

Unidad 7

- La construcción dramática.

Guión y ficción

«En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta –simultáneamente– por todas. *Crea*, así, diversos porvenires diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. (...) Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones.» (Jorge

Luis Borges, «El jardín de senderos que se bifurcan», en *Ficciones*.

Ts'ui Pên, el «casi inextricable Ts'ui Pên», no es sin duda un novelista ejemplar, ni ideal, ni perfecto, como sugiere el mismo Borges. En cambio, podría pasar por el arquetipo del guionista.

No todo puede ponerse en una novela. Pero todo parece posible en un guión. El origen del universo, por ejemplo, no ofrece materia novelesca: falta un héroe, al menos. Pero da materia guionística. La teoría del «Big Bang» es un guión del nacimiento del universo.¹

«Esto sucedió así»; o: «He aquí cómo podría suceder esto». Un guión, en principio, es ante todo esto: la descripción más o menos precisa, coherente, sistemática y, en lo posible, comprensible y atrayente, de un suceso o de una serie de sucesos, cualesquiera que éstos sean.

La primera cualidad de un guionista debería ser la posesión del sentido del suceso.

Una novela es otra cosa: es un bloque de escritura en el cual las palabras no tienen solamente una función indicativa, sino que valen por sí mismas. Un guión es, incluso en su forma, una ficción lábil donde las palabras, salvo las del diálogo, son contingentes (están ahí en lugar de imágenes), donde las bifurcaciones siempre son posibles,

1. Recientemente, en la primera página de una revista científica, podía leerse este título, banal por otra parte: «Climat: les nouveaux scénarios». Se habla igualmente de guiones para describir la evolución virtual de una situación en política, en la industria, etc. Esto indica con claridad a quién están destinados prioritariamente estos objetos paradójicos que se llaman guiones: a quienes *toman las decisiones*. Esto vale también para los guiones cinematográficos que, ante todo, se dirigen y están destinados a seducir a productores, actores, directores; aquellos gracias a los cuales la película de papel se transformará efectivamente en película de celuloide.

donde los desenlaces siempre son más o menos frágiles, intercambiables, hasta la realización que, en el papel (si es el guión de un libro o de una tira dibujada) o en el celuloide (si es una película), detendrá la proliferación amenazadora de los encadenamientos, de las series de sucesos.

Una novela puede reescribirse; pero llega el día en que el autor debe firmar el «listo para imprimir». Un guión, mucho más allá del primer día de rodaje de una película, siempre es susceptible de ser modificado, reelaborado, para cambiar sea tal diálogo, sea tal escena (porque se los considera algo débiles), sea también, incluso, el curso de los acontecimientos.

«Fang, digamos, guarda un secreto... un desconocido llama a su puerta... Fang puede matar al intruso... el intruso puede matar a Fang...»

Tales notaciones no emanan directamente del arte de la novela, sino de la preocupación del guionista. El guionista se encuentra a menudo en la necesidad de elegir entre varias posibilidades, entre diversos caminos del relato para optimizar su rendimiento emocional o la lección moral. Por eso nos reunimos con frecuencia dos, algunas veces tres, para escribir un guión. Coguionistas, o guionista y director-autor. Buscamos en la trama serial del tiempo, en la red infinita de los sucesos divergentes, convergentes y paralelos, las mejores soluciones. Uno propone: «Fang puede matar al intruso». Y el otro: «El intruso puede matar a Fang».

La noción de guión tiene así algo a la vez inquietante y tranquilizador: por una parte remite a una idea de complot (*plot* es la palabra inglesa para *trama*); por otra parte, implica que una situación, una serie de sucesos, por te-

ribles que sean, responden a un esquema, a un protocolo, ya catalogados y, como tales, dominables.

De todas formas, siempre es la simulación, el simulacro de una especie de bomba lo que fabricamos cuando escribimos una historia: serán siempre dramas, crisis, catástrofes discretas o espectaculares, trágicas o cómicas, las que formarán la materia de nuestros guiones, y un guión es siempre, en cierto modo, una «teoría de las catástrofes».

«Una película es una máquina infernal. Una vez la mecha encendida, una vez puesta en marcha, funciona con un dinamismo enorme. Imposible detenerla. Es incapaz de arrepentirse, de retractarse de cualquier cosa, de esperar a que usted la haya comprendido, de explicarse. Se limita a madurar hasta la inevitable explosión. Esta explosión, nos corresponde [a los guionistas] prepararla como anarquistas, con el mayor ingenio, con la mayor malicia...» Así se expresa el director Bergmann (nada que ver con Ingmar) en *Violeta del Prater*, donde Christopher Isherwood cuenta en forma novelesca su primera experiencia como guionista.² Cuando oímos a quienes toman las decisiones (políticos o ejecutivos) declarar en caso de conflicto o de crisis: «El guión que más temo es...»,* vemos bien que se ha considerado ya lo peor, que su historia se conoce en cierto modo de antemano, y en cierto modo eso permite suponer que, cualquiera que sea la sucesión de los aconte-

* Expresión intraducible («Le scénario que je redoute le plus...»), puesto que, en francés, *scénario* se refiere tanto al guión cinematográfico como al desarrollo de una situación en la vida cotidiana. [R.]

2. Christopher Isherwood, *La Violette du Prater*, U.G.E. (10/18), pág. 56 (trad. cast.: *Violeta del Prater*, Madrid, Felmar, 1979).

cimientos, ésta ya se encuentra simulada a través de un guión y, por tanto, pueden deducirse de antemano unas paradas, unas soluciones. Del mismo modo, en el cine, el guión sirve para domesticar esta especie de catástrofe que es una película. (Y eso vale tanto para los directores como para los productores, aunque con intereses diferentes.)

Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang... Pero cuando elegimos, ya no podemos volver atrás. La máquina se ha puesto en marcha y debe llegar hasta el final. Esto define una ley de progresión, opuesta al «guión infinito», guión de todos los guiones, que representa el mito borgesiano: cada escena, cada movimiento de la película cierra una puerta que ya no podrá abrirse y abre otra por la cual, obligatoriamente, deberá pasar el relato, y eso por sendas cada vez más estrechas, hasta un desenlace fatal.

Personajes y sucesos

Narrar y matar, narrar y morir, aparecen a menudo relacionados. ¿Por qué Scheherezade cambia sus mil y un cuentos por su muerte? Sin duda porque la muerte equivale al fin de la historia (porque hay una equivalencia entre la historia y la vida), pero también porque narrar es a la vez matar y vencer a la muerte, matar al que tiene que matarnos cuando la historia deje de complacerlo, matar al niño estéril, impaciente y jugador –mal jugador– que quiere saberlo todo enseguida, que no soporta el tiempo, matar a ese niño que el narrador ha sido y que, al narrar –porque narrar conlleva también una sabiduría–, ya no existe.

Es la historia de *El último emperador* y, si la película de Bertolucci ha conocido tal éxito contando la vida de un soberano chino que no era más que un títere, ¿no es porque todo el mundo ha sido en su primera infancia «el Emperador de la China»?

Así, saber contar quiere decir también saber envejecer, y contar es siempre contar un envejecimiento. Lo que da a *Zazie en el metro* el estilo de un relato mítico, más allá de los *gags* humorísticos que la animan, y al personaje de Zazie una dimensión arquetípica, es ese «He envejecido» con el que termina la novela.

«He envejecido.» Es decir: «He vivido». Es decir, además: «He aprendido». En esta ocasión no se sabe lo que Zazie ha aprendido (nada ha visto, ni siquiera el metro, único objeto de su viaje a París, puesto que dormía cuando la llevaron allí), y quizás ella no lo sabrá hasta mucho más tarde, o nunca. Lo que en *En busca del tiempo perdido* piensa en cambio haber aprendido el narrador, intenta comunicarlo; su relato sólo es esta tentativa: colmar infinitamente la distancia que separa al personaje que ha sido, sujeto de amores desgraciados (Gilberte, Albertine) y de sufrimientos diversos, testigo de líos mundanos y de intrigas eróticas –sujeto del tiempo, en una palabra– del autor en que se ha convertido y que reúne toda una amalgama de sus experiencias en un relato que las transforma, esas experiencias en bruto, en sucesos metafísicos.

El narrador, en la literatura, es así esa figura intermedia, equívoca, entre el personaje y el autor. Ciertos relatos aprovechan este equívoco que da falsamente al narrador, en cuanto personaje, un estatuto aparte, parcialmente preservado, *a priori*, de los extravíos de los demás protagonistas, puesto que se supone que posee el saber o la sa-

biduría que les falta, y que a él le hace escribir. Que esto es una ilusión del lector es lo que demuestra una novela como *El asesinato de Roger Ackroyd*, de Agatha Christie, en la que se sabe que el narrador es el asesino buscado.

Se dirá que se trata de un artificio puramente literario, que apenas interesa al cine, aunque el procedimiento haya podido imitarse, por ejemplo en *Laura*, de Otto Preminger, en la que la voz en *off* del narrador, que es también uno de los protagonistas, oculta al asesino.

La cuestión del narrador remite, pues, a ésta: ¿qué diferencia al autor, por esencia, de los personajes que pone en escena? No es solamente que él existe realmente y que ellos son ficticios. Esta diferencia cuenta, sin duda, pero insuficientemente.

Los personajes actúan, padecen, son portadores de síntomas. El autor intenta deducir, de esas acciones, pasiones, síntomas, el valor de un *suceso*.

Narrar es desarrollar el suceso.

El suceso que el guionista, el escritor, hace surgir y describe, nada tiene que ver con lo que los medios de comunicación, los periódicos, la televisión llaman así. El suceso no es el hecho, ni la peripecia –accidente, catástrofe, crimen, masacre–, es la resonancia en la representación, es decir, en la conciencia, de lo que ha tenido o no lugar, inseparable del relato.

Vivir, amar, morir, envejecer, ser joven, estar enfermo, la alegría, la pena, etc., esas palabras, en sí mismas, no tienen sentido, o tienen un sentido general, abstracto, decolorado. En el suceso que las actualiza (para un sujeto) es donde adquieren a la vez sentido, intensidad y resonancia.

¿Qué es un suceso? Chandler se plantea la cuestión a

propósito de *Extraños en un tren*, que está escribiendo para Hitchcock: «Si yo hubiera escrito la historia de un señor que se despierta una mañana con tres brazos, la historia mostraría solamente las consecuencias de ese tercer brazo para el señor. Y no tendría que justificar la existencia de ese tercer brazo, que sería el punto de partida. Pero aquí, el punto de partida no es que, en ciertas circunstancias, un amable joven asesine a un perfecto extraño, sólo para calmar a un loco. Eso es el resultado. El punto de partida es que si estrecháis la mano de un loco furioso, quizás estéis vendiendo vuestra alma al diablo».¹

Aquí el lector se estremece. Pues estrecha manos todos los días, eso le sucede a todo el mundo. Esto no es un suceso, ni un punto de partida.

El punto de partida de una historia es que hay gentes a quienes no hay que estrechar la mano.

No se trata –no simplemente– de un encuentro desafortunado. Cuando un hombre ordinario extraviado en un lugar fantasmagórico es asesinado, cuando una mujer es violada por unos delincuentes al volver a su casa, eso no basta para crear una historia. O también, como dice la novelista rumana Aurora a su amigo Jérôme, al principio de *La rodilla de Clara*, «aunque te acostases con una escolar la víspera de tu matrimonio, no por eso sería una buena historia».²

La historia empieza cuando aquel o aquella a quien estrecháis la mano adquiere con ello una opción sobre

1. *Op. cit.*, pág. 188.

2. Eric Rohmer, *op. cit.*, pág. 171. «Et si je ne couche pas?», pregunta Jérôme. «L'histoire serait meilleure.» Este pasaje define el principio guionístico de los *Seis cuentos morales*.

vuestros más íntimos pensamientos, sobre vuestros más escondidos deseos, sobre vuestro destino.

El punto de partida es que, de pronto, estrechar la mano adquiere todo su sentido, evacuado en la vida de todos los días por el carácter de cortesía formal y sin importancia que en general reviste: es una alianza, es un pacto. Pues entre todos aquellos a quienes se estrecha la mano sin pensar en ello, puede, de repente, encontrarse un loco, o un demonio, para quien este gesto tenga el valor de una complicidad sellada.

En este sentido, los locos, en las novelas, en el cine, tienen una importancia particular, la misma que nos esforzamos por negarles en la vida, justamente al calificarlos de locos.

Los personajes cinematográficos, en efecto, se nos parecen, pero con la estilización que nos impone el relato, muchas veces se nos antojan también más locos. Son más locos porque son más lógicos.

No sólo en Hitchcock o en Lang hay personajes que están locos. Si se busca un poco, se descubren locos incluso en cineastas reputados como más realistas y más cercanos a lo cotidiano. Los personajes de Truffaut actúan según una idea fija. Es bien sabido. Pero incluso en Rohmer, otra vez él, los personajes son perversos, o locos, y animados por una idea fija (que es en general la de casarse «para toda la vida»).

La locura no reside, pues, en la extravagancia, que no es sino el oropel. (Y querer caracterizar a un loco con rasgos de extravagancia o de excentricidad es mal asunto para un autor.) Es interesante cuando se oculta bajo la apariencia de todos los días, cuando adquiere simplemente el aspecto de una dulce determinación, como en la Beatrice Romand de *La buena boda*.

Un guionista, dicho de otro modo, debería esforzarse por ser un buen psicoanalista.

Los autores, anota Gilles Deleuze, y sobre todo los considerados como patológicos (Lewis Carroll, Artaud, Sade, Masoch), «si son grandes, están más cerca de un médico que de un enfermo. Queremos decir que son ellos mismos asombrosos diagnosticadores, asombrosos sintomatólogos. Hay siempre mucho de arte en un conjunto de síntomas, en un *cuadro* en el que tal síntoma está dissociado de otro, cerca también de otro, y forma la nueva figura de una perturbación o de una enfermedad. Los médicos que saben renovar un cuadro sintomatológico están haciendo una obra artística; inversamente, los artistas son médicos, no de su propio caso, ni siquiera de un caso en general, sino médicos de la civilización. (...) Es más, parece que no pueda hacerse una evaluación de síntomas sino a través de una *novela...*».³

Se habla en efecto de «novela familiar» para describir el complejo del neurótico. Pero la diferencia entre la «novela familiar» del neurótico, el «guión perverso» del pervertido y la novela o el guión como obras de arte, es que el pervertido o el neurótico no logran extraer su «novela», su «guión», de su síntoma, puesto que esa «novela», ese «guión», son su realización misma. Por el contrario, el artista es el que extrae del síntoma el suceso que éste representa.

«Pasar de la superficie física en la que se producen los síntomas y se deciden las realizaciones a la superficie metafísica en la que se dibuja, en la que se produce el suceso puro», es el objeto de la novela o del guión como obra

3. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Editions de Minuit, pág. 276.

de arte, dice Deleuze, y da en su apoyo el ejemplo siguiente: «Ch. Lasègue es un psiquiatra que, en 1877, “aísla” el exhibicionismo (y crea la palabra); con ello, actúa como médico, como sintomatólogo (...). Ahora bien, cuando se trata de presentar su descubrimiento en un breve artículo, no empieza citando casos de exhibicionismo manifiesto. Empieza por el caso de un hombre que sale todos los días al paso de una mujer, y la sigue a todas partes, sin una palabra, sin un gesto (“su papel se limita a actuar como una sombra...”). Lasègue empieza, pues, por dar a entender implícitamente al lector que este hombre se identifica por completo con un pene; y solamente después cita casos manifiestos. El modo de proceder de Lasègue es un modo artístico: empieza por una *novela*. La novela sin duda se efectúa primero a través del sujeto; pero se necesitaba un médico-artista para reconocerlo».⁴

La «novela», en este sentido particular, es exactamente aquello a lo que debe tender el guionista. Para hacer comprender la lógica, o la dinámica, digamos el drama del exhibicionismo, Lasègue introduce ante todo al lector en el misterio de un comportamiento. Se hace el misterioso. Y deja entender al mismo tiempo que ha penetrado en el misterio, que posee la llave de él o que, al menos, va a permitir al lector un acceso privilegiado a ese misterio. ¿Quién es ese hombre, por qué sigue así a esta mujer, sin una palabra, sin un gesto, como una sombra? Podría ser el principio de una película de Hitchcock.

Para enganchar al público de una película, no es necesario *a priori* arrancar con una nota violenta, con una explosión, una catástrofe sangrienta, la caída de un heli-

4. *Idem.*, pág. 277.

cóptero. Basta con ser un poco misterioso. Unos personajes actúan, pero al público no se le informa enseguida sobre el sentido de sus acciones.

Intrigar. Los americanos llaman a eso el *hook*,⁵ el anzuelo, el gancho. O cómo, por qué medio «agarrar» al público.

L'Amour par terre, de Jacques Rivette, empieza con un rótulo: «Parfois, le dimanche soir»... Seguidamente se ve a dos grupos de personas reunirse a la salida del metro. Dos hombres vienen a buscarlos, los conducen hasta un inmueble... El grupo sube la escalera en silencio. Uno de los dos hombres abre la puerta de un piso, y hace entrar al grupo... que acaba introduciéndose en una escena doméstica, a la que asiste como público mudo. Sin embargo, a medida que la pareja así sorprendida en su intimidad (y que no parece advertirlo) sigue con su pelea, empiezan a surgir algunas risas... Una tercera persona se oculta en una habitación vecina, va y viene entre los otros dos, etc. ¿A qué viene todo esto? Esta escena imita en realidad, bastante literalmente, una experiencia de «teatro de apartamento» a la que yo había asistido por casualidad unos meses antes, y cuyo principio había dado por su parte a Rivette la idea de su película.

Se entra así en la historia (cuyo argumento, el pretexto, será, en efecto, la realización de una obra en un piso) por medio de un pequeño enigma, que permite poner de relieve, de algún modo, a los personajes cuyas aventuras van a contarse.

Al principio de *Cuento de primavera*, se ve a una joven entrar en un piso en desorden, reunir algunas cosas,

5. Sobre la distinción entre el *hook* cinematográfico y el *teaser* televisivo, véase. Michel Chion, *op. cit.*, págs. 148-149.

salir de él, entrar en otro piso, ocupado por una mujer joven y su amante, salir también de allí, sin que se comprenda exactamente lo que significan estas idas y venidas. En una escena posterior ella misma se explica (cuando su compañero está de viaje, deja el piso en un desorden que la molesta; ella ha querido, pues, instalarse en el piso que alquila pero del que es propietaria, creyendo ausentes a sus ocupantes, etc.) haciendo observar al mismo tiempo que, si un observador invisible la hubiese visto —alusión al anillo de Giges—, la habría juzgado extravagante. Esta observación, bastante rara en una película, dado que subraya de manera ligeramente provocativa el procedimiento narrativo e interpela directamente al público, denota al mismo tiempo el carácter reflexivo del personaje (es profesora de filosofía) y ese rasgo común de los héroes rohmerianos, el de considerarse personajes de novela, cuando «quizá no haya novela». En cualquier caso, ya no hace falta casi nada más para que el público se interese por el personaje.

La ventaja en relación con las caídas de helicóptero, que no sólo cuestan caras, sino que aburren (es verdad que todo depende del tipo de película que se vaya a ver), es que es «como la vida misma». No sabemos, en general, lo que hace y cómo vive la gente que vemos hablarse, enfadarse o ignorarse, en el metro, en el café, todos los días. Es verdad que apenas nos preocupamos de ella, la mayoría de las veces. Pero ¿quién no ha observado, una o dos veces por semana, a alguien, una pareja o un trío, cuya apariencia o comportamiento intrigan, porque el sentido o la lógica de ese comportamiento se escapa o, simplemente, porque sus costumbres (su «vida») no son las nuestras?

Y ¿no nos parece el cine hecho en parte para eso, para

hacernos penetrar, sin efracción, impunemente, en la vida de gentes que tienen costumbres distintas a las nuestras? ¿Quién puede decir la parte de «voyeurismo» que hay en la etnología, y de etnología en el «voyeurismo»?

No insinúo que un poco de «voyeurismo» sea una condición suficiente para convertirse en guionista. Eso denota más bien falta de imaginación. No porque sorprendamos algún movimiento raro entre dos puertas vamos a poder entrar, sin embargo, en una historia. Entramos con más seguridad en la historia cuando la persona extraña por la que nos interesamos más o menos distraídamente nos observa y, a su vez, comienza a interesarse por nosotros.

De ahí puede nacer una historia de amor, o una historia de terror. Algunas veces las dos cosas en una, como en *El*, de Buñuel, *Escalofrío en la noche* de Clint Eastwood o, más recientemente, *Atracción fatal*.

«Es peligroso romperse la cabeza sobre el carácter de alguien», observaba Strindberg.⁶

Strindberg era psiquiatra, como Bergman (en el que influyó especialmente). Como ejemplo de lo que es un «carácter», da, entre otros, éste: «Conozco a una monja a la que estimo mucho porque sé que es sincera. Pero sé que es muy sensible a los goces materiales y que bebe un poco. Cuando lo advertí, la juzgué hipócrita, pero, después de algún tiempo, todo se aclaró para mí. Es monja porque es sensual. No se hace la devota, hace penitencia para vencer sus malas inclinaciones. No veo ya contradicción, pero temo que los religiosos oculten a menudo tendencias criminales».⁷

6. August Strindberg, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, Gallimard, colección «Pratique du théâtre», pág. 112.

7. *Op. cit.*, pág. 117.

Descubrir la lógica de lo que aparecerá ante el público como contradictorio o absurdo, desarrollar esta lógica, llevarla hasta su culminación, es la esencia misma de nuestro trabajo. Descubrir el «puesto que» en el «aunque» (es monja *puesto que* es sensual, y no *aunque* sea sensual) es sin duda aquello por lo que el dramaturgo, el guionista, el psiquiatra, difieren del público, pero es también aquello por lo que están ligados al público: se trata de mostrarle el «puesto que» que se oculta bajo el «aunque», la racionalidad, la unidad dinámica de lo que aparece a primera vista a ese observador apresurado o pasivo que representa por definición al público, como los fragmentos contradictorios, ilógicos, de un carácter, de un comportamiento. Y mostrárselo mediante un drama, por ejemplo deduciendo por la historia de un crimen las «tendencias criminales» que oculta, según Strindberg, todo religioso.

Eso requiere imaginación, sin duda, pero observación ante todo. Con un personaje no se hace lo que se quiere. No se tiene la opción de comprometerlo en una aventura cualquiera. Escuchemos, por última vez, a la novelista de *La rodilla de Clara*, a quien Jérôme, al principio de la película, hace visitar su chalet. Le enseña una pintura *naïf* realizada por un soldado español durante la ocupación de Saboya:

–Aquel –dice Jérôme– es Don Quijote, sobre su caballo de madera. Se imagina que cabalga por los aires. Le han vendado los ojos: el fuelle le produce la ilusión del viento, y la antorcha, la del sol.

–Es una alegoría –comenta la novelista–. Los héroes de una historia siempre tienen los ojos vendados. Si no, ya no harían nada, la acción se suspendería. En el fondo,

todo el mundo lleva una venda sobre los ojos o, al menos, anteojeras...

-Salvo tú, puesto que escribes.

-Sí, cuando escribo, estoy obligada a tener los ojos bien abiertos.

-¿Y manejas el fuelle?

-Ah, no: no soy yo quien sopla: son los impulsos del héroe. O, si lo prefieres, su lógica.

-Pero, un poquito, tú también.

-Yo no. Me conformo con observar. Yo nunca invento, yo descubro.⁸

DE LA IDEA A LA FORMA FINAL

Con frecuencia se le pregunta a un escritor sobre las ideas básicas a partir de las que desarrolla sus relatos y guiones. El concepto original parece despertar tanto interés como su crecimiento subsiguiente. A menudo se le atribuyen poderes casi mágicos a la noción verdaderamente creativa, distinta de la improductiva; en realidad, se suele suponer que la “buena” idea aparece desarrollada y acabada en la mente del escritor, con la capacidad suficiente para crecer a partir de sí misma en líneas preordenadas que le son inherentes.

Nada podría estar más alejado de la realidad. Cualquier escritor que revise sus obras completas recordará que sus primeras ideas le llegaron de una forma rudimentaria y en fragmentos, de varias maneras, y la mayor parte de las veces de modo impredecible. Incluso el creador más disciplinado no puede controlar o producir a voluntad el momento de inspiración aunque pueda haber entrenado sus poderes imaginativos para que estén en su punto más alto durante ciertas horas de trabajo, en una circunstancia dada o bajo el estímulo del hábito y la idiosincrasia. Además, en el instante de su primera aparición, algunas de sus mejores ideas pueden haber pasado casi inadvertidas; sólo en retrospectiva puede reconocer la semilla que cayó en tierra fértil, la chispa que se pudo convertir en llamas creativas, la noción que tuvo resultados productivos, cumpliendo una promesa temprana e incierta.

Ya que el concepto fundamental determina el resultado de la totalidad, es de suma importancia que el escritor elija con inteligencia entre muchas ideas posibles antes de comprometerse al tiempo y el esfuerzo que implican el desarrollo total. Sin embargo al comienzo, cuando debe hacer la selección, su material resulta insuficiente para ello.

Siendo incompleta, la noción inicial todavía no puede ser “buena”; en realidad, muchas ideas prometedoras pueden haber sido criticadas o rechazadas por un extraño porque se las ofreció demasiado pronto, sometiéndolas a la opinión impersonal antes de que su propio potencial tuviera la posibilidad de manifestarse.

La naturaleza propia del impulso primario es tal que elude la definición.

No ocurre lo mismo con la materia del sujeto, aunque el impulso primario puede ser parte del mismo, ni con el tema, aunque se lo puede hallar en él. Puede ser un recuerdo de la infancia, un rasgo predominante del carácter, incluso una visión fugaz del paisaje o un fragmento de diálogo.

El cerebro fecundo nunca deja de producir imágenes, pensamientos, ideas. De éstos, muchos son tan efímeros que escapan casi por completo a nuestra atención; algunos son rechazados tras un breve examen; otros son considerados, quizá probados y trabajados durante un tiempo, pero al fin son olvidados. Y luego están aquellos que por alguna razón tienen un efecto particular sobre nosotros y no se los puede desechar, no importa cuánto lo intentemos; a veces vuelven a nosotros después de varios años.

En su estado embrionario, la idea que por fin tiene éxito no parece ofrecer otro criterio que esta afinidad intuitiva que el escritor siente por ella. Tiene la capacidad peculiar de despertar su imaginación y quedar en su memoria hasta que él le haya dado forma.

Tampoco es sorprendente que la selección inicial se deba hacer sobre esta base tan personal. Si un personaje, una situación o una circunstancia tienen el poder de afectarnos de algún modo, de persistir o volver con el tiempo, indican algún atractivo o significado especial para nosotros, tal vez inconscientes. Es probable que todas nuestras energías creativas participen entonces en la ardua labor de desarrollar el guión; tenemos "nuestro corazón puesto en él", estamos más racionalmente interesados, nos da placer darle forma.

Entonces es lógico que la elección subjetiva de la idea básica, antes que la objetiva, pueda llevar a los mejores resultados. Ya que no se pueden aplicar en el estado rudimentario pautas de valor que sean objetivamente válidas, nuestra percepción individual puede resultar el factor decisivo.

Así que el concepto original es la contribución más personal del escritor. En el otro extremo del proceso creativo está el guión final, dirigido a un público masivo; para que se lo entienda, lo personal debe ser expresado en lenguaje objetivo; lo subjetivo, por medio de una forma que tenga validez universal.

Se puede decir, entonces, que el proceso creativo comienza en lo subjetivo y termina en lo impersonal. Se debe expresar la emoción individual en términos de la experiencia común identificable. Sólo así puede el dramaturgo lograr el efecto deseado de evocar en el espectador individual las emociones que quería despertar. El poeta puede prescindir con amplitud de esta desviación, apuntando directamente al corazón de su lector. Pero el guionista debe seguir el trayecto total de lo subjetivo a lo objetivo para volver a reproducir en el espectador individual la respuesta subjetiva.

Al desarrollar su idea básica en esa dirección, el escritor advierte que la forma final proyecta sus exigencias sobre las primeras etapas del desarrollo. Por un lado el concepto primario sigue siendo el núcleo en torno del cual se conglera el cristal; sigue siendo el móvil principal que da fuerza al relato y al guión. Por el otro lado debemos preguntarnos pronto qué dirección tomar para alcanzar la forma particular que hemos seleccionado, si es que en verdad la idea fundamental se presta para tal objetivo.

Como las diferentes vías para los esfuerzos creativos del escritor modifi-

can la naturaleza de la idea primitiva, se hace cada vez más importante para él aprender a evaluar el potencial de su idea desde las primeras etapas.

La vigorosa situación que había prometido proporcionar todo el conflicto y el drama para una película de largo metraje se revela como un estudio de personaje demasiado introvertido para su resolución final. Por el contrario, la idea que había parecido tan correcta para un teleteatro de 30 minutos, en realidad puede requerir una hora o quizás hasta 90 minutos para su desarrollo total.

Por necesidad, si no por elección, cada vez más escritores de guiones se especializan en las distintas formas de expresión. En consecuencia un guionista ya no tiene que desechar una idea porque es inapropiada para el medio en el que está trabajando en ese momento. En cambio, puede anotarla, archivarla como referencia futura y tomarla cuando haya madurado hasta el punto de obligarlo a trabajarla o hasta que pueda cumplir con las exigencias de un pedido externo.

Ya que la mente creativa produce ideas de una manera espontánea y sin mucha consideración por la medida de los temas que requiere determinada publicación o el tiempo de una serie de televisión en particular, el escritor no puede instar, estimular o forzar su cerebro para que produzca lo que él necesita en cualquier momento dado. Pero se puede entrenar para reconocer en sí mismo el flujo de ideas, su mérito oculto o potencial y así construir una reserva que no sólo se convierta en el depósito sino también en la riqueza básica de cualquier escritor.

En qué punto, de qué porción y de qué modo nos valemos de este depósito depende de tantos factores individuales y variables que no se pueden establecer reglas generales. Impulsos internos o externos que están más allá del control del escritor pueden jugar un papel decisivo; todo lo que él puede hacer en lo voluntario y consciente es hacer que combinen la idea correcta con el objetivo deseado.

