hay dentro del relato. Si estos elementos del relato se superponen a los cortes ocasionados por la subdivisión técnica, logramos la conexión. Teniendo esto en cuenta entendemos la importancia predominante del movimiento hacia adelante en el cine comparado con el de otras formas de relatar.

Debemos buscar los elementos del relato que hacen que nuestra imaginación se mueva hacia adelante. Para encontrarlos tenemos que entender totalmente los elementos de la construcción dramática. Sólo un realizador con un claro conocimiento de las leyes de la construcción dramática puede hacer una película que "avance con rapidez".

Si comparáramos nuestra mente con la de un hombre que camina por una carretera creeríamos con certeza que él sabe adónde va. Debe tener un objetivo porque si no, no caminaría y se quedaría en su sitio. Y es precisamente esto lo que

hace la mente del espectador durante el relato si no se le dice cuál es el objetivo: se queda en su sitio.

Para provocar cualquier clase de movimiento hacia adelante se debe establecer un objetivo. Esta es la condición previa. Sin él el espectador no se moverá y la película será lenta y carente de interés.

Tan pronto como se establece el objetivo, el espectador anticipa la posibilidad de su logro. Esta anticipación expresa en sí un deseo de alcanzar el objetivo. Y este deseo provoca un movimiento hacia adelante en la mente del espectador.

En general nuestra anticipación actúa con tanta fuerza que queremos alcanzar el objetivo de inmediato y tomamos a mal la ejecución real de la intención antes de alcanzarlo. El retraso originado por las acciones necesarias pero que absorben tiempo aparece como un obstáculo para el movimiento hacia adelante.

Para eliminar esta impresión de obstáculo tenemos que insertar la duda, es decir el suspenso, porque entonces el logro del objetivo que se desea por nuestro movimiento hacia adelante no está sólo obstaculizado por un retraso sino que es a la vez incierto. El suspenso es fundamentalmente un sentimiento desagradable del que el espectador se quiere alejar. Esto puede sonar extraño porque sabemos que el suspenso es deseable para el guión cinematográfico.

Al ser un sentimiento desagradable, el suspenso ayuda al movimiento hacia adelante. Queremos tener certeza. A menudo se dice que la certeza es de algún modo preferible a la inseguridad que deja abierta la posibilidad de un resultado feliz. Se dice que la certeza de la muerte de un pariente es menos dolorosa que su desaparición. En consecuencia, para escapar de la inseguridad que se siente con el suspenso el espectador avanza hacia el objetivo, hacia la decisión que aclara el resultado de la intención.

Como tal, el movimiento hacia adelante de la mente del espectador es resultado de su anticipación y su suspenso. Para la anticipación necesitamos un objetivo que, como recordamos, sólo una intención puede establecer. Y para el suspenso necesitamos una duda sobre el resultado de la intención, que, como recordamos, sólo una dificultad puede crear.

Nuestro deseo es crear un movimiento hacia adelante suave y veloz en la mente del espectador.

Ahora que conocemos sus causas podemos proceder a ordenar los elementos del relato como para poder obtener de ellos los mejores resultados. Encontramos que se debe establecer el objetivo principal del relato no bien sea posible, para provocar la anticipación; esto significa que la intención que establece el objetivo debe comenzar cerca del principio de la película. En el momento exacto en que comienza la intención y se establece el objetivo comienza el movimiento hacia adelante porque la anticipación nos hace desear el objetivo. Antes de establecer el objetivo o de que se origine o exponga la intención principal el relato se moverá con indolencia a paso lento y remiso; sólo tomará velocidad cuando esté claro el objetivo principal. Antes no queremos llegar a ningún lado: nos quedamos en nuestro lugar.

Tan pronto como comienza a trabajar la anticipación empezamos a tomar a mal

todas las otras acciones por ser obstáculos, si es que no experimentamos duda alguna de que se logrará el objetivo. Sentimos que la película es lenta.

Para hacer que nuestra velocidad iguale a la de la película tenemos que introducir la duda. Se debe exponer la dificultad que se opone a la intención y hace incierto el logro del objetivo después de establecer la intención. Si el tiempo que transcurre entre la exposición de ambos es demasiado largo tenemos el sentimiento desagradable de que algo obstaculiza nuestro movimiento hacia adelante.

Ya se ha dicho que el clímax disipa nuestra duda o suspenso. Siendo así, debemos cuidar que el clímax esté cerca del final de la película, ya que después del clímax o de la destrucción del suspenso empezamos a experimentar el mismo sentimiento de obstáculo si no podemos lograr el objetivo en un corto plazo.

Finalmente se debe decir que el objetivo principal debe coincidir con el fin de la película. Nuestro movimiento hacia adelante se detiene en el momento en que se logra el objetivo. Si la película prosigue, es decir si continúa luego de lograr el objetivo, nosotros no podemos continuar. El resto de la película desde el momento en que se logra el objetivo hasta el fin, se tambalea o pende del aire.

Mirando hacia atrás encontramos cuatro razones definidas para crear u obstaculizar el movimiento hacia adelante. Y además vemos que la velocidad de este movimiento hacia adelante está sujeta a cambios. Puede ser lenta al comienzo, luego ganar velocidad, luego reducirla, luego volver a cobrar velocidad, volverla a perder y detenerse por completo antes del fin, de acuerdo con el tiempo en que comienza la intención principal, cuando aparece la dificultad, cuando tiene lugar el clímax y cuando se logra el objetivo, es decir sobre el final real de la película.

