Yves Lavandier

La Dramaturgia

Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic

Yves Lavandier es guionista, *script doctor* y escenógrafo. Ha escrito y realizado varios cortos y un largometraje, y la obra que aquí presentamos al público de habla hispana es un referente fundamental para el trabajo de los profesionales en Francia, donde ha cosechado inmejorables críticas.

Índice

Prólogo a la segunda edición … . 5
De algunos encuentros determinantes… … … … … … …… … … … … … … … … … … … … 6
INTRODUCCIÓN… … … … … … … … … … … … … … … …… … … … … … … … … … … ... 7
Observaciones previas… ... …15

EL MODELO SINTÉTICO

I. LOS MECANISMOS FUNDAMENTALES

1. CONFLICTO Y EMOCIÓN
a) El elemento básico
b) El interés del conflicto
c) Ejemplos de conflictos reseñables
d) El mecanismo del conflicto

2. PROTAGONISTA-OBJETIVO
a) Definición y propiedades
b) Eficacia del objetivo

3. OBSTÁCULOS
a) Naturaleza y variedad de obstáculos
b) La eficacia de los obstáculos
c) Ejemplos
d) Cuestión dramática y suspense

4. CARACTERIZACIÓN
a) Elementos de caracterización
b) Acción y caracterización
c) El trabajo de la caracterización
d) Ejemplos de caracterización notables

II. LOS MECANISMOS ESTRUCTURALES

5. ESTRUCTURA
a) Los tres actos
b) El nudo dramático
c) Ejemplos de construcción

6. UNIDAD
a) Las tres unidades
b) Las otras unidades

7. PREPARACIÓN, LENGUAJE Y CREATIVIDAD
a) Al servicio de la justificación
b) Al servicio de la participación del público
c) Herramienta sintáctica
d) Preparación y creatividad
e) Factor de unidad

8. IRONÍA DRAMÁTICA
a) Una herramienta poderosa
b) Justificación de la ironía dramática
c) Modalidades de funcionamiento

d) Propiedades y aplicaciones
e) La ironía dramática difusa
f) Suspense, sorpresa y misterio

9. COMEDIA
a) Tema y principio de la comedia
b) Los mecanismos de la comedia
c) Alcance de la comedia
d) De la técnica de la comedia

10. DESARROLLO
a) De lo general a lo local
b) La secuencia

III. LOS MECANISMOS LOCALES

11. EXPOSICIÓN
a) Definición y propiedades
b) Técnicas de utilización
c) El *flash-back*

12. ACTIVIDAD
a) Principio y definición
b) Una herramienta sobreexplotada por el cine
c) Ejemplos de actividades reseñables
d) Significativa y simbólica

13. DIÁLOGO
a) Una herramienta sobreestimada
b) Función y técnica
c) Ocurrencias y recompensas
d) Dos diálogos gratificantes
e) Actividad y diálogo

14. EFECTO
a) La imagen
b) El sonido
c) El efecto y la puesta en escena

15. ANÁLISIS DE LAS OBRAS
a) La escuela de las mujeres
b) Con la muerte en los talones (North by Northwest)

METODOLOGÍA

16. INTENCIÓN

17. COMPOSICIÓN
a) Protagonista-objetivo-obstáculos
b) El armazón
c) La sucesión de escenas
d) La continuación no dialogada
e) La continuidad dialogada
f) Sugerencias generales

18. ESCRIBIR PARA TELEVISIÓN

19. LA ADAPTACIÓN DE NOVELAS

20. ESCRIBIR PARA LOS NIÑOS

21. EL CORTOMETRAJE

22. EL DOCUMENTAL

23. PRÁCTICAS DE TALLER

24. LEER UNA OBRA DE TEATRO O UN GUIÓN

CONCLUSIÓN

LÉXICO

LAS OBRAS

LOS AUTORES

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Prólogo a la segunda edición

"La crítica es fácil y el arte difícil"
(Le glorieux)

"Dicho esto, el derecho a criticar a Shakespeare no conlleva la potestad de escribir obras superiores"
(George Bernard Shaw)

Edición corregida y aumentada

La primera edición de **La dramaturgia** salió a la luz en abril de 1994. Teniendo en cuenta los plazos de impresión, han pasado más de cuatro años y, durante ese tiempo, no he dejado de explotar los principios del relato dramático, de ir al cine o al teatro, de organizar talleres y, por supuesto, de escribir guiones. La revista ÉCRAN TOTAL me brindó a lo largo de un año la oportunidad de publicar mis reflexiones, lo cual me ha servido de gran ayuda. Con motivo de la reimpresión del libro, ha sido necesario acometer una revisión de la obra original.

Esta nueva edición retoma la parte fundamental del texto de la primera. Sin embargo, he retocado o añadido algunos apartados y numerosos ejemplos: el léxico cuenta con algunos conceptos nuevos; he añadido dos anexos; uno sobre el cortometraje y otro acerca de la lectura de una obra dramática. Y he intentado ser un poco más amable. Soy consciente de que, a veces, tiendo a dar lecciones, o a dejarme llevar por un arrebato de mal humor. Es fácil condenar o ensalzar desde un sillón, y tan difícil escribir una buena película o una buena obra de teatro que, con este libro, desearía alcanzar una humildad y una serenidad de las que por el momento carezco. Aunque estoy en ello.

¿Un libro por lector?

Entre las numerosas cartas que generó la primera edición del libro me gustaría referirme a la de un joven cineasta francés, Jérôme Soubeyrand. En ella planteaba una pregunta que me sigue preocupando y para la que no encuentro respuesta.

Soubeyrand recibe: *"La relectura del **Tartufo** me reveló que la escena del altercado entre los amantes (II/4), que usted fustiga con mucha razón porque no aporta nada a la acción, es una de las más bellas de la obra y hasta del repertorio. (...) Como espectador, me entristece la eventualidad de que nunca me vea sorprendido por una construcción rara, o por una escena incongruente que desvele o me muestre una perspectiva de la vida que no esperaba. (...) Su libro es una herramienta formidable en manos de un guionista, de un realizador o en mis manos. Sin embargo, en las de algunos responsables, se convierte en un arma terrible, y me temo lo peor. (...) Naturalmente, tales no son ni sus propósitos, ni sus intenciones. Pero me temo que, tal y como está, ello no sea más que una consecuencia accesoria y perversa inevitable. Corresponde al hombre poder medir el alcance, las consecuencias y la realidad de su poder, y su libro es un acto de poder muy fuerte".*

Estoy bastante de acuerdo con Jérôme Soubeyrand; aunque no distingo a los artistas que sabrían utilizar este libro de los demás, y de los responsables que lo convertirían en un instrumento de poder. En realidad, a veces me digo que debería haber escrito dos libros. Uno, para los profesionales (artistas o responsables) rebeldes, libres de toda influencia artesanal o pedagógica, únicamente sometidos a la espontaneidad de su talento innato. Y otro, para los perfeccionistas metódicos y racionales que rápidamente tienden a ser más papistas que el Papa. A estos últimos, les sugeriría que se tranquilicen, y que sean menos rigurosos con las reglas. No he tenido el valor de escribir dos libros. Mi acto de poder, como dice Soubeyrand, es proponer una herramienta lo más desarrollada posible, y considerar que sus usuarios potenciales son personas responsables. Corresponde a los artistas y responsables decidir el uso que le van a dar. Y a sus interlocutores rechazar el uso abusivo que pudiera hacerse.

De algunos encuentros determinantes

Enseñar el drama es aprender a definir al hombre,
es aprender a conocer el sentido de la vida"
(Shoei Imamura)

Esta obra es el fruto de encuentros muy diferentes entre sí, sin la suma de los cuales nunca hubiera visto la luz.

Todo se remonta a Frank Daniel, que fue mi profesor de escritura de guiones entre 1983 y 1985. En aquella época era, junto con Milos Forman, codirector de la Escuela de Cine de la Columbia University de Nueva Cork, donde abordé la escritura de guiones y la dirección. Frank era considerado en Estados unidos, y en algunos países europeos, un gran especialista en la enseñanza de guiones. De origen checo, había sido profesor en la Escuela de Cine de Praga (la FAMU), antes de emigrar a Estados Unidos.

En 1983, Frank Daniel nos recomendó la lectura del libro **Dramatic construction** [94] de Edward Mabley, publicado a comienzos de los años 70. Por entonces, el libro estaba agotado y resultaba difícil de encontrar. Lo sigue estando en las fechas en las que escribo este libro, tanto en Estados Unidos como en Francia, donde en cualquier caso no ha sido traducido. No obstante, existía una copia en la Biblioteca de la Columbia University, y ello me permitió descubrirlo. Se trata de una obra notable[2].

Edward Mabley por su parte nos recomendó varios libros, entre ellos un ensayo excepcionalmente brillante, y desgraciadamente inédito en Francia: ***Tragedy and comedy*** [80] de Walter Kerr. Kerr, el célebre crítico teatral, es también el autor de ***The silent clowns*** [79], dedicado a los cómicos del cine mudo, e igualmente notable desde todos los puntos de vista. Para concluir con los libros que me han ayudado a entender la dramaturgia, es necesario citar dos obras justamente reconocidas: ***Psicoanálisis de los cuentos de hadas*** [15] de Bruno Bettelheim y ***El cine según Hitchcock*** [66].

Bruno Bettelheim, Frank Daniel, Alfred Hitchcock, Walter Kerr y Edward Mabley constituyen, por lo tanto, la base de mi reflexión sobre la dramaturgia[3]. Después, dos actividades esenciales me permitieron concretar, pulir y explorar esta reflexión. La de guionista profesional, lo que es bastante lógico. Y la de docente, puesto que a partir de 1987 organicé y dinamicé numerosos talleres de escritura dramática, lo que desembocó en mis dos actividades más recientes: *script doctor* y animador de seminarios sobre dramaturgia. Tanto los dos primeros responsables que confiaron en mí (Françoise Villaume del Centro Nacional de Escrituras de Espectáculos de Villeneuve-lez-Avignon y Jacqueline Pierreux de la Radio-Televisión Belga Francófona, de Bruselas), como los alumnos que han pasado por mis talleres han contribuido igualmente a la aparición de este libro. Entre ellos tengo que mencionar a Tomás Romero y a Emmanuel Oberg, que me han ayudado en mi estudio, y que han sobrepasado, ampliamente, la condición de antiguos alumnos.

Finalmente, este libro debe mucho a mi mujer, Catherine, y a mis hijos, Baptiste, Aurélien, valentin y Clémentine, que tanto me han enseñado de la vida y, por lo tanto, de la dramaturgia. Ya que, al igual que Imamura, creo que comprender la primera es comprender la segunda.

A todos, gracias.

---

[2] Frank daniel murió en 1995 y Edward Mabley a comienzos de los años 80. No debe confundirse ***Dramatic construction*** [94] con **The tools of screenwritting** [69] de David Howard y… Edward Mabley, que es una adaptación muy *hollywoodiense* del original de Mabley de 1993.

[3] Aunque no esté directamente vinculada con la dramaturgia, se podría añadir a estas fuentes una ciencia humana: el análisis transaccional. Se trata tanto de una teoría de la personalidad como una forma de psicoterapia. Fue elaborado en los años 60 por un psicoterapeuta americano llamado Eric berne. Los vínculos entre el análisis transaccional y la dramaturgia son fascinantes. Estoy convencido de que las obras de Eric Berne (en particular ***¿Qué dice usted después de decir hola?*** [13] y de otros dos transaccionalistas, Claude Steiner, ***Los guiones que vivimos, análisis transaccional de los guiones de vida*** [135] y Fanita English, ***Qui suis-je face à toi?*** [42] entusiasmarán a los autores dramáticos. Se los recomiendo. Aunque mi libro no se base ni en las teorías ni experiencias de Eric Berne, ni en las de sus sucesores, coincide con ellas en muchos puntos, algunos de los cuales veremos más adelante.

Introducción

"¿Y después…?"
(El tirano a Shéhérezade)

"Esta obra de teatro es la cosa en la que capturaré la conciencia del rey"
(Hamlet)

"La verdad es que la invención dramática es el primer esfuerzo del hombre por llegar a ser intelectualmente consciente"
(George Bernard Shaw [131]))

"Hay que diseñar una película como Shakespeare construía sus obras, para el público"
(Alfred Hitchcock [66])

"… distraer en el sentido más amplio y mejor de la palabra, es decir, cautivar a las personas, sujetarlas con mano firme y, al mismo tiempo, hacerles pensar"
(Ingmar Bergman [9])

"Busco en la naturaleza humana aquello que es constante y fundamental"
(Claude Lévi-Strauss [91])

El término "dramaturgia" viene del griego *drama (δραμα)* que significa "acción". La dramaturgia es, retomando la definición de Aristóteles [4], la reproducción y la representación de una acción humana. Esta reproducción puede presentarse en el teatro, la ópera, el cine, la televisión, donde la acción es vista y oída; en la radio, donde únicamente puede ser escuchada; y, en menor medida, en el cómic, donde la acción es vista y también leída.

La dramaturgia es pues un arte, al igual que la literatura, con la que no se debe confundir. La literatura se escribe para ser leída, la dramaturgia para ser vista y/u oída. Recordemos que el término "teatro" viene del griego *theastai (θεασται)* que significa "ver". [NOTA: Las encrespadas relaciones que mantienen la literatura y la dramaturgia son ampliamente examinadas al final del volumen, en el anexo dedicado a la adptación de novelas].

Antes de analizar en detalle la esencia de las acciones humanas, los mecanismos y las razones de ser de su representación, me parece necesario decir dos palabras sobre la utilidad de la dramaturgia, y por qué debe aprenderse. Es el objeto de esta introducción.

"Cuéntame una historia"

Durante la Segunda Guerra Mundial, en el gheto judío de Vilnius, una mujer dirigía un teatro. Con su escasa ración de pan, modelaba pequeñas figuritas. Y todas las noches daba vida a sus actores de miga de pan ante espectadores hambrientos y destinados a morir. Todas las noches hasta el final.

Esta historia, relatada por Ariane Mnouchkine [101], que la escuchó a su vez de boca de Yosua Sobol, ¿es auténtica? ¿O no es más que una "historia" –como se suele decir-, terrible y conmovedora? Poco importa. De una manera u otra esto demuestra que, independientemente de la edad o de las circunstancias, el ser humano necesita que le cuenten historias.

No es una necesidad superflua. Se puede vivir sin hacer deporte, sin viajar, sin tener hijos… Pero no se puede vivir sin historias. El relato, ya sea para uno mismo o para los demás, ya cuente una realidad o sea inventado, ya sea en forma literaria o dramática, realista o simbólica (véanse las parábolas bíblicas o los cuentos de hadas) es tan vital para nuestro psiquismo como el oxígeno para nuestro organismo. En ***Psicoanálisis de los cuentos de hadas*** [15], Bruno Bettelheim demuestra cuán útil es el cuento para el niño. No sólo porque le distrae y alimenta sus representaciones imaginarias,

sino también, y sobre todo, porque le ayuda a resolver sus conflictos, le da esperanza en el futuro, y le permite madurar sin volverse psicótico. Resumiendo: porque le ayuda a vivir.

Una forma de relato fascinante

Convertido en adulto, el ser humano sigue necesitando historias. En primer lugar, le distraen, en el sentido etimológico del término, es decir, "le llevan lejos", le hacen olvidad la cotidianeidad. Aunque hacen mucho más que eso. Después de todo, unos fuegos artificiales, una copa, un partido de fútbol, un juego televisivo o la visita a la Sagrada Familia también distraen. Sin embargo, no nos permiten penetrar en el pensamiento del otro y, sobre todo, que sintamos las emociones del otro. Lo cual no es baladí. El ser humano conoce bien su pensamiento, sus deseos y sus emociones parásitas[1], y bastante mal su imagen. Para las personas que nos rodean, es lo contrario. Nosotros conocemos más su imagen y sus emociones que su pensamiento o sus deseos. La dramaturgia posee la facultad de tenerlo todo, de hacer comulgar imagen, pensamiento, deseo y emoción, de hacer que el espectador se funda parcialmente en el otro.

Lo notable es que ese otro es a la vez un personaje de ficción –que pronto llamaremos protagonista- y el autor que se esconde detrás, como Flaubert se escondía detrás de Madame Bovary. En dramaturgia, abundan los ejemplos: Sófocles se esconde detrás del viejo Edipo ***(Edipo en Colono)***, Molière detrás de Arnolfo ***(La escuela de las mujeres)***, Hitchcock detrás de Christopher Balestrero ***(Falso culpable)***, Hergé dretás de Tintín, los Hernández y Fernández y el capitán Haddock todos juntos ***(Tintín)***,etc. Entre Charlot y Chaplin la relación es más evidente. La dramaturgia crea, por lo tanto, un doble vínculo: entre el autor y el espectador, lo que es consustancial a todas las artes, y entre el personaje y el espectador, que es lo que llamamos identificación. Freíd [52] y Nietzsche [109] entre otros defienden que este fenómeno de identificación es uno de los placeres fundamentales del drama. Probablemente, presenta un interés terapéutico. En la India algunos médicos cuentan a sus pacientes una historia relacionada con los síntomas que padecen, en lugar de prescribirles medicamentos.

Añadiremos que la dramaturgia mantiene singulares similitudes con el mundo onírico. El ser humano es a la vez actor y espectador de sus propios sueños, aunque éstos no siempre cuenten una historia. Y desde su posición de espectador se identifica con el protagonista de una obra dramática. Y el sueño, lo sabemos, es igualmente un alimento vital para nuestro psiquismo.

Los orígenes del drama

La dramaturgia está presente en todo ser humano. Los estudiosos del teatro[2] tienen por costumbre situar el origen de la dramaturgia en el rito religioso. La imitación de las acciones humanas (o divinas) tuvo lugar, en un primer momento, en un espacio sagrado, siendo sus primeros actores sacerdotes –incluso en las civilizaciones llamadas primitivas–. Los primeros temas fueron las actividades humanas esenciales (nacimiento, muerte, caza, etc.) y los elementos naturales (tormenta, sol, germinación, etc.). Poco a poco la representación se enriqueció. Y, sobre todo, pasó de lo sagrado a lo profano, aunque, y vamos a verlo, haya conservado algo de su carácter religioso (en el sentido etimológico del término). En Occidente este fenómeno tuvo lugar en dos momentos: en el V siglo a.C. en Grecia, y al final de la Edad Media en Europa.

Pero yo veo otra génesis del drama, de naturaleza diferente y tal vez más profunda. Un bebé que aprende a andar o a hablar dispone de una fuerza instintiva: la imitación. Es decir, representa las acciones humanas de sus padres o de sus hermanos y hermanas. Más tarde, el niño no dejará de imitar a sus mayores. Hace más que eso: crea universos más o menos ficticios y representa en ellos distintos papeles. Fabulación y desdoblamiento forman parte de su vida diaria. De hecho, situándonos en esa zona simbólica que se encuentra a caballo entre realidad y fantasía, la dramaturgia se asemeja al juego infantil de "hacer como si". Hasta podemos manifestar que constituye el equivalente adulto. En resumen: el primer actor-espectador-autor dramático no es ni el brujo pigmeo ni el sacerdote griego,

---

1 Ver Fanita English [42], que distingue las emociones parásitas de las emociones auténticas.

2 Ver en particular, ***Masters of the drama*** [55] de John Gassner.

sino el niño que todos hemos sido. Es, en parte, por lo que nos referiremos a él en esta obra. Subrayaré que el niño es en primer lugar espectador, después autor –adaptador, deberíamos decir–, y finalmente actor.

La dramaturgia es un lenguaje

No todos los autores dramáticos son conscientes de que su trabajo es útil y responde a necesidades fundamentales. Sin embargo todos, sin excepción, escriben para los demás, para esos otros que llamamos público. Una obra dramática no existe más que por y para el público. Es una partida que se juega entre dos: autor y receptor, con el actor-personaje como intermediario.

De hecho, por mucho que los actores se dirijan los unos a los otros, todo lo que dicen tiene un objetivo y sólo uno: el espectador. En ocasiones ni tan siquiera se encubre la intención. En ***Charlot tiene una mujer celosa*** el bastón de Charlot (Charles Chaplin) levanta accidentalmente la falda de Mabel (Mabel Normand). Ante la joven, se apresura a regañar a su bastón. Pero en cuanto Mabel se da la vuelta, le da las gracias abrazándolo. ¿A quién va destinado ese gesto, que nadie en su sano juicio haría en la vida real, si no es al espectador?