El interjuego entre el impulso creativo y las estricteces de la forma presenta algunos de los problemas más fascinantes que enfrenta el escritor. A veces, en particular mientras luchamos contra algunas de las restricciones más severas que nos impone el medio, nos convendría recordar que la creación por completo irrestricta es imposible y jamás ha existido; que la mente, para escapar al caos, siempre ha buscado formas a pesar de (o a causa de) sus estricteces. No podemos expresar un pensamiento abstracto sin adaptarlo a una estructura oracional ordenada y someterlo a las reglas de la sintaxis. Y a lo largo de los siglos incluso los poetas han vacilado entre los extremos del soneto y del verso libre, entre la imposición voluntaria sobre sí mismos de las formas estrictas del ritmo y la rima regulados y luego, otras veces, buscando escapar a sus reglas restrictivas.

El ideal sería que el escritor que pudiera pasar por alto todas las consideraciones económicas obedeciera sólo a su impulso creativo; superado y obligado por una idea, que decidiera qué forma se presta mejor para cumplir su potencial inherente: novela, teatro, cine, TV.

Pero en la práctica, la mayoría de los escritores le deben conceder mucha importancia, si no la máxima, a las oportunidades de trabajo. Si una idea por

casualidad se adapta a su exigencia de perfección, el escritor puede proceder sin dificultades. En el otro plato de la balanza está la necesidad de producir ideas sólo a pedido, sin tener en cuenta para nada el impulso creativo.

En esta interacción entre el impulso creativo y las exigencias de la forma, la última parece jugar el papel decisivo y determinante; esto se debe a que sus necesidades teóricas están establecidas, derivadas y condicionadas por su propia naturaleza con suficiente claridad; no se las puede evitar ni cambiar, se las debe obedecer.

Y en un sentido práctico, el productor puede decidir según sus exigencias. Puede requerir un relato para cierto actor, un guión para una forma televisiva específica, una novelita dirigida a las mujeres. El decide la longitud, conoce el presupuesto y con frecuencia las preferencias de su actor o de su auspiciante.

En oposición a esto, el impulso creativo parece vago, vacilante, indeciso a veces y otras incontrollable. Una idea básica, aun informe, parece lo bastante maleable como para dirigirla en cualquier dirección que se desee. Parece no haber motivo para que el material del relato no se pueda desarrollar adaptándolo a la longitud necesaria o a cualquier otra exigencia.

Pero pronto se hace evidente que el material básico del relato tiene sus propias proyecciones, que por lo menos son tan duras como las demandas fijas de forma y asignación, y a menudo aún más incontrovertibles. Cualquiera que haya luchado con ciertos elementos dados de un relato sabe qué engañosamente dóciles pueden parecer al principio y sin embargo qué voluntad de hierro tienen en verdad. En algún momento del desarrollo las grietas o inconsistencias se pueden hacer visibles; cuanto más nos acercamos al guión definitivo más difícil se hace ocultarlas o emparcharlas.

De modo que debemos mirar hacia el objetivo final y retornar hacia los ingredientes básicos en el curso de nuestra tarea creativa; debemos tener conciencia de las exigencias que nos impone la forma final que hemos elegido y debemos examinar las proyecciones de los elementos con los que estamos trabajando. Sólo mediante una combinación perfecta de ambos, lograremos la progresión dinámica característica de un relato y un guión satisfactorio.

El proceso creativo, desde la concepción de una idea hasta la forma final, es una lucha por el discernimiento totalizador. En el camino, nos obstaculiza la falta de conocimiento de lo que sucederá y del significado de las decisiones anteriores.

Sólo la obra completa nos puede dar la visión total, la entera comprensión de la intención y el resultado, la conciencia plena de la idea y la forma y ese momento feliz de la liberación que sólo la mente creativa conoce como una de sus recompensas más singulares.

CÓMO ELEGIR EL MATERIAL DEL RELATO

VARIEDAD

Al principio parece imposible hallar reglas generales acerca del material básico. Los temas son tan variados como la vida misma. Todo lo que se puede imaginar también se puede contar. Un relato puede tratar sobre un montañista sherpa o sobre la reina de Inglaterra, puede dramatizar la agonía y la muerte o puede describir un idílico jardín florido.

En lugar de intentar imponer una definición estrecha a tan generosa libertad, procedamos a hacer de esta misma variedad nuestra primera exigencia: los relatos *deben* ser distintos entre sí. El público quiere siempre temas nuevos, el espectador desea oír cosas nuevas. Así que la variedad es un atributo esencial del relato.

Sin embargo, en toda esta multitud y variedad hay elementos comunes a todos los relatos.

Ya que el sujeto primario de los relatos que se cuentan es el ser humano y sus acciones, todos los relatos se acuerdan con los principios investigados en los capítulos sobre la construcción dramática. En consecuencia estas reglas son el esqueleto de cualquier relato, ya que son lo suficientemente generales como para que se las pueda aplicar a los relatos sobre la mayoría de los seres vivos y sobre la mayoría de sus acciones.

Consideremos unos pocos ejemplos: el amor por una mujer divorciada insta a un rey de abdicar de su trono; un niño quiere obtener un juguete; un bandido desea robar un banco.

Todas las narraciones con intenciones, como el deseo del bandido de robar un banco, están sujetas a las relaciones entre motivo, intención, dificultad, objetivo, no importa cuán diferentes parezcan unas de otras.

Propongamos ahora dos relatos alternados sobre la misma persona: 1) un almacenero que compite con un gran supermercado; 2) una descripción narrativa de la vida matrimonial del almacenero. La diferencia es que en el primer caso existe el manejo dramático de una intención pero no así en el segundo.

Algunos tipos de relato, como una “persecución”, “venganza” o “ambición” contienen siempre una propulsión propia. A otros les falta intención básica. Como resultado hay realizadores caprichosos que, para su propia sorpresa, tanto producen buenas como malas películas. La inconsistencia de su rendimiento deriva de que no conocen bien su oficio. Pero en algunas ocasiones tienen la suerte de conseguir relatos con cualidades dramáticas innatas que no necesitan reformas de ningún adaptador experto.

Al principio nos puede engeguercer la variedad del material de la narración, pero después de un tiempo nuestra mente adquiere la facultad de los rayos X para ver a través de la capa externa de carne, sangre y músculo con que se reviste un hecho específico. Dentro encontramos los huesos de la estructura y las fibras nerviosas invisibles por las que se transmiten los impulsos dramáticos.

En ningún caso se debe confundir esta estructura con lo que comúnmente se conoce como la “fórmula”. Las leyes de la construcción dramática se aplican a cualquier acción o combinación de acciones, mientras que la fórmula es un sistema completo que nunca cambia. Aunque se puede revestir cada vez con otros ropajes a la fórmula, ella significa la muerte de la creación. Es la ayuda para el escritor débil incapaz de profundizar en las leyes dramáticas; en lugar de usar su conocimiento, trabaja sobre la base de esquemas ya probados. Es obvio que esto limita de manera considerable el campo del material de su relato. Además la fórmula viola el atributo esencial de la narración: la variedad. Los espectadores pronto reconocen el mismo esquema revestido de distinta forma y pierden el interés. Pero si el guionista posee un conocimiento completo y profundo de las leyes dramáticas, puede combinar un número ilimitado de esquemas y sus relatos tendrán una variedad también ilimitada.

CONSIDERACIONES SOBRE LA FORMA

En general la selección de material para el relato descansa en el productor y los ejecutivos; al guionista se lo contrata luego. Pero el escritor independiente, en particular el de TV, debe elegir con mucho cuidado su material básico antes de invertir su tiempo en escribirlo, porque su venta o rechazo pueden depender de una elección correcta.

Pero además de estas consideraciones prácticas, la elección del material es de importancia decisiva porque predetermina en gran medida el éxito o el fracaso del guión final. Sin embargo también es cierto que muchas películas buenas tienen como base un material insignificante en gran parte; se contrató un guionista experto para que lo desarrollara. También es cierto que muchas veces no se puede mejorar el material malo y el relato se archiva luego de meses de infructuosos esfuerzos por mejorarlo.

Ya que estamos forzados a basar nuestra primera elección en material que todavía está en bruto e incompleto, podemos sobreestimar sus potencialidades o bien pasar por alto los obstáculos que deberá enfrentar su tratamiento. Pero también es posible que no reconozcamos semillas valiosas en un cuento, del

mismo modo que podemos arrojar al cesto de los desperdicios un diamante sin pulir. En realidad, ¿cuántas almas tímidas habrían sido tan perceptivas como Frank Capra, que usó el texto de una tarjeta navideña de Philip Van Doren Stern como base de “Qué bello es vivir” (*It's a Wonderful Life*).

Luego de nuestra respuesta inicial al material debemos proceder a examinar cada elemento y evaluarlo por separado. Decir “me gusta” o “no me gusta” puede ser un juicio demasiado apresurado para aceptar o descartar un tema. Podríamos, en cambio, considerar si posee algunos de los requisitos previos del filme promedio, tales como los exigidos, por ejemplo, por su forma.

No todos los relatos son igualmente adaptables para cine, aunque puedan haber tenido gran éxito en otras formas artísticas. Ocurre que el material se debe adaptar a las limitaciones del espacio, lo que significa que se tiene que poder comprimir en un tiempo de representación restringido. Por eso, no puede ser ni demasiado ni muy poco. Es mejor elegir demasiado que muy poco, porque si es excesivo se lo puede condensar, pero si es muy poco y hay que extenderlo se hace “delgado”. Una novela enorme, si se la ha de trasladar a la pantalla, debe poseer una naturaleza tal que permita su simplificación y reducción a líneas esenciales. Hay pocas novelas que no permitan esto. *La guerra y la paz* de Tolstoi se ha filmado más de una vez, y la última versión la han realizado los soviéticos en una larga película que se debe mostrar en noches sucesivas. Por otra parte, Robert Bolt y David Lean condensaron con éxito *Doctor Zhivago*.

Además, se debe comprender que el realismo fotográfico de la cámara afecta al relato y por lo tanto a la elección de sus materiales. La lente reduce el reino de la fantasía y la imaginación del espectador de manera considerable: la cámara visualiza los hechos por él. Por otra parte no importa cuán vívidamente el novelista pinte y diseñe con sus palabras, cada lector usa su propia imaginación para traducir en imágenes estas palabras. Pero la certeza fotográfica de la cámara limita el concepto mental de, por ejemplo, un caballero medieval. Le muestra al espectador a un actor vestido con armadura. Es difícil conjurar y conservar las ilusiones bajo estas circunstancias: las películas históricas a menudo pintan personajes y hechos más espectaculares que los originales, así que su estilo y brío superan al realismo pedestre de lo que se ve en la pantalla.

Se aceptan con mayor facilidad la fantasía, la parábola y las alegorías en el teatro, donde las limitaciones del escenario requieren una suspensión parcial de la incredulidad. Sabemos muy bien que en realidad la gente no entraría o se iría de una habitación en forma tal que impidiera cualquier demora de la escena. Aunque de manera sólo intuitiva, el público le otorga permiso al dramaturgo para que supere la inmovilidad de su decorado apelando a recursos que se podrían rechazar por dudosos o de mal gusto si los juzgáramos por su verosimilitud.

En realidad el teatro siempre ha tratado de escapar del realismo, vacilando a lo largo de los siglos entre un estilo declamatorio y uno naturalista. Las máscaras exageradas del actor de la Grecia antigua y las convenciones estilizadas de las obras del Nabuki o el Noh japoneses hacían juego con la irrealidad de los otros aspectos de la composición dramática.

La realidad, fotografiada en primeros planos, hace más difícil que el espectador de cine acepte las convenciones que no solo se permiten sino que a veces se desean en el teatro. Al mirar una obra teatral estamos preparados para recibir los símbolos-sustitutos de la escena: nuestro escepticismo se apacigua por el acuerdo tácito de que lo que vemos es “como si” y no “lo que es o fue”.

Sin embargo, este símbolo-sustituto tiene la misma exactitud (sin ser por completo verdadero) que un mapa comparado con el paisaje que reproduce. El mapa representa una transcripción científica exacta del paisaje y nadie dudaría de su corrección, pero no *es* el paisaje. Si la “semejanza” es coherente, como en algunas de las alegorías de Kurosawa o Fellini, parece echar un velo sobre la árida mirada de la cámara. La misma coherencia le da tanta efectividad a la literatura de Franz Kafka: sus alegorías fantásticas están concebidas y ejecutadas con un realismo escalofriante. Por otra parte, el simbolismo errático e indisciplinado del cine multiplica las dificultades para superar la oposición fundamental del medio que, en todo caso, tiende a retornar al realismo luego de sus esporádicos vuelos fantásticos.

Aunque la comedia parece ser la excepción, también prueba la regla. A diferencia del drama, que tiene muchas menos formas para la veraz representación de la vida, hay docenas de clases distintas de comedias, desde la farsa grosera hasta la de agudeza sofisticada. Entra en juego aquí todo un nuevo grupo de exigencias y respuestas que parecen escapar a la evaluación lógica o a la inspección del espectador que compara los eventos improbables con sus propias experiencias. Coincidencias o malentendidos que se verían excesivos en un drama son aceptables en la farsa. En realidad la exageración no realística tiene el mismo efecto de exageración que las distorsiones caricaturescas cómicas y son igualmente deseables.

Pero estaría mal creer que “todo vale en la comedia”; porque una vez elegida la clase de comedia, se debe conservar el estilo. No funcionaría bien si alternáramos la obscenidad de Rabelais con la agudeza de Shaw. Oscar Wilde no sería el guionista ideal para Laurel y Hardy ni los hermanos Marx le podrían haber hecho justicia a “Pecadora equivocada” (*Philadelphia Story*), de Philip Barry.

Además de esta adhesión a un estilo determinado, el escritor no debe suponer que puede esperar una eliminación total de la incredulidad por parte del espectador. El juego de naipes en el que el dos hace de comodín presupone que las otras cartas mantienen su valor normal, porque si no el juego resultaría demasiado confuso. De modo semejante, puede esperarse eliminación de la incredulidad sólo en una premisa esencial de la que surgen todas las demás situaciones cómicas.

CONSIDERACIONES SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA

Ya que el interés primordial para el público es el contenido del relato, se debería suponer que no hay por qué considerar las exigencias de la estructura dramática en la selección inicial del material. Pero dado que el potencial diná-

mico del relato se hace crucial en su desarrollo, se deben valorar los elementos dramáticos cuando todavía están en estado latente.

En algunos casos la sustancia básica sencillamente no se presta para la dramatización. Puede no haber manera de establecer una intención principal que dé vida a todo el drama. Pueden haber demasiadas intenciones separadas que hagan confusa la línea del relato. En tales casos se debe explorar cuál es la intención simple que resultaría más productiva para así poder eliminar las demás. Una vez elegida la corriente dominante es posible ligar las otras mediante una confluencia subsidiaria. De este modo se puede “encajar en una forma”, material que a primera vista no parece prometedor, como un tosco terrón de arcilla en las manos de un escultor.

La calidad de los elementos dramáticos incluidos en el material se hará más evidente en el aspecto plástico a medida que se vaya desarrollando el guión. A pesar del diálogo trillado y de las situaciones repetidas, muchos filmes de vaqueros deben su popularidad a sus intenciones claras y fuertes: el cuatrero sale a robar ganado y el comisario quiere ponerlo entre rejas. Por otra parte, la misma situación simple puede intensificar un potente choque entre determinaciones inequívocas.

Mientras algunas películas de bajo costo proporcionan poco peso para grandes motores, muchos grandes filmes han colocado una pesada carga sobre una propulsión débil. Podemos encontrar las intenciones débiles y menos interesantes entre algunas producciones “colosales, estupendas, espectaculares”.

La construcción dramática nos ha enseñado que todos los hechos se dan sobre la base de relaciones complejas y proporciones interconectadas. Por eso es peligroso elegir un elemento y reforzarlo de forma tan exagerada que desequilibre a los demás. Sin embargo, una evaluación cuidadosa puede servir para recuperar una estructura equilibrada que ha sido deformada.

COMPENSIBILIDAD, PROBABILIDAD, IDENTIFICACIÓN

COMPENSIBILIDAD

En principio, el relato debe ser comprendido.

El novicio, en su entusiasmo, tiende a olvidar esta necesidad. Se concentra en las cosas que quiere expresar, en las emociones que quiere despertar, en los mensajes que debe entregar, y olvida que ninguno de estos deseos se cumplirá a menos que se entienda el relato. El espectador no puede creer un relato, no puede sentir temor o esperanza, terror o alegría, simpatía o aversión, alivio o angustia a menos que comprenda ese relato.

Un guionista preocupado por darle una definición personal puede descuidar la comprensibilidad de su narración. Pero si procede teniendo en cuenta la claridad, deber ser consciente de que las respuestas emocionales del espectador se debilitarán en proporción al grado de oscuridad.

Por suerte es verdad que los públicos de la actualidad son mucho más sofisticados de lo que hubieran creído posible los primeros realizadores. Años de asistencia al cine y de enfrentar pantallas televisivas han alertado a la gente sobre cualquier desvío o sutileza de la trama. El espectador es más rápido y preciso cada año y cada vez necesita menos información.

Por un lado, puede atrapar un punto telegrafiado del relato con mayor rapidez de la que podría desear el escritor y manifestar a gritos su llegada. Por otra parte, lo pueden subyugar películas deslucidas o secuencias incomprensibles que reflejan un sincero intento surrealista del director o un temor de embaucador a que su superficialidad se pueda advertir claramente si se la entiende con facilidad.

No es tarea fácil la de navegar por buen curso entre estos riesgos. Aun el novelista y el dramaturgo experimentado pueden vacilar. El lenguaje cinematográfico no está demasiado articulado por sí mismo, y esto dificulta la comprensión.

En un último análisis la película se expresa a sí misma por medio de alguna clase de jeroglíficos similares a los de los antiguos egipcios, que hacían sus relatos por medio de símbolos pictóricos expresivos. Sabemos qué difícil resulta leer jeroglíficos. Sabemos qué difícil es descifrar charadas. Y aunque sea fácil entender cada imagen, su sucesión saltea hechos e implica significados que requieren una rápida interpretación de los fragmentos que pasan a toda velocidad.

Ya que se debe comprender todo el relato de una vez, sin oportunidad para una “relectura” o reflexión sobre ciertas partes, puede ser conveniente recordarle al espectador ciertos hechos que podría haber olvidado o malentendido. Pero mucho de lo que el escritor quisiera agregar debe anteceder a la elaboración, porque el espacio limita la cantidad de información.

Lo que además complica la comprensión es que la información proporcionada debe ser universalmente expresiva y universalmente comprensible. Si un hombre mira un reloj de pulsera, toda la gente civilizada entiende que quiere saber la hora. Pero la gente de muchos países no puede entender las extrañas manipulaciones de un cliente en los restaurantes de servicio automático. Ni tampoco todos los norteamericanos entienden por qué los zapatos quedan fuera de los cuartos de hotel en las películas francesas. De modo que debemos asegurarnos de que toda la información es comprensible para todos.

La comprensibilidad es en particular importante en el cine porque nos muestra sólo partes del relato de acuerdo con una selección de la información; depende de nuestra capacidad proveer, entender y anticipar las partes faltantes.

Debemos recordar cuánto esperamos del espectador: esperamos que anticipe, y para ello es necesario que entienda a los personajes, sus acciones y dificultades. Esperamos que saque conclusiones a partir del motivo, la intención y el objetivo; pero si las características del personaje y la naturaleza de la intención están por encima de la comprensión del espectador, éste no podrá hacerlo. En su salto mental de una conclusión a otra, el espectador caerá por el borde del camino. Y el relato no tendrá anticipación, suspenso ni movimiento hacia adelante. Además esperamos que el espectador evalúe, proceso que no sólo concierne a las posibilidades de la intención o la dificultad tan necesarias para el suspenso, sino también a la gradación. Por todas estas actividades, el espectador debe ser capaz de “entender”. Las llamadas películas “intelectuales” no tienen éxito porque sus hechos particulares están fuera del alcance de la comprensión del espectador común y también porque su vaguedad destruye todas las funciones de la narración, que hemos hallado tan necesarias. Es la clase de película pretenciosa que lleva al público hacia relatos primitivos pero fuertes como los de las películas de vaqueros y hace que los productores digan sonriendo: “Ves, las masas no quieren buenas películas”.

Para hacer comprensible el contenido del relato, parecería necesario elegir factores bien conocidos por el espectador. Pero esto es una falacia. En el comienzo de este libro se dijo que el deseo primario que fuerza a una persona a escuchar relatos es el deseo de tomar parte en las vidas de otros o de tener información acerca de sus maneras de vivir. Este deseo está en contraste directo

con la comprensibilidad basada en su conocimiento, porque quiere aprender cosas que *no* conoce.

Este dilema aparente ha creado gran confusión entre los productores. Para satisfacer la comprensibilidad ellos harían películas sobre gente común y, más o menos, sobre hechos comunes. Aunque los espectadores entendieran estas películas, no les interesarían porque querrían información sobre cosas que no conocen. Parecería que los públicos prefieren ver emperadores, aventureros, gente exótica o *hippies* en la pantalla antes que verse retratados a sí mismos. Entonces, si un productor se fuera al otro extremo, a menudo creería que las personalidades destacadas o los hechos extraordinarios están fuera del alcance del espectador común, que no los podría entender y por lo tanto no tendrían éxito.

Para ilustrar esta dificultad, a menudo causa de confusiones, nos basta pensar en una película clásica como *Ladrón de bicicletas*, que fue un éxito en todas partes excepto en su país de origen, Italia, donde los hechos resultaban demasiado familiares y su neorrealismo demasiado cercano.

La solución para este problema no es simple: el público quiere enterarse de hechos nuevos e interesantes que deben contener medidas y valores de conocimiento universal. Poca gente es capaz de evaluar y entender los diagnósticos conflictivos de dos cirujanos de cerebro. Pero todos podrán entender el lujo o el miedo. Poca gente podrá evaluar la decisión de un banquero de invertir en determinada mercadería. Pero todos podrán entender los conflictos resultantes de la violación de la ley por parte de un bandido, porque la ley es universal y todos estamos sujetos a ella.

Así que se debe solucionar el problema proporcionando nueva información que se pueda medir y evaluar sobre la base del conocimiento universal. Y el conocimiento más universal entre todos los seres humanos es la experiencia emotiva.

Así que se debe solucionar el problema proporcionando nueva información que se pueda medir y evaluar sobre la base del conocimiento universal. Y el conocimiento más universal entre todos los seres humanos es la experiencia emotiva.

Si hacemos una narración sobre un rey, un magnate o una bailarina famosa, con seguridad damos mucha información nueva, ya que tales personas son lo suficientemente distintas del espectador común de cine. No podríamos entender los problemas de Estado a los que se enfrenta el rey, las decisiones de un grupo de sociedades que se enfrentan al magnate o las dudas sobre el éxito que enfrenta la bailarina. No es posible que el espectador de cine comprenda estos factores en lo intelectual. Pero el rey, el magnate y la bailarina son seres humanos y como tales sólo tienen una gama limitada de emociones, no importa cuán diferentes sean sus vidas. Estas emociones que van desde la alegría hasta la tristeza, desde el terror hasta la tranquilidad, desde la satisfacción hasta la desilusión, desde el amor maternal hasta la pasión, se originan en distintos factores en las vidas de diferentes personas, pero la emociones en sí son iguales para todos. Por eso el espectador las puede reconocer como sus propios sentimientos y como tales las puede evaluar, medir y entender.

No importa si la madre es una reina o una mujer pobre. Cada uno sentirá un dolor similar cuando ella dé a luz un hijo, no importa si una lo hace en un palacio y la otra en un barrio pobre y superpoblado. Su sentimiento será similar porque es el amor de una madre y no el de una reina o el de una mujer pobre. De modo que la mujer pobre puede entender los sentimientos de la reina. Por el otro lado, una película sobre gente común, si le faltan emociones o expone sentimientos desconocidos, no será comprendida por el público, a pesar de que los decorados, los actores y los hechos describan gente similar a quienes integran el público.

Por medio del contraste, considérese una película de largo metraje de Walt Disney: hay elefantes, ratones, caballos y otros animales viviendo en circunstancias que no son de inmediato reconocibles o comprensibles para todos nosotros. Pero la película nunca llega a ser desconcertante ¿Por qué entendemos las acciones de animales que por cierto son distintas de las nuestras? La explicación es que las entendemos en lo emotivo. Se supone que la madre elefante que pierde a su bebé experimenta una emoción semejante a la nuestra. Y un feroz león le inspira al conejo el mismo terror que a nosotros.

Es de suma importancia saber que el entendimiento del público es emocional. Una película basada en hechos intelectuales con personajes incapaces de sentir emociones y sin motivos para sentirlas no es comprensible. No sólo estas emociones son la única base común a toda la gente sino que también es cierto que el público no tiene tiempo para la asimilación intelectual del material. La comprensión emocional es un proceso inconsciente que no requiere tiempo.

Por eso el realizador debe elegir con cuidado una de las tres posibilidades que le permitan llegar y cautivar al público:

1. Una historia de hechos no familiares con emociones familiares, en lugar de hechos familiares con emociones no familiares.
2. Gente común envuelta en una situación no común, como el amigable empresario raptado en *Bonnie & Clyde*.
3. Si el realizador no comprometido quiere pintar eventos comunes en las vidas de gente común, debe otorgarles su estilo original, para agregar novedad sin disminuir el realismo.

En todas estas alternativas se cumplen los deseos del público de lo nuevo y lo familiar.

La comprensibilidad es, sin embargo, sólo una condición previa y no el objetivo último de la película. Aunque debemos esforzarnos para facilitar la comprensión, esto sólo no hará buena a la película. En realidad, los productores han elegido con excesiva frecuencia material vacío, llano, insípido, de fácil comprensión, antes que el material inteligente e interesante pero más difícil de explicar.

Ante el reproche de los críticos, estos productores contestan que el espectador de cine debe entender la película en el acto. Usando esto como excusa

para su incompetencia, llegan a proclamar que intencionalmente hacen malas películas para satisfacer los gustos de un mítico espectador.

Por supuesto no es cierto que sólo se pueden hacer comprensibles las trivialidades, los lugares comunes, las caracterizaciones estereotipadas y las fórmulas insípidas, en tanto que los relatos interesantes y que valen la pena están más allá del alcance de la comprensión de los grandes públicos.

La conclusión es que debemos encauzar todos los esfuerzos para hacer que los temas interesantes, valiosos y hasta complejos sean comprensibles para millones de personas. Por cierto, no es tarea fácil; cualquiera que haya visto una película de Hollywood en una sala de cine de tercera categoría en Singapur comprenderá a qué exóticos públicos quiere llegar el estudio comercialmente orientado, públicos de culturas diferentes y públicos sin educación que observan hechos no familiares en países extranjeros donde se hablan lenguas extrañas. Y sin embargo algunas de las películas realmente grandes tuvieron el mismo éxito en Noruega y Bangkok, en los Estados Unidos y en Perú. Lograr este propósito requiere toda la práctica, inventiva y conocimiento del creador cinematográfico. Cuanto mejor maneje los medios de expresión y la construcción dramática del film, más profundo y complejo será el contenido que pueda proyectar a los públicos más simples.

PROBABILIDAD

La siguiente exigencia que debemos tener respecto del material es que sea probable. Es verdad que el espectador en la sala cinematográfica tiende a ser un alma confiada que quiere creer lo que le cuentan y que raras veces se detiene a analizar intelectualmente si lo que está ocurriendo en la pantalla es o no probable. Pero su confianza puede ser de distinto grado, y ese grado afecta su atención y apreciación del relato. Cuanto más crea en el relato, con mayor seriedad lo tomará y más absorto estará. Si el relato es improbable se sentirá remiso a seguirlo. Y aun si lo hace, porque reacciona de modo inconsciente ante muchos elementos, se sentirá estafado y resentido.

Para sorpresa de muchos guionistas, la experiencia ha mostrado que la gente simple y no sofisticada tiene un juicio mucho más estricto que la gente educada y sofisticada, de lo que es probable y real en la vida. Parecería que estos últimos están más acostumbrados a manejarse con valores ficticios, que su esquema de pensamiento se adapta mejor a la filosofía del "como si". En muchas oportunidades he acompañado a "gente sofisticada" a ver una película improbable y la hemos visto y disfrutado a pesar de su improbabilidad. Pero la gente que nos rodeaba (ante nuestra sorpresa) pensaba que era tonta debido a su improbabilidad, y cuando el público da tal veredicto se rehúsa a tomar parte en la acción. El único caso en que se relaja la estrictez de este juicio es en la comedia o en la fantasía.

A menudo el escritor está tentado de usar material improbable porque abre campos enteramente nuevos para él, mientras que la exigencia de lo pro-

bable restringe su imaginación. Considérese por ejemplo Walt Disney: sin intentar minimizar su maravillosa imaginación y fantasía, debemos reconocer que muchas de sus mejores ideas fueron posibles porque no estaba sujeto a ningún mundo real, porque muchas de las personas o animales que hablan en sus historias no son reales en la vida. La eliminación de la probabilidad también ha abierto campos nuevos e ilimitados para creadores como Fellini y los jóvenes realizadores experimentales. Por medio del contraste, el escritor de relatos reales debe restringir su imaginación. Si sobrepasa los límites de lo probable, puede obtener situaciones atractivas y excelentes; pero gran parte de su valor se perderá en la mente del espectador que se rehúsa a creerlas.

A menudo un relato parte de premisas falsas pero es creíble. Hay relatos sobre hermanos gemelos que son tan parecidos que ni sus propias esposas los pueden reconocer. Es improbable que gente muy allegada a los gemelos no pueda distinguirlos. Pero el resto del relato puede ser muy posible y probable en la vida real. Hay relatos sobre un vagabundo al que confunden con un millonario. Sólo que no es probable que no lo descubran pronto; pero el resto del relato puede ser muy veraz. Del mismo modo para la vendedora que fuerza la caja fuerte del Banco de Montecarlo y roba mucho dinero. Tales premisas falsas abren un nuevo campo de probabilidades para el material de la narración. Ya que todo el resto del relato transcurre con sinceridad, se nos hace creer en ese material, sólo que la premisa falsa cubre con algo semejante a un velo de falsedad a toda la narración.

