

Unidad 5

- La narración.

La imagen narra

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Narrador y narratario

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fue sin duda Rohmer quien más finamente trabajó esta

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

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

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

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

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

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

una fisura del espacio y del tiempo, a esta «Twilight Zone» donde todo, incluido lo peor, puede ocurrir. Es el sujeto cartesiano, sosias del espectador, en las angustias de la Duda.

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

La mentira y el cuerpo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PARTE II

EL RELATO

Ya que ahora sabemos “con qué” hace la película un relato, podemos proceder a investigar “de qué manera” se lo debe contar. Esta “manera” es la construcción dramática.

Sería equivocado suponer que sólo el drama requiere construcción dramática. La palabra “drama” está tomada del griego *dran*, que sólo quiere decir “acción”. En consecuencia, cualquier forma de arte que hace una narración requiere alguna clase de construcción dramática, ya sea comedia o historia de aventuras, drama o tragedia psicológica, ópera o ballet, cuadro o pantomima, sinfonía o poema, cuento y obra teatral.

Hay relatos en las mentes de mucha gente, y pueden ser buenos, basados en experiencias personales. Pero la mayor parte de esta gente carece del conocimiento consciente o inconsciente sobre la manera en que se deben desarrollar tales relatos. La impresión vívida de un hecho, el impacto de una experiencia o hasta la honestidad y sinceridad del narrador no son suficientes para permitir relatarla. Abogados, jueces y doctores saben qué difícil es extraer los hechos concretos de un acontecimiento aun a una persona que no tiene intención de ocultar nada. Al contrario, a pesar del mayor deseo de contarlo todo sobre un caso o una enfermedad, una persona puede ser incapaz de hacer comprensible un relato por falta de “construcción dramática”.

Todos sabemos de casos en que una broma contada a un grupo de personas causa un estallido de risas, y en otra ocasión la misma broma contada por otra persona produce un embarazoso silencio. Y sin embargo la broma es la misma. La diferencia entre hacer reír a la gente y aburrirla radica en la forma de contarla, en su construcción.

El mismo relato contado por dos escritores distintos puede ser de gran interés en un caso y gris y aburrido en el otro. Pero si tuviéramos que resumir los hechos y personajes de ambos relatos, podríamos ver que son iguales. La diferencia radica en las cualidades respectivas de sus construcciones dramáticas.

En este punto debemos definir la diferencia entre el relato y la construcción dramática. El relato es el hecho real. La construcción dramática es la forma en que se cuenta ese hecho. El relato es variado y rico como la vida y el mundo. La construcción dramática consiste en un número limitado de reglas que se aplican para obtener ciertos efectos. El relato surge de la imaginación del autor; la construcción dramática es resultado de su técnica. El relato es la creación; la construcción dramática es la forma en la que se debe brindar esta creación.

A veces las dos se confunden. Se piensa que se puede diseccionar científicamente

camente un relato de acuerdo con ciertas reglas. Esto es imposible: el relato es la consecuencia libre, sin cadenas e imponderable de la mente creativa. Pero se puede definir la construcción dramática de manera casi matemática. Sus leyes se pueden aplicar a una variedad de relatos. En cambio, si tratáramos de encontrar leyes para el relato, tendríamos que crear tantas leyes como relatos existen, es decir, millones. Pero los principios básicos de la construcción dramática son pocos.

Alguna gente cree que la construcción dramática es lo único importante, pero una construcción dramática inteligente sin un buen relato es como una ostra vacía. Otros desprecian la construcción dramática pues la consideran artificial y piensan que el relato solo es lo importante. Pero el relato sin construcción dramática es caótico. Es como un mundo antes de que Dios creara el orden; y a causa de su estado caótico el relato pierde su propósito primario, que es el de ser comprendido por la persona que lo está escuchando.

De todos modos, la construcción dramática no es idéntica a la trama. En la definición de Aristóteles la trama es la organización de los incidentes del relato. Pero la construcción dramática, que llega más allá de esta función limitada, abarca un campo más amplio. Adapta los hechos del relato a la forma en que se los debe expresar, ordenándolos de modo de obtener el mayor efecto posible sobre la mente del espectador. De manera que la construcción dramática en realidad depende y está condicionada por tres factores: la forma, los hechos del relato (idéntico a la realidad) y las peculiaridades de la mente del espectador.

Hasta ahora sólo hemos investigado el primero de estos factores: la forma. A veces se supone erróneamente que la construcción dramática se refiere a la mera organización de los incidentes del relato. Pero ya que cada forma artística tiene distintas características físicas, que ponen a los incidentes en relación consigo mismos, se necesita una construcción dramática específica para cada forma de narración. Para probar esto podríamos tomar un relato y contarlos en las distintas formas artísticas. Tratar, por ejemplo, de contar la historia de *Scherezade* en las siguientes artes: pintura, poema sinfónico tonal, novela, obra teatral, ópera, ballet, cine. Es evidente que el relato tendría que construirse en forma distinta en cada caso, aun cuando no cambiáramos los hechos.

El primero en señalar este interesante fenómeno fue Lessing en su tratado *Laocoonte* del siglo XVIII, donde investiga las diferencias entre la pintura y la literatura épica. Halla que la pintura exhibe los objetos simultáneamente en tanto que la literatura es consecutiva. La pintura muestra todo en yuxtaposición en tanto que en la literatura cada palabra sigue a otra y cada página a otra. De esto deduce que el pintor puede pintar a un guerrero en traje de guerra completo mientras que el escritor comete un error si describe a un guerrero diciendo de él: Tiene un casco en su cabeza, un escudo en su mano izquierda y una espada en la derecha. Extrañamente, pocos escritores son conscientes de este error y se preguntan por qué sus descripciones se hacen aburridas, resultado que se origina en sus equívocos intentos de evocar una imagen simultánea en una forma de arte que es consecutiva. Lessing explica que el escritor debe usar la acción, que es siempre consecutiva, para llegar a la misma imagen

que el pintor puede evocar mediante la exhibición simultánea. Luego da el ejemplo clásico: Homero, el primero y quizás el más grande de todos los escritores épicos; en vez de decir que el guerrero usa un casco, un escudo y una espada, Homero describe cómo el guerrero levanta el casco y se lo pone en la cabeza, luego toma el escudo de la pared e inmediatamente después la espada. La imagen resultante en nuestra mente es la misma en ambos casos; pero Homero usa la acción consecutiva, adaptando su método para contar el progreso consecutivo de las palabras.

La influencia de la forma física sobre el modo de hacer la narración es mucho más evidente en el teatro, tanto que allí fue donde se originó la concepción de la construcción dramática. De hecho, las limitaciones físicas del escenario impiden el flujo del relato, hasta tal punto que la construcción dramática se hace de máxima importancia. Es verdad que el cine se libera de las restricciones del teatro. A causa de la libertad de espacio y tiempo el relato parece más natural porque está menos constreñido por la rigidez de la forma. Pero aunque su construcción dramática es menos agresiva, sería erróneo suponer que es menos importante. Al contrario, a pesar de ser más abstracta, es quizás aun más severa. Y es más difícil definir y aplicar sus leyes.

CARACTERIZACIÓN

Un relato habla de hombres y sus acciones. Algunos están más interesados en los “hombres”, es decir en la caracterización humana, y otros en sus “acciones”. Ciertos novelistas se sienten satisfechos cuando han dado una descripción completa de un personaje en los pocos cientos de páginas de una novela. Algunos productores de cine sólo están interesados en la acción y desprecian la caracterización por considerarla “basura psicológica”. Pero ambos elementos son necesarios para el relato de la película.

La acción en sí misma no existe. Alguien debe actuar. Este alguien es un ser humano; por ello debemos estar familiarizados con el ser humano para seguir y comprender la acción. Por otra parte no es posible entender al ser humano a menos que actúe. Sólo cobra vida a través de la acción. Aunque la preponderancia de la caracterización o de la acción es cuestión de gustos, el cine no debe descuidar ni desatender ninguna de ellas.

Al crear la historia el escritor de guiones debe emplear caracterizaciones de personas que ha conocido o inventar otras nuevas. Estas caracterizaciones inventadas, de todas formas, son con frecuencia en gran medida irreales. Para evitar tales elaboraciones imposibles el escritor necesita un profundo conocimiento de la naturaleza humana; necesita un conocimiento de la psicología.

El comportamiento de un ser humano, aunque en apariencia impredecible, nunca es accidental. Y la estructura de la personalidad es un conglomerado de muchos factores, de modo que rara vez es simple y claro; pero a pesar de sus complejidades, que a veces lo hacen parecer ilógico, es sin embargo consistente. Un ser humano actuará o reaccionará de cierto modo ante ciertas causas. No siempre son obvios estos modelos. Con frecuencia resultan sorprendentes ya que son consecuencia de complicados procesos mentales. Por ejemplo: un amigo le dice a una mujer que su marido murió en un accidente. Sería de esperar que ella llorara, pero en cambio puede comenzar a reír

aunque esté quebrantada por la tragedia de la muerte de su marido. A menudo es errónea la suposición de una reacción en apariencia lógica, en tanto que otra, aparentemente forzada, es correcta. Todo lo que necesitamos para explicar el misterioso comportamiento de un ser humano es un conocimiento psicológico más profundo.

Pero la psicología, ciencia sobre la que se han escrito miles de libros, abarca un campo tan amplio que no podemos siquiera intentar incorporar parte de él en este libro. Es un prerrequisito para cualquier escritor. Sigue siendo objeto de un estudio interminable, sea por aprendizaje metódico o por observación personal. Sin el conocimiento de la naturaleza humana ningún escritor debería atreverse a enfrentar la tarea de escribir un relato sobre seres humanos.

Pero este conocimiento no le permitirá aún crear una caracterización cinematográfica vívida. Tanto un profesor de psicología como un hombre con una profunda comprensión de la naturaleza humana pueden ser por completo incapaces de comunicar una caracterización bien concebida a un auditorio de cine. Para esto el escritor necesita el conocimiento de la caracterización dramática.

El problema no es entonces sólo el de concebir una caracterización plausible, semejante a la vida, sino el de transmitir esta caracterización al espectador. En realidad no es tarea fácil ordenar nuestras palabras y hechos en el papel, de manera tal que evoquen seres humanos vivos en la mente del espectador, haciéndolo creer tan fuertemente en su realidad que se hacen amigos o enemigos en el corto espacio de 120 minutos.

Juzgando por la película promedio, esta forma parece representar mayores obstáculos para una caracterización dramática de éxito que cualquier otra forma de arte. Por medio del contraste hallamos que la novela tiene las mejores caracterizaciones y las más profundas. Baste recordar la presentación misteriosa de los personajes en las novelas de Dostoievski, las poderosas figuras en las novelas de Balzac, la vívida apariencia de los seres humanos en la literatura de Hemingway o el profundo sondeo de sus mentes en el "Ulises" de James Joyce.

Esta ventaja de la novela sobre el cine no es resultado de su mayor longitud sino de su forma, que permite la descripción de los pensamientos de sus personajes, ganando así algo semejante a una tercera dimensión. Además la novela interpreta los pensamientos del autor, permitiéndole no sólo describir los personajes sino explicar también sus motivos y acciones.

Ya que el cine está privado de todos estos recursos, la caracterización se convierte en una tarea muy difícil. Entendamos que las abundantes caracterizaciones defectuosas, desparejas, nebulosas e incluso vacías del cine común no son sólo un descuido de parte de los guionistas y productores ni se las crea con la intención de complacer un imaginario mal gusto del espectador; al contrario, algunas de las películas de mayor éxito son muy cuidadosas en lo que respecta a los personajes. No, las dificultades de caracterización inherentes a la forma de las películas son tan grandes que sólo los escritores de guiones que dominan la caracterización dramática son capaces de dar vida a los personajes. Los otros lo harán mal o, lo que es más frecuente, recurrirán al estereotipo.

Recordándole al auditorio un estereotipo universalmente conocido como el irlandés pendenciero, el mayordomo formal, el abogado estafador, el profesor distraído, el millonario irascible, el reportero lúcido, la niña aguda, llegan sin esfuerzo propio a alguna clase de caracterización factible. No es necesario decir que este es un pobre “sucedáneo” para el logro de un verdadero personaje.

El hecho de que la caracterización creada por un escritor la represente un actor que por su sola apariencia ya revela una personalidad acerca más al escritor al estereotipo. Muchos productores dependen sólo del aspecto de sus actores para la caracterización; pueden decir: “escribeme algo en el tipo de Robert Redford, o algo como para Jill Clayburgh”. Pero esto no es en modo alguno suficiente para una caracterización, además del hecho de que la caracterización por el aspecto del actor puede oponerse a la caracterización por el relato.

La novela nos da personas de un modo más o menos vago en cuanto a su aspecto. No importa con cuánta precisión el novelista diseñe a sus personajes, cada lector se formará su propia idea sobre la apariencia y el comportamiento de estas personas. Cada lector los hará cobrar vida en su propia imaginación, reconcibiéndolos y recreándolos. El mismo personaje que se originó en la mente del novelista reaparecerá en un millón de matices distintos en las mentes de un millón de lectores distintos.

Pero el cine nos muestra a todos el mismo retrato de un actor que representa un papel. El primer plano es absoluto, definitivo, claro, final. No hay libertad para la imaginación. No hay lugar para los matices sutiles. La cara es para todo el mundo la misma. En consecuencia el actor es elegido por su apariencia, que debe revelar la misma personalidad que la expuesta por su papel o se debe escribir su papel para que se adapte a su aspecto. Este dilema se ve más agravado porque el actor ha representado otros papeles antes, mostrándonos en ellos qué carácter revela su aspecto. El mismo actor con muy poco cambio en el maquillaje puede haber representado a un detective estúpido, a un comisario simple, a un senador romano o a un amable sacerdote. Es lógico que el común de las películas tenga poca ambición como para agregar toques sutiles a sus caracterizaciones. ¿El resultado? Caracterizaciones estereotipadas en la escritura de la mayoría de los guiones.

A pesar de todo esto las dificultades de caracterización no son insuperables, aunque sí de consideración. Esto lo prueba el hecho de que las buenas películas contienen buenas caracterizaciones. Investiguemos ahora el problema de la caracterización dramática.

Debemos primero entender la diferencia entre caracterización, carácter y característica. La caracterización comprende todos los aspectos acerca de un ser humano, de los cuales el carácter es sólo uno; y las características son los factores simples de que consiste el carácter.