Ahora estamos listos para encontrar otros factores determinantes para el movimiento hacia adelante. El objetivo principal es atraer la atención del espectador. Pero se debe comprender que mucha de su fuerza de atracción se está perdiendo a lo lejos. Cuanto más nos alejamos del objetivo principal, más se debilita su poder de atracción. Es obvio que la mayor distancia está al comienzo de la película. Cuanto más avanzamos más nos acercamos.

Podríamos comparar el objetivo principal con un poderoso imán. Para superar el debilitamiento del poder de atracción por la distancia podemos poner imanes más pequeños en el camino, que nos impulsen hacia adelante. Cada vez que se alcanza uno, su poder magnético se extingue; así nuestro movimiento hacia adelante es continuo y gana impulso hacia el objetivo principal.

Estos imanes en el camino son los objetivos auxiliares. Ya que son objetivos el espectador los puede anticipar, y si los anticipa puede provocar un movimiento hacia adelante. Si están bien ordenados contribuyen en mucho a nuestro movimiento hacia adelante, hasta que el objetivo principal tiene suficiente poder como para atraernos por sí mismo.

No hay regla o proporción fija que pueda guiar su distribución. Se los debe elegir según las necesidades y requerimientos de cada relato individual. Cada relato contiene objetivos auxiliares innatos, y aunque su distribución es irregular, puede ser satisfactoria y no requerir corrección. Sin embargo, si hay grandes espacios sin

ningún objetivo auxiliar, nuestro movimiento hacia adelante se reduce. Estos grandes espacios sin objetivos auxiliares son los llamados puntos lentos o partes aburridas de la película, aunque pueden estar sucediendo muchas cosas en estas partes. Pero no se nos permite anticipar nada, así que no avanzamos. Con frecuencia se supone que el compaginador debe corregir estas deficiencias en la película terminada, cortando fragmentos de estas partes lentas. Pero esta corrección es en verdad tarea para el escritor, que debería haber insertado o creado objetivos auxiliares.

Un principio fundamental es que la anticipación de un objetivo auxiliar es la que provoca el movimiento hacia adelante y no la vivacidad del diálogo o la rápida acción de una escena. Imagine, por ejemplo, una escena en la que un hombre visita a una mujer. El habla con brillantez, su diálogo es breve y preciso y la escena termina aparentemente antes de que puedan tener lugar momentos aburridos, pero la escena no tiene movimiento hacia adelante porque no anticipamos ningún objetivo auxiliar. Imagine ahora que sabemos que el hombre fue a verla para matarla. Llega y comienza a hablar acerca del tiempo. No importa cuán aburrido y lento sea el diálogo, no importa cuántas cosas sin interés pueda decir, la escena tendrá un movimiento hacia adelante misterioso, porque hay un objetivo auxiliar atractivo. De hecho, el obstáculo que presenta la lentitud de las acciones y la mediocridad del diálogo nos hace aun más conscientes de nuestro movimiento hacia adelante. Nos impacienta, y esta impaciencia refuerza nuestro deseo de llegar a algún lado, refuerza nuestro movimiento hacia adelante.

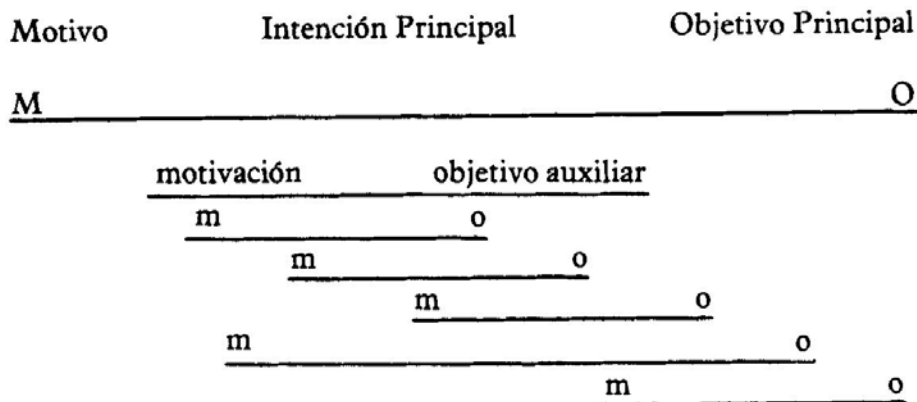
Así el escritor experimentado puede explotar aun más la atracción de un buen objetivo auxiliar. El fuerte movimiento hacia adelante ayudará a aliviar los obstáculos ocasionados por el exceso de exposición y la inevitable información. Aun el mejor escritor no puede evitar proporcionar ciertas exposiciones que son menos interesantes que el resto del relato. Pero las puede proporcionar de este modo: una persona se acerca a un hombre para enterarse de algo que es de suma importancia. El hombre, por estupidez o mala voluntad, habla de cualquier tema excepto del que nos interesa. "Cualquier tema" acerca del que el hombre hable es, por supuesto, exposición e información que apenas nos interesaría si no fuera por nuestro movimiento hacia adelante originado por el objetivo auxiliar anticipado. El escritor del guión ha convertido un defecto en un excelente efecto dramático. No sólo nos proporciona exposición sino que al hacerlo acentúa nuestra anticipación impacientándonos. El objetivo auxiliar nos lleva por sobre las partes lentas como un imán. Nuestro movimiento hacia adelante se ve obstruido por la dificultad que, en este caso, sólo intensifica nuestro deseo de llegar al objetivo auxiliar. Consideremos por un momento cuánto hemos avanzado ya: no sólo debemos provocar el movimiento hacia adelante sino que hasta podemos atrevernos a obstaculizarlo, ganando así un nuevo efecto.

Para obtener el más suave movimiento hacia adelante debemos ser conscientes del siguiente hecho: el objetivo auxiliar nos puede atraer hasta alcanzarlo. Pero no bien lo alcanzamos, pierde su poder de atracción. La extinción de este poder de atracción del objetivo auxiliar tiende a detener nuestro movimiento hacia adelante. Tiende a "dejarnos caer" súbitamente. No bien se elimina el objetivo auxiliar, el deber de mover hacia adelante la mente del espectador descansa sobre el

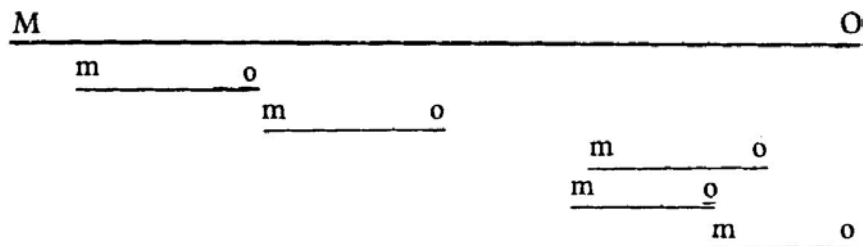
o los siguientes objetivos auxiliares y por supuesto sobre el objetivo principal. Queda claro que este deber sólo se puede transferir si el siguiente objetivo auxiliar ya existe y no si se lo debe establecer después de la extinción del objetivo precedente. Para garantizar un suave movimiento hacia adelante se debe establecer el objetivo auxiliar siguiente hacia la mitad de la intención previa. Luego éste toma su lugar automáticamente cuando el primer objetivo desaparece. Pero si el nuevo objetivo auxiliar se establece sólo después de eliminar el objetivo precedente, nuestro movimiento hacia adelante consistirá en saltos y detenciones y no en un flujo continuo hacia la conclusión del relato.

Para mostrar esto con mayor claridad podemos representar gráficamente la aparición correcta e incorrecta de un objetivo auxiliar. Supongamos que se representa a toda la película como una línea recta. La intención principal debe comenzar con el principio de la película y el objetivo principal se debe lograr al final. Por debajo podemos mostrar las subintenciones como líneas más pequeñas que comienzan con la motivación y terminan con el objetivo auxiliar.

No sólo es necesario tener una distribución bastante irregular de los objetivos auxiliares sino que el comienzo de cada subintención se debe superponer a la anterior.



En la descripción gráfica, podemos distinguir con claridad el poder de conexión de estas subintenciones superpuestas. Debemos recordar que cuanto más nos acerquemos al objetivo auxiliar, mayor será su poder de atracción. Después de eliminar uno nos acercamos al siguiente, que a su vez comienza a atraernos cada vez más. Veamos ahora una representación de una conexión defectuosa:



Se puede ver que luego de cada objetivo auxiliar nos quedamos sin atracción. Nuestro movimiento hacia adelante se detiene. Luego, de repente, se establece un

nuevo objetivo auxiliar que nos empuja hacia adelante. Después de que es eliminado, nos volvemos a desilusionar. Nuestro progreso es similar al de un viejo automóvil, una serie de saltos y detenciones y no el suave movimiento hacia adelante del motor moderno.

Puede parecer que nuestras conclusiones son muy abstractas. Sin embargo, luego de comprender por entero estos factores, su aplicación es bastante simple. No es difícil reconocer las subintenciones esenciales en un relato. Después de reconocerlas es fácil hallar dónde son reveladas, es decir en qué momento el espectador comienza a anticipar un objetivo auxiliar.

De allí en adelante se reconoce de inmediato si en el relato hay grandes espacios de tiempo sin subintenciones y por ello sin movimiento hacia adelante y si las subintenciones se superponen entre ellas o no.

Es necesario que comparemos la capacidad de los objetivos auxiliares y del objetivo principal en su relación. Debemos primero reconocer que el objetivo puede despertar la anticipación de algo agradable o de algo desagradable. Y estos dos tipos distintos de anticipación afectan al movimiento hacia adelante.

Comparemos nuevamente nuestra mente con la de un hombre que camina por una carretera hacia una ciudad distante que es su objetivo. El hombre puede anticipar una maravillosa cena para cuando llegue a la ciudad, puede anticipar el encuentro con un amigo, una buena noche de descanso en un hotel o una ventajosa operación comercial. En todos estos casos su anticipación contiene algo agradable. Es obvio que el hombre está ansioso por llegar a la ciudad y su movimiento hacia adelante es veloz.

Pero puede ser que el hombre anticipe una sentencia de prisión a su llegada a la ciudad o que espere una paliza de sus enemigos. Estamos seguros de que se rehusará a avanzar a menos que una poderosa razón lo obligue.

Estos ejemplos se refieren a la anticipación provocada por un objetivo principal. La anticipación de cosas agradables o desagradables con respecto a los objetivos auxiliares afecta de distinta forma al movimiento hacia adelante. Si el objetivo principal es llegar a la ciudad lejana y la anticipación principal contiene algo agradable, como la unión de los amantes, los objetivos auxiliares pueden ser desagradables sin perturbar el movimiento hacia adelante. Los objetivos auxiliares son desagradables si el hombre debe sufrir el frío y el hambre, si tiene que dormir en lechos duros y se cansa de la tensión del viaje. Pero todo esto no lo detendrá porque el objetivo principal es agradable.

Trasladado a términos cinematográficos, entendemos que la mente del espectador avanzará con mayor ansiedad si anticipa un final feliz. No avanzará si debe esperar "una paliza" a su llegada. Los objetivos auxiliares pueden ser desagradables y aterradoros. Pero su terror no perturbará el movimiento hacia adelante porque sólo son piedras puestas en nuestro camino hacia el logro de algo placentero. De hecho, este terror hacia los objetivos auxiliares anticipados puede ser una nueva causa para el movimiento hacia adelante acelerado: queremos superarlos para llegar al objetivo principal agradable.

Consideremos otra vez el ejemplo del hombre en la carretera: lo vemos

parado frente a una señal. En la parte inferior se lee el nombre de la ciudad lejana, el objetivo principal, en grandes letras. En la parte superior, en tipos mucho más pequeños, encuentra el nombre de tres o cuatro pueblos que están antes de este objetivo principal. El objetivo principal se aclara por el tamaño de sus letras.

Supongamos que un marino que es fácil de persuadir llega a puerto en San Diego. Quiere ir a su pueblo que está a 50 kilómetros pasando San Francisco. El objetivo auxiliar, representado por San Francisco, es mucho más atractivo e importante que el objetivo principal, que es su ciudad natal. Hay entonces infinidad de razones para sospechar que este marino en particular se quedará en San Francisco, se emborrachará y nunca llegará a su pueblo natal. Es muy fácil alterar todo esto, haciéndole recordar al marino que su mejor amiga, a quien no ha visto en dos años, lo espera en su pueblo. De inmediato perderán poder todos los seductores atractivos de San Francisco y la gran ciudad pasará a ser una estación sin importancia antes del gran objetivo de volver a ver a su amiga.

Permítasenos comparar nuestra imaginación con un borracho que tiene muy poca resistencia ante cualquier clase de tentación. Nuestra inteligencia puede ser muy adulta y plena de fuerza de voluntad. Pero nuestra imaginación continúa siendo como la de un niño. La más mínima sensación la intriga, la más leve tentación la despierta y entonces es muy difícil controlarla. Si uno de los objetivos auxiliares fuera más atractivo o interesante que el principal, la imaginación, como el marino borracho, a duras penas se moverá. El resultado es que desde este atractivo objetivo auxiliar en adelante, el viaje hasta el final del relato tendrá muy poco interés porque el movimiento hacia adelante está irremediabilmente reducido.

Con frecuencia el autor no deja en claro cuál es su intención principal y cuál su subintención. Entonces el espectador puede erróneamente suponer que una subintención es la intención principal, creyendo que el fin de la película se alcanza al lograr el objetivo auxiliar. Para su sorpresa, la película se arrastra hasta que se llega a lo que el autor cree que es el objetivo principal.

La atracción del objetivo principal debe ser la más poderosa. Pero un objetivo auxiliar comparativamente no atractivo al comienzo aún puede atraer-nos porque la poderosa atracción del objetivo principal está muy alejada. Cuanto más nos acercamos al objetivo principal, más fuertes deben ser los objetivos auxiliares para poder ejercer alguna clase de atracción.

Esta es la gradación dramática de los valores. Una escena de amor ligera al comienzo de la película puede ser muy buena. La misma escena antes de una corrida de toros que le puede costar la vida al matador, resultaría ridícula. La escena de amor debe ser importante, trágica o conmovedora.

De modo que todos los eventos siguientes deben ser más atractivos para hacernos avanzar, para provocar una impresión sobre nosotros. Esta graduación se debe aplicar a todas las partes y elementos del relato. Todas las caracterizaciones deben crecer hacia el final. Todas las emociones se deben re-forzar gradualmente. Las decisiones deben ser cada vez más importantes. Todos los hechos deben ir cobrando mayor interés. Este es un problema importante. Si el escritor no logra una buena gradación de todos los elementos, se enfrentará a efectos con los que no

había pensado. Esas partes que omite graduar permanecerán estáticas, perdiendo interés y valor porque las otras habrán progresado.

Si está bien manejada, la gradación irregular puede ser un efecto. Por ejemplo: un batallón de soldados, en su camino a la batalla, pasa junto a un granjero que está cultivando su tierra. En el camino de regreso, los soldados lo vuelven a ver. Mientras tanto han pasado a través del infierno, han peleado, sufrido, han perdido amigos, pero el granjero aun está allí, trabajando su tierra como antes.

El profesor George Pierce Baker, en su *Dramatic Technique*, escribe que el objetivo común de todos los dramaturgos es ganar la atención del público tan pronto como puedan hacerlo. Esta exigencia incuestionablemente correcta ha sido malentendida con frecuencia. Es cierto que se debe despertar el interés del público de inmediato, pero no por medio de eventos que nos resulten tan impresionantes como para evitar una gradación subsecuente.

En tanto es deseable comenzar con eventos interesantes, aquellos que sean impresionantes deben ser reservados hasta más tarde para obtener una gradación firme. Son necesarios disciplina, moderación y sabiduría para ordenar los hechos de modo de obtener una gradación regular. Muchas películas logran el comienzo magnífico que la mayoría de los productores desean, pero no pueden continuar. Arrojan al espectador a un movimiento hacia adelante, con un salto, pero luego no pueden mantener la velocidad. La mayoría de las películas resultan frustrantes hacia el final por la sola razón de que no pueden graduar el admirable comienzo. Si éste fuera menos impresionante, el resto de la película mantendría más interés. En Hollywood se habla de una escuela de escritores de primeros actos. Sus "primeros actos", es decir los comienzos de sus guiones son deslumbrantes, pero el resto de la película resulta frustrante.

A veces este primer acto sirve a su propósito: induce al productor a leer un guión en lugar de descartarlo luego de unas pocas páginas. Pero no sirve al propósito de hacer buenas películas para el público. Tales relatos son inestables y ningún esfuerzo por reescribirlos puede equilibrarlos porque no hay gradación posible.

La TV ha agravado este peligro por su exigencia de "enganchar" al televidente desde el comienzo. Hace años, los realizadores podían contar con un público cautivado en los cinematógrafos, así que desarrollaron sus exposiciones a un paso más lento. Pero hoy, cuando un nervioso cambio a otro canal puede acarrear la desaparición de una serie en la enloquecida carrera por el "rating", se ha acostumbrado a los teleespectadores a comienzos que son capaces de asestar un golpe fortísimo. Y los realizadores, conscientes de que los filmes de ficción terminarán en la TV, han acelerado cada vez más sus comienzos hasta el punto de capturar el interés del público antes del título principal.

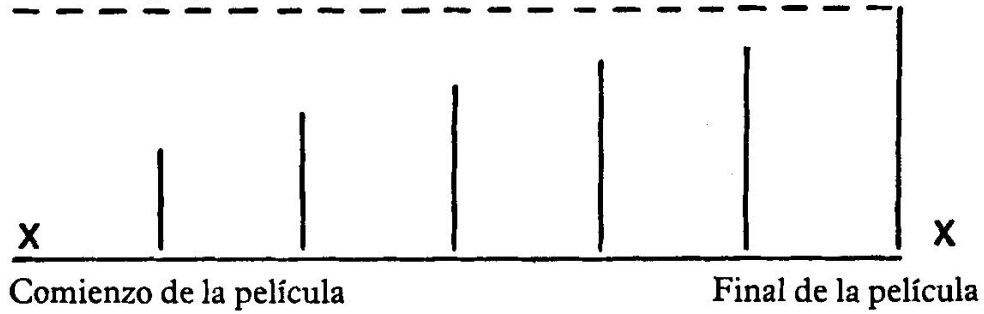
Un comienzo intenso o dramático no impide necesariamente un *crescendo* subsiguiente de choques emocionales y plenos de suspenso. La trampa al comienzo, no importa cuán explosivo sea el impacto, no afecta aun al público con tanta fuerza como una escena menos forzada luego de que se nos ha implicado con los protagonistas del relato.

Sin embargo, se aclara que sólo debemos elegir emociones y caracterizaciones que permitan la gradación. Se las debe elegir como para posibilitar el refuerzo gradual. Muchos guiones, en un deseo natural por graduar sus intenciones hacia el final, les permiten superar en alcance sus motivos y caracterizaciones. El resultado es ridículo: podemos recordar el ejemplo del ingeniero que se encuentra luchando por su vida cuando todo lo que quería eran tres-cientos dólares semanales. El resultado de las intenciones graduadas a partir de motivos débiles es un gigante con pies de niño. También puede ocurrir que la subintención sea más poderosa que la intención principal, lo cual es también ridículo. Para superar tales peligros el escritor debe elegir sus caracterizaciones y motivos principales para darles fuerza; entonces tiene amplias posibilidades de reforzar la subintención hacia el fin sin quebrar la proporción entre los elementos del relato.

El clímax de este desarrollo llega cuando ya no hay más gradación posible. Esto significa que la gradación se debe distribuir sobre un espacio tal que su punto más alto coincida con el final de la película. Si se llega temprano a este punto, el resto de la película se hace estático. Si la película termina en un momento en que aun podemos anticipar una gradación posterior de sus elementos, el fin llega de forma inesperada e insatisfactoria.

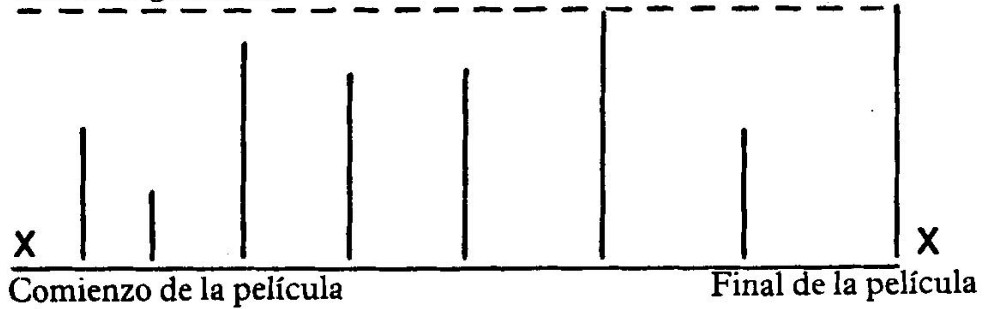
Gráficamente, la gradación correcta se vería así:

Máxima gradación



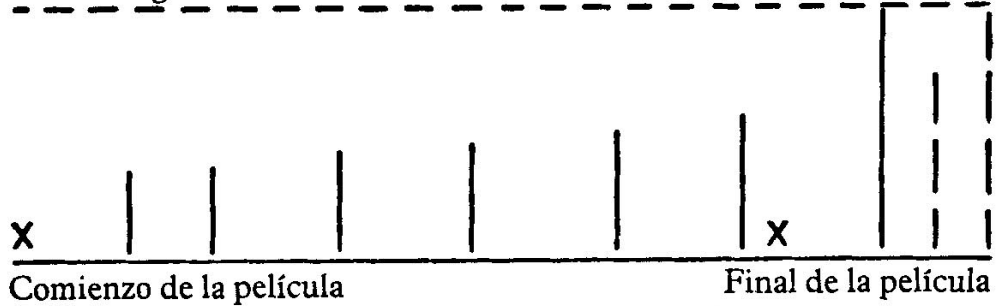
Una gradación despareja sería así:

Máxima gradación

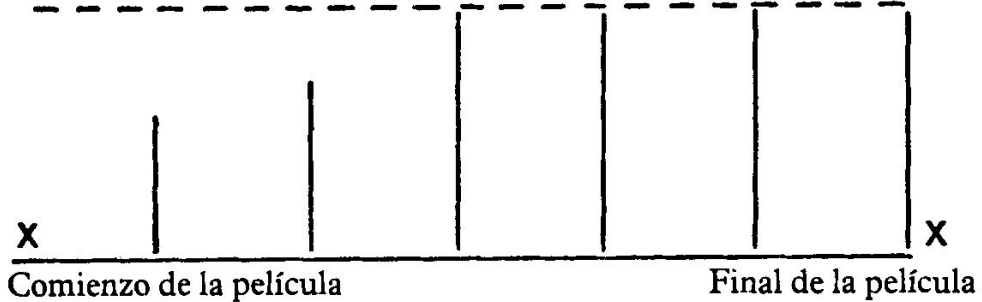


Una gradación incompleta sería así:

Máxima gradación



Gradación detenida



La gradación parece requerir un sentido de evaluación en extremo sutil de parte del espectador. De hecho, puede parecer que la comprensión de tales valores y la evaluación del refuerzo general de cada elemento requiere una sensibilidad que está lejos del alcance del espectador común. Puede parecer que el público no podría comprender la posibilidad de una gradación posterior al final de la película. ¿Podría esto significar que la gradación es un principio in-cierto y sin importancia?

Tal suposición sería errónea por completo. El subconsciente del espectador tiene una infalible capacidad de juicio. Su evaluación instintiva es muy superior al pensamiento concentrado del escritor. Se la podría comparar con la película fotográfica. Una cámara con su lente casi cerrada apenas dejará marcas en la película. La misma película registrará también otras formas si se abre la lente. Aunque podamos fotografiar otro tema, la película registrará más contornos a medida que se abra la lente. Esto puede continuar hasta que se agote la sensibilidad de la película. Pero el proceso inverso es imposible. Después de una exposición con una lente totalmente abierta no se registrará siquiera una débil imagen.

Nuestra receptividad subconsciente actúa con la misma precisión que la película fotográfica. Registra los valores de cada escena con un sentido preciso de la gradación. Si hay estancamiento o aun reversión del progreso, dejará un vacío en nuestra mente receptiva. Nuestra reacción será la falta de interés, el aburrimiento, la impaciencia o el olvido.

El movimiento hacia adelante representa un esfuerzo y por eso contiene el peligro de la fatiga. Si analizamos con detenimiento la fatiga de un ser humano, reconoceremos que sólo en parte se produce por agotamiento y que por otra parte es resultado de una concepción equivocada de la tarea que se enfrenta. Si tenemos ante nosotros un esfuerzo físico o mental, en cada caso destinamos cierta cantidad de energía psicológica a la tarea, de acuerdo con lo que estimemos necesario. Si nuestra estimación estaba equivocada, es decir si la tarea resulta más difícil de lo que esperábamos, sentiremos fatiga porque la energía que le destinamos no era suficiente. Pero si nuestra estimación era correcta desde el principio, entonces sentiremos menos fatiga a pesar de que nos enfrentemos al mismo esfuerzo.

Volvamos a emplear el ejemplo del hombre en la carretera. Si la distancia ante él es de 3 km, podrá caminar con rapidez sin temor al cansancio; si es de 50 km tendrá que reducir considerablemente su velocidad para ahorrar energías. Si no conociera la distancia podría emplear una velocidad equivocada y caer agotado antes de alcanzar su objetivo.

Al traducir esto a términos cinematográficos, encontramos el siguiente principio: si el agotamiento real sólo es una parte del motivo de la fatiga y la otra parte es un mal cálculo de la tarea, debemos permitirle al espectador hacer una estimación correcta de la distancia que tiene ante él. El agotamiento real del espectador es consecuencia de la tensión en sus ojos y oídos así como de sus procesos mentales como la experimentación de emociones, la anticipación, el suspenso, la evaluación. Pero este cansancio real es infinitamente menor si lo comparamos con la fatiga por mal cálculo.

No es fácil en el cine hacer que el espectador calcule la distancia. La obra teatral, que está dividida en dos a cinco actos, de duración aproximadamente igual, nos permite distinguir con claridad el tiempo de su terminación. Al leer una novela, el número de páginas que faltan nos permite reconocer la distancia exacta que aun no hemos recorrido. Además, el elemento de fatiga no existe en la novela porque el número de páginas que leemos de una vez depende de nuestras energías.

Pero el espectador de cine sólo puede calcular la distancia si se ha establecido un objetivo. Una vez que conoce el objetivo principal, el espectador tiene un sentimiento continuo de la distancia que aun le falta recorrer. Puede estimar las dificultades en el camino hacia la intención principal. Si la película excede este punto de terminación estimado, el espectador siente fatiga. Si el fin de la película llega demasiado temprano, al espectador le quedan energías sobrantes que le provocan insatisfacción. Si no se ha establecido objetivo alguno, no hay distancia que se pueda calcular.

Después de estas investigaciones estamos en condición de equilibrar la progresión o la secuencia de hechos en el relato con el movimiento hacia adelante del espectador. En primer lugar debemos provocar el movimiento hacia adelante. Pero luego debemos ordenar la secuencia de hechos y escenas del guión de tal modo que satisfaga el movimiento hacia adelante que se provocó.

Es verdad que la secuencia de hechos debe ser lógica y consecutiva sobre la base de causa y efecto. Pero también debe ser así para no interrumpir o interferir con el movimiento hacia adelante del espectador.

En la mayoría de las películas se puede alterar el orden de algunas escenas sin dañar en lo aparente la acción y sin violar el progreso consecutivo del tiempo, en particular si interponemos escenas de dos líneas de relatos diferentes. A menudo se altera el orden de escenas a último momento; a veces se las revierte aun luego de terminar la película. A veces se lo puede hacer sin distorsionar su significado, pero puede perturbar el movimiento hacia adelante del espectador.

Para garantizar un movimiento hacia adelante suave, la secuencia de hechos y escenas debe acompañar el interés del espectador. Es el mismo principio que establecimos cuando vimos que la cámara debía acompañar el interés cambiante del espectador.

Si la historia no acompaña nuestro interés, nos da la impresión de un guión desarticulado. Este sentimiento no es el resultado de un gran número de escenas, ni de que estas escenas ocurren en muchos lugares distintos. Simple-mente ocurre porque el ordenamiento de escenas no acompaña nuestro interés.

Por supuesto, si no hay movimiento hacia adelante no hay interés, y el ordenamiento de escenas no puede acompañar nada. Todas las escenas permanecerán libremente unidas sin orden alguno. De modo que el primer paso es crear interés y de ahí en más seguirlo.

Primariamente, es la intención de un actor la que provoca nuestra anticipación, nuestro movimiento hacia adelante e interés. Una intención necesariamente prepara una escena posterior donde esta intención se ejecutará o frustrará. Estas intenciones

nos hacen creer que el decorado siguiente o uno de los siguientes nos mostrará el lugar anticipado. Una intención tan común como “me voy a dormir” no necesita continuación porque no crea interés. Pero en ningún caso se puede mostrar a un hombre en Singapur que dijo “me voy a Nueva York” a menos que se dé una explicación detallada. Cualquier intención que cree interés necesita continuación.

Pero no es necesario que una escena que está preparada deba seguir de inmediato. Puede hacerlo más tarde. Pero la elección de esta demora no puede ser voluntaria.

Nuestra reacción inmediata es anticipar que la escena preparada por la intención seguirá de inmediato. Pero una intención puede estar asociada con cierto lapso. En ese caso estamos libres de la necesidad de la ejecución inmediata.

Si el elemento temporal no nos releva de la necesidad de continuar con el interés de inmediato, la secuencia de escenas deber ser inmediata. Si el guionista, por una u otra razón, nos presentara una escena que pudiera representar otra línea del relato, estaría obstruyendo nuestro movimiento hacia adelante. Esto se puede emplear sobre la base de la atracción y el obstáculo para impacientar al espectador. Pero si él no llegara a comprender que la intención o el motivo han preparado por completo otra escena, y si pusiera otras dos o tres en el medio, podría interferir nuestro movimiento hacia adelante. A la vez eliminaría toda la fuerza y el poder de las escenas que estarían interfiriendo porque nuestro interés iría en otra dirección y esto nos impediría concentrar-nos en estos otros hechos. Es muy peligroso destruir la atracción de una anticipación interponiendo escenas de igual importancia; eso da como resultado una partición de nuestro interés.

El conocimiento de todos los hechos que crean u obstaculizan el movimiento hacia adelante facilita el hallazgo y la corrección de los posibles defectos del guión. El comportamiento singular de las películas con respecto a su velocidad ha perdido su misterio.

## **TELEVISIÓN, TV POR CABLE Y PAGA, VIDEO, TRANSMISIONES VIA SATÉLITE**

La tecnología se desarrolla con rapidez, pero la estructura psicológica y emocional de la gente sólo cambia de manera imperceptible. Por eso no se pueden alterar los efectos en los espectadores, como se describió en el capítulo anterior, mediante transmisiones por satélite, sistemas de rayo láser o proyecciones sobre las paredes en su propio “centro de entretenimiento casero” del futuro.

Aun si los tejedores de relatos increíbles pueden ser llamados algún día creadores de *cassettes*, dramaturgos de TV paga, técnicos de retransmisión de relatos o computerizadores, de todos modos tendrán que hacer un relato.

En todo este libro hemos descrito simultáneamente las técnicas para cine y TV, excepto en los casos en que hay diferencias específicas. Ahora debemos examinar algunos aspectos peculiares de la TV.

La intimidad que proporciona la pantalla chica ya no es un atributo exclusivo de la TV. En la actualidad las películas de alto costo se muestran con mayor frecuencia en la TV por cable que las “películas semanales” de bajo presupuesto.

A la inversa, el mismo filme nos puede afectar de distinto modo cuando lo vemos en la privacidad del hogar o en una gran sala cinematográfica. Esto es más cierto en lo que respecta a las comedias; la risa del público es contagiosa. Las bandas de risa de la TV son sustitutos inadecuados para la indefinible comunicación inconsciente dentro de un grupo. De hecho, incluso los profesionales cuando ven una película en la sala de proyección del estudio la pueden considerar menos graciosa de lo que demuestra luego la hilaridad de los públicos en las salas.

### **LAS SERIES DE TELEVISIÓN**

Paradójicamente, la serie moderna tiene sus raíces en los viejos seriales cinematográficos. La serie de TV se ha convertido en la atracción más popular para el espectador de la pantalla chica. Para el escritor que crea una serie de larga duración es mucho más productivo en lo financiero.

La película de TV de dos horas debe establecer sus caracteres desde el comienzo y completar su desarrollo en el tiempo relativamente escaso de que dispone.

La serie puede familiarizar al auditorio con los personajes principales en episodios semanales. Los personajes se hacen amigos o enemigos; a veces los espectadores los conocen más que a sus propios vecinos. Con el tiempo se van haciendo más que meros conocidos. Nos enteramos de sus peculiaridades y sus costumbres. Esperamos con ansias nuestro próximo encuentro con ellos a la hora señalada. Son parte de nuestra familia televisiva.

## **FORMATO Y PRESENTACIÓN**

Ya que la creación de una serie de TV puede ser tan lucrativa, a menudo se me pregunta cómo se debe presentar una idea. Primero, la idea para una serie debe tener en potencia los elementos necesarios para una provisión continua de material. Un incidente dramático o una situación de comedia pueden ser excelentes en sí. Pero si el concepto general no permite proyectar material para una serie que pueda perdurar dos, tres o más años, la cadena de TV no considerará adecuado el riesgo de realizar un programa piloto. Después de describir el concepto básico, se debe demostrar el caudal potencial de la serie mediante varios trampolines de ayuda para el desarrollo del relato. No necesitan tener más de un párrafo. Los puede preceder un resumen de una página que incluya a los personajes protagónicos en un episodio de muestra.

Se deben incluir breves bosquejos del carácter de los personajes que continuarán. Con frecuencia no hacen falta más de cuatro o cinco. Después que una compañía productora o una cadena de TV ha concebido la idea de producir una serie, se detalla lo que se debe y lo que no se debe hacer en su desarrollo. Se fijan los parámetros para las necesidades externas y para los escritores del equipo. Si la serie decae en las batallas por el *rating*, comienza el ansioso cambio de los parámetros.

La brevedad es básica para la presentación inicial. Los ejecutivos ocupados detestan la lectura. Un dilema básico en la industria del entretenimiento es que los ejecutivos que toman decisiones no encuentran tiempo para leer y sus "lectores" sólo pueden tomar decisiones negativas.

Si es posible, el primer párrafo debe atrapar la atención, encender la chispa del interés e incitar el deseo de enterarse de lo que sigue. El resumen inicial no necesita superar las diez páginas. Se puede agregar algo más al esquema básico. Pero muchas veces es en esa primera entrega donde la batalla se gana... o se pierde.

## **ALGUNAS SUGERENCIAS PRÁCTICAS**

Con frecuencia se cree que alguna gente es creativa y otra no. Esta distinción es una falacia. Todos sueñan durante el día; en ocasiones, este juego libre de la imaginación es una forma de crear. Algunos artistas talentosos son más creativos que el común. Sin embargo, es cuestión de grado.

Como se dijo antes, se puede ejercitar la inspiración. Se puede estimular la imaginación. Por ejemplo: supongamos que usted ha escrito el nombre de su protagonista: Paul. Visualiza ahora el color de su traje. Luego de imaginar varios colores, usted puede elegir pantalones vaqueros y una camisa a cuadros. Lo ve caminando por la calle; se detiene a hablar con un amigo. Aun cuando lee esto, usted no puede dejar de recordar su cabello despeinado. Ya disfruta inventando rasgos de su carácter, aunque luego no los use en su guión.

No sólo vivifica su imaginación, sino que es útil aprenderlo todo sobre sus

protagonistas en el guión. Durante su “engordamiento”, nada es superfluo. Cualquier detalle que escriba sobre ellos le ayudará a descubrir posibles contradicciones que usted haya pasado por alto. Cualquier cosa que descubra sobre su juventud, sus familiares y amigos y sus hábitos contribuirá a darles vida. Aunque usted sólo encontrará espacio para usar los rasgos salientes en el guión, sus motivos y acciones serán convincentes y su diálogo sonará real.

Cuanto más profundice usted en el lenguaje cinematográfico, en la estructura dramática y en los métodos para hacer el relato, más le interesarán sus propias reacciones hacia las películas y los *shows* de TV que mire. A medida que se profesionalice, hará un esfuerzo consciente para permanecer en parte al margen de la trama. Así confirmará la aplicación de lo que ya ha aprendido, practicará observando, y es probable que también detecte errores.

Luego puede resultarle útil esbozar un breve resumen del relato filmado, para su propio examen. Quizás el trabajo interno de una estructura se le aclare, se hagan evidentes los secretos del oficio. Puede sacar partido del abundante material de estudio a su disposición.

## **PROTECCIÓN**

Es aconsejable proteger su manuscrito, registrando los derechos de propiedad intelectual en la oficina correspondiente del país donde usted resida. La validez de este registro es internacional y le sirve de constancia en caso de presentarse algún problema de tipo legal.