Si la dramaturgia permite expresarse y comunicar al mismo tiempo, se trata entonces de un lenguaje. Watzlawick [156] afirma que un psicoterapeuta que no hable el lenguaje del paciente está abocado al fracaso. En mi opinión, sucede lo mismo con los artistas. Los autores que no se preocupan por manejar el lenguaje de su arte, es decir, por saber cómo el público recibe y percibe la dramaturgia, son frecuentemente inaccesibles. Tal vez piensan que es el público quien debe sentir curiosidad por sus obras, cuando son ellos los que deben suscitarla. Quizá tienen miedo de perder su esencia, su talento, su espontaneidad. Es una pena, sobre todo teniendo en cuenta que, en mi opinión, ninguna actividad humana (o animal) es gratuita, o inútil. Todo tiene por objeto cubrir necesidades –en particular evitar la muerte, la locura o el dolor– aunque, a largo plazo, pueda generar consecuencias negativas para sí o para los demás. En otras palabras, no hay dramaturgia porque haya autores dramáticos, sino que hay autores dramáticos porque el ser humano necesita de la dramaturgia. Los autores, lo quieran o no, están ahí para dar una respuesta a esa necesidad.

No obstante, tener en cuenta al público y tener en cuenta todos los gustos del público son cosas diferentes. Expliquémonos. Todo espectador, como todo ser humano, alberga buenos y malos instintos, algunas fuerzas inconscientes que crecen y otras que decrecen. Y esto es así tanto para el público de gallinero (el público receptivo y popular que se sienta en la parte alta de los teatros), como para la elite cultural. Entre los malos instintos citaré el gusto por el sensacionalismo, el miedo a lo desconocido de algunos –que se traduce por un conservadurismo en el ámbito artístico-, o un ansia de ruptura en otros –que se plasma en una obsesión por la vanguardia. En definitiva, no son más que dos ilusiones de libertad. De hecho, tener en cuenta al público no consiste ni en alabar los malos instintos ni en dejar de ser uno mismo. Se trata, simplemente, de cubrir tres necesidades –la necesidad de emoción, de sentido y de distracción– utilizando, en el espectador, aquello que constituye el acervo común de la humanidad. *"Si bien es cierto*, decía Edwin Panofsky [111], *que el arte comercial corre el riesgo de convertirse en una prostituta, no es menos cierto que el arte no comercial corre el riesgo de convertirse en una solterona"*. Tener en cuenta al público dejando de lado algunos de sus gustos es hacer de la dramaturgia una mujer serena, bella de alma, directa y accesible, y esto con la mejor de las intenciones.

Esta obra va dirigida, por lo tanto, a toda persona interesada en contar una historia con formato dramático, y preocupada por transmitir correctamente su pensamiento a los demás. Para ello, se esfuerza en poner al día los mecanismos de la dramaturgia, en entender el fundamento, y en proponer un abanico de herramientas tanto prácticas como teóricas. El conocimiento y, mejor aún, el control de estas herramientas debe permitir:

- Respetar el universo y la sensibilidad de cada autor.
- Plasmar el pensamiento de un autor de manera clara y eficaz.
- Resultar entretenido.
- Ser democrático sin ser demagógico.
- Agradar al mundo de la industria del espectáculo.

¿Qué autor no tiene ni ganas, ni necesidad de alcanzar estos objetivos?

En el caso del cine, podríamos añadir que estas herramientas permitirían a los europeos abandonar campos de batalla olvidados donde es fácil ganar (por falta de competencia), y enfrentarse a los norteamericanos en el único terreno que, a no mucho tardar, le quedará al cine: el relato.

La existencia de reglas

No hay obra de arte sin estructura. Si la dramaturgia es un lenguaje, éste se rige por una gramática y, por lo tanto, por reglas. Y, como todas las reglas, éstas pueden aprenderse. ¿Por qué extrañarse? Excepto las funciones biológicas básicas, como digerir o respirar, todas las actividades humanas se aprenden: la lectura, montar en bicicleta, llevar las cuentas, cocinar, la música, la ebanistería, la arquitectura… Hasta la literatura, cuyas reglas –de escritura, de gramática, pero también de composición– aprendimos en la escuela. ¿Por qué negarlo en el caso de la dramaturgia?

Porque la idea de la existencia de reglas en dramaturgia choca o molesta a algunos profesionales, sobre todo en Francia. Quizá porque piensan que una regla no se puede conocer de manera inconsciente, o quizá porque creen que regla equivale a receta, o a solución. Es un poco más complejo. El término regla engloba una infinidad de nociones y de niveles muy variados de obligación. En ***Aspectos de la teoría de la sintaxis*** [29] el lingüista Noam Chomsky diferencia las reglas de la competencia, que generaron la gramática, de las reglas de resultado, que dieron lugar al estilo. Los mecanismos del lenguaje dramático están emparentados con las primeras. A cada cual, después, le corresponde configurar su estilo "depurando".

El origen de esta reticencia con relación a las reglas se remonta tal vez a los clásicos franceses. Racine en el prólogo de ***Benerice*** [119] dice *"La regla principal es la de agradar, o la de llegar al público…"*. Y a través de Dorante, Molière declara en ***La crítica de la escuela de las mujeres:*** *"Quisiera yo saber si realmente la gran regla de todas las reglas no es otra que agradar, y si la obra de teatro que ha alcanzado su objetivo lo es porque ha seguido la buena senda"*. Efectivamente. Pero Dorante-Molière no reduce todas las reglas a la de agradar. Racine tampoco dice que la regla principal sea la de agradar, aunque añade: *"… todas las demás han sido hechas para que se alcance la primera"*. Lo que quiere decir que hay otras. Víctor Hugo irá todavía más lejos en la contradicción. En su célebre prólogo de ***Cromwell*** [70] declara que no debe haber "ni reglas, ni modelos", lo cual no le impide, en el mismo momento, enunciar algunas reglas como la unidad de acción, la mezcla de géneros o el mantenimiento del alejandrino.

Por miedo u orgullo, a los artistas les interesa, con frecuencia, hacer creer que poseen un talento infuso y que éste se inscribe en su molécula de ADN, o que han sido tocados por la gracia. Esto les hace menos accesibles, más únicos, más divinos. Yo creo que la realidad es menos halagadora. Hasta los genios conocen las reglas. Son, de hecho, los que mejor las conocen, aunque se trate de un conocimiento inconsciente. Y Molière no es una excepción. Él mismo lo dice en ***La crítica de la escuela de las mujeres:*** *"… haría ver, fácilmente, que acaso no tengamos ninguna obra de teatro más regular que ésta"*.

Naturalmente, como la dramaturgia sigue siendo un arte y nunca será una ciencia exacta, y como las reglas son considerables y complejas, no pueden ser asimiladas a simples recetas. En verdad son difíciles de controlar, y requieren capacidades que no todo el mundo posee. Además, su conocimiento no sustituye al talento –aunque permite alimentarlo–. Por otra parte, tranquiliza pensar que una competencia no puede ser reducida a reglas, y que tampoco se pueden confundir las unas con la otra. Lo cual no quiere decir que el conocimiento, o mejor dicho, el dominio para aquél que quiera convertirse en dramaturgo o guionista y que posea una mínima predisposición.

¿Qué reglas?

Puesto que las reglas existen, ¿cómo dar con ellas? El principio es muy sencillo: cuando se estudia el repertorio dramático desde Sófocles a Beckett, de Chaplin a Hitchcock, pasando por Brecha, Molière o Shakespeare, se comprueba que todas las obras consideradas maestras se rigen por mecanismos constantes:

No tiene nada de sorprendente. La dramaturgia imita la vida de los seres humanos, ahora bien, ésta es fundamentalmente la misma desde hace milenios, desde los ritos primitivos. En efecto, desde ese momento, el ser humano:

- nace con un cerebro bastante potente para tomar conciencia de sí mismo;
- nace en estado de impotencia y dependencia;
- vive una impresionante sucesión de conflictos y de sentimientos negativos, siendo los dos principales la ansiedad y la frustración, ligados precisamente a la conciencia de nuestra impotencia. Veremos que las historias contadas sobre un escenario o ante una pantalla de cine sirven para explorar, hacer frente y controlar esas dos emociones fundamentales;
- vive una sucesión de conflictos regidos por relaciones causa-efecto, siendo la más importante la secuencia nacimiento-vida-muerte;
- recibe la dramaturgia en las mismas condiciones básicas.

Los mecanismos de la dramaturgia se apoyan sobre estas constantes que, salvo excepción (como los accidentes genéticos), se refieren a los cientos de miles de millones de seres humanos que se estima han poblado la Tierra desde que existe.

Por supuesto si, a fin de cuentas, cada individuo es único, es porque junto a estos elementos comunes cuenta también con elementos específicos, vinculados a su cultura y a su educación. Es, también, lo que hace que cada obra sea única. La manera de crear y de recibir una obra dramática depende por lo tanto, como el resto, de esos dos factores: diferencias y similitudes. Pero las reglas de la dramaturgia que se proponen en este libro se basan, solamente, en uno de ellos: el denominador común de todos los seres humanos. Un autor que no tiene en cuenta las normas sólo es admirado por los espectadores que están en su misma onda, que comparten las mismas especificidades, la misma sensibilidad, la misma manera de ver las cosas. No puede seducir más que a los miembros de su "club". En cierta manera, se puede decir que se dirige a sí mismo.

Un planteamiento instrumentalista

El planteamiento analítico descrito con anterioridad no es nuevo. Para escribir su ***Poética***, Aristóteles estudió las obras de Agatón, Aristófanes, Crates de Atenas, Esquilo, Eurípides, Magnes, Sófocles, etc., de las que extrajo reglas. *"Vamos a tratar la manera de componer historias si deseamos que éstas sean logradas"*, dice en el prólogo de su célebre obra [4]. Después de él, Horacio [67], Boileau [18], Hegel [62] y muchos otros han estudiado el tema. *"Reuniendo las más bellas obras maestras escritas a través de los tiempos, se puede descubrir aquello que tienen en común. Ese elemento común será la ley"*, escribía Chéjov [138] a Souvorin en 1888. los teatros hindú y japonés también tuvieron a sus teóricos. En ***Le natyasastra*** [17], tratado hindú atribuido a un sabio llamado Bharata-Muni, se reglamentan la escritura y la escenografía de las obras. Zeami [166], autor japonés del siglo XIV, es célebre por sus tratados sobre el *nô*. Hoy en día tenemos una ventaja considerable con respecto a la mayoría de estos autores: aunque las historias de base sean fundamentalmente las mismas, y puedan detectarse de un continente a otro, el repertorio se ha enriquecido prodigiosamente, en particular gracias al cine. Así, es lógico que las constantes sean más fiables en un repertorio de veinticinco siglos que el que pudo disponer Aristóteles.

Se observará que los filósofos no son los únicos en haber abordado el arte dramático. La inmensa mayoría de los dramaturgos[3] ha meditado y escrito sobre su arte. Zeami era conocido tanto como actor y autor de *nô*, como teórico ¿Se puede, por otra parte, crear sin haberse analizado, o sin analizar a todos los que nos precedieron?

[3] Beaumarchais, Brecht, Corneille, Diderot, Goethe, Goldoni, Hugo, Ibsen, Lope de Vega, Miller, Molière, O`Neil, Racine, Shaw, Strindberg, Chéjov, Williams, Zola, etc

El modelo sintético

Cuando se retoma el planteamiento de Aristóteles destinado a encontrar los mecanismos constantes en el repertorio de las obras mayores, se llega a un prototipo, a una forma canónica que llamaré modelo sintético. Es decir, se deduce una teoría (el modelo sintético) y una práctica (el repertorio), y dicha teoría se considera inductora de una nueva experiencia. La primera parte del planteamiento se asemeja a esa experiencia anecdótica realizada por Krzysztof Pruszkowsky, que consistió en superponer los rostros de De Gaulle, Pompidou, Giscard d'Estaing y Miterrand con objeto de obtener un retrato-robot del presidente de la República Francesa. La síntesis no se asemejaba a ninguno de los cuatro y, sin embargo, se aproximaba.

Así, el modelo sintético es una especie de obra ideal, que no se aplica íntegramente a ninguna obra dramática en concreto. El término "sintético" significa tanto "obtenido mediante síntesis", como "artificial". Y, paradójicamente, las grandes obras son excepciones del modelo que generaron ¿Hay, por ello, que poner en entredicho el interés del modelo sintético? Un autor dramático que intenta respetar el modelo al pie de la letra ¿no corre el peligro de generar una obra fría y mecánica, de esas que a veces se califican como "demasiado perfecta"? No. En primer lugar, porque el modelo sintético no es más que un marco, a cada autor compete darle su alma. En segundo lugar, porque es imposible acatar el modelo al pie de la letra. Una vez más, dista mucho de ser una simple receta. Por lo tanto, de una determinada manera el autor no podrá evitar escribir, él también, una excepción.

De hecho en el cine, si se analizan las películas de éxito, se observa que implican una ligera ruptura con el modelo clásico. Digo bien "ligera ruptura", porque fundamentalmente utilizan las mismas herramientas que las obras de Molière o Hitchcock. Así, sin romper totalmente con los mecanismos clásicos –que conocen consciente o inconscientemente-, plantean algo distinto al modelo aristotélico al que estamos tan acostumbrados. En otras palabras, es más frecuente y tal vez más fácil ser Beethoven que Mozart. Es decir, romper suavemente el lenguaje clásico que elevar ese lenguaje a un nivel de perfección.

Y

Nos podemos preguntar si el principio de modelización no es una herramienta de normalización. Algunos creen que el atractivo de una obra dramática, su nobleza, su talento, depende únicamente de las diferencias y no de las similitudes.

Entiendo perfectamente el miedo a la normalización, y lo encuentro legítimo. Las diferencias deben cultivarse. No obstante, creo que en aras del equilibrio humano esas diferencias deben inscribirse en una base común. La nobleza de una obra depende tanto de lo que la diferencia como de lo que la acerca a las demás. Para que una obra de arte sea grande debe tener puntos en común con sus semejantes.

De la misma manera que un ser humano desea ser único y universal a la vez, al igual que debe cultivar su lado masculino y su lado femenino, su hemisferio izquierdo y su hemisferio derecho, estimo fundamental cultivar tanto los puntos comunes como las diferencias, ya sea entre dos seres o entre dos obras. No interesarse más que por las diferencias conduce al elitismo o al racismo; no interesarse más que por los puntos comunes conduce al empobrecimiento o al totalitarismo.

¿Y la espontaneidad de la creación?

Otra gran reticencia al conocimiento de las normas reside en la creencia de que bloquea la intuición creativa. Desde que el mundo existe, artistas y filósofos de confines diferentes –ya sean Diderot [38], Nietzsche [108] o Leonardo Da Vinci [90]- han defendido, por el contrario, la idea de que el conocimiento de las reglas no bloquea la espontaneidad de la creación. Recientes experiencias científicas llevadas a cabo en el Californian Institute of Technology por Roger Sperry, Premio Nobel de Medicina, nos permitieron entender mejor el fundamento de dicho sentimiento.

En dos palabras, estas experiencias han puesto de manifiesto que el cerebro humano (y más concretamente el córtex) está constituido por dos hemisferios con funciones diferentes. Uno de ellos

(el izquierdo para el 95% de la población y el derecho para los demás) alberga la lógica, el razonamiento y el análisis. Es ahí donde se desarrolla el lenguaje natural. En el otro hemisferio (el derecho para la mayor parte de la población) es donde tienen lugar las actividades intuitivas, globales, creativas. Entre los dos existe un puente nervioso, constituido por millares de fibras, llamado el cuerpo calloso. Éste permite a ambos hemisferios comunicarse y, en cierto modo, ayudarse. Es precisamente debido a que el conocimiento de la reglas se sitúa en el hemisferio izquierdo y la espontaneidad de la creación artística en el derecho que ésta no obstaculiza a aquél. La existencia del cuerpo calloso hace que las normas, en lugar de ser una desventaja, constituyan una herramienta indispensable para el artista.

Por otra parte, en la historia del arte no existe artista de renombre que no conociera las normas –si exceptuamos a los artistas en bruto, tan apreciados por Jean Dubuffel, y a los niños artistas a su manera, aunque esto se refiere sobre todo al dibujo y a la pintura–. Este conocimiento de las normas podía ser inconsciente, aunque no por ello inexistente. El hecho de que un artista no sea capaz de formular normas no prueba que carezca de ellas.

En efecto, hay dos maneras de aprender las normas. La más evidente es en la escuela (o en los libros) e implica un conocimiento consciente. La segunda forma de aprendizaje es inconsciente. Consiste en conocer y asimilar las obras de sus antecesores y, por supuesto, en ejercitarse, lo que permite extraer conclusiones, por lo tanto, normas. Sin embargo, esta separación entre consciente-inconsciente no es la misma que la que existe entre el hemisferio derecho e izquierdo puesta en evidencia por Sperry[4]. Chaplin, Ibsen o Sartre no aprendieron la dramaturgia en la escuela. Sin embargo, cuando analizamos la maestría técnica de ***El circo, El espectro del pasado*** o ***A puerta cerrada***, es evidente que sus autores conocían el repertorio clásico –empezando por ***Edipo Rey***- y que han sabido sacarle provecho. Para ello les hizo falta poseer un talento prodigioso que pocas personas poseen. De hacho, no existen muchos Chaplin, Ibsen o Sartre en la historia.

Algunas sociedades (concretamente la de Descartes) tienen tendencia a desarrollar el hemisferio izquierdo de sus hijos, a privilegiar el aprendizaje analítico y a descuidar el poder de la intuición. En la mayor parte de los individuos esto genera una racionalización extrema, desprecio o miedo ante la intuición y, cuando el hemisferio derecho no ha sido lo suficientemente estimulado, un empobrecimiento del espíritu. Para aquéllos que no aceptan esta educación, los primeros los artistas, ello conlleva un rechazo hacia el análisis y el saber consciente ¿Habría que añadir que no es ni en la sumisión, ni en la rebelión donde la persona alcanza su desarrollo óptimo?

Un amor dramático puede ignorar la experiencia de Freud, Sperry u otros y privilegiar el aprendizaje inconsciente de las reglas. Ello le lleva a depender únicamente de su talento. O, por el contrario, puede considerar que un artista es, antes que nada, un artesano interesado en hacer trabajar ambos hemisferios, y decide de alguna manera especializarse, "ir a la escuela", como otros van al conservatorio o estudian bellas artes, para alimentar su hemisferio izquierdo con el conocimiento de las reglas. Y mejor para él si, además, tiene el talento de Chaplin, Ibsen o Sartre. Ya que creer que esos autores hubieran sido menos brillantes de haber contado con un conocimiento consciente de las reglas parece dudoso. Ni Mozart, el arquetipo del genio artístico, es la excepción a la regla. Mozart tuvo la suerte de disponer de unas excepcionales aptitudes, además de una de las mejores formaciones técnicas, la de Leopold, su padre, autor de un método para violín muy apreciado. No creo que Mozart fuera un inocente inculto tocado por casualidad por la chispa divina, o que llevara "eso en la sangre".

La experiencia demuestra que aquellos autores que tienen un conocimiento consciente de las reglas siguen escribiendo de manera espontánea. Pero la espontaneidad no da siempre buenos resultados. Está hecha de automatismos, y a menudo tiene el inconveniente de engañar a aquél que la posee. El conocimiento de las reglas permite canalizar, inconscientemente, dicha espontaneidad. Y, conscientemente, corregir y afinar el trabajo espontáneo; ya que el trabajo de autor es un continuo ir y venir entre la creación espontánea y el autoanálisis.

Finalmente, el conocimiento de las reglas tiene la inmensa ventaja de inducir una metodología que permite abordar la escritura dramática en las mejores condiciones, y de poner distancia con respecto al trabajo.

---

[4] La neurobiología no ha determinado por el momento con precisión qué parte del cerebro alberga el inconsciente del ser humano. Probablemente porque el inconsciente es vasto e incluye tanto los instintos primitivos como los arquetipos o las inhibiciones personales. Parece, no obstante, que las tres capas del cerebro (rectilíneo, límbico y cortical) se utilizan.)

Contenido de las obras

Este libro consta de dos partes. La primera describe en detalle lo que acabo de denominar modelo sintético. Empieza con los mecanismos fundamentales para ir hacia los mecanismos locales. No será cuestión de enumerar las constantes del repertorio sino de entender su fundamento, veremos que interesarse por la dramaturgia es interesarse por la vida de los seres humanos. En efecto, las constantes no están ahí por casualidad, obedecen a causas totalmente lógicas. Esta primera parte será una mezcla permanente de verificación y justificación. Concluye con una primera aplicación del modelo sintético: el análisis dramático detallado de dos obras: La ***escuela de las mujeres*** y ***Con la muerte en los talones*** (Capítulo 15).

La segunda parte es un método para escribir obras dramáticas. Pretende ser simple y rigurosa, y naturalmente se deriva del conocimiento del modelo sintético –por ello no deberá leerse en primer lugar–.