Recordemos que la construcción dramática puede ser correcta o errónea, pero el relato puede ser verdadero o falso. Y esta decisión sobre la veracidad del material no es simple porque no es necesario que la narración que se hace haya ocurrido en realidad. Todo lo que un relato necesita para ser creíble es *poder* haber ocurrido o, nos atrevemos a decir, *ser posible* que hubiera ocurrido. Paradójicamente, esta exigencia de la probabilidad elimina muchos relatos sobre hechos que en realidad ocurrieron pero que no son probables a pesar de ser reales. La verdad es más extraña que la ficción. Eventos de esa clase no constituyen material útil para el relato, porque, aunque posibles, son improbables. El espectador no los aceptará como reales ya que no es posible que hayan sucedido. Esto es en particular peligroso si el guionista los usa para su propio beneficio, es decir para resolver un problema difícil en el relato. El espectador rechaza esas soluciones accidentales.

Thomas H. Uzzell, en su *Técnica narrativa* dice: “Una coincidencia que es parte de las circunstancias generales de un relato es aceptable, pero no lo es una que soluciona la trama de una narración sólo para enfatizar un personaje”.

La ley de probabilidades no prescribe que el escritor sólo deba elegir hechos y personas que sean comunes. Por el contrario, al espectador le interesan las instancias específicas, los hechos específicos, las personas específicas. Una mujer loca, aunque no es común, es real y probable. Pero un hombre con cinco ojos no es real ni tampoco lo es un héroe sin ninguna clase de temores.

La tendencia moderna es hacia la probabilidad. Es como si se hubiera acabado la edad del cuento de Cenicienta y otras fábulas cinematográficas, como

si los públicos hubieran progresado de la crédula infancia a una actitud más crítica y adulta. Los relatos improbables que parecían interesantes y emocionantes en el pasado apenas harían esbozar una sonrisa de desdén en la actualidad.

Aunque para las comedias se aplican normas mucho menos restrictivas, hay fracasos frecuentes que son resultado de un exceso de improbabilidad que hace que la broma sea tonta en lugar de divertida.

IDENTIFICACIÓN

Supongamos que los espectadores ya comprenden la película. También que creen en el relato. Pero esto no es aún razón suficiente para que consientan todas las alternativas que se les propongan.

Porque es erróneo suponer que el espectador permanece inactivo durante la película. Si uno entra a una sala cinematográfica y ve la largas filas de rostros en blanco mirando la pantalla puede suponer que están absorbiendo pasivamente lo que se les cuenta, puede pensar que sólo en la pantalla hay actividad. Pero si sigue mirándolos, puede de pronto verlos reír o llorar, sentir suspiros de alivio general o gruñidos de desaprobación. Y estos ruidos son sólo los signos externos de la intensa actividad que se está desarrollando en la mente del espectador mientras ve los hechos en la pantalla de un modo en apariencia pasivo. Recordemos que el espectador anticipa, evalúa, avanza, siente suspenso, experimenta emociones, esperanzas y temores, se alegra y deprime, se siente satisfecho o insatisfecho. Para hacer que el espectador tenga todas estas reacciones y sentimientos agradables o desagradables hay que hacer que se sienta interesado.

Cada uno de nosotros ha usado esta palabra, "interés", con frecuencia y ligereza. La gente de cine siempre se refiere a un tema como interesante o no. Pero raras veces se oye una explicación clara de lo que hace que un relato sea interesante.

No es el relato lo que es interesante o no, sino el espectador el que decide si le interesa o no un relato. Por eso el mismo relato puede ser interesante para un espectador y no para otro. Si intentamos escribir relatos interesantes debemos buscar en el tema cualidades humanas que sean más o menos de interés universal.

Tampoco se debe confundir al interés con la anticipación, el suspenso y el movimiento hacia adelante. Una historia que carece de estos tres elementos es aburrida, lenta y estática, pero el interés depende de otras cualidades.

Imaginemos que estamos presenciando un juego de fútbol entre dos equipos que desconocemos. El juego no nos interesará, no importa cuán emocionante sea, o por lo menos no hasta que sepamos algo sobre los dos equipos. El mismo juego, o incluso uno menos emocionante, tendrá un gran interés si

lo juega nuestro equipo favorito. El interés no radica entonces en la calidad del juego sino en la relación que nosotros tenemos con él.

De modo semejante, nos interesa menos la lucha de un desconocido que el futuro de nuestro vecino. Hasta cierto punto, nuestra relación con la estrella es la misma que tendríamos con nuestros amigos de la casa de al lado. De hecho, para los lectores de revistas especializadas, Elizabeth Taylor, Paul Newman o Jackie Kennedy son más familiares que sus vecinos.

Pero la "familiaridad" es a lo sumo una ayuda. La razón esencial por la que un relato resulta interesante es la relación entre su contenido y la vida del espectador. Si él reconoce su propia lucha, anhelos y conflictos en la pantalla, seguirá con interés el relato.

Esta concepción abarca más que la vida real del espectador; se refiere en primer lugar a sus pensamientos, sus deseos, sus temores. Como tal, el interés no debe estar representado por los automóviles para un vendedor de automóviles ni por los establos para un jinete, sino que los hechos de la narración deben corresponder a sus pensamientos y deseos. Y estos pensamientos y deseos se pueden dirigir a objetivos generales y abstractos como el éxito o la supervivencia de un perdedor, el amor feliz o una recompensa para el más débil.

Si se ha establecido una vinculación entre el espectador y el relato, se ha despejado el camino hacia el interés del espectador y su primer paso en este sentido será identificarse con ciertos personajes de ese relato.

Este proceso de identificación es un fenómeno curioso. Ocurre tanto en la vida real como en el espectador de cine.

La identificación se origina en el deseo de tomar parte en la vida de otra gente. Este deseo es más fuerte en las personas cuya propia vida es mediocre y vacía, en tanto que aquellos cuyas vidas son plenas y ricas estarán menos dispuestos a identificarse con otros, lo que significa que se preocupan más por sí mismos y son menos curiosos acerca de los demás.

Los públicos cinematográficos están conformados en gran medida por gente insatisfecha con su propia vida; ya sea porque es infeliz, vacía y mediocre o simplemente insatisfactoria en comparación con sus esperanzas y deseos. Y esta gente tiene una fuerte necesidad de identificarse con otra gente, inclusive aunque sea sólo por el breve lapso de una película cinematográfica.

Se debe auxiliar y facilitar esta necesidad del espectador creando personajes que le permitan identificarse.

En primer lugar se puede decir que el espectador sólo se identificará con personajes que correspondan a sus gustos y deseos. Siendo así, no es necesario que exista identidad del carácter entre el actor y el espectador.

Una anciana espectadora se puede identificar con facilidad con una actriz joven y bella porque la juventud y la belleza pueden corresponder a los anhelos de la fea anciana. Una joven, en cambio, se puede identificar con una anciana en la pantalla si la anciana posee cualidades admirables. Un juez de paz sentado en la platea se puede identificar con un bandido de la pantalla si este bandido muestra algunas buenas cualidades, tales como un valor destacable, pena o amabilidad hacia los pobres. En principio, por supuesto, habrá identificación con el actor o la actriz principales de parte del auditorio masculino y

femenino respectivamente, sin importar la edad o la belleza. Pero la identificación no se limita a los protagonistas ni a una sola persona. El espectador se puede identificar durante breves momentos con uno o dos actores del elenco si es que estas personas tienen alguna relación con el espectador o con sus deseos.

La palabra griega *sym-pathos*, de la que deriva nuestra palabra "simpatía", significa "sufrimiento con", es decir: con alguien. No es posible que el espectador sufra con alguien que no sea simpático. El espectador no se puede identificar con alguien que es desagradable, mentiroso o detestable, porque el espectador no se considera a sí mismo desagradable, mentiroso o detestable, aun cuando tenga todas estas cualidades, ni desea ser desagradable o cobarde. Así que el espectador preferiría identificarse con personajes que poseyeran suficientes cualidades deseables o que lo ayudaran a sublimar su auto-compasión.

Por eso el actor se hace simpático. De hecho, aun el peor bandido, mirando una película policial común, puede sentir simpatía por el héroe en lugar de sentirla por el bandido, como parecería natural. Tendría que ser muy imparcial y capaz de pensamiento consciente y lógico para simpatizar con el criminal de la película.

Una vez efectuada la identificación, se evita el sentimiento de inferioridad que el hombre común experimenta cuando se lo confronta con un ser humano "idolatrado". En lugar de sentir resentimiento hacia el protagonista "extraordinario", el espectador que se ha identificado con él ama todos los atributos soberbios y deseables como si fueran propios.

Pero no es necesario que la persona con la que el espectador se identifica tenga sólo características espléndidas. Si hay grietas y debilidades esto hace que la caracterización resulte más simpática porque se encuentra más cerca del espectador y ello facilita la identificación. Por eso al espectador le agradan las debilidades del héroe que se corresponden con las propias.

Pero la caracterización inconsecuente es en extremo peligrosa. Entonces el espectador que se ha identificado con un personaje se encuentra a sí mismo haciendo cosas que no desea. Disgustado, quiere des-identificarse. Cuando el héroe vuelve a hacerse aceptable el espectador se siente confundido, sus sentimientos se mezclan y se tornan inciertos. La simpatía inconsecuente es al relato como la alternancia de agua fría y caliente para una persona que se está bañando.

Si se presentan de manera agradable las debilidades de una persona con la que el espectador se ha identificado, esto causa una satisfacción permanente. En una escena donde Katherine Hepburn intentaba cocinar en "La mujer del año" (*The Woman of the Year*), algunas de las mujeres del público reconocían su propia torpeza, otras sentían la satisfacción de comparar su propia competencia con la inhabilidad del personaje.

La comparación continua es una función inconsciente de la identificación. Por ejemplo: nos comparamos a nosotros mismos con los villanos y obtenemos resultados que nos son favorables; considerándonos tanto mejores de lo que son ellos, sentimos alivio y satisfacción.

Por las mismas razones nos gustan los cómicos que nos permiten sentir-

nos superiores. Charlie Chaplin, Buster Keaton, Laurel y Hardy, nos hicieron comprender cuánto más ingeniosos e inteligentes somos y también cuánto menos nos persigue la mala suerte. Nos encantan los payasos en el circo pero no porque admiremos sus narices voluminosas y pantalones abultados sino porque son poco diestros y se encuentran desvalidos y perplejos ante dificultades triviales que nosotros superaríamos con facilidad.

A través de la identificación y la comparación el espectador entra en contacto cercano con el actor. En consecuencia el actor representa los cumplimientos de deseos secretos del espectador, ya estén estos relacionados con la agresión, el temor u otros deseos latentes. Por eso produce placer o libera de dolor al espectador, suprimiéndolo por medio de una catarsis.

Por eso el espectador se siente agradecido; le gustan los actores que proyectan sus frustraciones y obtienen triunfos indirectos por él. Este lazo emocional juega un papel importante en la creación de estrellas. Incluso Boris Karloff era popular y hasta podríamos decir querido, aunque representaba papeles terroríficos. Los auditorios lo querían porque él enfocaba y sublimaba sus propios temores.

En conjunto, entonces, el villano, el comediante tonto y el desafortunado son tan importantes como el héroe simpático, ya que estos personajes permiten una comparación con nosotros mismos que nos resulta favorable y satisfactoria. Por otra parte, muchas películas bien hechas han fracasado porque dejaban “frío” al público.

Una vez establecida la identificación, el espectador toma partido. Los públicos primitivos llegaban a amar al héroe y odiar al malvado. Podían incluso dejar de distinguir al actor del papel que representaba. Mark Twain cuenta la historia de una compañía de un buque-teatro que estaba dando una representación en algún lugar de Mississipi cuando un espectador comenzó a dispararle al malo de la obra porque maltrataba a la muchacha inocente.

En un hipódromo es posible que uno observe con mayor interés si le ha apostado dinero a un caballo. Como ya se ha dicho, el mejor juego de fútbol carecerá de interés emotivo a menos que uno apoye a uno u otro equipo. Pero una vez que uno se ha identificado con un equipo, la lucha se ve bajo una luz diferente. Y se puede notar al final del juego que uno sólo recuerda las jugadas del propio equipo y apenas las del oponente, y a estas últimas sólo como obstáculos y dificultades para las acciones del propio.

Así se multiplican los resultados de la identificación. Es como si uno tuviera “un ángulo” del relato desde el cual mirara los hechos. Ya no es una lucha de extraños sino una lucha entre nosotros y otros. Las cosas que se le hacen al actor con quien nos hemos identificado son cosas que se nos hacen a nosotros. Experimentamos temor y esperanza, amor y odio, felicidad y miseria, como si estuviéramos viviendo las mismas cosas que el actor. En esta etapa no es necesario preguntar: “¿cómo me sentiría en tal situación?”, para poder seguir las emociones del actor, porque de hecho estamos en su situación. Mediante la empatía nos hemos adentrado en el relato, tomamos parte personalmente en la lucha. Inconscientemente podemos sentir: allí, y por la gracia de Dios, voy yo.

Antes de esta participación la lucha se nos aparece como una masa de intenciones a la que consideramos de una manera imparcial y objetiva. Pero tan pronto como nos identificamos con un actor esperamos que se cumplan nuestras intenciones y tememos que los otros tengan éxito. Como consecuencia, sentimos alivio o desilusión según el resultado.

Dividiendo el total de las intenciones facilitamos a nuestro registro mental la comprensión del progreso del relato. Los acontecimientos se simplifican, los hechos resultan más inteligibles. Es como si el relato redujera sus ambiciones y fuera por eso más fácil de concebir.

Además, el suspenso sólo se hace emocionante si estamos identificados con la intención; debemos sentir simpatía por el actor cuya intención nos concierne. Nuestra duda sobre las posibilidades de la intención sólo se hace emocionante cuando en lo personal deseamos que tenga éxito. Nuestra simpatía puede incluso llevarnos a desestimar las dificultades que acechan a una intención, lo que a menudo destruye el suspenso.

La identificación hace posible incluso el movimiento hacia adelante. Ya que en parte lo causa la anticipación, como el deseo de alcanzar el objetivo, estaremos mucho menos ansiosos por llegar allí si es el objetivo de otro. Pero si es "nuestro" objetivo, estamos ansiosos por avanzar. En cuanto a la otra causa del movimiento hacia adelante, el suspenso, que nos lleva hacia adelante para escapar de la inseguridad, sólo se hace lo bastante desagradable y por lo tanto efectivo después que hemos tomado posición y estamos ansiosos por saber que "nuestras" intenciones se cumplirán.

Por supuesto, la identificación del espectador con el actor nunca es completa. El único momento en que esto se hace evidente es cuando el espectador posee una información distinta de la de "su" actor. Por ejemplo: el espectador sabe que "su" actor camina hacia una trampa, cosa que el actor ignora. En este caso la identificación se divide de una forma casi esquizofrénica: el espectador se ve a sí mismo caminando hacia una trampa. El efecto es peculiar y muy interesante: el espectador quiere advertirle al actor, quiere evitar que vaya, darle la información de la que carece. Este deseo se hizo tan fuerte durante las representaciones de una obra de teatro, que los espectadores le gritaban al detective en el escenario que no olvidara su sombrero porque lo traicionaría.

A la vista de todos los resultados beneficiosos de la identificación, el autor debe tener sumo cuidado en hacerla posible. Si el relato cuenta una lucha entre dos personas detestables, el espectador no puede tomar partido. Al no interesarle, lo máximo que podrá sentir será alguna clase de curiosidad desocupada.

Inversamente, también es riesgoso hacer que todos los antagonistas resulten simpáticos. En una lucha entre dos personas simpáticas se pierde la posibilidad de tomar partido. Si ambos son apreciados por igual, el espectador no puede favorecer la victoria de uno de ellos. Además semejante relato causa cierta insatisfacción porque uno de los personajes simpáticos debe perder.

EL CONTENIDO DEL RELATO

La pregunta que siempre inquieta a la industria es: ¿Por qué una película en particular se convierte en un éxito aunque pueda ser defectuosa? ¿Y por qué la que están exhibiendo en la sala de al lado es un fracaso aunque tiene intenciones igualmente buenas y a veces está incluso mejor realizada?

Costosas experiencias han enseñado que un montaje lujoso y atractivo agrega poco a la diversión del espectador. Estrellas caras han dejado de asegurar grandes entradas de caja. Por cierto, una película bien hecha atraerá más gente que el mismo tema mal filmado; pero en el análisis final es el contenido del relato lo que pesa más que todos los otros atributos. O, como convendría decir en este contexto, la sustancia del relato.

Un hombre va a un restaurante porque quiere comer. Una persona entra a un bar para beber algo. Y cuando la gente va a ver una película es para satisfacer alguna necesidad mental.

Esta necesidad básica a menudo se ve oscurecida por motivaciones superficiales. El espectador de cine dice que quiere salir de la casa, matar el tiempo o distraerse para escapar de las preocupaciones. Pero junto con el propósito evidente hay una expectativa concurrente de que la película pueda saciar un hambre psicológica que se siente de modo inconsciente o que apenas se percibe. La película que mejor responda a esa necesidad "atraerá". Por supuesto que es crucial entender o sentir lo que anhela el espectador. Pero allí surge la dificultad: una película se dirige a públicos que distan de ser homogéneos. Y aun el mismo espectador puede tener distintos deseos en distintos momentos.

Cuando uno abre un periódico en la página de los cinematógrafos puede elegir un título como elegiría un plato en el menú de un restaurante. Una noche puede estar de humor para ver una comedia y otra para ver una policial o una de amor, aunque en general uno prefiere una clase u otra.

Ya que las películas deben satisfacer apetitos variables, sería erróneo servir continuamente la misma clase de alimentos. El exceso saturaría al especta-

dor hasta el punto de enfermarlo, como si hubiera comido de más; por otra parte, dejaría insatisfecho a todos los que quisieran otras cosas. Por eso es necesario tener siempre una amplia variedad de relatos aunque a veces, y temporariamente, una clase sea mas requerida que otras. Por fortuna se exhiben a la vez distintas clases de películas en una misma ciudad, de modo que el espectador puede elegir la que quiere ver.

Los psicólogos y sociólogos podrían aprender mucho estudiando y comparando las recaudaciones de las películas. Porque el espectador, mediante su respuesta (es decir: mostrando interés), denuncia sus deseos latentes, sus problemas y dificultades. Y estos no sólo fluctúan de año en año sino que varían dentro de los distintos países e incluso ciudades, en los distintos estratos sociales o según los niveles de educación. Así, el mismo relato puede tener éxito una vez y no tenerlo otra, como lo han probado películas de éxito que han sido refilmadas. Algunas películas hechas durante la Segunda Guerra Mundial llegaron a cumbres de emoción; vistas otra vez hoy, lo dejan a uno preguntándose cómo pudieron haberlo impresionado tanto. Por otra parte, "Enseñame a vivir" (*Harold y Maude*) obtuvo al comienzo un éxito limitado pero fue ganando renombre en años posteriores.

Anticiparse al público es por lo menos difícil. Un realizador perceptivo me dijo una vez que cualquiera que proclame conocer por adelantado "lo que el público quiere" es un estúpido o un multimillonario. El público no es consciente de deseos expresables con claridad. A veces una película, por un acaso fortuito, acumulará importantes ganancias. Pero la misma película puede tener éxito en el extranjero y no en su país de origen, donde puede ser "irregular". O puede triunfar en grandes ciudades como Nueva York, San Francisco y Chicago y fracasar en los suburbios.

Ya que las encuestas internas del público son poco claras para el análisis y ya que tanto depende de una selección correcta, no es sorprendente que los estudios recurran a imitar los éxitos más recientes. Apenas un nuevo film ha mostrado su atractivo, los productores y agentes se lanzan a una búsqueda frenética de "otro": otra fiesta en la playa, otro relato de una pandilla de motociclistas, otra "La guerra de las galaxias" (*Star Wars*).

Sin embargo, la mayoría de las imitaciones no han ganado el aplauso del original. Dado que el tiempo que va desde la concepción hasta la terminación y lanzamiento de una película es de entre 6 y 18 meses, los intereses del público pueden cambiar sustancialmente. Además otras imitaciones, completadas antes, pueden haber deslucido un relato que una vez fue vital.

Si hay alguna relación entre el éxito de taquilla y el clima del momento, ésta por cierto no es evidente. Por ejemplo: vale la pena notar que durante el peor período de la Gran Depresión se filmaron algunas de las mejores (y de más éxito) comedias americanas, incluyendo aquellas con el ligero "toque Lubitsch", que no contenía trazas de sátira mordaz o de amargura. Inversamente, en la próspera década de 1960 se filmaron una sucesión de pesados dramas de desesperación que acentuaban lo sórdido o feo y no le daban alivio o respiro al público.

También el personaje idolatrado está sujeto a la moda. Por ejemplo: los

antiguos griegos admiraban a los hombres bravos y astutos; exaltaban todos los ardides a los que recurría Odiseo. Hoy tendemos a menospreciar a un héroe astuto. En algunas épocas se admiraba la mediocridad y en otras el espíritu aventurero. Más tarde, el líder valiente y de éxito fue vencido por el perdedor, por el golpeado, por el antihéroe.

Las clasificaciones simples como comedia, tragedia, drama de suspenso, película de terror o de espías, no revelan con claridad el contenido. Por ejemplo: una comedia puede hacer reír a la gente porque está hecha para hacerles ver qué absurdo es su sentido de la importancia. O si se perturba la dignidad de alguien, la gente puede reír por un deseo inconsciente de vengarse de la dominación. Además pueden reír al ver que los engaña algo en lo que creen. Es obvio que hay poca conexión entre estas causas; la comedia que provoca la risa puede satisfacer muchos tipos distintos de apetito mental.

La película en apariencia trivial y escapista puede ocultar mucho sadismo bajo su serena laguna azul. Y el drama que envuelve al espectador en distintas clases de conflictos lo afecta de muchas formas. Aristóteles dijo que el propósito de la tragedia es la catarsis de la pena y el temor. Para un público moderno este concepto bien se podría incrementar hablando del depuramiento psicológico de agresiones, fantasías eróticas, frustraciones, de la reducción de las humillaciones y las iras reprimidas provocadas por “los golpes y dardos de la mortificante fortuna, el dolor de corazón y los mil impactos naturales que la carne puede recibir”.

La identificación con el protagonista hace posible esta catarsis. En dos horas el espectador vive acontecimientos que le tomarían años en la vida real. En principio representa, junto con el actor, intenciones que en la realidad no puede ejecutar. Presenciando la película tiene la posibilidad de actuar estos hechos como lo hizo Walter Mitty* en sus sueños diurnos. Así obtiene alivio en una dimensión que supera los obstáculos de la realidad.

Esta identificación también puede clarificar los problemas internos y externos del espectador. Si el tema de la película ubica al protagonista en situaciones comparables a las que tiene que enfrentar el espectador, éste ve sus dificultades e indecisiones dilucidadas por una tercera persona. Puede bastar que el relato establezca el problema de una forma clara y definida sin proporcionar una solución oportuna. Enredado en los hechos de su propia vida, es posible que el espectador ni siquiera reconozca el problema; pero si se los presenta en la forma más inteligible del relato cinematográfico, será más fácil para él resolver sus propios conflictos. Y por esa misma razón muchos escritores han descubierto que al elaborar los destinos de sus personajes en el papel, han obtenido introspecciones propias mucho más útiles.

Por ser “de su tiempo”, el cine se ha convertido en una fuente de educación para grandes cantidades de gente. Los constantes cambios de las últimas décadas han hecho añicos gran parte de la superestructura erigida en el curso de milenios por el pensamiento filosófico y religioso. Privada del refugio cul-

* Personaje de una narración popular norteamericana que personificara Danny Kaye.

tural que ofrecen el arte y la literatura, la gente sigue buscando a tientas respuestas para las perturbadoras preguntas sobre la condición humana. Los proverbios y adagios en los almanaques y calendarios ya no parecen aplicables o sólo lo parecen en algún aspecto. Inexorablemente impulsada por los nuevos desarrollos, la persona común se enfrenta a una avalancha de problemas sin precedentes para los que no encuentra preceptos o reglas en las enseñanzas recibidas, que ya resultan antiguas. Para mejor o para peor, la “literatura acelerada de la pantalla” es capaz de seguir el ritmo de los tiempos, que cambia con tanta rapidez.

Ninguna encuesta puede determinar de una forma que resulte confiable qué es lo que molesta, preocupa, conmueve o confunde a un público en un período específico. Para conocer las corrientes subterráneas, las tendencias o necesidades latentes habría que abrir todas las casas y departamentos cerrados para observar y escuchar los pensamientos inaudibles y los sentimientos amorfos. El hecho de que no existan reglas o estadísticas es lo que convierte a la creación en una exploración tan emocionante. Con el tiempo, es más probable que el escritor honesto esté más a tono con el público que el ingenioso proveedor de fórmulas de éxito seguro. Si expresa lo que se agita en su propio corazón es probable que dé voz al silencio de miles de corazones. En este sentido tienen razón los jóvenes realizadores al buscar la autoexpresión aun en un mercado masivo, siempre que su experiencia personal profunda no sea tan individual como para estar separada de lo que es universalmente importante.

Aunque los productores tienden a buscar relatos con un atractivo que sea lo más general posible, una película dirigida a un público específico, aunque limitado, puede llegar con mayor éxito a ese público. Esto se ha hecho más evidente en años recientes, en los que la brecha generacional ha comenzado a hacer astillas a los públicos. Ya no hay una masa monolítica a la que llegar, sino grupos limitados con gustos específicos, ya sean artísticos o de cualquier otra clase. Como resultado, las previsiones financieras de los grandes estudios han caído en la confusión.

Desde el punto de vista comercial una película tiene éxito cuando la gente paga más dinero por verla de lo que el productor pagó por hacerla. Por eso, aunque la Película A pueda tener menos espectadores que la Película B, puede ser un éxito si sólo costó 3.000.000 de dólares mientras que la otra lleva a una posición perdedora si costó 20.000.000. Por eso el libro de balances del estudio no es un reflejo verdadero de los gustos del público.

Las consideraciones monetarias no exigen que todas las películas recauden tanto como “La novicia rebelde” (*The Sound of Music*) o “Los cazadores del arca perdida” (*Raiders of the Lost Ark*), sino sólo que el costo y la atracción mantengan una proporción razonable. El guionista que desea dirigirse a un público limitado deberá tener eso en cuenta: no será conveniente contar su relato en escenas que requieran una producción costosa. Por el contrario, no se deben filmar algunos temas a menos que el costo de la producción esté en proporción a los alcances del contenido.

LA ESCRITURA DEL GUIÓN

Llegamos ahora al capítulo que podría haber estado al comienzo de este libro. Porque todo lo que lo precede es en realidad parte de la escritura del guión.

No hay atajos para llegar a este propósito final así como no hay sistemas para vencer a la ruleta. Para saber cómo se debe escribir un guión, el lector debe adquirir antes el conocimiento del oficio.

Habría sido inútil explicar al comienzo que el guión contiene diálogos y descripciones de las cosas que se van a filmar. Habría sido prematuro divulgar meros hechos técnicos, por ejemplo que el guión tiene una longitud promedio de entre 130 y 150 páginas en las que las tomas se numeran consecutivamente. Aunque este conocimiento es necesario, no habría sido suficiente porque el lector no habría sabido qué escribir en estas 130 páginas ni cómo subdividir la escena en tomas, ni qué decir en el diálogo y qué objetos describir en la representación visual. Cualquier libro sobre la escritura cinematográfica que se limite a la explicación de hechos técnicos fracasará en todos los aspectos vitales.

La escritura de cine no es sólo un arte creativo sino también una artesanía, un oficio. Nos guste o no, es un hecho al que debemos ajustarnos. Significa que nadie (no importa su talento o hasta su genio) puede avanzar sin tener conocimiento intuitivo o consciente de los elementos estructurales; también significa que alguien con poco talento pero con el conocimiento adecuado puede escribir guiones que resulten satisfactorios, en particular si son adaptaciones de novelas o de obras teatrales. El talento sobresaliente se sentirá resentido por este hecho, en tanto que el escritor menos dotado se sentirá agradecido hacia un medio que le permite alcanzar el éxito como artesano sin necesidad de ser un artista. Hollywood a menudo ha desconfiado de los grandes artistas sin conocimiento; prefiere a los artesanos con conocimiento.

No se puede enseñar el arte, pero la técnica es menos abstracta y se la puede transmitir de una persona a otra. Nada alcanzará para hacer del señor X

un segundo Leonardo da Vinci, pero hasta Leonardo tuvo que aprender durante toda su vida. Y las últimas obras de Shakespeare tenían un trabajo artesanal mucho más perfecto que las primeras. Nunca se ha analizado en su totalidad el poder creativo de la mente. Nunca se ha probado con certeza qué cualidades originan el poder creativo. No se puede enseñar ni aprender la imaginación creadora. Pero el creador puede adquirir el conocimiento y la técnica. Y hasta la más grande obra de arte de un genio inspirado consiste en ideas creativas que reciben su forma a partir de la experiencia, el conocimiento o la técnica.

Por eso hay diferencias entre “tener ideas” y “escribir el guión”. No existe método seguro para conseguir extraer ideas de un cerebro remiso. Y sin embargo la mayoría de los escritores profesionales tienen su propia idiosincrasia para romper los diques de la inspiración, ya sea a la luz de una vela, con su tabaco favorito o en su escritorio predilecto. Pero todas estas peculiaridades sirven para mostrar que se puede entrenar a la imaginación para que surja por medio de ciertas costumbres o a horas determinadas. El escritor de guiones que espera que la inspiración lo sacuda como un trueno, a cualquier hora del día o la noche, pronto dejará de sentir la chispa divina. Pero el escritor que va a su escritorio a la misma hora, ofreciéndose pacientemente a la visita sublime, irá realizando esa obra inspirada durante sus períodos fijos. No importa si trabaja mejor por la mañana o después de la medianoche, es la regularidad la que invita a lo espontáneo. En verdad, la mayoría de los escritores productivos realizan una cantidad diaria de trabajo. Más allá de eso no hay reglas para la obtención de calidad en el trabajo de un escritor.

La inspiración no es el relámpago repentino en el cielo azul que a menudo se cree. La concentración intensa sobre un problema puede llevar a su continuación en el inconsciente. Después de haberlo procesado por nuestros pensamientos conscientes, la solución puede aparecer “espontáneamente”. En este sentido nuestra mente es como una computadora a la que alimentamos con determinadas preguntas. En lo personal, he encontrado conveniente concentrarme en un problema antes de irme a dormir. A la mañana siguiente, aquello que antes había parecido insoluble se aclara de pronto. Hay sabiduría en la expresión “dormir sobre ella” antes de tomar una decisión.

Maurice Maeterlinck, un hombre cuyas creaciones le valieron un Premio Nobel, me dijo una vez: “Tener ideas es un Paraíso, pero elaborarlas es un infierno”.

Nadie puede concebir el guión desde el principio en su forma final. Se lo debe desarrollar de forma gradual ya que no se puede ver el cuerpo entero al comienzo. Los novelistas como Balzac o Zola pueden extender su material por muchos volúmenes. Pero la escritura dramática debe ser muy precisa. No podemos proceder accidentalmente ya que su desarrollo debe enfocarse de modo de obtener una totalidad compacta.

En lugar de escribir al azar, debemos adscribirnos al método en el que desarrollamos el relato. En lugar de comenzar con el guión final debemos proceder partiendo de una estructura general y a través de varias etapas hasta llegar a la forma final. Este es un trabajo esmerado, no bien recibido por la mente

creativa impaciente. Pero los grandes escultores debieron trabajar meses y meses antes de que algo semejante a una figura humana tomara forma en la piedra.

Hablando prácticamente hay tres etapas principales en el desarrollo: la sinopsis, el tratamiento y el guión.

Primero debemos comprender las ventajas del desarrollo gradual. De etapa en etapa se pueden eliminar o corregir los elementos inciertos. Se puede agregar material adicional. Se reducen los saltos que en consecuencia hacen exigencias menores al poder imaginativo. Disminuyendo la velocidad del proceso de fijación nos aseguramos de obtener una narración más fluida y natural. Si no tenemos que saltar a conclusiones distantes podemos hallar conclusiones seguras. Al construir el guión gradualmente podemos encontrar detalles que de otro modo podrían escapar a nuestra atención. Debemos estar seguros de que no se nos ha deslizado ningún error. De hecho, puede resultar aconsejable retroceder y escribir una sinopsis de un guión ya terminado porque la forma más elaborada puede contener atractivos seductores que se podrían presentar como ilusorios si la narración se viera reducida a su esencia.

Ya que el desarrollo lento contiene ventajas, no podemos equivocarnos si subdividimos la transición en escalones adicionales. Podemos comenzar con una sinopsis de alrededor de seis páginas a la que podemos desarrollar en un trabajo de unas treinta páginas. Luego podemos proceder a una continuidad de 60 a 100 páginas de las cuales obtenemos el guión con una longitud de cerca de 130 páginas. Este guión debe ser elaborado para su realización final.

Es de esperar que a un escritor impulsivo le disgusten semejantes métodos calculados de construcción y creación. Puede sentir que es preferible escribir de manera espontánea en lugar de hacer desvíos abstractos. Puede sentir que una escena que fluye de inmediato de su lapicero o de su máquina de escribir es más realista y *verosímil* que una a la que sus pensamientos creativos y críticos han dado vuelta hacia atrás y adelante. Puede sentir que es preferible la impresión intuitiva al efecto estructural.

Es posible escribir un cuento en un momento afortunado de poder creativo. Pero no se puede escribir ninguna obra literaria de cierta extensión sin realizar un considerable trabajo sobre los elementos estructurales antes de la escritura. El autor que empieza a escribir un guión concibiendo un diálogo fresco y vívido puede descubrir, sorprendido, que la escena que era muy realista suena distorsionada, falsa e increíble en la totalidad de la película.

Los grandes artistas no son aquellos que piensan que tienen talento suficiente para proceder sin conocimiento, sino aquellos que han llegado a un dominio tal de oficio que no parecen tener que pelear cuerpo a cuerpo con este problema. Los grandes escritores conocen, consciente o inconscientemente, las exigencias estructurales.

Solo mediante una ubicación correcta, la escena sencilla se hace verosímil, lógica y realista. No puede circular sangre por un cuerpo mutilado. Y hay más aún, para la perfecta construcción dramática, que el solo hecho de ser correcta y no contener errores. Es como si la música se originara de la combinación sinfónica de todas las partes. Es como si el relato se hiciera viviente.

LA SINOPSIS

Antes de que el escritor comience a desarrollar un relato, debe saber de qué se trata. Sin pensarla, una afirmación tan obvia parece superflua. Y sin embargo, trate de recordar con qué frecuencia ha salido de una sala de cine sin saber en realidad de qué trataba el relato.

Es de suma importancia, entonces, que uno se pregunte sobre todos los aspectos y ramificaciones de su material. A veces la exploración inicial puede hacerlo consciente de que esto no es en verdad lo que quería decir. Tiene tiempo para la corrección: un cambio básico en el énfasis puede poner las cosas en su lugar y dar los resultados deseados.

La sinopsis establece los hechos salientes del incipiente guión. No necesita contener aún todos los hechos; pero aquellos que estén deben bastar para efectuar una narración completa, sin huecos ni desarrollos frágiles. Se pueden insertar más tarde los elementos faltantes, siempre que su ausencia no implique dudas cruciales. Se pueden alterar otros hechos en el desarrollo subsiguiente. Pero la importancia del esquema primario no puede ser sobreestimada. Es como si uno fuera un constructor eligiendo una partida de materiales y supervisando su medida, forma, clase. El suelo sobre el que esté apoyado determinará de modo decisivo el edificio que uno tenga en mente.

LA ADAPTACIÓN

El material que uno desea adaptar puede aparecer de distintas formas. Puede ser un conglomerado de ideas, recuerdos e intenciones propias o una novela u obra teatral que uno quiere transformar. La forma de acercamiento es similar en todos estos casos: primero hay que reducir a una línea simple el material existente.

Si se está adaptando un relato original propio, se puede haber tenido la idea en mente por algún tiempo. Durante el período de gestación, escenas o hechos relacionados pero fragmentarios pueden aparecer arracimados alrededor del núcleo. Una vez que se ha comenzado la elaboración, se puede empezar a dar rienda suelta a la imaginación. A la vez, se pueden tomar notas realistas sobre el lugar en que transcurre el relato, el empleo o profesión de los personajes, sus aficiones y gustos, sus vecinos. Aunque quizá luego no se pueda usar más que una parte de toda esa información, puede ayudar para crear personajes y hechos reales en lugar de personajes de cartón y tramas artificiales.

De esta riqueza de material hay que elegir la sinopsis básica. Hay que reconocer el esqueleto antes de “encarnar” el guión.

De modo semejante, primero hay que condensar en sus hechos básicos cualquier libro o drama terminado y luego volver a desarrollarlo. No hay modo más fácil o más directo de adaptar una novela o una obra teatral al cine que reducirla a los elementos de los que el novelista o el dramaturgo partió para

desarrollar el relato, en una novela o en una obra teatral.

No se puede sencillamente cortar o reordenar el material ni tampoco fotocopiar escenas enteras de la novela o de la obra teatral. Ya que las características físicas de las distintas formas tienen distintas exigencias, la misma escena puede resultar inexpresiva si no se integra apropiadamente a la otra forma. La continuidad fluida se puede ver interrumpida por completo debido a una falsa transformación que no retrocede hasta los hechos esenciales del material.

En los primeros tiempos de la cinematografía las adaptaciones de novelas u obras teatrales constituían las más espantosas violaciones de la obra del autor. Estas distorsiones brutales provocaban reacciones de disgusto en el público. En la actualidad las transformaciones parecen haber llegado al otro extremo: los productores tienen la ambición de ser tan fieles a la obra original como les sea posible. Pero esto no es siempre conveniente para una película o para el autor. Muchos autores se verían favorecidos si se cambiara considerablemente su obra; en tanto se reproduzcan el sentido y la esencia de sus relatos, les conviene que se tomen tales libertades con sus obras porque darán como resultado las mejores transformaciones posibles para la pantalla. En la introducción para "Fuego otoñal" (*Dodsworth*), de Sidney Howard, Sinclair Lewis decía: "En realidad, partes y a veces toda una adaptación tienen valor precisamente porque parten del detalle de la ficción original".

La lealtad extrema y obstinada al material original puede resultar perjudicial; el guionista que copia con diligencia bloques enteros del material en la forma nueva puede hallar que, a pesar de su fidelidad, la adaptación cobra un espíritu distinto y no hace justicia al original. En otros casos, una adaptación que representa una transformación menos literal resulta mucho más fiel al original.

Cuando adapté "El puente de San Luis Rey" (*The Bridge of San Luis Rey*) para la pantalla, Thornton Wilder me urgía con insistencia a apartarme del texto de su novela, con la que había obtenido el premio Pulitzer. Ya que el cine tenía su propia forma, me decía, no la favorecería siendo demasiado fiel a escenas concebidas para ser leídas y no habladas. Y en una carta a John Ford escribió: "Es tu obra la que en gran medida me ha mostrado el grado en que una película tiene su propia forma de narrar y la que me hizo ver cómo una película puede y debe tomarse amplias libertades con respecto al texto de una novela o de una obra teatral".

Sería mejor comprender el proceso de transformación mediante lo que, por ejemplo, me dijo una vez el director Lewis Milestone: "Si usted quiere producir una rosa, no tomará la flor y la pondrá en la tierra. Esto no daría como resultado otra rosa. En cambio tomará la semilla y la sembrará. De ella crecerá otra rosa". De manera semejante, no se pueden trasplantar escenas completas de una obra teatral o de una novela a una película; se debilitarán. Es mejor hablar de transformación que de adaptación, porque adaptación suena más a reducción, corte y reordenamiento. Pero transformación significa extraer el contenido de una forma y derramarlo en otra.

Adaptar una obra maestra grande y perdurable para un público moderno a menudo exige hábiles arreglos. Las convenciones antiguas y las expresiones

ampulosas pueden estropear innecesariamente el impacto vital del contenido. Sin embargo, es probable que cualquier intento de modernizar inclusive los adornos externos sea criticado por los puristas. El director Delbert Mann, que alternaba entre los clásicos modernos como *Marty* y las obras literarias perennes como *Jane Eyre*, mostraba bien las cualidades humanas innatas que van más allá del tiempo y el espacio.

EL TRATAMIENTO

En el tratamiento se efectúa todo el relato, pero no todavía en escenas cristalizadas en plenitud. Del mismo modo que el cine ocupa un área intermedia entre la novela y la obra teatral, se puede considerar al tratamiento como una descripción narrativa del futuro guión.

No hay longitud prescrita para el tratamiento. Puede tener desde unas escasas treinta páginas hasta 200. Jean Paul Sartre escribió una vez un tratamiento para cine de 800 páginas. Hasta donde yo sé, nadie logró reducirlo a una longitud de guión práctica.

El tratamiento es una elaboración de la sinopsis. Puede contener escenas rudimentarias o diálogos completos. A menudo aparecen en este desarrollo incoherencias o dificultades imprevistas. La mayoría de los productores prefiere ver un tratamiento antes de dejar que el autor se sumerja en el guión. Dado que el material se encuentra aún en un estado más o menos fluido, es el momento oportuno para la corrección. Todo progreso ulterior no concierne tanto al desarrollo básico del contenido como a su presentación y expresión en términos cinematográficos.

Hemos partido de una sinopsis que no contenía todos los hechos del relato. Ya que el tratamiento exige toda la información, hay que agregar los hechos adicionales para hacer todo el relato. El proceso creativo es una serie continua de elecciones; el ejecutivo común no toma tantas decisiones en un día atareado como las que toma el artista soñador.

Pero poco a poco disminuyen las áreas de la libre voluntad del creador. Tan pronto como se establece un número limitado de hechos, se crean otros de manera automática; existen aunque el escritor pueda no haberles prestado atención. A veces hasta no los desea. Puede que le importen sólo ciertas facetas de sus caracterizaciones principales, mientras tiende a pasar por alto otras. Pero estas otras contribuirán al juego de fuerzas a medida que el relato se desarrolla.

A veces al guionista sólo le importa la relación entre dos personas, pero si hay relación entre uno de ellos y otras, estas otras entran automáticamente en relación con la segunda persona de la primera combinación.

Las adivinas han hecho de este cálculo una de sus formas esenciales para la predicción del futuro.

Sin recurrir a ayudas sobrenaturales, sin mirar en bolas de cristal, sin evocar espíritus del otro mundo, pueden predecir con razonable certeza algunos de los desarrollos que surgirán a partir de unas pocas premisas conocidas. De-

terminados caracteres en determinadas circunstancias actuarán e interactuarán de un modo determinado. Una pareja casada que al comienzo combina afinidad y rechazo evolucionará durante varias etapas hasta divorciarse o adaptarse el uno al otro; ambos casos significan ajuste. Todos conocemos viejos matrimonios cuyos miembros se han hecho tan semejantes que son casi iguales. Por otra parte, el noventa por ciento de todos los pleitos de divorcio los podría haber predicho en la ceremonia nupcial una persona que conociera lo suficiente como para comprender que la afinidad era inferior al rechazo.

De manera similar el escritor debe practicar algo de adivinación con respecto a su relato al comienzo del mismo. Porque debe tener conciencia de que a partir de cierto punto ya no es él quien hace la narración, sino que ésta se cuenta a sí misma. Después de haber establecido una cantidad de hechos, éstos empiezan a ejercer su poder y todo lo que le queda al escritor es escuchar estas exigencias y avanzar con cuidado por el camino que el relato exige. Si parte de determinadas premisas y quiere llegar a un final que es incompatible con ellas, descubrirá que su relato tiene tanta energía y fuerza de voluntad como las que él mismo posee. Durante la elaboración de su guión, se verá desviado y alejado de su objetivo original y conducido hacia el objetivo del propio relato.

Se sorprenderá una y otra vez cuando llegue a resultados y situaciones que no había planeado ni deseado. No importa cuánto trabajo desperdicie, le resultará imposible torcer el relato para que responda a sus deseos.

Esto ocurre frecuentemente. La sinopsis, debido a su vaguedad, puede relatar algo que resulta plausible. Pero cuando el escritor desarrolla el relato cada vez con más detalles, encuentra que la sinopsis contenía montones de desarrollos imposibles y que otros tendrán que tomar su lugar si quiere que el relato resulte probable. Así llega a lo que el relato quería contar y no a lo que él quería contar. Muy a menudo el guión es tan distinto que se lo debe abandonar porque no corresponde a la idea original. En otros casos puede ser sólo una caracterización que había parecido de gran interés y que luego resulta ridícula. No es el desarrollo del guionista lo equivocado, ya que puede haber seguido con gran diligencia las líneas prescriptas por el relato; es culpa de los hechos que fueron mal elegidos al comienzo. Todo trabajo de remiendo y reconstrucción posterior no ayudará. A veces sólo sirve para hacer más absurda la caracterización, como el sargento de policía pensado como un héroe simpático que resulta un idiota ridículo. Muchas veces se intenta suavizar estos resultados adversos, pero los diálogos bonitos y los gestos agradables tampoco pueden ayudar. A veces es aconsejable hacer un personaje antipático y otro simpático. Pero los hechos del relato pueden ser tales que hagan que nuestra simpatía caiga sobre la persona equivocada y sólo sintamos desprecio por la que se supone que es simpática. Esto sucede en muchas películas en las que el relato exige que el héroe gane a la joven hacia el final, aunque durante todo el relato jugó el papel más tonto; los espectadores comienzan a preguntarse: ¿Cómo puede convertirse ahora en un héroe si hizo el ridículo durante toda la película?

Pero no se debe confundir esto con un cambio definido de una persona de

bueno a malo o viceversa. Tal cambio es un hecho y no una violación del relato, que se cuenta a sí mismo. Tampoco se debe confundir la concepción del relato que se cuenta a sí mismo con aquella que “telegrafía su final”. En el primer caso el relato se cuenta a sí mismo ante el autor, y en el segundo lo hace ante el público. Por supuesto, si el público pudiera saber todos los hechos que conoce el autor, tendría el mismo conocimiento que éste acerca de los desarrollos posteriores. Pero el conocimiento de todos los hechos se expone sólo de una manera gradual ante el público, en tanto que el autor los conoce desde antes de comenzar el relato. En una buena narración el público no puede predecir el resultado, no porque el relato sea impredecible sino porque el espectador carece del conocimiento de todos los detalles que permitirán tal predicción.

Para elegir los hechos correctos debemos reconocer la naturaleza y calidad de los que se aceptan. Para esto es necesario observarlos sin ninguna clase de ilusiones en cuanto a su apariencia externa. El escritor inexperto se puede entusiasmar con una idea y descubrir luego de un largo período de trabajo que la idea no tiene posibilidades de desarrollo. El escritor confiado e ingenuo puede sentirse encantado por la calidad de una escena, por la excelencia de una caracterización, por lo placentero de un sentimiento, por la originalidad de un giro. Hará con su relato una serie partiendo de ese material tan maravilloso y luego se sorprenderá mucho si todo junto no funciona.

A medida que crezca su experiencia, comenzará a mirar con mayor detenimiento los hechos. Dejará de lado su apariencia exterior para considerar sólo sus cualidades internas, porque sabe que la forma específica en que aparecen (no importa cuán brillante y tentadora sea) tiene sólo un efecto momentáneo, que se desvanece con el progreso de la estructura. Entonces, sea deseable o no, sólo la verdadera naturaleza y las cualidades esenciales de los hechos entran en funcionamiento.

Debemos tratar de considerar el material desde el punto de vista abstracto de la estructura dramática. En lugar de las delicias de un asunto amoroso, debemos pensar en él como una intención que se evita o no. En lugar de considerar la emoción de un accidente automovilístico debemos tratar de dilucidar si se trata de una causa dramática, un objetivo o un motivo. En lugar de disfrutar de una situación cómica debemos preguntarnos si está conectada con una progresión, ya que las bromas aisladas no hacen una buena película. Sólo después de haber visto, a través de su carne, los huesos del cuerpo dramático, somos capaces de reconocer si el relato puede vivir o si ha de fracasar.

No es fácil analizar de esta forma el material, pero es por entero necesario. Porque el material no denuncia sus méritos y errores sino a través de la consideración abstracta de los elementos reducidos a las necesidades estructurales. Puede ser casi imposible comprender qué está mal en determinada parte del relato si no se lo mira desde el punto de vista abstracto. Al hacerlo, la comprensión resulta muy simple: se puede entender la variedad de desarrollos como motivos, intenciones, objetivos, dificultades. La impenetrable masa de acontecimientos se hace clara en términos lineales. Y estas líneas denuncian de una manera casi gráfica sus cualidades. Podemos ver si hay una intención

principal y dónde comienza y termina. Podemos ver cuándo surge y dónde termina la dificultad en el camino de la intención principal. Podemos ver dónde tiene lugar el clímax, dónde se alcanza el objetivo; podemos ver si la contraintención apunta o no a determinado objetivo, si las subintenciones tienen unidad de propósito o si son intenciones principales separadas, si la motivación depende del motivo, si la gradación es defectuosa y si el objetivo auxiliar supera al principal en alcance.

Mediante este simple proceso hacemos aparecer con claridad las virtudes y defectos del material. Aún no es demasiado tarde para estudiar sus imperfecciones. Deteniéndose ahora en cada aspecto del material, el escritor podrá estar listo para responder a las preguntas que luego puedan hacerle el productor o el director.

También en el tratamiento puede percibir el escritor de guiones dónde resultan difusos los elementos. Los viejos espectadores de cine recordarán los días en los que el operador de la cabina de proyección repasaba con exceso las lentes del proyector para enfocar la imagen de la pantalla. El público solía gritar hasta que los objetos se aclaraban. Sería inconcebible forzar a la gente a mirar toda una película cuyos rostros y objetos se vieran difusos. Pero a menudo se los fuerza a ver películas difusas y con construcciones dramáticas que están fuera de foco.

El enfoque del material del relato es comparativamente fácil. A veces basta con cambiar algunas de las características de una persona para crear una poderosa afinidad (o rechazo). A veces es suficiente con evitar que choquen caracterizaciones que no tienen razón adecuada para estar en conflicto. Es fácil reconocer que la gente con afinidad que se encuentra unida no puede luchar. Es fácil separarlos. Entonces se deben investigar con cuidado las intenciones.

El material difuso hace lento o ineficaz el relato. Es imposible que de semejante relato surja una situación poderosa. Mediante el proceso de enfoque "apuntamos" las intenciones al objetivo correcto. Es interesante observar con qué poco esfuerzo se pueden mejorar en mucho la mayoría de los relatos siguiendo este proceso sencillo.

De este modo el material se torna preciso y poderoso. Así que lo último por considerar es el ordenamiento, ya que es posible que en ciertos fragmentos demasiado largos el relato no avance y en otros lo haga a gran velocidad. Para lograr un ordenamiento perfecto debemos contemplar primero el comienzo de la intención principal y el comienzo de la dificultad, la ubicación del clímax y la del objetivo principal con respecto al final del relato. Después de sentirnos satisfechos con respecto a su ordenamiento podemos considerar el de los objetivos auxiliares. Ellos nos permiten prever con claridad qué partes del relato van a ser opacas y lentas y cuáles confusas y sobrecargadas de material. Si el ordenamiento parece irregular, aún hay tiempo para corregirlo.

La novela es en esencia una narración que el autor puede condensar a voluntad en escenas. El guionista, partiendo de la sinopsis descriptiva, cristaliza gradualmente el material en escenas exigidas por el lenguaje cinematográfico.

Si visualizamos el relato como una línea, las escenas aparecen como bloques o rectángulos separados por intervalos. El contenido de estas escenas de-

be tener la expresividad suficiente como para transmitir lo que ocurrió durante los intervalos mudos. Se puede comparar a las escenas con piedras angulares que sostienen el relato hacia atrás y hacia adelante. O un escritor enamorado de su obra podría pensar que sus escenas son “perlas” y dejar implícito el hilo que las mantiene unidas.

El novelista puede llenar los huecos entre escenas mediante frases descriptivas o explicativas. Cuanto mayor ingenio aplique el guionista al dejar implícitos los desarrollos graduales, más obligada y veloz resultará su secuencia de escenas. Por esta razón, rara vez abrirá la película con el “comienzo” del relato. Comenzará, en cambio, en un punto crucial y dejará implícito o informará al espectador aquello que lo precedió. Por ejemplo: no está obligado a dramatizar cómo dos socios se enemistaron. Puede empezar mostrando a un socio listo para castigar al otro por un desfalco pérfido. O se puede proyectar en un minuto una relación anterior cuando un convicto que ha escapado llega a enfrentarse con un compañero que ahora es un soplón.

Una dificultad persistente se da con frecuencia cuando un joven conoce a una joven. Aunque enamorarse puede resultar muy emocionante para la pareja, es un proceso tedioso para el espectador inocente. Pero se pone a prueba nuestra credulidad si el escritor los presenta y en la escena siguiente se nos pide que creamos que se enamoraron sin tardanza. Una de las soluciones que emplean los escritores experimentados es dejar implícita una relación previa o incluso una relación prolongada que el autor toma en el momento en el que se intensifica o cuando surge un problema.

Es obvio que esto hace que el relato resulte interesante desde el comienzo. Pero en toda la película un buen guionista sólo intentará dramatizar los puntos salientes de los desarrollos implicados, mientras que el guionista vulgar puede demorarse en una explicación detallada de progresiones tediosas y luego verse forzado a pasar por alto momentos de clímax porque no le queda tiempo para dramatizar.

EL GUIÓN

El guión completa el trabajo expresivo en escenas.

Si hasta este punto se ha desarrollado con cuidado el relato, la escritura del guión no está muy alejada de las etapas anteriores sino que es una mera cristalización final del material.

La última eliminación de pasajes narrativos puede exigir nuevos cambios en el relato. Dado que no se puede confiar más en la técnica escrita, debemos asegurarnos de que las escenas contienen toda la información necesaria para la comprensión del relato. De modo que debemos emplear los medios de expresión a disposición del cine para transmitir al auditorio los hechos del relato.

Para lograr este propósito debemos valernos del diálogo, el ruido, la acción, los decorados, los accesorios, los objetos y la música. Debemos preguntarnos si todo está claro para el público. Luego debemos investigar si nos hemos reiterado. Si es así, debemos eliminar toda la información superflua. El

espacio disponible en la película es desesperadamente corto. La economía máxima es esencial; esta economía tiene la ventaja adicional de crear más situaciones poderosas. Si se usan dos escenas para expresar dos desarrollos debemos preguntarnos si no se podrán expresar ambos en una escena que sea más reveladora. Hemos visto que muchos elementos revelan información sobre los demás; tenemos que decidir cuál se puede exponer con mayores ventajas. En casi todos los casos podemos preguntarnos si debemos exponer el motivo, la intención o el objetivo y cómo manejar la división del conocimiento entre los actores y el público, en qué momento es más efectiva determinada información, si despertaremos curiosidad y suspenso, si debemos emplear el malentendido y si provocaremos anticipaciones contrastantes, expectativas o sorpresa, temor o esperanza, desilusión o alivio. Explorar todas las variaciones posibles de la construcción de un relato es en verdad una tarea interesante y sustanciosa.

Además se debe examinar la secuencia de escenas con respecto a la variación, el cambio o el contraste. Si el autor quiere dar a un público una comedia, una tragedia o algo emocionante, pronto comprende que logrará mejor su propósito mediante una interrupción ocasional del humor que por medio del uso firme de la la misma tendencia. No sólo es necesario esto porque el contraste realza los extremos sino también porque la psicología del público exige esta variación. Si una narración trágica no contiene momentos de alivio cómico, los espectadores pueden reír inesperadamente durante escenas serias sólo para hallar alivio a sus emociones. Por otra parte, los comediantes realmente grandes insertan momentos conmovedores y fuertes en su relatos, porque la conexión continua de una broma a otra puede destruir pronto un humor alegre.

Desde el punto de vista de la mecánica del relato, es deseable que los encuentros de los personajes principales, que es probable que estén unidos en muchas escenas, estén distribuidos de una forma más o menos irregular. No se los debe combinar en muchas escenas consecutivas y luego hundirlos en el olvido durante un largo tiempo. Además, si es posible, todos los personajes principales deben tener por lo menos una escena con cada uno de los otros para exponer sus características respectivas hasta el máximo.

Ya que las escenas están separadas por lapsos, la conexión entre ellas es un problema particular del guión.

Hemos visto que las intenciones llevan el principal peso de conexión hasta donde despiertan nuestra anticipación y provocan el movimiento hacia adelante. Pero en muchos casos podemos querer agregar elementos de conexión. Por ejemplo: alguien quiere entregar un portafolios. Es obvio que la entrega es una intención, pero además, por su simple aparición en muchas escenas, tal objeto puede actuar con eficacia como conexión. O podemos terminar una escena con un objeto específico y comenzar otra nueva con el mismo objeto. Incluso podemos terminar con un primer plano de la cara de un actor y empezar con el mismo primer plano en otro lugar. Pero debemos considerar que la transición de una toma a otra debe estar unida por una intención.

No todas las escenas necesitan una conexión igualmente fuerte. Podemos

juntar bloques de escenas que tienen conexiones especialmente fuertes. Entre los bloques de escenas podemos necesitar conexión menos directa; podemos comparar esto con los capítulos de una novela. Pero esto no es un paralelo sino una comparación, porque la forma de la novela es diferente. Y por la misma razón no podemos ver por qué se debe dividir en tres actos el relato de una película como se hace con una obra de teatro, aunque esta es una idea persistente en muchos guionistas. La división en actos es una característica del teatro determinada por su forma física, en tanto que el cine, que no tiene esta característica, no requiere una división semejante.

EL ENCUADRE

El encuadre contiene todas las descripciones técnicas necesarias para el director, el compaginador, el camarógrafo, el escenógrafo, el gerente de producción y el director musical. Aunque es probable que el director haya colaborado en etapas previas del desarrollo, el encuadre es su mayor responsabilidad.

El director indicará la clase de tomas que harán justicia a los medios de expresión o la combinación de medios de expresión capaces de revelar información en un momento dado. También indicará cuándo y dónde se debe cambiar la posición de la cámara. Estas posiciones de la cámara se numeran en forma consecutiva. Después de dar la clase de posición de la cámara el director menciona lo que se ha de ver en el campo de la cámara. Estas indicaciones deben tener la suficiente claridad como para informar al escenógrafo la clase de decorado que se necesita, al encargado de los accesorios cuáles se requieren y al asistente de dirección los actores y extras necesarios, al camarógrafo el ángulo de la cámara y también la iluminación, al director musical la música incidental y al sonidista la necesidad de mezclar lo que se debe conocer antes del registro. El compaginador parte del encuadre para ensamblar en una película las distintas tomas.

En esta etapa se hacen sentir las presiones de la producción inminente. Para estimar el tiempo de duración de la película terminada, a menudo se le da el encuadre a un experto familiarizado con el ritmo del director. Se puede descubrir que el encuadre es sustancialmente demasiado largo. De modo que el escritor, con su corazón herido, deberá cortar escenas y efectos que de por sí son buenos y valiosos; pero es mejor hacer esto en esta etapa que descubrirlo luego en la sala de montaje.

Con relativa frecuencia se siente en los ensayos que una escena no es tan buena como parecía en el papel; entonces se le puede pedir al escritor que la vuelva a elaborar. Y cuando él piensa que tiene un encuadre por fin perfecto, desbordamientos inesperados en el presupuesto pueden exigir una ajustada del cinturón y del guión. La enfermedad de un actor o un período de mal tiempo pueden exigir nuevos textos más allá del deseo o control de cualquiera. Hasta el último día de filmación las palabras en el papel son más erradicables que las imágenes y sonidos en el celuloide.

El resumen final tampoco es el término de los cambios a los que está suje-

to el encuadre. Puede haber cortes en la posproducción, o se pueden intercalar líneas adicionales; a veces se traspone una escena y por fin llega el día de la primera exhibición, experiencia que a veces resulta traumática.

El público ve la película por primera vez. Sus reacciones son con frecuencia inesperadas. Se puede reír en los lugares inadecuados o, en una comedia, anticipar demasiado una risa. Se puede inquietar o aburrir en lo que había parecido una secuencia en tensión. Por fin, las tarjetas de preestreno llenadas por los espectadores al irse, a menudo revelan reacciones adicionales.

Aquí empieza la etapa de experimentación: se corta una escena aquí, se reduce una secuencia larga allí. Pero la perplejidad no tiene fin: una escena no es larga por su duración o porque nada se diga o suceda sino a causa de algunas deficiencias estructurales. Puede haber otras escenas largas en las que nada sucede y sin embargo poseen una gran intensidad dramática, como por ejemplo: el silencio de una persona que acaba de recibir una noticia traumatizante. A veces se hacen necesarias nuevas tomas; o el corte puede mejorar los defectos. Pero en una etapa tan tardía no hay remedio ni forma de corrección esenciales. Por eso tiene tanta importancia examinar el guión en detalle antes de enviarlo a producción.