Para entender a un ser humano debemos conocer lo suficiente sobre él. Entonces, después que el escritor tiene la caracterización total en su mente, le debe exponer sus aspectos al auditorio. Hay ciertos aspectos de la caracterización que deben ser contados para sacarla de un estado nebuloso. Los podríamos llamar aspectos obligatorios. En realidad la mayoría de las caracterizaciones vagas que no parecen cobrar vida están deterioradas porque se ha

omitido alguno de los aspectos obligatorios.

Encontramos primero que es necesario conocer la edad aproximada del individuo, porque las distintas edades tienen una influencia considerable sobre el comportamiento humano. Un hombre viejo y otro joven reaccionarán de distinto modo ante los negocios, el amor y ante toda clase de problemas. Una mujer joven tendrá un comportamiento distinto al de otra edad mediana o madura. De modo que el conocimiento de la edad de un ser humano implicará mucha información con respecto a la caracterización. Es fácil exponer este conocimiento por la apariencia del actor o de la actriz.

Todo ser humano tiene una posición en el mundo. La podemos llamar su ocupación, si no reducimos el significado de la palabra al de profesión. Pues debemos comprender que el ama de casa y hasta la mujer casada que no hace nada más que estar casada representan una ocupación. Ser un *playboy* significa tener una ocupación. Y un vago se caracteriza precisamente por la falta de ocupación. Un hombre puede ser obrero, profesor, actor, empresario, artista o científico. Una mujer puede ser bailarina, ama de casa, conferencista o vendedora. El tipo de ocupación caracteriza en gran medida al ser humano. El obrero tiene una vida distinta a la del científico. El artista comercial hace y conoce cosas distintas que el vendedor de vino y la vida del importador de tabaco es muy distinta de la del granjero.

El mero conocimiento de la ocupación de una persona, es decir, de su posición en el mundo, puede revelar mucha información. En las últimas décadas se tendía a caracterizar a un ser humano como obrero de fábrica, burgués, comerciante de clase media o intelectual. Pero aunque contribuye a la caracterización, la ocupación no revela información final. Porque, prescindiendo de su ocupación, el ser humano no deja de ser un individuo. Sin embargo también sería erróneo hacer la caracterización de un ser humano sin especificar su ocupación.

El siguiente factor importante que concierne al ser humano es su relación con los otros. La gente no está sola en el mundo. Y si encontramos una persona solitaria que no parece tener relaciones con los otros, esta carencia es un factor por demás revelador.

En principio encontramos relaciones familiares con el padre, la madre, el marido, la mujer, los hijos, las hijas, los hermanos, las hermanas, los tíos, las tías. Luego relaciones de amistad o enemistad, relaciones entre vecinos, relaciones que se forman por trabajos iguales, relaciones entre empleados de la misma oficina o entre jefe y empleado, relaciones entre vendedor y cliente. Es inútil intentar definir todas las relaciones posibles. El hecho es que en una ciudad con miles de habitantes, cada uno tiene relación con algunos otros individuos. Y el mismo individuo puede tener muchas relaciones de distinta clase: un hombre puede ser padre, marido, hijo, hermano y empleado a la vez.

La relación es importante porque revela información. Porque se supone que un padre tiene una actitud distinta hacia sus hijos que hacia los extraños, y se supone que el hombre casado actúa distinto que el soltero. Pero además de eso debemos reconocer que desde el momento en que esas relaciones existen, las personalidades de dos seres entran en contacto porque las conecta la

--

relación. Siendo así, cada una de ellas puede revelar información sobre la otra. Por ejemplo: un empleado que sabe que trabaja para un bandido, ¿qué otra cosa podría ser él mismo sino una persona deshonesto? O dos socios de la misma compañía. Se sabe que uno de ellos es un estafador. Sin duda alguna eso se refleja sobre el otro si es que sabe acerca de los negocios ilegales. O un hombre casado con una mujer lasciva. Esto no significa que él también lo sea, pero revela una cantidad de aspectos sobre su carácter que se deben especificar mediante otra información: por ejemplo, que él está completamente enamorado de su esposa aunque su comportamiento lo tortura.

Es imprescindible dar al espectador todos estos aspectos obligatorios para que éste logre una caracterización vívida. Pero además de esta información necesaria, expondremos otros aspectos cuya elección la determina el principio de selección de la información: ¿qué es lo esencial? Es obvio que distintos aspectos pueden ser esenciales para distintos relatos.

Por ejemplo, bastaría decir: un comerciante en vinos. Pero, nuevamente, puede convenir especificar: un comerciante en vinos taimado, o benévolo. Nunca diríamos un millonario. En cambio diríamos un bolsista millonario o un empresario millonario.

A veces puede ser conveniente elaborar la información que el simple factor de la ocupación revela. Por ejemplo: un ejecutivo. Esta ocupación implica que es responsable de las decisiones que afectan a su empresa. O si uno caracteriza a un hombre como viejo, se entiende toda la información que la vejez implica. Sin embargo podría convenir aclarar si está cansado de vivir o si es activo.

Con respecto a un relato se puede considerar esencial otra información. Por ejemplo: el pasado de una persona. Podría ser esencial saber que una actriz famosa se crió en la pobreza, que a un criminal en su juventud lo apaleaban o que un viejo vagabundo fue una vez una persona elegante. En otros casos puede no ser esencial conocer el pasado de una actriz, el trasfondo de un criminal o la degradación de un vagabundo, en particular si este pasado no se refiere directamente a sus acciones presentes. Los planes futuros de una persona también pueden importar para la caracterización, ya que es distinto si un empleado de una droguería piensa seguir trabajando allí o si está estudiando ingeniería por las noches.

Tal información adicional puede ser una elaboración o una duplicación. Pero también puede revelar contradicciones de la información general dada por uno de los factores. Si sabemos que un hombre es viejo esperamos que sea débil y esté cansado. Pero puede ser vigoroso y juvenil. Sin embargo, no es un joven vigoroso y juvenil sino un viejo vigoroso y juvenil.

La ocupación de un *playboy* indicaría que no trabaja. Pero lo podemos encontrar trabajando en un astillero. Esto no significa que sea un obrero de astillero sino que es un *playboy* trabajando en un astillero con todas las implicancias que se desprenden de tal contraste.

Llegamos así al factor más importante de la caracterización, que es el carácter del ser humano. Si bien hay millones de trabajadores, el carácter individual distingue a un trabajador de todos los demás. Si bien hay decenas de mi-

les de profesores en el mundo, un profesor se distingue de los demás por su carácter.

Pero el cine no puede describir un carácter como lo hace la novela. No podemos decir que es brutal, sucio, apesadoso, poderoso, nervioso, cobarde, celoso, hermoso, feo, inteligente, estúpido, bueno o malo, porque el autor no expresa sus propias palabras en el cine. Tendría que hacer que uno de sus actores hiciera tal descripción, pero no podría haber verdad en la declaración del actor porque él mismo podría ser malo o estúpido, así que no podríamos confiar en él.

En lugar de describirlo, el cine debe mostrar el carácter de un actor. Debe hacer aparentes las características, manifestándolas. Concebimos el carácter en estado de existencia latente y que sólo sale a la superficie a través de las acciones de una persona. Para hacer manifiesto un carácter debemos mostrarlo en acción.

Las características determinan nuestras decisiones con respecto a ciertas acciones. Por ejemplo: un ser humano no es bueno o malo, pero actuará o reaccionará como “bueno” o “malo”. Llamamos buena o mala a una persona según cómo actúe, bien o mal. En tanto una persona no actúe o reaccione no será buena ni mala aunque las características existan en forma latente y se hagan manifiestas en el momento en que haya que tomar una decisión con respecto a una acción.

Una característica como la mezquindad significa que la persona no quiere gastar dinero. Esto sólo se puede hacer evidente cuando la persona se enfrenta a la necesidad de gastar dinero. Del mismo modo, un cobarde y un valiente sólo pueden revelar que lo son si tienen que decidir entre huir del peligro o correr hacia él.

Esto nos lleva a la deducción más importante con respecto a la exposición dramática del carácter. Aunque el cine no puede describir características, puede presentar acciones. Y ya que la característica y la acción están indisolublemente ligadas, el espectador puede llegar de la acción a la característica que la determinó.

Por ejemplo: un maestro que escribe una carta durante un bombardeo revela un carácter calmo. Un hombre que se echa a llorar cuando lo abofetean muestra poco valor. Un ladrón que se dispone a robarle el dinero a una anciana viuda revela un carácter más bien sórdido. La gente que actúa y habla estúpidamente revela su estupidez.

Cuando hablamos de acción no nos limitamos al significado restringido de “hacer algo”. Consideramos que pensar, sentir y hablar son acciones iguales a robar, besar o dormir. En este sentido el diálogo se puede tornar muy expresivo para el carácter ya que hablar de cierta manera revela los gustos o disgustos de una persona.

Además, para deducir la característica que determinó la acción no es necesario ver la acción en su ejecución real. Basta con exponer el resultado de una acción o la intención de realizarla. Esto abre una amplia gama de posibilidades para revelar un carácter. Por ejemplo: cuando David decidió luchar contra Goliath probó su valor aun antes de la batalla. Es obvio que no todas las deci-

siones dependen del libre albedrío, así que no siempre indican con certeza una característica.

A veces una acción secundaria sin importancia puede revelar más información sobre un carácter que un hecho sangriento. Por ejemplo: un hombre patea a un pequeño perro al entrar a una casa o una mujer trata de recuperar su moneda luego de una llamada desde un teléfono público. O consideremos este ejemplo: un gran industrial se detiene en la calle para levantar un centavo. Este detalle sin importancia aparente puede revelar muchísima información. Puede indicar que nació pobre y recuerda su infancia, cuando un centavo significaba mucho para él. Puede revelar que su amor por el centavo fue la base de su prosperidad. El novelista podría describir largamente el carácter del magnate, pero el guionista debe buscar una acción expresiva para exponer el carácter. Y algunos de los escritores más grandes se han valido de los detalles más pequeños para revelar las caracterizaciones más profundas. Nada que una persona haga es irrelevante para denunciar una característica. Consideremos la grafología, que basa sus análisis del carácter en los pequeños puntos y líneas y círculos que un hombre anota descuidadamente sobre un papel.

La segunda deducción importante de nuestros hallazgos prueba que el carácter de una persona no sólo queda expuesto por sus propias acciones sino también por las acciones y las actividades de otras personas con respecto a ella. Por ejemplo: podemos mostrar el temor que la gente experimenta hacia una persona brutal, el respeto que siente hacia un hombre poderoso, la admiración que muestra por un gran artista o su desdén por una persona incompetente. Se puede exponer mejor el encanto de una bella mujer por la reacción de otra gente ante su belleza: los celos de otras mujeres y la admiración de los hombres. Podemos incluso llegar a decir que es necesario que una bella mujer atraiga la atención en el relato; si no lo hace, aunque se la vea hermosa la caracterización será defectuosa.

De este modo se puede revelar la caracterización de una persona por las reacciones de otra gente, inclusive antes de que esta persona sea introducida ante el espectador. Este método indirecto es uno de los medios de caracterización más efectivos. Sin embargo debemos tener en cuenta que es un método indirecto: el espectador no ve con sus propios ojos qué clase de carácter tiene la persona en el relato, sino que lo ve a través de los ojos de otras personas de ese relato y sus ojos tienen el color de sus propias caracterizaciones. Por ejemplo: si una persona habla en forma crítica sobre otra, suponemos que la otra persona es en realidad mala. Pero si sabemos que la persona que está criticando es mala, podemos hasta revertir nuestra opinión y pensar que la otra persona es buena. Si un hombre del que sabemos que es un villano desprecia a una mujer, esto no significa que la mujer merezca desprecio; al contrario, ella puede ser muy buena porque el que la desprecia es malo. Si usamos reacciones contrastantes de distintas personas hacia alguien, creamos una caracterización dudosa y por lo tanto más interesante.

En este punto debemos distinguir entre características y emociones pasajeras. Estar furioso no es una característica sino una emoción pasajera porque no podemos imaginar un carácter furioso. Tener un día alegre no significa que

tenemos un carácter alegre. Hacer una afirmación amarga puede ser incidental, pero si una persona hace continuamente afirmaciones amargas será porque así es su carácter. Si alguien está siempre triste significa que la tristeza es una de sus características, en tanto que una persona feliz puede estar a veces triste por la influencia de un hecho trágico.

La actitud permanente distingue a la característica del humor pasajero. Entonces, la constancia es un atributo esencial del carácter. Esto no implica que el carácter no esté sujeto a cambios. Pero estos cambios nunca son rápidos. Porque debemos comprender que el carácter es producto de muchos años de vida, empezando desde la temprana infancia. Cristaliza tras un largo lapso. Incluso un carácter impredecible debe actuar siempre de modo impredecible. Nos sorprendería que de pronto esa persona comenzara a actuar con normalidad.

Esta constancia de la característica complica nuestra tarea de exponer el carácter mediante la acción. Porque es obvio que una persona realiza muchas acciones en el curso de un relato. Ya que todas las acciones revelan características se las debe elegir como para que revelen una caracterización consistente.

Por supuesto que el carácter humano no consiste sólo de una característica como la mezquindad, la estupidez o la mansedumbre. Es, en cambio, un conglomerado de características: una persona puede ser buena, inteligente y mezquina. Otra puede ser alegre, celosa y experimentada. De modo que varias acciones en el curso del relato pueden establecer varias características de la persona redondeando el retrato.

Pero una vez que se ha establecido una característica estamos forzados a creer en su existencia continua. Si acciones posteriores revelan una contradicción, el carácter se hace inconsistente y aparece confuso. Esto se ve más complicado porque las reacciones de los demás con respecto a cierto carácter deben ser consistentes. Es aun más difícil lograr la consistencia porque debemos tener en cuenta los distintos caracteres de la demás gente. Por ejemplo: no es posible que un hombre valiente le tema a uno del que se ha establecido que es un enclenque, ya que este temor inesperado crearía la impresión contradictoria de que el enclenque es peligroso.

Se hace claro con qué facilidad se puede caer en el error de crear un carácter inconsistente en una película. Para algunos escritores de guiones los personajes de una película no son caracteres humanos sino sencillamente personas que ejecutan acciones. Muchos escritores presionados por las necesidades del relato distribuyen sin plan alguno las acciones entre las distintas personas, sin pensar que cada acción revela una característica y que distintas acciones atribuidas a la misma persona revelan un carácter que no podría existir. Pero el buen escritor creará una caracterización determinada en su mente, preguntándose: ¿mediante qué acciones puedo hacer manifiesto este carácter? Elegirá varias acciones hasta que todas las características se hayan hecho manifiestas.

Esto completa nuestro examen sobre la naturaleza de la caracterización dramática. Tenemos el camino libre para estudiar la aplicación práctica de nuestros hallazgos en el guión de cine.

Dado que una caracterización consiste en muchos aspectos, el escritor de-

be determinar cada aspecto de tal modo que, en combinación, formen una entidad perfecta. Una vez elegidos algunos, los que falte inventar deberán adaptarse a ellos.

Además se debe tener en cuenta la interacción que se produce entre caracterización y acción. La acción expone el carácter, pero una vez que lo ha hecho, éste determina todos los acontecimientos posteriores. El escritor no puede inventar por separado la caracterización y los acontecimientos del relato. Si lo hiciera, podría elegir una caracterización más agradable para su héroe sin darse cuenta de que las acciones que el héroe realiza lo hacen aparecer como una persona deshonesto, cobarde o estúpida. Pero si el escritor está en primera instancia preocupado por desarrollar ciertas caracterizaciones, debe buscar una trama adecuada. Si su interés básico es la serie de acontecimientos, debe concebir cada caracterización para que se ajuste a la acción. De lo contrario, las caracterizaciones pueden resultar muy distintas de lo que él querría que fueran.

Además, debe comprender que ciertas situaciones tienen un efecto totalmente distinto sobre distintas caracterizaciones. Imagine un científico y un músico de *rock* enamorándose de una desnudista. El músico puede saber cómo manejar la situación, en tanto que el científico probablemente se encuentre muy confundido. Por otra parte el científico se puede sentir muy seguro si se enfrenta a un problema químico, pero el músico estará por completo desvalido. En consecuencia, el escritor debe elegir la caracterización correcta para explotar del mejor modo posible las situaciones que está preparando.

Una vez elegidas las caracterizaciones principales, ellas determinan la calidad de todo el relato. No se puede esperar construir una comedia como “Vive como quieras” (*You can't take it with you*), con caracteres de “Cumbres borrascosas” (*Wuthering Heights*), ni desarrollar una historia espiritual como “La canción de Bernadette” (*The Song of Bernadette*), con caracteres del drama de una revuelta de prisión.

Haríamos mal si eligiéramos caracterizaciones similares en nuestro relato para obtener cierto temperamento. Por el contrario, las caracterizaciones deben ser de una gran variedad. Dado que el relato presenta muchas exigencias, se debe satisfacer esta variedad mediante diversas caracterizaciones. Shakespeare insertó comediantes en sus tragedias más tristes porque necesitaba variedad de efectos y no quería que sus personajes trágicos fueran graciosos. Es la preponderancia de un elemento lo que crea el temperamento.

Por todos los medios debemos tratar de evitar la excesiva semejanza entre las caracterizaciones de un relato, porque confunden. Debemos, en cambio, crear contraste, porque hace que la caracterización se vea más real.

Esta diferenciación tiene el mismo efecto que el esquema de color en la pintura. Supongamos que un pintor pone un azul en una de sus obras. Está satisfecho con su calidad pero le quiere dar más importancia. Lo puede lograr rodeándolo con un tipo distinto de azul o con colores contrastantes. En ambos casos el azul original gana nueva calidad, aunque no se lo haya cambiado.

Del mismo modo, la caracterización de una persona muy mezquina y avara gana fuerza por contraste con un borracho muy generoso. Se puede mostrar

bien a un ladrón por contraste con un hombre honesto. Una mujer hermosa de alrededor de 30 años de edad se ve mejor si está con otra muy vieja cuya vida se está acabando o con otra muy joven cuya vida recién comienza.

La película "Qué verde era mi valle" (*How Green was my Valley*) tiene un magistral esquema de color. Es una película con una trama muy reducida pero cuyos caracteres están muy bien armonizados. Representa a tres generaciones de hombres: el padre, un viejo; los hijos, que están en la plenitud de sus vidas, y el hijo menor que aún es un niño. Luego está la madre, una anciana; la hija, un carácter romántico; la esposa de uno de los hijos, personaje realista. De todos ellos resultan distintos tipos de amor. Está el amor de la madre por sus hijos, el amor de uno de los hijos por su esposa, el amor romántico del sacerdote por su hija y el amor juvenil del hijo menor por la esposa de su hermano. También está el amor viejo y leal entre el padre y la madre. De esta perfecta elección de caracterizaciones la película procede a mostrar el impacto de la vida sobre estas distintas personas. El viejo padre es despedido de su trabajo en la mina de carbón, sus hijos se sublevan y al niño sensible casi lo magullan en su primer contacto con la escuela, pero luego aprende a pelear. El matrimonio feliz es destruido por la muerte del marido; el matrimonio infeliz se hace pedazos por la incompatibilidad de sus caracteres. Cada pequeño hecho se refleja en esta variedad de caracterizaciones. Es como un rayo de luz que cae sobre las múltiples facetas de un diamante.

En este esquema de color las partes secundarias son apenas menos importantes que las principales. La elección de la caracterización de las partes secundarias distingue a las buenas películas de las malas: en general se puede juzgar por su calidad la habilidad del escritor y del director. No es que pensemos que los jóvenes alegres de las confiterías, los gondoleros cantores o los mayordomos severos sean caracterizaciones excelentes de las partes secundarias. Pero algunas de las caracterizaciones menores pueden colaborar con las principales por lo que dicen o hacen en relación con ellos o simplemente por el "esquema de color". Una secretaria no debe ser "sólo una secretaria". Si trabaja para un hombre muy importante, puede estar agotada y nerviosa; si tiene una posición que exige poco trabajo, puede estar aburrída, lo que se puede expresar haciendo que lea una novela o teja un suéter. Un conductor no debe ser "sólo un conductor". Si trabaja para gente arrogante, puede ser un snob. Si su patrón es democrático, el sirviente puede demostrar esta caracterización con su actitud aun antes de que veamos al patrón. Un astrónomo célebre que está siempre inmerso en sus pensamientos aparece más notoriamente si se lo contrasta con una fregona muy realista que trata de limpiar a fondo su estudio. Se puede exponer el pasado oscuro de una mujer mediante el ligero toque de intimidad confidencial con que la saluda el *maître d'hôtel* del restaurante al que solía ir. El hecho importante sobre la caracterización de la parte secundaria es que la persona o sus reacciones deben ser típicas porque tenemos poco espacio o tiempo para diseñar un carácter más complejo.

Comparando con cuidado los primeros y segundos folios de las obras de Shakespeare, se encuentran numerosos casos en los que él desarrolló con sumo cuidado las partes secundarias. En la primera versión pueden ser meros perso-

najes que tienen que estar presentes para ejecutar acciones. Luego les dio toques diestros de diálogos; con unas pocas líneas los caracterizó con increíble intensidad.

Nuestro último problema es examinar de qué modo se le debe transmitir al auditorio toda la información respecto de las caracterizaciones. Cada caracterización consta de muchos aspectos que se deben exponer, y tal exposición ocupa tiempo y espacio. Por eso muchos productores y escritores están tentados de descuidar estos “estudios psicológicos”, argumentando que retrasan el progreso del relato y hacen lenta y estática la película. Pero hay modos y medios para superar este dilema.

Si tuviéramos que exponer todos los aspectos de una caracterización desde el comienzo, la película sería en verdad lenta. Pero podemos dispersar la exposición a lo largo de todo el relato, agregando información cuando sea posible y conveniente. Preferimos, entonces, hablar de “perfeccionamiento de la caracterización” en lugar de llamarla exposición, ya que es un proceso gradual y continuo.

Es obvio que debemos comenzar revelando los factores que con más urgencia se necesitan para entender y seguir los hechos del relato.

Si la aparición del actor no revela su ocupación, debemos preocuparnos por exponerla no bien sea posible. No porque este aspecto sea más importante que el carácter, sino porque se lo necesita desde temprano ya que revela mucha información sobre una persona, sin la cual los eventos siguientes resultarían incompresibles.

Además, debemos reconocer que los factores de naturaleza circunstancial están sujetos a cambios muy rápidos y totales pero las características cambian con lentitud. Una persona puede perder un empleo, empobrecer, adquirir una fortuna o divorciarse en un muy breve lapso. Pero el carácter de esta misma persona no puede cambiar de bueno a malo o de simple a inteligente en el mismo período.

Si éste es el caso, nos vemos obligados a revelar de inmediato aspectos de naturaleza circunstancial, porque son fluctuantes, mientras podemos tomar nuestro tiempo para la definición del carácter. Es necesario revelar que alguien es un rico corredor de bolsa antes de agregar que es próspero o ahorrativo. Si procediéramos de otro modo se obstaculizaría la posibilidad de entender los desarrollos del relato.

Hay otra ventaja para el perfeccionamiento de la caracterización: al agregar continuamente nuevos toques y nueva información sobre una persona, mantenemos todo el tiempo el interés del espectador. Se puede comparar el proceso de perfeccionamiento con el trabajo de un pintor que empieza delineando un retrato, y luego va agregando cada vez más detalles hasta que el rostro cobra vida.

Podemos proceder de manera diferente, pero sólo si entendemos las consecuencias: son idénticas a las que se examinaron en el capítulo sobre la selección de la información. Podemos sembrar la información o revelarla en el momento necesario, retenerla o dar información errónea. Además podemos crear división del conocimiento. Para ilustrar esto podemos imaginar un caso en

que se muestre a un hombre gastando mucho dinero, sin denunciar su ocupación o la razón de su riqueza. O podemos dar la información de que un hombre es cirujano cuando en realidad es un ladrón de ganado. O el espectador sabe que un actor es un campeón de tenis pero otro actor no lo sabe. En *Edipo* el hombre mata a su padre y se casa con su madre antes de descubrir que él es el hijo.

No importa qué métodoelijamos como el mejor para un relato particular, debemos controlar que las caracterizaciones queden perfeccionadas hacia el final, lo que significa que todos los factores hayan sido expuestos. Por desgracia muchas películas se atascan después de exponer los aspectos primarios, como el sexo, la edad y la ocupación. El resultado es deplorable. La película se torna mediocre. Todas las situaciones interesantes se deterioran, dejando insípidas tanto la trama como la acción, porque al espectador no le interesa el tipo sino el individuo. No le interesa el “dentista” sino el señor X que es dentista.

Por medio del contraste vemos que grandes escritores se distinguen por la excelencia de sus caracterizaciones. El éxito de escritores como Eugene O’Neill, Bernard Shaw, Arthur Miller, George Kaufman, Moss Hart, es resultado de su dominio de las caracterizaciones. Los beneficios de una elección hábil de las caracterizaciones van más allá de los aspectos discutidos en este capítulo. Aún no hemos mencionado la necesidad más importante con respecto a la elección de caracterizaciones: elegir combinaciones que resulten en la acción. Pero antes de estudiar esto debemos conocer la naturaleza de la acción.

TRANSICIÓN DE LA ACCIÓN

FUTURO, PRESENTE, PASADO

Gramaticalmente se puede conjugar cada verbo en los tiempos fundamentales: pasado, presente, futuro. Yo maté, yo mato, yo mataré. Un sustantivo, en cambio, no está sujeto al tiempo. “Casa”, “perro” o “ira” no se pueden conjugar.

Un verbo representa acción. De modo que la acción se puede conjugar en las tres dimensiones temporales.

Dramáticamente hablando, el pasado, el presente y el futuro existen juntos en el relato cinematográfico.

Esta comprensión es fundamental. Parecería que sólo nos importa el presente, porque los hechos se muestran en su ejecución real. Esta impresión es falsa. El pasado y el futuro forman una parte muy importante del relato.

Alguien puede decir en una película: “Cometí un asesinato”. O se lo puede mostrar asesinando; o puede decir: “lo mataré”. En consecuencia, estamos en posición no sólo de representar el presente, sino también el pasado y el futuro.

Estos distintos tiempos tienen distintos efectos sobre nosotros y despiertan distintas emociones: la anticipación de un hecho horrible despierta temor en nosotros; cuando en realidad lo vemos nos llena de terror; y cuando ha pasado, nuestra única emoción es el dolor. De modo similar, algo bueno que se espera nos llena de esperanza; cuando en realidad sucede nos da alegría y luego satisfacción. No es posible experimentar temor o esperanza con respecto a algo que está sucediendo o que ha sucedido, sino sólo si está por suceder. Tampoco podemos sentir terror o placer por algo que sucederá en el futuro, ni pena o satisfacción antes de que algo haya ocurrido en realidad. En consecuencia, el pasado, el presente y el futuro del relato son muy importantes.

El tiempo progresa del futuro al presente y luego al pasado. Por eso toda acción progresa del mismo modo: lo mataré, lo mato, lo maté.

Siendo así, no nos es posible considerar sólo una de estas etapas. Las tres están ligadas: antes de hacer algo debo tener la intención de hacerlo; una intención desea su ejecución, es decir, una acción; y luego de que la acción ha tenido lugar hay un resultado. Del resultado podemos deducir que fue necesaria una acción para lograrlo, y de la acción, que debió precederla una intención de realizarla.

Por esta razón pueden existir distintas acciones en distintas etapas en un momento del relato de la película. A oye que B ha matado a C. El asesinato es una acción en el pasado. A toma el revólver de un cajón. Esta es una acción en el presente. A tiene la intención de matar a B. Esta es la intención de realizar una acción en el futuro. En consecuencia los tres tiempos existen en un momento en la misma escena.

Es necesario reconocer ciertos factores en la naturaleza de estos tres tiempos. Una acción planeada para el futuro se registra en nuestra mente como un hecho inminente. Conociendo el progreso del tiempo del futuro al presente, esperamos que este hecho inminente se haga en cierto momento presente, es decir en su ejecución real. Pero hay una doble falta de certeza conectada con esta transición del futuro al presente. Por un lado, la extensión del futuro es limitada; no sabemos en qué momento el hecho planeado llegará al presente. Puede suceder dentro de una fracción de segundo si es que decidimos abofetear a alguien. O pueden pasar dos años hasta que tengamos la oportunidad de hacerlo. Pero aun la fracción de segundo representa un plan para el futuro, es decir que una intención precedió a la acción. La segunda incerteza es el hecho de que una intención de hacer algo se puede frustrar. Aunque podamos tener la intención de abofetear a alguien, quizá no tengamos oportunidad de hacerlo.

El presente disuelve ambas inseguridades. Si vemos el hecho real, es decir la ejecución de la intención, sabemos automáticamente en qué momento el futuro se movió hacia el presente. Además, nuestra duda sobre el cumplimiento de la intención desaparece porque vemos el hecho real. El presente no es un estado real de ser sino que es sólo la línea en que el futuro se mueve hacia el pasado. En tanto la extensión del futuro no tiene límites, el presente no es ni tan siquiera la fracción de un segundo. Si dejamos caer un martillo, hemos tenido la intención de dejarlo caer y avanza centímetro a centímetro hacia el resultado, es decir, del futuro a través del presente hacia el pasado. Hablando en general, el presente se va con tanta rapidez que no tenemos tiempo de concebir o entender una acción en su ejecución real. Debemos tener información previa de lo que la gente quiere hacer para entender lo que están haciendo. El conocimiento del futuro debe preceder al hecho para hacerlo inteligible. Al igual que el futuro, el pasado no tiene límites. Un hecho se mueve cada vez más hacia el pasado y así se aleja cada vez más de nosotros, que siempre estamos en el presente. De modo que cada vez es menos interesante. La diferencia fundamental entre pasado y futuro reside en que un hecho una vez pasado nunca puede volver a llegar al presente, en tanto que un hecho inminente sí puede llegar a él.

Por estas razones, el pasado de la historia de una película nos resulta de muy poco interés. Sólo tiene valor como motivación para intenciones futuras. El presente es tan corto que no nos da oportunidad de concebir o entender un acontecimiento. En consecuencia, el futuro es el tiempo más importante en el relato de una película.

La creencia general de que el presente es el tiempo esencial parte de una concepción equivocada: nos interesa el futuro en su movimiento hacia el presente. Pese a ello, nuestro interés permanece en el futuro. Y las dos faltas de certeza conectadas con el futuro (si se moverá hacia el presente y cuándo) no son una desventaja, sino, por el contrario, un incentivo para nuestro interés.

Las investigaciones precedentes sobre pasado, presente y futuro son difíciles de entender pero son por entero necesarias. No sólo hemos descubierto que el futuro es el tiempo más importante, sino que veremos más tarde que el futuro en el cine es más importante que en cualquier otra forma de relato. Este es un conocimiento nuevo, pero sin él no es posible escribir una buena película.

MOTIVO, INTENCIÓN, OBJETIVO

Habiendo entendido la relación entre pasado, presente y futuro, necesitamos conocer más aspectos de la acción.

Imaginemos, por ejemplo, que un hombre es asesinado. Debe haber una razón para que se haya realizado tal acción.

Un motivo para una acción dará como resultado una intención de actuar. Antes de hacer algo debemos tener la intención de hacerlo.

Una intención siempre busca el logro de un objetivo. En el ejemplo anterior el objetivo sería la muerte de la otra persona. Cada acción tiene un resultado, de modo que cada intención debe tener un objetivo. No puede existir una intención sin objetivo.

El motivo está siempre antes que la intención y la intención antes que el objetivo. Los investigaremos según su orden de aparición.

EL MOTIVO

Ninguna acción es posible sin una causa. Hay acciones de objetos y acciones de seres humanos. Una piedra cayendo de una montaña es la acción de un objeto. Pero si un hombre mata a otro tenemos una acción de un ser humano. Las acciones de objeto son causadas por leyes físicas y las de los hombres por la voluntad humana. Hablamos de la causa para la acción de un objeto y del motivo para la acción de un ser humano.

La conexión entre causa y efecto es directa. Pero el motivo como causa de una acción humana es menos obvio. Le ha correspondido a la psicología moderna mostrar que cualquier acción (aun la más accidental y menos importan-

te) tiene sus motivos, que se pueden hallar en el remoto pasado o en el subconsciente. Ningún ser humano hará nada sin motivo.

Ahora debemos preguntar qué constituye un motivo y qué hace actuar a un ser humano.

Un hombre actuará para eliminar el dolor. Si no siente dolor, le bastará con seguir así y no actuará. Entonces el motivo es el dolor.

El ser humano siente dolor o aflicción cuando quiere algo y no lo tiene o cuando no quiere algo que tiene. Estos dos tipos de motivos podrían ser llamados afinidad y repulsión. La afinidad es el deseo de estar unido a algo y la repulsión es el deseo de estar separado de algo. Afinidad significa que el ser humano quiere algo y repulsión significa que no quiere algo. Se podría describir a la afinidad como “amor” y a la repulsión como “odio”.

Tanto la falta de algo deseado como la presencia de algo no deseado se reflejan en el dolor. El ser humano actúa para tener algo que quiere o para eliminar algo que no quiere.

Si obtiene lo que le falta el dolor deja de existir y en consecuencia se destruye el motivo para la acción. Si elimina lo que no quiere el dolor cesa y así también el motivo para la acción. Si un hombre tiene hambre, siente dolor porque le falta alimento. El hambre es dolor causado por una carencia. De esto resulta la intención de comer. Si un hombre está cansado es porque le falta sueño. La fatiga es dolor causado por una carencia. De esto resulta la intención de dormir o descansar. Se podría decir que el hombre “ama” el alimento o el sueño.

Pero si un hombre se está congelando, siente dolor por la presencia del frío. El frío es dolor causado por la presencia de algo no deseado. De esto resulta la intención de entrar en calor. Si un hombre siente calor, es por la presencia de temperaturas elevadas. Sentir calor es dolor causado por la presencia de algo no deseado. De esto resulta la intención de refrescarse. Se podría decir que el hombre “odia” el frío o el calor excesivos.

No debemos creer que se debe causar dolor antes de que se constituya un motivo. Podemos temer estar hambrientos y entonces hacemos algo para evitarlo. El motivo de nuestra acción no es el dolor ya causado sino el temor al dolor. Nuestra acción intentará prevenir el dolor que se nos podría originar en el futuro. Podríamos decir que el temor al dolor ya se siente como dolor.

La afinidad principal en nuestras vidas es el amor entre dos personas y la repulsión principal es el odio entre enemigos. Se debe entender el amor como el deseo de estar unidos a algo que nos falta. En *El simposio*, Platón nos cuenta lo siguiente sobre la creación de los hombres: el hombre y la mujer fueron una vez un ser humano con cuatro pies y cuatro brazos. Más tarde un dios los cortó en mitades, siendo una parte el hombre y la otra la mujer. Desde ese tiempo cada mitad ha estado buscando a la otra, de la que fue separada. Esta leyenda nos resulta interesante porque concibe al hombre carente de la mujer y viceversa. La intención de superar esta carencia es sentida como amor. Es el deseo de superar un dolor causado por la separación de hombre y mujer. El amor no es un estado del ser sino una lucha incesante para eliminar el dolor. Cuando los amantes están unidos, la carencia, y en consecuencia el motivo del dolor,

deja de existir. Ya que esto jamás es totalmente posible para cualquier medida de tiempo, el lazo entre el amor y el dolor, siempre deplorado en la poesía, queda explicado así.

Los enemigos, en cambio, quieren repelerse. En este caso no se siente dolor por la falta de algo sino por la presencia de algo no deseado. En consecuencia el motivo existe al juntar a los enemigos.

El dolor causado por las fuerzas de la afinidad se origina en la separación de las partes que se “aman” y el dolor causado por las fuerzas de la repulsión nace al unir las partes que se “odian”.

LA INTENCIÓN

Para entender el significado total de la intención debemos dar una definición muy completa.

Si pusiéramos un jarro con agua sobre el fuego podríamos decir que éste tiene la intención de hacer hervir el agua. Si arrojamos una piedra desde una montaña, la piedra tiene la intención de caer. Si un tren avanza a una velocidad de 70 km por hora, tiene la intención de continuar a esta velocidad, mientras la ley de la fricción tiene la intención de hacer que la reduzca.

Con respecto a las intenciones humanas, hallamos una gran variedad: hay intenciones conscientes e inconscientes, hay intenciones de actuar e intenciones de reaccionar, hay intenciones voluntarias e involuntarias. Pueden ser directas o indirectas, obvias o sutiles. Debemos descartar la creencia de que la única clase de intención es la consciente y voluntaria, la volición por la que un hombre quiere algo y sabe lo que quiere.

Aquí hay algunos ejemplos del último tipo: alguien quiere ir a Nueva York; una mujer quiere obtener el divorcio; un banquero puede querer ganar un millón de dólares o un ladrón puede querer robar ganado; una niña puede querer que le hagan cosquillas y un niño puede querer jugar al fútbol. Aunque el ejercicio de la voluntad humana, la intención consciente, es la intención dramática de mayor valor, no podemos restringirnos a ella.

Si a un hombre lo golpean, tiene la intención de sangrar. Un hombre en una casa en llamas tiene la intención de huir. Debe entenderse que al sangrar no tenemos la intención de actuar sino de reaccionar. El hombre que huye de la casa en llamas no lo hace voluntariamente sino forzado.

Aunque la cantidad de intenciones posibles es tan inagotable como la vida misma y aunque estas intenciones difieran en mucho unas de otras, hay ciertos principios invariables para todas ellas.

Una intención siempre lleva al futuro. Todo lo que lleva al futuro es una intención. Nada puede suceder en el futuro a menos que algo o alguien tenga la intención de que eso suceda.

Una intención cobra existencia por medio de un motivo. La intención siempre busca lograr un objetivo. El objetivo es siempre idéntico a la eliminación del motivo. De modo que la intención se extingue no bien se logra el objetivo.

Pero nada en la naturaleza de la intención garantiza su éxito. Un motivo da siempre como resultado una intención; la intención siempre establece un objetivo, pero tal vez este objetivo no se logre. La intención se puede cumplir o frustrar. Si un hombre quiere ir a Nueva York el objetivo está establecido. Pero no es seguro si él llegará a Nueva York o no.

Por supuesto que una intención que no tiene oposición obtendrá necesariamente el objetivo que busca lograr. Si el hombre quiere ir a Nueva York llegará allí a menos que algo o alguien se lo impida. Sin embargo, es posible que el camino de la intención esté obstruido por dificultades que la frustren.

En cualquier hecho, se debe completar la intención. Completarla no es lo mismo que lograr el objetivo; sólo quiere decir que la intención se termina, por cumplimiento o frustración, con éxito o fracaso.

El choque entre la intención y la dificultad da como resultado una lucha. Esta es la función más importante de la intención. Se debe entender que los seres humanos pueden contrastar pero el conflicto sólo puede ser resultado de sus intenciones. En tanto dos personas sólo estén juntas, no importa cuán grande sea su contraste, no podrá haber conflicto. Sólo cuando sus intenciones chocan surge el conflicto.

Hemos hallado así las dos razones que dan a la intención importancia capital sobre todos los otros elementos dramáticos: es el único medio de crear conflicto y es el único elemento que lleva al futuro.

EL OBJETIVO

Preferimos usar la palabra objetivo antes que propósito. El último implicaría una intención consciente, voluntaria, en tanto que al objetivo lo establece cualquier clase de intención.

El objetivo es un resultado en el futuro. La intención desea lograr este resultado. El objetivo existe aunque no se lo logre. De todos modos, un objetivo no puede existir sin una intención. Si queremos ir a Nueva York, esta ciudad es nuestro objetivo. Pero Nueva York no es un objetivo en sí misma, no es un objetivo por cualidades específicas propias sino sólo por nuestra intención de ir allí. Si no queremos ir, pierde su calidad de objetivo.

Causa y efecto están conectados directa e inmediatamente. Pero entre motivo y objetivo puede haber o no una distancia. Esta distancia es la longitud de la intención. Si un hombre es abofeteado y devuelve el golpe, la longitud de la intención es muy corta. Pero si planea desinflarle los neumáticos a su agresor en lugar de devolverle el golpe, la distancia entre motivo y objetivo es más larga. Puede pasar un día o una semana antes de que cumpla con su intención. En ambos casos la intención es la venganza pero la dirección que toma la intención para alcanzar el objetivo difiere. Los dos componentes del objetivo son distancia y dirección.

Si vamos a una excursión debemos saber dos cosas: o conocemos el objetivo y la dirección en que se lo puede hallar, en cuyo caso la distancia es resultado de los dos factores conocidos, o debemos conocer la dirección y la distancia

y mediante estos dos factores conocidos encontramos el objetivo.

En otras palabras, si sabemos que nuestro objetivo es Nueva York y sabemos en qué dirección ir, conoceremos la distancia después de haber llegado a Nueva York. O si sabemos que tenemos que hacer 15 km en cierta dirección, sabremos que hemos alcanzado nuestro objetivo después de viajar 15 km.

El factor más importante con respecto al objetivo es que dos o más intenciones pueden tener el mismo objetivo. Varias personas pueden querer ir a Nueva York. Varios hombres pueden querer por esposa a la misma mujer. El mismo objetivo puede ser idéntico para distintas intenciones.

Primero supongamos que un bandido quiere robar un banco. La policía quiere evitarlo. Ellos tienen el mismo objetivo, pero el objetivo del bandido es positivo y el de la policía negativo.

O imaginemos que un hombre quiere casarse con una joven cuyo padre quiere evitarlo. Otra vez tenemos un objetivo negativo y uno positivo. Pero si dos hombres se quieren casar con la misma mujer tenemos intenciones que se oponen. Pero el objetivo es idéntico.

Es obvio que la identidad del objetivo originará una relación entre las distintas personas. Es obvio que dos rivales por el amor de una misma mujer pelearán entre ellos. Consideremos ahora la otra posibilidad: cada uno de ellos ama a una mujer distinta. Cada uno de ellos tiene un objetivo separado. Sus acciones apenas se pueden relacionar porque sus intenciones no se concentran en el mismo objetivo. Ya que sus intenciones son paralelas, el relato se divide en dos mitades separadas. La conexión entre ellas se hace difícil y penosa, casi imposible.

De modo que la concentración de intenciones sobre el mismo objetivo es de importancia vital para el relato. De allí resulta la confrontación, el conflicto, la acción. Con frecuencia el objetivo es difuso. Entonces el escritor se pregunta por qué no puede llevar a sus personajes a situaciones atractivas.

A pesar de los peligros que contienen dos objetivos distintos, a menudo es necesario usarlos, sobre todo en las películas que tienen un relato de acción pero requieren a la vez uno de amor. Una intención es la victoria sobre el adversario; la otra debe ser: joven quiere obtener muchacha. Para evitar que el relato se divida en dos partes separadas por estas intenciones paralelas, el autor debe tratar de conectarlas lo más posible. Tendrá éxito si puede unir las de este modo: joven sólo puede obtener muchacha si triunfa sobre adversarios; o sólo puede vencer adversarios si obtiene muchacha. Así se elimina el segundo objetivo. En el primer caso el único objetivo es conseguir a la muchacha, en tanto que la victoria sobre sus adversarios se reduce a una condición necesaria para lograr el objetivo. En el segundo caso es a la inversa. Un gran grupo de gente puede desear el mismo objetivo. En este caso los une la identidad del objetivo. Por ejemplo: un equipo de fútbol se entrena para ganar un juego importante. El objetivo común es ganar ese juego. O todos los miembros de un grupo secreto tienen el deseo de derrotar a la Gestapo. Pero la gente que vive en la misma casa de departamentos no es buena base para una buena construcción por el solo hecho de vivir en el mismo edificio. Pero si se rompe la calle frente a su casa y su objetivo común es hacerla reparar pronto, ellos se unen

desde el punto de vista de la estructura dramática. O un aeroplano en peligro, que puede unir no sólo a los pasajeros y la tripulación sino también a varias personas en tierra.

ALTERACIÓN Y AJUSTE

Un ser humano puede no tener alteraciones; es decir, no sentir dolor. Luego se puede causar dolor en el ser humano, lo que significa crear una alteración. Debemos entender que la alteración es una combinación de dos factores: el ser humano y aquello que le causa dolor. Luego de que el dolor crea el motivo, éste se resuelve en una intención, y ésta a su vez en una lucha con dificultades que se oponen. Después de que la intención ha ganado la batalla se obtiene un estado de ajuste.

Esto nos permite reconocer cuatro estadios:

1. El estadio inalterado.
2. La alteración o perturbación.
3. La lucha.
4. El ajuste.

EL ESTADIO INALTERADO

No puede resultar ninguna intención y en consecuencia ninguna acción de una situación sin alteraciones. No hay dolor causado a nadie. De modo que no hay nadie con motivos para la acción. Antes de que tenga lugar la alteración, el relato no puede ser una serie de incidentes sino que se limita a una descripción de circunstancias.

No es posible una situación completamente libre de alteraciones. Nacemos con alteraciones continuas como el hambre, la sed y el frío. Estos motivos dan como resultado las acciones más comunes de nuestras vidas. Sin embargo a un relato no le conciernen las acciones comunes y frecuentes sino las intenciones y alteraciones específicas. Esto no significa que sólo debemos hablar de la gente sobresaliente y sus acciones sobresalientes, sino que sólo debemos contar las alteraciones e intenciones específicas, aun si corresponden a gente común.

El relato puede comenzar en el estadio inalterado, en la alteración o a veces durante la lucha. A menudo resulta conveniente comenzar en el estadio inalterado para mostrar el contraste entre este momento y la alteración. Si uno comienza durante el estadio inalterado se hace mucho más fácil exponer la alteración. Por ejemplo: se muestra la vida feliz de una familia antes de la llegada de visitantes del espacio exterior. Pero si uno quiere empezar en la alteración, debe dejar implícito un estadio inalterado: empieza con el accidente de un marido, e implica que antes vivía feliz con su esposa.

LA ALTERACIÓN

El ser humano se debe sentir molesto (alterado) para entrar en acción.

Una persona está alterada cuando algo o alguien le causa dolor. Queda claro entonces que una alteración es una combinación de dos partes: una parte es capaz de “amar” u “odiar” y en consecuencia puede sentir dolor y la otra parte es algo o alguien que despierta tal amor o tal odio.

Para crear una alteración por combinación de esas dos partes, sus características se deben rechazar o atraer. Se deben cumplir dos requisitos previos para satisfacer esta condición: en primer lugar, las dos partes componentes deben tener características distintivas, porque las características inexistentes o indefinidas no se rechazarían ni se atraerían. Esto no es aún suficiente. Puede haber combinaciones de caracterizaciones distintas que, pese a todo, resultan indiferentes entre ellas. De modo que el segundo requisito previo para crear una alteración es combinar las características de las dos partes componentes de tal modo que produzcan afinidad o repulsión. Por eso el escritor crea la base para una alteración y las batallas resultantes. Pero aún no ha creado la alteración en sí. Tómese por ejemplo la combinación de un hombre y una mujer que se aman. Las partes componentes se atraen. Si están felizmente casados no hay alteración. O un hombre en Nueva York y otro en Chicago que se desprecian. Tenemos características que se rechazan. Pero si no existe relación entre ellos, no se sentirán alterados.

El paso final para crear una alteración es separar las partes afines o forzarlas a estar juntas si se repelen.

Es fácil, en comparación, separar las partes afines. Por ejemplo: a un hombre le gusta el dinero pero no lo posee. O a un hombre le gusta una mujer que no puede conseguir. Pero no hay alteración si el hombre que ama el dinero es rico, o si el hombre al que le gusta la mujer está casado con ella.

Es más difícil provocar una alteración mediante repulsión, porque hay que forzar a estar juntas a las partes que se repelen. Si no lo están, cualquier acción resultante se puede comparar con pelear con la propia sombra.

En tanto los dos contrincantes permanezcan en sus rincones, no podrán más que mirarse amenazadoramente. Sólo cuando se enfrenten en el cuadrilátero podrán comenzar a pelear.

Todos conocemos ejemplos de miembros de una misma familia que se aman mientras viven en distintas ciudades. Pero si se ven obligados a vivir en

la misma casa comienzan a pelear de la forma más violenta. Muchos maridos aman profundamente a sus esposas mientras están de viaje, pero al regresar, los problemas vuelven a comenzar.

Hay distintas clases de fuerzas o relaciones que mantienen unidas a las partes que se repelen. Todos los seres humanos, por su nacimiento, tienen relación con el mundo exterior, es decir, con las circunstancias que los rodean. Si las circunstancias y el carácter están en concordancia, no habrá alteración. Pero si no lo están, se crea una alteración. Por ejemplo: un profesor de biología trabaja en una botica. Un hombre inocente está en la cárcel. Un ladrón es gerente de una joyería. Un hombre pacífico va a la guerra o uno ambicioso proviene de bajos orígenes. Puede haber una mujer celosa en un harén o una cortesana en un convento. En todos casos hay una discordancia entre la caracterización y las circunstancias, y el resultado es una alteración.

Luego encontramos que hay relaciones entre varias personas. Hay relaciones familiares como padres e hijos, o de matrimonio, amistad, relaciones entre jefe y empleado, entre personas que trabajan en la misma oficina o que viajan en el mismo tren.

Estas relaciones pueden tener alteración o no, según la concordancia o discordancia que haya entre la gente que forma la relación. Un marido y una mujer leales forman un matrimonio sin alteración. Un hombre flirteando y una mujer fiel representan una alteración si están casados. Si no lo están, no hay alteración porque no hay relación entre las caracterizaciones que se repelen. O un hijo trabajador y un padre holgazán conforman una alteración. Del mismo modo un jefe ahorrativo y un empleado derrochador. O gente que vive en una misma casa con un inquilino que toca el trombón. Pero no les molestará si una persona en otra ciudad toca el trombón.

Finalmente, se puede crear una relación mediante la intención de alguien. En ese caso es su intención obligarse a sí mismo a hacer algo. Puede que la intención de la otra persona le resulte agradable a uno y entonces no hay alteración. Pero si hace algo que a uno no le gusta habrá una alteración. Existe una relación si un hombre quiere robarle mil dólares a otro. La relación continúa mientras el otro teme que le robe, o en el caso de que ya se los hubieran robado, si deseara recuperarlos.

Queda claro ahora que debemos mantener la alteración mientras necesitamos acción, es decir, durante el relato dramático. Pero la naturaleza misma de las fuerzas de la afinidad y la repulsión es tal que desean que se elimine la alteración; esto no impide el hecho de que son requisitos previos para causar una perturbación. En otras palabras, las fuerzas de la afinidad desean formar una relación entre las partes que se atraen y las que están separadas; y las fuerzas de la repulsión desean romper una relación que une a las partes que se "odian". De modo que debemos cuidar que no obtengan su objetivo en tanto necesitamos la alteración para los propósitos dramáticos del relato.

Ya entendemos la naturaleza de la alteración. Sin embargo el asunto se complica más aun porque la afinidad y la repulsión pueden existir en la misma combinación. Un muchacho puede amar a una joven sin que ella le retribuya su amor. O puede que ambos se amen, pero pertenezcan a distintas facciones:

“Amor sin barreras (*West Side Story*). Hay afinidad entre los caracteres pero repulsión entre sus circunstancias. También puede haber afinidad entre algunas características y repulsión entre otras. Muchos matrimonios son así: marido y mujer se aman en lo físico y se detestan en lo intelectual.

El hecho de que existan en la misma combinación afinidad y repulsión puede provocar una alteración sin la influencia de fuerzas exteriores. La repulsión impide que la afinidad termine con la alteración formando una relación y la afinidad impide que la repulsión termine con la alteración rompiendo la relación. Sólo se puede eliminar la alteración si eliminamos la afinidad o la repulsión.

Esta es la base de casi todas las historias de amor. El autor se pregunta: ¿Por qué quieren estar juntos? ¿Y por qué no pueden estar juntos? En este círculo yace la historia. Considérese *Romeo y Julieta*. La afinidad a través de la juventud y la belleza de los amantes; la repulsión a través de la enemistad de sus familias. Ni la afinidad ni la repulsión triunfan, por eso el final trágico de la narración, destruyendo a los exponentes de la afinidad y la repulsión.

Los únicos dos modos en que se puede contar en forma dramática un relato de amor son: mostrar cómo los amantes se dan cuenta de su amor, lo que es simplemente un proceso de afinidad que se va haciendo efectiva, o que los amantes son conscientes de la afinidad pero la repulsión les impide estar unidos. La historia de amor típica del cine comienza con la lenta comprensión de la afinidad y luego expone alguna clase de repulsión.

Hasta ahora sólo hemos hablado de caracteres muy simples con deseos claros y distintos. Por supuesto, los caracteres jamás son tan simples; no son del todo decentes o malvados, ni hermosos u horribles. Un hombre puede ser violento e indeciso, lascivo y puritano. El carácter puede contener cualidades que se contradicen o que contrastan.

Dístitas características tienen distintos gustos o disgustos, distintos amores y odios. Si estas características contrastan, pueden dar como resultado una persona que quiere algo y no lo quiere a la vez. La afinidad y la repulsión están dentro de una persona. El choque se produce dentro del mismo ser humano. Sólo se puede eliminar si se termina el poder de una característica o de la otra.

Dos personas con afinidades distintas, a menos que las una un vínculo como el del matrimonio, sencillamente se separarán. Pero una persona no puede separarse, de modo que si afinidades que se oponen se encuentran en un mismo carácter, la persona estará dividida. Este puede ser el caso con un hombre lascivo y puritano: puede estar casado con una mujer decente y amarla tanto como a sus hijos. A la vez puede tener una amante que corresponde a las cualidades sensuales de su carácter. Entre las dos mujeres, el hombre puede estar dividido. Tales personas son a menudo un misterio para sus amigos. La explicación es que tienen características y afinidades que se oponen.

Los ejemplos de tales alteraciones son tan frecuentes en la literatura como en la vida real. Goethe dice en *Fausto*: “Ay, dos almas tengo en mí”.

Robert Louis Stevenson va más lejos aun al dramatizar el conflicto de una persona en “El hombre y la bestia” (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*). Crea la misma

persona en dos caracterizaciones distintas que miran y actúan de manera distinta.

La institución de la oposición Dios y diablo es una dramatización del conflicto en el alma humana. Es difícil entender que una alteración mediante características opuestas como bien y mal pueda en realidad tener lugar dentro del mismo carácter. Por eso existe la tendencia a extender el conflicto a dos personalidades distintas tales como Dios y el diablo.

El conflicto entre características que se oponen dentro de una misma persona es uno de los efectos dramáticos más valiosos. Conduce a la prueba del carácter. Después de haberse establecido las características que se oponen, la persona se debe ver forzada a realizar una elección. Invariablemente esto trae una escena culminante de real fuerza dramática.

La conclusión de este examen teórico es que no es posible la acción sin caracterización. Cuando más fuerte queramos que sea una acción, más cuidado debemos poner en la caracterización que deseemos crear. No hay alternativa: caracterización o acción. Ambas están inseparablemente ligadas. Además, aunque en un guión pueda haber distintas caracterizaciones, pueden no producir alteraciones si las combinaciones no están bien ajustadas entre sí. Si cada uno no quiere algo del otro o encuentra algo que no quiere, no tiene posibilidad de obtenerlo o no obtenerlo. No puede resultar acción alguna de caracterizaciones desinteresadas, aunque cada una de ellas pueda ser interesante en sí. Con frecuencia el escritor simplemente “creará” acción. El resultado es penoso y falso. La falsedad se hace evidente en muchas escenas porque la gente hace cosas sin motivo. Este error es común en los novelistas y en los escritores épicos que se prueban en la técnica dramática. A menudo no comprenden que el drama no sólo requiere caracteres interesantes sino también combinaciones de caracteres que produzcan alteraciones.

Al dirigir nuestra atención a la aplicación práctica de nuestros hallazgos, entendemos que debemos comenzar a crear la narración inventando caracterizaciones que produzcan afinidad o repulsión. Se puede reconocer este esfuerzo primario en todas las obras o películas de éxito.

Después de ajustar estas combinaciones de caracterizaciones debemos discriminar con precisión las fuerzas de la afinidad y las de la repulsión. Porque para ponerlas en funcionamiento debemos mantener separadas las partes que son afines y unidas las que se repelen. No es posible hacer correr a una persona detrás de algo que ya posee, ni que un hombre intente eliminar algo que aun no tiene. Para mantener separadas las partes afines debemos tener razones para que lo estén, y para mantener unidas las partes que se repelen debemos tener las fuerzas que impidan que se separen.

Los frecuentes errores con respecto a la afinidad son resultado de que el escritor no ofrece buenos motivos para que los amantes estén separados. Esos escritores deberían ver sus películas en las pequeñas salas de barrio, donde podrían oír expresiones como: “¿y por qué no la besa?” o “¿por qué no se casan?”. Esas expresiones suelen estar basadas en un real sentido dramático de afinidad que no es obstruido.

De manera semejante, es un error frecuente que la fuerza que mantiene

unidas a las partes que se repelen sea más débil que las fuerzas de la repulsión. En este caso la relación simplemente se rompería. Pero ésta puede no ser la intención del escritor: puede necesitar la acción por enemistad. Eso lleva a situaciones absurdas que se observan otra vez, en las salas de barrio. Allí, la gente pregunta: “¿y por qué no deja el trabajo?”, si presencian una violenta discusión entre un jefe y un empleado, y este último puede conseguir otro empleo y el jefe otro empleado. La fuerza que mantiene unidas a las partes contrastantes es más débil que la lucha entre ellos.

LA LUCHA

Un relato sin lucha nunca puede ser dramático. Es un relato puramente descriptivo. Esto no significa necesariamente que sea un relato sobre una situación inalterada, un relato idílico; aun si cuenta acerca de gente que está resignada a la permanente aceptación de una alteración, sigue siendo un relato descriptivo. Porque el corazón de la narración drámatica es la lucha, el deseo de eliminar el dolor mediante la adquisición o la repulsión.

Hay millones de clases distintas de luchas, pero en toda esta variedad la lucha dramática tiene sus requerimientos definidos. Es una lucha para eliminar la alteración. Las aventuras de un borracho pendenciero no representan lucha, pero aquellos a quienes él causó dolor lucharán para recuperar un estado inalterado.

Como tal, la lucha aparece como la transición desde el motivo a la intención y al objetivo y subyace a todas las reglas que encontramos para esta transición.

Un ser humano reaccionará de distinto modo ante los distintos tipos de motivos y el mismo motivo tendrá distintos efectos sobre distintos seres humanos. En consecuencia la calidad de la lucha es producto de la naturaleza del motivo y la caracterización del ser humano.

Considérese un bandido de un carácter dado. Reaccionará de distinto modo, es decir, tendrá distintas intenciones si uno lo pisa, le rehúsa alimento, lo amenaza con una pistola o mata a su hija. El mismo hombre con distintas causas para el dolor tendrá distintas intenciones. En el primer caso la intención del bandido puede ser abofetearlo, en el segundo robar la comida, en el tercero eliminar la pistola y en el último una terrible venganza.

Consideremos ahora la reacción de distintas personas con respecto al mismo motivo. Alguien mata a la hija de un bandido, de un simple ciudadano, de un detective, de un fanático religioso. Es probable que el bandido pretenda matar al asesino, que el ciudadano común recurra a la policía, que el detective intente hallar al asesino no para matarlo sino para entregarlo a la justicia y que el fanático religioso maldiga al asesino. Cada ser humano tiene distantes reacciones ante el mismo motivo y distintos métodos para eliminar el dolor según su naturaleza y los medios de que dispone.

Pero el poder de la intención está determinado por la fuerza del dolor que origina el motivo y por la fuerza con que el ser humano es capaz de reaccionar.

De modo que la proporción entre la fuerza del motivo por un lado y la fuerza de la intención por el otro es de importancia vital. En ningún caso un motivo débil puede originar una intención fuerte.

A veces, sin embargo, la fuerza de la causa puede agregarse a la fuerza del ser humano. Un hombre puede crecer por sobre sí mismo si la causa lo justifica.

Ahora estamos listos para investigar la transición de la intención al objetivo.

El establecimiento del objetivo surge de la misma necesidad con que la intención resulta del motivo. En cualquiera y en todos los casos el objetivo es la eliminación del motivo. El objetivo es recuperar un estado inalterado. Como tal, el objetivo queda bien definido en el motivo. No es posible luchar ciegamente en todas las direcciones. Si es la necesidad de dinero la que nos causa dolor, nuestro objetivo, en tanto es causado por esta alteración específica, no puede ser ir a nadar o a tocar el piano sino adquirir dinero. Tocar el piano, en este caso, sólo podría ser una forma de adquirir dinero, y no un objetivo en sí.

Cada intención tiene obstáculos que superar para lograr el objetivo. La lucha es resultado de la intención y la dificultad.

Debe ser evidente que sin una intención, es decir, sin querer algo, no podemos tener dificultades. Por otra parte, una dificultad no existe de por sí sino sólo debido al deseo de alguien de obtener algo. Una montaña no es en sí un obstáculo pero sí lo es si alguien quiere pasar al otro lado. La narración dramática, de la que la lucha es la parte esencial, no puede existir si intenciones y dificultades. Hallamos tres tipos de dificultades esenciales: el obstáculo, la complicación y la conRAINTención.

El obstáculo es una dificultad de naturaleza circunstancial: en física puede ser la ley de la fricción contra la ley del movimiento continuo. Con respecto a la intención humana, puede ser una montaña que se debe escalar, la falta de dinero o la imposibilidad de comprender una lengua extranjera.

La complicación es de naturaleza accidental. Por ejemplo: un avión se ve obligado a aterrizar por el mal tiempo, un mensajero que quiere llevar un informe se fractura una pierna, un ladrón que quiere robar en una casa no lo logra por la llegada accidental de unos borrachos que se acercan por la calle.

La conRAINTención es la intención definida de otra persona de evitar el cumplimiento de la intención de la primera persona. También se la llama contratrama. La diferencia con respecto a la complicación está en el hecho de que la complicación radica en que la conRAINTención se dirige hacia el mismo objetivo y requiere por eso la frustración de la primera intención, en tanto que la complicación puede ser el resultado de la llegada accidental de un obstáculo o de la interferencia no intencional con la primera intención, de otra intención que de todos modos se dirige a otro objetivo. Para usar los ejemplos antes mencionados: la tormenta es sólo una alteración meteorológica que no tiene el propósito definido de forzar al avión a aterrizar. Pero si el aeroplano desciende a causa de un ataque enemigo o del trabajo de unos saboteadores, allí sí hay conRAINTención dirigida al objetivo negativo en tanto la intención busca el objetivo positivo. La pierna rota del mensajero no es una conRAINTención sino un accidente. La llegada accidental de un borracho que evita que el ladrón entre en la casa no representa una intención para evitar que el ladrón

lleve a cabo sus planes. Pero si la policía llega luego de que el ladrón ha activado una alarma contra robos, eso sí representa una contraindicación.

Dado que se dirige al mismo objetivo y representa un deseo consciente de obstruir la primera intención, la contraintención es la dificultad dramática más efectiva. La ventaja radica en que la lucha gana continuamente nuevos aspectos y que las posibilidades de triunfo o derrota cambian con rapidez.

En comparación, la complicación es menos efectiva; debido a su naturaleza accidental, despierta resentimiento en el espectador: no la planea ni la desea nadie, el actor no la podría prever ni evitar, y en consecuencia no es una prueba real del poder del ser humano para ejecutar su voluntad. Además, por ser accidental, no puede persistir; es una dificultad temporaria, ya que la tormenta desaparecerá con el buen tiempo, la pierna va a sanar y el borracho pasará por la calle. Pero la contraintención sólo dejará de existir cuando la primera intención se haya cumplido o frustrado.

La desventaja del obstáculo es causada por su tendencia a permanecer estático; su naturaleza circunstancial no puede soportar cambios repentinos. La montaña será una montaña durante todo el relato. De modo que en tanto el obstáculo y la complicación son dificultades temporarias satisfactorias, no se los debe emplear como dificultades principales para un relato entero. Sin embargo, bien pueden ser usados para reforzar la contraintención.

Al igual que la intención, la dificultad se caracteriza por la calidad y la fuerza. No cualquiera o cualquier cosa es una dificultad para cierta intención. La calidad de la persona o cosa en relación con la calidad de la intención puede causar oposición. Sólo una persona o cosa que se opone al camino de la intención puede ser una dificultad.

Además, vemos que todas las dificultades tienen cierta fuerza. Aparecen como el poder para resistir. De modo que sólo se pueden manifestar mediante el choque con la intención.

Si uno quiere romper una ventana, la dificultad tiene poca fuerza porque el vidrio tiene poco poder para resistir. Si uno quiere romper un cerrojo la dificultad es más fuerte porque el acero ofrece más resistencia. Aunque existe siempre, la fuerza de la dificultad se manifiesta sólo si alguien intenta quebrar la resistencia. Del mismo modo, el poder de la intención permanece latente; es decir que no puede ejercer su fuerza si el objetivo se obtiene con facilidad. Esto no significa que la intención es menos fuerte si no tiene dificultades que superar. Sólo significa que su poder se puede hacer manifiesto únicamente en virtud del poder de las dificultades que supera o busca superar. Tanto el hombre que vence las grandes dificultades como el que fracasa revelan grandes intenciones. No es el éxito o el fracaso en el deseo de superar las dificultades lo que revela la fuerza de la intención, porque el éxito o el fracaso dependen del hado, la competencia, la buena o mala fortuna. La fuerza de una intención ya se revela por la fuerza de la dificultad que ataca. Si un hombre ama a una mujer, su deseo de estar unido a ella es muy fuerte. Si él vive en el centro de Nueva York y ella en las afueras de la ciudad, las dificultades para ir de un lugar al otro son muy débiles. Pero si el hombre está en China y la mujer en Nueva York, las dificultades son considerables. En ambos casos la intención

del hombre de unirse a la mujer es igualmente fuerte. Pero en el primer caso la fuerza de la intención no puede hacerse manifiesta porque las dificultades que tiene que superar son pequeñas, en tanto que en el segundo caso la fuerza de la intención del hombre se hace manifiesta. Si llega o no a Nueva York no tiene nada que ver con la fuerza de la intención, que ya queda revelada por el simple hecho de intentar tamaña tarea.

Por estas razones no es posible “hablar” de la fuerza de las intenciones en el relato dramático; en su lugar, su poder se debe hacer manifiesto mediante el choque con fuertes dificultades. Muchos autores están tan convencidos acerca de la fuerza de las intenciones de su protagonista, en particular si el relato es verídico, que no las hacen manifiestas. Pero el espectador no tiene pruebas de la fuerza de las emociones o de las intenciones; se resiste a creer tanto en las palabras del actor como en las del autor. Sólo le creerá cuando la fuerza se haga evidente por el choque con las dificultades. Aun el teatro permitió al héroe proclamar detalladamente cuánto amaba a la heroína, pero el teatro está limitado en la cantidad y variedad de las intenciones. El cine, con sus posibilidades de mostrar muchas intenciones, tiene el deber de hacerlas manifiestas mediante el choque.

Como tal, la lucha es una pelea entre fuerzas que se oponen, ya sean ataque y resistencia o ataque y contraataque. Cualquier pelea entre fuerzas que se oponen debe terminar en victoria y derrota a menos que se interrumpa o que termine en un empate. Tal interrupción no está permitida en el relato dramático. La victoria y la derrota son idénticas al cumplimiento y la frustración de la intención, respectivamente. La decisión final se emite en el clímax. Después del clímax no hay cambio posible. Pero el clímax no es igual al objetivo. El clímax decide la derrota de un lado, después de la cual el lado victorioso puede proceder a lograr el objetivo, lo cual sucederá de inmediato o en alguna fecha posterior.

De modo que encontramos una cantidad de factores con relaciones concluyentes y proporciones entre ellas. Encontramos un sistema de leyes entretejido e interconectado que se viola con facilidad. No es fácil reconocer los errores resultantes.

Del motivo podemos deducir una intención, de la intención el objetivo; de modo que también podemos deducir el objetivo a partir del motivo. De la intención sola podemos deducir retrospectivamente un motivo y hacia adelante un objetivo. Del objetivo podemos deducir una intención precedente y de allí un motivo. El único factor que queda fuera de este círculo de conclusiones lógicas es el cumplimiento o frustración de la intención.

La dificultad del material a menudo tienta al escritor de guiones a pasar por alto o violar estas relaciones. A veces puede mostrar un motivo sin seguirlo de una intención. A veces puede mostrar intenciones sin motivos. Esto es en especial tentador cuando necesita una intención para el desarrollo de una narración para la que no tiene motivo. Nuevamente, sucede que a través de los desarrollos de su relato se crean motivos que él no desea. A él no le interesan las intenciones que resultan de estas alteraciones y por eso tiene la tentación de no considerarlas. Pero esto no es posible: ya sean indeseadas o pasadas por

alto, las violaciones de estas relaciones concluyentes son erróneas. El escritor debe aprender a respetar estas leyes. Para encontrar el motivo puede preguntar: ¿por qué actuaría así un hombre? Para encontrar la intención puede preguntar: ¿cómo actuaría un hombre si le sucediera esto? La no comprensión de los motivos latentes se podría expresar mediante el ejemplo algo exagerado de un hombre que se queda en la cama aunque su habitación está en llamas, lo cual sería suficiente motivo para hacerlo huir.

Otro error frecuente se da cuando el escritor ha presentado, quizás, un motivo, pero quiere que el actor logre un objetivo que es más realizable para los propósitos de un relato. Entonces tiene un motivo sin intención y objetivo resultante y tiene un objetivo al que le falta intención y motivo.

Además las fuerzas del motivo y de la intención se mantienen en proporción. Deben tener la misma fuerza. A menudo el choque con las dificultades revela una intención más fuerte de lo que el motivo justifica. Consideremos este ejemplo: el jefe de una empresa de ingeniería envía a uno de sus empleados a una fábrica que está perdiendo dinero. El ingeniero va. Su motivo es simple: es su trabajo, le pagan para eso. Al llegar comprueba que incendiarios de una fábrica de la competencia están tratando de arruinar la maquinaria. En el curso del conflicto ambos lados están en gran peligro: arriesgan sus vidas. Revisemos ahora los motivos: gana trescientos dólares semanales. Por eso tiene que arriesgar su vida. No tiene sentido. Intentemos ahora mejorar la fuerza del motivo para que sea igual a la fuerza de la intención. El ingeniero ha intentado conseguir empleo en todas partes y ha fracasado; está al borde de la desesperación cuando le ofrecen este empleo. Este motivo tiene sentido. Si no acepta el empleo puede morir de hambre. Si lo acepta lo pueden matar. O probemos de otro modo: los saboteadores vienen del espacio exterior. Si el ingeniero arriesga su vida no lo hace por trescientos dólares semanales sino por el planeta Tierra. Eso basta para equipararla a una intención fuerte.

Estos son los peligros que resultan de la interconexión de estas leyes. Pero también hay ventajas.

Si estas relaciones y proporciones son tan firmes y estrictas que podemos deducir una a partir de la otra, podemos dejar de mostrar y exponer cada una y todas ellas; será suficiente exponer una para conocer las demás. Esto es de valor inestimable al hacer el relato de la película.

Por otra parte, si el escritor no tiene en cuenta esta exposición automática de los factores entre sí y espera evitar contradicciones simplemente mostrando uno o dos factores, se lo podría comparar con un avestruz que mete su cabeza en la arena.

Llegamos ahora a un punto muy importante: la única excepción con respecto a estas deducciones automáticas es el cumplimiento o frustración de la intención. Pero en esta posible inseguridad subyacen del mismo modo las reglas firmes. Sabemos que la intención busca alcanzar el objetivo. Deducimos entonces que lo logrará. El único caso en el que tiene efecto la inseguridad es cuando a la intención se le oponen dificultades. Para estar inseguros sobre el cumplimiento o frustración de la intención necesitamos conocer la existencia de dificultades que se le oponen.

Esto ha preparado nuestra comprensión para uno de los hechos más importantes en la escritura de una película. Ahora somos capaces de transformar nuestro conocimiento teórico en reglas para aplicación práctica.

En realidad, la transición de motivo a intención y a objetivo toma tiempo. Si queremos ir caminando de Washington a Nueva York nuestra empresa requerirá un largo tiempo. Si queremos un cigarrillo, el tiempo requerido es breve.

Es nuestro deseo representar aquellas intenciones que requieren un largo tiempo tanto como aquellas que requieren escaso tiempo. Pero la película sólo tiene dos horas a su disposición, en tanto que la intención de caminar de Washington a Nueva York probablemente requiera dos semanas. Pero el cine puede contener acciones que insumen tanto tiempo debido a las interrupciones entre escenas. Recordemos que durante el cambio de una escena a otra transcurre un lapso indefinido. En consecuencia la transición de motivo a intención y a objetivo puede haber tenido lugar en ese lapso.

Esta es una ventaja singular del cine, porque el teatro, que sólo tiene unas pocas escenas y por lo tanto pocos lapsos entre ellas, debe casi siempre ejecutar toda la transición; debe mostrar todo el desarrollo exceptuando las raras intromisiones o salidas y entradas de actores. La desventaja es doble: primero, hace que el movimiento del relato sea más lento; y segundo, el escenario tiene que descartar muchos desarrollos que llevaría demasiado tiempo ejecutar.

Pero el cine puede hacer uso de nuestra capacidad de deducción con respecto a la transición de un factor al otro, empujando la transición real y el tiempo entre escenas.

De este modo podemos decidir qué hechos deben ocurrir en el lapso y cuáles deben estar presentes en una escena. Toda acción, todo acontecimiento o evento, o todo desarrollo que podamos deducir debe ser empujado al lapso entre escenas. Esto no interesa. Si se nos muestra algo que podemos deducir tiene el mismo efecto que si se nos vuelve a contar lo que ya sabemos. Es como si nos lo contaran dos veces y por lo tanto nos aburre y retrasa el progreso de la película.

Sólo se deben mostrar aquellos desarrollos y acontecimientos que no podemos deducir con certeza y que son interesantes para nosotros. Encontramos aquí que el único factor que está fuera del alcance de nuestra deducción es el logro del objetivo, si sabemos las dificultades que se le oponen. La ejecución de una intención sólo se hace interesante si hay una posibilidad de que se frustré. A la inversa, esto significa que para que esté permitido mostrar la ejecución de una intención debemos crear una dificultad que se le oponga. No bien desaparece esta posible oposición deducimos el cumplimiento de la intención y la película debe llevarnos de inmediato al objetivo.

Consideremos un ejemplo: un hombre quiere ir a Florida. Tiene el dinero, tiene tiempo y no hay ninguna duda relacionada con el logro del objetivo de esta intención.

La película estaría forzada a mostrarlo de inmediato en Florida. No sería para nada interesante mostrarlo comprando los pasajes, yendo al aeropuerto, tomando el avión y luego llegando a Florida. Para que fuera posible mostrar

todas estas cosas tendríamos que establecer que algo o alguien deseaba evitar que él fuera allí, porque no podríamos deducir con certeza que la intención del hombre cumpliría su objetivo.

Esto se aplica también a las historias de amor. Si un hombre y una mujer con una perfecta afinidad y sin dificultades obvias se encuentran, no hay duda de que lograrán su objetivo. La película debería mostrar su boda en la siguiente toma, ya que no tenemos dudas sobre el cumplimiento de su intención. Todas las escenas de amor intermedias no resultarían interesantes. Para mostrar estas escenas de amor deberíamos poner al espectador en conocimiento de algunas dificultades que le pudieran impedir deducir el objetivo. El caso opuesto es igualmente erróneo. Si conociéramos algunas dificultades que se opusieran, sería falso que la película nos llevara de inmediato al objetivo porque no podríamos deducir su logro. Hay una duda sobre el cumplimiento de la intención, por lo tanto se debe mostrar la ejecución de la intención. Por ejemplo: un hombre quiere ir manejando de una ciudad a otra. Sabemos que unos criminales han tendido una trampa en la carretera. Sería erróneo mostrar la llegada del hombre en la escena siguiente. Este es un ejemplo muy obvio, pero hay casos en los que la intención se enfrenta a dificultades que el escritor no desea en particular. Si uno cruza la sala hacia el dormitorio, no hay dificultades aparentes que se enfrenten a la intención. Pero si un hombre cruza la selva amazónica se enfrenta a grandes dificultades. Sería imposible deducir el cumplimiento satisfactorio de su intención. El escritor de guiones está forzado a mostrar instancias donde la intención supere con éxito a la dificultad que se le opone (escapar de tribus hostiles o de la muerte por la mordedura de una serpiente) o debe preparar con antelación formas seguras de ejecutar la intención, de modo que podamos deducir el logro satisfactorio del objetivo. O puede contarnos luego cómo logró superar las dificultades. Pero de ningún modo el escritor ha de ignorar las dificultades que se oponen a una intención.

Con esto hemos investigado todas las reglas con respecto a la lucha y su aplicación práctica en el cine.

EL AJUSTE

El ajuste tiene lugar cuando se logra el objetivo. Significa que se ha cumplido el propósito de la lucha: la alteración ha dejado de existir.

La alteración es el punto de partida y el ajuste el punto de llegada. La transformación de uno en el otro puede ser gradual o repentina, lo cual quiere decir que en el primer caso el proceso de ajuste es lento y se distribuye a lo largo del relato y en el segundo caso el ajuste es rápido y lo posibilita un hecho repentino. En ambos casos la lucha es continua.

Sólo encontramos tres modos posibles para lograr el ajuste: destruimos las fuerzas de afinidad o repulsión, creamos una relación entre los objetos afines o interrumpimos una relación entre los objetos que se rechazan.

Una relación se puede crear o interrumpir de forma repentina y momentánea. Podemos contraer matrimonio poco después de superar las dificultades

que había en el camino y podemos sentir un rápido y repentino alivio al enterarnos de que nuestro enemigo ha muerto. Pero para anular las fuerzas de afinidad o repulsión debemos cambiar la caracterización o las circunstancias. Las circunstancias pueden variar rápida o lentamente; por ejemplo, podemos adquirir dinero en un juego de naipes o perderlo en una crisis bancaria, o podemos conseguir otro empleo; por otra parte, podemos ahorrar dinero lentamente. Pero la caracterización sólo se puede cambiar en un proceso lento. Un carácter se puede deteriorar con el correr de los años o mejorar en el curso de los meses, una persona vivaz puede volverse depresiva y una triste volverse optimista, un estúpido puede aprender y una persona descuidada hacerse ordenada. Pero no es posible que una persona completamente mala se haga buena en un instante ni que una persona brutal se serene o que un mentiroso se vuelva sincero. Por estos motivos puede tener lugar con rapidez un ajuste en donde haya creación o interrupción de una relación o donde se necesite una anulación de la afinidad o la repulsión mediante un cambio de circunstancias. Pero donde se haga necesario un cambio de carácter el ajuste debe ser gradual y lento.

Es frecuente que al escritor le importe poco el ajuste hasta la última parte de su relato. Esto es posible si el ajuste ha de tener lugar con rapidez, pero si se lo ha de lograr mediante un cambio de carácter debe estar preparado desde mucho antes. No reconocer esto da como resultado situaciones muy tontas: el escritor busca algo que cambiará inmediatamente a un individuo malvado en una buena persona. Buscará en vano, porque nada hay lo suficientemente fuerte como para cambiar repentinamente el carácter de una persona. Pero aquí recordamos que un carácter puede consistir de dos lados contrastantes. Si este es el caso, un cierto hecho puede causar la victoria del lado bueno o del malo; pero esto no es igual a un cambio de carácter sino que es una victoria de una característica sobre la otra. Por esta razón se debe establecer por anticipado que en un carácter existen ambos aspectos.

Un buen ejemplo del cambio de carácter es *La fierecilla domada*, de Shakespeare. Kate comienza siendo una niña salvaje y lentamente se va transformando en una mujer suave y sometida. Pero aun ahí debemos suponer que en todo su salvajismo original había un deseo de ser sometida, lo cual es otra vez equivalente a dos lados distintos de un mismo carácter. Las desventajas de un ajuste tan lento radican en el hecho de que no hay clímax posible, y que la intención de Petruchio de someterla va haciéndose cada vez más segura, porque lentamente se va haciendo evidente que ella se someterá mientras su carácter se vaya suavizando. Este cambio gradual hacia la certeza del resultado reduce poco a poco nuestro interés.

El ajuste significa que se ha recobrado un estado inalterado, que puede ser igual o distinto al del punto de partida. Es muy peligroso volver al mismo estado original porque entonces, aunque hayan sucedido cosas, nada habrá cambiado. El espectador se sentirá insatisfecho si se lo lleva de regreso al punto de partida, como el hombre en el desierto que regresa siguiendo sus propios pasos. Si nada ha cambiado a pesar de todas las fuerzas que se despertaron, el espectador puede preguntar: ¿y para qué contar este relato? Si el ajuste se logra mediante la boda de una pareja que no estaba casada, hay un cambio. O si es

resultado de un divorcio, también hay un cambio. Pero si el relato se refiere a un matrimonio y a una tercera persona que llega y amenaza con hacer fracasar ese matrimonio y ese relato termina con el alejamiento de esa tercera persona y el matrimonio sigue viviendo feliz, no hay cambio. Para hacer factible este relato sería necesario mostrar por lo menos que el matrimonio pelea por pequeñas cosas. De repente el problema real llega con una tercera persona. Después de que esta persona es eliminada, el amor de la pareja se hace más fuerte y sublime. Algún cambio hay.

Es interesante observar que al terminar la película "La Sospecha" (*Suspicion*), de Alfred Hitchcock, la mayoría de los espectadores sentían una gran insatisfacción. No parece haber un motivo obvio, porque el final es feliz. La explicación es que no hay cambio tras la lucha. Cary Grant y Joan Fontaine se encuentran felizmente casados antes y después. Esto se ve más acentuado porque la lucha se desprende de una causa ficticia y no de una real. El público toma a mal el haber participado de la sospecha y el suspenso sin razón real y sin resultado real.

Esto explica la naturaleza del ajuste con respecto a la alteración y la lucha. Se debe comprender que no todas las intenciones en el relato pueden lograr el ajuste. Al contrario, en un relato con intención y contraintención se debe evitar que una logre su ajuste para permitir que la otra lo alcance. Aunque no todas las intenciones se ajusten, todas deben ser llevadas a un final, que puede significar frustración, en tanto el ajuste significa que la intención logra su objetivo cumpliéndolo.

Si el escritor del guión ha llevado a término todas las intenciones, tiene derecho a esperar que el espectador esté satisfecho, pero pronto descubrirá que el espectador no aceptará la frustración definitiva de una buena intención ni creará en el ajuste final de una mala intención. Es probable que su veredicto sea que el relato no ha terminado porque sólo podría terminar después de que los buenos hubieran ganado.

De modo que un final infeliz originado en el fracaso del ajuste que se podría lograr más tarde es un falso final infeliz. Mientras un hombre esté vivo seguirá luchando, esperando, deseando un ajuste. Esperamos que las personas cuyas intenciones se han frustrado traten tarde o temprano de obtener el ajuste. Podemos tomar tal final infeliz sólo como algo temporario. Sabemos que la mente de la persona infeliz no está en paz porque aun siente dolor; y una persona que siente dolor actuará para eliminar las causas de ese dolor. El espectador no está satisfecho porque quiere saber cómo resultará el próximo intento de lograr el ajuste.

La aceptación de un equilibrio constantemente alterado se llama resignación. Hasta cierto punto puede constituir un punto de descanso y en consecuencia un final apropiado para un relato. La única dificultad es que ningún ser humano se resigna jamás por entero, en tanto sí puede sentirse por completo satisfecho. La alteración está latente y puede surgir en cualquier momento. De modo que el espectador se niega a aceptar este final como definitivo.

Hay verdadero final infeliz cuando el exponente del bien, o uno de los amantes, muere. Así se hace imposible lograr un ajuste más tarde. El efecto

trágico causado por tal final infeliz no es resultado de una construcción dramática defectuosa sino del contenido del relato. Los verdaderos finales infelices se hallan en películas como "La dama de las camelias" (*Camille*).

Si ambos amantes mueren no hay final infeliz real porque quedan unidos en la muerte. Es interesante observar que el auditorio no toma a mal ese final infeliz porque siente que los amantes no están separados. No hay insatisfacción al final de *Romeo y Julieta* o de "Cumbres borrascosas" (*Wuthering Heights*). En esas historias los amantes están unidos en la muerte. La explicación de que no quedemos insatisfechos desde el punto de vista estructural es que no hay alteración, como la que existe en los casos en que un amante permanece vivo.

INTENCIONES PRINCIPALES Y SUBINTENCIONES

Se debe entender que el mundo y nuestras vidas son una cadena continua de causas y efectos, alteraciones y ajustes. No hay comienzo ni fin; en estas redes entretejidas de motivos, intenciones y objetivos no encontramos ningún estado de hechos que esté por entero inalterado, no al menos durante un período indeterminado. Tampoco podemos lograr ajustes finales o duraderos.

Nacemos con alteraciones continuas y además debemos aceptar otras. Pero la gente que nos causa estos dolores debe de haber tenido sus propias alteraciones para verse movida a actuar, y estas alteraciones las deben haber causado otras personas o cosas, etcétera. Hay una cadena ininterrumpida que comienza en el pasado distante y llega hasta el presente. A causa de su limitación espacial, el relato cinematográfico no puede rendir completa justicia a esta cadena de hechos entera. Todo lo que se cuenta se debe contar en dos horas. De modo que debemos decidir qué contar, dónde empezar y dónde terminar.

Contestamos esta pregunta diciendo que debemos limitarnos a mostrar el resultado de una intención. Esto incluye la exposición de la alteración y el resultado de la intención, sea su cumplimiento o su frustración. No es posible terminar el relato antes de mostrar el resultado de la intención, ni es posible hacer que la intención logre su objetivo en la mitad de la película y que luego continúe con otra.

Esto define muy estrictamente lo que debe contar la película. No es conveniente que un escritor ambicioso describa toda la vida de una persona, que generalmente consiste de muchas intenciones, excepto en los casos en los que una vida entera se dedica a una gran intención.

Así deducimos la concepción de la intención principal. La intención principal es la que el relato se propone mostrar eligiéndola a partir de muchas.

Se debe contar la alteración que origina esta intención principal, y también el ajuste. La vida de un ser humano nunca alcanzará el ajuste completo pero puede lograr ajustes temporales para algunas intenciones. Nunca puede

mos lograr el ajuste completo para el amor, pero podemos haber encontrado una mujer que parece representar el ajuste, aunque luego descubramos que era la persona equivocada. Todos hemos cumplido por lo menos una vez una ambición, aunque este éxito pudieran luego destruirlo las desventuras de la vida. Es obligación del relato señalar una alteración, mostrar el destino de la intención resultante y terminar con el ajuste final o temporario.

De modo que la intención principal es el objeto primario de nuestra atención. Esta intención principal puede encontrar su oponente en una contraintención, pero también la contraintención puede considerarse parte de la intención principal. También se le pueden oponer varias contraintenciones; de todos modos la intención principal continúa siendo la columna vertebral del relato. Varias personas pueden llevar una intención principal; por ejemplo astronautas en una nave espacial, pero aun en este caso no estamos contando acerca de más que una intención principal.

En muy pocos casos un relato puede tener dos intenciones principales si ambas están contenidas en la misma persona. Por ejemplo: el héroe desea a la joven y la victoria sobre sus enemigos. Si bien esto es posible, más intenciones destruyen el tema de la película. El escritor encuentra que no se pueden construir tales relatos porque se caen a pedazos. Es inevitable que varias intenciones principales corran paralelas o sigan una a la otra. Aunque en este último caso tenemos un relato principal por vez, el error resulta de todos modos perjudicial. Relatos con tales intenciones principales consecutivas tienen el movimiento hacia adelante de un conejo. Esto se da con frecuencia en las películas episódicas a menos que tengan una intención principal que conecte los episodios.

De la intención principal extraemos la concepción de la subintención. La naturaleza de la intención principal es tal que para su cumplimiento podemos necesitar cierta cantidad de intenciones menores.

Aquí hay un ejemplo: un joven quiere hacer carrera como cantante. Su ambición final es cantar un papel importante en el Metropolitan Opera. Es imposible que alcance esta intención principal de inmediato. Tendrá en cambio varias subintenciones: puede tener que empezar como cantante en un club nocturno. Luego puede querer cantar con un grupo de rock. De aquí puede obtener suficiente dinero como para tomar lecciones con uno de los grandes maestros. Después de esto está listo para cantar en el Music Hall con la esperanza de que lo oiga quien pueda darle una oportunidad en el Metropolitan.

Esta necesidad de las subintenciones es tan verdadera en la vida real como en el guión cinematográfico. Los montañistas dividirán su intención principal en varios objetivos. Primero deberán alcanzar una saliente y luego otra, luego escalar un pared escarpada y cruzar un barranco, y así hasta llegar a la cima.

Pero aun una simple historia de amor contiene el principio de la subdivisión. El propósito final es claro. Pero hay varias subintenciones (atraer la atención de la amada, hablarle por primera vez, verla a solas por primera vez, besarla) y de allí en adelante las subintenciones dependerán de la calidad del objetivo final.

La vida está llena de intenciones. No siempre resulta fácil para el escritor

discernir entre intenciones principales y subintenciones. La fuerza no es un criterio válido, ya que a veces la intención principal de un relato es simplemente la de cultivar un jardín, la cual no es muy poderosa, y a veces la subintención puede ser la de masacrar una familia. Debemos olvidarnos de la medida y el poder como modelos para diferenciar entre intenciones principales y subintenciones.

Para reconocer una intención como subintención debemos preguntarnos: ¿Apoya al relato principal? Toda intención que no apoye a la principal es una intención independiente. Se la debe descartar, porque el relato no puede soportar demasiadas intenciones principales.

Este es un descubrimiento muy importante. El teatro es tan limitado en el material que no enfrenta con tanta intensidad este problema. Pero el cine puede representar tantas intenciones distintas que el escritor está tentado a desbordarse por todos los costados. Pronto comprenderá el daño causado a su relato. Preguntará: de esta masa de intenciones, ¿cuál debo representar?

La respuesta la da la unidad de propósito. La ley de unidad de propósito reemplaza a las leyes de unidad de tiempo y espacio del teatro. Después de seleccionar la intención principal del relato de la película podemos preguntar sobre todas las demás intenciones: ¿apoyan la causa de la intención principal? Si lo hacen, son subintenciones; si no, son intenciones principales y se las debe descartar.

Debemos tener en cuenta que tanto la intención principal como la contraintención principal pueden tener subintenciones. Cada una de estas subintenciones debe apoyar la causa de la intención principal o de la contraintención principal. A ambas se les aplican las mismas reglas.

Las subintenciones son de naturaleza constantemente cambiante, pero la intención principal permanece constante. Si queremos ir a Nueva York, esta intención principal se mantiene, no importa qué suceda. Pero nuestra subintención puede haber sido la de tomar un avión para llegar allí. Este nos lleva desde Los Ángeles hasta Fort Worth, donde una tormenta lo obliga a aterrizar. Entonces entra en vigencia una nueva subintención: deseamos tomar un tren. Viajamos en el tren hasta llegar a un puente que ha sido destruido por una inundación. De modo que debemos cruzar en un bote. Al llegar al otro lado tomamos un automóvil. De pronto descubrimos que nuestro enemigo está al acecho en el camino. Así que hacemos un desvío. Por fin cumplimos nuestra intención al llegar a Nueva York. Entre todos estos cambios constantes de las subintenciones la ley de unidad de propósito sigue vigente: todas apoyan a la intención principal de llegar a Nueva York.

Las subintenciones pueden depender de distintas personas. Por ejemplo un empresario que quiere hacer dinero. Los empleados que trabajan para él representan subintenciones ya que su trabajo apoya el plan del empresario. Pero el empleado que se toma una semana de vacaciones no cumple con subintención alguna desde el punto de vista del patrón, sino una intención separada.

Del mismo modo que cualquier intención, la subintención debe tener una causa y un objetivo. Pero la causa de la subintención no es un motivo sino una

motivación. La causa no es el dolor, como en el motivo de la intención principal, sino la razón por la que esta subintención depende por entero del motivo. Esta dependencia da como resultado dos reglas: la motivación sólo existe a través del motivo y la motivación debe tener menos fuerza que el motivo.

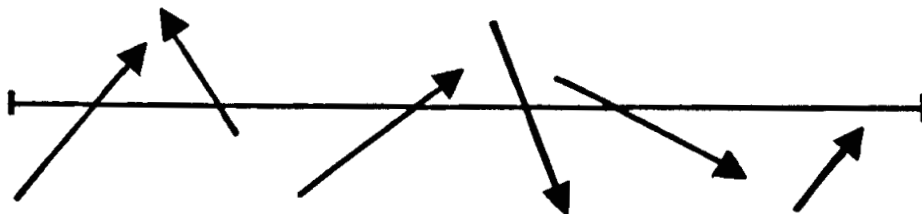
La fuerza de la motivación no puede exceder a la del motivo. Supongamos que un hombre conoció a una mujer en una fiesta y flirteó con ella. Después de una relación tan breve, el dolor causado por la separación no puede ser muy fuerte; por eso el motivo es débil. Considérense estas dos posibilidades: el hombre está en Long Island y oye que la mujer está en Nueva York. Irá allí porque la motivación es aun más débil que el motivo. Dada la proximidad de ambas localidades, no requiere una gran motivación ir de Long Island a Nueva York. Pero si el hombre está en China y oye que la mujer se encuentra en Nueva York, no emprenderá el viaje por una mujer que apenas conoce porque en ese caso la fuerza de la subintención excederá en mucho a la fuerza de la intención principal. Habría que aumentar el motivo: su amor por la mujer debe ser muy fuerte.

La subintención establece un objetivo auxiliar que se ubica en el futuro y se puede alcanzar o no.

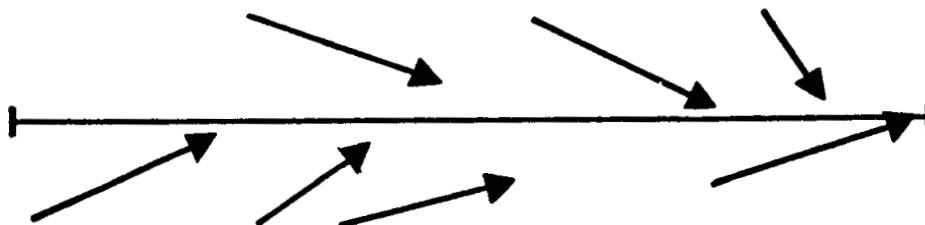
Si la subintención se caracteriza por la ley de unidad de propósito y la motivación por la dependencia respecto del motivo, el objetivo auxiliar se caracteriza por la ley de la dirección concéntrica.

La intención principal desea lograr su objetivo del modo más breve posible. Podemos visualizar la intención principal como una línea recta que va del motivo al objetivo, porque el camino más corto es la línea recta. Si queremos ir de Nueva York a San Francisco no iremos primero a Miami, luego a Chicago, más tarde a Nueva Orleans, después a Alaska y luego a Los Ángeles. Tomaremos la línea recta de Nueva York a San Francisco. En consecuencia, los objetivos auxiliares desean reposar sobre la línea recta que va del motivo al objetivo principal. Esto no es siempre posible porque las dificultades pueden exigir desviaciones. Las contraintenciones pueden cambiar el recto camino de la subintención. Pero no importa cuántas desviaciones haya, el objetivo auxiliar siempre debe quedar en la dirección del objetivo principal.

No es posible retroceder o alejarse hacia los lados, en particular si las dificultades no lo justifican. Una descripción gráfica de este error se vería así:



Son obvios los perjuicios que tales direcciones confusas causan al relato. En cambio, la ley de las direcciones concéntricas, representadas gráficamente, debería dar este resultado:



Hay equipos de fútbol que pasan el balón hacia los costados pero nunca parecen llegar al gol. Hay otros que con unos pocos pases calculados van directamente al gol. Hay relatos que se dispersan en todas direcciones pero no nos llevan a ningún lugar. Pero hay otros en los que todo nos lleva a un punto. Los relatos con dirección concéntrica son tensos y poderosos. Sin ella, son disipados y cansadores. Además desperdician tanto tiempo en sus aberraciones que les queda poco para el propósito principal.

El lector no debe esperar que los objetivos auxiliares de un relato sean firmes y concretos u obvios como las estaciones del ferrocarril a lo largo de una ruta. Son de fuerza y apariencia muy distintas; pueden aparecer muy rápidamente y así desaparecer. Un objetivo auxiliar se puede subdividir a su vez en varios otros objetivos de importancia mucho menor e inclusive de apariencia menos definida. La intención de encontrarse con alguien en un lugar determinado establece un objetivo auxiliar al igual que la intención de comprar un vestido nuevo o de presenciar la representación de una obra teatral. Se ha dicho que las pinturas de Van Gogh no tienen un centímetro insípido en el lienzo. Si se mira 1 cm² de su obra se encontrarán los mismos elementos que hacen que toda la pintura sea interesante. Lo mismo sucede con el relato cinematográfico: cada pequeña sección debe contener los mismos elementos del futuro (intención y objetivo) que son deseables para todo el relato.

Es necesario que la subintención, que se puede cumplir o frustrar, cumpla con alguna de estas dos condiciones, es decir que se cumpla o se frustre. Se debe llevar a término cualquier subintención. Muchas películas violan esta ley. Este error puede ser más o menos grave según la importancia de la subintención. Supongamos que un hombre dice: "Me voy a la cama". No hay causa aparente para que se frustre su intención. Por lo tanto deducimos que logrará su objetivo. Pero si un hombre dice que se va a Singapur y en la escena siguiente lo vemos caminando por un parque de Nueva York nos sentimos confundidos. ¿Qué pasó con su subintención de ir a Singapur? ¿Por qué se frustró? ¿Cuándo decidió ir a Nueva York?

En la actualidad, a menudo se observan tales inconsecuencias en películas mal cortadas para mostrarlas en la TV. Es posible eliminar una secuencia pero no el diálogo precedente que nos prepara para ella.

Con respecto al objetivo auxiliar encontramos otras dificultades. A veces se revela algo como objetivo auxiliar. Si éste es el caso, expone la necesidad de una subintención y de una motivación. Por ejemplo: una dama en un vestido de noche en un restaurante lujoso, un obrero en traje de mecánico parado en una fábrica, un hombre en traje de baño en un piscina, no representan todos objetivos auxiliares. Pero si un hombre pobremente vestido va al restaurante lujoso o el hombre en traje de baño se encuentra en un parque de Nueva York, estos incidentes revelan objetivos auxiliares que exigen una motivación.

No reconocer estos objetivos auxiliares y dar las respectivas motivaciones da por resultado situaciones absurdas. A veces un relato puede requerir que una persona esté en cierto lugar para encontrarse con otra o para presenciar algo. Si esa persona en ese lugar no representa una contradicción de la información, no necesitamos una motivación. Es perfectamente natural que un hombre vea algo que sucede en la fábrica. Si nuestro relato exige que él presencie algo en un club nocturno necesitamos una fuerte motivación para llevarlo allí. Los escritores sufren por esta exigencia; se deben preguntar: ¿Cómo puedo llevarlo allí? ¿Cómo puedo hacer que se encuentre con ella? O bien: ¿cómo puedo hacer que presencie lo que allí ocurre? Es obvio que la motivación debe estar en conexión directa con la línea del relato porque si no la explicación nos alejaría demasiado de nuestro relato e interrumpiría por completo el movimiento hacia adelante aunque la motivación fuera correcta. No es posible explicar que el hombre vestido en traje de mecánico concurre a restaurantes finos a causa de su deseo de vivir mejor de lo que sus medios le permiten, lo que se debe a un hecho de su infancia... y que estando allí ve que una joven le roba algo a alguien. Tal motivación sería criminal en términos económicos. No; él va allí porque sospecha que su novia está en ese club nocturno o porque sabe que en ese lugar se va a cometer un robo. En ese caso la contradicción de la información causada por el traje de mecánico y la elegancia del club nocturno se convierten en un excelente medio para exponer la fuerza de la subintención.