El libro concluye con siete capítulos anexos. El primero se refiere a la escritura de guiones para la televisión. Hasta mediados del siglo XX el espectador de una obra dramática se sentaba en una sala y no hacía más que dedicar dos horas de su tiempo a la recepción de una obra, en general, única. La radio y después la televisión empezaron a modificar ese principio. En primer lugar, permitiendo al espectador hacer otra cosa mientras veía la obra. Después, generalizando de manera industrial el principio de las series ¿Qué diferencias pueden generar en la manera de escribir? El capítulo 18 aborda estos temas.

El segundo anexo analiza el vínculo existente entre la dramaturgia y la literatura –muchas veces puestas en un mismo cesto para desgracia de la primera–, y propone algunas pistas para la adaptación de una novela (ver capítulo 19).

En la primera parte nos referimos tanto al autor dramático como a su espectador. Ahora bien, éste, en ocasiones, es un público de adultos y adolescentes. Aunque los autores hayan sido niños, y gran número de los mecanismos dramáticos encuentre su justificación en la infancia –volveremos regularmente a ello–, el público de entre 3 y 10 años se considera aparte por dos razones. El niño es un ser humano en formación que se supone debe integrar los diferentes elementos de su personalidad. A continuación, como espectador, no podemos decir que se le conceda mucha atención. Y con todo, representa un público tan digno como el adulto y, probablemente, más necesitado. Por ello, al final del volumen dedicaré un anexo a la escritura para niños, donde mencionaré tanto los puntos en común con la escritura para adultos, como sus especificidades, pero sobre todo propondré pistas para la reflexión (ver capítulo 20).

Los mecanismos descritos en esta obra se aplican a todo relato dramático, independientemente de su duración, dos minutos o dos horas. Por lo tanto, abarcan también al cortometraje, aunque hay que reconocer que una buena parte de los “cortos” no los utilizan. El cuarto anexo (capítulo 21) analiza ese tema.

El quinto anexo (capítulo 22) contiene algunas sugerencias sobre cómo adaptar los mecanismos de la dramaturgia a la escritura de documentales.

El sexto invita al lector a llevar a la práctica la teoría organizando una actividad extremadamente estimulante: el taller de escritura. Se proponen ideas de ejercicios para este tipo de taller (capítulo 23).

Finalmente, el sexto anexo aborda un problema capital, sobre todo en la esfera audiovisual: la evaluación de obras y guiones. Veremos que el conocimiento de las reglas de la dramaturgia puede ayudar a los responsables a leer un texto dramático.

Dos observaciones:

- Los capítulos 18, 19 y 20 (es decir, los anexos TV, novela y niños) son más reflexiones históricas, sociológicas o filosóficas que guías técnicas. Las reglas artesanales referidas a la escritura de una serie para la televisión, la adaptación de una novela o la escritura para niños son fundamentalmente las mismas que las del modelo sintético.
- Aquel lector que desee encontrar un resumen del libro o tener una visión de conjunto dispone de cuatro posibilidades: el índice, los dos análisis del capítulo 15 y del capítulo 17, y la primera lista de ejercicios del capítulo 23.

"El realizador que desee ser considerado autor de su película no es sólo responsable de su historia, es también responsable ante ella"
(Orson Welles [159])

*"El guión de **Ciudadano Kane** es obra de dos personas"*
(Jonh Houseman [68])

"Si Marlowe ha escrito las obras de Shakespeare, ¿quién ha escrito las de Marlowe?"
(Woody Allen [2])

"Las obras de teatro logradas merecen ser como las grandes iglesias: Anómimas"
(Jean Giradoux [57])

Busquen al autor

La escenografía no será una cuestión a abordar en esta obra. O más exactamente, no se abordará el trabajo del realizador. En primer lugar, porque el trabajo del autor dramático es, en sí mismo, un trabajo de realización. Cuando caracteriza a los personajes, el autor está haciendo un cásting. Cuando ordena las tomas, está montando. Cuando sitúa las escenas, empieza a imaginar los decorados. Cuando indica cómo interpretar un diálogo, está dirigiendo a los actores. Finalmente puede, sin utilizar términos técnicos, hacer referencia y presentar las imágenes en un orden preciso. Capra, Hitchcock y Lubitsch estaban tan convencidos que consideraban sus películas terminadas antes de haber empezado el rodaje.

Llamaremos autor dramático a la persona encargada de concebir el sentido de una obra dramática. En teoría los actores, los realizadores, el director artístico, el compositor, el montador, deberían tener por única tarea la de reconstruir, cada cual con sus herramientas, el sentido que esa persona ha imaginado. Son intérpretes, lo cual no tiene nada de despectivo y requiere mucho talento.

E incluso más de lo que se piensa. Hubert Jappelle, uno de los pocos directores contemporáneos que lo han entendido, escribe en ***Les enjeux de l'interprétation théâtrale*** [73]: *"La traducción escénica de la obra (su paso de la estructura escrita a la realización espacio-temporal) es decisiva y al mismo tiempo mínima. Es ahí donde radica la dificultad. Queda poco por hacer, aunque requerirá mucha modestia, paciencia y discernimiento para dar, exactamente, con su coherencia profunda. Esta dificultad es lo suficientemente importante como para que muchos se sustraigan a la obligación ¿Hay algo más difícil, en efecto, que elevar la ejecución escénica de una obra hasta el nivel de talento de su creador? La pretensión de conseguirlo obliga a la más extrema modestia"*.

Desgraciadamente, la falta de modestia de los implicados, algunas teorías culturales, el carácter industrial de estos oficios y, a veces, la falta de precisión por parte del dramaturgo o del guionista, hacen que las cosas rara vez transcurran de esta manera. Así el teatro, el reino de la escenificación, ha dado lugar a despropósitos y espantosos delirios. Y en ocasiones, ha llevado incluso a rechazar a un dramaturgo contemporáneo. Muchos directores contemporáneos optan por no escenificar más que textos clásicos o sus propios textos.

Hay que añadir que los clásicos, carentes a menudo de indicaciones, se prestan bien a la extrapolación. Es totalmente comprensible. Sófocles, Shakespeare, Molière fueron dramaturgos, actores y directores, por lo que no necesitaban anotarlo todo en sus textos. Tal vez lo hubieran hecho de saber lo que se iba a hacer con sus obras. Hoy en día, el dramaturgo o el guionista no es el único que aporta sentido a la obra, ni tan siquiera es el "padre de la criatura".

Gaston Baty, iniciador de numerosos directores contemporáneos y gran defensor de la hegemonía del director, escribía en 1917 [7]: *"El literato, el pintor, el actor, colaboran bajo la*

dirección del director que será para ellos lo que el director de orquesta es para los músicos". Curiosamente, Baty en su analogía se olvidó de un interlocutor capital: el compositor ¿No es él quien realiza la parte fundamental del trabajo? ¿No es con él, y no con el músico, con quien habría que comparar *al literato*? En cualquier caso, hoy en día el director, el actor, el montador, y hasta el productor (según su concepción del trabajo) son también autores. [NOTA: Obviamente en el cine y, sobre todo, cuando el director es también coguionista, estos problemas de paternidad no se plantean de la misma manera (Ver Allen, Blier, Capra, Chaplin, Hitchcock, Lubitsch, Pagnol, Sauret, Almodóvar, etc.)].

A dichos problemas de paternidad entre profesionales hay que añadir que, muchos críticos otorgan a la realización (sobre todo en el cine) una importancia desmesurada, igual que en esos discos donde el nombre de Barajan se ve más que el de Beethoven. Cuando una película no es un éxito, se echa la culpa al director. Se suele decir que si Minelli o Dudivier hubieran estado detrás de la cámara el resultado habría sido brillante. Ello supone creer que el guión no existe. O que ya no existe. ¿No se dice por otra parte que el guión es una obra transitoria, efímera, que es a la película lo que la oruga a la mariposa? Es cierto respecto al objeto, a ese centenar de páginas ennegrecidas con los diálogos y las indicaciones que constituyen el plan de la película (primer sentido del término "guión"). El guión está bien presente en la película. No es la oruga de la mariposa, es (o debería ser) el esqueleto y los músculos del cuerpo humano. O incluso, como sugirió Nicole García en la entrega de los premios César de 1999, el corazón que late. Y no sólo está ahí, detrás de las imágenes, sino que es, a menudo, de lo que depende la calidad de la película.

Llegados a este punto, es importante precisar que si bien un guión de calidad es un buen medio para alcanzar el éxito, está claro que no es el único. Una película puede tener éxito por muchas otras razones. Por ejemplo, lo que llamamos espectacularidad tiene un formidable poder de atracción. Se puede ir a ver ***Los inmortales*** por la presencia de Christopher Lambert, o ***Madame Bovary*** para conocer la historia sin tener que leer la novela. ***El amante*** por voyeurismo cultural, ***El gran azul*** para olvidar las dificultades de la adolescencia, y volver a sumergirse en el vientre materno, etc.[1]. En mi opinión, no obstante, un buen guión se traducirá en una buena película, salvo que esté mal interpretado. Para que la realización sabotee un guión bien escrito, hay que hacerlo casi adrede. ***La cabra*** y ***Misterioso asesinato en Manhattan*** lo demuestran. La película de Francis Veber carece de ritmo; la de Woody Allen ha sido rodada por una cámara loca y, a pesar de todo funcionan.

El guionista y pedagogo norteamericano William Froug [54] da una explicación a la infravaloración del guión: la política de autor. *"Una vez que se dijo a los directores que también ellos eran autores, toda la responsabilidad relativa al guión desapareció, y con ella la coherencia que el guionista aporta al caos de la vida. Las consecuencias fueron las películas completamente anárquicas que se hicieron y que se seguirán haciendo, mientras se siga pensando que el ángulo de la cámara aporta más que lo que está en la imagen"*.

La política de altura

Sí, pero ¿por qué hacernos creer que el realizador es también el autor de la película? ¿Qué intereses esconde este planteamiento que data de principios del siglo XX [2], al igual que la hegemonía del escenógrafo en el teatro? Adelanto la siguiente hipótesis. Es en nombre de la causa divina, lo que yo llamo el "salierismo". Me explico. Desde siempre el ser humano ha necesitado honrar a sus superhombres, a sus dioses vivos. Eso halaga su naturaleza humana. Cuando ve a un congénere hacer tres dobles saltos mortales sobre una pista circense, se siente bien. Cuando ve a un violinista dominar su arte a la perfección, se siente orgulloso de pertenecer al género humano. Y esto es válido para todas las actividades humanas: el tenis, la pintura, la gastronomía, etc. y, en una época, hasta para la guerra. En resumen, el ser humano adora la nobleza, el talento, la virtuosidad.

---

[1] A mí mismo me gustan mucho, películas como ***A través de los olivos, Pesadilla antes de Navidad, El marido de la peluquera*** o ***Mala sangre***, de las que no se puede decir que tengan un guión inatacable. Pero la poesía, la sensualidad y la humanidad pueden servir de gancho y compensar la debilidad de la intriga.

[2] En cuanto a la exagerada importancia concedida a la escenografía, motivada por la política llamada de autor y la vanguardia aplicada al cine, el lector consultará las diez primeras páginas del libro de Jean-Paul Torok, ***Le scénario*** [141]

Ahora bien, si se pretende que el mérito de una obra de arte recaiga en varias personas, ¿no estamos con eso diluyendo el talento? Cuando la crítica Paulina Kaen publicó en 1971 su texto ***Raising Kane*** [76] fue un escándalo. En él explica que una parte de la fuerza, la belleza y el interés de ***Ciudadano Kane*** viene de su coguionista: Herman Mankiewicz. Y el mismo Orson Welles [159] se atrevió a declarar en 1970: *"... hay buenas películas que son obra de realizadores totalmente incompetentes. Son los escritores, los montadores y los actores los que les han hecho el trabajo"*. Otro ejemplo: cuando se estrenó ***Misterioso asesinato en Manhattan***, todo el mundo se alegró de encontrarse al Woody Allen de los viejos tiempos, y de hecho la película tuvo mayor éxito en taquilla que los últimos Allen. Si afirmamos que una parte del éxito de ***Misterioso asesinato en Manhattan*** es obra de Marshall Brickman, el coguionista de ***Annie Hall*** y de ***Manhattan*****,** decepcionamos. ¡Son palabras sacrílegas! ¡Las películas de Welles y de Allen –como se suele decir– sólo pueden ser obra de una única persona! ¿En caso contrario, dónde está el talento? ¿Diluido en la colaboración? ¡Qué tristeza! ¿Dónde está la nobleza del ser humano, si para hacer una obra maestra tienen que ponerse entre varios? Resumiendo, como nuestra vanidad exige que una obra cinematográfica sea atribuida a una sola persona, le tocó al realizador. Lo cual también es lógico; después de todo, se puede hacer una película sin guionista, sin guión, como una casa sin arquitecto; pero difícilmente se puede hacer una película sin director. Esto, que tuvo un cierto sentido a comienzos de siglo, hoy lo tiene cada vez menos. Como vemos con frecuencia, los hechos cambian más rápido que las mentalidades.

Por definición, un autor es aquel que aporta sentido. Para mí, el autor principal de una película es aquel que concibe el generador de sentido más potente, es decir, el lenguaje de las escenas. Es, muy frecuentemente, el o los guionistas, aunque también puede ser el realizador. El autor principal de ***Psicosis*** no es el escritor Robert Bloch, ni el guionista Joseph Stefano, sino el propio Hitchcock. Es él quien decidió desarrollar la acción de Marion Crane (Janet Leigh) hasta convertirla en una falsa pista de tres cuartos de hora (ver capítulo 5) [3]. Sin embargo, el principal autor de ***La huella*** es el guionista Anthony Shaffer, que ideó y destiló las motivaciones de Andrew Wyke (Laurence Olivier) y sus golpes entre dos escenas, y no el realizador Joseph L. Mankiewicz.

Un mito bien práctico

Naturalmente hay otras razones, además del salierismo, para presentar al realizador como único autor de una película. A un buen número de responsables les interesa que se piense que la realización desempeña un papel capital, que una narración con gancho puede verse reducida a la nada por una realización floja. ¿Por qué? Porque ellos de decantan a la vista de los guiones. Ahora bien, muchas de sus decisiones no se ven corroboradas por el resultado final, tanto artístico, como económico. ¿Qué responder a sus superiores jerárquicos cuando éstos les reprochan haber invertido en tal o cual fiasco? Antes que reconocer que no supieron leer el guión, prefieren defender la idea de que el realizador (o los actores) lo ha (han) echado todo a perder.

Estoy convencido de que el futuro del sector audiovisual depende de las competencias de aquellos que toman una decisión con la simple lectura de un guión. Y me gustaría insistir en el hecho de que no basta con leer un libro, éste u otro, para saber evaluar un guión o una obra teatral (ver el capítulo 24).

Un día…

Tenía que llegar el día en que todo el mundo reconociera la importancia del guión o del texto teatral. En 1983, Patrick Bokanowski [19] partiendo de una idea del pintor e investigador Henri Dimier, según la cual el ojo no es únicamente receptor sino probablemente también emisor, se imaginó una máquina que permitiera a los autores dramáticos grabar directamente sobre un soporte sensible (tal vez materia viva, o microorganismos) las imágenes que se formaban en sus cerebros, lo cual produciría una maqueta de la obra o de la película que tienen en la cabeza. Y Bokanowski concluye:

[3] De ahí que la famosa controversia sobre la paternidad de la dirección de la escena de la ducha (Saul Bass o Alfred Hitchcock) me parezca anecdótica.

"No creo en la idea de que este aparato sea más disparatada que la del teléfono, la radio o el ordenador, etc.; y de lo que estoy seguro, es que será más práctico a la hora de hacer películas". El día que exista esa máquina entenderemos, por fin, que una película como ***La huella*** debe más a Anthony Shaffer que a Joseph L. Mankiewicz. Así como que la ***Sinfonía nº 5 en do menor, op 67*** debe más a Beethoven que a Barajan.

Naturalmente todas estas polémicas son obra de críticos, cinéfilos y profesionales. Al gran público le importa poco la política de autor. Para él sólo cuenta la calidad de la película. Tiene la inocencia del niño, que al final del cuento de Andersen ***El traje nuevo del emperador***, es el único en decir que un emperador desnudo es un emperador desnudo.

Y bien: ¿y si volvemos a ese estado de inocencia? ¿Y si dejamos de lado que ***Ciudadano Kane*** sea la obra de varias personas y nos contentamos con que la película existe? ¿Y si dejamos de lado que ***Hamlet*** haya sido escrito por William Shakespeare, Francis Bacon o Christopher Marlowe? ¿Y si admitimos que tanto el cine como el teatro son artes colectivas que extraen su fuerza de la colaboración entre varias capacidades? ¿Y si reconociéramos el mérito de los autores dramáticos? Nada más. Pero tampoco nada menos.

Por eso, para evitar entrar en distinciones sutiles o atentar contra la vanidad de unos u otros solo utilizaré una palabra cuando me refiera al creador del significado en una obra dramática: autor. Que este término re refiera al conjunto de los participantes, o al dramaturgo-guionista dependerá de los métodos y de las concepciones de cada cual.

Americano de origen griego

La mayor parte de las obras de teatro o de las óperas citadas como ejemplo son europeas (en primer lugar griegas, luego inglesas, francesas, italianas, noruegas, rusas, irlandesas, alemanas, etc.). Sin embargo, la mayor parte de los ejemplos cinematográficos son americanos. Y no es fortuito. Los guionistas europeos tienen, tal vez, muchas más cosas que contar, pero habitualmente no las cuentan demasiado bien. Resultado: si la caracterización y los diálogos son, en ocasiones, brillantes, el resto, sin embargo, es torpe. Cuando abordemos el ámbito de la creatividad en el capítulo 7 volveremos sobre este tema.

Además, habría que preguntarse: ¿qué es el cine americano? En Europa, el término "americano" está cargado de fantasmas, que van desde el odio o el miedo hasta la fascinación y la admiración. ¡Si escuchamos a algunos intelectuales europeos, nuestros hijos se embrutecen yendo una vez al año a Eurodisney, y la carne de las hamburguesas contiene genes del imperialismo cultural Iñaki! El delirio es el mismo con las series televisivas o las películas. Se confunde deliberadamente guión a la americana y guión hollywoodiense. Se olvida que Spike Lee, Robert Altman y John Cassavetes son tan americanos como John Badham, James Cameron y Don Siegel. Finalmente, no se dice que una buena parte de los pioneros del cine americano, y no los peores, son de origen europeo. Capra, Chaplin o Kazan vivieron los primeros años de sus vidas en Italia, Inglaterra o Turquía. Lang, Lubitsch, Murnau, Preminger, Von Stenberg, Von Stroheim, Wilder y algunos otros son de origen germánico.

Si tuviera que definir a toda costa el "guión a la americana", haría una síntesis con las seis películas siguientes: ***Con faldas y a lo loco, La ventana indiscreta, El apartamento, Con la muerte en los talones, Ninotchka*** y ***Ser o no ser.*** Son, sin ningún género de dudas, los mejores modelos de guión. Ahora bien, sus autores (Hitchcock, Lubitsch y Wilder) no nacieron en Estados Unidos. Además, si analizamos el arte de Hitchcock y de Lubitsch –que influyeron enormemente en el cine americano– comprenderemos que una buena parte de su inspiración y de su maestría provienen del repertorio teatral europeo: Mogol, Wilde (en el caso de Lubitsch) y los autores de "obras logradas" inglesas: Coward, Maugham, Pinero (en el caso de Hitchcock). Estos autores, al igual que los dramaturgos americanos que trabajaron para Hollywood desde los comienzos del cine sonoro, aprendieron su oficio en las "obras bien construidas" de Scribe y Sardou. Una escena de ***La comedia de la vida,*** película escrita por dos dramaturgos-guionistas "típicamente" americanos ilustra perfectamente mi observación. El productor de Broadway Oscar Jaffe (John Barrymore) monta un número con objeto de conquistar a la estrella Lily Garland (Carole Lombard). Después, se encuentra con su secretario y todo orgulloso y excitado le dice: *"¡Acabo de representar mi escena! Podría haber*

sido obra de Sardou". En oras palabras, la referencia de Broadway y de Hollywood es… un dramaturgo francés del siglo XIX.

Podríamos continuar con este pequeño juego genealógico y llegaríamos a Esquilo pasando por Diderot, Plauto y Menandro. En definitiva, las fuentes de ese "guión a la americana" tan temido y vilipendiado se encuentran en Europa. Como en muchas otras cosas, es más un problema de orgullo que de cultura. Cuando Kurosawa adapta a Gorki (***Los bajos fondos***) a Shakespeare (***Trono de sangre***) o a Ed McBain (***El infierno de odio***), ¿es tan importante conoce la nacionalidad de sus obras y la cultura subyacente? ¿Una buena historia no debería ser capaz de atravesar fronteras?

Dicho esto, he tenido en cuenta todo el repertorio para que cada lector, con su cultura y sus gustos personales, encuentre lo que busca.

Welles y Sófocles en Quimper

La dramaturgia cinematográfica se representa más que la dramaturgia teatral. Puede haber dos razones para ello. En primer lugar, es posible que el cine con su abanico de posibilidades haya explorado más el mundo de la narración que el teatro. Y esto a pesar de su corta existencia.

En segundo lugar, porque el cine es materialmente más accesible, por lo tanto más conocido que el teatro. Un habitante de Quimper que quiera ver ***Edipo Rey*** tendrá pocas posibilidades de verlo en un teatro cercano a casa. Se deberá contentar con leer el texto. Sin embargo, si desea ver ***Ciudadano Kane*** y no está en cartelera en su zona, la puede ver en vídeo o en DVD.

Los puristas dirán que la televisión, por su tamaño, su formato y por la calidad de su imagen echa a perder la contemplación de una película. Como ocurre frecuentemente, los puristas exageran. La televisión es despiadada con las artes vivas como el teatro, puesto que priva al espectador de la presencia real de los actores. Es igual de severa con la espectacularidad. Por el contrario, es bastante respetuosa con la dramaturgia. ***Tres amigos, sus mujeres y… los otros*** pierde menos si la vemos en televisión que ***Los diez mandamientos.*** Resumiendo, si la película no ha sido mutilada (panescaneada, recortada, coloreada o cortada por anuncios publicitarios), y si el espectador la ve de un tirón y en buenas condiciones captará lo esencial de la obra.

Último problema: existen mil escenografías de la obra de Sófocles, e ignoramos cuál habría convenido a su autor. En cambio, no hay más que una versión de la película de Orson Welles: la suya.

Algunos ejemplos vienen del mundo del cómic. Éste es un arte narrativo diferente, a caballo entre la dramaturgia, puesto que las acciones se muestran, y la literatura, puesto que los diálogos deben ser leídos y no escuchados. Además, la imagen del cómic (el dibujo) es menos realista que la del teatro o la del cine. Por eso, aún obedeciendo a un buen número de reglas comunes al conjunto de las artes dramáticas, el cómic posee algunas especificidades que ya tendré la oportunidad de comentar.

Finalmente, cito como ejemplo los cuentos de hadas, algunos de los cuales no han sido adaptados ni al cine, ni al teatro. Pertenecen por lo tanto más al mundo de la literatura que al de la dramaturgia. Pero veremos que la estructura de los cuentos (como la de los mitos) se parece mucho a la de una obra dramática. Probablemente porque los cuentos que reflejan las estructuras humanas fundamentales, sin tener en cuenta las referencias culturales, son la base de todo relato. Para Maria-Loise Von Franz [47] *"los cuentos parecen ser un lenguaje internacional, independientemente de la edad, la raza o la cultura"*.

Un viaje por el imaginario colectivo de los autores

La abundancia de ejemplos tiene varios objetivos:

1. Permitir que todo el mundo entienda y se sienta satisfecho. Algunos conocen a Woody Allen, o a Bernard-Marie Koltès, otros a Georges Feydeau o a Steven Spielberg.

2. Poner de manifiesto que los mecanismos descritos en este libro se aplican al conjunto del repertorio dramático. Se puede escribir una obra de este tipo a partir de un pequeño puñado de obras de referencia, aunque sería peligroso. Cuanto mayor sea el número de obras utilizadas más fiable será la síntesis. Retomando la imagen del retrato-robot, cuanto mayor sea

el número de presidentes de la república más acertado será el retrato. El modelo sintético obtenido de esta manera no es demasiado vinculante. Es lo suficientemente flexible como para que su usuario escriba de la misma manera que un Bergman, o como Brecha, Herré, Anouilh, Monicelli, etc. En otras palabras, es lo suficientemente flexible para que cada cual sea él mismo.

Intentaré, de esta manera, demostrar que no hay un único modelo de relato dramático (a veces llamado modelo "clásico" o "aristotélico"), y que todas las obras que intentan contar una historia no son más que excepciones más o menos logradas de este modelo.

3. dar prueba de la riqueza del repertorio y, a la vez, alimentar y estimular el imaginario colectivo del lector. Si éste manifiesta deseos de ponerse a escribir, no está de más que conozca lo que otros hicieron antes que él. Además, esta obra tiene la pretensión de proponer un fabuloso viaje por el imaginario colectivo de los autores, y de incitar al lector a (re)descubrir algunas obras. La abundancia de ejemplos –algunos de los cuales no ilustran un punto teórico preciso- contribuye a la riqueza del viaje. Y los dos índices (autores y obras) están ahí para que cada cual consulte un ejemplo concreto.

Problemas terminológicos

La dramaturgia no es como la biología, la astrofísica o la navegación marítima, su lenguaje no ha sido universalmente codificado. Detrás de los términos "acto", "exposición" o "suspense" está la definición que cada teórico haya querido darles, no siendo ésta siempre concordante. Se invita al lector a consultar los conceptos definidos en este libro más que a fijarse en las palabras que los definen, sobre todo si está acostumbrado a otro vocabulario. Un léxico, al final del volumen, le ayudará a recordar los conceptos definidos en la obra.

La receta del bizcocho

Si en un libro se invita al lector a mezclar huevos, harina, azúcar y mantequilla a partes iguales, a meterlo en un horno a una temperatura de 180º C, durante 45 minutos, tendrá muchas posibilidades de obtener un sabroso bizcocho. No porque el enunciado de la receta sea simple, sino porque es fácil de seguir. Las reglas recogidas en esta obra parecerán, a veces, igual de simples. Aunque ya lo dije en la introducción, el lector no debe olvidas que son, sin embargo muy difíciles de aplicar. No es su comprensión la que requiere talento, sino su aplicación. Comprender es una cosa, aprender otra. No sólo requiere talento, sino mucho tiempo y mucha práctica. Todo el mundo lo sabe: el éxito es 5% de talento y 95% de trabajo. Constituye, por lo tanto, el límite des esta obra (como de todo tratado); no basta con haberla leído y haberla entendido para convertirse en un buen autor dramático. Sería demasiado fácil.

La creación de un taller de escritura y la realización de los ejercicios que se proponen en el capítulo 23 son un buen medio para asimilar las normas enumeradas en esta obra.

Dicho esto, hay seguramente mucha más personas de las que creemos con capacidades de autor dramático. He llegado a pensar que todo cerebro humano, si ha sido razonablemente estimulado desde la infancia, posee en él la estructura del relato. Únicamente bloqueos, automatismos, la falta de confianza en sí mismos o las circunstancias de la vida impiden a los individuos expresarse. Este libro pretende ayudarles, hacer que se realicen en la actividad de narradores de historias. Una pizca de renovación no podrá hacer ningún daño al teatro y al cine contemporáneos.

Las obras de referencia

El desconocimiento del repertorio dramático no es ningún impedimento a la hora de abordar este libro. He procedido a describir los ejemplos más importantes para que el lector pueda entenderlos.

Sin embargo, para aquellos que busquen una lectura más clara y enriquecedora, he aquí las obras que más habitualmente se citan como ejemplos:

- ***Amadeus*** (Meter Shaffer, o Milos Forman y Meter Shaffer)
- ***A puerta cerrada*** (Jean-Paul Sartre).
- ***Astérix y el caldero*** (René Goscinny y Albert Uderzo).
- ***Atrapado en el tiempo*** (Harold Ramis y Danny Rubin).
- ***Ciudadano Kane*** (Orson Welles y Herman Mankiewicz).
- ***Con faldas y a lo loco*** (Billy Wilder e I. A. L. Diamond).
- ***Con la muerte en los talones*** (Alfred Hitchcock y Ernest Lehman).
- ***Cyrano de Bergerac*** (Edmond Rostand).
- ***Don Juan*** (Molière).
- ***Edipo Rey*** (Sófocles).
- ***El apartamento*** (Billy Wilder y I. A. L. Diamond).
- ***El Cid*** (Pierre Corneille).
- ***Esperando a Godot*** (Samuel Beckett).
- ***Hamlet*** (William Shakespeare).
- ***Casa de muñecas*** (Henrik Ibsen).
- ***La escuela de las mujeres*** (Molière).
- ***La muerte de un viajante*** (Arthur Miller)
- ***La vida de Galileo Galilei*** (Bertolt Brecht)
- ***Las joyas de la Castafiore*** (Herré).
- ***Luces de la ciudad*** (Charles Chaplin)
- ***Psicosis*** (Alfred Hitchcock y Joseph Stefano).
- **¡Qué bello es vivir!** (Frank Capra, Jo Swerling, Frences Goodrich y Albert Hackett).
- ***Ser o no ser*** (Ernst Lubitsch, Edwin Justus Mayer y Merchior Lengyel)
- ***Tartufo*** (Molière)

Y en menor medida:

- **¡Al fuego, bomberos!** (Milos Forman e Ivan Passer).
- ***Alguien voló sobre el nido el cuco*** (Milos Forman, Lawrence Hauben y Bo Goldman).
- ***Antígona*** (Sófocles).
- ***Casablanca*** (Michael Curtiz, Julios & Philip Epstein y Howard Koch).
- ***Celebraciones*** (Thomas Vinterberg y Morgens Rukov)
- ***Vértigo o De entre los muertos*** (Alfred Hitchcock, Alec Copel y Samuel Taylor).
- ***¿Dónde está la casa de mi amigo?*** (Abbas Kiarostami).
- ***Dulce hogar… ¡A veces!*** (Ron Howard, Lowell Ganz y Babaloo Mandel).
- ***El Cameraman*** (Búster Keaton).
- ***El circo*** (Charles Chaplin).
- ***El círculo de tiza caucasiano*** (Bertolt Brecht).
- ***El gran dictador*** (Charles Chaplin).
- ***El jardín de los cerezos*** (Anton Chéjov).
- ***El milagro de Ana Sullivan*** (William Gibson, o Arthur Penn y William Gibson).
- ***El misántropo*** (Molière).
- ***El Rey Lear*** (William Shakespeare).
- ***El viaje del señor Perrichon*** (Eugène Labiche).
- ***Hedda Gabler*** (Henrik Ibsen).
- ***La cena de los idiotas*** (Francis Veber).
- ***La escapada*** (Dino Risi, Ettore Scola, Ruggero Maccari y Rodolfo Sonego).
- ***La escuela del los maridos*** (Molière).
- ***La gran ilusión*** (Jean Rendir y Charles Spaak).

- ***La huella*** (Anthony Shaffer, o Joseph Mankiewicz y Anthony Shaffer).
- ***La jauría humana*** (Arthur Penn, Lillian Hellmann y Horton Foote).
- ***La poison*** (Sacha Guitry).
- ***La ventana indiscreta*** (Alfred Hitchcock y John Michael Hayes).
- ***La vida es bella*** (Roberto Beningni y vicenio Cerami).
- ***Los compadres*** (Francis Veber).
- ***Los niños del paraíso*** (Marcel Carné y Jacques Prévert).
- ***Macbeth*** (William Shakespeare).
- ***Madre Coraje y sus hijos*** (Bertolt Brecht).
- ***Magnolias de acero*** (Herbert Ross y Robert Harling).
- ***Matrimonio de conveniencia*** (Meter Weir).
- ***No habrá guerra de Troya*** (Jean Giradoux).
- ***Otelo*** (William Shakespeare).
- ***Perfume de mujer*** (Dino Risi y Ruggero Maccari).
- ***Pigmalión*** (George Bernard Shaw).
- ***Por un sí o por un no*** (Natalie Sarraute).
- ***Roberto Zucco*** (Bernard-Marie Koltès).
- ***Romeo y Julieta*** (Willliam Shakespeare).
- ***Santa Juana*** (George Bernard Shaw).
- ***Serie negra*** (Alain Corneau y Georges Pérec).
- ***El bufón de la corte*** (Melvin Frank y Norman Panama).
- ***Tocando el viento*** (Mark Herman).
- ***Un sombrero de paja de Italia*** (Eugène Labiche).
- ***¿Víctor o Victoria?*** (Blake Edwards)

EL MODELO SINTÉTICO

I
Los mecanismos fundamentales

"He querido escribir una obra tal y como se construye un hangar;
es decir, empezando por la estructura que va desde los cimientos
hasta el tejado, antes de saber lo que iba a almacenar…
una forma lo suficientemente sólida como para dar cabida a otras formas en ella"
(Bernard-Marie Koltès [81])

La forma que Koltès busca, existe. Permite contar todo tipo de historias, contener todas las formas y, sobre todo, todos los fondos, igual que un hangar bien construido puede contener tanto algodón, como tractores. Esta forma se resume bajo el esquema siguiente:

Personaje – objetivo – obstáculos

Constituye el fundamento de la dramaturgia, y da cabida tanto a sus mecanismos fundamentales como a los estructurales: caracterización, construcción, unidad, preparación. Nace de la esencia del drama, y del conflicto que ella misma genera.

Permite infinitas opciones en cuanto al personaje, a su objetivo y a sus obstáculos; esta forma simple y único puede engendrar multitud de historias.

1
Conflicto y emoción

"Incluso en este mundo mercantilista, algunos conservan una sensibilidad ante las desdichas de los demás, un poder de compasión"
(Tenessee Williams [163])

"Esta compasión (en el sentido de cosentimiento) se refiere a la más alta capacidad de la imaginación emocional, al arte de la telepatía de las emociones. En la jerarquía de los sentimientos, es el sentimiento supremo"
(Milan Kundera [83])

A. EL ELEMENTO BÁSICO

Cuando se estudia el repertorio dramático, sorprende la omnipresencia de un elemento común: **el conflicto.** De distinta intensidad y naturaleza, el conflicto se encuentra en el epicentro de toda obra dramática, independientemente de su duración: dos minutos o dos horas. **Es el elemento básico de la dramaturgia.**

Observamos que el conflicto no sólo está presente en los relatos dramáticos; los relatos literarios (mitos, fábulas, cuentos de hadas, novelas, novela corta, etc.) están llenos de todo tipo de conflictos.

Acerca del sentido del término "conflicto"

Entendemos por "conflicto" todo tipo de situaciones o de sentimientos conflictivos. Pueden ser sufrimientos, dificultades, o distintos problemas como peligros, fracasos, desdichas o la miseria. El conflicto genera en las personas que lo viven sensaciones (aspecto fisiológico) o sentimientos (aspecto psicológico) desagradables, **siendo la ansiedad y la frustración los más frecuentes.** Más adelante volveremos sobre este punto.

Acerca de la manifestación del conflicto

Se habrán dado cuenta de que el término "conflicto" engloba mucho más que personas que lloran, gritan o se pegan. El conflicto puede ser interno, discreto y sutil, y muchas veces estar exento de toda manifestación externa. Un individuo que no se atreve a pedir un aumento de sueldo tiene un conflicto.

En ***La jauría humana***, los padres de Bobby Reeves (Miriam Hopkins y Malcom Alterbury) se sienten culpables porque su hijo se ha echado a perder. Viene a visitarles un agente inmobiliario, Briggs (Henry Hull), que hurga en la herida. El señor y la señora Reeves no dicen nada, no reaccionan, aunque imaginamos su calvario. Eso es conflicto.

En ***Vivir***, Watanabe (Takashi Shimura) se está divirtiendo en una discoteca. A priori, nada muy conflictivo. Pero sabemos que tiene un cáncer, y que le queda poco tiempo de vida; sus distracciones tienen una connotación claramente conflictiva.

En ***Negros y blancos en color***, dos sacerdotes occidentales explican a los africanos que los blancos son mejores que los negros, porque tienen un dios mejor. ¿La prueba? El dios de los blancos les permite mantenerse sobre una bicicleta. Un negro que crea en el dios de los blancos también podrá

ir en bici sin caerse. Los negros que asisten a la demostración se muestran de acuerdo. Aunque todos los personajes están de acuerdo, esta escena provoca sonrisas y malestar. Se trata de una forma de conflicto.

Veremos, por otra parte, que **toda situación o efecto cómico, o golpe de humor es de carácter conflictivo** (ver capítulo 9).

Conflicto y perspectiva de conflicto

Cojamos dos personas, por ejemplo Hitchcock y Truffaut, sentadas alrededor de una mesa, charlando. Truffaut comenta a Hitchcock que seguramente rodar ***Valses de Viena*** o ***Matrimonio original*** no le resultó muy interesante, a lo que Hitchcock responde: *"Ahí estoy totalmente de acuerdo"*. He aquí una escena carente de conflicto.

Supongamos ahora que hay una bomba escondida debajo de la mesa y que los dos cineastas lo ignoran. Todo el mundo estará de acuerdo si digo que añade emoción a la escena. Y sin embargo los dos personajes, que siguen charlando y estando de acuerdo, siguen sin vivir ningún conflicto. **Es el espectador quien lo vive.**

En este caso, diremos que la obra tiene **perspectiva de conflicto**. Para este libro, y salvo que se diga lo contrario, el término "conflicto" englobará tanto el conflicto real como su perspectiva (peligro, riesgo, amenaza, etc.).

Informar al espectador

Todos estos ejemplos permiten comprender hasta qué punto **es importante que el espectador esté correctamente informado.** Si no sabe que el empleado quiere pedir un aumento de sueldo, no puede entender su malestar y por lo tanto no compartir con él el conflicto. Si ignora la existencia de una bomba debajo de la mesa, no se preocupará por los personajes. Si desconoce el sentimiento de culpabilidad del señor y la señora Reeves (***La jauría humana***), no podrá compartir su calvario. Si no sabe que Watanabe está gravemente enfermo (***Vivir***), no verá más que a un individuo que se está divirtiendo. Si desconoce la relación existente entre la fe e ir en bici, pensará que está aprendiendo algo (***Negros y blancos en color***).

En algunos casos, los personajes no sufren conflicto, ni perspectiva de conflicto. Las obras basadas en la nostalgia, por ejemplo, generan en el espectador una emoción de carácter conflictivo. Ancianos que disfrutan plenamente de la vida, como en ***Cocoon***, nos recuerdan la tristeza de nuestra condición humana. No viven ningún conflicto, aunque nos lo hacen vivir a los demás. Igual que un personaje patético, él puede creerse perfectamente feliz y, sin embargo, suscitar en nosotros una determinada forma de conflicto.

Resumiendo –aunque tendremos la oportunidad de retomar el tema-, **el espectador es un elemento esencial en el proceso dramático.** Hasta podría llegar a decir que **el conflicto o su perspectiva deben, antes que otra cosa, se percibidos por el espectador.**

La emoción

Hay una buena razón que explica esta relación: **la dramaturgia puede suscitar en el espectador emociones que tienen su origen en el conflicto o en su perspectiva, incluso cuando es fuente de diversión.**

El ser humano, sobre todo en las civilizaciones llamadas evolucionadas como las sociedades occidentales contemporáneas, mantiene una relación ambigua con sus emociones. A menudo las oculta o hasta las reprime, aún y cuando sienta su formidable poder; esto sucede sobre todo con las emociones negativas. ¿Qué niño puede, por ejemplo, estar triste o ser aprensivo? Para la mayor parte de los padres, el niño debe aprender a controlar sus emociones, a mostrarse insensible. La única emoción negativa que le está permitida es la culpabilidad y, a veces, la cólera. Resultado: muchos

seres humanos sustituyen emociones auténticas por emociones parásitas[1]. Pero las emociones, **todas las emociones son naturales, legítimas y fuertes.**

El niño explora sensaciones y sentimientos mediante el juego simbólico. Es probable que la dramaturgia desempeñe ese papel tanto para el niño como para el adulto. Una película o una obra teatral nos permiten sentir y, sobre todo, controlar las emociones. Podemos así odiar con total impunidad, aprender a superar nuestro miedo o nuestra frustración, "lloriquear" de alegría o de tristeza sin ser despreciados por ello. Es, probablemente, uno de los acicates esenciales de la dramaturgia.

Naturalmente, el conflicto y la dramaturgia no son los únicos capaces de generar emoción. No hay dramaturgia en la pintura o en la música, y éstas pueden, a pesar de todo, emocionarnos. En el teatro o en el cine, una melodía, el trabajo de un actor, un encadenamiento acertado de planos y tantas otras cosas pueden generar emoción en el espectador. Pero es muy importante entender que nada de todo esto es incompatible. Se puede cuidar el lenguaje fílmico o la dirección artística sin excluir por ello una dramaturgia eficaz. ***Psicosis*** y ***Ciudadano Kane*** son buena prueba de ello. En ***Le scénario*** [141], Jean-Paul Torok cuenta cómo a principios de siglo, al negarse algunos cineastas franceses a admitir esta idea, contribuyeron a que una parte del cine francés entrara en un callejón sin salida.

Acerca de la naturaleza del conflicto

Si analizamos **las escenas de conflicto más conmovedoras (o más insoportables)** del repertorio, nos daremos cuenta de que **en el 99% de los casos se trata de conflictos psicológicos.** No es casualidad. Si bien es fácil hacer que el espectador comparta sentimientos, resulta mucho más difícil hacerle sentir sensaciones físicas negativas como la sed, el hambre, el frío, la hediondez, la neurosis, etc. Se puede transmitir el dolor o el hambre –Chaplin lo logró en ***La quimera del oro***–, pero difícilmente podremos generar la misma sensación en el espectador. En algunos casos excepcionales, una imagen fuerte puede provocar malestar. En el caso del primer asesinato de ***Psicosis***, la fractura abierta de Lewis (Burt Reynolds) en ***Defensa*** o las magulladas piernas de Paul Sheldon (James Caan) en ***Misery.*** Pero es evidente que el espectador no siente ni la centésima parte que la víctima.

Hay, no obstante, dos dolores físicos que la dramaturgia puede transmitir al espectador: el ruido y el deslumbramiento. Basta con imponerle un ruido ensordecedor o una luz cegadora. Sin embargo, son de un uso e interés limitado. Observaremos finalmente que la literatura, actuando sobre la imaginación, consigue transmitir mejor que la dramaturgia el dolor físico.

Conflicto estático y conflicto dinámico

El repertorio (y la vida) ofrece dos tipos de conflicto: el estático y el dinámico. El primero es aquel que se vive de forma pasiva: un personaje se entera de la muerte de un pariente; sufre pero no hace nada. En cambio, **cuando el personaje que vive el conflicto se muestra activo o reactivo, estamos ante un conflicto dinámico.** Es el caso de un personaje que lucha por evitar la muerte de un allegado. [NOTA: el término "dinámico" no se refiere a personajes en movimiento como en una persecución de coches. Dos personajes que argumentan, sentados en una silla, viven un conflicto dinámico. Aunque la mezcla de ambos conflictos sea deseable (y hasta frecuente), es evidente que una obra no puede limitarse a acumular conflictos estáticos, ya que **son los conflictos dinámicos los que hacen avanzar el relato**].

---

1 Cf. Fanita English [42]

B. EL INTERÉS DEL CONFLICTO

¿Por qué el conflicto está en el corazón del drama? Sabemos que los términos "dramático" y "dramatizar" tienen una connotación conflictiva en el lenguaje coloquial. El sentido habitual de "dramático" es grave, trágico, terrible. "Dramatizar" significa conceder una importancia exagerada –en el sentido de conflicto– a un acontecimiento. Veremos al final del capítulo 3 que esta palabra puede tener un sentido un tanto diferente.

El conflicto es el epicentro de la vida

Es probable que el conflicto sea el corazón del drama porque es el epicentro de la vida, que, por cierto, la dramaturgia imita. Se puede incluso avanzar que **es el conflicto, o su perspectiva, lo que mueve a personas y animales. Sus acciones primeras tienen por objeto evitar el hambre, el frío y el dolor físico o mental.**

El conflicto acompaña al hombre a lo largo de toda su vida. En ***Psicoanálisis de los cuentos de hadas*** [15], Bettelheim pone de manifiesto que la vida de un niño está lejos de ser ese "periodo bienaventurado y privilegiado" del que algunos hablan. Todo niño, aunque no sufra malos tratos o no sea víctima de ningún abuso de poder, vive todo tipo de conflictos: miedo, frustración, desprecio, culpa, angustia por ser abandonado, antagonistas edipianos, rivalidades con sus hermanos y hermanas, dificultades a la hora de integrar los diferentes componentes de la personalidad, etc. Donald Winnicott [164] llegaba a comparar el mundo interior de un bebé con el de un psicótico.

Más tarde, la adolescencia tampoco está exenta de su porción de conflicto, y así hasta la muerte –considerada como un conflicto por la mayor parte de los individuos– la vida del hombre es una sucesión de pruebas.

En la religión cristiana, la parábola del paraíso perdido viene a simbolizar la idea de que el conflicto es la esencia de la vida. Los primeros humanos habrían sido expulsados de un lugar donde todo iba rodado para llegar a la tierra, donde cuesta conseguir las cosas.

Dicho esto, si bien el conflicto es fuente de sufrimiento a corto plazo, puede ser la causa –y a menudo lo es– de consecuencias positivas. El germen de la desdicha y de la destrucción está presente en todo conflicto, aunque también el de la unión, la comprensión y el enriquecimiento. El conflicto hace avanzar las cosas, es fuente de vida, e incluso tal vez la única fuente de vida. Ciertamente, la búsqueda del placer es también un poderoso acicate para el ser humano; pero, si admitimos que placer y dolor se sitúan en un mismo eje, aunque en extremos opuestos, veremos que la búsqueda del placer equivale a escapar del dolor. Por lo tanto, ahí también es el conflicto (o su perspectiva) lo que nos mueve.

El conflicto es un factor de verosimilitud

Nosotros, que vivimos todo tipo de conflictos en nuestra vida cotidiana ¿podríamos aceptar que la dramaturgia, que no es otra cosa que la emulación de la vida, estuviera exenta de ellos? No.

Nos parecería increíble o, al menos, demasiado fácil que sobre el escenario o en la pantalla las cosas no sucedieran de la misma manera. La presencia del conflicto aporta veracidad a una obra dramática.

El conflicto es un factor de interés

Sabemos que los periódicos que más se venden son aquellos que anuncian malas noticias. La gente se siente más atraída por los trenes que descarrilan que por aquellos que llegan a su hora. Un grupo de niños de corta edad que juegue cerca de un televisor encendido dejará de jugar si aparece un grupo de gente llorando. ¿Es compasión, o más bien el placer de comprobar que no somos los únicos

que sufrimos y que hay peores desdichas que la propia? Probablemente una mezcla de ambos. El caso es que al ser humano le atrae la desdicha de los demás.

Otro factor de interés: la espectacularidad

Llegados a este punto conviene abrir un paréntesis. El conflicto, ya sea en dramaturgia como en otros ámbitos, no es el único elemento capaz de captar la atención del espectador. Existe un segundo factor con un formidable poder de atracción: la espectacularidad. Lo llamaré así, aunque también podría llamarlo "lo sensacional". Es decir, todo aquello que es original, en el sentido de raro, y que, por esa razón, atrae, distrae y hasta fascina o hipnotiza al espectador. Los ejemplos son múltiples: una puesta de sol, las cataratas del Niágara, un programa morboso en la televisión, un accidente de coche o la visita al Futuroscope de Poitiers son espectaculares. Un magnetófono o una polaroid pueden ser igual de espectaculares para alguien que no los conozca (para un indígena de Nueva Guinea, por ejemplo). Todas las grandes creaciones encierran, al menos parcialmente, una parte de espectacularidad. Las pirámides, las catedrales, los cuadros de David, las esculturas estalinianas, los desfiles hitlerianos, los espectáculos de Jean-Michel Jarre, etc… Al igual que todas las publicaciones que se hacen eco de récords. Es el reino de lo superlativo: el hombre más tatuado, la pintura más cara, el centenario más viejo, etc. U otras similares, como los *¿sabía usted?* Donde dice, por ejemplo, que la mayor parte de los gatos blancos con ojos azules están completamente sordos. ¡Increíble y, sin embargo, cierto!

En el cine, una cuidad fotografía, unos bellos decorados exóticos (***El amante, Lo que el viento se llevó, El último emperador,*** etc.), los efectos especiales (***2001 Una odisea en el espacio, King Kong, Terminador 2,*** etc.) o miles de extras (***Los diez mandamientos, Lawrence de Arabia, Si Versalles pudiera hablar,*** etc.) impresionan al espectador por los mismos motivos. A finales del siglo XIX, la imagen cinematográfica era muy espectacular. Hasta el punto de que los espectadores se echaban atrás en sus asientos cuando el tren entraba en la estación de La Ciotat (***La llegada de un tren a la estación***), o bien se quedaban hipnotizados al ver el viento mecer las hojas (***El desayuno del bebé***). Hoy estamos más acostumbrados. La imagen "clásica" nos fascina menos. Por eso se va más allá (relieve, pantalla esférica, sensorround, etc.).

Otro tipo de espectacularidad: los personajes originales, en particular, cuando el autor no hace ni el esfuerzo de entenderles, ni de explicarnos en qué son originales. David Lynch, cuya fascinación por la anormalidad conocemos bien, los acumula en su serie ***Twin peaks.*** Todos sus personajes son raros, nocivos, incompletos. Personalmente, no percibo en él ninguna compasión hacia ellos.

Se habrán dado cuenta de que **en dramaturgia, la utilización de la espectacularidad puede asemejarse a una solución de facilidad.** Cuando Luís Buñuel, Federico Fellini, Terry Gillian, Georges Méliès o Ken Russell transmiten ideas y universos singulares (por lo tanto espectaculares) tienen el mérito de ofrecernos su ingenio. No todos los autores disponen de una imaginación tan fértil. El fenómeno se repite con los artistas de circo (ámbito de la espectacularidad por definición) cuyo número se basa en su propia capacidad. Pero cuando se trata de gastar mucho dinero para deslumbrar al espectador tenemos todo el derecho a interrogarnos sobre la sinceridad de la espectacularidad.

Conflicto *versus* espectacularidad

Con objeto de captar el interés del espectador, la mayor parte de las obras dramáticas, y sobre todo las películas, utiliza una mezcla de conflicto y espectacularidad. La segunda aporta una recompensa más trivial, más superficial, menos enriquecedora que el primero; sin embargo, no por ello le cede terreno. Desde hace algunos años venimos asistiendo a una escalada de la espectacularidad tanto en los contenidos (***Arma letal, Batman, Indiana Jones y la última cruzada***, etc., etc., etc.), como en el continente (imágenes en tres dimensiones, efectos sonoros, holografía, artificios como en ***¿Quién engañó a Roger Rabbit?***, etc.) Todo ello puede ser la prueba tanto de la desorientación comercial de un cierto tipo de cine, como de la incapacidad de algunos guionistas. Así mismo, también pone en evidencia la característica fundamental de **la espectacularidad: está condenada a ir siempre más allá.** El público se cansa pronto de una escena de riesgo, de un bonito decorado o de la técnica, y

rápidamente pide más. Siempre más. **En cambio, un ser humano que vive una emoción derivada de un conflicto funciona desde hace veinticinco siglos, y sin necesidad de aderezo.** Probablemente porque la emoción está más relacionada con la vida que la reproducción hiperrealista del espacio gracias a los cristales líquidos.

Cuando conflicto y espectacularidad se complementan (ver la escena del avión en ***Con la muerte en los talones***, o el ataque del camión en ***En busca del arca perdida***) es en beneficio del espectáculo, y menos mal. No hay porque hacer ascos a ciertos placeres. En ocasiones, sin embargo, la espectacularidad desvía la trayectoria de una obra –es la responsable de que ***Apocalypse now*** se haya convertido en un gran show, por no decir en una película militarista- o es objeto de atención por parte de los autores en detrimento de la dramaturgia. Con el ejemplo, entre otros muchos, de ***El profesor de música*** volveremos a verlo. Sin embargo, es legítimo esperar que el conflicto y la emoción que de él se desprende, es decir, el drama, venzan convirtiéndose así en el principal factor de interés.

Encontramos una prueba de ello en ***El imperio del león.*** Lelouch se quedó estupefacto al enterarse de que la escena que más impacto causó entre los espectadores de su película fue aquélla en la que Sam Lion (Jean-Paul Belmondo) enseña a Albert Duvivier (Richard Anconina) a decir buenos días sin parecer asombrado. Mientras la película transcurre en los más bellos decorados del mundo, la escena más impactante tiene lugar en una habitación de hotel, entre dos individuos sentados en una silla. Lelouch atribuye el éxito de esta escena a la autenticidad de los actores. La explicación puede ser otra: la escena que supera a todas las escenas tarjeta postal es, simple y llanamente, la que más carga conflictiva tiene, la más divertida y la mejor escrita de toda la película.

Y otra, en un documental sobre las ocas salvajes de Canadá que vi en el Futuroscope. La imagen tenía varios cientos de metros cuadrados, era grandiosa. Pues bien, a pesar de todo ese despliegue de medios, el momento de mayor intensidad en la sala fue cuando un pajarillo que no llegaba a sostenerse encima de sus patas intentó andar por un borde. ¿Se caerá o no se caerá? De repente, el Futuroscope se llenó de suspense, y de risas cuando terminó por caer y resbalar hasta el agua con sus patitas al aire. En resumen: nada mejor que una pincelada de dramaturgia para conmover al espectador.

La dramaturgia como crítica a la espectacularidad

Algunos autores se han servido del cine para reírse de la fascinación, en ocasiones malsana, que la espectacularidad ejerce sobre el ser humano. ***Danzad, danzad malditos*** y ***Rollerball en un futuro próximo*** tratan ese tema. En ***Infancia, vocación y primeras experiencias de Giacomo Casanova*** la gente se apresura para asistir a una operación quirúrgica –y con razón, es una verdadera carnicería. En ***¡Al fuego bomberos!***, es el incendio de una casa lo que atrae a los curiosos. En ***Furia*** y ***La jauría humana***, Fritz Lang y Arthur Penn se concentran en esos mirones que disfrutan con la desgracia ajena, como esos automovilistas que frenan para ver mejor un accidente de coche. Finalmente, en ***Con la muerte en los talones*** el espectáculo de un avión encastrado en un camión cisterna en llamas permite a Roger Thornhill (Cary Grant) robar una camioneta a un agricultor.

Cerremos este paréntesis para centrarnos en el conflicto, aunque tendremos la oportunidad de volver a hablar de la espectacularidad.

El conflicto es un factor de identificación

Si el conflicto es un factor de interés, **el espectador se interesa más por el personaje que vive el conflicto que por los demás.** Hay algo de compasión en ese interés. Y ese vínculo, que puede ser muy fuerte, viene de la emoción. **Cuando la emoción que vive la víctima del conflicto es percibida por el espectador, se crea entre ambos una fuerte identificación.**

Este fenómeno es tan potente que puede hasta ejercerse en beneficio de un personaje antipático. Volviendo a la bomba debajo de la mesa, Hitchcock [66] explica a Truffaut que esta situación conflictiva podría afectar al grupo de los malos, o hasta a Hitler en el momento del atentado del 20 de julio de 1944. Ni siquiera en este caso el espectador se dirá: *"Qué bien, van a salir todos hechos papilla"*, sino *"Tened cuidado, hay una bomba"*. Y Hitchcock aporta un segundo ejemplo, el

del ladrón que registra unos cajones mientras el propietario sube las escaleras. *"Una persona que registra"*, dice, *"no tiene porqué ser un personaje simpático puesto que contará, siempre, con la aprensión a su favor del público. Naturalmente, si la persona que registra los cajones es un personaje simpático, entonces la emoción del espectador se duplica, por ejemplo con Grace Nelly en* ***La ventana indiscreta****"*.

Se podría retomar la frase de Hitchcock sustituyendo "la persona que registra" por "la persona que vive un conflicto". O hasta "organismo vivo que vive un conflicto"; ya que este fenómeno de identificación puede también tener lugar a favor de un animal o hasta de una máquina. Como en ***Naves misteriosas***, donde conmueve que dejen fuera de servicio a un *drone* (un robot).

Resumiendo, **el conflicto empuja al espectador a sentir una simpatía emocional por la persona que lo sufre, y ello independientemente de la simpatía o la antipatía que el personaje pueda transmitir.** Es una de las grandes fuerzas de la dramaturgia, obliga al espectador a interesarse por personas antipáticas, por los Macbeth, por los Alcestes (***El misántropo***), por los Arnolfos (***La escuela de las mujeres***), por los Willy Loman (***La muerte de un viajante***), por los Garcin (***A puerta cerrada***), por los Salieri (***Amadeus***), por todos los fracasados, los frustrados, los malvados y los infelices que son tan género humano como Rambo (***Rambo 1, 2, 3***), John Dundar (***Bailando con lobos***), John Keating (***El club de los poetas muertos***), Jacques Mayol (***El gran azul***) o el inspector Navarro (***Navarro***). Hitchcock comprobó su teoría en ***Frenesí*** haciendo que el conflicto recayera en el malo. Es la escena en que Rusk (Bany Foster) intenta recuperar un alfiler de corbata comprometedor en un camión de patatas.

Identificación conceptual *versus* identificación emocional

Frenesí está lejos de ser un caso aislado. En ***El tesoro de Sierra Madre*** llega un momento en que Dobbs (Humphrey Bogart) se muestra francamente odioso. Ha robado a sus compañeros, y hasta ha llegado a matar a uno de ellos a sangre fría. Lo menos que podemos decir es que no es conceptualmente simpático. Sin embargo, cuando se ve amenazado por los bandidos mejicanos nos preocupamos por él. De repente nos es emocionalmente simpático, y esta simpatía superará a la antipatía suscitada hasta ese momento.

El canto de la ballena abandonada ofrece un ejemplo similar gracias a su construcción. Toda la obra transcurre ante la fachada de una casa y opone a una madre bastante mayor con su hija y su primogénito. Ellos desean convencerla para que entre en una residencia de ancianos. Desde el principio, queda claro que intentan deshacerse de ella. Sin embargo, la madre se resiste y les hace pasar algunos malos momentos. Son, por lo tanto, los hijos los que sufren la mayor cantidad de conflicto. A pesar de la antipatía que nos inspira su conducta, generan en nosotros una simpatía emocional. Hasta el punto de que no tardaremos en ponernos de su lado, contra la madre.

Citaremos finalmente ***Los pantalones equivocados***, en la que el malo comete un atraco. A pesar de la antipatía que nos inspira, estamos de su parte cuando está a punto de hacer saltar la alarma.

El poder de identificación emocional no responde a la casualidad. Está ligado a la intensidad de nuestras emociones, y éstas están cargadas de energía. Parafraseando a Pascal, nuestras emociones tienen razones y poderes que la razón ignora –o contra las cuales la razón se muestra inoperante–.

La fascinación por el mal

Es probable que en la identificación con el "malo" haya algo más que compasión. La maldad y la violencia nos fascinan a todos, tal vez porque forman parte de nosotros. Identificarse con un criminal nos permitiría hacer daño a través de otro, y sentirnos aliviados sin que ello tenga un gran coste para nosotros. Esto nos conduce al principio de catarsis, o a la evacuación de las pasiones traducida en una especie de descarga afectiva que tanto gustaba a Aristóteles [4]. ***Calígula, Doctor Jekyll y Mr Gyde, Al rojo vivo, Macbeth, Roberto Zucco, Tito Andrónico y sus hijos*** o ***El fotógrafo del pánico*** –la lista es larga- poseerían una virtud terapéutica, tanto para el autor como para el espectador.

Naturalmente, me estoy refiriendo a criminales que sufren un conflicto, y no a aquellos que se contentan con imponerlo a los demás. Un buen ejemplo de esto último es, entre otros muchos, ***Henry, retrato de un asesino*****:** la fascinación por la maldad es complaciente, y su carácter terapéutico muy discutible.

Conflictos sin identificación

Hay casos en los que **el conflicto, cuando es sufrido por los malos**, se convierte más en fuente de placer que de compasión o fascinación. Son esos momentos en los que los malos reciben su merecido, y en general, suelen estar al final de la obra. En esos casos, **más que un factor de identificación es vector de alivio.** Permiten al espectador dar rienda suelta al odio que ha acumulado a lo largo de la obra respecto al malo. Además, **castigar a los malos satisface el sentido ético del espectador.** Sin embargo, si bien es cierto que es necesario en los cuentos de hadas porque ayuda a los niños a afrontar la realidad y a asimilar las nociones del bien y del mal, cuando las obras van destinadas a adultos o a adolescentes pueden percibirse como una concesión que evidentemente aporta una recompensa. Tras ***¡Qué bello es vivir"*** Capra recibió bastantes cartas de espectadores descontentos porque no había castigado al malo de la película (Lionel Barrymore). Así mismo, divierte comprobar que para que el espectador se sienta satisfecho, **el castigo infligido a los malos debe ser proporcional a sus fechorías. Cuando no reciben su merecido el espectador se siente decepcionado y cuando el castigo es desproporcionado, siente compasión**; con lo que caemos en el fenómeno descrito anteriormente.

"Conócete a ti mismo"

Resumiendo, **la dramaturgia es una herramienta fantástica para ponerse en el lugar de los demás**, para entender al ser humano (deseo socrático), ya sea a uno mismo, o al otro. Y son tal vez los personajes más antipáticos, porque sufren el mayor número de problemas, los que más necesidad tienen de ser comprendidos. Así el conflicto, cuando es representado en un escenario o sobre una pantalla, pede ser una maravillosa herramienta de compasión. *"... Que otros hagan películas sobre los grandes movimientos de la Historia* declaraba Frank Capra [23], *que yo haré películas sobre el tipo que barre. Y si ese tipo fuera un cúmulo de impulsos contradictorios, si sus genes le incitan a sobrevivir, a devorar a su prójimo, yo sería capaz de entender su problema".*

El conflicto, vehículo de caracterización

El conflicto es, además, una formidable herramienta para crear personajes. Cuando todo va bien, el grueso de los individuos tiene las mismas reacciones. Es ante un problema cuando se distingue al astuto del tonto, al optimista del pesimista, al avaro del pródigo, al progresista del conservador, etc. **El conflicto saca a la luz la personalidad.** Es seguramente, una de las razones por las que los grandes autores dramáticos lo han utilizado tanto.

Dicho esto, puede ser que el conflicto, cuando es demasiado fuerte, no revele gran cosa. Cuando se mantiene la cabeza de un individuo debajo del agua, ya sea éste cobarde o valiente, tranquilo o agresivo, sólo tiene un objetivo: sacar la cabeza del agua para respirar. Y esto es así hasta para quien intenta suicidarse. En ***El Rey pescador***, Jack Lucas (Jeff Bridges) está a punto de suicidarse cuando es atacado por unos granujas. Un mendigo místico, Pany (Robin Williams), aparece y le defiende. Después se acerca a Jack. Éste tiene una reacción de miedo: *"¡Por favor, no me haga daño!"*. Pany ironiza: *"¡¿Quieres estar en forma para matarte?!"*. La reacción de Jack es ridícula aunque humana. Es por que las películas de acción y de aventura cuentan con poca caracterización, en parte debido a que todos tenemos los mismos instintos básicos y éstos son extremadamente fuertes.

C. EJEMPLOS DE CONFLICTOS RESEÑABLES

Al comienzo de ***Amadeus*** Salieri interpreta una pequeña marcha en honor a Mozart. Poco después Mozart la vuelve a interpretas de memoria pero, encontrándola mediocre, la modifica. La obrita de Salieri se convierte bajo los dedos del improvisador genial en la célebre marcha de ***Las bodas de Fígaro*.** Salieri está destrozado.

Al final de ***A nuestros amores***, el padre (Maurice Pialat) llega a su casa sin avisar, cuando hace meses que ha abandonado el domicilio conyugal. Viene a enseñar la casa a un amigo. El momento no es el más apropiado: se encuentra con una pequeña fiesta organizada por su mujer y sus dos hijos. Sin rubor, se instala, come pastel, le canta las cuarenta a todo el mundo, revela un secreto, humilla a su hijo y termina por pelearse con su mujer. El malestar que tanto los invitados como el espectador perciben es intenso.

En ***Bagdad Café*** Jasmine (Marianne Sägebrecht) ha ordenado y limpiado a fondo el despacho de Brenda. Cuando ésta vuelve a casa y descubre el trabajo recrimina a la pobre Jasmine.

Al comienzo de ***El escudo Arverno***, Astérix y Obélix comen en el mismo comedor que un grupo que está haciendo dieta. Se atiborran de jabalí y de cerveza mientras los demás, que están a régimen, les miran con envidia.

En ***La golfa*** Luciente (Janie Maréese) dice a Legrand (Michel Simon) que nunca le ha querido. "¡Mírate en un espejo!" le dice ella. Ofendido, Legrand la insulta. Finalmente, se tranquiliza. Se pone de rodillas para preguntarle si todavía le quiere. Ella se ríe en sus narices de una manera atroz.

En ***Como un torrente*** Dave Hirsh (Frank Sinatra) lee un fragmento de su novela a Ginny (Shirley McLaine), una prostituta con un gran corazón que le tiene aprecio. Concluida la lectura, ella le dice que encuentra el texto bonito. Él le responde que no puede entenderlo. Ginny, ofendida, contesta que a pesar de su torpeza y de su falta de cultura es capaz de apreciar la poesía. Este momento es muy conmovedor. Se debe a que hay conflicto, y a que Ginny se defiende contra el elitismo cultural, que tantos estragos causa.

En ***Esperando a Godoy*** Vladimir y Estragón viven un fuerte conflicto: el aburrimiento. Como el espectador también se aburre un poco (¿Mucho? ¿Intensamente?), y los personajes intentan sustraerse al aburrimiento, podemos decir de la obra de Beckett que es la única donde el aburrimiento del espectador está justificado. Sin embargo, **el aburrimiento es un conflicto muy difícil de manejar.**

En ***Final de la partida*** u ***Oh días felices*** Beckett ha ido, tal vez, demasiado lejos. Los personajes se aburren –esperan el final y éste tarda en llegar- y no hacen más que hablar para matar el tiempo. El conflicto es demasiado estático. Seamos honestos: **esto aburre a muchos espectadores**.

Al final de ***El pan y el perdón*** Aurélie (Ginette Leclerc) vuelve a casa después de una escapada amorosa. Aimable (Raimu), su marido, finge olvidarlo todo, aunque está profundamente dolido. Aprovecha el retorno de Pomponette, la gata, para indirectamente decir a su mujer lo que piensa. Muerta de vergüenza ella se echa a llorar.

La escena de ***La ventana indiscreta*** citada como ejemplo anteriormente es una fantástica escena de conflicto. Lisa Fremont (Grace Nelly) está registrando el apartamento del presunto asesino mientras Jeff (James Stewart), que tiene una pierna escayolada, permanece en su sitio mirándolo por la ventana. De repente, el asesino vuelve a su casa. Jeff le ve subir las escaleras. Lisa, que lo ignora, va a ser sorprendida. Le gustaría prevenirla pero no puede ni gritar –ya que se pondrían en evidencia ante el asesino-, ni desplazarse. Está completamente impotente. De hecho, está en la misma posición que el espectador que, sentado en la sala, asiste a una escena de peligro y no puede más que esperar. Por ello la identificación entre Jeff y el espectador es casi total.

En una escena de ***Esposas frívolas*** una mujer deja caer su bolso ante un oficial. Éste no se agacha para recogérselo. La mujer, indignada, lo deja caer una segunda y hasta una tercera vez sin obtener ninguna respuesta. Escandalizada, empuja al oficial y hace caer la capa que lleva sobre los hombros, descubriendo así que no tiene brazos. Esta escena contiene una multitud de conflictos. Al principio recae sobre la mujer, que está indignada, al final y durante un corto espacio de tiempo se siente asombrada y molesta, mientras el oficial se siente humillado. Observaremos que, de haber conocido la minusvalía desde el principio de la escena, habríamos compartido el sentimiento de impotencia y humillación de él, y la fuerza de tal sentimiento habría anulado la indignación de ella.

En ***El apartamento*** Sheldrake (Fred McMurray) hiere los sentimientos de su querida, Fran (Shirley McLaine). Durante mucho tiempo le ha hecho creer que estaba dispuesto a divorciarse. La noche de Navidad ella se entera de que la ha estado engañando, y a pesar de todo ha encontrado un momento para comprarle su regalo. Él, sin embargo, no ha tenido tiempo de comprarle nada. Con aire desprendido, saca un billete de cien dólares de su cartera y se lo entrega a Fran.

En ***La muerte de la tragedia*** [136] George Steiner recuerda una escena particularmente emotiva de ***Madre Coraje y sus hijos:*** "*… cuando los soldados traen el cadáver de Schweizerkas. Suponen que es el hijo de Coraje aunque no están del todo seguros. Ella se ve en la obligación de identificarlo. He visto a Hélène Weigel representar esta escena con la Berliner Ensemble, aunque el término "representar" no haga justicia a su magnífico trabajo. En el momento en que le es presentado el cuerpo de su hijo, se contenta con mover la cabeza sin proferir palabra alguna. Los soldados la obligan a mirarlo de nuevo. Una vez más no da muestras de haberlo reconocido, no presenta más que una mirada vacía. En el instante en que retiran el cadáver, Weigel gira la cabeza y abre desmesuradamente la boca. Su gesto tiene la misma forma que el caballo que aúlla en el Guernica de Picasso. El sonido que emitió fue indescriptible. Aunque en realidad no hubo sonido alguno. El sonido fue un silencio absoluto. Un silencio que resonó en todo el teatro hasta el punto de que el público bajó la cabeza como ante una ráfaga de viento…*".

En ***El multimillonario*** el riquísimo hombre de negocios Jean-Marc Climent (Yves Montand) intenta conquistar a una cantante de revista de tres al cuarto, Amanda Dell (Marilyn Monroe). Como ésta desprecia a los ricos, se hace pasar por un representante de bisutería. Le enseña un brazalete de diamantes, que sabemos que cuesta 10.000 dólares, diciéndole que no vale más que 5. aunque Amanda está muy impresionada, sin embargo, se lo vende a una amiga por cinco dólares y le pide a Climent que le consiga otro. Climent se siente despreciado.

En ***Nacido el 4 de julio*** Ron Kovic (Tom Cruise) hace una visita al señor y a la señora Wilson, a cuyo hijo mató accidentalmente en Vietnam. La escena en la que les revela todo esto es muy dolorosa para todos: para Ron, para los padres y para el espectador.

En ***¿Dónde está la casa de mi amigo?*** Ahmad pregunta a su madre si le permite ir a devolver un cuaderno a un compañero de clase. Nosotros sabemos lo que está en juego. Ella le responde que no y le insta a que haga los deberes y algunas tareas caseras. Él insiste; ella le vuelve a decir que no. Esta maniobra se repite media docena de veces. Lo que a la lectura puede parecer molesto genera una tensión evidente. Este tipo de conflicto es bastante frecuente en Kiarostami: los personajes solicitan algo que les es negado, o para lo que no obtienen respuesta. Pero en lugar de conformarse lo siguen intentando una y otra vez. Parece como que a la sexta o a la séptima la respuesta pueda ser otra.

La escena de los panes en ***La quimera del oro*** no es únicamente una excelente escena circense, es una escena de conflicto. Se supone que Charlot monta un número para conquistar a la mujer que quiere. No sólo se trata de un sueño, sino que, además, sabemos que no vendrá a la cita que le ha dado para fin de año.

Revelaciones

En ***Edipo Rey***, el instante en que Edipo comprende que él es el asesino es un momento de extremo conflicto. Habitualmente suele ocurrir en los momentos de revelación, cuestión que abordaremos en el capítulo dedicado a la ironía dramática.

Algunos ejemplos: cuando Nora se da cuenta (***La casa de muñecas***) de que su marido es un egoísta y un condescendiente; cuando Roxana se da cuenta de que el autor de las cartas es Cyrano; cuando la florista de ***Luces de la ciudad*** descubre la identidad de su benefactor, la emoción es inmensa.

Decepciones sentimentales

En ***Los niños del paraíso*** Baptiste Debureau (Jean-Louis Barrault) está en el escenario representando una pantomima cuando ve, entre bambalinas, a la mujer de la que está enamorado, Garance (Arletty), tonteando con su amigo Frederick Lemaître (Pierre Brasseur). Se siente afligido. Natalie (Maria Casares), su compañera en el número, que le quiere en vano, se da cuenta de su desasosiego. Le entra miedo y grita (¡en plena pantomima!). Esta famosa escena es la expresión de una doble angustia amorosa.

La decepción amorosa es, por otra parte, **un clásico del conflicto.** Los ejemplos abundan. Tendremos la oportunidad de volver a la escena del espejo roto de ***El apartamento***, que es particularmente conmovedora. En ***Cyrano de Bergerac*** el momento en que Cyrano, lleno de esperanza, recibe a Roxana y se entera por su boca de que quiere a otro es del mismo orden. En ***La doble vida de Verónica***, ésta se enamora de un marionetista del que no sabe nada. Ella intenta volver a verle. Recibe de él un cordón que le induce a pensar que él también quiere verla, y que le permite, después de algunas búsquedas infructuosas, dar con él. En el momento del encuentro está muy emocionada. Sentimos –gracias a Irene Jacob- que su corazón se ha desbocado. Se contiene para no abrazarle. Entonces, él le cuenta que está pensando escribir una novela y que le envió el cordón para ver si una mujer sería capaz de dar con él. No se trataba más que de un experimento. Verónica se echa a llorar. Y para terminar, otra vejación sentimental: la de Sabrina (Audrey Hepburn en ***Sabrina***). Se cruza con David (William Holden), del que está enamorada, y éste no encuentra nada mejor que decirle que: *"Ah eres tú, Sabrina. Creía haber oído a alguien"*.

Conflictos ineficaces

Puede darse el caso de que ciertos conflictos de la vida real no tengan ninguna incidencia en dramaturgia. Es lo que sucede cuando han sido mal utilizados, o cuando por su naturaleza no pueden generar emoción.

En los ejemplos anteriores las escenas son intensas porque los conflictos (vergüenza, desconcierto, decepción, frustración, humillación) han sido correctamente plasmados. En efecto, no basta con que el conflicto sea en sí mismo intenso, es necesario que además se exponga correctamente. ***La decisión de Sophie*** es un buen ejemplo de cómo la manera de presentar un conflicto puede echarlo a perder. Tanto más cuando el conflicto en cuestión –la humillación generada por la negación de la dignidad humana- es uno de los más atroces que el ser humano pueda soportar. A su llegada al campo de concentración, un oficial de las SS obliga a Sophie a decidir cuál de sus dos hijos sobrevivirá. No sólo esa terrible escena es más evocada que mostrada en la película de Alan Pakula –pues el conflicto es más conceptual que emocional–, sino que además llega al final de la película como una explicación a la extraña actitud de Sophie (Meryl Streep), lo que hace que el espectador no haya entendido su actitud durante la mayor parte de la película, y por lo tanto no haya compartido su dolor.

En otras palabras, **es capital que el personaje no sea el único que sienta la emoción. El autor debe procurar que también la viva el espectador.**

No hacer partícipe al espectador de un conflicto es una "buena" manera de no hacérselo vivir. Hay otro medio, que consiste en hacer que el personaje que supuestamente debería vivir el conflicto se

muestre indiferente. Una bofetada, por ejemplo, no será conflictiva si el autor se olvida de mostrarnos hasta qué punto está afectado aquél que la ha recibido. Si en ***A nuestros amores*** la familia no prestara ninguna atención a las palabras hirientes del padre y siguiera charlando como si tal cosa, en lugar de reír sólo de dientes para fuera, el espectador no sentiría ningún malestar. Si a Jeff (***La ventana indiscreta***) le diera lo mismo que Lisa arriesgue su vida en el apartamento del asesino, la inquietud del espectador se reduciría considerablemente. Es la razón del fracaso de películas como ***Le bal des casse-pieds*** (versión 1992). El personaje principal se ve sometido a diferentes contratiempos, pero da la sensación de que más que molestarle le divierte. Y **si alguien debe divertirse, ése es el espectador, y no aquél que vive el conflicto.**

D. EL MECANISMO DEL CONFLICTO

El principio básico del drama

Quien dice conflicto, dice oposición o hasta obstáculo. Éste puede ser un individuo, un objeto, una situación, un rasgo de carácter (defecto, aunque en ocasiones también cualidad), un golpe de suerte, un elemento natural, etc., e incluso una sensación o sentimiento.

Pero todas esas causas de conflicto no pueden constituir un obstáculo en sí. Una pared, por ejemplo, es un obstáculo para aquél que quiere pasar al otro lado, aunque no para el que pretende apoyar una escalera. La gula es un obstáculo para el que necesita hacer régimen, pero no para aquél que no engorda. Y si se puede decir que un cáncer es un obstáculo para todo el mundo, es porque nadie tiene ganas de sufrir.

El obstáculo se define, por lo tanto, en relación con una voluntad, un deseo, un ansia. El individuo, el objeto, el rasgo, la situación, el sentimiento son obstáculos sólo en la medida en que se oponen a aquello que llamamos objetivo. Es así como nace el conflicto: de la oposición entre el objetivo y el obstáculo.

En cuanto al objetivo, éste pertenece naturalmente a aquél que vive el conflicto: ser humano, animal o sustituto humanizado. Dicho con otras palabras: a un personaje.

A fuerza de analizar el conflicto hemos sacado a la luz la cadena básica del drama:

personaje – objetivo – obstáculo – conflicto – emoción

Un **personaje** intenta alcanzar un **objetivo**, se enfrenta a **obstáculos**, lo cual genera **conflicto** y **emoción** tanto en el personaje como en el espectador.

Un principio universal

Independientemente del personaje, de su objetivo y de sus obstáculos, es interesante adelantar que **el primer sentimiento que este principio genera de manera sistemática es la frustración (o al menos, la insatisfacción).** En efecto, **desear algo y no llegar a obtenerlo de forma inmediata es la causa misma de la frustración. Es un sentimiento extremadamente intenso que todo ser humano es capaz de entender, y por lo tanto de sentir**, ya que es el primer sentimiento negativo que todo bebé experimenta. Cuando un bebé tiene hambre es raro que su madre esté lista para amamantarlo. En general, es el llanto el que advierte de la necesidad, y la madre tarda cierto tiempo en llegar. Entre el momento en que el bebé experimenta la necesidad de comer y el momento en que la necesidad se ve satisfecha vive dos sentimientos: frustración en primer lugar, y rápidamente ansiedad. El niño se imagina lo peor y tiene miedo de que su necesidad no se vea satisfecha. Por otra parte, uno de los mayores temores que un niño puede experimentar es el miedo a ser abandonado.

Inútil precisar que el sentimiento de **frustración** acompaña durante mucho tiempo al ser humano. **Pasamos nuestra vida deseando cosas que no tenemos, o peor, que nunca tendremos.** Esas cosas no tienen porqué ser objetos. Puede ser una profesión, una relación sentimental, una paz interior, etc.

Para Freud [49], la oposición entre los deseos humanos y la realidad o la conciencia moral genera una energía psíquica que es fuente de tensión. La represión de esa energía alivia al individuo de sus tensiones aunque no lo resuelve todo.

Se comprende mejor lo que este gran principio motor de la dramaturgia (personaje-objetivo-obstáculos) tiene de universal y de democrático. **"Basta" con elegir un personaje, dotado de un objetivo y, sobre todo, ponerle obstáculos en su camino para que inmediatamente todos los seres humanos del planeta entiendan la sensación que experimenta y, por lo tanto, se interesen por él.** En otros términos, si el carácter de un personaje o su situación pueden volverlo conceptualmente universal, un objetivo y algunos obstáculos lo hacen emocionalmente universal, lo cual es mucho más fuerte. [NOTA: La palabra "basta" va entre comillas porque esta operación, que a simple vista parece simple, requiere mucho trabajo y talento].

Conflicto y drama, drama y conflicto

En lugar de partir de la omnipresencia del conflicto en el repertorio, podía haber empezado por la definición de la palabra "dramaturgia": la imitación de una acción humana. A continuación habría señalado que en la génesis de toda acción hay una intención, un impulso…, en resumen, un objetivo, y que ese objetivo pertenece a alguien (el personaje) y puede ser fácil o difícil de alcanzar. El primer caso interesa poco al espectador, por lo que habría concluido diciendo que el drama es: un personaje que tiene un objetivo difícil de alcanzar, y ello genera conflicto y emoción.

Es decir, hubiera llegado a la misma conclusión. El único pequeño inconveniente de este punto de partida es que no insiste suficientemente en el conflicto, que como ya hemos visto y seguiremos viendo, es la herramienta capital. Todo el mundo conoce la célebre frase del Señor X (Jean Gabin, Howard Hawks o Darryl Zanuck según las fuentes): *"Para hacer una buena película hacen falta tres cosas: una buena historia, una buena historia y una buena historia"*. Es gracioso, ya que si bien esto viene a recordar a algunos cineastas que deberían prestar más atención a la construcción de su guión, la frase no es muy útil para los guionistas, no les permite lanzarse a la aventura. Una buena película es una buena historia, pero ¿qué es una buena historia? El conflicto tiene la ventaja de aportar una primera respuesta: para escribir una buena historia dramática, hacen falta tres cosas: conflicto, conflicto y conflicto.

Objetivo u obstáculo, ¿qué precede a qué?

En primer lugar, habría que insistir en que la importancia del conflicto está más que justificada, ya que **el conflicto y la emoción preceden a la acción.** Evidentemente, el personaje debe disponer en un primer momento de un objetivo, y los obstáculos van surgiendo a continuación. Por ejemplo, busca algo que permanece oculto. Al revés *"por si hubieran escondido algo, voy a buscarlo"*, no tiene sentido. Sin embargo, lo más frecuente es que el conflicto o el obstáculo sean los que generan el objetivo, por lo tanto la acción. En este caso, el objetivo es siempre el mismo (en un primer momento): sustraerse al conflicto. Ocurre por ejemplo cuando alguien se entera de repente que tiene un cáncer. Este objetivo reactivo puede generar a su vez otros obstáculos que aquél que lo motivó.

Si el conflicto viene normalmente en primer lugar, es probablemente porque el ser humano sabe mejor curar o reprimir que prevenir. E incluso, cuando previene, es en general para evitar un problema. Es, por lo tanto, el temor lo que le inspira. Y ahí también, la emoción (en este caso el miedo) antecede a todo lo demás.

Pretendiendo alcanzar su objetivo, un personaje puede verse llevado a vivir un conflicto, sin que éste surja de la oposición entre su objetivo y un obstáculo.

En ***La vida de Galileo Galilei***, el científico se enfrenta al peligro de la peste. Esto genera un conflicto que no llega a tener ninguna relación con su objetivo principal: verificar sus teorías. Bien al contrario, demuestra hasta qué punto Galileo desea alcanzar su objetivo.

En una escena de ***El apartamento*** C.C.Baxter (Jack Lemmon) intenta proteger a Fran (Shirley McLaine). Para ello se hace pasar por un bruto. Resultado: el cuñado de Fran termina golpeándole. Por ello vive entonces un conflicto. Pero queda claro que este conflicto no está directamente vinculado con su objetivo (proteger a Fran). De hecho, en el mismo momento en que es golpeado alcanza el objetivo. De la misma manera, en otro momento de la película los reproches de su casera o de su vecino son fuente de conflicto para Baxter, aunque no le impiden alcanzar su objetivo general.

En ***Tootsie*** Michael Dorsey (Dustin Hoffman) es un actor en paro que se disfraza de mujer para poder trabajar. Se enamora de una colega, Julie (Jessica Lange). Este amor imposible le hace sufrir, aunque no es un obstáculo para que alcance su objetivo. El hecho de que quiera a Julie no le impide trabajar. Podría incluso intentar seducir a Julie fuera de las horas de trabajo, cuando no va vestido de mujer –es lo que hace Joe (Tony Curtis), en condiciones similares, en ***Con faldas y a lo loco.***

Aunque no esté directamente vinculado con el objetivo del personaje, este tipo de conflicto (en ocasiones estático, en ocasiones dinámico) no resulta inútil. Incluso tiene dos funciones:

1. **Alimentar la empatía del espectador hacia el personaje, reforzando la emoción.**
2. **Minar la voluntad del personaje por alcanzar su objetivo y, por ende, demostrar su determinación.**

2
Protagonista - objetivo

"Toda acción debe tener un objetivo determinado"
(Hegel [62])

A. DEFINICIÓN Y PROPIEDADES

Llamaremos protagonista al personaje de una obra dramática que vive el mayor conflicto, por lo tanto, a aquel con quien el espectador se identifica (emocionalmente) más. La mayor parte del tiempo se trata de un conflicto específico, también llamado conflicto central. Por eso **el protagonista posee, en general, un único objetivo, que intenta alcanzar a lo largo de todo el relato y ante el que va encontrando obstáculos. Sus intentos y las dificultades a la hora de alcanzar el objetivo determinan el desarrollo de la historia, lo que llamamos la acción.**

Es muy probable que el protagonista sea el personaje con el que más se identifica el autor; como acabo de decir, el protagonista es el personaje con el que el espectador se identifica más. Vemos, por lo tanto, que **el protagonista es el vector esencial entre el autor y el espectador.**

Protagonista y papel principal

En el teatro griego el protagonista (del griego prwtoç, primero, y agwnizesqai, combatir) es aquel que da vida al papel principal. En realidad, según nuestra definición, el protagonista no es necesariamente el personaje más importante de la obra, o el papel principal o el que da título a la obra, aunque, frecuentemente sea el caso. Alceste (***El misántropo***), Antígona, Ciudadano Kane, Cyrano de Bergerac, Don Juan, Fausto, Fígaro (***Las bodas de Fígaro***), la loca de Chaillot, Galileo, Hamlet, Medea, Madre Coraje, Monsieur Verdoux, Edipo (***Edipo Rey*** o ***Edipo en Colono***), Otelo, Peer Gynt, el Rey Lear, las tres hermanas, etc.… son los protagonistas de las obras que llevan su nombre.

Pero hay también numerosas excepciones; muchos títulos están más relacionados con el tema de la obra que con su protagonista. Así:

- Salieri y no Mozart es el protagonista de ***Amadeus.***
- Yasumoto es el protagonista de ***Barbarroja.***
- El presidente y su entorno son los coprotagonistas de ***Bienvenido Mister Chance.***
- Al (Nicholas Cage) es el protagonista de ***Birdy*** (Matthew Modine).
- Lestingois (Charles Granval) es el protagonista de ***Boudu, sauvé des eaux*** (Michel Simon).
- Don José es el protagonista de ***Carmen*****.** El mismo principio en el caso de ***El ángel azul, Lolita*** y ***Annie Hall*** cuyos protagonistas repectivos son el Profesor Rath (Emil Jannings), Humbert (James Mason) y Alvy Singer (Woody Allen).
- Ralph (Lino Ventura) es el protagonista de ***El embrollón*** (Jacques Brel).
- Margo Channing (Bette Davis) es la protagonista de ***Eva al desnudo*** (Anne Baxter).
- Antoine (Louis de Funes) es el protagonista de ***Jo, un cadáver revoltoso.***
- McPherson (Dana Andrews) es la protagonista de ***Laura*** (Gene Tierney).
- Mr. Arpel (Jean-Pierre Zola) es el protagonista de ***Mi tío*** (Jacques Tati).

- Madame de Winter (Joan Fontaine) es la protagonista de ***Rebeca.***
- Sarah Connor (Linda Hamilton) es la protagonista de ***Terminator*** (Arnold Schwarzenegger).

El caso de ***Ladrón de bicicletas*** es un poco más complejo. El protagonista, a priori, no es el ladrón, sino Antonio Ricci (Lamberto Maggiorani), obrero, cuya bicicleta desaparece al comienzo de la película. Sólo que al final termina por robar una. ¿Es el ladrón del título?

Fedra lleva por título el nombre de su protagonista, mientras que el título de la obra de Eurípides del que Fedra es un *remake*, ***Hipólito***, está más relacionado con la obra. Al principio, la obra que Racine tardó más de dos años en escribir se tituló ***Hipólito.*** Más tarde pasó a ser ***Fedra e Hipólito***, para finalmente titularse ***Fedra*** a secas. La comparación entre ambas obras es interesante por varios motivos. En el Fedra e Hipólito de Eurípides, ambos viven aproximadamente la misma cantidad de conflicto. En primer lugar, es Fedra la que sufre por querer a su yerno, e Hipólito es acusado de provocar la deshonra de su suegra. Racine, sin embargo, optó de manera clara por que fuera Fedra la que sufriese más. Por eso su muerte se produce al final de la obra en lugar de producirse antes que la de Hipólito (como ocurre en la obra de Eurípides).

Héroe y protagonista

Evitaremos el término "héroe" cuando nos refiramos al protagonista, porque se presta a confusión. El término "héroe" puede, en función de las teorías o del sentido común, aplicarse a varios tipos de personajes que, como acabamos de ver, no son necesariamente compatibles:

- El mismo protagonista (Lioubov en ***El jardín de los cerezos*** o Alceste en ***El misántropo***).
- El protagonista, si es heroico (Cyrano de Bergerac o Indiana Jones).
- En ocasiones, el personaje principal no protagonista (Laura en ***Laura*** o Hulot en ***Mi tío***).

Protagonistas múltiples

El protagonista puede recaer en varias personas desde el momento en que todas ellas comparten el mismo objetivo:

- En ***Así es si así os parece***, la familia que pasa su tiempo chismorreando es la protagonista. El objetivo compartido es descubrir los secretos de sus vecinos.
- Los marineros son los coprotagonistas de ***El acorazado Potemkin.***
- En ***El día más largo***, el protagonismo recae sobre todo el ejército aliado. Su objetivo: desembarcar en la costa normanda y tomar posición.
- En ***Náufragos*** el protagonismo recae en los supervivientes del naufragio más simpáticos, y su objetivo es sobrevivir.
- El objetivo común de ***Romeo y Julieta*** es quererse.
- ***El chip prodigioso*** ofrece un divertido ejemplo de coprotagonista. Como consecuencia de un accidente introducen en el cuerpo de un tipo valiente (Martin Short) a un militar miniaturizado (Dennos Quaid). Los dos tienen el mismo objetivo: volver a su estado normal.
- El protagonista de ***Tartufo*** no es ni Tartufo, que vive poco conflicto, ni Orión, que vive menos del que hace vivir a los demás, sino la familia de Orión: Elvira, Cleanto, Damis, Mariana, a los que se unen Dorina, la sirviente y Valerio, el amante de Mariana. Su objetivo común: deshacerse de Tartufo y, más concretamente, impedir la boda de Tartufo y Mariana. Molière escribió más obras en las que se comparte el papel protagonista. En ***Las sabihondas*** o ***El enfermo imaginario*** los protagonistas no son ni Trissontin ni Argan sino las parejas de enamorados y su sirvienta (Toinette).
- En ***Alien el octavo pasajero, Defensa, La gran evasión, Los siete samuráis*** el protagonismo recae en un grupo.

En ***Los compadres***, tanto Pignon (Richard) como Lucas (Depardieu) tienen el mismo objetivo: encontrar a su hijo. Ahora bien, como es el hijo de ambos, ambos son coprotagonistas. Sin embargo, en ***El viaje del señor Pericón*** tanto Armand como Daniel pretenden casarse con la hija del señor Pericón aunque difícilmente podrán, ambos, alcanzar el objetivo. El protagonismo recaerá en aquel que se enfrente con el mayor número de obstáculos, en este caso Armand. Observaremos que el protagonismo y el papel que da título a la película no recaen en el mismo actor.

Cuidado con no confundir los casos de protagonistas múltiples, como los que acabamos de ver, con la multiplicidad de protagonistas. Se trata de un caso bastante poco deseable donde el espectador puede elegir entre varios protagonistas cada uno de los cuales dispone de un objetivo diferente. Al comienzo de ***Casper***, por ejemplo, es difícil saber quién es el motor de la acción, si el fantasma, la familia que se instala en la casa encantada o la pareja que busca el tesoro.

Unicidad del objetivo general del protagonista

En nuestra vida cotidiana, frecuentemente, perseguimos ingentes cantidades de objetivos, de manera simultánea o alternativamente. Unos son elementales (vestirse), otros más complejos (ser feliz); algunos son a corto plazo (comprar una barra de pan), otros a largo (aprender a tocar el piano); algunos son fáciles de alcanzar (andar cuando se tienen dos piernas sanas), otros más difíciles (andar cuando se tiene un hueso roto), etc. Pasamos de uno a otro, nos enfrentamos con obstáculos, creamos nuevos mientras aún no hemos alcanzado los más antiguos. Esto no se puede hacer en dramaturgia.

El protagonista debe concentrarse en un solo y único objetivo principal, que llamaremos el objetivo general. O, para ser más exactos, en un único objetivo **difícil de alcanzar** –nada le impide disponer, simultáneamente, de otros muchos que no supongan ningún problema (respirar, ir, etc…). No obstante, aquellos que son fáciles de alcanzar no son considerados objetivos. En dramaturgia, respirar sólo es un objetivo para aquél cuya cabeza es mantenida a la fuerza debajo del agua. Lo que llamamos **objetivo debe**, por lo tanto, **crear una dinámica.**

Hay dos razones esenciales para la unicidad del objetivo:

1. **La primera es que hay que captar la atención del espectador durante alrededor de dos horas.** Permitirse digresiones, vagabundeos fuera del tema, por maravillosos que éstos sean, es arriesgarse a perder la atención del espectador. Veremos más adelante que la unicidad del objetivo es una de las condiciones esenciales de la unidad de acción, y que responde a una necesidad de orden del ser humano.

2. **La segunda es que dos horas es mucho cuando se trata de captar la atención del espectador, y poco para el autor. Dos horas permiten apenas presentar, desarrollar y concluir correctamente una acción. Es, por lo tanto, mejor tratar un tema de manera exhaustiva que varios superficialmente.**

La norma de la unicidad del objetivo es igualmente aplicable a los coprotagonistas, que deben tener un único objetivo general, común y difícil de alcanzar.

Objetivos para el resto de los personajes

Nada impide que el resto de los personajes de una historia dispongan, a su vez, de un objetivo. Hasta es aconsejable, en la medida en que el objetivo de un individuo es un elemento importante de su caracterización –lo volveremos a ver en el capítulo 4. En ***Sólo ante el peligro*** hay un personaje ausente durante las nueve décimas partes de la película y que, sin embargo, tiene un objetivo. Me estoy refiriendo a Miller, el truhán, que debe llegar en el tren del mediodía y cuyo objetivo es matar a Kane (Gary Cooper). El objetivo de Miller es muy importante, aunque evidentemente no es el protagonista.

Además, al contrario de lo que sucede con el protagonista, nada impide que el resto de los personajes de una historia cuenten con varios objetivos o que cambien de objetivo a lo largo de dos horas.

En ***Tartufo*** al comienzo de la obra, Orión pretende casar a su hija con Tartufo. No es un objetivo fácil de alcanzar a la vista de la oposición de los coprotagonistas. Más adelante, cuando finalmente comprende su error, abandona ese objetivo y adopta el de los coprotagonistas, es decir: deshacerse de Tartufo.

En ***A puerta cerrada***, Estela tiene numerosos objetivos todos ellos independientes entre sí: saber porqué se encuentra con Garcin e Inés, convencer a éstos de que es inocente y de que está en el infierno por error, encontrar un espejo, seducir a Garcin, encontrar consuelo –acaba de ver en la Tierra a uno de sus amantes en brazos de una rival-, sacar a Inés de la habitación, matar a Inés.

En ***La huella*** Milo Tindle (Michael Caine) tiene varios objetivos sucesivos: simular un robo, evitar ser asesinado, vengarse.

Ejemplos de objetivos generales

Los siguientes objetivos son objetivos generales que el protagonista intenta alcanzar durante la mayor parte de la historia:

- enterrar a su hermano (***Antígona***),
- querer y ser querido por alguien (***La bella y la bestia*** de Disney),
- instalar una antena (Laurel y Ardí en ***Radiomanía***),
- proteger a un niño (Grusha en ***El círculo de tiza caucasiano***),
- obtener un buen resultado (***Elvira Jouvet 40***),
- ser otra persona, sentirse mejor (***L'effondré***),
- evadirse (***La fuga de Alcatraz, La gran evasión, La gran ilusión, Papillón, Le prisonnier,*** etc.),
- cobrar una herencia (***Siete ocasiones***),
- salvar al mundo de los individuos sin escrúpulos que intentan dirigirlo (***La loca de Chaillot***),
- poner en marcha una serrería abandonada (***Los rufianes***),
- aprender a pescar, bailar, nadar, jugar al fútbol, al golf, montar a caballo, etc. (Goofy en la serie ***How to…***),
- escapar a su tormento (Garcin en ***A puerta cerrada*** u ***Otelo***),
- entregar un piano (Laurel y Ardí en ***Haciendo de las suyas***),
- hacer negocios (***Madre Coraje y sus hijos***),
- hacer representar Tartufo (Molière en ***Molière***),
- justificar su vida y sus valores (Willy Loman en ***La muerte de un viajante***),
- descubrir al asesino (Hércules Poirit en ***Muerte en el Nilo***),
- conocer la palabra de Cambronne (***Le mot de Cambronne***),
- convertirse en actor (***Próxima parada, Greenwich Village, Le schpountz***),
- hacer una película (***La noche americana***),
- devolver un cuaderno a un compañero de clase (***¿Dónde está la casa de mi amigo?***),
- defender un puente (***El puente***),
- dar una explicación (Hombre 2 en ***Por un sí y por un no***),
- transformar una florista en una mujer de mundo (Higgins en ***Pigmalion***),
- evitar ser trasformado en rinoceronte (Berenguer en ***El rinoceronte***),
- aguantar x asaltos en un combate de boxeo (***Rocky***), o ganarlo (***Rocky 2***),
- tener una jubilación tranquila (***El Rey Lear***),
- defender un pueblo (***Los siete samuráis, Los siete magníficos***),
- conocer un maleficio (***Seis personajes en busca de autor***),
- no dejarse seducir (Antoine –Michel Blanc- en ***Traje de etiqueta***),
- ir a Moscú (***Las tres hermanas***), lo que para Olga, Macha e Irina equivale a escapar del aburrimiento,
- encontrar un sombrero de paja (***Un sombrero de paja en Italia***),
- romper suavemente (***Un fil à la patte***),
- encontrar el equilibrio (Blanche Dubois en ***Un tranvía llamado deseo***),
- encontrar su identidad (***Viajero sin equipaje, XIII***).

Hasta morir puede convertirse en un objetivo. Es, de hecho, el objetivo de Kenneth Harrison (Richard Dreyfuss) en ***Mi vida es mía.*** Sufre un accidente que le deja totalmente paralizado, y decide acabar con su vida. Es, igualmente, el objetivo de los protagonistas de ***Harakiri*** y ***La grande bouffe.***

En ***Bagdad Café*** el objetivo inconsciente de Jasmine es encontrar un poco de afecto después de su ruptura matrimonial. Lo cual se traduce, vistas las circunstancias, en integrarse en la pequeña comunidad de Bagdad y, sobre todo, en establecer una relación de amistad con Brenda. Es un caso bastante insólito. La mayor parte de las veces, cuando dos personas se están amoldando la una a la otra, la acción en sí no constituye un objetivo, sino que se añade al ya existente. ***La Reina de África, Fugitivos, Los compadres, El embrollón, E.T., Matrimonio de conveniencia, Inocencia y juventud, Paseando a Miss Daisy, Sucedió una noche, Rain man, Mi hombre es un salvaje, La travesía de París, El tren de las 3.10, Mejor solo que mal acompañado*** no son más que algunos ejemplos entre otros muchos. Pero en ***Bagdad Café*** no existe ningún otro objetivo. El encanto de la película de Percy Adlon tal vez esté ahí.

La naturaleza del objetivo

Comprobamos que **el objetivo no tiene por qué ser ni ambicioso, ni filosófico. En ocasiones no es más que un pretexto.** El objetivo de Edipo, en ***Edipo Rey*** consiste en frenar la peste que devasta Tebas. Aunque lo que realmente interesa a Sófocles es que Edipo descubra su identidad. Es la razón por la que, a raíz de una intervención del oráculo, el objetivo se modifica y pasa a ser buscar al asesino de Layo. De no haber existido la leyenda de Edipo, habría servido cualquier otro objetivo de partida.

Además, aunque de forma absoluta existe una infinidad de objetivos, éstos pueden agruparse en un pequeño número de objetivos fundamentales. Tanto en la vida, como en dramaturgia, **la mayor parte de los seres humanos persigue objetivos similares.** ¿Quién, por ejemplo, no intenta escapar a la angustia? Otro ejemplo: seducir, objetivo de numerosas obras (***Cyrano de Bergerac, La importancia de llamarse Ernesto, El multimillonario, El apartamento,*** etc., y en las películas de Búster Keaton: ***El cameraman, El colegial, Las tres edades,*** etc.). El mismo planteamiento cuando se trata de encontrar a alguien (***Los compadres, La flauta mágica, Desaparecido,*** etc.) o algo (***En busca del arca perdida*** e innumerables cuentos de hadas). En ***Ladón de bicicletas*** y ***La gran aventura de Pee-wee*** el objetivo del protagonista es encontrar su bicicleta. Los coprotagonistas de ***Los amos de la noche*** tienen el mismo objetivo que Dorothy en ***El Mago de Oz***: volver a su casa. Todos estos ejemplos muestran que un mismo objetivo puede generar obras completamente diferentes, en función del protagonista y sus obstáculos.

Pero, cuidado, **no porque el objetivo sea "anodino" hay que obviarlo. Al contrario, la elección del objetivo es una operación delicada, ya que la naturaleza del objetivo es uno de los tres componentes determinantes de una historia, junto con el carácter del protagonista y la esencia de los obstáculos.**

Un objetivo concreto

Todos los objetivos que acabamos de citar tienen un punto en común: son relativamente precisos y concretos. **Un objetivo no puede ser demasiado vago o abarcar demasiadas cosas.** Tener éxito en la vida o ganarse el aprecio de los demás, por ejemplo, no son objetivos para la dramaturgia. Probablemente porque estos objetivos se aplican a todo el mundo y en innumerables circunstancias. Todo ser humano tiene como (gran) objetivo ser feliz, escapar a la angustia, obtener estímulos. Para Carl Rogers [124], todo ser humano pretende ser él mismo. Aquello que nos diferencia o diferencia un relato es el medio que utiliza un individuo –el tiempo de una película o de una obra de teatro- para ser feliz o para ser él mismo. Por la misma razón, un protagonista no puede tener como objetivo que las cosas transcurran de la mejor manera posible. Resulta demasiado general. ¿Quién no quiere triunfar en lo que emprende?

Objetivos conscientes e inconscientes

Si bien es recomendable que un autor conozca el objetivo de un protagonista, **no es** sin embargo **necesario que el propio protagonista sea consciente de su objetivo. Muy a menudo es así, e incluso es preferible**.

Hamlet sabe que desea vengar a su padre; Indiana Jones, conseguir el tesoro (***En busca del arca perdida***). Pero hay excepciones. En ***La muerte de un viajante***, Willy Loman no se dice en voz alta: "hago balance de mi vida e intento a toda costa justificar mis opciones". No obstante, sin darse realmente cuenta, es lo que hace a lo largo de toda la obra de Arthur Miller. En ***Mi hombre es un salvaje*** el objetivo de Martin Coutances (Yves Montand) es que le dejen en paz. Es un objetivo inconsciente y todo lo que hace va encaminado a conseguirlo, sin analizar su actitud, lo cual no impide al espectador entenderle. Por último, se pueden citar muchas obras en las que el objetivo inmediato del protagonista es seguir con vida. La mayor parte del tiempo, ese objetivo es instintivo y, por lo tanto, inconsciente.

Objetivo dramático y objetivo temático

Todos los objetivos analizados hasta aquí han sido objetivos concretos que el protagonista intenta alcanzar, la mayor parte de las veces de manera consciente. Son objetivos dramáticos.

Puede pasar que al pretender alcanzar su objetivo el protagonista consiga algo que no estaba previsto, frecuentemente un cambio de carácter, como si detrás de la trama del relato se ocultase otra evolución basada en el inconsciente del protagonista. Perre Jenn [74] nos da un ejemplo en ***Rain man.*** El protagonista Charlie (Tom Cruise) tiene como objetivo obtener la mitad de la herencia de su padre. Para ello debe frecuentar a un hermano autista, Raymond (Dustin Hoffman), y esta compañía va a hacer que se vuelva menos venal y menos "afectivamente autista".

Se puede considerar que "dejar de ser venal" es el objetivo temático de ***Rain man.***

Otros ejemplos me vienen a la cabeza. El objetivo dramático de C.C.Baxter en ***El apartamento*** es conquistar a Fran; su objetivo temático: convertirse en un hombre. El objetivo dramático de Chloé (Garance Clavel) en ***Cada uno busca su gato*** es encontrar a su gato; su objetivo temático: encontrar una relación sexual y amorosa satisfactoria. Intentando alcanzar su primer objetivo aprende a relacionarse con los hombres. Como vemos, alcanza ambos objetivos. A veces solamente se alcanza el objetivo temático, como en ***Rain man.*** En estos casos queda claro que el objetivo dramático no es más que un pretexto para enganchar al espectador; pero un pretexto necesario. En efecto, **aunque pueda ser muy enriquecedor concebir un objetivo temático para su personaje, no basta para estructurar el relato.** Además, el objetivo-pretexto debe ser tratado, lo que los autores de ***Rain man*** no hacen más que a medias. Charlie tiene que hacer más esfuerzo para soportar a su hermano que para recuperar una herencia cuyos argumentos jurídicos no están muy claros.

Habrá visto que **la presencia de los dos objetivos, uno dramático y otro temático, no genera ningún problema, puesto que no están en el mismo plano.** El principio de transformación de los protagonistas (capítulo 4) y la noción del *pitch* (capítulo 17) nos brindarán la oportunidad de comparar las nociones de objetivos dramáticos y temáticos.

El reto

Por definición, es aquello que está en juego, lo que un individuo puede ganar o perder. Puede tratarse de su vida, de sus bienes, aunque también puede ser de naturaleza psicológica: su honor, su credibilidad, su seguridad, su libertad y, más en general, la satisfacción de sus necesidades fundamentales.

Puede se que el espectador perciba aquello que está en juego. Es lo más corriente porque es clásico y universal. Pero puede ser que sea menos evidente. En este caso, **el autor tiene que aclararlo y justificarlo.** En otras palabras, **si las razones que animan a un personaje a alcanzar su objetivo no están claras, es importante dedicar un mínimo de tiempo a exponer sus motivaciones.** Lo que se traduce en responder a la siguiente pregunta: **¿por qué es tan importante para mi protagonista**

alcanzar este objetivo? Cuanto más claro esté el reto, más justificado estará el objetivo y más interesado se mostrará el espectador por la historia y por identificarse con el protagonista.

En ***Sembrando ilusiones*** Pepino (Alberto Sordi) pretende ganar en el juego a una señora mayor millonaria. Lo hace para escapar a su miseria, para sacar a su hermana de la prostitución y, como representante de la comunidad pobre, para ganar a los ricos. Inútil decir que, con tantas motivaciones, el reto está servido y que todos estamos con Pepino. Sin embargo, en ***The paper (detrás de la noticia)***, Hackett (Michael Keaton) es un periodista que quiere aparecer en la primera página con un artículo sobre la inocencia de un grupo de adolescentes negros acusados de haber cometido un crimen. Como no terminamos de entender sus razones, nos cuesta entrar en la historia.

Si vemos a un ladrón actuando, podemos identificarnos con él por el simple hecho de que se enfrenta a dificultades. Pero si, además, sabemos que está desesperado, que tiene que encontrar dinero para financiar el transplante de médula ósea de su madre, y que es su última oportunidad, entonces todo va sobre ruedas. Por eso los relatos policíacos son más apasionantes cuando el destino del investigador depende del resultado de la investigación (ver ***Edipo Rey*** o ***El silencio de los corderos*** *versus* ***Maigret***). En ***Lloviendo piedras*** el objetivo de Bob (Bruce Jones) es encontrar dinero. Clásico. Es su motivación lo que hace que la historia resulte tan emotiva: quiere comprar un espléndido traje de primera comunión a su hija, cuando él es pobre y la niña podría pasar si él.

Objetivo simpático y objetivo antipático

El objetivo, por su naturaleza, puede contribuir a alimentar la simpatía que el espectador siente por el protagonista. Si este último tiene un objetivo sin pies ni cabeza o es inmoral –por ejemplo, un pederasta que pretende acostarse con un niño-, por muy justificado que esté es poco probable que inspire simpatía en el espectador. Ello no quiere decir que no se pueda narrar una historia de este tipo. Ya hemos visto que "bastaba" con dotar a un personaje de un objetivo y con ponerle obstáculos para que el espectador se interesase por él. De todas maneras el autor debe saber que parte con desventaja. Por el contrario, algunos objetivos, como conquistar a alguien o ganar dinero, consiguen automáticamente el apoyo del espectador ya que éste tiene, o ha tenido en algún momento de su vida esos mismos objetivos. **Se crea así una especie de identificación conceptual que viene a reforzar la identificación emocional.**

Objetivo general y objetivo local

Cada uno de los objetivos que acabamos de ver es un objetivo que el protagonista persigue desde el comienzo al final de la historia. Por supuesto, también **es frecuente que el protagonista disponga de un objetivo a corto plazo, siempre difícil de alcanzar y que se desarrolla en muy pocas escenas. Es lo que llamamos el objetivo local y que no pone en peligro el objetivo general. Al contrario, es un subobjetivo que va a permitir que el protagonista alcance aquél; ya que, si bien el protagonista sólo debe tener un objetivo general, nada le impide fijarse varios objetivos locales que le ayuden a alcanzarlo.** Lo veremos más adelante en el capítulo dedicado al desarrollo (capítulo 10).

Veremos, igualmente, que el protagonista puede tener un objetivo desde el comienzo de la historia y que éste no determine la acción. Kane (Gary Cooper) al principio de ***Sólo ante el peligro*** piensa únicamente en irse de luna de miel. Sin embargo, no es el objetivo que intentará alcanzar a lo largo de toda la película. En ***La escuela de las mujeres*** Arnolfo empieza queriendo casarse con Inés y tampoco es el objetivo que guía la historia (ver análisis en el capítulo 15). Frecuentemente, este objetivo inicial sirve de motivación al objetivo principal que es el que será tratado.

Objetivo, subobjetivo y medios para alcanzarlos

Es conveniente distinguir entre el objetivo del protagonista, o de otro personaje de la historia, y el medio que aquél utiliza para alcanzarlo. Si el medio es difícil de utilizar o de aplicar, se puede hablar de subobjetivo.

En ***El cameraman*** y ***El colegial*** los personajes a los que da vida Búster Keaton desean conquistar a una joven.

A tal efecto, uno decide convertirse en locutor de informativos, y el otro en deportista reconocido, convencidos de que esto gustará a la elegida. Pero las cosas no salen como ellos esperan y los resultados no están a la altura. Finalmente, por otra vía llegarán a conseguir su afecto. En estos ejemplos los medios son difíciles de aplicar o son ineficaces. Son dos subobjetivos.

Así mismo, los medios pueden ser ineficaces sin por ello ser difíciles de aplicar. En ***Esperando a Godoy*** Vladimir y Estragón tienen un objetivo: ver a Godoy. Para verle, optan por esperarle. Esperarle no plantea ninguna dificultad. No es pues un (sub)objetivo. Es un medio, y no funciona porque Godoy no viene. Como esperar no es el único medio existente para verle –los protagonistas podrían, por ejemplo, haber optado por ir a su casa- el medio elegido para alcanzar su objetivo es más un obstáculo que un subobjetivo.

Otros ejemplos de subobjetivos

Los protagonistas de ***El salario del miedo*** quieren ganar mucho dinero. Para ello tienen que conducir dos camiones cargados con nitroglicerina. Desde el principio queda claro que el medio constituye un objetivo en sí equivalente al objetivo inicial. Un subobjetivo –no morir- viene a superponerse a éste. Tal riqueza no perjudica a la película ya que los tres motores (objetivo, medio y subobjetivo) son parte de la misma acción).

Desde la segunda escena de ***La poison*** queda claro que Paul Braconnier (Michel Simon) quiere deshacerse de su mujer. Pero como no ha encontrado el medio no actúa. Es después de oír la entrevista a un abogado famoso cuando pasa a la acción (en los dos sentidos del término), e intenta alcanzar su objetivo. Observaremos que el medio que decide utilizar (el asesinato) le impone un segundo objetivo, consecuencia del primero: salir del embrollo.

En ***El diablo sobre ruedas*** el objetivo de David Mann (Dennos Weaver) es salvarse mientras es perseguido por un camión asesino. El medio utilizado durante toda la película es la huida. Es un subobjetivo, ya que utilizarlo le genera problemas, pero no es equivalente al objetivo. Finalmente, David Mann terminará utilizando un medio más eficaz para alcanzar su objetivo: la confrontación.

Encontramos el mismo principio en ***Astérix y el caldero.*** El objetivo de Astérix es pagar la deuda de honor de la aldea, y no llenar el caldero de oro, que no es más que el medio principal.

Estas distinciones no son esenciales para el espectador, puesto que el objetivo, el subobjetivo y el medio van en la misma dirección, por lo tanto, crean la misma historia. Veremos sin embargo, con lo que llamaremos el "deus ex machina" y el incidente desencadenante, que pueden ser importantes para el autor.

B. EFICACIA DEL OBJETIVO

Cuatro condiciones esenciales

Para conseguir una historia lograda no basta con dotar de un objetivo único al protagonista. Es igualmente indispensable:

1. **Que el espectador conozca o presienta rápidamente cuál es el objetivo.** Mientras el espectador no perciba (más o menos conscientemente) la voluntad del protagonista, no empieza la historia y por lo tanto no tiene en cuenta todo aquello que se le está contando. La

sensación no se puede soportar durante mucho tiempo. Esta primera condición impone que el autor conozca el objetivo de su protagonista. Es el único medio para construir historias rigurosas.

2. **Que el objetivo esté justificado.** El protagonista tiene que conseguir que el espectador comparta su deseo. Si éste no comprende el objetivo (aunque no lo apruebe) no sabe lo que está en juego. Ya lo hemos visto.

3. **Que el protagonista tenga problemas para alcanzar su objetivo.** No es, sin embargo, necesario que sean demasiado duros o, peor aún, imposibles. Una de las grandes dificultades de la profesión de autor dramático consiste en saber dosificar los obstáculos. Lo veremos en el capítulo siguiente.

4. **Que el protagonista tenga el intenso e inquebrantable deseo de alcanzar su objetivo.** Que no dé la sensación de que no le importaría abandonarlo. Cuanto más se empeñe en alcanzarlo, más se interesará el espectador por su historia. Por otra parte, ¿cómo imaginar que el espectador desee que el protagonista alcance su objetivo si éste le da lo mismo o se queja de la tarea?

Ésta es la razón del fracaso de ***El agente secreto*****.** Hitchcock [66] lo explica muy bien: *"Creo saber porqué la película no fue un éxito. Es una película de aventuras, el personaje principal debe tener un objetivo, es vital para la evolución de la película, y la participación del público apoyará y hasta ayudará al personaje a alcanzar su objetivo. En* ***El agente secreto*** *el héroe tiene una tarea (matar a alguien), sin embargo, le repugna hacerlo por lo que intenta evitarla".*

Podríamos adelantar que el protagonista de ***El agente secreto*** tiene dos objetivos contradictorios: el primero, que le ha sido impuesto, consiste en matar a alguien, y el segundo es evitar dicha tarea. Desgraciadamente para la calidad de la película, el primer objetivo carece de nervio y el segundo ni siquiera es abordado.

La película de Hitchcock no es un caso aislado. Algunas obras dramáticas dejan una sensación de insatisfacción porque el protagonista no se empeña en alcanzar su objetivo. En ***El novato*** el protagonista (Matthew Broderick) es engañado –entre otras cosas, le casan a la fuerza-, está descontento y protesta, aunque no hace nada por evitarlo, se deja llevar.

Concluyendo, **un protagonista debe ser activo, en su defecto reactivo, pero no pasivo. Y en cuanto al objetivo, debe dar la sensación de que no se lo quita de la cabeza.**

¿Un protagonista ocioso?

¿Se desprende de esta última condición que ni Oblomov, ni un personaje "oblomovista" podrán ser los protagonistas de una obra?

Oblomov, personaje central de una novela de Goncharov, es el ejemplo mismo de la indolencia, de ociosidad y de apatía. Su pereza es patológica. A priori, vemos mal que se fije un objetivo y que lo persiga hasta el final. Y sin embargo… un personaje oblomovista puede ser el protagonista si el objetivo es hacerle salir de su apatía y ofrece resistencia. Entonces se convierte en un personaje reactivo cuyo objetivo es precisamente no salir de la pereza. Es precisamente el ejemplo de Oblomov en ***Algunos días en la vida de Oblomov*** aunque la adaptación de Niñita Mikhalkov se aleje un poco y no respete la unidad de acción. Es, igualmente, el caso de algunos *sketchs* de Gastón Lagaffe o en ***El arte de vivir… pero bien.***

No obstante, existe otra posibilidad con los personajes oblomovistas: hacer que el papel protagonista recaiga en alguna persona de su entorno y convertir al personaje oblomovista en fuente de obstáculos. Es la estructura de ***Mi tío***, cuyo protagonista es el cuñado de Hulot, el Sr. Arpel (Jean-Pierre Zola), y que pretende hacer de Hulot (Jacques Tati) una persona respetable, ya que ejerce una mala influencia sobre su sobrino. El problema (el obstáculo) es que Humor, al igual que Oblomov o Gastón Lagaffe, es incurable.

Un objetivo de sustitución

En casos extremadamente raros, **algunos autores optan por no revelar el objetivo o las verdaderas intenciones de su protagonista.** Esto, sin embargo, no les libera de todas las obligaciones. Como el público necesita, casi desde el principio de la película, "un hueso que roer" o una pista que seguir, **debe por lo tanto crearse un falso objetivo, una pista falsa que suscite el interés del espectador. Es evidente que este falso objetivo no puede ser completamente artificial y que debe tener alguna relación con el verdadero, que antes o después termina por ser revelado.**

La huella es un buen ejemplo. Sir Andrew Wyke (Laurence Olivier) invita a Milo Tindie (Michael Caine) para conocerle mejor. Sabe que Tindie es el amante de su mujer, y hace como que no le importa. Lo que le interesa es asegurarse de que Tindie dispone de los medios necesarios para mantener a su mujer. El primer objetivo de Wyke, por lo tanto, es asegurarse de que su mujer no volverá. Algún tiempo más tarde, Wyke pide a Tindie que simule un robo con efracción. Segundo objetivo: cobrar un seguro. Finalmente, al cabo de cincuenta minutos caemos en la cuenta de que Wyke ha llevado a Tindie a esa situación para matar a su rival en *"flagrante delito de robo"*. Su verdadero objetivo era, desde el principio, vengarse. A falta de revelarlo al comienzo, Anthony Shaffer ha tenido la inteligencia y la cortesía de proponernos otros objetivos. Así, durante los primeros cincuenta minutos de ***La huella*** no tenemos la sensación de andar sin rumbo.

3
Obstáculos

"Cuando más logrado sea el relato, más encarnizada será la lucha y mejor será la película"
(Alfred Hitchcock [66])

"Es probablemente a causa de los obstáculos con los que se enfrentan mis personajes que el público ha podido simpatizar hasta ese punto con ellos"
(François Truffaut[145])

"El error no está en nuestras estrellas sino en nosotros mismos"
(Julio César)

"... inventar una historia que asciende sin detenerse ni decaer, y llevarla hasta el punto de explosión total"
(Jean Giradoux [57])

"Me gustaría que el público sólo se hiciese la siguiente pregunta: ¿Qué va a pasar?"
(Jean-Paul Sartre [126])

Hemos visto que el conflicto es esencial a la hora de hacer que una obra funcione, y que éste nace de la oposición entre objetivo y obstáculo. No sólo el obstáculo es igual de necesario que el objetivo, sino que su naturaleza está estrechamente vinculada a la de la obra.

Mientras que es imperativo que un único objetivo general determine la acción, nada impide que sean varios los obstáculos que se opongan al objetivo. Muy al contrario, el repertorio nos enseña que una pequeña cantidad de obstáculos, bien elegidos y bien desarrollados, es preferible a una acumulación exhaustiva.

A. NATURALEZA Y VARIEDAD DE OBSTÁCULOS

La clasificación "racional"

Los obstáculos pueden adoptar distintas formas. Cuando un hombre pretende conquistar a una mujer, los obstáculos pueden ser:

- El propio hombre: torpe, cobarde, tímido, estúpido, feo… o machista, orgulloso, susceptible, violento, mediocre… o hasta educado, culto, respetuoso.
- La mujer que no quiere enamorarse, que tiene otros gustos (ver ***La importancia de llamarse Ernesto***), que está enamorada de otro, que a pesar de todo no puede evitar elegir mal (ver ***El apartamento***).
- Los demás: un rival, otra mujer celosa, la familia del uno o del otro (ver ***Romeo y Julieta, La ley de la hospitalidad***), el patrón del uno o del otro, etc.
- La sociedad representada por la moral o la cultura o, mas concretamente, por la policía, la justicia, la prensa, o distintos grupos de opinión (ver ***Morir de amor***).
- La climatología (les separa un ciclón, como en ***El héroe del río***).
- El azar, en ocasiones llamado destino.

Veamos una primera clasificación que nos va a permitir distinguir tres grandes líneas de relaciones conflictivas:

- Consigo mismo.
- Con el otro.
- Con la sociedad.

A éstas se podrían añadir la climatología y el azar.

La clasificación "original"

Si esta clasificación permite variar los efectos y complicar la historia, no tiene, sin embargo, en cuenta la esencia de los obstáculos. Veamos un ejemplo: un individuo atrapado en un atasco. Éste puede deberse a la hora de salida de las oficinas (previsible por el protagonista) o a una huelga sorpresa de los camioneros (completamente independiente de la buena voluntad del protagonista). El obstáculo es el mismo en ambos casos, pero un naturaleza es diferente.

Supongamos ahora que nuestro personaje decide utilizar el carril bus. Al final de éste se encuentra con la policía, que lo detiene. El policía es la representación del otro, de la sociedad, de la mala suerte (el azar). Pero como nuestro protagonista cometió una falta podemos decir que provocó el obstáculo. En cierto modo, el verdadero obstáculo es la impaciencia y la falta de civismo del protagonista. El policía y la multa no son más que consecuencias, que podemos calificar de obstáculo externo aunque de origen interno. [NOTA: cuidado, el término "interno" no es necesariamente sinónimo de "interior", no más que "externo" lo es de "exterior". Volveremos sobre este punto].

Cojamos un segundo ejemplo, más delicado y fuerte. Una mujer maltratada por su marido, o un padre cuyo hijo adolescente se droga, tenderán a considerar que sus problemas vienen del exterior. La mujer acusará a su marido, y el padre a la sociedad y a los traficantes de droga. