

## Unidad 9

---

- El gui3n como propuesta de dispositivos.

## **2. El guión como propuesta de dispositivos**

El guión propone unos contenidos estructurados, por una parte, con la intención de suscitar el interés y la emoción del público y, por otra, con el fin de constituir eventualmente unas formas expresivas estéticas, originales, y adecuadas al tema y a la sensibilidad de los autores. Los dispositivos guionísticos tienen un doble propósito: pragmático y estético. Para una mayor facilidad de exposición, distinguiremos tres tipos de ellos: dispositivos narrativos, dramáticos y secuenciales.

### **A) DISPOSITIVOS NARRATIVOS**

Al analizar las formas de contenido, hemos abordado ya un aspecto del dispositivo narrativo global, que remite a modelos casi universales de relato. Añadamos aquí algunas grandes formas, también antiguas, que sirven de base estructural y que suscitan a veces polémicas en ciertos contextos.

## 1. Grandes formas narrativas

### A) GUIÓN ÉPICO/GUIÓN DRAMÁTICO

Ya sea que nos remitamos a S.M. Eisenstein, cuando analizaba y criticaba a Griffith<sup>61</sup> en los años 40, o bien a Brecht, la oposición es aproximadamente la misma: lo dramático solicita la emoción, la identificación del espectador, lo sumerge en una acción continua y tensa hacia el desenlace, y presenta un mundo y una humanidad inmutables; mientras que lo épico presenta la acción y su comentario, despierta la actividad intelectual del espectador, alterna el patetismo y la reflexión, sitúa al espectador ante un desarrollo narrativo discontinuo, argumenta.

En su admirable artículo sobre Griffith, Eisenstein inserta al maestro americano en la tradición de las novelas de Dickens y del melodrama. Muestra cómo el montaje paralelo y el primer plano se inscriben en él en una orquestación de la tensión emocional, en una estética de la visión (y no de «la estimación de la cosa vista»).

#### *Tres maneras de romper el hielo*

Al final de *La madre*, de Pudovkin, los obreros sublevados liberan al hijo preso, que huye de los soldados sobre el río helado. Esta huida y el movimiento de las aguas del río y de los bloques de hielo arrastrados se sitúan paralelamente al crecimiento de las filas de los obreros rebelados: comparación épica que sugiere el carácter irresistible y natural del movimiento revolucionario. La situación del hijo es simultáneamente desdramatizada, como lo será su muerte algo más tarde, tratada simbólicamente como sacrificio último antes de la toma de conciencia de la madre y de su entrada en la acción política.

En el último acto de *Las dos tormentas*, de Griffith, Lillian Gish, perdida la esperanza de ver reconocida su buena fe, se precipita al río helado. El joven enamorado vuela en su ayuda y entonces se produce uno de los mejores fragmentos de la película, lleno de suspense. La escena implica igualmente una carga simbólica: constituye la prueba suprema de un guión heroico; el hielo cristaliza todos los peligros y todas las injusticias sufridas por la joven. Pero es ante todo dramática, termina felizmente y no implica ninguna significación de orden social: «Griffith nos muestra un *iceberg* a la deriva. Sobre el hielo Lillian Gish huye corriendo. Se ve a Barthelmess saltar de témpano en témpano para intentar salvarla. En esta carrera paralela, del *iceberg* y del ser humano, no se ve en ninguna parte la expresión en una imagen única «de la corriente humana», de la masa humana que ha roto sus cadenas y avanza

61. EISENSTEIN, S.M., *Le film: sa forme/son sens*, 1942-1947-1949, París, Christian Bourgois, 1976.

como una riada que lo arrasa todo, como sucede por ejemplo en las secuencias finales de *La madre* de Gorki, en *Zarkhi*, o Pudovkin». <sup>62</sup> Sin embargo, en *Alexander Nevski* Eisenstein realizará una especie de síntesis de lo épico y lo dramático. El hielo está estrechamente integrado en la progresión dramática (forma parte de la estrategia de combate de Alexander, que cuenta con atraer a los caballeros teutónicos, sobrecargados por sus armaduras, sobre el hielo todavía frágil); la escena se revela larga (¿estaba esto previsto desde el estudio de guión?) y por su propia duración se desliza de lo dramático a lo poético y a lo épico (la Naturaleza se encuentra de nuevo aliada a fuerzas «progresistas»). Es más bien por la dilatación temporal —y no por la discontinuidad narrativa y el montaje paralelo— por lo que Eisenstein sugiere (más que formula) para la escena un sentido que desborda su alcance dramático.



Las dos tormentas, de D.W. Griffith (1920)

El guión épico moderno tiende más a referirse al teatro brechtiano que al cine soviético: construcción y progresión de la intriga a través de cuadros, saltos narrativos, procedimientos de discontinuidad emocional, utili-

62. EISENSTEIN, *op. cit.*, pág. 405.

zación significativa de decorados, vestuario y, eventualmente, de imágenes, fotografías, rótulos y canciones que comentan la historia: *Recuerdos de nuestra Francia* (Souvenirs d'en France, 1975), de Téchiné, o *La vieja dama indigna* (La Vieille Dame indigne, 1964), de Allio, son buenos ejemplos de ello.

Este último filme, adaptado por otra parte de Brecht, conlleva, por ejemplo, un genérico que resume la problemática social del personaje recurriendo a una canción de Jean Ferrat y a unas cuantas fotografías. (Para otros ejemplos, véase el capítulo 1.)

## B) CRÓNICA/NOVELA/HISTORIA

Son, y no por casualidad, los guionistas italianos los que más se interesan por esta distinción.

Así Suso Cecchi d'Amico:<sup>63</sup>

Según su opinión, ¿cuál ha sido la posición de Visconti en relación con el neorrealismo?

— Sí que hizo neorrealismo; el neorrealismo era una manera de decir que se hacía crónica en lugar de hacer novela. Inmediatamente después de la guerra, nos encontramos con la necesidad de contar lo que habíamos vivido y estábamos viviendo. Pasado ese momento, volvimos a la novela.

En comparación con la novela, la crónica se define, pues, como contenido (de los acontecimientos vividos) y como forma (no estructurada alrededor de una intriga y según una progresión, no «trabada»). Es contemporánea y muy anclada en circunstancias históricas, casi en estados de urgencia. Se la ve desarrollarse en ciertas épocas muy particulares y en ciertos países, generalmente a continuación de períodos traumáticos o represivos, cuando la libertad de expresión recupera algunos derechos: en Italia tras la guerra; en Checoslovaquia en los años 60, como atestiguan las películas de Milos Forman, *Cerny Petr* (1964) o *Los amores de una rubia* (Lásky Jedné Plavovlásky, 1965), y actualmente en la ex Unión Soviética —véase, por ejemplo, *La pequeña Vera* (Malienskaia Vera, 1987). Pero puede también formar parte de una tradición cultural: en Inglaterra el tratamiento de los temas sociales como *tranches de vie* se remonta a la escuela documental de los inicios para desembocar en Karel Reisz o Kenneth Loach; en Francia, es más bien la tradición de la crónica intimista y personal —por otra parte más literaria que cinematográfica— la que va a alimentar los guiones de la Nouvelle Vague, desde *Les Mistons* (1958) y la saga de Antoine Doinel hasta *Le Père Noël a les yeux bleus* (1966). Obsérvese que en África y en los guiones inspirados en África, la for-

63. En QUESTERBERT, *op. cit.*, pág. 39.

ma oscila fácilmente entre la crónica y el relato mítico, otra tradición que articula lo cotidiano con lo sobrenatural.

Guido Aristarco,<sup>64</sup> por su parte, considera la Historia como una reelaboración de la crónica según una actitud de «realismo crítico». La crónica muestra y denuncia (la pobreza, el paro, la alienación); la Historia explica —o al menos plantea— la cuestión del por qué. La crónica es un «rescate objetivo de los hechos», la Historia, su consideración en perspectiva. Implica una toma de conciencia, si no de los personajes, sí al menos del autor y de los espectadores. Esencialmente, pues, se distingue de la crónica por el punto de vista. En la crónica el relato se ciñe al punto de vista del personaje, en la Historia domina el punto de vista del autor. Pero se trata de una diferencia de acento más que de forma. Las más de las veces se conserva el principio de yuxtaposición de las situaciones, pero, mientras que el filme-crónica cultiva los hechos ordinarios (aunque característicos) y mantiene una estructura abierta (principio y final poco marcados, encadenamientos someros), el filme-Historia (que conviene no confundir con el filme histórico) practica la condensación significativa y recurre a estructuras más cerradas que dan sentido al acontecimiento. *Una jornada particular* (Una giornata particolare, 1977), de Scola, adopta la forma de la crónica por sus personajes (gente sin importancia en una ciudad proletaria, ocupaciones domésticas), pero adquiere dimensión histórica por la elección del momento de la acción (como el título indica, es el día del discurso de Mussolini en la ciudad) y la concentración de episodios característicos del clima político de la época (arresto del homosexual).

*Heimat* (1981-1984), el filme-río de Edgar Reitz, procede de igual modo, refractando los grandes episodios de la Historia contemporánea de Alemania en la vida cotidiana de los habitantes de un pueblecito. La forma de la crónica, con sus aspectos digresivos, está incesantemente animada por un movimiento de conjunto que es el mismo de la Historia, es decir, de hecho, el de una mirada sobre los acontecimientos, el de cierta manera de evaluar sus orígenes y sus consecuencias. Un paso más en la interpretación y la argumentación militante o partidista y nos encontramos de nuevo en la épica, con sus procedimientos de simbolización y de comentario de la acción (véase más arriba).

En cuanto al filme histórico, puede a su vez referirse, o bien a la forma de la crónica *La prise du pouvoir par Louis XIV* (1966), de Rossellini —aunque la perspectiva temporal bastará entonces para hacer de él una película-Historia—, o bien a una forma más novelesca.

Lo que aquí se designa como novela parece remitir a la ficción y no afectar, por consiguiente, sino a contenidos.

De hecho, las oposiciones no son tan sencillas. Otra distinción, referente a los anglosajones esta vez, acaso nos ayude a verlo más claro. Tomamos de Jacques Cabau<sup>65</sup> las definiciones comparadas de *novel* y *romance*:

64. En QUESTERBERT, *op. cit.*, pág. 229.

65. CABAU, Jacques, *La Prairie perdue*, París, Points-Seuil, 1966.

La *novel*, realista y social por excelencia, se desarrolla desde la novela picaresca a los *tranches de vie* de la novela naturalista. Es una representación de la realidad, cuya autenticidad está asegurada por la documentación. Representa a seres implicados en anécdotas de la vida real, y cuyas acciones están determinadas por su temperamento, su pasado o su clase social. La psicología es aquí más importante que la acción. El desarrollo de la burguesía parece haber favorecido este género de novela realista.

El *romance*, la novela *novelesca*, por su parte, en lugar de ser una representación de la realidad, es la constitución de un hecho novelesco y debe más a los lejanos orígenes medievales del género. Menos preocupada por la realidad y la verosimilitud, le interesan menos los caracteres que la acción, más agitada y más libre. La psicología es aquí más sencilla y pocas veces está determinada por una clase social. Su decorado es más colorista. Pueden producirse en ella sucesos sorprendentes e incluso sobrenaturales. Aquí la gravitación del realismo no retiene nunca la ficción. En cambio, los sucesos y los objetos adquieren a menudo un valor simbólico. El héroe es con frecuencia una figura solitaria que tiene menos relación con los hombres que con los elementos, el océano, el bosque, el cielo, Dios, la muerte, o unos objetos más o menos simbólicos, cargados siempre de cierta resonancia metafísica.

Jacques Cabau afirma que, hacia 1820, Femmore Cooper fundamentaba la novela americana sobre el *romance*. Los guiones hollywoodienses, a su vez, parecen haber operado cruces entre *novel* y *romance*, al menos en lo referente a las formas de contenido (véase el capítulo precedente).

Pero ¿bastan los contenidos para distinguir los modelos narrativos designados por las palabras crónica, Historia y novela, a las que pueden añadirse cuento y *short story*...? ¿Qué distingue, por ejemplo, *La terra trema* (1948), *Ossessione* (1942), *Rocco y sus hermanos* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960), *El gatopardo* (*Il gattopardo*, 1963) y *Luis II de Baviera* (*Ludwig*, 1972)?

Ya hemos observado (véase el capítulo 1) cómo, según Bordwell, el modelo de la *short story* ha contribuido a modelar el guión clásico hollywoodiense: concentración del tiempo, las acciones y los personajes; convergencia de los elementos hacia el efecto principal, clímax. El modelo del guión-novela, en cambio, podría definirse por las características siguientes: dilatación temporal (sensible en la duración diegética y/o en el tratamiento menos rígido del tiempo), desarrollo de personajes e intrigas secundarias, y una mayor presencia de las intrusiones de autor o narrador (descripciones, comentarios, digresiones). En *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1941-1942), de Welles, el efecto novelesco es producto del papel del narrador-autor (en voz en *off*), de la estructura temporal y de la manera en que la intriga se teje desde una a otra generación de personajes. *Hôtel des Amériques* (1981), de Téchiné, trata cuidadosamente los personajes secundarios y abre por este hecho la intriga central a varios destinos secundarios, sin constituirse por ello en un filme coral. Estos diversos elementos (tiempo, personajes, narrador) dan necesariamente al contexto una mayor consistencia.

Con los filmes de Visconti antes citados se ve cómo se pasa de la crónica documental (*La terra trema*) a la ficción modelada como crónica (*Ossessione* adapta *El cartero siempre llama dos veces*), después al filme-Historia novelesco (*Rocco*), marcado todavía por la forma crónica y coral y, más tarde, a la gran forma novelesca (adaptación de *Lampedusa*), para desembocar al final en una forma también diferente y que debe sin duda más a la música que a la literatura (véase más abajo).

El filme-cuento, por su parte, implica la arbitrariedad y fantasía de los encadenamientos, la discontinuidad narrativa y de comportamiento de los personajes, la interrupción y reiteración no motivadas de historias o motivos, eventualmente construcciones en forma de relatos independientes, la presencia implícita o explícita de un narrador todopoderoso y —por supuesto— una gran fantasía en los contenidos. Véanse *Las mil y una noches* (*Il fiore delle mille e una notte*, 1974), de Pasolini, situadas bajo el signo de este aforismo: «La verdad no está en un sueño, sino en todos los sueños», *Céline et Julie vont en bateau* (1974), de Rivette; *Les trois couronnes du matelot*, de Ruiz; *Les favoris de la lune* (1984), de Iosseliani: todos ellos son guiones-cuentos. El filme-cuento se asemeja frecuentemente al filme-crónica por su forma: yuxtaposición de acontecimientos sin justificación ni perspectiva, construcción inorgánica focalizada en cada episodio tomado en sí mismo y digresiones. El guión de *Et la lumière fut* (1989), de Otar Iosseliani, realiza una fusión de los dos modelos para desembocar en la fábula y en la parábola, ofreciendo a la vista y al oído una historia realista y fantástica atravesada por influencias africanas y georgianas (ironía, lección moral) sobre los estragos de la civilización.

Subrayemos, para terminar, que unos contenidos maravillosos, caprichosos o fantásticos pueden integrarse muy bien en un guión clásico muy alejado de la forma cuento: júzguense *Legend* (*Legend*, 1985), *Willow* (*Willow*, 1988) o incluso *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939). Lo que reclama el modelo clásico es, ante todo, la identificación del espectador con la acción del héroe. Lo que reclaman la crónica y el cuento es la atención del espectador en cuanto tal hacia unos hechos y personajes, reales o ficticios, que deberían hacerle reír, soñar, indignarse o pensar.

## 2. Dispositivos narrativos

### A) EL MODELO CLÁSICO

Este sencillo modelo de narración cinematográfica puede, aproximadamente, definirse como sigue:

- estructura temporal lineal;
- narración «objetiva», o ausencia de narrador explícito, o enunciación

«neutral» (sobre este punto, véase Vanoye, *Récit écrit-Récit filmique*, capítulos 6 y 10);

— existencia de uno o dos personajes centrales y de una intriga principal, complementada a menudo con otra intriga que afecta al mismo personaje (sistema del *double plot* —de la doble intriga—, guerra y amor, o encuesta y pasión: en *Chinatown*, el detective lleva a cabo su pesquisa y se enamora de mrs. Mulray) y con unas intrigas secundarias (*sub-plots*) que refractan o valoran la intriga principal.

*Pasión de los fuertes*, de John Ford, conlleva una organización lineal del tiempo diegético, desde la llegada de los hermanos Earp a Tombstone hasta la marcha de Wyatt después del arreglo de cuentas en el OK-Corral, una narración objetiva no marcada, una intriga principal globalizadora (los hermanos pretenden vengar al benjamín, asesinado por unos desconocidos), una intriga doble (los hermanos Earp instauran el orden en Tombstone) y unas intrigas secundarias (amores y amistades entre Wyatt, Clementine, Doc Halliday, Chihuahua...).

La complejización de este modelo básico puede mantenerse en los límites del modelo clásico o desembocar en su reestructuración.

## B) GUIONES CON NARRADOR(ES)

El papel de una o varias voces en *off* es a menudo decisivo para la narración, y da lugar a toda clase de variaciones de estatuto y modalidades, desde la voz demiúrgica de Orson Welles en *El cuarto mandamiento* hasta la del personaje invisible y maquiavélico de *Carta a tres esposas* (*A Letter to Three Wives*, 1949), de Mankiewicz, pasando por la voz de ultratumba de Maupassant en *Le plaisir* (1951), de Max Ophüls, o por la del narrador anónimo, imperturbable y distante de *Barry Lyndon* (*Barry Lyndon*, 1975).<sup>66</sup>

La voz narrativa es, evidentemente, una facilidad de la narración, puesto que permite reintegrar en el filme unos elementos específicamente literarios. Así, el narrador de *Le masque*, primer *sketch* de *Le plaisir*, describe el baile al mismo tiempo que la imagen, pero completándolo con informaciones de detalle que ahorran tiempo a la descripción. En el caso de la voz-personaje (o de la «voz-yo»), lo expresado son los pensamientos, los sentimientos y las sensaciones: en *Uno de los nuestros* (*Good Fellas*, 1990), de Scorsese, se suceden dos narradores-personajes: Henry Hill, que explica su vocación de gángster y, luego, su mujer, que descubre poco a poco un universo desconocido e insospechado para ella hasta entonces; los dos puntos de vista se completan para proporcionar una descripción «desde el interior» del universo de

66. CHION, Michel, *La Voix au cinéma*, París, Éditions de l'Étoile, 1982; VANOYE, Francis, *Récit écrit-récit filmique*, París, Nathan, 1989; y PILARD, Philippe, «*Barry Lyndon*» de S. Kubrick, *étude critique*, col. «Synopsis», París, Nathan, 1990.

la mafia neoyorkina, y proceden de la intención del autor: mostrar la vida cotidiana de estos gánsters.<sup>67</sup>

A partir del momento en que la voz narrativa desborda la simple solución de la facilidad para apoyar la imagen o economizarla, desempeña un papel activo, bien en la historia misma (caso de *Carta a tres esposas*), o bien por su manera de contarla y sus interacciones con la imagen (caso de *Barry Lyndon*). En *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971), Alex relata su propia historia de modo irónico, tomando por testigo al espectador, con la intención de provocarlo y manipularlo, por lo que la narración es imagen del contenido del filme y de su tema. Hacia el final de *Uno de los nuestros*, la voz de Hill se convierte en sobreabundante y el espectador ya no puede seguir la cantidad de informaciones aportadas por las palabras y las imágenes: sufre un estrés homólogo al estrés del personaje.

Los guiones con narrador(es) y voz en *off* han desarrollado un modelo contrapuntístico de narración específicamente cinematográfico, puesto que se basa en la utilización conjunta de la imagen y del sonido, modelo rico en implicaciones reflexivas —por ejemplo, en *Le plaisir*, la voz desgrana un comentario filosófico que apenas concuerda con lo que la imagen relata y sugiere—, emocionales o musicales —«voz-yo» de *Las dos inglesas y el amor* (*Les deux anglaises et le continent*, 1971), de Truffaut, que estremece febrilmente la narración, voces en *off* flotantes e inmateriales, por no estar «asociadas a los cuerpos», de *India Song*, de Marguerite Duras, etc..

### C) FLASH-BACK, PUZZLE, GUIONES CON PUNTOS DE VISTA

Mientras que las «grandes formas negativas» están seguramente vinculadas con circunstancias históricas y proyectos ideológicos (la crónica con medios y posibilidades de incitación y de expresión, la novela con períodos de retorno reflexivo o de transición histórica, o la épica con situaciones de urgencia y de lucha), la acción de los dispositivos narrativos parece más tributaria de unas búsquedas estéticas (deseo por parte del cine de rivalizar con experiencias literarias y dramáticas) y de la evolución de las ciencias humanas (psicología, sociología). Los guiones compuestos de *flash-backs*, o los filmes-*puzzle* se construyen así con referencia a obras como las de Proust, Joyce o Faulkner, y a obras sobre el sueño, el recuerdo o el modo de funcionar del pensamiento.

*Ciudadano Kane* no inventa el *flash-back*, ni mucho menos, pero ostenta la apariencia de filme fundador al tratarse de una estructura de conjunto que puede caracterizarse como sigue:

67. SCORSESE, Martin, «Scorsese sur Scorsese», entrevista, en *Cahiers du Cinéma* n. 436, octubre de 1990.

- como punto de partida, una muerte (o una desaparición, o un suceso traumático) que abre paso a un enigma o una pregunta;
- el proceso de resolución del enigma por parte de uno o varios investigadores, o de una narración neutral, se hace por medio de vueltas atrás, por otra parte diversamente estructuradas (desde el pasado próximo al más lejano, o al revés, por medio de saltos y con diversidad de episodios, en bucle sencillo o en espiral, etc.);
- si bien el resultado de la encuesta significa en efecto su final, no conduce necesariamente a la resolución del enigma. Al final de *Le jour se lève* (1939), se sabe por qué ha matado Gabin a Jules Berry (para un análisis detallado de esta película, véase Bazin<sup>68</sup> y Vanoye<sup>69</sup>). Al final de *La condesa descalza* (*The Barefoot Contessa*, 1954), el personaje sigue sin revelar su secreto (o, más exactamente, el secreto se escapa y se transforma a medida que tienen lugar los saltos atrás, en cierto modo como en *El amante del amor* (*L'homme qui aimait les femmes*, 1977) o en *Sin techo ni ley*, igualmente filmes-puzzle).

Film-puzzle porque una imagen de esto último aparece explícitamente en *Ciudadano Kane* (sobre este filme y su construcción, véase Roy),<sup>70</sup> porque la estructura en *flash-back* dispersa los elementos de la historia en otras tantas piezas que se deben reunir para dibujar una imagen, la de un personaje o una serie coherente de acontecimientos, y porque la última pieza es indispensable para completar la imagen. El guión moderno ha multiplicado las estructuras en *puzzle* «deceptivo», jugando con la proliferación de las piezas, con su ambigüedad (¿son recuerdos?, ¿fantasmas?, ¿son objetivos o subjetivos?) y con su no coincidencia: Bergman, Resnais, Saura, Tarkowski...

Odile Larère<sup>71</sup> propone distinguir el *flash-back* explicativo (que corresponde a una explicación causal, claramente introducido en el plano narrativo mediante una voz en *off* y/o un efecto visual, y que se refiere al presente para volver regularmente a él, o al menos como final, del *flash-back* asociativo, atribuible a la subjetividad de un personaje, menos dependiente de los acontecimientos que de los sentimientos, y que establece —desde el pasado al presente— juegos de repeticiones, ecos y analogías. Así planteados, el primer tipo participaría del modelo clásico de guión y el segundo del modelo moderno, a menos que se le inserte en un proceso de elucidación de tipo causa-efecto, como en el caso de los guiones psicoanalíticos evocados más arriba.

El *flash-back* clásico sería dilucidador, el *flash-back* moderno perturbador. De hecho, la dilucidación clásica puede estar sujeta a caución o no cerrar to-

68. BAZIN, André, *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague* (1945-1958), París, Éditions de l'Étoile, 1983.

69. VANOYE, *op. cit.*

70. ROY, Jean, «*Citizen Kane*» d'O. Welles, *étude critique*, col. «Synopsis», París, Nathan, 1989.

71. LARÈRE, Odile, «Sur la mémoire au cinéma» en *Poétique* n. 67, septiembre de 1986.

talmente el proceso de formulación de hipótesis referentes a los personajes (véase *De repente, el último verano*). Existen, por otra parte, casos mixtos o ambiguos. En *Hasta que llegó su hora*, algunas imágenes sólo poco a poco son identificables como *flash-backs* y pasan del estatuto asociativo-subjetivo-enigmático al explicativo-causal (puesto que ofrecen, en su estado final, la clave del comportamiento de Charles Bronson). En *Andrei Rubliev* (Andrei Rubliov, 1966) se encuentra un caso de *flash-back* muy fluido, que acumula funciones explicativas (recuerda una felonía del hermano del gran duque al aliarse con los tártaros para entregarles una ciudad rusa) y asociativas en sentido amplio (las imágenes pueden referirse al hermano felón, a las víctimas de su traición o a la narración).<sup>72</sup> Antonioni se ha hecho especialista en *flash-backs* «subjetivos indirectos libres» —por emplear la expresión propuesta por Pasolini—, los cuales, de algún modo, se deslizan de lo objetivo a lo subjetivo. En *El reportero*, Jack Nicholson, después de haber descubierto el cadáver de su vecino en una habitación de hotel en África, está instalado en su mesa para intercambiar las fotos de los pasaportes (quiere adoptar la identidad del muerto):



*Jack Nicholson y Maria Schneider en El reportero, de Michelangelo Antonioni (1974).*

72. GAUTHIER, Guy, *Andrei Tarkovski*. París, Edilig, 1988.

- se oye llamar a la puerta,
- se oye a Nicholson decir «*come in*», pero no mueve los labios.
- se oye entrar a un hombre y empezar una conversación: se comprende que Nicholson escucha una grabación realizada al magnetófono; mientras prosigue la conversación, la cámara abandona a Nicholson, encuadra de nuevo el balcón en el que aparece el muerto y luego a Nicholson: el *flash-back* se objetiva.

En *Techniquement douce*, de Antonioni,<sup>73</sup> que ha permanecido en estado de guión, se observa la alternancia de dos series temporales, presente y futuro. El presente es estructuralmente localizable como tal porque es objeto de la secuencia inicial, de otras secuencias largas y numerosas, y porque implica un enigma. Y, por una inversión o una paradoja muy propia de Antonioni, los *flash-forwards* son los que desvelan los destinos enigmáticos de los personajes del presente.

Podrían citarse finalmente los *flash-backs* con intervención del presente en el pasado, como en *Annie Hall* (Alvie, adulto, conversa con sus compañeros de clase).

Lo mismo que la voz en *off*, el *flash-back* puede constituir una simple comodidad o recurso narrativo, participar, aunque sólo en ciertos momentos se utilice, de la problemática de conjunto del filme —Antonioni; véase también el bello ejemplo del principio de *Identificación de una mujer*—, o estructurar un modelo narrativo específico. En este caso, ya sea explicativo, asociativo o mixto, siempre es amenaza de disgregación para el relato —amenaza seguida de ejecución en ciertos guiones modernos: *Elisa, vida mía* (1976), de Saura, o *Zerkalo* (1974), de Tarkovski.

Los filmes con punto de vista acentúan esta impresión en la medida en que ofrecen versiones divergentes de los mismos sucesos contados varias veces. Este modelo de relato viene de la literatura (véase *El cuarteto de Alejandría*, de Laurence Durrell) y su película fundadora es sin duda *Rashomon* (Rashomon, 1950, adaptación a su vez). Cristaliza los motivos de la mentira y la duplicidad, la relatividad de la verdad, la búsqueda imposible de ésta, etc. *Sin techo ni ley* combina el *puzzle* con los puntos de vista divergentes acerca de un mismo personaje, una vagabunda miserable hallada muerta en unas viñas en invierno. El realizador lleva a cabo la encuesta entre los testigos de su vida reciente, pero el personaje sigue siendo opaco y los puntos de vista expresados revelan sobre todo a sus autores, de lo que resulta una especie de panorama de determinadas actitudes ideológicas frente a un «cuerpo extraño».

#### D) EL GUIÓN ESPECULAR

O guión-espejo, en el que se refleja un determinado aspecto de la historia o un determinado componente del medio que toma a su cargo la historia (en

73. ANTONIONI, Michelangelo, *Techniquement douce*, París, Albatros, 1976-1977.

este caso el cine). La práctica de la reflexividad se atribuye fácilmente al cine moderno. De hecho es tan antigua para el cine como la *mise en abyme* para la literatura. Al parecer, es a André Gide<sup>74</sup> a quien se debe el haber atraído la atención sobre esta práctica pictórica y después literaria que consiste en reflejar en la obra, y a su escala, toda o parte de la propia obra. De ahí a contar que se cuenta, escribir que se escribe, o rodar un filme sobre el filme, sólo había un paso, y es entonces cuando se generaliza la *mise en abyme*. Pero conviene distinguir niveles de reflexividad según el aspecto que aquélla pone en juego y su grado de extensión.

Ya en 1909, *A Drunkard's Reformation*, de Griffith, ofrece un buen ejemplo de guión especular: se trata de una familia amenazada por el alcoholismo del padre; éste lleva a su hija al teatro y asisten a una obra sobre los estragos del alcoholismo; el padre, entonces, violentamente emocionado, se enmienda. Este guión inscribe, pues, un arte de la representación (el teatro) en otro (el cine), y una historia (la del personaje de la obra) en otra (la del padre de familia), pero constituye también una especie de elogio del teatro, y por consiguiente del cine, en lo referente a sus poderes morales. La misma estructura podría servir, por supuesto, para objetivos inversos, o ambiguos: véase el papel del cine en los filmes de la Nouvelle Vague, desde *Los cuatrocientos golpes* (*Les Quatre Cents Coups*, 1959), de Truffaut, hasta *Mes petites amoureuses* (1974), de Eustache (sobre este último filme, véase Vanoye<sup>75</sup> y, sobre *A Drunkard's Reformation*, Gunning).<sup>76</sup>

En *El circo* (*The Circus*, 1927), Chaplin muestra cómo se inventa y se sitúa un *gag*. Es el mismo principio de desdoblamiento, con un espectador-actor esta vez, y con un objetivo a la vez documental y elogioso.

El guión especular, pues, participa a menudo de un proyecto de valoración del cine, directamente o por mediación de un arte distinto de la representación, las más de las veces el teatro —*Ser o no ser* (*To Be or Not to Be*, 1942), de Lubitsch; *Cautivos del mal* (*The Bad and the Beautiful*, 1952), de Minnelli; *French Cancan* (1954), de Renoir; *La noche americana* (*La nuit américaine*, 1973) de Truffaut, etc..

Pero es también un medio de llevar a cabo una reflexión, o incluso una meditación, sobre el espectáculo, sobre las relaciones entre el teatro (en sentido amplio) y la vida, sobre los procesos de representación y de creación: véanse *Le carrosse d'or* (1952), de Renoir; *El rostro* (*Ansiktet*, 1958), de Bergman, y tantas otras películas suyas; *El desprecio*, de Godard; o *El estado de las cosas* (*Der Stand der Dinge*, 1982) de Wenders.

74. GIDE, André, *Journal* (1893), París, Bibliothèque de la Pléiade.

75. VANOYE, Francis, «Portrait de l'enfant en spectateur», en *Cahiers de sémiotique textuelle*, 12, «Le récit d'enfance en question», Universidad de París X, 1988.

76. GUNNING, Thomas, «De la fumerie d'opium au théâtre de la moralité», en *Griffith* bajo la dirección de Jean Mottet, París, Ramsay, 1984.

Jacques Gerstenkorn distingue dos modos fundamentales de reflexividad.

■ La reflexividad cinematográfica se refiere al cine en cuanto institución y proporciona contenidos referentes a las condiciones de producción, a la génesis de un filme —*Fellini ocho y medio* (Otto e mezzo, 1963), de Fellini—, al rodaje, a los actores —*Ha nacido una estrella* (A Star is Born, 1954)—, y a las relaciones del espectador con el filme —*La rosa púrpura de El Cairo* (The Purple Rose of Cairo, 1985). En este caso, «el cine es la materia prima del guión».<sup>77</sup>

■ La reflexividad fílmica, por su parte, «designa todos los juegos de espejos que una película es susceptible de mantener, sea con las demás películas, sea consigo misma».<sup>78</sup> En el primer caso, obtenemos guiones contruidos —total o parcialmente— a partir de películas existentes, reelaborando o citando la historia, su estructura de conjunto o un episodio determinado: Brian De Palma se hizo durante cierto tiempo especialista en estas reelaboraciones-citas: del Hitchcock de *La ventana indiscreta* y *De entre los muertos* en *Doble cuerpo* (Body Double, 1984), y de Eisenstein en *Los Intocables* (The Untouchables, 1986). La autorreflexividad, a su vez, remite a procedimientos de desdoblamiento narrativo —por el comentario en *off*, por ejemplo: véase *La jetée* (1963), de Chris Marker, o *Las dos inglesas y el amor*, de Truffaut— y a elementos de composición *en abyme* —la obra representada por los protagonistas de *El último metro* (Le Dernier Métro, 1980) refleja su propia historia; en *Noces blanches* (1989), Vanessa Paradis propone a Bruno Cremer que vaya a otra ciudad y se encierre en un piso, anticipándose así al desenlace; *Les trois couronnes du matelot* está totalmente compuesta *en abyme* (véase más abajo).

A esto puede añadirse un mundo de reflexividad más dramática, procedente principalmente del teatro —y de la novela—, que Victor Hugo había reconocido en Shakespeare y que se encuentra en especial en Marivaux (y Molière); se trata de la repetición de la intriga principal en los personajes secundarios: los amores de los señores se reflejan así en los de los criados. Reconocemos aquí el principio de composición de *La regla del juego* (La règle du jeu, 1939), filme que se proclama explícitamente deudor de Marivaux y de Beaumarchais: efectos de espejos deformantes y reveladores. Para otros ejemplos véase el capítulo sobre los personajes.

Queda claro que los efectos especulares, cualesquiera que sean su naturaleza y su extensión, afectan indisociablemente a los contenidos y a las estructuras del guión del filme. No los abordamos aquí en sus modalidades plásticas y visuales, que corresponden a la puesta en escena y que pueden existir con una relativa independencia respecto del guión (Losey).

77. GERSTENKORN, Jacques, «À travers le miroir», en *Vertigo* n. 1, 1987, pág. 8.

78. *Ibid.*, pág. 9.

## E) INTERCALADOS, PARALELISMOS, ALTERNANCIAS

Desde la novela picaresca (*Gil Blas*) hasta el cuento (*Las mil y una noches*), desde el relato fantástico (*El manuscrito encontrado en Zaragoza*) hasta el relato filosófico (*Jacques le Fataliste*), la literatura proporciona muchos ejemplos de estructuras intercaladas, que serán, además, reelaboradas por el relato realista (Maupassant), no ya desde una perspectiva de profusión narrativa o de impresión de extrañeza, de juego o motivo estético, sino más bien como un medio de autentificar y valorar el relato por medio del narrador (y recíprocamente).

En el cine, las voces en *off* han tomado a su cargo este último efecto, estando el intercalado, las más de las veces, al servicio de relatos caracterizados por lo extraño, lo fantástico, lo onírico o lo maravilloso. *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, 1919) es un ejemplo histórico. Pero, ¿cuántas historias soñadas hay —*La mujer del cuadro* (*The Woman in the Window*, 1944)— interrumpidas por el despertar del personaje, o construidas en bucle, sin resolución, como *Al morir la noche* (*Dead of the Night*, 1945)? Buñuel, en *El discreto encanto de la burguesía* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972), intercala sueño tras sueño, relegando a la duda generalizada cualquier realidad diegética. Y ése es sin duda uno de los principales efectos del intercalado: sembrar la duda sobre los límites (entre sueño y realidad, entre mentira y verdad, entre relato y referente, entre locura y razón, entre imágenes y palabras, entre vida y muerte). Este tipo de intercalado, especialmente en las formas-cuento, produce un relato laberíntico que hace vacilar los fundamentos racionales del espectador, conduciéndolo a las puertas del contrasentido, de la inconexión y del temor-goce. Véase *Las mil y una noches*, de Pasolini, en la faceta del placer lúdico, o *Les trois couronnes du matelot*, de Ruiz, en la faceta del vértigo. Sobre esta película escribe Claude Murcia:<sup>79</sup>

Un marinero ofrece su puesto a un estudiante a cambio de tres coronas danesas y, para justificar su petición, le cuenta su historia. Sin embargo, la progresión lineal del relato se ve constantemente perturbada y contradicha al hacerse eco la estructura en bucle —el estudiante toma el lugar del marinero para repetir la misma historia— de los movimientos concéntricos creados por el proceso reflexivo de la inserción, pues la historia contada por el marinero está efectivamente inserta en el otro relato, el del estudiante, que inicia el relato diegético al contar el crimen que ha cometido en la persona de un anticuario, delega seguidamente su poder de narrador en el marinero —que emprende entonces un relato metadiegético—, y cierra su propio relato después de haber matado al marinero.

Una gran cantidad de microrrelatos, asumidos por unos narradores-delega-

79. MURCIA, Claude, «La fiction ou la volonté de se perdre» en *La Licorne* (17), publicación de la UFR de Lettres et Langues de l'Université de Poitiers, 1990.

dos o resumidos por el marinero, recorren además el relato —segundo ya— del marinero: es la historia del hombre que miente, la del viejo al que el marinero apenas escucha, la del niño chino, la de los hermanos de Tánger, la del viajante de comercio, la del viejo descargador de muelle negro, la —muy breve pero «verdadera»— del marino en el barco, la que cuenta el marino a quien están interrogando... La ficción se construye por medio de ondas concéntricas, repitiendo incesantemente el movimiento perpetuo del elemento en el cual ésta se «baña».

La película fundadora de la estructura paralela es sin duda *Intolerancia* (Intolerance, 1916), de Griffith (lo que no significa que fuera el primer filme en explotarla). El modelo se basa en la repetición de un motivo ideal ilustrado por varias historias contadas alternativamente. Se ha mostrado<sup>80</sup> que cada una de las historias, por su estructura interna, se refería a su vez a unos modelos más o menos lineales (el episodio babilónico, al filme histórico italiano tipo *Cabiria* (1914) —secuencias lineales, tono épico, decorados y multitudes—; la Pasión, a la imaginería tradicional y a una exposición en cuadros; la masacre de san Bartolomé, al *film d'art* francés —secuencias simples tratadas teatralmente—; y el episodio americano moderno, al filme de acción de la época, con efectos paralelísticos).

En el filme coral (véase más arriba), ha podido verse un derivado de este modelo, con el matiz de que las historias son en él contemporáneas las unas de las otras y al final convergen. Las estructuras paralelas según el modelo soviético, se han utilizado con mayor frecuencia como figura retórica relacionable con la comparación —a partir de la famosa secuencia de *La huelga* (Stachka, 1924), que monta en paralelo la masacre de los huelguistas y el sacrificio de los animales— que como modelo narrativo generalizado. Así, en *Lili Marleen* (Lili Marleen, 1980), de Fassbinder, la interpretación de la canción en diversos locales se muestra en paralelo con escenas de guerra y destrucción.

En ciertos filmes de *sketches* unidos por una temática común habría que ver acaso una metamorfosis del modelo griffithiano que, evidentemente, derivaría en el sentido de una mayor linealidad y continuidad: como en *Le plaisir*, donde la voz en *off* se encarga del enlace. El *Mystery Train* (Mystery train, 1989) de Jarmush presenta tres historias que suceden en un mismo lugar (Memphis) y en el mismo momento, con personajes que se cruzan, sin encontrarse, en un punto convergente (un hotel) y en un instante preciso (marcado por un ruido). Las tres historias se suceden, pero su exposición paralela sugiere relaciones temáticas según, no obstante, un modelo resueltamente minimalista (la idea fija, el paralelismo, el encuentro no culminado). Que nosotros sepamos, ningún guionista o cineasta ha intentado explorar más profundamente el modelo paralelo, a ejemplo de Faulkner en *Las palmeras salvajes*,

80. CHÂTEAU, Dominique, «Intolérance: une encyclopédie du cinéma», en *Griffith*, bajo la dirección de Jean Mottet, París, Ramsay, 1984.

desarrollando dos intrigas heterogéneas paralelas y en alternancia sin relación temática evidente. Lo que se pone a prueba entonces es el poder de la estructura, sostenida —es verdad— por medio de una escritura excepcional.

También es a Griffith a quien hay que atribuir el desarrollo (pero no la invención) de la estructura alternada como dispositivo narrativo. En las películas cortas, ésta contribuye a la tensión dramática, al efecto de espera angustiada que más tarde se llamará *suspense*. Pero la estructura alternada le permite también reflejar la simultaneidad y la comparación: en *Las dos tormentas*, el calvario de la madre soltera abandonada se alterna con escenas de la vida despreocupada de su seductor.

La alternancia alienta una secuencia o una película entera y es más o menos estricta. Las películas con personajes múltiples inducen evidentemente a recurrir a la alternancia. Pero conviene distinguir entre la alternancia débil, situada en un espacio-tiempo globalmente homogéneo pero despreocupado de la simultaneidad exacta, y la alternancia estricta, rigurosa, más difícil de llevar a cabo en una duración larga, y que produce efectos de tensión más fuertes. Los guiones policíacos o de suspense proporcionarían numerosos ejemplos. En *Septiembre*, seis personajes están reunidos en una casa durante unas horas: hay entrecruzamientos familiares y sentimentales. La alternancia no siempre es rigurosa, en el sentido de que no se sabe necesariamente lo que hacen los otros mientras se ve lo que hacen unos. Pero, cuando llega a serlo, es para desembocar en la escena en la que Mia Farrow sorprende a su amiga en los brazos de su amante.

Desde el momento en que el guión no adopta la idea preconcebida de seguir sistemáticamente a un personaje, se impone la alternancia como modo de narración. Pero sólo constituye un modelo cuando, desbordando la simple funcionalidad, fundamenta la homogeneidad temporal, rítmica e incluso temática del filme (véase más arriba el análisis de *Una historia de chicos y chicas*).

En las secuencias de suspense, la alternancia permite efectos de dilatación temporal y de cambios de punto de vista inductores de ritmos y procesos identificatorios. Puede aliarse con otros procedimientos narrativos, tales como la anticipación. En *Crimen perfecto* (*Dial M for Murder*, 1954), de Hitchcock, se observa el encadenamiento siguiente:

- un hombre explica a otro (éste bajo la presión de un chantaje) cómo va a asesinar a su mujer, en la misma habitación en la que debe tener lugar el asesinato (anticipación, aunque incompleta: nada se dice sobre el arma que se utilizará, pero el espectador conoce el peligro en que se encuentra la esposa);
- el guión procede seguidamente por

— dilatación temporal, recurriendo a la alternancia entre el piso en el que se introduce el asesino —según lo previsto—, a la espera de la llamada telefónica, y el restaurante desde el cual el marido debe llamar a su mujer;



dramático. Antes del fin del acto, una primera *transición* (t1) orienta la acción y al personaje hacia el acto 2. Puede tratarse de un acontecimiento interno o externo: en todos los casos encamina el drama hacia el acto 2 (es, pues, más que una simple peripecia);

- el acto 2 dura 60 minutos. Es el de la *confrontación* (del personaje con los fines que se ha fijado y con los obstáculos que va a encontrar). Una segunda transición (t2) conducirá hacia el acto siguiente;

- el acto 3 dura 30 minutos. Es el de la *resolución* (de los conflictos, del enigma, de las preguntas y problemas y de la suerte de los personajes principales). El desenlace viene al final del acto, precedido eventualmente de una tercera transición (t3).

Este esquema es independiente de la estructura narrativa: un filme en *flash-back* puede muy bien construirse según este modelo. Se pone generalmente en relación con el esquema principio/medio/final y sus duraciones se justifican mediante argumentos «existenciales», ciertamente metafóricos, pero en todo caso interesantes: la vida humana tiene un principio, un medio y un final; si nos basamos en una duración de 100 años, se obtienen 25 años de juventud, 50 años de madurez y 25 años de vejez.

Los manuales recomiendan a los guionistas que establezcan, antes de escribir en detalle el *script*, la apertura, las transiciones 1 y 2 y el desenlace, todo ello a fin de mantener el control de la conclusión del relato.

Impresiona verificar que se adaptan a este modelo gran número de filmes, tanto en los Estados Unidos como en otras partes, y que incluyen obras de factura moderna, lo que tendería a mostrar que el paradigma es relativamente independiente de los criterios de clasicismo y de modernidad.

### Algunos ejemplos:

#### **La mujer pantera (Cat People)**

Jacques Tourneur, 1942

DURACIÓN (vídeo): 68 minutos.

ACTO 1: 17 minutos, encuentro de Olivier e Irina, idilio y boda. La t1 se sitúa en el momento del encuentro entre Simone Simon y la mujer pantera, sombra sobre un matrimonio que acaba en una noche de bodas no consumada.

ACTO 2: 34 minutos, confrontación del marido con la situación, llamada al psiquiatra, idilio con Alice, aumento de amenazas difusas. t2: el marido pide el divorcio, lo que orienta a Irina hacia la acción violenta.

ACTO 3: 17 minutos, resolución con la muerte del médico, la de Irina (o de su fusión-muerte con la felina del zoo) y reunión de la pareja «sana».

### La travesía de París (La traversée de Paris)

Autant-Lara, 1956

DURACIÓN (vídeo): 80 minutos.

ACTO 1: 20 minutos, contexto y personajes (París, la ocupación, el mercado negro, Bourvil y Gabin), formación del tándem (t1: propuesta de Bourvil a Gabin).

ACTO 2: 40 minutos, entrega del cerdo, travesía de París. t2: revelación de la personalidad de Gabin y de sus motivaciones. Guión basado en una doble intriga: entrega del cerdo y evolución de las relaciones entre Gabin y Bourvil con la progresiva revelación del primero y permaneciendo el segundo igual a sí mismo.

ACTO 3: 20 minutos, resolución y desenlace, los dos hombres son detenidos cuando casi han llegado; interrogatorio; t3: a consecuencia de un atentado, Bourvil es apresado como rehén y Gabin retenido. Un epílogo irónico tranquilizará sobre la suerte del primero.

Sydney Field<sup>81</sup> analiza numerosos ejemplos de filmes americanos de todas clases que se ajustan, en los años 70, al modelo anterior: *Chinatown*, *Annie Hall*, *Rocky*, *Nashville* (filme coral cuyas transiciones deben considerarse en función de la Ciudad como personaje principal). En *Rocky*, la segunda transición es de orden interno: está constituida por la decisión del boxeador de resistir quince asaltos (este objetivo sustituye al de ganar el combate, imposible de alcanzar).

### El amante del amor (L'homme qui aimait les femmes)

François Truffaut, 1976

DURACIÓN: unos 113 minutos.

ACTO 1: 27 minutos, exequias del personaje y *flash-back*: sus conquistas femeninas. t1: fracaso con la vendedora de ropa interior y decisión de escribir un libro.

ACTO 2: 58 minutos, escritura del libro, serie de los *flash-backs*. t2: el libro está terminado y es aceptado por una editorial.

ACTO 3: 28 minutos, edición del libro, relaciones amorosas con la editora, muerte de Bertrand.

La estructura narrativa en *flash-backs* y con varios narradores (la editora, Bertrand) no impide el respeto al paradigma, que se basa en la composición del libro, hilo sólido que enlaza episodios dispersos (relaciones de Bertrand con sus múltiples parejas).

Este modelo sufre a veces algunos desfases en relación con las duraciones respectivas de los actos.

81. FIELD, Sydney, *Screenplay*, Nueva York, Dell Publishing 1984.

**Pasión de los fuertes (My Darling Clementine)**

John Ford, 1946

DURACIÓN: 95 minutos.

ACTO 1: 15 minutos, llegada de los hermanos Earp a Tombstone, muerte del benjamín (t1), decisión de quedarse para vengarlo.

ACTO 2: 65 minutos, confrontación con la Ciudad, el desorden, la amistad, el amor. *Quid pro quo* sobre la culpabilidad de Doc. Chihauhaua denuncia a los verdaderos culpables (t2).

ACTO 3: 15 minutos, resolución: 1) de la venganza (ajuste de cuentas), 2) de la amistad (muerte de Doc), 3) del amor (partida de Wyatt, cita concertada con Clementine).

El alargamiento de la duración del acto 2 se justifica por la abundancia de las intrigas secundarias, el destacado lugar del personaje de Doc, que sólo muy progresivamente se revela en sus relaciones —pasadas con Clementine, presentes con Chihuahua y Wyatt Earp—, y sobre todo porque un guión de venganza es sustituido poco a poco por un guión de fundación (véase capítulo 1): instauración del orden (religión, escuela, cultura) contra el desorden, tema familiar a Ford.

**Hôtel des Amériques**

André Téchiné, 1981

DURACIÓN: 90 minutos.

ACTO 1: 30 minutos, el encuentro. Encuentro de Gilles y Hélène, contexto, otros personajes, revelaciones sobre el pasado de Hélène (a unos 25 minutos), instalación.

ACTO 2: 40 minutos, los conflictos. Dificultades relacionales, viaje de Hélène a París («Estoy curada»: es la mitad del filme), viaje frustrado a Londres (t2).

ACTO 3: 20 minutos, las partidas. Separación de los personajes, partidas de la ciudad (Bernard, Hélène, luego Gilles, que quiere reunirse con ella en París).

Las duraciones, como las transiciones, están menos marcadas. La acción y las relaciones están colocadas, desde el principio, bajo el signo de los desfases, los malentendidos y las asincronías. Las intrigas secundarias diseñan relaciones triangulares de tipo raciniano: Gilles ama a Hélène, que ama a su marido fallecido; Hélène ama a Gilles, que ama a Bernard; J. Balasko quiere a Bernard, que quiere a la hermana de Gilles, que quiere a un médico, que quiere a Hélène, que...

No obstante, en estos movimientos fluidos y estas pasiones desfasadas, emerge la estructura ternaria y da una base dramática a la historia.

## 2. Otras estructuras

### A) EN DOS ACTOS

Estructura frecuente en las formas cortas, *sketches* o cortometrajes (en rivalidad, por supuesto, con el acto único).

#### **Venganza (Revenge)**

Telefilme de Alfred Hitchcock, 1955

DURACIÓN: 20-22 minutos.

ACTO 1: 12 minutos, presentación de la pareja de recién casados en su caravana; t1: el marido encuentra a su mujer traumatizada por una agresión.

ACTO 2: 10 minutos, búsqueda del culpable, el marido lo encuentra y lo mata; t2: su mujer resulta estar loca (fin de la película).

La segunda transición crítica constituye de hecho una «distensión», a la manera de los finales de las historias cómicas.

En *Montparnasse-Levallois* (*sketch* de *Paris vu par...*, 1965), Godard practica la bipartición sistemática del filme (título compuesto de dos nombres, dos actos con dos hombres, dos situaciones semejantes y numerosos ecos de la una en la otra) en relación con su tema (la duplicidad femenina).

En *Gare du Nord*, episodio del mismo filme, la idea preconcebida del plano-secuencia único, no impide en modo alguno a Jean Rouch construir un guión en dos actos de igual duración:

1. Una joven pareja en un apartamento modesto. Despertar, desayuno, pelea. t1: partida de la mujer.
2. En la calle, un hombre la aborda y le propone que se marche con él. Ella se niega. t2: él se suicida (distensión, en todos los aspectos).

Véase también *Le masque*, analizada en el capítulo 3.

Habría que referir las formas cortas a modelos de textos cortos, tales como la fábula y el apólogo (demostración de una máxima por medio de un ejemplo: véase las *Comedias y proverbios* de Rohmer, aunque son largometrajes), la historia cómica o el retruécano (*Rue Saint-Denis*, de J.D. Pollet, pone en paralelo la historia cómica relatada por Melki a la prostituta, y que no la hace reír, con la distensión del filme: avería eléctrica que representa otra «avería»).

#### **La chaqueta metálica (Full Metal Jacket)**

Stanley Kubrick, 1987

El guión es un ejemplo de estructura en dos actos para un largometraje:  
ACTO 1: formación de los jóvenes «marines» que deben combatir en el Vietnam: de

un «cuerpo compacto», homogéneo, integrado, a partir de cuerpos heteróclitos. t1: un soldado se derrumba, mata al sargento instructor y se suicida. Elipsis.

Esta transición no modifica la acción de superficie (nota histórica: se trata de la ofensiva de Têt en Hué), sino el tema de fondo (el cuerpo de los «marines» se encuentra amputado en el momento mismo de entrar en servicio).

ACTO 2: en el Vietnam, desacuerdos, contradicciones y dispersión ideológicas, corrupción, desarticulación del cuerpo. Combates, muertos. El descubrimiento y la muerte de la joven vietmanita constituyen un clímax de horror más que una transición: el cuerpo en desbandada (y ya no «en formación») prosigue su camino.

Las estructuras en dos actos subrayan, evidentemente, las simetrías y las oposiciones. La cesura es generalmente fuerte.

Pero, si bien la mitad de un filme marca con frecuencia un paso importante o una frontera, esta acentuación puede muy bien producirse en el centro de una estructura en tres (o cuatro, o cinco) actos. En *La regla del juego*, es exactamente en la mitad del filme cuando madame de La Chesnaye descubre la traición de su marido.<sup>82</sup> En *Excalibur* (Excalibur, 1981, véase más abajo), el encuentro de Lanzarote y Ginebra se produce igualmente en la mitad del filme. En *Diario íntimo de Adèle H.* (Histoire d'Adèle H., 1975), de Truffaut (90 minutos, estructura en tres actos), el centro del filme está ocupado por la larga escena durante la cual el teniente Pinson manifiesta explícitamente a Adela (en un cementerio) su negativa a casarse con ella, lo que conducirá a la muchacha a recurrir a otros medios para conseguir sus fines (aunque no constituya una transición, sino más bien el primer paso hacia la locura).

Y henos aquí de nuevo ante la tentación de establecer comparaciones entre el punto medio de la película y el de la vida (50 años), reorientación completa y cuestionamiento de las opciones fundamentales en unos casos y, en otros, reacondicionamiento más subterráneo, integración y superación de lo precedente. El centro del filme es siempre un momento estratégico para la evolución de la historia y de los personajes.

## B) EN CUATRO ACTOS

Estructura procedente acaso de la antigua dramaturgia, que situaba el clímax mucho antes del desenlace (véase capítulo 1).

### **Marruecos (Morocco)**

Joseph von Sternberg, 1930

DURACIÓN: 87 minutos.

ACTO 1: 24 minutos, el encuentro en Mogador. Llegada de los legionarios, encuentro en el cabaret de Brown y Amy Jolly, con los dos números de Marlène Dietrich y la entrega de la manzana y de la llave (t1).

82. VANOYE, Francis, «*La Règle du jeu*» de J. Renoir, *étude critique*, col. «Synopsis», París, Nathan, 1990.

ACTO 2: 26 minutos, amores y obstáculos. Tentativa de asesinato contra la persona de Brown (mujer celosa), muerte de los asesinos, Brown encarcelado, la Bessière corteja a Amy Jolly, Brown proyecta desertar con Amy, después cambia de opinión (t2) y sale de patrulla.

ACTO 3: 22 minutos, la separación. Alternancia: Brown de patrulla, Amy Jolly con La Bessière. Durante la celebración de la petición de mano, ella se entera de que Brown está herido (t3) y se marcha.

ACTO 4: 15 minutos, la reunión. Búsqueda de Brown, reencuentro. Vacilaciones. Amy Jolly sigue a la patrulla de Brown.

La cesura de la ruptura es clara y constituye un clímax emocional. No obstante, la distribución de las duraciones y el tratamiento de las acciones y el espacio indican una organización en cuatro actos.

### C) EN CINCO ACTOS

Estructura frecuente para películas largas, y con unas duraciones aproximadamente iguales.

#### **Ben-Hur (Ben Hur)**

William Wyler, 1959

DURACIÓN: 212 minutos.

ACTO 1: Exposición de la situación política y presentación de los dos amigos-enemigos. t1: caída de la piedra del tejado durante el desfile de los romanos. Ben-Hur preso.

ACTO 2: La galera; t2: naufragio y salvamento del romano por Ben-Hur.

ACTO 3: Roma.

ACTO 4: Regreso y preparación de la carrera de carros.

ACTO 5: La carrera. Desenlace.

El acto 3, más breve, es un oasis, un respiro narrativo en el encadenamiento de las acciones espectaculares.

#### **Excalibur (Excalibur)**

John Boorman, 1980

DURACIÓN: unos 140 minutos.

ACTO 1: Uter Pandragon rey, hasta su muerte (la Dama del Lago le ofrece Excalibur; antes de morir, él la clava en una roca).

ACTO 2: Revelación de Arturo, guerras y coronación (ha conseguido la espada y la conserva).

ACTO 3: Prosperidad, Mesa Redonda. Ginebra encuentra a Lanzarote (centro de la película). Denuncia, juicio de Dios, adulterio, Arturo sorprende a los amantes y clava su espada en tierra.

ACTO 4: Decadencia. Incesto Arturo-Morgana y nacimiento de Mordred. Perceval. El Grial.

ACTO 5: Perceval en busca del Grial, masacre de los caballeros. Enfrentamiento Mordred-Arturo. Muerte de Arturo. Excalibur regresa a la Dama del Lago.

Todo sucede como si los guiones largos reprodujesen de entrada las estructuras de la tragedia clásica o, más justamente, sin duda, del drama shakespeareano. En el caso de *Excalibur*, la división en cinco actos y la cesura central permiten imprimir al filme un movimiento doble, el del esquema *Rise and Fall* (grandeza y decadencia, ascensión y caída: véase capítulo 1), y el del paso de la barbarie (1) a la civilización (2 y 3), y después a la espiritualidad (4 y 5), integrando y superando este segundo movimiento al primero.

### 3. Estructuras difusas o ambiguas

#### La aventura (L'Avventura)

Michelangelo Antonioni, 1960

DURACIÓN: unos 144 minutos.

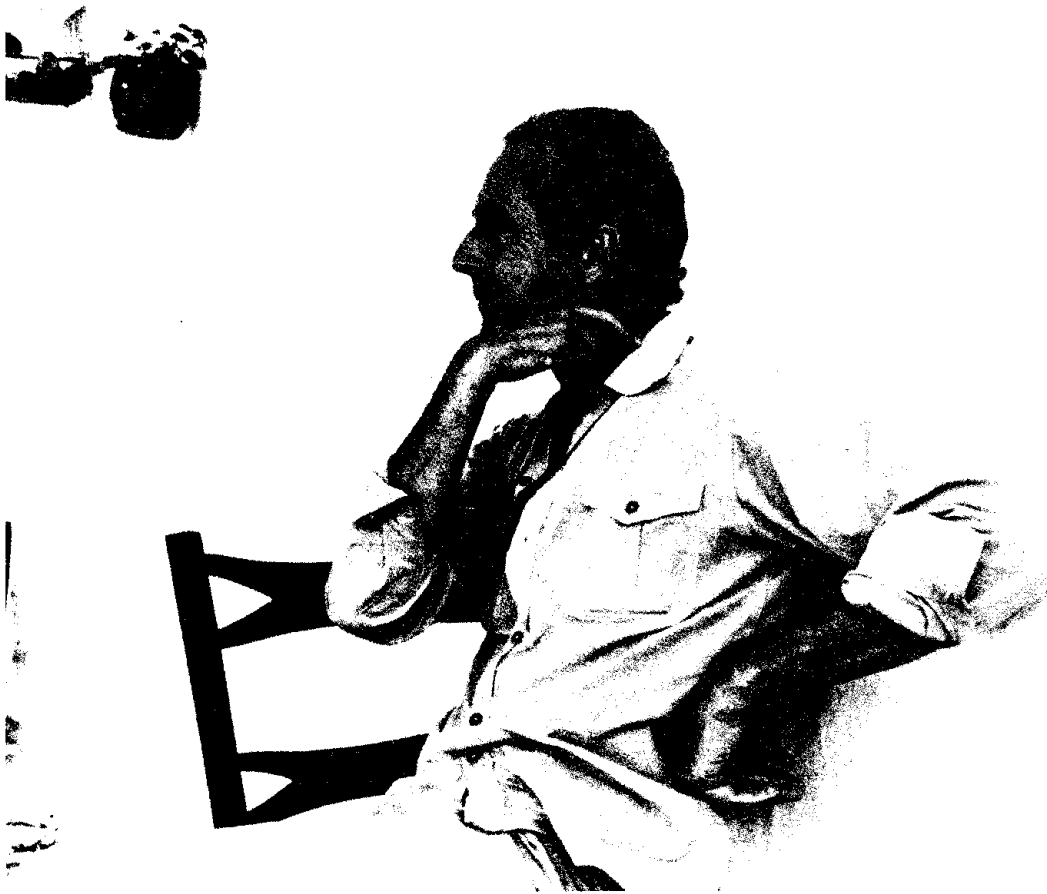
Puede dudarse entre dos divisiones:

ACTO 1: 21 minutos, hacia la isla. Presentación de los personajes, viaje en barco.	}	Acto 1 (58 minutos)
ACTO 2: 37 minutos, en la isla. Desaparición de Ana (minuto 25: t1).		
ACTO 3: 33 minutos, entre la isla y Noto. Acercamiento y reunión de Sandro y Claudia. Buscan a Ana.	}	Acto 2 (33 minutos)
ACTO 4: 26 minutos, en Noto. Desarrollo de las relaciones Sandro-Claudia.		
ACTO 5: 27 minutos, en el Gran Hotel.	}	Acto 3 (53 minutos)

Más que el encadenamiento de las acciones mediante transiciones, son los lugares, los espacios, los que permiten distinguir actos. La desaparición de Ana, representada en el minuto 25 («¿Dónde está Ana?»), así como el beso de Sandro y Claudia, hacia el minuto 55, reorientan bien los movimientos de los personajes, pero no de manera continua y según objetivos coherentes. El acto central aparece desde luego como transición y pivote, por su duración más breve, por su contenido (formación de la pareja Sandro-Claudia) y por su situación y estructura interna (situado entre actos espacialmente unificados —el barco, la isla, Noto, el Gran Hotel—, y está a su vez desmenuzado en breves escenas alternadas: puesto de policía, estación y tren, Sandro con el periodista, Claudia en la ciudad y, finalmente, ambos en la farmacia). A uno y otro lado, largos fragmentos de tiempo con acciones rarificadas e intrigas secundarias esbozadas.

Para otro ejemplo de estructura ambigua, véase *La regla del juego*, de Renoir.

Estas estructuras difusas son testimonio de un guión centrado en personajes más que en los acontecimientos y las acciones y, es más, en la interioridad problemática de estos personajes (véase capítulo I) más que en sus fines o sus motivaciones en relación con los acontecimientos (por ejemplo, aquí, buscar a Ana —motor primero del desplazamiento de los personajes— parece luego no ser sino lo que ha suscitado un movimiento que continúa por su propio impulso, sin mayor consideración por el resultado; pero tampoco es un pretexto ofrecido a Sandro y a Claudia para permanecer juntos; ya no es sino un movimiento «desconectado», por emplear un término de-leuziano particularmente apropiado aquí). Las intrigas secundarias funcionan como ecos, reflejos o variaciones sobre el motivo de las parejas. La estructura difusa contribuye a crear la impresión de estancamiento narrativo en lo que, sin embargo, es realmente una historia horizontal, una odisea, casi una *road movie*.



*Michelangelo Antonioni.*

La palabra acto parece remitir al modelo teatral. Pero no debe enmascarar un aspecto específico del guión cinematográfico: de entrada, éste debe integrar la *duración* en medidas exactas. Algunos manuales preconizan, además, establecer correspondencias claras entre el espacio escrito y la duración fílmica (por ejemplo: una página = un minuto de filme). Desde el estadio de la escritura (el dramaturgo se preocupa más del ritmo, del *tempo*, que de la duración de la obra), y desde luego en el estadio de la representación (el mismo texto teatral puede dar lugar a variaciones de duración considerables según las puestas en escena), las duraciones teatrales son mucho más diversificadas que las duraciones fílmicas, sujetas a las normas de proyección en la sala. Las parrillas televisivas no hacen sino acentuar esta característica: se escriben 15, 25, 90 minutos de filme. Es, indudablemente, una de las razones que —como veremos— impulsan a comparar el guión con modelos musicales, que dependen también directamente de la duración.

#### 4. Preparaciones, racionalizaciones, conclusiones

Según una lógica de la motivación, de la relación causa-efecto, los manuales del guión insisten mucho acerca del arte y las técnicas de preparación, bien conocidas igualmente por los dramaturgos y los novelistas. De hecho, la preparación deriva tanto del personaje (se trata de justificar una acción o una reacción futura) como del espectador (se trata de no sorprenderlo a traición). Tiene implicaciones técnico-pragmáticas y morales. De ahí la puesta en práctica de técnicas de *información* (que se deben seleccionar, dosificar y distribuir con cuidado para administrar y relanzar el interés dramático); de *anticipación* (véase el ejemplo extraído de *Noces blanches*, antes citado) y de *inserción* (un detalle, un hecho, un personaje aparentemente sin importancia o secundarios resultarán decisivos: en *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, 1950), a Doc le gusta mucho mirar a las chicas muy jóvenes, y esto causará su perdición al final de la película).

Pero otra concepción del guión se basa, por una parte, en que no todo es explicable y motivable según la misma lógica, en que la coherencia del comportamiento no es necesariamente una cualidad otorgada a todos los hombres, y en que, por otra parte, puede ponerse al espectador frente a acciones o reacciones inmotivadas, sea porque comprenda o sienta que existen otras lógicas, o porque admita que se le sorprenda en la medida en que, por supuesto, lo arbitrario de los encadenamientos no sea un truco de escritura destinado a hacer aceptar cualquier cosa. Algunos guiones de Robbe-Grillet, por otra parte, hicieron de la arbitrariedad narrativa y fílmica el tema mismo del filme (*L'homme qui ment*, 1968).

En *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1959), no se sabe por qué Patricia traiciona a Michel. No tiene una motivación clara, su traición no es «anunciada». ¿Se trata de una pulsión (¿del guionista?, ¿del personaje?) para

deshacerse de un individuo embarazoso? ¿Hay que achacarlo a la naturaleza traidora de las mujeres (tema godardiano)? El espectador es libre en sus interpretaciones. La motivación cuesta siempre información, antes o después de la acción (véase la larga escena de explicaciones «psiquiátricas» del final de *Psicosis*). Participa de un modelo narrativo y dramático basado en la satisfacción de las necesidades suscitadas por las preguntas y enigmas planteados por el guión, y en la culminación de las *gestalt* diegéticas y emocionales elaboradas en el curso del filme.

Otro modelo, debido a la literatura moderna —al menos desde Kafka— desplaza el interés desde la satisfacción de la necesidad al proceso de desarrollo de esta necesidad, desde la meta que se debe alcanzar al camino recorrido, desde la «motivación» al movimiento. En *La aventura*, importa menos saber lo que ha sido de Ana (su desaparición es brutal, no ha sido realmente anunciada por el filme y no se sabrá finalmente dónde está) que observar a Sandro y a Claudia en su búsqueda, sus desplazamientos, sus movimientos del uno hacia el otro, su culpabilidad y sus vacilaciones. El acento, por ello, se carga más sobre el presente de cada momento y de cada secuencia que sobre una dinámica, sobre una carrera por delante de la acción, sin que esto excluya totalmente las inserciones y preparaciones: en el barco, Anna da una de sus blusas a Claudia, lo que valdrá a esta última una amarga observación por parte del padre de Anna y prepara la futura sustitución de ésta junto a Sandro; éste se cruza con una prostituta que provoca un tumulto en la ciudad, a la que luego encontrará en el Gran Hotel. No obstante, no hay signo alguno de motivación (nada dice que Anna desee ceder su lugar a Claudia o que Claudia quiera ocuparlo, nada indica que Sandro desee a la prostituta): son elementos que acompañan a los personajes en su movimiento, en su paso de un estado a otro, sin explicarlos. Estamos en una lógica del «y» y del «después», no en la del «por tanto» y del «porque».

El problema, de hecho, puede plantearse en términos de coherencia. ¿Sobre qué base(s) fundamenta el guión la coherencia de la historia?

El modelo clásico se basa en la lógica de las motivaciones, la racionalidad de los encadenamientos de acciones, la regla de la no-contradicción, la progresión y continuidad de las informaciones y la conclusión o la resolución hermenéuticas. Pero, si se mira más de cerca, se observan numerosísimas excepciones a estos principios. La lógica y la conclusión son a menudo más aparentes que reales, y sufren excesos o silencios narrativos. En *La travesía de París*, por ejemplo, los dos hombres dan un rodeo por la vivienda de Bourvil y llegan en el preciso momento en que su compañera se dispone a marcharse a consecuencia de la querrela mostrada al principio del filme, lo que va a permitir acentuar algo más el *quid pro quo* sobre la ambigua personalidad de Gabin, mediante un juego de entrecruzamientos en el espacio y de comunicación telefónica por sorpresa. Por otra parte, la resolución de una intriga principal enmascara con frecuencia la no resolución de intrigas secundarias o la desaparición de ciertos personajes, embarazosos ya para el guión.

Ciertos géneros dependientes globalmente del modelo clásico rompen, no obstante, la coherencia lógico-narrativa en beneficio de otra coherencia (emocional o estética). En este caso todo sucede como si el guión hubiese de conciliar dos modelos para satisfacer el contrato establecido con los lectores-espectadores (desde los productores a los clientes de las salas), dos modelos no necesariamente homogéneos. La puesta en escena y el subrayado de la emoción en géneros marcados (comedia, terror, melodrama) pueden entrar así en contradicción con los principios enunciados más arriba. Lo mismo puede decirse de los géneros que entrecruzan dos formas de expresión: véase especialmente la comedia musical, con sus rupturas de verosimilitud (paso al canto y a la danza), resueltas frecuentemente —en el plano guionístico— eligiendo un espacio-tiempo diegético vinculado al espectáculo: compárese *La bella de Moscú* (Silk Stockings, 1957), con sus hiatos lógicos, y, digamos, *Fama* (Fame, 1980).

Veamos *La noche de Halloween* (Halloween, 1978), filme americano de John Carpenter (1978), etiquetado como «de terror».

El filme empieza con un plano subjetivo: alguien mira una casa, se acerca a ella, acecha a una joven y a su amiguito, encuentra luego una máscara y se la pone. A partir de este momento, el carácter subjetivo (o la focalización interna), ya verificado, de la secuencia, se acrecienta en la imagen (empleo de ocultadores de la visión para producir el efecto de enmascaramiento) y *en el sonido* (respiración del personaje en primer plano sonoro). Seguidamente, el cuchillo, el asesinato de la muchacha, la huida, el encuentro de las personas que llegan ante la casa, su sorpresa, la máscara por fin caída y, finalmente, el famoso «contracampo»: el asesino es un niño muy pequeño.

En la continuación del filme, este asesino, evadido del asilo en que ha crecido, sigue perpetrando crímenes en la misma ciudad. Ciertos procedimientos de cámara y de sonido subjetivos programan la emoción del espectador. Carpenter recurre primero, sistemáticamente, a largos planos con movimientos de cámara siguiendo, desde bastante lejos, a aquellos de sus personajes que son, evidentemente, víctimas potenciales. Pero se comprueba rápidamente que estos planos no son necesariamente subjetivos. No por ello dejan de codificar la amenaza y suscitan el miedo durante cierto tiempo. Pero éste va a concretarse más con la respiración, indicio de la máscara. Sin embargo, Carpenter, sin preocuparse en absoluto de la coherencia narrativa, utiliza el sonido subjetivo según quiera provocar suspense o sorpresa. Así, una muchacha penetra en un coche, no se oye nada, y de pronto el asesino surge desde detrás y la ataca. Inversamente, un joven, en una casa vacía, busca en el frigorífico, se oye la respiración en primer plano sonoro, pero, cuando se muestra al agresor, éste se encuentra al fondo de la habitación. No hay continuidad ni lógica de los puntos de vista y de escucha en *La noche de Halloween*, pero esta no coherencia narrativa está al servicio de la coherencia emocional (continuidad y subrayado del miedo en el espectador).

En *De entre los muertos*, Hitchcock instituye, a la mitad del filme, un

cambio de «régimen» (y por tanto de coherencia) narrativo que induce un cambio de coherencia emocional. Así lo explicó a François Truffaut:

En el libro, al principio de la segunda parte, el héroe encuentra a Judy y la obliga a convertirse en Madeleine. Sólo al final se sabe, al mismo tiempo que él, que se trataba de la misma mujer. Es una sorpresa final. En la película, he procedido de modo distinto. Cuando empieza la segunda parte, cuando Stewart ha encontrado a la joven morena, decidí desvelar enseguida la verdad, pero sólo para el espectador: Judy no es una chica que se parece a Madeleine, es la propia Madeleine. Alrededor de mí todo el mundo era hostil a ese cambio, pues se pensaba que esta revelación sólo debía tener lugar al final del filme.<sup>83</sup>

Bajo el impacto de una información nueva, la coherencia narrativa adquiere una forma igualmente nueva: ya no se basa en la solución progresiva de un enigma, ni se organiza según la misma perspectiva narrativa (en resumen, durante la primera parte del filme, el espectador acompaña a Stewart, ve lo que él ve, no sabe más de lo que él sabe: comparte el ver y el saber). Esta transformación no es, evidentemente, incoherencia: todos los principios siguen siendo respetados. Sin embargo, las reacciones hostiles del entorno de Hitchcock indican a las claras que transgredía una regla referente al pacto narrativo implícito. Ahora bien, el aspecto en que estas reglas han de ser analizadas es sobre todo el de sus implicaciones emocionales (más que lógicas). Algunas personas se quejan de esta revelación «prematura» de la identidad Judy-Madeleine y de encontrarse transportadas del «¿qué/por qué?» al «¿cómo?». Ahora bien, este tipo de transición es de todos modos bastante frecuente, tanto en literatura como en cine. Lo que sin duda los espectadores (algunos espectadores) no «perdonan» a la película —más allá de la explicación lógico-emocional generalmente propuesta («Me habría gustado permanecer en la ignorancia, no saber quién es Kim Novak, experimentar la sorpresa») —, es el haber roto otro aspecto de la coherencia emocional, sin duda más profundo, basado en sus procesos de identificación.

Hasta la famosa revelación, el filme nos hace compartir la fascinación progresiva de un hombre simpático (por estar del lado del orden, por su debilidad —padece de vértigo— y su fortaleza —es valeroso, es interpretado por una estrella—) hacia una mujer hermosa, que parece tener problemas de identidad, sufrir de desdoblamiento, de ausencia de sí misma y de creer estar «poseída» por una figura del pasado. Él la vigila, la admira, la salva: es su protector, su salvador, su terapeuta; la identificación es fácil y se basa en muchos fantasmas adolescentes... Pero el salvador fracasa y nosotros compartimos el «estupor» de Scottie.

Con la revelación de la identidad de Kim Novak, todo se trastorna. Scottie ya no es un salvador, sino la víctima de una maquinación; ya no está en po-

83. TRUFFAUT, François, *Le Cinéma selon Hitchcock*, París, Ramsay, 1983, págs. 186-187.

sición de dominio, todo se le escapa. Es más: desde entonces ya no es un hombre simpático y frágil, sino un hombre poseído por el recuerdo de una muerta, un ser tiránico que manipula a una pobre chica. En cuanto a Kim Novak, paradójicamente, ya no es evidentemente una desequilibrada, pero tampoco es ya una mala mujer: más bien es una mujer enamorada que arriesga todo por este amor. Y cuando se ve de nuevo la película, este sentimiento se acentúa: lejos de penalizar al personaje, la revelación de su identidad refuerza el valor de su amor y la valentía de su comportamiento.

Puede aceptarse este cambio emocional y este salto cualitativo, y conmovirse ante el sacrificio amoroso de Kim Novak (¿el tema del amor incondicional, que afecta más particularmente a los hombres?) y por la pasión necrófila y trágica de Stewart. Pero es posible igualmente resistirse a esta transición y añorar al «buen» Scottie y a la misteriosa Madeleine... Aquí, lo puesto en juego es la coherencia emocional del espectador, y éste no siempre acepta dejarla fluctuar así.

Las nociones de *suspense*, *sorpresa* y *enigma*, que son el corazón de la problemática hitchcockniana del guión, remiten, por otra parte, al modelo de coherencia clásica y a su moral, lo que explica, por ejemplo, los remordimientos de Hitchcock referentes al *flash-back* «mentiroso» de *Pánico en la escena* (Stage Fright, 1950), que contraviene el principio de no contradicción narrativa en la medida en que es globalmente atribuible a la enunciación fílmica (ya que la secuencia objetivaba el relato del personaje). Se observa, no obstante, que las secuencias de suspense, por el juego de la dilatación temporal, adquieren con frecuencia una especie de independencia dentro del *continuum* narrativo, hasta producir a veces una impresión de desconexión y, a partir de ahí, unos efectos de inquietante extrañeza. Los elementos de puesta en escena cuentan aquí, ciertamente, mucho, pero también pueden atribuirse estas impresiones al choque de dos modelos de coherencia, uno externo, basado en la cognición y la lógica; otro interno (al personaje, con efectos de resonancia en el espectador), basado en la emoción y la irracionalidad (sueños, fantasmas). En un registro muy distinto, ciertos guiones buñuelianos juegan también con estos dos modelos —*Tristana* (1970)—. En esta técnica del «pánico controlado», o de «la angustia disciplinada»,<sup>84</sup> reconocemos a Edgar Allan Poe, que conseguía integrar en la lógica matemática de sus construcciones narrativas la monstruosidad de los temores y las neurosis de sus personajes.

Los guiones modernos practican una desconexión más generalizada que afecta, como hemos visto, al encadenamiento mismo de las causas y efectos y a la clausura narrativa. En *Persona*, pueden formularse hipótesis sobre la súbita mudez de la cantante, pero ninguna será realmente confirmada por el filme. Por otra parte ¿qué la cura? ¿Qué sucede exactamente entre ella y la enfermera (¿intercambio de personalidades?, ¿terapia paradójica: la cuidadora

84. CABAU, Jacques, *La prairie perdue*, París, Points-Seuil, 1966, pág. 64.

es la que habla y la paciente la que escucha?, ¿relación amorosa?, ¿todo ello a la vez?). Es la cadena de preguntas, y no la asociación pregunta/respuesta, la que crea la coherencia. El modelo de progresión de la información y de evolución de los comportamientos ya no es la encuesta policíaca, sino la investigación psicológica, el tratamiento psicoterapéutico.

Ya estén directamente inscritas en la diégesis —*Otra mujer* y algunos otros guiones de Woody Allen— o alusivamente utilizadas, las prácticas psicoterapéuticas sirven, en efecto, de modelo guionístico, en la tradición acaso de los psicodramas strindberguianos (véase *La danza de la muerte*, por ejemplo). El filme se presenta así como una especie de estudio de un caso clínico, con la descripción de unos comportamientos enigmáticos, pero sin hipótesis de diagnóstico (éstas se dejan a la apreciación del espectador; su formulación contrariaría, por otra parte, el desarrollo dramático de la intriga), e ilustrado eventualmente con escenas evocadoras de las sesiones de terapia individual o de grupo —terapia, en todo caso, salvaje, puesto que excluye generalmente a cualquier terapeuta (o bien se le reintroduce en la dinámica de la historia). *De la vida de las marionetas* (Aus dem Leben der Marionetten, 1980) es también una especie de filme-psicodrama. En *Falsche Bewegung*, se ve a los personajes encontrarse por la mañana para contarse sus sueños. La comida de *Demasiado bella para ti* es una sesión de dinámica de grupo. La dramaturgia inducida por este tipo de modelo se basa en el surgir del acontecimiento, en la emergencia de afectos inesperados y problemáticos, de comportamientos bruscos e inmotivados (véase *El reportero* o *En el curso del tiempo*). Tiene su origen en la fenomenología (son numerosas las referencias a Sartre en los guionistas italianos modernos, como Tonino Guerra) y en las prácticas psicoanalíticas o parapsicoanalíticas.

Los finales abiertos, enigmáticos o ambiguos participan entonces del carácter implícitamente «interminable» (debería decirse «no terminable», para evitar la connotación peyorativa) de cualquier empresa de búsqueda-investigación psíquica. No obstante, la resolución textual provoca generalmente una impresión de conclusión al menos relativa, subrayada por una escansión de los acontecimientos: la cantante de *Persona* vuelve a su casa, los dos personajes de *En el curso del tiempo* se separan para continuar su camino cada uno por su lado, Claudia se reúne con Sandro en un gesto de perdón (*La aventura*).

### C) DISPOSITIVOS SECUENCIALES

Un guión propone una disposición de escenas y de secuencias. Existe cierta confusión terminológica en cuanto a estos dos términos. Los manuales definen empíricamente estas dos nociones como sigue:

La *secuencia* es un conjunto de escenas unidas, conectadas por una idea, un motivo, una situación, una acción. Se hablará de la secuencia de la partida

de tenis en *Annie Hall*, de la de la boda que abre *El padrino*, de la secuencia de la isla en *La aventura*, de la del atraco a la joyería en *La jungla de asfalto*, etc.

La *escena* es una unidad narrativa más densa, más breve que la secuencia. En ella sobreviene o sucede algo específico. En el guión está marcada por un cambio de lugar o de tiempo (interior/exterior, día/noche). Un filme «ordinario» (90 minutos) contiene una treintena de secuencias, pero se observan evidentemente numerosas excepciones (división en escenas cortas o dilatación en escenas-secuencias).

En el interior de la partida de tenis de *Annie Hall* se sitúa el diálogo entre Woody Allen y Diane Keaton (escena); la instalación en la cabaña (*La aventura*) constituye una escena, etc. Estas unidades narrativas del guión se parecen a las unidades fílmicas que distinguió Christian Metz,<sup>85</sup> pero no se confunden con ellas. La escena corresponde, según él, a una duración de proyección igual a la duración diegética (escena en tiempo real), ya que la secuencia, en su unidad, implica elipsis temporales (aunque él evoca las secuencias alternadas, paralelas o por episodios, que podrían hacernos pensar en distribuciones en escenas, sin que necesariamente lo sean).

Para nuestro propósito, aceptaremos las definiciones empíricas y pragmáticas de la escena y de la secuencia. El guión opera una *segmentación* de la historia en función de estas unidades, una distribución del material narrativo según necesidades dramáticas y rítmicas. Pero los perfiles secuenciales difieren de modo sensible, evidentemente según los géneros, pero también según las opciones estéticas.

## 1. Cuatro «golpes», cuatro perfiles secuenciales

El «golpe» ofrece un buen ejemplo de lo que Umberto Eco llama un «guión situacional» (véase capítulo 1), que implica unas acciones y unas prescripciones básicas: presentación de los protagonistas, preparación del atraco, acción y desarrollo, consecuencias. Los cuatro golpes que a continuación analizamos se presentan, sin embargo, según perfiles secuenciales totalmente diferentes.

### A) *La jungla de asfalto*, de John Huston

La secuencia se sitúa en la segunda mitad del filme y dura 11 minutos.

La primera parte del filme presenta a los personajes en su contexto y siembra unos indicios que hacen prever las futuras traiciones. Organización y preparación concreta de la acción principal (ésta en una breve escena que,

85. METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, t. I, París, Klincksieck, 1975.

por el juego de la anticipación, establece las bases de suspense posterior) constituyen el fragmento de mayor efecto del filme.

La secuencia está claramente delimitada por dos cambios de lugares y de personajes (antes, estamos en el domicilio del abogado sospechoso, patrocinador del golpe; después volvemos a él, lugar de la cita) y por medio de informaciones temporales subrayadas (reloj). La acción implica un plazo-límite de realización por razones de seguridad (debe hacerse todo entre las 11,30 y las 0,15). En términos guionísticos, la secuencia está, pues, situada bajo el signo del *deadline* (plazo límite), procedimiento que refuerza evidentemente la tensión dramática y que puede, por otra parte, estructurar todo un filme (cosa frecuente en el género policíaco, aunque *The clock* (1945), película de amor de Minnelli, se inscribe también en las 48 horas de permiso de un soldado americano en Nueva York).

### *Segmentación de la secuencia (resumen)*

— Llegada de los criminales al lugar, en montaje alterno: Dix (el matón) y Louis (especialista en cajas fuertes); Doc (el cerebro) y el conductor (Gus); luego Doc se reúne con Dix, mientras que Louis, que ha pasado por las alcantarillas, perfora una pared para llegar a un ascensor; finalmente, Doc y Dix se reúnen con Louis en el ascensor.

— En la joyería: entrada, apertura de la reja que da acceso a la cámara de la caja fuerte. Louis fuerza la primera puerta, coloca el explosivo, hace saltar el blindaje, fuerza la segunda puerta, suena la alarma, se abre la puerta, se llevan las joyas.

— Partida: los hombres abandonan la joyería, encuentro con un guarda, eliminado por Dix; un disparo alcanza a Louis, regreso por el alcantarillado con el herido, reunión con Gus, partida.

La secuencia está estructurada a imagen del paradigma general precedentemente evocado: un principio, un medio y un final, tres actos con uno central más largo, y unas transiciones (la alarma, la herida de Louis, la sorpresa). En líneas generales, la narración es lineal y «neutral» (no hay un narrador destacado). La segmentación se adapta a los diferentes momentos de la acción, analiza (o descompone) los gestos y movimientos, sitúa al espectador en el corazón del acontecimiento jugando a la vez con las posibilidades del suspense (dilatación temporal en el momento de la colocación del explosivo, contratiempo con una mecha que falla inmediatamente después de haberse dado la alarma, evacuación apresurada del herido mientras llegan los coches de la policía). Sitúa, además, referencias espacio-temporales claras (llegada y partida en coche, ida y vuelta por las alcantarillas). Para hablar en términos deleuzianos, los enlaces sensoriomotores son fuertes y están directamente conectados con los objetivos y los sentimientos.

B) *Atraco perfecto*, de Stanley Kubrick, cuenta una historia análoga: preparación y realización de un atraco (esta vez se trata de la caja de un hipódromo).

mo). Pero, si bien el autor rinde homenaje a John Huston (por medio de la fábula y del actor Sterling Hayden), también recuerda a Orson Welles: *Atraco perfecto* es un filme-*puzzle*. Una voz en *off* anónima, omnisciente, cuenta el desarrollo y la preparación del «golpe», dando informaciones muy precisas sobre los lugares, las horas (efecto de plazo límite) y el cometido de cada uno. Pero el guión avanza en una espiral temporal, regresando periódicamente al momento del atraco (durante la séptima carrera) para volver atrás y explicitar sus circunstancias. Se cuenta finalmente el propio atraco, pero de manera dispersa, ya que se trata de seguir a cada uno de los delincuentes en su papel particular.

*Resumen del encadenamiento secuencial:*

1. 12,30 h.: Mike, el barman, entra de servicio en el hipódromo.
2. Salida de la primera carrera.
3. En el bar, encuentro del patrocinador (ebrio) y Johnny (el cerebro).
4. 15,32 h.: el policía cómplice sale hacia el hipódromo (el plazo límite se subraya por medio de un contratiempo).
5. 14,30 h.: el luchador cómplice abandona su club de ajedrez.
6. 16,23 h.: en el bar del hipódromo, el luchador, con la complicidad de Mike, provoca un pelea:
7. 16,40 h.: un tirador contratado por Johnny va a apostarse para abatir un caballo durante la séptima carrera; realiza su misión, pero es a su vez abatido.
8. Johnny, desde el principio de la tarde hasta la pelea en el bar (vista por segunda vez desde otro punto de vista) y en el atraco propiamente dicho, que él efectúa durante la confusión provocada por esta pelea y por la caída del caballo abatido durante la séptima carrera.

Quiebra de la linealidad, dispersión de los puntos de vista, repeticiones, retornos temporales (con imágenes *leitmotiv*): el acento recae en la disposición (del golpe, del filme) más que en el encadenamiento de los sucesos. La voz en *off* unifica unas escenas desarticuladas en beneficio de una progresión dramática con intermitencias y, no obstante, regular en su ascenso hacia el clímax del atraco (realizado sin un solo fallo). Estamos en todo momento en el centro de la acción.

C) *El dinero* (L'argent, 1982), de Robert Bresson

Yvon, conductor-repartidor, ha perdido su empleo a consecuencia de una injusticia. Se le ve encontrarse en un café con un hombre que le propone participar en lo que se supone un atraco (escena de preparación muy breve, más simbólicamente informativa que explicativa: un plano de París, un punto en el que esperar, «¿Es todo? — Es todo»).

Seguidamente:

1. Se ve a Yvon acabar de prepararse en su casa y salir; su mujer expresa su inquietud.
2. En una calle se ve a un transeúnte con su periódico y luego a Yvon en un coche estacionado.
3. El transeúnte sigue su camino, se cruza con hombres armados emboscados tras unos automóviles (la policía).
4. Se divisa, a lo lejos, la fachada de un banco y a un hombre que hace avanzar a un rehén ante él.
5. Vuelta a Yvon, en el coche, ruido de disparos y de silbatos.
6. Un coche de la policía pasa ante Yvon y luego retrocede, sospechando de aquel coche estacionado.
7. Yvon arranca, intenta escapar.
8. Breve persecución, accidente. Duración total: 4 minutos.

La secuencia, aun reiterando los ingredientes del guión situacional, no explota sus posibilidades dramáticas: no hay suspense, es un relato neutral, muy elíptico, incluso con lagunas. La segmentación no está en el centro de la acción, sino que sigue a unos personajes situados en la periferia (el transeúnte, Yvon: como si se reescribiese la secuencia de *La jungla de asfalto* adoptando el punto de vista de Gus). No se muestra ni se analiza la acción: sólo se ofrece una idea de ella. La ignorancia del espectador es semejante a la de Yvon; con todo, ello no hace a aquél inocente: su conocimiento de los sucesos, desde las demás películas, le permite completar los huecos. En cualquier caso, la secuencia se caracteriza por sus rechazos: no dramatización y no explotación de la acción.

#### D) *Nombre: Carmen* (Prénom Carmen, 1983), de Jean-Luc Godard

La secuencia está delimitada por planos de automóviles en una autopista, de noche. No presenta preparación, se sitúa en el primer cuarto del filme sin que se sepa gran cosa de los personajes (se ha visto a Carmen visitar a su tío en el hospital y pedirle que le preste un apartamento para el rodaje de una película y, muy brevemente, a Joseph con unos amigos, entre ellos una componente de un cuarteto de música de cámara).

#### *Resumen de la secuencia*

1. Vista del Sena, exterior noche.
2. Un banco, interior día: Joseph, vestido de gendarme, vigila la entrada; se oyen los primeros compases de un cuarteto de Beethoven.
3. Sala de conciertos, interior día. Los músicos del cuarteto ensayan.
4. Banco. Una mujer gruesa parece tomar a Joseph por Jean Gabin.
5. Calle del banco: Joseph obliga a circular a dos personas.
6. Banco, interior: la mujer gruesa vuelve con unos cómplices. Es el principio del atraco. Tiroteo.
7. Sala de conciertos: sigue el ensayo, «Tiene que ser más enérgico».

8. Banco. Sigue el tiroteo. Cadáveres, un hombre que lee tranquilamente su periódico, Joseph se enfrenta con los atracadores. Aparece Carmen. Dispara contra Joseph, falla el disparo, huye y vuelve. Carmen ya no tiene municiones y huye, perseguida por Joseph. Una asistenta lava la sangre del suelo. Carmen se lanza sobre Joseph para impedirle que se apodere de un arma, luchan en el suelo, se besan. Carmen: «Salgamos de aquí». Joseph: «Te ataré, parecerá más auténtico».

9. Calle, exterior día: un coche azul, con el jefe de la banda.

10. Banco: la asistenta lava la sangre.

11. Calle: Joseph y Carmen cogen el coche. El jefe se va, tras haber confirmado su cita con Carmen.

12. En un cruce, exterior día: Carmen y Joseph en el coche. Carmen: «Desátame». Joseph: «No». Carmen: «Cuando te ame, me soltarás». Joseph: «Me ataré yo mismo».

13. Orillas del Sena, exterior noche. Pasan automóviles.

Toda la secuencia transcurre bajo el signo de la discontinuidad: de las acciones (las dos series de sucesos), del atraco y el ensayo que se interrumpen el uno al otro), de los movimientos, de los sonidos, y de la tonalidad (violencia, risas, emoción). Los comportamientos de los personajes proceden a saltos, con cambios bruscos (Carmen besa a Joseph después de haber intentado matarlo). La fragmentación del relato y la dislocación de los elementos habitualmente asociados (sonidos e imágenes, acciones y motivaciones) producen un efecto de inestabilidad general. La violencia interna de la fábula se desactiva (desdramatización, imposibilidad de una identificación estable) y se desplaza a la propia segmentación, entrecortada y estructurada por medio de choques sucesivos. Sin embargo, la historia prosigue normalmente su curso.

Estos cuatro atracos ofrecen cuatro ejemplos de perfiles secuenciales, el primero centrado más bien en la doble lógica del encadenamiento de las acciones y del suspense dramático; el segundo en la disposición y la elaboración del *puzzle* como fundamento de la progresión y la tensión emocionales; el tercero en la idea, y el cuarto en la descomposición-recomposición de los movimientos (corporales, emocionales, narrativos, musicales).

## 2. La elipsis

La elipsis es el corazón estratégico de la mayor parte de los dispositivos secuenciales clásicos o modernos. Tiene, en efecto, funciones rítmicas, dramáticas y narrativas. Se verifica que el guión clásico contemporáneo cultiva sistemáticamente la elipsis con el fin de acelerar el encadenamiento de las acciones y disponer al espectador hacia la continuación. Le permite igualmente efectos de misterio y de sorpresa cuando omite un hecho, una acción o unas palabras para disimularlos al espectador (y eventualmente a un personaje). En *Malas influencias* (Bad influence, 1990), un joven *yuppie* y su más reciente amigo, que ejerce sobre él una influencia diabólica (tema fáustico) van en ple-

na noche a atracar a unos comerciantes, cuando el joven piensa en ir a visitar a su rival profesional más directo, un tal Paterson. Se ve al automóvil dirigirse hacia el domicilio de éste (calles, noche). A la mañana siguiente, nuestro *yuppie* se despierta con resaca y con las falanges ensangrentadas. Pregunta qué ha sucedido. El otro le cuenta que ha apaleado a Paterson. Ahora bien, al final de la película confesará que ha sido él el que ha apaleado al tipo en cuestión, así como el que le ha lastimado las falanges a su compañero, totalmente ebrio, para engañarlo e implicarlo en el asunto: sorpresa para el espectador y para el personaje, exculpado así del único acto violento del que, se supone, ha sido autor.

Eric Rohmer, ayudado por Kleist, conjuga maliciosamente la elipsis narrativo-dramática y la elipsis forzada por los imperativos de la censura en *La marquesa de O* (La Marquise d'O, 1976): la marquesa se duerme, en efecto, en el momento en que llega el oficial invasor. La conjunción de una «ausencia» del personaje (desvanecimiento, sueño, amnesia) con una elipsis del relato es un procedimiento común de subjetivización narrativa que refuerza la identificación del espectador con el personaje, puesto que comparte entonces su ignorancia y su inocencia. Pero nada impide jugar seguidamente con la ambigüedad de esta inocencia.

El cine moderno ha multiplicado las elipsis no resueltas, no colmadas. La elipsis se convierte entonces en una laguna, en una carencia narrativa, en un hueco. En *Pickpocket*, de Bresson, no se sabe lo que ha hecho Michel durante los dos años que ha durado su ausencia (pero encuentra a Ana con un hijo de otro). Por otra parte, en esta misma película, no se muestran los pasos de un lugar a otro, y las relaciones causa-efecto sólo se sugieren (Michel ve un reloj en la muñeca de alguien; y se le encuentra de nuevo en su habitación con el reloj). Lejos de precipitar los diferentes momentos de la acción los unos hacia los otros, la elipsis cortocircuita la acción —como en *El dinero*, al arrastrar al espectador hacia otra cosa (¿la idea? ¿la contemplación?).

En la secuencia de *La jungla de asfalto* antes analizada, las elipsis son casi invisibles y están al servicio de la rítmica dramática (eliminan lo superfluo); las de *El dinero* son violentas, evidentes y eliminan lo esencial desde el punto de vista de la acción.

En la secuencia de *Atraco perfecto*, constituyen puntuaciones casi musicales, al modo de Godard, que acentúa por su parte el desarraigo dramático y narrativo. La elipsis está entonces al servicio de la discontinuidad y la fundamenta en beneficio de efectos estéticos diversos, emanados sin duda de modelos secuenciales tomados de otras formas de expresión (véase más adelante).

### 3. La alternancia, otra vez

En un plano general, la alternancia aparece como un principio de estructuración fundamental del guión. Se la encuentra en todas partes:

- alternancia de tiempos fuertes/tiempos débiles, tensión/distensión, acción/reposo, agitación/calma;
- alternancia de escenas visuales/escenas dialogadas;
- alternancia de escenas de uno o dos personajes/escenas de grupo;
- alternancia día/noche, interior/exterior, etc.

Algunos guionistas dibujan diagramas y contemplan la película como una montaña rusa. Todo esto se basa en una dialéctica de la necesidad y su satisfacción, en la necesidad de colmar las expectativas del espectador tras haberlas creado, y de rehabilitar después su deseo. En este sentido, el investigador del relato policíaco clásico es el homólogo del espectador: cada información nueva colma su expectativa, pero resulta ser, o bien incompleta, o bien portadora a su vez de un nuevo enigma. La alternancia de los estados, de los ambientes y de las intensidades apunta igualmente a colmar una necesidad (de acción, de reposo, de explosión, de respiro) y a abrirse a la polaridad inversa. A este modelo alternativo, que induce generalmente a lo que Pascal Bonitzer<sup>86</sup> llama un perfil secuencial «duro» (es decir, más o menos rigurosamente sujeto a los imperativos de los encadenamientos de sucesos y de la manipulación cognitivo-emocional del espectador), pueden oponerse otros modelos, vinculados con frecuencia a un perfil secuencial más «difuso», de alternancia debilitada, y por medio del cual se pasa de una situación a otra, de un estado a otro, sin demasiadas variaciones de intensidad, sin cambios notables de velocidad. Así es como pueden caracterizarse globalmente *La aventura*, de Antonioni, o *La dolce vita*, de Fellini, o incluso *Paisaje en la niebla* (Topio stin omihli, 1988), de Angelopoulos, filmes contruidos mediante largas secuencias yuxtapuestas a partir de un hilo narrativo bastante endeble (una búsqueda incierta, reportajes diarios). Pero esto, como fundamento del ritmo, no podría suprimir cualquier alternancia, puesto que ésta es la base misma de todo relato, de toda escritura, de toda obra.

#### 4. La gradación

Actualmente la *gradación* tiende a convertirse en el modelo retórico dominante de los perfiles secuenciales. Gradación ascendente las más de las veces (aunque lo ascendente puede siempre combinarse con su complementario), numérica (que afecta a la cantidad: de acontecimientos, de personajes, de elementos referenciales), rítmica (procedimientos de aceleración o de ralentización), intensiva (emociones, cada vez más fuertes, sentidas por los personajes y/o por los espectadores). Los *gremlins* son cada vez más numerosos y más malvados. El *alien* es cada vez más grande y más peligroso; correlativamente, los miembros de la tripulación de la nave espacial son cada vez menos

86. BONITZER, Pascal, *Le Champ aveugle*, París, Gallimard-Cahiers du cinéma, 1982.

numerosos y el espacio cada vez más restringido, hasta la confrontación final cuerpo a cuerpo.

*Acorralado* es ejemplar en cuanto a este perfil que el cine americano está imponiendo como norma. Su duración (vídeo) es de 85 minutos. Respeta el paradigma de los tres actos:

ACTO 1: 22 minutos. Rambo, en el momento de entrar (a pie) en una pequeña ciudad, es detenido por el *sheriff*, que lo conduce a la salida. Decide entrar de nuevo en la ciudad, es detenido, sufre un duro interrogatorio, se encoleriza (transición 1), se escapa y se refugia en los bosques cercanos.

ACTO 2: 40 minutos: caza humana. Los policías locales lo persiguen; es abatido uno de ellos, particularmente áspero. Se revela que Rambo es un héroe de la guerra del Vietnam. Pero el *sheriff* quiere vengar a su colega. Continúa la caza y Rambo termina con todos (noche).

A la mañana siguiente, helicópteros, reporteros: la caza adquiere una nueva dimensión. Aparece el antiguo coronel de Rambo (exactamente a la mitad del filme), que intenta intervenir, pero fracasa.

Rambo se ha refugiado en una antigua mina, consigue escapar de un verdadero asedio, roba un camión militar y se introduce en la ciudad (segunda transición).

ACTO 3: 23 minutos. Rambo pone en jaque a la ciudad. Derriba al *sheriff*, pero el coronel interviene antes de que lo mate. Gran escena con el coronel. Rambo se entrega.

Gradación: los enemigos de Rambo son cada vez más numerosos y más agresivos, y por su parte él es cada vez más violento; se pasa de la guerrilla (en los bosques) a la guerra cuerpo a cuerpo (asedio en la mina, luego en la ciudad); las armas y las peripecias bélicas van creciendo en importancia (y en impacto espectacular); el personaje adquiere progresivamente su dimensión *larger than life*, hasta la crisis final (que lo revela como «demasiado humano»). Pero el guión intenta proceder escalonadamente, y administrar momentos de calma antes de relanzar la acción con mayor intensidad. Son numerosos los efectos de dilatación temporal debidos a la estructura alternada (perseguidores/perseguidos, Rambo/el coronel). Finalmente, unos procedimientos de anticipación incompleta (advertencias del coronel al *sheriff*) provocan la tensión del espectador hacia la continuación).

Este tipo de gradación simple puede compararse con el esquema más complejo de *Trabajo clandestino* (Moonlighting, 1982), de Jerzy Skolimovski. El filme dura unos 90 minutos.

La exposición es muy rápida: mientras unos hombres pasan por la aduana en el aeropuerto de Londres, una voz en *off* explica la situación. Se trata de obreros polacos llegados para acondicionar «de noche» el apartamento de un rico compatriota suyo. Es su jefe el que habla. El acto 1 dura unos 30 minutos: muestra la instalación de los obreros en el apartamento, el inicio de los trabajos, las tribulaciones del capataz para comprar material y algo que comer. Transición: el jefe, único que entiende y habla inglés, se entera de que en

Polonia se ha declarado el estado de excepción. Decide ocultarlo a los obreros. El acto 2 dura unos 60 minutos. El jefe miente, impide que los obreros salgan y roba alimentos y todo lo necesario. Los trabajos siguen hasta su culminación.

En el desenlace, muy breve, los obreros se enteran de la verdad en el momento de tomar de nuevo el avión.

Estructura atípica, como puede comprobarse, en lo referente a la gestión de las duraciones. La progresión de los trabajos (que da lugar a una descripción precisa, salpicada de incidentes más o menos cómicos) es paralela a la degradación de las relaciones entre el capataz y los obreros. Por otra parte, cuanto más tiene que mentir el jefe, más autoritario debe mostrarse y más ha de arriesgarse para robar: su degradación individual sigue una curva regular e inexorable.

Se trata, pues, de un guión metafórico que describe mecanismos de orden sociopolítico a partir de una situación concreta, prosaica, cotidiana. La gradación está aquí muy vinculada al tiempo, a una evolución lenta, degradante, y sin peripecias espectaculares; de ahí la prolongación del segundo acto y un perfil secuencial caracterizado por la repetición de las situaciones (trabajos, comidas —cada vez más precarias—, escenas en el supermercado, incidentes menores, teléfono, etc.) que van degradándose mientras que el apartamento pasa, desde su ruina inicial, a convertirse en una bonita vivienda. Ejemplo magistral de utilización simbólica del decorado.

## 5. Modelo secuencial cinematográfico y modelos secuenciales procedentes de otras artes

Desde sus comienzos, el cine ha buscado modelos, y no sólo temas o historias. Modelos escenográficos, ciertamente, pero —como hemos visto— también narrativos y estructurales.

El *teatro* y los espectáculos escénicos fueron los primeros proveedores. Así es como la opereta o la comedia musical ofrecen el modelo de la alternancia entre escenas habladas (con frecuencia informativas o portadoras de la dinámica de las acciones) y escenas cantadas-bailadas (parafraseando un estado emocional o una situación). El teatro, por su parte y de modo más general, presenta un modelo en el que domina la *escena* y en el que el encadenamiento de las escenas no tiene por qué estar fuertemente motivado. El retorno de los personajes, las unidades de tiempo y de acción —bastante fuertes— convierten en facultativas las transiciones de escena a escena. El intercambio entre teatro y cine es tan importante desde el punto de vista dramático —júzguese por el ejemplo de Lubitsch, en una película como *Ángel* (Angel, 1937)— que aun hoy no podríamos decir con convencimiento si es solamente el teatro o también el cine de los años 20-30 los que permiten el recurso a este modelo. Cuando Resnais realiza *Mélo* (1986), aligera algo el texto de

Bernstein, pero su dispositivo secuencial debe, al menos, tanto al cine de los años 30 como al dramaturgo. Tampoco puede dejar de pensarse en *Gertrud* (Gertrud, 1964), de Dreyer, que se basa en los mismos principios. Renoir, al adaptar novelas como *Madame Bovary* (1933) o *Los bajos fondos* (Les Bas-Fonds, 1936), recurre a un dispositivo en escenas. El mismo caso es el de Josef von Sternberg —*El expreso de Shanghai* y, más cerca de nosotros, de François Dupeyron —*Drôle d'endroit pour une rencontre* (1988)— o Bertrand Blier.

El dispositivo en escenas implica generalmente un número de personajes reducido y una permutación de los encuentros a dos o tres. No se asocia necesariamente con una escenografía teatral (en escenas-cuadros, por ejemplo) y puede realizarse según alternancias interiores/exteriores y movimientos fluidos —véase *La rodilla de Clara* (Le genou de Claire, 1970) o *Cuento de primavera* (Conte de printemps, 1990), de Rohmer.

El dispositivo en escenas-cuadros acentúa la cesura entre las escenas. Es menos fluido y apuesta por una utilización más estática del decorado y del tiempo. En cierto modo es más contemplativo. Su origen teatral, vía cine mudo, se complica a veces con referencias a las artes plásticas. Tanto como por el teatro, el dispositivo secuencial de *Thérèse* (1986) parece haber sido inspirado a Alain Cavalier por la estructura de ciertos relatos piadosos procedentes de la tradición cristiana, como las vidas de santos plasmadas en los vitrales (con zonas oscuras de plomo para separar las escenas) o los vía crucis (estaciones separadas por espacios vacíos), y por ciertas telas de grandes dimensiones, que yuxtaponen las escenas de culto y los momentos de la vida diaria (comidas, trabajos) para ofrecer una visión edificante de la vida de las religiosas (véanse, especialmente, en el museo de Saint-Denis).

El término de *secuencia-cuadro* sería más bien el adecuado para designar el dispositivo de ciertas películas de Fellini tales como *Satyricon* (Fellini-Satyricon, 1969), *Roma* (Fellini-Roma, 1972) o *Casanova* (Il Casanova di Federico Fellini, 1976). Las referencias, además, son explícitas en estas películas, ya se trate de las artes plásticas (mosaicos, frescos romanos) o líricas (la ópera): construcción en grandes bloques narrativos y emocionales sin transiciones, más centrados en una situación, un lugar, una impresión o un efecto, que en una acción (su hilo narrativo es —las más de las veces— una búsqueda o una encuesta: véase Angelópulos, ya citado antes, o el Tarkovski de *Andrei Rublev*).

Las obras musicales «narrativas» (ópera, *lied*) constituyen igualmente modelos de dispositivo, especialmente cuando la música está estrechamente vinculada al guión.

Fabrice Revault d'Allonnes<sup>87</sup> ha intentado explicar que el filme *Gertrud*, de Dreyer, estaba situado bajo la doble influencia estructural del cuarteto y

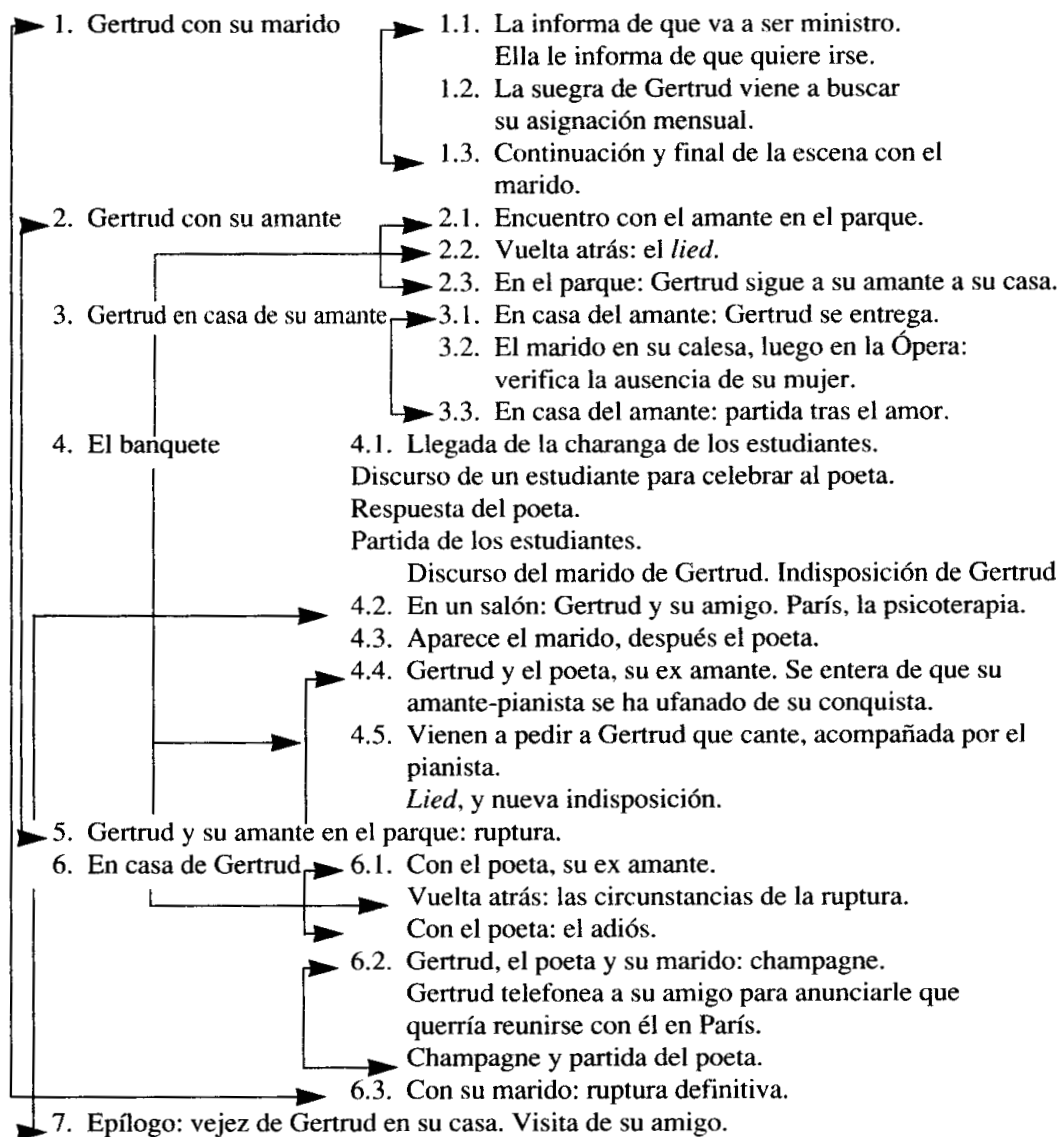
87. REVAULT D'ALLONNES, Fabrice, «*Gertrud*» de Carl T. Dreyer, Yellow-Now, Crisnee, 1988.

del *lied*. Gertrud es cantante y su amante es pianista; el filme está puntuado por el *lied* (la joven interpreta dos) y el cuarteto (que se oye varias veces, especialmente cuando ella abandona a un hombre), así como por otras referencias a la música (charanga de los estudiantes y ópera *Fidelio*, mencionada pero no oída). Revault d'Allonnes ve en el «esqueleto» del filme una estructura «en puente», con un efecto de simetría alrededor de un eje central. *Gertrud* sería, en suma, un cuarteto (diálogo de la heroína con tres hombres) construido, como un *lied*, en pirámide y en espejo, con partes ascendentes y partes descendentes. Por seductor que pueda parecer este análisis, no deja de forzar algo la estructura del filme. En primer lugar porque Gertrud no encuentra a tres sino a cuatro hombres (y a cada uno de ellos al menos dos veces). Seguidamente, porque una escena importante con su marido viene a romper la supuesta simetría del filme. De hecho, los esquemas musicales, ciertamente presentes, entran en interacción con esquemas dramáticos clásicos, y en especial con la técnica de las escenas en eco o en espejo, que no es específicamente musical: dos escenas con el amante en el parque (una de amor, la otra de ruptura), dos vueltas atrás (una referente al amante y al primer encuentro, la otra al ex gran amor y a la ruptura), dos escenas con el ex amor (reencuentros dolorosos y adioses definitivos), dos *lieder* (uno de amor, otro de perdón), dos encuentros con el amigo (uno de proyecto de actividad común, el otro de adiós), dos escenas de separación con el marido, etc. Tanto al menos como en el *lied*, puede pensarse en la ópera (con —igualmente— la escena central del banquete en honor del poeta, ritmada por dos discursos).

Por otra parte, los aspectos binarios de la estructura se compensan por medio de esquemas a tres tiempos, interrumpiéndose varias secuencias (por irrupción de un nuevo personaje, por una vuelta atrás o por una escena inserta) y continuándose luego. Estos insertos son como síncopas, lo cual hace pensar también en las inquietudes de Gertrud y en la elipsis de los aproximadamente treinta y cinco años de su vida que nos conduce al epílogo.

Michel Buttet, a su vez, muestra cómo la ópera «informa» desde el interior el *Luis II de Baviera* de Visconti.<sup>88</sup> Ante todo porque la forma dramática se impone sobre lo novelesco —acontecimientos históricos relatados, según la tradición antigua y clásica del personaje-mensajero; predominio de los lugares y decorados privados y de la escena interindividual en detrimento de los lugares públicos y secuencias de carácter social: compárese, por ejemplo, con *Vanina Vanini* (Vanina Vanini, 1961), de Rossellini, que juega con la alternancia entre los dos términos—. Después, porque diferentes mitos de la ópera wagneriana vienen a inscribirse en los personajes y en las situaciones (el propio Wagner forma parte del universo diegético del filme): *Parsifal*, *Lohengrin*, *Siegfried*, *Tristán e Isolda*, motivos del día y la noche, o motivo del retorno de la Historia. Finalmente, porque la concepción wagneriana de las

88. BUTTET, Michel, «Ludwig: l'histoire-opéra», en *Théorème*, n. dedicado a Visconti, publicación de la Sorbonne Nouvelle, 1990. (Para el análisis detallado del filme, pág. 19 y ss.)

Cuadro sinóptico de las secuencias de *Gertrud*

relaciones entre drama y música (basada en «dos conceptos fundamentales: [...] fusión entre texto, música y gesto y *leitmotiv*») preside la organización de conjunto y el detalle de la película.

Un filme como *2001: una odisea del espacio*, de Kubrick, puede enfocarse con referencia al poema sinfónico. Se sabe que fue Franz Liszt quien inventó este término<sup>89</sup> para designar una forma musical liberada de los condicionamientos de la sinfonía, susceptible de inventar una forma original para cada tema. El poema sinfónico (la palabra *poema* es importante) pretende expresar impresiones, una atmósfera, sentimientos, incluso ideas, con medios musicales, eventualmente apoyados por medio de elementos verbales exte-

89. ESCAL, Françoise, *Contrepoints*, París, Méridiens-Klincksieck, 1990.

riores a la obra (títulos, «programa», descripción, relato). La película de Kubrick está construida en cinco bloques narrativos (el prólogo prehistórico, la estación espacial con el descubrimiento del monolito, la misión «Júpiter», el viaje en el tiempo, y el epílogo del «feto astral»), cinco bloques muy someramente conectados desde el punto de vista de la lógica. El diálogo es poco abundante, salvo en la segunda parte, y muchos momentos son mudos. En cambio, la música es omnipresente, y siempre estrechamente conectada con las situaciones y las imágenes (Richard Strauss, Johann Strauss, Katchaturian, Ligeti). Impresiones, atmósferas, movimientos (vals), ideas (el monolito), encuentran aquí una expresión propiamente musical y poética en el sentido de que nada es explícito, sino que todo se desarrolla en sugerencias, motivos recurrentes y afectos.

Conocido es el gusto de Kubrick por la música, y podría igualmente examinarse *Barry Lyndon* desde el punto de vista de las danzas, siempre en conexión con la música del filme.

Pero formas como el cuarteto o la sonata han inspirado igualmente a los cineastas en cuanto a la disposición temática y secuencial de sus guiones —véase Bergman y sus «filmes de cámara» (por otra parte así denominados en homenaje a Strindberg: nuevo indicio de la imbricación de lo dramático y lo musical) o su *Sonata de otoño* (Höstsonat, 1978)—. Los *blues* (con la estructura ternaria y repetitiva de su letra, su sistema de llamadas y respuestas o, en ciertos casos, su construcción en puente —sin hablar del contenido de los textos—), la balada, o la música *rock*, todas estas formas pudieron, por su parte, infiltrarse en las estructuras guionísticas (véase Cassavetes, Scorsese, Wenders, Lynch, etc.), no sólo en cuanto a los contenidos, sino también en lo referente al tratamiento del tiempo, del encadenamiento de los sentimientos, de los climas, de las situaciones, del *diminuendo* y del *crescendo*, del *legato* y de la *síncopa*, etc.

Igual que puede escucharse una obra «de programa» disociada de ese programa, como música pura, ¿no podría verse una película disociada de ese programa narrativo que constituye el guión? ¿No era éste el objetivo perseguido por los «impresionistas» franceses, en los años 20, cuando se proponían hacer del cine la música de los ojos? Pero, inversamente, ¿no es el programa guionístico lo que permite al cineasta contar y expresar o decir, al constituirse como trampolín o como base de la expresión fílmica, igual que el programa musical pudo constituir una base para la expresión musical de un Liszt o de un Berlioz? Finalmente, ¿no puede la forma musical constituir en sí misma un programa narrativo de base para el filme, como la forma de sonata con dos temas, con la exposición, el desarrollo y la lucha de los dos temas, así como el retorno de la melodía principal en la reexposición?

Los guiones cinematográficos han construido modelos secuenciales diversificados, marcados siempre por la duración límite de proyección y, por tanto, por el trabajo sobre el *tempo* dramático. Estos modelos aparecen por ello como formas mixtas que obtienen provecho de la literatura narrativa y de todas las formas de espectáculo.

## 6. Retorno a la escena

El principio de la alternancia conduce a caracterizar las escenas de manera contrastada (visual/dialogada, íntima/colectiva, de acción/de descanso, de tensión/de distensión, por no hablar de toda la gama de las emociones que sirven para precisar los contrastes: atemorizar, hacer llorar, hacer reír o sonreír). El modelo clásico tiende a definir la escena según el efecto de conjunto que debe provocar. Se refiere igualmente a la estructura ternaria ya evocada (principio-medio-final, clímax, transición), dejando de todos modos la posibilidad de considerar escenas elípticas, en especial en lo referente al principio y al final.

Tratándose de sus funciones, las escenas también están definidas diferencialmente: escenas de exposición-información, de caracterización (de los personajes o del contexto) y de acción, pudiendo una misma escena acumular varias funciones (lo que se recomienda sobre todo para las escenas de información).

Pero es la noción de *tensión* la que parece reunir todos los tipos de escena bajo la misma necesidad dramática. La tensión es lo que mantendrá el interés y provocará la emoción del espectador. ¿En qué consiste? ¿Dónde reside? En la situación, por supuesto, en la estructura también o, mejor, en el encuentro de la situación con ciertos elementos de la estructura.

La alternancia, como hemos visto, instaura así, de manera más o menos artificial, el tipo de tensión específica de una escena. En *Las dos huérfanas*, de Griffith, una secuencia de unos doce minutos reúne a las dos hermanas separadas por el torbellino revolucionario. Mientras una de ellas (Henriette) recibe en su casa a la madre del caballero del que está enamorada, la otra (Louise), ciega, pasa por la calle cantando, escoltada por una mendiga que la mantiene prisionera y explota su desgracia.

*Tres tiempos:*

1. Louise se acerca y canta. Henriette toma poco a poco conciencia de esta voz (montaje alternado basado en asociaciones sonoras e ideales: Henriette habla de Louise, y la oye).

2. Henriette descubre a Louise desde su balcón y la llama. Ésta responde: gritos, lágrimas, gestos. Pero las hermanas siguen permaneciendo alejadas.

3. En el momento en que Henriette se decide a bajar para reunirse con su hermana, aparece el padre del caballero y hace detener a la joven, mientras que la horrorosa mendiga arrastra a Louise.

La estructura alternada es aquí perfectamente adecuada a la situación. Fundamenta el suspense de la escena, mientras que el perfil dramático obedece a los cánones clásicos: principio/medio/final, clímax al final del segundo

tiempo, transición al final del tercero. (Para un análisis más detallado y otros ejemplos, véase Vanoye).<sup>90</sup>

### Tres escenas de encuentro

#### ■ *Tener y no tener* (To Have and Have Not, 1944), de Howard Hawks

Fort-de-France, 1941: Harry Morgan alquila su barco a unos turistas que quieren pescar. El patrón de su hotel, Gérard, querría que le ayudase a llevar a unos resistentes a la Martinica. Los dos hombres suben a discutir este proyecto en la habitación de Harry.

*Los dos hombres entran en la habitación. Harry deposita su chaqueta. Se oye una voz femenina, fuera de campo:*

—¿Alguien tiene una cerilla?

*Harry se vuelve. La puerta enmarca a una seductora joven. Harry coge una caja de cerillas de un cajón y se la lanza sin decir nada.*

*La joven enciende su cigarrillo, mientras que los dos hombres la miran.*

—Gracias.

*Devuelve la caja a Harry. Sale.*

HARRY: ¿Quién es?

GÉRARD: Ha llegado en avión, esta tarde.

La escena se ha insertado en otra escena, y se inscribe, pues, en un esquema de doble intriga (historia de la Resistencia/historia de amor), primer factor de tensión (aquí en su inicio). Es una escena breve, esencialmente visual, que implica no obstante un principio, un medio y un final. Otro factor de tensión proviene, evidentemente, de la ausencia de palabras y de la intensidad de las miradas para un episodio en sí anodino. La escena, finalmente, se abre a otra pregunta: ¿quién es esta hermosa joven? (en un contexto de inseguridad, planteado por el principio de la película), ella opera la confluencia entre peligro y erotismo.

#### ■ *Le diable au corps* (1946), de Claude Autant-Lara

Noviembre de 1918, el armisticio en una pequeña ciudad. Un joven sale de su casa y se cruza a contracorriente con la multitud alborozada.

Llega ante una casa de la que se aleja un carruaje fúnebre seguido de unas personas de luto. Entra en ella; una vez en el piso, penetra en un apartamento, una habitación con la cama deshecha. *Flash-back*.

*Exterior día: calle y fachada del instituto.*

*Una joven avanza hacia la entrada del edificio y penetra bajo el porche. Se lee Lycée y, debajo Hôpital complémentaire n° 5.*

90. VANOYE, Francis, «Rhétorique de la douleur», en *Vertigo* n. 6/7, 1990.

*Exterior, patio del instituto. Unos alumnos cavan, bajo la mirada de un vigilante. La joven se acerca.*

LA JOVEN: Perdón, ¿el hospital, por favor?

EL VIGILANTE: Por ahí (*gesto*).

ELLA: Perdone.

EL VIGILANTE: Sí, sólo nos han dejado este pequeño rincón para el instituto. *Ella se aleja. Unos alumnos han interrumpido su tarea para seguirla con la vista.*

EL VIGILANTE: Vamos... Vamos... Al trabajo... ¿Qué significa esto?

UN ALUMNO: Estoy harto de que me salgan ampollas.

EL VIGILANTE: ¿Qué diríais si caváseis trincheras?

EL ALUMNO: Yo no diría nada.

*La joven sube los escalones, se cruza con un enfermero, entra.*

*Vestíbulo del hospital. Día.*

*Marthe entra. Encuentra a una enfermera que bajaba. Es mme. Grangier, mujer de unos cuarenta y cinco años.*

UNA RELIGIOSA: ¡Ah...! mme. Grangier... ¿Cuántos son?

MME. GRANGIER: Tres coches. Como una docena...

LA RELIGIOSA: ¿Hay sitio?

MME. GRANGIER: Por supuesto, en el primero.

*Mme Grangier avanza por el vestíbulo. Ve a Marthe.*

MME. GRANGIER: ¡Ya has llegado! Ven aquí, que te vista.

*Marthe avanza hacia su madre, que la toma de la mano y la arrastra vivamente hacia una puerta, que luego abre.*

*Guardarropa del hospital. Día.*

*Mme. Grangier abre un armario empotrado, coge una blusa de enfermera y un velo, que alarga a Marthe.*

MME. GRANGIER: Llegas a punto. Acaban de telefonar desde la estación. Un pequeño convoy. Sólo que, te aviso, todos vienen del frente. ¿Supongo que no tendrás miedo...?

MARTHE: En cualquier caso, tengo que empezar...

MME. GRANGIER: ¡Enhorabuena!

*Se abre una puerta ante un médico militar.*

MME. GRANGIER: Doctor, le presento a mi hija, que viene a echarnos una mano.

MARTHE: Creo que llego en mal momento, ¿no?

EL MAYOR: ¿Por qué «en mal momento»? ¿Porque llegan heridos? Para eso has venido, ¿no?

*El mayor se aleja, sin esperar respuesta, hacia la puerta del vestíbulo.*

*Vestíbulo hospital. Día.*

*Atraviesa el vestíbulo del hospital, que está mucho más tranquilo.*

*Por la gran verja que acaba de abrir el portero, vemos llegar las ambulancias, que entran en el patio.*

*Exterior. Patio del instituto. Día.*

*Los alumnos han interrumpido sus trabajos de jardinería. Miran las ambulancias que llegan.*

*Ante la escalinata, bajo la vigilancia del mayor, unas enfermeras se adelantan y abren las portezuelas traseras de las ambulancias. Se ven las camillas en las que yacen los heridos.*

*Unos alumnos se acercan a mirar.*

*El vigilante está con ellos.*

EL VIGILANTE: ¡Los mayores, vamos a echar una mano!

*Se adelantan los alumnos René y François.*

*Han bajado la primera camilla, que sale de campo.*

*Marthe, de pie en el umbral, vestida ahora de enfermera, la ve pasar.*

*Sostenido por René, un herido, a pie, sube los escalones. Pasan ante Marthe.*

*Sigue detrás un herido muy alto, con la cara envuelta en vendajes ensangrentados y sucios. Sube la escalinata con dificultad, ayudado por François, que lo sostiene penosamente.*

*Marthe y, a su lado, el mayor, que se vuelve hacia Marthe.*

EL MAYOR: ¡Bueno! ¿Qué esperas?

*Marthe va hacia el herido, toma su otro brazo, y se lo pasa alrededor del cuello.*

EL HERIDO: ¡Ohh! Espacio, ¡por Dios...!

*Ella mira al herido, cuyo rostro no es sino un vendaje, en el que sólo se distinguen los ojos.*

*Entran los tres lentamente en el vestíbulo.*

*Vestíbulo del instituto-hospital. Día.*

*De repente, Marthe cierra los ojos, avanza dos pasos más y luego se desploma y cae.*

*El herido, perdido el equilibrio, se aferra a François, que lo sostiene sin decir nada: siguen avanzando.*

*Marthe está en el suelo.*

*Llega mme. Grangier, se inclina hacia Marthe, que ha recobrado ya el sentido, y la ayuda a levantarse.*

MME. GRANGIER (*molesta*): ¡Pero bueno! ¿Qué te ha pasado? ¿Has resbalado?

*Desde lejos, el mayor ha visto la escena.*

EL MAYOR: ¿Qué pasa con esa chica? ¡Cuando uno no se sostiene sobre sus piernas, no puede ayudar a andar a los demás!

*Marthe mira a su madre y luego huye hacia el guardarropa.*

*Guardarropa del hospital. Día.*

*Marthe se quita el velo, se despoja de la blusa, permanece inmóvil durante un momento, coge su sombrero de la mesa y va a la puerta; luego sale del guardarropa.*

*Vestíbulo del instituto-hospital. Día.*

*François baja de nuevo la escalera.*

*Se ve a Marthe atravesar el vestíbulo en traje de calle, con el sombrero en la mano.*

*François ve a Marthe atravesar el vestíbulo.*

*Marthe llega a la puerta exterior, que ha quedado abierta de par en par.*

*Exterior. Escalinata del instituto-hospital. Día.*

*Marthe aparece en lo alto de la escalinata del hospital.*

*A su espalda, François, que se reúne con ella.*

FRANÇOIS: ¿Mejor?

MARTHE: Sí... muy bien... He resbalado de la manera más tonta.  
 FRANÇOIS: No, no ha resbalado.  
 MARTHE: Era la primera vez... Ya sé que es ridículo, pero mañana estaré bien. Creo que una se acostumbra.  
 FRANÇOIS: No lo creo.  
 MARTHE: ¡Es preciso!  
 FRANÇOIS: ¿Por qué «es preciso»?  
*En ese momento, se ve salir a mme. Grangier que, desde la escalinata, llama a su hija:*  
 MME. GRANGIER: ¡Marthe!  
*Marthe y François se vuelven.*  
 MME. GRANGIER: ¿Adónde vas?  
*Marthe le dice a François, en voz muy baja:*  
 MARTHE: Es mi madre.  
 FRANÇOIS (*en voz baja*): «Me voy»... «Ya tengo bastante»...  
 MARTHE: Me voy...  
*Mme. Grangier se encoge de hombros y, enfadada, entra de nuevo en el hospital. Marthe y François se vuelven y empiezan otra vez a andar hacia la entrada del hospital.*  
 MARTHE: Así que todos se han dado cuenta de que me había desvanecido.  
 FRANÇOIS: Quizá no todo el mundo. La gente es muy tonta, ¿sabe usted?...  
 MARTHE: ¿Qué habrán debido pensar de mí...?  
 FRANÇOIS: Muchas cosas y muy malas. Esté usted tranquila. ¿Le interesa saber lo que pienso yo?  
 MARTHE: ¿Muchas cosas y muy buenas?  
 FRANÇOIS: No... pero lo encontré natural. Aquí, nadie se desvanece nunca, y sin embargo... ¡bien sabe Dios que hay motivos...!  
 MARTHE: Sí, era espantoso.  
 FRANÇOIS: Pues ya ve... ¡Me fastidiaría que volviese usted!  
 MARTHE: ¿Por qué?  
 FRANÇOIS: Porque hay cosas a las que no hay que acostumbrarse.  
*Ambos se detienen.*  
*Han llegado a la verja de entrada, ante la calle.*  
*En ese momento se oye un silbato y François se vuelve bruscamente.*  
 EL VIGILANTE: ¡Jaubert! ¿Adónde vas?  
*François se vuelve hacia Marthe.*  
 FRANÇOIS: Mire, ¿ve usted eso? Tampoco puedo acostumbrarme.  
 MARTHE: Hasta la vista.  
 FRANÇOIS: Hasta la vista, señorita.  
*François se vuelve hacia el grupo de los alumnos. Éstos reanudan el trabajo.*

La secuencia implica un principio, un medio y un final (vuelta al trabajo, llegada y salida de Marthe), un clímax (el desvanecimiento de Marthe), una transición (salida de Marthe, encuentro). Es a la vez visual y dialogada. La tensión proviene de la relación entre la acción (encuentro de dos jóvenes que se gustan) y su contexto (la guerra, el hospital, los heridos). Este encuentro se sitúa de entrada en confrontación con diversos obstáculos: la guerra, la familia,

el instituto. El acercamiento de los dos personajes se ve, pues, dificultado por intervenciones exteriores (*entre* ellos, sucesivamente, se sitúan el herido, la madre, el vigilante), pero se efectúa de todos modos. Por otra parte, en la relación de fuerzas que se instaura entre François y Marthe hay otro factor de tensión: cortejándola y oponiéndose a ella en ciertos puntos, él aparece como un poco manipulador. Escena, pues, de exposición, que sitúa las informaciones sobre el contexto y los factores de dificultades y conflictos venideros. Todo esto en favor de una acción y de un atajo dramático (en el momento preciso en que Marthe viene a hacerse cargo de su servicio, llegan los heridos del frente).

■ *Hôtel des Amériques* (1981), de André Téchiné

*Genérico: vistas de Biarritz, en diversas estaciones del año.*

*Exterior noche, calles. En montaje alternado, un coche circulando a toda velocidad y un transeúnte solitario. El coche «encuentra» al transeúnte, se detiene. Una mujer sale de él.*

LA MUJER: No se mueva.

EL HOMBRE: Ni siquiera he tenido tiempo de tener miedo. Me he echado para atrás para evitar el coche. ¿Qué le ha pasado?

LA MUJER: Estaba cansada. Todo es culpa mía. Vamos a hacer un atestado.

EL HOMBRE: No tiemble así. ¿No quiere beber algo para reanimarse? (*Mientras ella escribe en el techo del coche.*)

*Interior noche, café, son los únicos en una mesa. Ella escribe el atestado.*

ELLA: ¿Puedo preguntarle su nombre?

ÉL: Tisserand. Gilles. Tisserand. Con una D. Como el pato Donald. (*Silencio: ella escribe.*) ¿Está usted de paso?

ELLA: No. Vivo aquí desde hace un año.

GILLES: Entonces suman 5, 6 y 7 (*ella lo mira*). Eso es, había seis mujeres muy guapas en la ciudad, la séptima es formidable.

ELLA: Pues la séptima se muere de sed (*él se levanta*).

GILLES: Y además voy a poner música, será más alegre (*Atraviesa el café, va hacia la máquina automática.*) Al barman: Sírvame lo mismo. (*Música. Ella toma una pastilla. Él vuelve hacia la mesa. Ella se ha dormido.*)

*Exteriores: vistas de la estación.*

*Interior día, el café con clientes. Entra una camarera.*

LA CAMARERA: Bueno, usted, ¿no puede usted irse a otra mesa?

GILLES: ¿Yo?

LA CAMARERA: ¿No ve usted que hay alguien descansando?

ELLA (*despertándose*): Buenos días, Jacqueline, ¿sigues estando ahí? Eres muy amable al haber velado por mí.

GILLES: ¿No tiene usted agujetas?

ELLA: Es usted el que tiene que estar medio muerto.

GILLES: Sí que tendría. Pero no me duele más que la garganta, porque me he fumado todos sus cigarrillos.

ELLA: ¿No se va usted a trabajar?

GILLES: No. Bueno, sí. Tengo que ver a alguna gente porque tengo a la vista un buen golpe en este momento. A lo mejor me voy a Arabia.

LA CAMARERA (*trayendo el café*): ¿Lo mismo para el señor?

GILLES: No, prefiero una hamburguesa. ¿Es posible?

LA CAMARERA: No, ya no hay gas. Puedo hacerle un tártaro de la casa. (*Retira el cenicero lleno de papeles rotos.*)

ELLA: ¿Eso es el atestado?

GILLES (*asiente*): ¿Viene usted aquí a menudo?

ELLA: Todos los días. Trabajo ahí al lado. El café es muy bueno. Y además me gusta mucho Jacqueline.

GILLES: En el fondo, es curioso. Hemos pasado juntos toda la noche. ¿Le pasa muchas veces esto de dormirse así?

ELLA: Cuando las cosas van mal, trabajo demasiado. Cuando trabajo demasiado, puedo dormirme en cualquier parte.

GILLES: ¿Por qué? ¿Le va a usted mal? (*Silencio*) ¿Quiere usted una tostada? Puedo quedarme con usted un rato más.

La escena termina con una elipsis de la respuesta, que resultará positiva: la escena siguiente basta para verificarlo.

La tensión proviene aquí de varios factores. En primer lugar, de una relativa paradoja: es el accidentado quien tiene que socorrer a la conductora imprudente. Seguidamente, del juego de las preguntas y las respuestas: ella obteniendo fácilmente informaciones de Gilles, y él, por su parte, obteniendo solamente respuestas vagas o silencios (relación de fuerzas ya desiguales). Finalmente, del torpe proceso de seducción (cumplidos, malos juegos de palabras, jactancia) de Gilles dirigido a la mujer, que apenas responde. Se observa la curva ascendente de la escena, desde la noche al día, desde la relación entre dos, y luego entre más de dos (barman, Jacqueline y diversos clientes matinales), desde las preguntas de Gilles, cada vez más personales, hasta llegar a la petición final. La exposición se demora en parte (nada se sabe aún de la mujer, ni siquiera su nombre), pero ya están establecidos ciertos desfases entre los dos personajes. Por otra parte, esta escena, como las dos precedentes, tiende hacia una *continuación*: ¿qué va a resultar de este encuentro?

Podrían citarse otros procedimientos de tensión entre los dos hilos de una intriga (en *Police*, de Pialat, por ejemplo, una escena de interrogatorio es el principio de un proceso de seducción), o entre lo que se dice y lo que se ve —escena de antología de *La dama de Shanghai* (The Lady from Shanghai, 1946), durante la cual se desarrolla un diálogo amoroso sobre un fondo de animales marinos—, o también entre lo que se dice o se hace, y lo que los personajes quisieran hacer —en *El expreso de Shanghai*, los movimientos de los cuerpos contradicen constantemente la expresión verbal de la separación.

En el nivel de la escena se encuentra también la alternativa señalada a propósito del guión: si bien su tensión interna no viene de la acción misma (véase el atraco de *La jungla de asfalto*), sí viene de los personajes, y en especial de lo que sucede (o no sucede) *entre* ellos.