ANÁLISIS

Mientras que la creación es un proceso de construcción, el análisis es la disección del material más o menos terminado.

Comparativamente poca gente se siente capaz de imaginar un relato; pero casi todos se sienten idóneos para criticar. A diferencia de la crítica, el análisis no es una reacción fundamentada en el gusto personal. Como reverso del proceso creativo, requiere una comprensión igual de los elementos dramáticos.

El primer paso para el análisis de un guión es el reconocimiento de los factores individuales del material. Mientras que la crítica juzga a la película como totalidad, el análisis desnuda los elementos particulares, los evalúa y así nos permite emitir un diagnóstico que es la suma de nuestro juicio de todas las partes.

El análisis se emplea para muchos propósitos diferentes. Uno de ellos es guiar nuestra elección del material, como se expresó antes. Otro es encontrar errores a los fines de la corrección. Este análisis para la corrección tiene lugar en casi todas las etapas del desarrollo del guión.

Para evitar la confusión, debemos comprender que el síntoma no es igual a la enfermedad. Un médico que quiere curar a un paciente no intentará hacerle bajar la fiebre sino que tratará de eliminar sus causas. Aunque alguien sienta dolor en un ojo la causa puede estar en un diente. Un buen sastre puede arreglar un saco sin tocar el lugar donde se ve el defecto sino levantando los hombros y eliminando así lo que se ve mal en la cintura. Del mismo modo, rara vez es posible corregir el guión de cine en el lugar en el que el error se hace evidente; éste puede ser sólo el síntoma pero no la causa. La deficiencia real estará con frecuencia en otro lugar. Recordemos el capítulo sobre la selección

de la información, donde se vio que la misma escena puede tener un significado enteramente distinto si cambiamos información previa relativa a esa escena. Así que puede ser que no sea necesario corregir la escena que parece insatisfactoria sino otras anteriores. Se pueden corregir casi todas las películas que parecen deslucidas o aburridas hacia el final, mejorando la primera mitad y sin cambiar la segunda.

En general se supone que sólo el editor de un relato, el productor, el ejecutivo, el corrector de argumentos o los doctores en guión practican el análisis de los guiones. De hecho, mucha gente tiende a distinguir entre las personas analíticas y aquellas con poder creativo. Muchos artistas desdeñan a las mentes analíticas o críticas. Pero esto es injusto, porque los propios artistas necesitan cierto grado de percepción analítica. Los artistas realmente grandes no son presa del talento creativo incontrolado e irrefrenable. La mayoría de las veces su grandeza es resultado de ambas cualidades.

Para desarrollar un relato debemos interrumpir el progreso de la creación en varias etapas para detenernos a analizar el material existente, no sólo para descubrir sus defectos sino también para encontrar los pasos futuros a los que el relato nos fuerza. A esto lo podríamos llamar análisis para el desarrollo. Y esto no es de ningún modo crítica destructiva sino, por el contrario, algo muy creativo. Es como si el creador se detuviera a ver en qué dirección está avanzando el relato. Es como si el creador estuviera escuchando una narración que se cuenta por sí misma.

Se puede comparar este análisis con el esbozo en perspectiva de un artista. Para probar la exactitud de su esbozo puede extender hasta el horizonte las líneas de los cuerpos, en donde se deben encontrar en dos puntos fijos. Del mismo modo el escritor debe tratar de extender hasta el final las líneas de su relato. Esto lo ayudará a percibir hacia dónde lo lleva ese mismo relato.

Una vez que no posee el conocimiento suficiente, el proceso de análisis es en realidad muy simple. Sólo hay que realizar preguntas. El relato da las respuestas. Así, la casi desesperanzada tarea de evaluar la impenetrable jungla de los elementos del relato se reduce a encontrar ciertas respuestas simples para preguntas también simples. Una vez que el escritor conoce la naturaleza de su material, puede desarrollar aquellos elementos que sean importantes y suprimir los que no sean esenciales. De este modo el relato toma una forma clara y definida y la simplificación facilita la comprensión tanto para el escritor como para sus futuros oyentes. Puede mostrar la falsedad de una situación que de otro modo no se habría hecho evidente hasta que el escritor hubiera empezado a escribir el diálogo, lo cual puede sonar tonto (sólo porque la situación es imposible).

Nuestro conocimiento de las leyes dramáticas nos enseña qué debemos preguntar: ¿Dónde comienza la intención principal? ¿Es el motivo igual a la fuerza de la intención principal? ¿El contenido del relato satisface el hambre latente del espectador? ¿Cómo están distribuidos los objetivos auxiliares? ¿Cuánta información necesita el espectador para entender determinado desarrollo?

En lugar de dar una lista completa de las preguntas por hacer, es prefe-

rible dar una lista de los errores más comunes, a partir de los cuales se pueden deducir con facilidad las preguntas necesarias para el análisis. Al mirar esta lista de errores posibles reconocemos qué difícil es hacer una película perfecta y con cuánta frecuencia cualquiera puede fracasar, por lo menos en algunos aspectos. Aquel que esté libre de pecado, que arroje la primera piedra.

Errores con respecto al contenido del relato:

1. Falta de un contenido reconocible.
2. Falta de relación con los intereses del público en un momento dado.
3. Falta de proporción entre costo y atractivo.

Errores con respecto a la identificación:

4. Falta de relación entre los hechos del relato y la vida del espectador.
5. Falta de caracteres simpáticos.
6. Inconsistencias en la simpatía del personaje.
7. Falta de caracteres que posibiliten las comparaciones favorables.

Errores con respecto a la probabilidad:

8. Falta de probabilidad.
9. Tentaciones por situaciones interesantes pero improbables.
10. Premisas falsas.

Errores con respecto a la comprensibilidad:

11. Falta de variedad.
12. Uso de fórmulas agotadas.
13. Información insuficiente.
14. Empleo de símbolos incomprensibles.
15. Evaluación dificultada por el uso de factores no familiares.
16. Caracterización y hechos familiares con emociones no familiares.
17. Falta de emociones universales.
18. Película insípida a causa de la incapacidad para hacer comprensible el material interesante.

Errores con respecto al movimiento hacia adelante:

19. Intención principal expuesta demasiado tarde.
20. Dificultad principal expuesta demasiado tarde.
21. Clímax demasiado temprano.
22. Objetivo principal obtenido antes del fin de la película.
23. Puntos lentos debido a la falta de objetivos auxiliares.
24. Detenciones y saltos porque las subintenciones no se superponen.
25. Subintención malentendida como intención principal.
26. Falta de gradación.
27. Material que no permite la gradación.

28. Gradación irregular o desapareja.
29. Comienzo de relato que resulta demasiado impresionante.
30. Gradación que no se lleva al extremo.
31. Gradación estática.
32. Fatiga por incorrecta estimación de la distancia.
33. Insatisfacción causada por energías sobrantes.
34. Incoherencia porque la secuencia de escenas no sigue al interés.
35. Fracaso en la continuidad de las intenciones.
36. Interposición de escenas que obstaculizan el movimiento hacia adelante.

Errores con respecto al suspenso:

37. Confusión por falta de información concerniente al objetivo.
38. Posibilidad desigual de triunfo.
39. Falso suspenso basado sobre la esperanza.
40. Falta de exposición de la dificultad en el momento apropiado.
41. Relajación gradual de la duda hacia el final.

Errores con respecto a la anticipación:

42. Anticipación de la intención del autor (telegrafiada por adelantado).
43. Falta de conocimiento para la anticipación.
44. Falta de información para la anticipación.
45. Falta de sorpresa.
46. Intentos de crear suspenso sin la anticipación suficiente.
47. Falta de final de la anticipación.

Errores con respecto a la intención principal y a la subintención:

48. Falta de intención principal.
49. Intención principal débil.
50. Intenciones principales paralelas o difusas.
51. Intenciones principales que no se extienden a todo lo largo del relato.
52. Subintenciones falsas que no siguen a la intención principal.
53. Subintención sin motivación.
54. Motivación que no depende de un motivo.
55. Fuerza de la motivación superior a la del motivo.
56. Falta de cumplimiento o frustración de las subintenciones.
57. Subintenciones que no se orientan en una misma dirección.

Errores con respecto a la alteración y el ajuste.

58. Relato descriptivo sin alteración.
59. Combinaciones sin características.
60. Combinaciones sin afinidad o rechazo.
61. Falta de separación entre las partes con afinidad.
62. Falta de unión entre las partes con rechazo.

63. Falta de impedimento para que se separen partes con rechazo.
64. Falta de impedimento para la unión de partes con afinidad.
65. Motivos sin intenciones resultantes.
66. Intenciones sin motivo.
67. Objetivo inadecuado para una intención.
68. Falta de proporción entre la fuerza de la intención y la del motivo.
69. Falta de oposición de las intenciones.
70. Intento de destruir la intención mediante dificultades que no están en oposición.
71. Falta de cumplimiento de una intención que no tiene obstrucción.
72. Falta de enfoque de la contraintención hacia el mismo objetivo.
73. Unica oposición de la intención principal mediante obstáculos o complicaciones.
74. Falta de manifestación de la fuerza de la intención.
75. Inadecuada fuerza de la dificultad.
76. Falta de reconocimiento de la exposición mutua de la fuerza en ataque y resistencia.
77. Falta de decisión final.
78. Choque con la dificultad revela intención más fuerte de lo que era el motivo.
79. Exposición innecesaria de factores decisivos.
80. No dejar implícita la ejecución de una intención sin oposición, en un lapso.
81. No mostrar la ejecución de una intención que tiene oposición.
82. Cambio rápido de las características.
83. Preparación inadecuada del ajuste.
84. Ajuste que retrocede hasta el estadio inalterado.
85. Ajuste inaceptable.
86. Final infeliz que tiene la posibilidad de un ajuste posterior.

Errores con respecto a la caracterización.

87. Falta de conocimiento psicológico.
88. Falta de caracterización.
89. Negligencia en la exposición de los factores obligatorios.
90. Elección de factores inconsistente.
91. Designación de factores a voluntad.
92. Acciones incoherentes.
93. Reacciones incoherentes de otra gente.
94. Descuido de detalles que ayudan a la caracterización.
95. Distribución irregular de la caracterización.
96. Elección falsa de caracterizaciones.
97. Duplicación de caracterizaciones.
98. Falta de esquema de color.
99. Descuido de los papeles secundarios.

Errores con respecto a la selección de información:

- 100. Información no esencial.
- 101. Muy poca información.
- 102. Repetición de información.
- 103. Distribución falsa de la información.
- 104. Falta de la explicación necesaria.

Errores con respecto a la división del conocimiento:

- 105. Falta de información a los actores.
- 106. Aburrida exposición de la información a los actores.
- 107. Falta de información al público.

Errores con respecto al espacio y el tiempo:

- 108. Elección de lugar indiferente.
- 109. Elección de lugar equivocada.
- 110. Falta de consideración de los efectos del lugar sobre la escena.
- 111. Elección del tiempo indiferente.
- 112. Falta de consideración de la consecutividad del tiempo.
- 113. Falta de consideración de la progresión del tiempo.
- 114. Falta de consideración de los efectos del lapso entre escenas.
- 115. Omisión de la exposición del lugar.
- 116. Descuido en la explotación de las características del lugar.
- 117. Incoherencia debida a una preparación del lugar no cumplida.
- 118. Exposición insuficiente.
- 119. Falta de consideración de la exposición del tiempo por medio de la acción.
- 120. Intervalos irregulares en el lapso entre escenas.

Errores con respecto a la ampliación y composición:

- 121. Enfoque del sector equivocado.
- 122. Incorrecta elección de la posición de la cámara.
- 123. Señalamiento de factores no importantes.
- 124. Falta de muestra de factores esenciales.
- 125. Falsa composición de factores.
- 126. Retardo en el seguimiento del interés.
- 127. Movimiento de cámaras injustificado.
- 128. Falta de conexión entre tomas.
- 129. Cambio brusco de la posición de la cámara.

Errores con respecto a los medios de expresión:

- 130. Expresión sin significado.
- 131. Uso no económico de los medios de expresión.
- 132. Uso erróneo de los medios de expresión.

- 133. Exceso de diálogo.
- 134. Acciones sin sonido adecuado.
- 135. Falta de consideración de la información expresada.
- 136. Contradicción entre los distintos medios de expresión.
- 137. Falsa reminiscencia.
- 138. Falta de elaboración.
- 139. Duplicación absurda.
- 140. Falso simbolismo.

Errores con respecto al espacio:

- 141. Demasiado material.
- 142. Muy poco material.

LOS REALIZADORES JÓVENES

Los realizadores jóvenes han llegado para quedarse, para crecer y obtener experiencia y, con el tiempo, dejar su lugar a una nueva ola de agitadores inspirados.

Si la experimentación libre y exuberante de la actualidad no permite otras predicciones, lo recién dicho se puede anticipar por lo menos con tanta seguridad como que habrá una continua demanda de realizadores en el futuro predecible, aunque el progreso tecnológico pueda cambiar sus nombres. En realidad, para estar del lado seguro, anotemos aquí la cláusula que se inserta en los contratos de los guionistas, que abarca todos los recursos técnicos conocidos hasta ahora y los que aún están por inventarse.

Es seguro que persistirá el interés por el relato; la curiosidad no se acabó cuando los oyentes se reunían en una caverna para oír las últimas noticias del cazador de mamuts; es probable que sea igualmente cautivadora cuando los astronautas que regresen relaten sus exploraciones de un lejano universo por medio de transmisión de pensamiento, para lo cual habrá que inventar una nueva y asombrosa forma de protección de la propiedad intelectual.

Sin duda alguna las innovaciones técnicas seguirán avanzando a mayor velocidad que los cambios en la capacidad y las respuestas sensoriales, mentales y emotivas del público. En tanto los avances mecánicos no dejen de alterar la forma del relato, seguirá estando al otro extremo el receptor más o menos inmutable al que se dirige el contenido.

Durante muchos años las estructuras firmes de los grandes estudios preservaron el statu quo técnico de la realización cinematográfica. Pero cuando la caída de los sistemas estáticos de estudio permitió nueva libertad y alcanzó un mayor ingenio, se inventaron y emplearon mejores equipos. Cámaras portátiles, películas de alta velocidad, luces más pequeñas, micrófonos direccionales y equipos de sonido más flexibles abrieron nuevas perspectivas de producción, posibilidades impensadas en los rodajes en exteriores y costos reducidos. Y esta revolución tecnológica no ha recorrido todo su camino ahora; se siguen presentando continuamente instrumentos perfeccionados.

Por suerte y coincidencia han aparecido muchos realizadores jóvenes que exploran con entusiasmo las facilidades sin precedentes. En colegios y universidades una generación de estudiantes muy motivados está trabajando con los nuevos materiales a mano, investigando los efectos originales por lograr mientras aprenden las técnicas establecidas.

A su tiempo, la agitación de la innovación pasará de lo mecánico a lo dramático, a la presentación creativa de relaciones humanas, la visión fresca de situaciones básicas. Gran parte de lo que se ha hecho trillado y vulgar será descartado por los ímpetus creativos y reemplazado por la percepción artística que ve al mundo día tras día como si nunca antes lo hubiera observado.

Pero la novedad en sí tiene tan poco poder de persistencia como cualquier capricho y moda.

En tanto la última técnica atrae la atención fugaz, es en un sentido el reverso del productor de los viejos tiempos que quería estar al corriente de la moda diciéndole al escritor: “lo que en realidad estoy buscando es... un nuevo lugar común”.

Es casi innegable que gran parte de los guiones del pasado eran eclécticos: se “canibalizaban” elementos de películas de éxito y se los instalaba en nuevos vehículos. He estado en muchas conversaciones sobre relatos en los que se mencionaban películas pasadas: “¿Te acuerdas cómo se reía la gente en esa escena?” O alguien decía: “Ponle una persecución policial. Siempre queda bien”. Pero cosas que han probado su valor en otros filmes pueden fracasar en la nueva combinación. Es mejor empezar a partir de la nada que saquear los archivos.

Sin embargo, tan necesaria como resulta la experiencia, en el pasado era difícil, si no imposible, obtenerla para el realizador joven. Casi todas las industrias mayores destinan grandes montos a la investigación y el desarrollo; los estudios sentían un terror mortal por la experimentación. Las grandes corporaciones tienen programas de entrenamiento intensivo y dedican un esfuerzo considerable a la atracción y selección de los candidatos más promisorios; los estudios no buscaban realizadores jóvenes sino nuevos talentos solo para reemplazar a los actores y actrices cuyo aspecto juvenil no podía resistir para siempre los estragos del tiempo.

Por fortuna esto ha cambiado en los últimos años. En muchas universidades y colegios se ofrecen excelentes cursos de cinematografía. En los Ángeles, California, el *American Film Institute's Center For Advanced Film Studies* proporciona un contexto único en el que los realizadores jóvenes pueden hacer películas y trabajar en una relación tutelar estrecha con los mejores artistas y artesanos de la práctica cinematográfica. El programa del Centro está abierto a los realizadores y eruditos profesionales en los primeros pasos de sus carreras y a los promisorios graduados universitarios. Se otorgan equipos, película y otros recursos según los requerimientos de cada proyecto. El Programa Interno del Instituto de Filmación ha posibilitado a ciertos realizadores jóvenes trabajar con grandes directores como Marty Ritt, Peter Yates, Mike Nichols, Elia Kazan, Robert Wise, Robert Mulligan, John Frankenheimer y Arthur Penn.

Un nuevo hecho significativo es la decreciente especialización entre los realizadores jóvenes, en contraste con su veloz crecimiento entre, por ejemplo, físicos o químicos. En oposición a la descentralización del ser humano, el artista reafirma su individualidad. Contra el concepto de un gran estudio acerca del trabajo en equipo, los creadores jóvenes defienden el concepto del realizador total. Pocos disientirán de la idea de que es una afirmación saludable con respecto al principio de la creación en "comisión", porque con demasiada frecuencia es cierto que "un camello es un caballo diseñado por una "comisión".

Pero aunque la lucha por la individualidad artística puede ser muy elogiada, en la práctica la realización cinematográfica es una Hidra de muchas cabezas que parece necesitar un surtido de entrenadores hábiles.

El concepto de "autor" (un hombre, como Charles Chaplin u Orson Wells, que escribe, dirige, produce y a veces actúa) es cada vez más atractivo para muchos realizadores. Pero no es probable que se perpetúe con tanta facilidad en el cine como en las novelas, tradicionalmente escritas por un autor. Incluso personalidades tan fuertes como Fellini o Hitchcock, no importa cuán inequívocamente impriman su individualidad en su cine, tienen que trabajar con escritores, compositores y directores de fotografía, para no mencionar la colaboración esencial de sus elencos. En suma, el *autor* en cine es más admirable como conductor brillante, dotado para extraer la mejor orquestación de su equipo, que por sus logros como lobo solitario.

Además, el más individualista de los realizadores totales deberá comprender tarde o temprano que no puede ignorar, y mucho menos ahuyentar, a su participante silencioso y hasta ausente: el público. Necesita que su "afirmación personal" tenga un grado de universalidad. Hacer películas *sólo* para complacerse a sí mismo, quizá para agrandar su propio ego inseguro, es una afición demasiado cara; no será consentida por mucho tiempo. Los poetas modernos pueden buscar la autoexpresión en símbolos esotéricos que nadie más entiende. Pero al realizador le cuesta mucho desembarazarse de la interrelación con su público.

Tampoco se debe considerar a ésta una causa para el arrepentimiento. Se ha refutado más veces de las que se ha probado que el espectador común de cine tiene la mentalidad de un niño de doce años. No es buena idea la de insultar la inteligencia del público; otros mercaderes, no importa cómo evalúen los gustos e intelectos de sus propios semejantes, prefieren adular a sus clientes.

Al ser un arte democrático, el cine tiene los beneficios y los defectos de las democracias, sus ventajas y sus desventajas. Entre los peligros están la tendencia a la vulgaridad, la perogrullada, la trivialidad y el lugar común. Ya que se dirige a la psicología de las masas, puede ser un vehículo para su seducción, y éste es un fenómeno que hemos experimentado con excesiva frecuencia en las últimas décadas. Entre los aspectos beneficiosos está el juicio sano y saludable que otorga la multitud en contraste con los veredictos de unos pocos árbitros autodesignados que pueden estar dados a los excesos, las creencias erróneas, los sentimientos artificiales, las emociones falsas y las mentiras propias de un esnob. El gran jurado formado por los compradores de entradas de cine, aunque no es infalible, asegura una sana medida de justicia en las cortes.

La mayoría de los realizadores jóvenes, sean o no idealistas, están preocupados por el estado del mundo y las deficiencias de la sociedad. El trabajo de los otros, aunque puedan rechazar su inclusión, influye sobre sus contemporáneos por igual. Porque la verdad es que no todas las narraciones pueden ayudar, pero sí instruir, interesar, entretener. No importa cuán egoísta u oportunista pueda ser un realizador, no puede escapar al hecho de ser también un educador.

Por su selección de hechos de la multitud de la vida y por su actitud hacia ellos, el creador de cine proyecta inevitablemente una visión del mundo. Consciente o inconscientemente enseña lo que cree. Y aunque hoy esa educación indirecta se pueda ver oscurecida por la gran salida de hojarasca, por las pilas de filmes sensacionalistas o insípidos, el escritor fundamentalmente desciende de una larga línea de ancestros ilustres, de los antiguos profetas, de los poetas inspirados que guiaban a su pueblo, de los visionarios, los videntes y los maestros.

No importa cuánto lo intente, no puede rehuir esta responsabilidad básica, hoy menos que nunca, porque los medios de comunicación masiva multiplican los efectos de sus palabras. Oscar Wilde dijo que la vida imita al arte mucho más que el arte a la vida. Y eso es más cierto que nunca en la actualidad, porque un nuevo peinado lucido por una estrella de cine de inmediato se ve en millones de cabezas añiadas desde China hasta Zanzíbar.

De modo que el creador cinematográfico afecta a la civilización entretejiendo sus opiniones en el contexto cultural. Para mejor o para peor, altera, forma, daña o nutre el ambiente en el que vive. Aunque puede resistirse con tesón a este lazo y buscar el aislamiento, de todos modos está inextricablemente implicado con sus semejantes, con el destino del mundo, en un interjuego mutuo en el que no sólo absorbe y expresa, sino que también influye.

Aunque no quiera hacerlo, el realizador joven puede estar sugiriendo cómo deberían ser las cosas, revelando con honestidad “en dónde está” o “cómo es”. Y la gran necesidad de una visión clara está expresa en mi novela *“El decimotercer apóstol”*: “Es deber del artista explorar un mundo siempre cambiante, redescubrirlo y recrearlo para cada generación. Su función en el cuerpo de una nación es experimentar la vida tal como es y comunicarla a sus contemporáneos como los ojos, oídos y sentidos, tanto como las emociones comunican al individuo. Nunca antes había sido tan grande la necesidad de un redescubrimiento constante de nuestras vidas porque nunca antes el ambiente había cambiado con tanta rapidez. El mundo tiende a ser algo extraño para nosotros a cada hora por la forma en que está creciendo, día a día, en un millón de lugares separados. Se aleja cada vez más de nosotros con pasos tan pequeños que no los percibimos. Y sin embargo, si de a ratos no lo recapturamos, habremos de terminar, en poco tiempo, sin un sentido real del ser, atrapados por nociones petrificadas y marchitas de climas de un mundo anterior, viviendo como fantasmas en ambientes imaginarios que una vez fueron reales pero ya no existen”.

LA CONVICCIÓN AUDAZ

El escritor que empieza su guión en el silencio de un pequeño cuarto se puede sentir turbado por la idea de que millones de personas oirán las palabras que él conciba. Una tribuna tan inimaginablemente poderosa lo inspira para dar lo mejor de sí: espera que el éxito (artístico, comercial o ambos) corone sus esfuerzos.

Un viaje de 1000 km comienza con un simple paso. En la partida, el viajero puede invocar a su amuleto favorito, ya prefiera frotar su pata de conejo, tocar madera o cruzar sus dedos. De hecho, si no estuviera demasiado desconcentrado podría consultar a una adivina para preguntarle si podrá alcanzar su objetivo.

Desde la madrugada de los tiempos, los hombres han buscado oráculos para predecir el curso de los acontecimientos; han tratado de descubrir magia para manipular ese curso; han anhelado métodos que permitieran forzar a los dioses a hacer lo que se les pidiera. Y los reyes que dirigían esos estudios ponían sus esperanzas en una sucesión de encantadores, echándolos furiosamente cuando no producían los milagros prometidos.

Desde los amuletos de los sacerdotes tribales hasta los últimos pronunciamientos de la experta búsqueda motivacional, se manifiesta el mismo deseo humano por la certeza. El sentido de la terrible desesperanza, engendrado por la falta de control sobre las respuestas del público, urge a las cadenas de televisión y estudios cinematográficos de hoy a intentar cualquier recurso para predecir o forzar un hecho.

En la actualidad, por supuesto, nos sonreímos arrogantemente cuando se mencionan las danzas de sacrificio de los viejos médicos tribales. Pero fruncimos el ceño en actitud pensativa cuando estudiamos los hallazgos totalmente contradictorios de dos sistemas de *rating* competidores de televisión.

La superstición se las ha arreglado para sobrevivir, respondiendo a nuestras necesidades modernas; sólo ha cambiado su terminología por un vocabulario y una metodología estadísticos y seudocientíficos. Y en tanto nuestra condición humana no deje de generar las mismas necesidades para al-

guna clase de control sobre la rebeldía de la vida, la magia y los oráculos seguirán invadiendo nuestro pensamiento.

Hace algún tiempo participé de un panel de discusión sobre varias fases de las industrias del entretenimiento. En el curso de la noche se expresaron opiniones muy diversas y divergentes. Un productor cinematográfico que afirmaba su fe en el sistema de estrellas, fue interrogado por un director que señaló que dos importantes películas protagonizadas por la misma actriz fueron lanzadas en un año; una fue un gran éxito de taquilla y la otra un completo fracaso.

El productor de cine, aunque aceptó la existencia de tales discrepancias inexplicables, se mantuvo firme en su adhesión al sistema de estrellas: “Cuando uno arriesga tanto dinero en una producción, debe tener *alguna clase* de seguro, aun cuando no siempre dé resultado”, exclamó.

Nadie señaló la ligera contradicción en el concepto de un seguro que no siempre da resultado, porque para entonces la discusión se había desviado a la cuestión de complacer al público. Un ejecutivo destacó las ventajas de trabajar sobre obras y novelas que habían tenido gran éxito de ventas. Entonces un crítico citó ejemplos de bellas obras teatrales y novelas de las que se habían hecho malas películas y viceversa. Un exhibidor, parafraseando a Poncio Pilatos, preguntó: “¿Qué es lo bueno?” Y citó una reseña del crítico que había elogiado determinada película que otro crítico igualmente distinguido había condenado. En ese momento el productor enfatizó, tan sabia como tristemente, que tales desacuerdos sobre la calidad no se limitaban a críticos o espectadores individuales. Dado que una película se dirige al mismo público masivo que participa en una elección presidencial, se divide de manera irregular en la valoración de los méritos de los candidatos respectivos.

Hasta ese momento la discusión no había descubierto principios confiables. La situación se hizo aun más confusa cuando se le cuestionó a un auspiciante de programas de TV su método de comprar programas. Con presteza admitió que no tenía fe alguna en el valor del sistema del *rating* al cual suscribía.

“¿Entonces por qué lo sigue renovando?”, le preguntaron.

“Por algo me tengo que regir”, protestó.

“¿Pero si no cree en ello?”

El se encogió de hombros. “Es mejor que nada”.

¿Una paradoja?

Por supuesto. Pero una paradoja que expresa el dilema de los hombres que deben tomar decisiones sobre la base de lo intangible.

En realidad es perfectamente comprensible que el ejecutivo que se ve forzado a hacer sus elecciones entre una multitud de valores elusivos y factores volátiles, finalmente aspire a alguna clase de patrón, alguna clase de recurso para medir, aun cuando no crea en él. En su desesperación puede preferir reglas dudosas a su carencia absoluta, sólo porque es “mejor que nada”.

Pero el negocio del espectáculo, aunque a menudo se lo acuse de tener métodos irracionales y no comerciales, no está solo en esta situación paradójica. Lo mismo se aplica para las bolsas de valores, en las que una gran cantidad

de inversores se guía por las predicciones de servicios de consejeros influyentes y respetados, aunque un estudio cuidadoso puede revelar que sus análisis y profecías son casi tan confiables como los encantamientos de los magos medievales. Y una ojeada a los desacuerdos de los banqueros y economistas astutos nos puede llevar a preguntarnos si nuestros asuntos prácticos, que incluyen las cantidades medibles de dólares fuertes, están incrustados con tanta seguridad como suponemos en un realismo dependiente. Y por último, pero no por eso menos importante, las industrias gigantes, antes de aventurar enormes sumas en nuevos productos, han aplicado todos los recursos concebibles para la investigación del público, como lo hizo la Ford antes de diseñar su modelo Edsel.

Hay algo de ingobernable e impredecible en el consumidor, en el público. Queda todavía esa región de misterio en el ser humano que el poeta puede atrapar con más facilidad que el estadista. Y por eso el creador sigue controlando su campo. En lugar de sucumbir a la desesperación luego de reconocer el inevitable fracaso de todos los recursos para medición, soportes estadísticos, seguros caprichosos y precedentes no dignos de confianza, el creador, forzado a confiar en su propio juicio, puede volver a experimentar la fascinación de su trabajo.

En la mayoría de nosotros operan dos direcciones conflictivas: el deseo de seguridad, certeza, predictibilidad, y el espíritu aventurero, el placer del desafío que nos proporciona la emoción de sentirnos vivos.

El creador (ya apliquemos este término colectivamente al autor, dramaturgo, guionista, a la gerencia y personal de una compañía, a las combinaciones de artistas y técnicos que participan en una producción) está siempre avanzando por territorio desconocido.

A diferencia del mercader o inversor cauto que puede adquirir un comercio o negocio en funcionamiento sobre la base de ganancias pasadas, el creador comienza cada nuevo proyecto a partir de un informe potencial, de materiales maleables, de semillas que no revelan su futuro crecimiento. Tampoco puede repetir éxitos pasados. Porque el público, aunque acepta y hasta insiste en una medida tranquilizadora, en lo familiar, también exige lo nuevo, lo que evoca en el espectador la misma turbación que antes había estimulado e inspirado al creador.

Por lo tanto, incapaz de perpetuar lo anterior, el creador, dirigido hacia lo nuevo, debe ser guiado por una convicción audaz.

Ya que se trata de una convicción y no de una ley probada, está sujeta a la duda. Y además, por ser audaz, está sujeta al miedo. Ambas, la duda y el temor, son por eso inseparables del creador.

Pero también lo es el coraje, porque no sería durante mucho tiempo un creador si careciera del espíritu para sacar de sí una convicción audaz. Y también lo es el sano juicio, porque sin la capacidad de evaluación crítica su coraje pronto se vería expuesto como temeridad.

En contraste con los gráficos y tablas que facilitan las decisiones en otros campos, el creador encuentra su imaginación encendida por una idea, por el estímulo que experimenta al leer un libro o un relato, por su respuesta emoti-

va a un drama. Sobre la base de una reacción tan volátil debe tomar una decisión inicial.

Un poeta, encendido por una idea en mitad de la noche, puede completar sus versos en cuestión de minutos, o pulirlos en años. Pero en todo caso no hay implícitas decisiones costosas y de largo alcance.

Pero el creador del mundo del espectáculo debe decidir poner en movimiento el enorme aparato de producción, aunque la chispa inicial pueda ser igualmente fugaz. Debe evaluar su respuesta primaria emocional y racional a la luz del peso engorroso, del gran esfuerzo, el riesgo, la labor y la dedicación que tendrá que sostener. ¿Es entonces sorprendente que ningún material básico parezca tener la fuerza suficiente como para soportar esta comparación a menos que esté sostenido por obras o novelas de éxito, por estrellas consagradas o por alguna clase de axiomas del insondable arte?

Y, sin embargo, incluso esta búsqueda vacilante del soporte no obvia la necesidad de la convicción audaz. Porque de la primera decisión continúa la tarea de la realización, un largo camino en el cual ningún paso admite justificativo previo. En realidad no se exige nada menos resistente que llevar esa chispa inicial y esa respuesta emotiva a todo lo largo de las etapas del sonido, laboratorio, salas de montaje, cabinas de proyección, teatros y finalmente hasta el corazón de los espectadores, donde se debe volver a encender luego de haberse extinguido, roto, oscurecido; después que la emoción hace mucho ha desaparecido de la experiencia de los creadores, se ha escapado de su alcance, se ha hecho trillada por la interminable repetición.

Todos los creadores necesitan de la convicción audaz. En el caso del poeta, el circuito corazón, mente y pluma es tan breve como para garantizar un pasaje seguro al impulso tierno y gentil. Pero un Miguel Ángel necesitó una visión ardiente y apremiante que lo mantuviera en la titánica labor de pintar la Capilla Sixtina. Y el cine, debido a su naturaleza singular, requiere su propia clase de convicción. Se debe implementar la visión incipiente del creador mediante toda una caravana de artistas y técnicos que transitan por un arco iris, cargando todos sus pesados equipos sobre el puente radiante, multicolor y etéreo, hacia la imagen distante, la emoción distante, la distante vasija de oro al final de ese arco iris.

Y su peligroso viaje primero se imagina y luego se cumple por medio de la voluntad del guionista. Todo su recorrido sobre el trayecto luminoso del arco iris está concebido por... su convicción audaz.

4. Diálogos

Cuatro «escenas de alcoba» nos ayudarán a deducir ciertas constantes del diálogo fílmico, pero también algunos criterios de diferenciación correspondientes a modelos estéticos específicos. Esta vez ya no se trata de música, sino de lecho y amor. Bueno, a veces.

A) MODELOS ESTÉTICOS DEL DIÁLOGO

1. Escena 1. *Le jour se lève* (1939)

Realizado por Marcel Carné, el filme fue escrito por J. Viot y J. Prévert.

Situación de la escena. Un obrero, François, está cercado por la policía en su habitación, situada en lo alto de un inmueble de las afueras de París. Se le ha visto matar a un hombre. Rememora las circunstancias del drama. Después de haber encontrado a una mujer, de la que se ha enamorado, advierte que ésta visita a menudo a un adiestrador de perros muy sospechoso, al que acompaña una hermosa ayudante, que se siente atraída, además, por François. Convenido de que aquella belleza tiene relaciones con aquel hombre repugnante, François rompe con ella. Se le encuentra de nuevo, un domingo por la maña-

na, bajando la escalera de su inmueble para atravesar la plaza y reunirse, en una habitación del hotel de enfrente, con la hermosa ayudante...

Interior día. Habitación de hotel. Arletty está en la ducha. Jean Gabin se ha acercado.

FRANÇOIS: ¿Estás sola?

ELLA: Imbécil. Claro que estoy sola, tú me dejas siempre sola del todo.

FRANÇOIS: ¡Vaya! Hoy es domingo y la oficina de las lágrimas está cerrada, ¿de acuerdo? *(Entreabre la cortina de la ducha)* Déjame ver, bueno, estás linda así, ¿sabes? Se diría que eres la verdad saliendo del pozo.

ELLA: La verdad... Más te valiera callarte. Si te las dijera yo a ti, unas cuantas verdades...

FRANÇOIS: ¡Ah, no! Esta mañana, no. Esta mañana no soy curioso. Estoy enamorado.

ELLA: Enamorado... ¡Lo que hay que oír! Cuando pienso que hace dos meses que estoy aquí criando mohó. ¿Y por qué? ¿Por quién? Por un bruto semejante... *(Se reúne con él, en albornoz, en un diván)*

FRANÇOIS: ¿Cómo, un bruto semejante? Un bruto cariñoso, ¿no?

ELLA: Sí, un bruto cariñoso...

FRANÇOIS: ¿Entonces...?

ELLA: ... que viene a verme así, cuando se le antoja, de vez en cuando, como si estuviera de paso...

FRANÇOIS: Para estar de paso, yo diría que no traigo mucho equipaje.

ELLA: Exacto. Eso es lo que te reprocho. Mejor que te lo hubieras traído, tu equipaje...

FRANÇOIS: Tú sabes que, entre nosotros, nunca se ha tratado de eso.

ELLA: Lo sé, lo sé. No has prometido nada y yo no te he pedido nada. Pero, de todas maneras... *(Él va a tenderse sobre la cama)*

FRANÇOIS: De todas maneras, ¿qué?

ELLA: Por la noche, me aburro.

FRANÇOIS: ¿No duermes?

ELLA: Sí.

FRANÇOIS: ¿Entonces...? *(Ella va a tenderse junto a François).*

ELLA: Pero tengo pesadillas... Sueño que no estás aquí... entonces me despierto sobresaltada... y como tú no estás aquí, eso no resuelve las cosas... si es a esto a lo que tú llamas noches de amor...

FRANÇOIS: Ah, noches de amor... Sí que eres tonta tú, con tus noches de amor... Eso está bien en los libros... Está bien para los peces gordos, para la gente que no hace nada... Y aun así, ¿qué sabemos nosotros? ¿Y qué quieres? Yo trabajo, trabajo todo el día... Y bueno, cuando se trabaja, la noche es para dormir... Mientras que el día... el día, depende... Fíjate, los domingos por la mañana, por ejemplo... ¿No crees que hay demasiada luz en tu casa?

ELLA: El sol de invierno no molesta.

FRANÇOIS: Un poquito, de todas maneras.

ELLA: Humm...

FRANÇOIS: Humm... *(Ella se levanta, para correr las cortinas de la ventana, echa una ojeada a la calle)*

ELLA: Pero, bueno...

FRANÇOIS: ¿Qué pasa?

ELLA: Ven a ver... (*Él se reúne con ella. Se ve al adiestrador de perros*).

Este extracto es bastante representativo de cierto modelo de diálogo clásico. Ante todo porque cumple las funciones habitualmente catalogadas por los manuales:

■ **Función de información.** El diálogo debe dar y ocultar información al espectador, puesto que la progresión de la historia y la gradación dramática están condicionadas por la dialéctica de lo dado (elementos nuevos, respuestas a preguntas, clarificaciones) y de lo retenido (no decir demasiado, ni demasiado deprisa; no recargar la historia; reservar sorpresas). La presente escena llega tras una elipsis en la historia pasada de François. Las imágenes nos muestran que ha entablado relaciones con la ex ayudante del domador, el diálogo nos lo confirma y nos precisa algunos puntos (han pasado al menos dos meses, no viven juntos). Pero estas informaciones están hábilmente distribuidas y fundidas en la dinámica de la escena, otra regla procedente del modelo clásico y que participa de la tendencia de este modelo a borrar las marcas de la narración.

■ **Función de caracterización.** ¿Qué «caracteriza» el diálogo? Ante todo, a los personajes, y esto por su contenido y por su forma. El grado y la extensión de caracterización de los personajes son variables. Pueden tocar aspectos concretos (el humor, la emoción, el papel estatutario en la escena considerada) o generales (pertenencia social, carácter). Aquí la caracterización social de los personajes pasa por el vocabulario y la sintaxis que [en la versión original] se supone reproducen lo mejor posible el habla «popular» de la época. Los dialoguistas preocupados por captar los hábitos lingüísticos propios de una categoría social y de una época dadas, trabajan a menudo por impregnación, incluso por encuestas e informes sistemáticos (anotaciones y/o grabaciones de campo). Se sabe que ciertos actores hacen lo mismo. Estas prácticas remiten evidentemente a una concepción realista del diálogo, y son coherentes con la referencia al modelo realista ya analizado (véase más arriba). No es raro que en el estadio de elaboración de los diálogos colaboren actores competentes (o colaboradores no profesionales), cuando se trata de reproducir rasgos sociolectales muy específicos.

Pero las palabras y las frases dichas por Gabin y Arletty dibujan también dos «caracteres» o tipos psicológicos (en sentido amplio): el *bourreau-gentil* (versión francesa y popular del *good-bad-boy* americano) y la buena chica que no se deja embaucar. El contenido, la tonalidad y los estilos del diálogo caracterizan también el filme y, en el interior de éste, la escena. El diálogo es, en efecto, uno de los componentes del género (de filme) y del tipo (de escena).

El presente extracto evoca el filme realista, «popular», llamado también «poético», fácilmente localizable en la producción francesa de los años 30-

40, y una escena de género (intimista-amorosa) recurrente. En ella, la familiaridad del vocabulario y de la sintaxis se llenan de ternura. Obsérvese que el atrevimiento del lenguaje es aquí muy relativo, moderado, sin duda, por los imperativos de la censura (más liberal hoy) y por los del género (en la misma época, una película negra implicaría indudablemente más violencia, sequedad, cinismo). *Le jour se lève* lleva la marca de Prévert, de su gusto por las «frases» (sobre la verdad, los hombres «de paso») y por los juegos de palabras.

■ Función de acción y de dramatización de la acción. El diálogo, en la perspectiva clásica, participa en la acción. El ideal es que parezca surgir de la situación para crear y revelar las relaciones entre los personajes, sean éstas manifiestas o latentes, actuales o futuras. Pero esta acción debe dramatizarse, inscribirse en una progresión y una tensión de la escena. Aquí conocemos la relación entre los dos personajes gracias a un desacuerdo (especie de paradoja situacional) que evoluciona hacia el acercamiento amoroso. La tensión reside en la diferencia o desfase de las peticiones que formulan los dos protagonistas: ella más apremiante, expresando insatisfacción, él justificando su postura de reserva (que puede constituir un indicio de la persistencia de su amor hacia la otra mujer), pero expresando también una petición (de orden directamente sexual). La escena tiene un principio, un medio y un final, interrumpido por la llegada del adiestrador (efecto de concentración dramática, manifestación del papel de este personaje que viene siempre a interponerse entre François y las mujeres, después de haberlo precedido junto a ellas).

Está ritmada por la alternancia entre intercambios breves y réplicas más desarrolladas. Desde el punto de vista técnico, la dramatización de la escena se efectúa igualmente a través de ciertos procedimientos:

- encadenamiento de las réplicas a partir de la repetición de una palabra o de una frase (sola/sola, verdad/verdad, enamorado/enamorado, bruto/bruto, de paso/de paso, de *todas* maneras/de *todas* maneras, noches de amor/noches de amor);
- repetición e inversión de una frase o de una idea;
- disposición de las réplicas según el esquema ternario, a imagen de una historia completa (premisas, intensificación de la situación, distensión): «Tengo pesadillas... sueño que no estás aquí... me despierto... y como no estás aquí...».

■ Función de comentario. El diálogo comenta la situación, la acción y el comportamiento de los personajes. Esta función puede desempeñarla una voz en *off* (voz-yo o extradiegética) o el procedimiento que consiste en recordar una escena en otra escena —procedimiento familiar a Eric Rohmer y que le permite jugar con el desfase de los puntos de vista e introducir algunas variaciones sobre la mentira: véase *Paulina en la playa* (*Pauline à la plage*, 1983),

El amigo de mi amiga, etc. Pero el comentario puede también emanar directamente del diálogo en situación: aquí, los personajes mismos comentan lo que sucede y lo que viven; la interpretación de los actores completa evidentemente las palabras (y puede imaginarse un comentario visual que contradiga el diálogo). Finalmente, un personaje como el barón Raoul en *Stavisky* (Stavisky, 1974, Resnais), por su situación en el relato, asegura a veces el papel de comentarista.

El diálogo, según Field,¹²⁴ hace «real, natural y espontáneo» al personaje. Se advierte que la suma de las funciones catalogadas relativiza algo la naturalidad del diálogo. De hecho, el modelo clásico tiende hacia una integración armoniosa y equilibrada de todos estos condicionamientos. Implica una escritura precisa y unas opciones que privilegian ciertas funciones para el conjunto de la película o para tal o cual escena. De ahí la clasificación de las escenas y los diálogos (de exposición-información, de acción, de situación, etc.), de ahí la distinción entre los diálogos de autor (en los que los personajes hablan más o menos el mismo lenguaje) y los diálogos de personajes (que acentúan la caracterización diferencial).

2. Escena 2. *A nuestros amores* (*À nos amours*, 1983)

Guión y diálogos de Arlette Langmann y Maurice Pialat.

Situación de la escena. Suzanne, quince años, tiene aventuras efímeras con diversos jóvenes. Sus padres, peleteros de París, apenas se entienden. La escena se sitúa en una habitación en la que Suzanne acaba de hacer el amor con un chico.

Interior día. Alcoba. Se visten.

SUZANNE: ¿Qué pasaría si tu viejo nos viera aquí?

EL CHICO: No sé... Sería violento... pero la que se llevaría la bronca sería más bien mi vieja, supongo, sí...

SUZANNE: ¿Por qué ella no dice nada? No puede reprocharme nada, sin embargo.

EL CHICO: No, no es eso, es que... ella hace la vista gorda a lo que yo hago, y así yo hago la vista gorda a lo que hace ella.

SUZANNE: ¿No te importa que ella tenga un ligue?

EL CHICO: ¿Por qué iba a importarme? Ya no es tan joven, ¿no?

SUZANNE: Sí, de acuerdo, pero...

EL CHICO: No sé si has visto los michelines que se gasta, pero...

SUZANNE: Estás tú fresco. Ya me gustaría a mí estar como ella a su edad...

EL CHICO: No, bueno... no está mal...

SUZANNE: Es curioso de todas maneras. Yo no podría juzgar así a mis viejos... (*El*

124. FIELD, Sydney, *Screenplay*, Nueva York, Dell Publishing, 1979.

chico, al mismo tiempo: ¿Por qué?... No sé... no consigo imaginar que han tenido una vida, no sé... cada uno por su lado, bueno, en fin, antes de conocerse... que hayan tenido hermanos, hermanas... en fin... Seguramente estoy majareta... no sé... (*silencio*). Mi padre no quiere volver a Polonia. Ha sido demasiado desgraciado. ¿Te das cuenta? Hasta ha olvidado la lengua...

EL CHICO: ¿Dónde se conocieron tus viejos?

SUZANNE: Creo que fueron felices por primera vez al llegar a Francia. Es bonito de todas maneras, ¿no? No sé, es...

Disponemos aquí de un ejemplo de la escena centrada en el personaje, mucho más que en la acción o la información. El chico, en efecto, no hace sino pasar por el filme, y no se desarrollarán sus relaciones con Suzanne. Por lo demás, la escena no se relaciona orgánicamente con escenas precedentes (nada se sabe de la madre ni del padre del chico). La tensión, finalmente, es débil en lo referente a las relaciones entre los dos jóvenes, y su ligero desacuerdo nos permite oír sobre todo a Suzanne hablar de sus propios padres (como si la pregunta que ella se planteaba al principio procediese de una proyección, de una pregunta que ella se hiciera a sí misma). De hecho, esta escena debe situarse en relación con los momentos del filme en que el padre de Suzanne (especialmente en la escena final) le reprochará tener el «corazón seco» y no amar a nadie; en relación igualmente con una larga escena de diálogo con su padre, más tierna e íntima, pero en el curso de la cual ninguno de los dos personajes dice explícitamente amar al otro. En otros términos, la presente escena da al espectador una información sobre el personaje que nunca tendrán los principales interesados (los padres, el padre sobre todo). Lo que en ella se dice no hace sino intensificar lo no-dicho de los sentimientos, el movimiento frustrado que empujaría al padre hacia su hija. Pero corresponde al espectador establecer las conexiones entre las escenas: el diálogo no las explicita.

Este extracto se caracteriza igualmente por su «naturalismo». Abundan los rasgos de oralidad (frases inacabadas, repeticiones, encabalgamientos, silencios, etc.), la sintaxis y el vocabulario son mucho más «relajados» que en el extracto precedente, como si el lenguaje de los personajes se hubiese captado en vivo, sin intervención o mediación de una «escritura» de autor. Este modelo de diálogo debe mucho, como recordaba Michel Marie,¹²⁵ por una parte, a la influencia de los géneros audiovisuales basados en la grabación en directo de las palabras (géneros por otra parte no narrativos: entrevista, reportaje, encuesta, etc.); y, por otra parte, al desarrollo de nuevas tecnologías que hacen más fácil este tipo de grabación. De ello ha resultado, para las películas narrativas, una ampliación de las prácticas de improvisación o, sobre todo, de semi o de pseudoimprovisación. Se trata, en efecto, en la mayor parte de los casos, de partir de un texto escrito o de un esquema más o menos preciso, que

125. MARIE, M. y VANOYE, F., «Comment parler la bouche pleine?», en *Communications* n. 38, «Énonciation et cinéma», París, Seuil, 1983.

se reelaborará durante el rodaje a través de la acción de los actores y de la situación misma del rodaje. La colaboración de los actores en la estructuración final de los diálogos no debe llevarnos a concluir que los autores queden difuminados, salvo en casos límite —ciertas películas de Jean Rouch o de Jacques Rivette, o alguna escena aislada del *Loulou* (Loulou, 1980) de Pialat, etc. En un marco fijado por los imperativos narrativos y dramáticos, se intenta sobre todo producir un efecto intensificado de naturalidad.

La acentuación del naturalismo de los diálogos ha contribuido a conformar el modelo de guión moderno amplificando ciertas funciones (caracterización de los personajes, relación e interacción entre ellos) en detrimento de la información y de la dramatización, relegadas o minimizadas (elipsis, omisiones, etc.).

Se da entonces un acercamiento singular al modelo de la conversación real, sobre el que volveremos.

3. Escena 3. *La aventura* (1960)

Guión: M. Antonioni, Elio Bartolini y T. Guerra.

Situación de la escena. Es la cuarta secuencia del filme.

1. Anna se despide de su padre, un arquitecto, para irse de crucero con su amante y una amiga, Claudia, que se reúne con ella. El padre está descontento ante la relación de su hija.

2. Muy breve: durante el camino, Anna y Claudia, en el coche que las conduce al lugar de la cita, la casa de Sandro.

3. Llegada a la plaza de la ciudad. Anna vacila en reunirse con Sandro, al que no ha visto desde hace un mes. Explica a Claudia que la separación es una tortura, pero que puede pensarse en el otro con facilidad. Sin embargo, cuando se está frente a frente, ése es el problema... Quiere volverse atrás, cuando Sandro la llama desde su ventana.

4. Interior, pasillo del inmueble. Anna entra, Claudia se queda en el marco de la puerta.

Interior apartamento de Sandro, en el umbral. Se dispone a partir, encuentra a Anna, que ha subido.

SANDRO: ¿Qué tal? (*La besa. Silencio. Ella entra, lo mira, va hasta la ventana, lo mira otra vez sin decir nada, con el rostro hermético.*)

Tú quieres que me ponga de perfil (*Él adopta la pose, ríe, ella no responde*). Pero, ¿qué tengo? (*Ella ríe, de manera irónica, atraviesa la habitación empezando a desnudarse*). Está tu amiga que nos espera.

ANNA: Que espere.

Interior habitación de Sandro. Se besan. Sandro va a descorrer la cortina de la ventana. Se ve a Claudia en la plaza.

SANDRO: (*Están en la cama*) ¿Cómo estás?

ANNA: Mal.

SANDRO: ¿Por qué?

ANNA: Por qué, por qué, por qué, por qué, por qué, por qué, por qué, por qué... (*Pelea con él, él ríe, se besan*)

Interior, galería de pintura. Claudia atraviesa la galería. Gente que comenta los cuadros, en inglés. Dos italianos parecen burlarse de ellos. Claudia sonríe, mira un instante las obras, espera, sale a la terraza.

Interior habitación. Sandro besa a Anna, que no dice nada.

Exterior balcón. Claudia espera, luego sale.

Interior habitación. Sigue el beso mudo.

Interior, pasillo del inmueble, Claudia enmarcada por la puerta abierta. Cierra la puerta, quedándose en el exterior.

A la palabra «plena» (de informaciones, sentimientos, ideas, acción) del modelo clásico, se opone el diálogo vacío de una cierta modernidad. La tensión de la escena reside precisamente en la escasez de las palabras, en la contención (de las palabras, de los sentimientos), en lo no dicho. No obstante, no se trata de mentira o de pudor (cosas que utiliza intensamente el diálogo clásico), sino de una especie de imposibilidad de decir, de hablar, una especie de afasia propia del «héroe» moderno, muy cercana a la de un Meursault, por ejemplo. Pero mientras que la novela nos revela los pensamientos del personaje, el diálogo fílmico no nos ofrece aquí sino un comportamiento que debemos descifrar. La escena, sin embargo, viene a ilustrar lo que sucede cuando, según las palabras de Anna a Claudia, «ése es el problema...».

Otro factor de tensión viene, evidentemente, de la presencia de Claudia y de la estructura alternada que sitúa al personaje en estado de espera. Estamos, también aquí, reducidos a hipótesis: ¿es su deseo por Sandro lo que ha impulsado a Anna, o bien alguna oscura motivación perversa en relación con Claudia? Sea lo que fuere, la estructura de la escena establece una relación triangular y sitúa el encuentro amoroso bajo el signo del tercer excluido/incluido. La continuación de la película desarrollará esta figura.

4. Escena 4. *Demasiado bella para ti* (1989)

Guión y diálogos de Bertrand Blier.

Situación de la escena. Bernard, propietario de un gran garaje en una ciudad de provincias, está casado con Florence, una mujer muy hermosa. Se enamora de su secretaria, Colette, una mujer «ordinaria». Se encuentran en un motel.

Exterior, motel. Colette llega en coche. Se dirige hacia una habitación.

Interior, alcoba. Colette está en la entrada. Bernard está sentado en la cama.

COLETTE: (*Habla a media voz*) Graba bien esta imagen. El hombre sentado en la

cama, allí, a contraluz. ¡Qué grande parece la habitación y qué lejos parece estar él! Tengo que decirte algo, Bernard. Me estoy regalando mi recuerdo más hermoso. Después habrá otros, pero éste es el más hermoso.

BERNARD: Por mi parte, mi más hermoso recuerdo es cuando has salido de la sombra. Cuando te has acercado (*se la ve acercarse*).

COLETTE: ¿Estás seguro de quererme, verdad? Porque, si no, sería demasiado triste. Yo... yo estoy lanzándome...

Este breve extracto participa de otro modelo de diálogo moderno, deliberadamente *escrito*. Los pocos elementos «naturalistas» (vocabulario y sintaxis, rasgos de oralidad) entran en conflicto con un texto globalmente poético en su factura. Además, las condiciones de enunciación de este diálogo lo alejan igualmente de lo natural: Colette habla a media voz, pero se dirige a sí misma, mientras comenta lo que muestra la imagen, luego se dirige a Bernard, pero siempre a media voz, sin que la oigamos realmente, dada la distancia; la respuesta de Bernard opera un choque temporal entre el presente vivido y el futuro, puesto que comenta en pasado lo que está teniendo lugar (y que muestra la imagen). Sólo la última réplica establece una relación directa entre los personajes, pero la escena se interrumpe. Es la función de comentario la que parece imponerse aquí, pero según un registro «literario», no realista, lírico, lo cual confiere una tensión muy particular a la escena.

Esta escena entra en resonancia visual con la segunda escena de la película, muy breve, en la que se ve a Bernard penetrar en la misma habitación y salir de la sombra, como Colette, justamente después de que se ha asistido al primer encuentro de los dos personajes, al venir la secretaria a ocupar sus nuevas funciones, escena segunda que constituye un *flash-forward* que reitera, invierte y prolonga la escena transcrita más arriba. El conjunto del guión de *Demasiado bella para ti* progresa, además, según este principio: una escena se inicia, se interrumpe, se recupera después más adelante, pero con variantes según nuevas modalidades.

En la escena 4 se asiste a una cena en casa de Bernard. Florence se levanta y declara a sus amigos que va a decirlo «todo»: «Preguntadme...». La escena se interrumpe, pero se prolonga algo después con un *flash-back* muy breve sobre la boda de Florence y Bernard, que reúne a los mismos invitados y, sobre todo, en la última parte del filme, con una larga secuencia en la que se entrecruzan la cena, la boda y una velada «mixta» a la que asiste Colette: presente, pasado y futuro no cesan de entrechocar o de mezclarse en el corazón de cada escena.

El carácter no realista del diálogo moderno puede afirmarse en el estilo —deliberadamente literario: véase *Hiroshima mon amour* (Hiroshima mon amour, 1958) o la primera escena de *El desprecio*—,¹²⁶ mediante el recurso a

126. MARIE, Michel, «Le Mépris» de Jean-Luc Godard, *étude critique*, col. «Synopsis», París, Nathan, 1990.



Gérard Depardieu y Josiane Balasko en Demasiado bella para ti, de Bertrand Blier

la cita explícita, subrayada —véase *Nombre: Carmen*—, o por el efecto de la enunciación. Se produce entonces un alejamiento de la conversación para acercarse a modelos derivados de la novela o del teatro no naturalistas.

Pero hoy los modelos ya no pueden diferenciarse tan claramente.

B) DIÁLOGOS DE TEATRO/DIÁLOGOS DE CINE

Tan pronto como tratamos de delimitar una eventual especificidad de los unos y de los otros, de los unos en relación con los otros, ésta se nos escapa.¹²⁷ La costumbre de ver el texto teatral editado, constituido en libro o en folleto y estudiado en las clases, hace olvidar que su modo de escritura puede ser tan evolutivo como el de los diálogos de cine: paso por «estados» sucesivos determinados por exigencias de los lectores autorizados (productores de espectáculos, actores-estrellas), vicisitudes de la escritura individual o colectiva, modificaciones aportadas durante las fases de producción y de realización del espectáculo, reescrituras parciales, etc.

La impresión del diálogo es, ciertamente, una forma de reconocimiento, de consagración perseguida (actualmente, por ejemplo, por los autores contemporáneos y por los cineastas-dialoguistas), pero es también un condicio-

127. VANOYE, F., «Théâtre/Cinéma: quelques réflexions sur le dialogue», en *Théâtre et Cinéma*, 4^{es} Rencontres cinématographiques de Dunkerke, Studio 43, Dunkerke, 1990. El presente desarrollo procede de este artículo.

namiento, una manera de detener el movimiento de la creación que deploran frecuentemente los dramaturgos (algunos no se privan de aportar, no obstante, importantes correcciones a su obra, e incluso de producir nuevas versiones). En el cine es el filme mismo, rodado, montado, mezclado, distribuido, el que interrumpe la evolución del diálogo y fija de una vez por todas su forma, privada del porvenir aleatorio de las representaciones.

Las consideraciones sobre las funciones del diálogo, como los procesos de escritura, no permiten una diferenciación clara, y es sorprendente verificar que los artículos o capítulos de obras dedicadas a las funciones de los diálogos teatrales, cinematográficos y novelescos dicen más o menos lo mismo. Es que, de hecho, tratan todos del diálogo de obras de ficción, de relatos, y, a este respecto, son habituales las funciones de información-explicación, de caracterización, de acción e interacción, o de comentario.

Jean Mitry¹²⁸ opone el diálogo de la escena, explícito, cargado de ideas, denso e «inteligente», al diálogo «de comportamiento» del cine, fácilmente completado por la imagen; y Michel Chion¹²⁹ pone en guardia a los aprendices de dialoguistas contra una excesiva densidad informativa del diálogo fílmico. Un lugar común opone la dicción teatral (articulación, volumen e impostación de la voz), obligada a traspasar las candilejas, a la naturalidad de las voces fílmicas, ya que las técnicas de grabación permiten jugar en todos los registros y con todos los matices. Estas distinciones sólo se mantienen como referencia a unas normas o a ciertos modelos de obras teatrales o de filmes. La práctica muestra que el teatro puede producir muy bien efectos de intimidad (entre personajes, con el público) o de proximidad, jugando con el tamaño de la sala, la disposición de los espectadores y de los actores o con la iluminación, por no hablar, evidentemente, de los recursos de la sonorización moderna. Inversamente, el cine no se priva de recurrir a la dicción teatralizada; serían numerosos los ejemplos, desde Renoir a Eustache.

Claro está que las normas aceptadas del diálogo cinematográfico remiten, en conjunto, a la tradición clásica hollywoodiense (que estaba, no obstante, influida por otras tendencias: véase Lubitsch), y que las del diálogo teatral se refieren a una escritura y a una forma de representación clásicas.

El cine *mostraría* acciones efectuadas por personajes *caracterizados* psicológica y socialmente por sus palabras-comportamiento, mientras que el teatro contaría, comentaría, acciones no mostradas, recurriendo a verdaderos *portavoces*, a fuerzas, a figuras más que a personajes.

Todo sucede como si, también aquí, se erigiesen en normas o en leyes unas tendencias mayoritarias. Existe un teatro de comportamiento cuya acción, incluida la palabra-acción, se concentra en el escenario.

La utilización de la voz en *off* conduce, como hemos visto, a innumera-

128. MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, tomo 2, París, Éditions Universitaires, 1965. (Trad. cast.: *Estética y psicología del cine*, Madrid, Siglo XXI, 4^a 1989.)

129. CHION, Michel, *Écrire un scénario*, París, Cahiers du cinéma/INA, 1985.

bles efectos de comentario irónico, crítico o dramático. La técnica del relato referido, la del relato mostrado y *después* referido son muy frecuentes en el cine (Truffaut o Rohmer).

No puede ignorarse hasta qué punto han convertido en anticuadas estas oposiciones demasiado radicales los intercambios de técnicas.

Jean Mitry, relevado por Christian Metz,¹³⁰ basa una distinción más interesante en las nociones de continuidad y de discontinuidad. En el teatro, el diálogo, el texto, el tejido verbal tienen el papel de asegurar la continuidad. La palabra soberana crea la diégesis. Obligado a ser siempre dramático, el teatro es continuamente dialogado. En el cine, la continuidad se asegura por medio del montaje audiovisual, la interacción de lo visual y de lo verbal, la implicación de la imagen y el diálogo (según las modalidades variables de la redundancia o del contrapunto, de la sincronía o la asincronía). El texto es el filme: imágenes + sonidos + palabras.

Si nos atenemos al teatro clásico y al teatro de boulevard, todo va bien. Pero es bien sabido que la discontinuidad puede influir en la escritura dramática, como —por otra parte— en la puesta en escena teatral. Es entonces el conjunto de lo visual y lo dialogado lo que asegura la continuidad (en realidad, ¿continuidad de qué? De la palabra no: ésta puede ser escasa, pobre, coherente o inerte; de la diégesis tampoco, por las mismas razones; queda, pues, la representación, el contacto del actor con el público). El trabajo de Jérôme Deschamps proporciona un buen ejemplo de continuidad emocional basada en discontinuidades y rupturas incesantes (del diálogo, de las acciones, de la identificación, de la interpretación de los actores, etc.): véase *Lapin chasseur*.

Del mismo modo, si bien el cine clásico hollywoodiense, y francés, después de los tanteos de los momentos iniciales del sonoro, se han edificado sobre la base de una integración armoniosa de los componentes visuales, sonoros y verbales del filme, no por ello deja de observarse la existencia persistente de filmes con un tejido verbal denso. Hasta el punto de que, a semejanza de Tom Gunning,¹³¹ divulgador de las supuestas torpezas o errores técnicos del cine de los primeros tiempos y su «estilo no continuo», podría sostenerse que lo que se elaboraba desde los comienzos del sonoro era un cierto modelo de filme, sostenido por los poderes del verbo, y que, si bien se le acusó de pesadez, lo fue sobre todo para sustituirlo por otro, más seductor y más rentable.

En cualquier caso, cierto teatro moderno vuelve a cuestionar visiblemente el logocentrismo invasor para orientar sus recursos hacia la imagen escénica y hacia el cuerpo de los actores, mientras que, por su parte, el cine reivindica el derecho a una palabra abundante y determinante: Truffaut, Rohmer, Eustache, Duras. En algunos —Truffaut, Duras—, lo que forma la trama del filme es más bien la palabra en todos sus estados, voz en *off*, diálogos, citas,

130. METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, t. 2, París, Klincksieck, 1972

131. GUNNING, Tom, «Le style non continu du cinéma des premiers temps», en *Cahiers de la Cinémathèque* n. 29, Toulouse, 1979.

etc.; en otros —Rohmer, Eustache— el diálogo es guía, origen y conclusión de todo, diégesis, interrelaciones, emociones, reflexiones.

Volvamos a los dispositivos de recepción.

Un escenario. Un suelo horizontal, a veces inclinado. Unos actores verticales, perpendiculares al suelo, presentes, vivos, que se mueven. *Oh les beaux jours*: concentrado de teatro. La palabra, los diálogos parten de ahí: de ese espacio, de esos cuerpos. El espectador, en su sitio, espera una palabra salida de esos componentes esenciales, el espacio escénico, el actor. Por eso, no hay diferencia fundamental entre el monólogo de un cómico y los diálogos de una tragedia. Todo es *inicialmente* concreto, físico, directo: los lugares, las voces, los cuerpos. Sólo a continuación se construirá acaso un mundo ficticio, se oirá el diálogo en sus dimensiones diegéticas, sin que por ello se disipe nunca —y con una causa concreta— la realidad de las presencias humanas.

Una pantalla. Superficie blanca, vertical, casi abstracta, que desaparece bajo la primera imagen. Sombras, luces, colores, formas. Sonidos y palabras «acusmáticos». Modalidades extraordinariamente diferentes, flexibles, rápidas, de la presencia de la palabra: *in*, *off*, fuera de campo, palabras internas de personajes, palabras de narrador o de actor, palabras interrumpidas, fragmentadas, anticipadas, retardadas, encabalgamientos, etc.

El diálogo ha surgido de un todo audiovisual que, de entrada, precipita al espectador a un mundo diferente al suyo, a un mundo que no existe en el mismo plano que el de la representación. Desde ese instante, pertenece *naturalmente* a la diégesis. Mientras que en el teatro la diégesis y el diálogo tienen que imponerse de algún modo, emerger del escenario y de los cuerpos, elementos primarios.

A partir de estos datos fundamentales se abren opciones estéticas. En el teatro reducir el desfase, la distancia entre la teatralidad y la diégesis, o bien explotarla, subrayarla. En el cine lo mismo, pero a la inversa, sujetar o liberar los diálogos del complejo cine-diegético.

Drôle d'endroit pour une rencontre (François Dupeyron, 1988), ofrece un buen ejemplo de oscilación.

Tomemos el principio. Unos planos de la autopista, de noche, en invierno. Un automovilista se pelea con su acompañante. Planos *sordos*: se ve a unos personajes a través del cristal, pero no se les oye. El coche casi atropella a una mujer, la disputa sube de tono. El hombre deja a la mujer en un aparcamiento, se oyen algunas palabras: «Baja... Vincent...». Muy pronto se ha establecido un universo diegético por medios fílmicos relativamente clásicos: variaciones en los ángulos de filmación, *raccords* de mirada, movimientos de cámara, etc. La ausencia de palabras crea, sin embargo, un hueco, una carencia, una demanda. La mujer (Catherine Deneuve) está en el aparcamiento casi desierto. Tras ella un hombre (Gérard Depardieu) hurga en el motor de su coche. La pantalla recorta un espacio preciso en el que van a moverse los dos personajes durante dos largos planos dialogados. Pero ese diálogo se hace esperar aún un poco. El hombre se acerca, gira alrededor de la mujer.

ÉL: Hueles a zorra.

ELLA: ¿Perdón?

ÉL: Hace ya mucho tiempo que no olfateo a una mujer, pero te lo confirmo: hueles a zorra, a zorra de lujo, pero zorra.

ELLA: Eso es ridículo. (Él imita el aullido de la zorra). Pero, bueno, por favor, ¿qué le pasa a usted?

ÉL: No me gustan las zorras. Además, no soy el único, yo diría... un tipo que te regala un abrigo semejante... lo sentirás.

ELLA: Le ruego que sea correcto. Mi marido va a volver de un momento a otro... Quizá la haya visto usted también, una mujer que quiere detener a los coches en la autopista, mi marido casi la atropella...

ÉL: Hace dos días que estoy aquí.

ELLA: Y se diría que está deseando que la atropellen, que a lo mejor quiere suicidarse.

ÉL: A veces tiene uno sus buenas razones para suicidarse.

ELLA: Me dio mucho miedo. Creí que mi marido no podría esquivarla. Yo cerré los ojos, pero él conservó su sangre fría. Podríamos haber matado a esa mujer. Yo quería parar, quería apearme... ¿comprende usted?... le aseguro... es más fuerte que yo... yo ya no podía soportar aquel coche... sólo el ruido del motor ya me daba miedo... estaba realmente alterada... entonces mi marido me propuso que esperase aquí, era preferible...

ÉL: ¿Aún estás impresionada?

ELLA: Sí. Sí. Me falta la respiración, Me fal... Mi marido va a intentar encontrarla.

ÉL: No te canses, anda... no necesitas contarme tu historia. Lo he visto todo, lo he comprendido todo y me importa un rábano. Sólo que hay un tema que tú no sabes, y es que no puedes quedarte aquí, no es posible.

ELLA: ¿Por qué? ¿Le estorbo?

ÉL: No puedes, eso es todo.

ELLA: Pero no será por mucho tiempo, se lo prometo.

ÉL: Ni siquiera poco tiempo, no puedes. Además, con tu cabeza de chorlito no lo entenderías. Te digo que no es posible, que es imposible, eso es todo... Al primer coche que pare, subes y adiós muy buenas...

ELLA: Pero, ¿adónde iría?

ÉL: ¡Yo qué sé!... A cualquier parte... a donde quieras... en último caso a otro aparcamiento, pero aquí no...

ELLA: Pero eso no es posible... Tengo que esperar aquí a mi marido, si no, él no lo comprendería.

ÉL: Lo comprenderá muy bien. Yo se lo explicaré...

ELLA: ¡Pero si usted no conoce a mi marido!... Me han dejado aquí y tengo que esperar aquí...

ÉL: Pero, ¿no te digo que es imposible?... Estás completamente chalada, palabra... Lo he visto todo... Tu marido no volverá... Te ha dejado plantada... Era formidable, yo lo hubiera aplaudido... Es un buen elemento, tu marido... bueno, a lo mejor no era tu marido... pero a mí eso me da igual... De modo que no sirve de nada que esperes aquí un día, una hora, diez días, porque no volverá...

ELLA: Usted dice lo primero que se le antoja ... no conoce a mi marido..., yo sé que volverá. (Silencio.) ¿Tiene usted hora, por favor?

ÉL: Las nueve. En fin, si lo prefieres, puedes seguir creyendo que volverá... pero si

quieres esperarlo, lo esperarás en otra parte... aquí no... no necesito a una zorra como tú... necesito estar solo... ¿entiendes? (*Silencio.*) ¿Por qué no me miras nunca cuando te hablo?

ELLA: Desde luego, no veo en qué pueda molestarle que yo espere aquí. No será por mucho tiempo... se lo prometo...

ÉL: Bueno. (*Se aleja.*)

Otra escena de encuentro. La tensión reside en un doble movimiento: de interacción entre los dos personajes (y, en medio de la escena, con la relación de fuerzas que se explicita desde la exigencia del hombre: «No puedes quedarte aquí»), de expresión larvada, indirecta, elíptica, e incluso engañosa, de las preocupaciones de cada uno de los dos (estando el espectador más al corriente de las de la mujer, puesto que, mejor aún que el hombre, lo ha «visto todo»); pero el hombre, por su comportamiento y sus palabras, deja entender cierta alteración y agresividad hacia las mujeres). Doble movimiento de expresión y de retención (o de rechazo), de encuentro y de separación. Pero la manera en que estos dos cuerpos de actores han sido proyectados en el decorado, la espera de las primeras réplicas y la duración de la escena, hacen pensar en una dramaturgia teatral, lo mismo que la trayectoria de las réplicas, a la vez paralelas y perpendiculares, como si los personajes se hablasen tanto a sí mismos como entre sí.

Conduzco rápido. Muy rápido. A ella le gusta mucho que conduzca rápido. Se ha dormido. La noche es muy clara. No hay nadie en la carretera. Los árboles están en flor. Huele a mimosa. A ella le gusta la mimosa. Ha hablado de mimosas. A mí me gusta este olor. Conduzco con las ventanillas abiertas. Se oye el ruido del mar. Ella quería que me detuviese para bañarse. Pero por la noche prefiero conducir. Ya nos bañaremos mañana, cuando haga demasiado calor. La noche es fresca. Prefiero el frescor de la noche. También me gusta que las noches sean largas. Conduzco sin saber a dónde voy, pero poco importa. Con tal de que la noche sea larga. Ella ha dicho que le gustaría que este viaje no terminara. Temo perderla. Se lo he dicho, pero ella me ha respondido que yo era tonto. Lo temo, de todos modos. Otras mujeres como ella han dicho lo mismo. Pero ella es diferente. Es demasiado hermosa. Es como un trozo de hierro que te hierre. Hay siempre un momento en que, cuando se ama a alguien, es a muerte...

El verdadero monólogo es raro en el cine. Una selección de monólogos cinematográficos reunidos para uso de actores¹³² no incluye ni un solo texto que no sea, de hecho, una perorata inserta en un diálogo (véase la famosa verbosidad de Veronika en *La maman et la putain*, de Jean Eustache, por poner un ejemplo francés). El monólogo acaso sea más específicamente teatral en el sentido de que el actor-personaje se desahoga en él para el espectador, por lo cual implica entonces la copresencia.

132. SMITH, Marisa y SCHEWEL, Amy, *The Actor's Book of Movie Monologues*, Nueva York, Penguin Books, 1986.

Aquí, este monólogo doloroso se asemeja a un ensueño enigmático (¿imagina el personaje a la mujer encontrada en el aparcamiento?, ¿piensa en otra mujer? Y, sobre todo, un lied de Richard Strauss acompaña-se acompaña a-de un canto ritmado de palabras-sonidos (rápido, noche, mimosa, fresca, larga, temor, ella...), de frases breves y largas, y que acaban con una cruel clausura. Escena plenamente lírica, la teatralidad de la enunciación y el estilo del monólogo se atenúan por el efecto de interioridad, que acentuará por otra parte la puesta en escena mediante la progresión hacia el primer plano.

Drôle d'endroit pour une rencontre opera una implicación singular de lo teatral y lo fílmico, proyectando hacia el espectador unas escenas y un texto intensos, desorientadores, hirientes, que proceden de unos actores atrapados en la trampa de un lugar que, para hablar(se), no les deja, precisamente, sino sus cuerpos.

C) MODELOS CONVERSACIONALES E INTERACCIONALES

Los diálogos fílmicos, como los del teatro y la novela, extraen sus modelos —empíricamente, sin duda— de la vida social y cotidiana. Las investigaciones recientes sobre la «conversación real» (conversación grabada en vivo, no integrada en una ficción, en una obra) y las interacciones sociales hacen posible un inventario, aún muy rudimentario e incompleto, de los modelos de intercambios interpersonales o de grupo.

Sylvie Durrer¹³³ propone una «tipología de las formas básicas del diálogo novelesco» que, en una primera aproximación, parece totalmente adecuada al diálogo cinematográfico. Nos inspiraremos, pues, en ella, refiriéndonos no obstante a ejemplos cinematográficos.

1. Tres modelos básicos

Ya se hable de *conversación*, de *diálogo* o de *intercambio*, conviene subrayar el carácter dinámico y cooperativo de estas actividades de lenguaje. Los esquemas de interacción no son sino formas integradas por los individuos (al mismo nivel que las reglas fonéticas, sintácticas, etc.) para iniciar, enlazar, coordinar o interrumpir sus intercambios. Remiten a una lógica de la progresión de la conversación (sobre la cual Grice ha insistido especialmente),¹³⁴ a reglas y rituales de conducta (estudiados por Goffman),¹³⁵ con unos fines es-

133. DURRER, Sylvie. «Le dialogue romanesque: essai de typologie», en *Pratiques* n. 65, marzo de 1990, Metz. Consúltese también el n. 64, diciembre de 1989, «Paroles de personnages».

134. GRICE, H. Paul, «Logique et conversation», en *Communications* n. 30, «La conversation», París, Seuil, 1979.

135. GOFFMAN, E., *Les rites d'interaction*, París, Éditions de Minuit, 1974.

pecíficos para cada situación y para sus interlocutores. A partir de un *corpus* de novelas del siglo XIX, S. Durrer deduce tres principales esquemas de interacción, definidos según cinco parámetros:

1. Naturaleza de la relación entre los interlocutores (¿están «a la par» o no?).
2. Grado de conocimiento o de ignorancia de los interlocutores en relación con las informaciones intercambiadas.
3. Naturaleza de los encadenamientos de actos de lenguaje privilegiados: pregunta/respuesta, aserción/contraaserción.
4. Grado de especialización de los interlocutores en tal o cual acto de lenguaje.
5. Existencia o no de un acuerdo final.

A) EL ESQUEMA DE INTERACCIÓN POLÉMICA se caracteriza:

- por la posición de igualdad de los interlocutores;
- porque pretenden conocer la información decisiva, la verdad, la razón, etc., y niegan esta cualidad al interlocutor;
- por la dominante aserción/contraaserción, siendo las preguntas, las más de las veces retóricas;
- porque no hay especialización en un acto de lenguaje;
- porque, finalmente, la transacción no desemboca en un doble acuerdo.

La escena citada de *Drôle d'endroit pour une rencontre* constituye un buen ejemplo de interacción polémica: los dos personajes están en condiciones de igualdad discursiva (no hay vínculos jerárquicos entre ellos); ambos pretenden conocer la verdad sobre un hecho (la partida del marido, su eventual regreso) y la razón sobre otro (la partida de la mujer); el encadenamiento aserciones/contraaserciones es dominante («No puedes quedarte aquí»/«Tengo que quedarme aquí», «Mi marido va a volver»/«Tu marido te ha dejado plantada», «No volverá»), estructura todo el intercambio, no constituyendo las secuencias preguntas/respuestas sino insertos secundarios; ninguno de los dos personajes se especializa en un acto de lenguaje (ambos plantean preguntas, emiten aserciones, peticiones, negativas, etc.); la transacción termina sin resolución (no hay acuerdo sobre la pregunta acerca del marido; en cuanto al «Bueno» final del hombre, se parece más a un abandono —provisional, como mostrará la continuación— que a una aprobación de la presencia de la mujer en el aparcamiento). Además, el pasaje encubre varios rasgos derivados de la interacción polémica: intercambio de insultos («Estás completamente chalada», «Usted dice lo primero que se le antoja»), reformulación peyorativa tendente a invalidar las palabras del interlocutor («En fin, si lo prefieres, puedes seguir creyendo que volverá»), exclamaciones, repeticiones, marcas enfáti-

cas, marcas adversativas (pero, pero puesto que, realmente, etc.), tendencia a pasar de la refutación de los argumentos a la recusación del interlocutor (véanse los insultos).

El diálogo polémico es probablemente más frecuente en las obras de ficción que en la vida social (véanse, sin embargo, las escenas domésticas y situaciones sociales ritualizadas). Es, generalmente, el origen de los conflictos y las crisis que fundamentan las ficciones. Ciertas películas, por otra parte, están entrelazadas de diálogos polémicos, desde *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*, 1966: registro conyugal, de origen teatral por otra parte) hasta *Las manos sobre la ciudad* (*Le mani sulla città*, 1963: registro político).

B) EL ESQUEMA DE INTERACCIÓN DIDÁCTICA se caracteriza:

- por las posiciones de desigualdad discursiva de los interlocutores;
- por el hecho de que uno de los interlocutores dispone de conocimientos o de informaciones que el otro desea obtener;
- por la dominante pregunta/respuesta;
- por la especialización respectiva de los interlocutores en un acto de lenguaje (preguntar/responder);
- por el acceso posible a una posición común al final de la transacción, a condición de que ésta sea aceptada por una y otra parte.

Este esquema, muy frecuente en el cine, deriva en efecto de situaciones dramáticas familiares: interrogatorio, encuesta, proceso, confesiones de todas clases. Es cómodo en las escenas de exposición (véase, más arriba, el principio de *Hôtel des Amériques*, o el comienzo del filme *Police*, constituido por un largo interrogatorio que permite plantear todos los elementos de la encuesta). Las respuestas o confesiones obtenidas o retenidas son a menudo motores de la intriga, anticipando algo de la continuación de los sucesos, «programando» la acción, de algún modo. Así, en *Le jour se lève*, las respuestas evasivas de Françoise referentes a su pasado impulsan a François a seguirla sin ella saberlo, y a descubrir la existencia del adiestrador de perros. Al final de la película, el diálogo didáctico adquiere más bien la función de recapitulación-explicación o de revelación: véase *La máscara*, con el relato de la vieja, originado por las preguntas del médico. Este último ejemplo parece verificar un rasgo derivado del esquema didáctico puesto de relieve por S. Durrer y según el cual las réplicas del interrogado son generalmente más largas que las del interrogador. Estamos aquí, no obstante, en presencia de un relato de palabras, exportado, además, desde una obra literaria. En el cine, este rasgo derivado no es, sin duda, tan frecuente, ya que los dialoguistas se esfuerzan por crear cierto equilibrio entre los interlocutores de un diálogo para mantener vivas la tensión dramática y la interacción.

Por otra parte, el acto de preguntar coloca al interlocutor, haga lo que haga, en posición de dependencia (responder, negarse a responder, ignorar la pregunta, diferir la respuesta, etc.), en un sistema relacional establecido por el interrogador. Numerosas situaciones dramáticas aprovechan este hecho para desarrollarse en diálogos de estructura compleja que sustituyen la yuxtaposición de pares adyacentes de enunciados a que induce el sistema —pregunta (P)/respuesta (R)— por esquemas de «insertos» o de «secuencias laterales» (situándose los primeros entre P y R, y obligando las otras a R a desviarse hacia otro aspecto).

He aquí algunos ejemplos de esquemas didácticos actualizados (véase Vanoye).¹³⁶ Empezaremos por un caso particular, referente al diálogo pedagógico.

1. Jean-Luc Godard, *France/Tour/Détour/Deux Enfants* (1978), extraído del sexto movimiento.

Un solo plano, fijo. Una niña pequeña (Camille), en plano cercano, de pie, apoyada la espalda, entre el patio de recreo de la escuela y la pared. Una voz en *off* (Robert Linart, pero es la voz de Godard) la interroga. Al principio, sobre fondo negro, se lee: VERDAD.

Voz en off: ¿Y por qué gritan?» (...) ¿por qué gritan?

CAMILLE: Porque están jugando

— Pero, ¿están en libertad o presos?

— Ni lo uno ni lo otro.

— Tus padres,... ¿tus padres trabajan en este momento?

— Sí.

— ¿Les pagan bien por su trabajo?

— Sí.

— ¿Y qué hacen con el dinero que cobran?

— Compran comida.

— ¿Esto es una escuela?

— Sí.

— ¿Y tú qué haces en la escuela?

— Trabajo.

— ¿Consideras que es un trabajo lo que haces en la escuela?

— Sí.

— Bien, entonces, ¿te pagan por ese trabajo?

— No.

— ¿No te pagan?

— No.

136. VANOYE, F., «Conversations publiques», en *IRIS*, vol. 3, n. 1, 1985, «La parole au cinéma».

- ¿Por qué no?
- Porque me enseñan, me enseñan cosas.
- ¿Y no pagan cuando se aprende?
- No.
- ¿Y tú encuentras justo eso?
- No mucho (...).
- Según tú, ¿quién ha decidido que los niños vayan a la escuela?
- No lo sé.
- ¿Y quién ha decidido que... que no se les pagaría?
- Tampoco lo sé.
- ¿Son los mayores los que lo han decidido, o bien son los pequeños?
- Los mayores (...).
- [Una voz: «Venga, venga, a jugar»]
- Pero, ¿estás segura de que no te pagan?
- Sí.
- ¿Haces dictados?
- Sí.
- ¿O... o deberes de matemáticas?
- Las dos cosas.
- Pero cuando los haces, cuando haces dictados o deberes de matemáticas, el profe, ¿no les pone... no les pone notas?
- Sí.
- ¿Y tú tienes buenas o malas notas, en general?
- Buenas.
- Da(me)... dame ejemplos de notas.
- Notas... A
- ¿Y eso son los 1, los 3, los 7?
- No... A, B, C, D.
- ¿Entonces no hay cifras?
- No, no hay, no hay cifras (...).
- ¿Y cuál es la mejor nota?
- A.
- ¿A es la mejor nota?
- Sí (...).
- Si nadie te hubiera dicho que fueras a la escuela, ¿se te habría ocurrido a ti sola ir a la escuela?
- No.
- Y cuando seas mayor, ¿seguirás yendo a la escuela?
- No.
- ¿Por qué no?
- Porque ya habré aprendido.
- ¿Ya no habrá nada que aprender?
- Sí.
- Entonces, ¿por qué no seguirás yendo a la escuela?
- (...).
- ¿Y va a servirte lo que aprendes aquí?
- Sí.
- ¿Y para qué va a servirte...?

- ¡Ah no!, te preguntaba si eso te serviría a ti o a los demás.
 - A mí y a los demás.
 - Y si aprendes inglés, ¿te servirá a ti o a los ingleses?
 - A mí, porque sabría hablar inglés, y a los ingleses, para que puedan entenderme (...).
 - ¿Te molesta no estar jugando con los demás allí en este momento y hacer televisión?
 - No.
 - Ya... tus compañeros están algo celosos de que seas tú.
 - Sí (...).
 - Y cuando has visto tu foto en el periódico ¿estabas más bien orgullosa o algo avergonzada?
 - Estaba contenta, pero (...).
- (...) = *silencio prolongado*.

Se trata, pues, en el interior de una obra de no ficción, de una conversación grabada en directo.

El diálogo se estructura esencialmente en pares adyacentes de enunciados, según el modo P/R. La voz en *off* masculina aglutina todas las intervenciones iniciadoras de intercambio. Camille ocupa la «posición inferior» en cuanto que permanece dependiente de las preguntas y se somete al ritual de interacción instaurado. Se advierte una mayoría de preguntas cerradas (inductoras de una respuesta sí/no, o que plantean una alternativa), pero también —y más aún— respuestas cerradas («sí, no, no sé», o un fragmento de frase que proporciona un mínimo de información) y silencios, cada vez que resulta posible una apertura. Todo sucede como si, en un cierto nivel, se respetara el principio de cooperación, el predilecto de Grice («Que su contribución conversacional corresponda a lo que se exige de usted por el fin o la dirección aceptados del intercambio hablado entablado con usted»), pero, en otro, Camille no dejase de resistirse a él mediante la explotación sistemática de la contradicción potencial entre dos de las «máximas» conversacionales de Grice («Sea usted breve» y «Que su conversación contenga tantas informaciones como se requieran»), estrategia muy conocida que permite aparentar que se acepta la situación de comunicación, mientras que la interacción se reduce al mínimo.

Atrapada, acorralada entre el patio y el pasillo, perseguida por aquel interrogatorio incesante, Camille opone falsas respuestas a falsas preguntas.

¿Por qué son falsas las respuestas? Porque no satisfacen las condiciones de un verdadero diálogo interrogativo-informacional:¹³⁷

- la voz en *off* no desea realmente conocer las respuestas a las preguntas planteadas (las conoce ya);
- Camille no es en absoluto indispensable a la voz en *off* para la obtención de las informaciones solicitadas;

137. SPENGER-CHAROLLES, Liliane, «Analyse d'un dialogue didactique», en *Pratiques* n. 40, «La Communication», Metz, 1983.

— la voz en *off* no se subordina en ningún caso a Camille para la obtención de las informaciones requeridas.

Este diálogo se asemeja mucho a los clásicos intercambios maestro/alumno, más que a la entrevista periodística (entrevistador/entrevistado). De ahí, seguramente, la reacción de Camille, comentada así en la continuación de este sexto movimiento: «No dice más de lo necesario. Lo justo para no tener problemas».

En efecto, la situación no es, en principio, la de la clase, no es pedagógica. Pero, dentro del dispositivo adoptado, todo nos reconduce a ella: situación en el espacio —mitad del pasillo, ni el patio ni la clase—, posición de autoridad y de poder de la voz en *off*, iniciadora de los intercambios, sistema preguntas/respuestas... Camille reconoce sin duda las reglas de un juego que ella practica diariamente y acepta doblegarse a ellas, pero los desfases (presencia de la cámara, contenido de las preguntas que se refieren a la propia escuela y no a una materia determinada, y su incertidumbre sobre el estatuto del interrogador) son suficientemente numerosos como para suscitar en ella algunas «reservas». Ella produce, pues, un discurso adecuado, pero sin intentar situarse más allá de lo necesario (como buena alumna o como rebelde).

Pero, puesto que se trata de una película, se plantea la pregunta de la situación del espectador ante ese dispositivo ambiguo. ¿Se trata simplemente de mostrarle, de darle algo a ver? ¿De convencerlo? ¿O bien, además, de integrarlo más estrechamente en un sistema de comunicación? Nada nos impide pensar que lo que se pone aquí en escena es, precisamente, del orden de la relación pedagógica, con todo lo que ésta tiene de retorcido, incluso de violento. O bien todavía —y más ampliamente—, del orden de la relación adulto/niño, con todo lo que el adulto puede tener de curioso, de intrusivo o de manipulador.

Sin embargo, el contenido de las preguntas y la estrategia desplegada por el interrogador inducen a una identificación con el adulto, reforzada por la posición de poder. Por otra parte, es fácil anticipar el desarrollo de ciertas subsecuencias, que estructuran, de hecho, una argumentación sobre temas variados (los adultos deciden por los niños; los niños no desean espontáneamente ir a la escuela; lo que se aprende en la escuela no sirve a los niños, sino a sus futuros explotadores, etc.). A partir de ahí, varias posibilidades:

— en el enunciado de las preguntas/respuestas, el espectador adquiere conciencia de los problemas evocados (una especie de mayéutica indirecta, en suma) y aporta sus respuestas (que no son necesariamente las de Camille, ni siquiera las —implícitas— del interrogador; pero sobre este punto la identificación con la posición fuerte hace sin duda más difícil el acceso a la libertad de pensamiento);

— el espectador no entra en el sistema P/R, no se implica en él; mira y juzga a Camille, como hacen los comentaristas del filme; la pequeña es para él

(¿como para Godard?) un objeto de experimentación. Puede entonces permitirse decir lo que se dice más tarde en el filme: «Tiene ya algo como de vieja», añadiendo no obstante: «Es culpa nuestra», sin que se sepa si el *nuestra* remite sólo a los actores de la película o si pretende incluir a los adultos en general, a la escuela, a la sociedad...

— el espectador admira la facultad de resistencia de Camille, que mantiene su posición y no acepta entablar un tipo de discurso inducido por el interrogador, oponiendo su serio rostro a todas las manipulaciones.

2. Eric Rohmer, *La rodilla de Clara* (*Le genou de Claire*, 1970) (extracto)

Jerôme (Jean-Claude Brialy) pasea con Laura (Béatrice Romand), de dieciséis años. Flirtean desde su encuentro a orillas del lago Annecy, sin que se sepa muy bien el grado de implicación de uno y otro en este juego, ni la parte que en él desempeña Aurora, novelista falta de inspiración, su amiga común.

Rótulo: «Lunes, 6 de julio».

(*Miran el paisaje*)

L: Aquí es donde es más bonito, aquí exactamente, en el centro del círculo de las montañas.

J: Pero no se ve la casa.

L: No, está detrás de los abetos. (*Se sientan.*)

L: Quedémonos así, ¿estás bien? (P1)

J: Muy bien. (R1)

L: ¿De verdad? (P2)

J: De verdad. (R2)

L: ¿Estarías mejor con tu novia? (P3)

J: Bueno, sí. (R3)

L: ¿Por qué sí? Supongo que lo pasarás más a gusto con ella que conmigo. (P4)

J: Bueno, la prueba es que voy a dejarte por ella; si estuviera mejor contigo, me quedaría contigo, ¿no? (R4) ¿Y cómo saber si estaría mejor contigo? Y además, ¿para qué comparar? ¿Por qué? Estoy bien. ¿Sabes, pequeña, que te encuentro muy imprudente?; en tu lugar yo no me fiaría.

L: No me fío, pero necesito mucho enriquecer mi experiencia; corro riesgos calculados, tú... tú te arriesgas más que yo.

J: ¿Ah? (P5)

L: Tú casi estás casado, yo soy libre. (R5)

J: Pero yo también soy libre, respeto la libertad de Lucinde y ella la mía. Yo le dejo que haga absolutamente lo que quiera con la esperanza —digamos la certeza— de que ella no haría algo que me disgustase. Si todo lo que gusta a uno disgustase al otro, bah, sería una locura vivir juntos, ¿no?

L: ¿Y le gustaría entonces saber que estás conmigo? (P6)

J: Por supuesto. (R6)

J: Por supuesto. (R6)
 L: Uhh.
 J: Ella sabe que mis sentimientos son puramente amistosos, nosotros no nos prohibimos los amigos.
 L: ¿Aurora, por ejemplo? (P7)
 J: Bah, sí/Aurora (R7)
 L: Sí, me gusta mucho, es extraordinariamente simpática.
 J: ¿Ha hablado de mí? (P8)
 L: Desde luego. (R8)
 J: ¿Qué te ha dicho? (P9)
 L: Que no debía fiarme de ti. (R9)
 (*Se levantan, se alejan*)

Esta escena se estructura esencialmente según el sistema preguntas-respuestas. Laura conduce el juego: es la iniciadora de la situación de la conversación («Quedémonos así») y de los intercambios, en especial de las preguntas. El desarrollo del diálogo puede esquematizarse del modo siguiente:

- P1/R1: «¿Estás bien?»/«Muy bien»: par adyacente.
- P2/R2: Intercambio indicador de la duda de Laura sobre R1, resuelta por R2.
- P3/R3: P3 completa retroactivamente P1 y explica P2.
- P4/R4: P4 se justifica por la insatisfacción de Laura sobre R3 y pretende reforzar R3; después de haber reforzado efectivamente R3, Jérôme cuestiona de nuevo P3 e interrumpe el proceso P/R para tomar la iniciativa de una subsecuencia de intercambios basados en una intervención evaluativa —«Te encuentro muy imprudente»— y un aviso — «En tu lugar, yo no me fiaría»—, que afecta retroactivamente, no sólo a todo el intercambio, sino también al conjunto de sus relaciones.
 Aviso de Jérôme/Aprobación-Justificación-Aviso de Laura, que recupera la iniciativa.
- P5/R5: P de Jérôme que pretende hacer explícito el aviso. Objeción argumentada de Jérôme.
- P6/R6: Laura «enlaza» su pregunta a la argumentación —empleo del «entonces»— y toma de nuevo la iniciativa; hace explicitar R6.
- P7/R7: Intervención evaluativa: el proceso P/R por pares adyacentes se interrumpe; Laura, desde luego, obtiene una respuesta, pero no relanza preguntas; según la terminología de Eddy Roulet,¹³⁸ estamos aquí ante un intercambio completo, en el que la intervención evaluativa de Laura viene a cerrar la interacción al manifestar que ha entendido y confirmado la respuesta; tenemos efectivamente: intervención directriz (P7)/intervención reactiva (R7), e intervención evaluativa; la pausa siguiente confirma este esquema.

138. ROULET, Eddy (comp.). «L'analyse des conversations authentiques», en *Études de linguistique appliquée*, n. 44, Didier, 1981.

— P8/R8: Jérôme es el iniciador del intercambio; par adyacente, pero si bien la pregunta de Jérôme es formalmente cerrada, autoriza —en cuanto al fondo— una respuesta desarrollada que, maliciosamente, Laura no proporciona: véase, sobre esto, Camille y «Robert Linart»; nueva pausa...

— P9/R9: En las que se da la paradoja de que el iniciador del intercambio se ve de hecho conducido a explicitar una pregunta difícil para él: Laura conserva de hecho la «posición superior» y consigue, incluso aquí, en cierta medida, si no hacer perder puntos a su interlocutor, sí al menos forzarlo a una intervención muy «amenazadora» para él, en el sentido en que Erving Goffman considera todo acto ilocutorio como amenaza potencial para la imagen del sujeto locutor.

Así, durante esta escena, una pregunta disimula (al menos) siempre otra... Jérôme está en posición defensiva o de dependencia (argumentación justificativa). Esta vez, a diferencia de la escena analizada más arriba, el espectador ve a los interlocutores «en condiciones de igualdad visual y sonora». Puede, pues, aparecer como el que contase los puntos en un partido de tenis visto desde la barrera (posición reivindicada por Jérôme en otra escena del filme, en un pista de tenis: «Me quedo de espectador»).

El análisis de los saberes compartidos permite, no obstante, reconsiderar esta hipótesis. El espectador, en efecto, ha podido seguir varias escenas entre Jérôme y Aurora —la novelista— en el curso de las cuales se ha elaborado una especie de complot al aceptar Jérôme, no sin reticencias, ser «cobaya» de Aurora en una experiencia relacional con Laura, complicidad que en ciertos aspectos evoca a la pareja Valmont-Merteuil de *Las amistades peligrosas* de Laclos. Además, Jérôme refiere efectivamente a Aurora lo que sucede (o no sucede) entre él y Laura. En esta perspectiva puede establecerse una connivencia —sobre la base de los saberes compartidos que favorecen la identificación— entre el espectador y Jérôme. Lo que casi nos conduciría entonces al caso precedente (Godard), si no fuese por el carácter ficcional del filme de Rohmer. No obstante, esta escena hace aparecer lo que el espectador no sabía: que también Laura ha tenido entrevistas con Aurora y que en ellas se ha tratado de Jérôme. El no-saber compartido sitúa esta vez al espectador en posición de inferioridad, no tanto en relación con Laura (siempre es fácil dejarla en el universo diegético, en la pista de tenis) como en relación con el filme, que lo desposee de repente de sus privilegios de omnisciencia.

La rodilla de Clara procede así, progresa así, de conversación en conversación, basculando el espectador entre lo que Jérôme dice a Aurora, luego a Laura, luego otra vez a Aurora, y lo que se dice —y que él no sabe— entre Laura y Aurora, Laura y Vincent (su «camarada»), y luego, más tarde, entre Claire y Gilles. Hablando con propiedad, no hay mentiras, sino un perpetuo juego de contradicciones, de reajustes y de compensaciones de un interlocutor a otro, para no perder puntos o para recuperarlos en lo posible. Así cuando, a propósito de la escena que analizamos, Jérôme dice a Aurora que «le ha

costado un gran esfuerzo» coger la mano de Laura, y más tarde besarla, el oyente-espectador se ve perdido repentinamente en este laberinto en el que mentira y verdad ya no tienen sentido: no es ciertamente lo que él ha visto, pero no por ello Jérôme miente a Aurora; está, simplemente, en otra conversación.

Pero mientras prosigue la interacción verbal, el espectador es también captado por una interacción corporal, una especie de conversación «paralela» a la primera: Jérôme y Laura pasan del no contacto al contacto, a la «distancia íntima».¹³⁹ Están sentados sobre la hierba, ella con la espalda apoyada en él, los rostros se acercan, las miradas convergen y divergen (necesitan hacer un esfuerzo para mirarse, para cruzar sus miradas), el mentón de Jérôme se apoya en la melena de Laura, las sonrisas puntúan algunas réplicas (la de Laura a «Te encuentro muy imprudente»). Jérôme es el iniciador de los gestos, como lo será, más tarde, del beso (pero Laura lo interrumpirá). En otras escenas de la película se asiste a estas dobles conversaciones (con Aurora especialmente) en las que la intimidad de los gestos (roces, caricias, abrazos) está en desfase con las relaciones de los personajes, tal como se expresan verbalmente. El espectador tendrá conciencia clara de esta divergencia y de lo que significa en el plano del deseo en la escena en la que Jérôme, aprovechando la desolación de Claire, que él ha provocado adrede, le acaricia la rodilla mientras se pronuncian palabras distintas. Y es también sobre la base de un saber compartido con Jérôme (nosotros conocemos su obsesión por esta rodilla) como el espectador podrá juzgar la maniobra y su perversidad.

Conversaciones dobles, rebotes conversacionales: es preciso que los protagonistas abandonen el lugar para que se interrumpa este proceso infinito, antes de empezar de nuevo, probablemente, en otro lugar, en otra película de Rohmer, por ejemplo...

El espectador, por su parte, permanece en la incertidumbre del sentido, de la verdad y de la eficacia de lo que ha visto y oído: estas «astucias» son siempre sinceras: cuando se confiesan se mienten a sí mismos, sus triunfos se resuelven en fracasos (así, Claire se reconcilia con Gilles), se cruzan sus palabras y sus gestos, emocionan y no emocionan. Nada menos seguro que el terreno de la conversación...

3. Maurice Pialat, *Loulou* (Loulou, 1980) (extracto)

El fragmento se sitúa en la última parte del filme. Nelly (Isabelle Huppert) ha abandonado a su marido y su vida burguesa para vivir con Loulou (Gérard Depardieu), un golfo que no ha trabajado nunca y del que está encinta. Michel, hermano de Nelly (Humbert Balsan), viene a hacer una visita

139. HALL, E.T., *La dimensión cachée*, París, Seuil, 1966-1971.

a la pareja.

Interior, día. Nelly, Michel y Loulou terminan la comida. Michel está al lado de Nelly, frente a Loulou.

MICHEL: ¿Qué pensáis hacer, ya que vais a tener ese hijo? (P1)

LOULOU: ¿Por qué me preguntas eso? (P2)

MICHEL: Bueno, es normal, es mi hermana y me preocupo por ella, ¿no quieres trabajar? (R2/P3)

LOULOU: Psss sí, yo quiero/no sé en qué currar, yo... (R3)

MICHEL: Podrías.. uhhh, dedicarte al taxi (S1).

LOULOU: Me han quitado el carnet y, lo peor, a mi edad no quiero/hacer de obrero por 50 talegos al mes. (Ref. 1/Ref. 2)

MICHEL: Sí, pero, bueno, ¿qué sabes hacer exactamente? (P4)

LOULOU: Todo, todo, y a lo peor nada. (R4)

MICHEL: Sí, no es mucho (Eval.). Mira, por ejemplo, yo podría proponerte llevar un café. (S2)

NELLY: Un café, ni en sueños, eso cuesta caro. ¿Quién va a pagarlo?

LOULOU: Un café que funcione cuesta caro, un café que no funcione no sirve más que para tragarse el dinero. (Ref. 2)

MICHEL: Ah, sí, pero yo quiero ayudaros, estoy dispuesto a ayudaros a empezar si tenéis ideas, ¿eh? (S3)

(Silencio.)

LOULOU: *(mira a un lado, silencio, luego mira hacia Michel)* Pero, en fin, hay tiempo, ¿eh?/hasta ahora yo siempre he comido lo necesario, y la niña comerá también lo necesario, ¿de acuerdo?

MICHEL: Sí, en fin, admitamos que sea todo posible, ¿qué te gustaría hacer en la vida? (P5/P1')

LOULOU: Yo, bueno, nada, uff (R5/R1')

P = pregunta; R = respuesta; Ref. = refutación; Eval = evaluación; S = sugerencia.

Esta secuencia dialogada va precedida de otra, típicamente «ritual» —por utilizar la expresión de Goffman— y constituida por figuras prefijadas de la presentación y la toma de contacto, figuras generalmente caracterizadas por la simetría de las intervenciones («buenos días»/«buenos días»). Una elipsis nos lleva al final de la comida y a este intercambio, que esquematizamos como sigue:

— *P1*: Michel es el iniciador del intercambio; por medio de su pregunta «amenaza» a Loulou, concretamente poniéndolo frente a la obligación de reaccionar verbalmente a la pregunta, y contextualmente por el contenido de su pregunta —se sabe que Loulou es «alérgico al trabajo»—; pero Michel corre el riesgo correlativo de verse tratado ásperamente;

— *P2/R2*: Loulou difiere, por medio de P2, su respuesta a P1; intervención metacomunicacional que le permite tomar provisionalmente la iniciativa del intercambio; pero Michel responde y relanza P1 bajo otra formulación, más ex-

- plícita y cuyo grado de tensión es mucho más fuerte: se trata de una acusación.
- *P3/R3*: R3 refuta la acusación y se justifica; el «sí..., pero» lo sitúa en posición defensiva y abre la posibilidad de actos de sugerencias.
 - *S1/Ref 1-Ref.2*: Michel es también el iniciador de un nuevo sistema de intercambios, según el modo sugerencia o propuesta/refutación; Loulou refuta incluso «por anticipado»;
 - *P4/R4/I eval.*: Michel finge aceptar la refutación —«sí»— para relanzar mejor sus preguntas —«pero»—; intercambio completo, con evaluación de Michel evidentemente ambigua, puesto que afecta tanto al contenido verbal de la respuesta de Loulou como al propio Loulou;
 - *S2/Ref.2/Obj.* y *S3*: es Nelly, relevada por Loulou, quien refuta la segunda sugerencia de Michel, que finge aceptar la objeción —«sí»— para relanzar mejor la propuesta —«pero»—; el silencio que sigue marca el final del sistema argumentativo y deja *S3* sin respuesta;
 - Aserción predictiva de Loulou. Michel, una vez más, adopta la estrategia del «Sí... pero», y relanza *P1*, según una formulación más general, pero igualmente implicadora para Loulou;
 - *P5/R5*: la respuesta a *P5* es de hecho una respuesta a *P1*.

Si nos atenemos a la interacción entre los dos hombres, se observan estrategias de elusión complejas: Loulou intenta evitar la pregunta inicial, pero también una negativa pura y simple a responder a ella; Michel persigue su objetivo pero evita ser brusco con Loulou (véase el gran número de palabras o frases expresando conformidad —«Sí, sí, de acuerdo»—, atenuando las «amenazas» siguientes o precedentes). Globalmente Loulou sale perdiendo, tanto en el plano de la interacción (se ve obligado a responder) como en el plano del contenido (su respuesta «negativiza» su imagen).

Situada de nuevo en el conjunto de la diégesis, la escena puede leerse como una puesta a prueba de Loulou por parte de Michel para convencer a su hermana. A partir de aquí, se desencadena el proceso de decisión que continuará en la secuencia siguiente (la famosa comida familiar, improvisada en parte, y la tarde en la sala de baile) y desembocará en el aborto, sin que Nelly, por otra parte, exprese nada, verbalmente, sobre ese tema.

¿Qué sucede con el lugar del espectador? El sistema global del filme parece favorecer la identificación con Loulou (personaje principal)/Depardieu (estrella) o con Nelly/Huppert. Desde esta perspectiva, si bien Loulou fracasa a los ojos de Michel y de Nelly, no lo hace a los ojos de los espectadores que simpatizan con él, para quienes Michel es un odioso burgués. Reconocemos un procedimiento (¿es la palabra exacta?) familiar en Pialat, consistente en oponer ocasionalmente (por tanto, en posición diegética y fílmica «débil») a su personaje central, generalmente caracterizado por una imagen si no íntegramente mala, sí al menos bastante negativamente marcada (por supuesto en relación con los «héroes» cinematográficos corrientes), un personaje-repelente (véase el papel de Jacques Fieschi en *A nuestros amores*). A este respecto Michel reava-

lorizaría aquí la imagen de Loulou (como, sin duda, la del marido de Nelly, Guy Marchand), paradójicamente en la diégesis. Sin embargo, este proceso sigue siendo aventurado: ciertos espectadores se sitúan desde luego del lado de Michel (o con Nelly, cosa que permite la triangulación de la escena), para juzgar a Loulou sin posibilidad de apelación. Lo mismo que Michel presiona a Loulou en su atrincheramiento (deslizándose del proyecto —«¿Qué piensas hacer?» —al saber— «¿Qué sabes hacer?»— y luego al querer —«¿Qué te gustaría hacer?»), la escena invita al espectador a que juzgue y sea consecuente. Posición incómoda que no todos perdonan a Pialat.

La conversación fílmica está doblemente sobredeterminada. En las películas de ficción, se inscribe en una *historia* a cuyo avance contribuye, en una cadena de acontecimientos cuyo carácter consecutivo se sabe que, desde Barthes, equivale las más de las veces a una relación de causa a efecto (aborto de Nelly en *Loulou*). De manera sistemática (¿deberíamos decir «sistémica»?), la conversación fílmica —como la conversación teatral— funciona retroactiva y proactivamente, en el punto preciso de la diégesis y de la narración en el que se sitúa. En las películas de no ficción, esta sobredeterminación sería la del proyecto global (informar, describir, adoctrinar, etc.), a partir del cual se ha constituido el sistema específico de la película. Entonces interviene la segunda sobredeterminación, que depende del nivel «vertical» de comunicación, entre película y espectadores. Mientras en la pantalla tiene lugar una conversación *entre* personas, se cuenta una historia *a* (o bien se dirige un discurso *a*) unos espectadores potenciales. ¿Se encuentran en el interior de la conversación fílmica señales de este otro nivel de comunicación? Para limitarnos a nuestros ejemplos:

— en *France/Tour/Détour/Deux enfants*, los conectores pragmáticos manifiestan el carácter directo, interactivo del diálogo Godard/Camille («y... pero... bien entonces... por qué/porque... ah... sí... no...»); en cambio, el paso de un tema a otro no se justifica por las interacciones verbales, parece ser cosa de una lógica propia del interrogador no compartida con Camille y que ella no comprende (ejemplo: paso del tema «¿Te pagan en la escuela?» al de los deberes y las notas);

— ¿se trata de hacer comprender —¿pero a quién?— que la escuela paga a los alumnos en notas?);

— en las dos películas de ficción estudiadas, no aparecen tales marcas en dirección hacia el espectador. Es la distribución de las informaciones verbales y visuales la que le permite localizarse en la diégesis y lo conduce a situarse en una configuración de afectos y de valores.

Pero no son raros los guiones impregnados por marcas distanciadoras, especialmente en el cine cómico y en el cine político-brechtiano. Bertrand Blier se ha especializado en dirigirse al espectador (forma fílmica del aparte teatral, siendo éste, de todos modos, más ambiguo, ya que en él se supone que el actor habla *à part soi*, para sí mismo): véase *Notre Histoire* en su totalidad, y al-

gunos pasajes de *Demasiado bella para ti*.

C) EL ESQUEMA DE INTERACCIÓN DIALÉCTICA se caracteriza:

- por la relación de igualdad y participación de los interlocutores del intercambio;
- por su posición común de ignorancia o de carencia frente a un objeto o a un saber;
- por la utilización de dos tipos de encadenamiento de actos de lenguaje y la no especialización de los interlocutores;
- por el hecho de que la transacción termina en un acuerdo y opera una progresión hacia el fin común.

Las más de las veces se trata de resolver un problema, de adoptar una decisión común, de confrontar ideas o puntos de vista, pero según el respeto al principio de cooperación y de progresión. Son frecuentes las señales de acuerdo, así como las reformulaciones positivas; las aserciones se matizan, se modalizan, se someten fácilmente a la evaluación del otro; las contraaserciones se argumentan, etc.

La maman et la putain (1973), escrito y realizado por Jean Eustache. Alexandre vive con Marie, en París. Ha ligado con una chica delante de Les Deux Magots, y ha hablado de ella a un amigo. El texto presente ofrece el diálogo del guión original y el diálogo añadido durante el rodaje.¹⁴⁰

Alexandre está en casa de su amigo. Beben como en la secuencia 2. Hay una silla de ruedas en la que circula el amigo.

ALEXANDRE: ¿Qué es eso?

EL AMIGO: Una silla de ruedas. La robé la otra noche.

ALEXANDRE: ¿A quién la robaste?

EL AMIGO: No sé. A un paralítico sin duda. Ya sabes qué es eso. Es la cantante a la que los alemanes intentaron lanzar... para reemplazar a Marlène Dietrich después de su marcha. Y como todas las imitadoras, es mejor que el original. No arrastra nada detrás de sí.

(Escuchan un disco de Zarah Leander.)

ALEXANDRE: ¿Sigues teniendo tu libro sobre las SS?

*(Lee las inscripciones de ciertas fotos.)*¹⁴¹

140. EUSTACHE, Jean, *La Maman et la putain*, guión, París, *Cahiers du cinéma*, 1986.

141. Diálogo atestiguado en el filme:

ALEXANDRE. «En el ghetto de Varsovia, unos hombre del S.D. se burlan de unos rabinos... Himmler pronuncia su *speech* sobre Henry el pajarero en 1936...»

EL AMIGO. ¿Conoces el juego de la rana en el techo? Mira en esta revista, en la última página, hay juegos formidables, mira. Tienes que mirar la rana durante un minuto.

ALEXANDRE. ¿La rana?

EL AMIGO. Después mirarás el techo. Ya te lo diré. Espera, cuento... ahora mira el techo. La verás aparecer. Mira el techo, ¿la ves?

ALEXANDRE. ¡Ah sí sí, ah, ah, la veo, la rana [regocijado], eh eh la rana! (N. d. E.)

ALEXANDRE: Lamento no haber conocido el tiempo en que las chicas se desmayaban ante los soldados en las ciudades y en el campo. El prestigio del uniforme. Ahora se desmayan ante los coches deportivos. Hoy los ejecutivos jóvenes, los directivos jóvenes y los profesionales liberales han reemplazado a los soldados. No sé si hemos ganado con el cambio. A propósito, ¿qué haces mañana a las cuatro?

EL AMIGO: Supongo que nada, ¿por qué?

ALEXANDRE: He telefoneado a la chica del otro día. La veo mañana. He esperado bastante tiempo para llamarla y me pregunto si no será un error. Ha aparentado estar muy ocupada. Me ha dado cita para mañana. ¿No querrías venir conmigo? Es a las cuatro en Les Deux Magots. Así podríamos formar un frente. Eventualmente, hablar entre nosotros.

EL AMIGO: Sí. ¿Crees que es la mejor táctica?

ALEXANDRE: No. No lo creo. Pero supongo que tú podrías pasar por allí, como si nada.

EL AMIGO: Sí de acuerdo. Paso. ¿Y qué quieres que haga?

ALEXANDRE: Pasas, miras, como si buscaras a alguien que conoces.

EL AMIGO: A nadie en particular.

ALEXANDRE: Eso es, a nadie.

EL AMIGO: Y te veo.

ALEXANDRE: Sí, eso es.

EL AMIGO: De acuerdo, haré lo que quieras. Pero tiene que ser algo bien preparado. No hacer nada a la ligera. Así que decide si tengo que sentarme, quedarme de pie, hablar o no decir nada. No es cosa de improvisar. Si quieres que te hable, dime lo que tengo que decir. Yo digo lo que tú quieras, lo que te venga bien. Yo recito: no esperes de mí otra cosa.

(Fundido.)

La escena puede dividirse en dos tiempos: los amigos comparten reflexiones y placeres (escuchar un disco), y después, a petición de Alexandre, preparan un plan de ataque. Están presentes todos los rasgos específicos del esquema dialéctico, incluso según un modo no verbal, pero hay una elipsis al final de la escena.

Curiosamente, en este tipo de diálogo, indudablemente moderno en su factura (tensión dramática débil, enlace muy somero con la acción, predominio del discurso sobre la palabra-acción, carácter «escrito» de ciertos pasajes, etc.), se encuentran rasgos del diálogo de autor: cada personaje habla el lenguaje de Eustache y sirve sin duda de vehículo a sus ideas y a sus gustos. Hay más de un parecido entre *La maman et la putain* y —digamos— *Les enfants du paradis* (1943-1944), entre estos personajes que, más que vivirla, muestran e interpretan su vida, y que más que conversar, dicen un texto.

El esquema dialéctico está, evidentemente, menos cargado dramáticamente que los dos esquemas precedentes. Es sin duda la razón por la que lo encontramos informando los guiones modernos con mayor frecuencia que los clásicos, en los que estructura sobre todo las escenas de transición.

Mixtos

El arte del dialoguista es también el de combinar los esquemas, disimular incluso uno debajo del otro, por ejemplo el polémico bajo el didáctico o el dialéctico. Así sucede en esta escena extraída de *Ella, yo y el otro* (César et Rosalie, 1971), de Claude Sautet¹⁴² y Jean-Loup Dabadie.

Rosalie, divorciada, vive con César. Durante una boda, reencuentra a David, un amor de juventud. César y Rosalie vuelven en coche.

(Coche de César — interior noche)

César al volante, fuma un puro. A su lado, Rosalie, cansada; se ha acurrucado en su asiento.

CÉSAR: ¿Estás cansada?

ROSALIE: ¡Si tú hubieras podido anular tu póker!

CÉSAR: Imposible.

CÉSAR: ¡Anda, duerme!... *(Ella cierra los ojos; un momento)*. He estado bien, ¿eh? Todo el día...

ROSALIE: *(en voz baja)* ¡Has estado formidable!... Tira el puro.

(César aspira una vez más el humo del puro, luego lo tira por encima de la ventanilla.)

CÉSAR: *(satisfecho)* Tiro el puro. Soy formidable.

(Rosalía parece dormir. Una pausa.)

CÉSAR: Aquel tipo... Es simpático, ¿eh?

ROSALIE: ¿Qué tipo? Yo no conozco a ningún «tipo».

CÉSAR: Tampoco yo sé su nombre... cómo lo llamas tú... Daniel, Dany...

ROSALIE *(tranquilamente)*: David.

CÉSAR: David, eso es...

(César adelanta a un coche, con las luces largas, pisa a fondo el acelerador y luego recupera la velocidad normal.)

CÉSAR: ... ¡Muy simpático! Pero pienso que se lo cree demasiado, fíjate, eh... el aspecto vagamente... ya sabes lo que quiero decir.

ROSALIE: No.

CÉSAR: Sí, ya sabes, el aspecto... ¡jeuh!

ROSALIE: El aspecto ¿qué?

CÉSAR: El aspecto... euh... Se nota un tipo tranquilo, ¿no?

ROSALIE: Es como tú. Eso se llama encanto.

CÉSAR: Exacto. Estaba buscando la palabra.

(Ella sonríe, luego vuelve a apoyar la cabeza y aparenta dormir. César parece conducir más deprisa.)

CÉSAR: ¿Qué ha pasado exactamente entre tú y él?

ROSALIE: Nada. Todo. Nada.

CÉSAR: Escucha, no me hables así... me pone nervioso, ¿eh?... Todo o nada, no es lo mismo, ¡o es «todo», o es «nada»! De modo que te hago una pregunta, me respondes, es la vida, ¡eso es verdad!... *(Acalorándose)*. En el fondo, yo... ya no ten-

142. SAUTET, Claude, «César et Rosalie», en *L'Avant-Scène Cinéma* n. 131, diciembre de 1972.

go nada que ver... me da absolutamente igual.
 ROSALIE: Bueno, entonces, si «te da absolutamente igual», ¿por qué gritas?
 CÉSAR: (*Se ha calmado.*) Ah... te pregunto.
 (*Rosalie se sienta normalmente, coge un cigarrillo y lo enciende. Es la primera vez que la vemos hacer ese gesto.*)
 ROSALIE: (*con voz tranquila*) Lo conocí al mismo tiempo que a Antoine... y dejó que me casara con Antoine. En fin, eso creo. Es todo.
 CÉSAR: ¡Hum!... sí. ¿Y qué has sentido al verlo?
 ROSALIE: Placer.
 CÉSAR: ¡Hum!
 (*Rosalie mira a César. Él tiene una risita en forma de mueca, casi dolorosa, luego confiesa:*)
 CÉSAR: Ah, él... es simpático, es simpático... pero yo le daría con gusto un buen palo.
 (*Rosalie sonríe. Se estrecha contra César.*)
 ROSALIE: Tú sí que eres un «tipo», pero un «tipo malo»... te lo digo yo.
 (*Lo abraza y lo besa tiernamente en la mejilla.*)
 CÉSAR: Ah sí, un tipo malo.

César hace al principio preguntas de relleno o cuya respuesta conoce (nombre de David): se trata de llevar a Rosalie (que se resiste) a ese terreno. Luego la conversación parece orientarse hacia el esquema dialéctico (tema: David es simpático, intercambio de opiniones), para volver al didáctico con la pregunta que preocupa a César. La respuesta le permite expresar más literalmente lo que, de hecho, está presente para él desde el principio, su deseo de golpear a David (y acaso también a Rosalie). La tensión de la escena reside en la retención del esquema polémico abierto. La resolución de la escena (más corporal que verbal) no resuelve evidentemente el conflicto latente. La respuesta a la vez positiva y cerrada de Rosalie («Placer») está además preñada de amenazas para el futuro de César.

Si bien la conversación fílmica se estructura naturalmente según los esquemas de base de la conversación real, se subordina no obstante a la narración, a la dramatización, a la secuencialización. Y también a figuras poéticas más o menos acentuadas, que la hacen a veces más musical que prosaica.

Piénsese en la práctica de las réplicas *leitmotiv* («París es muy pequeño para los que se aman con un amor tan grande como el nuestro», en *Les enfants du paradis*), o, en *La mujer de al lado* (*La femme d'à côté*, 1981) —según un modo más interactivo—, en la reiteración de ciertas muletillas entre los dos amantes («Tengo que hablarte», «Necesito hablarte», «Escúchame», «Espera/Ven»). O también en el uso de la síncopa en Godard: esquemas didácticos interrumpidos por digresiones, práctica de la cita deliberada y discontinuidad de los discursos. El diálogo se descompone entonces en unidades rítmicas, de acuerdo con perfiles secuenciales específicos (véase capítulo 2).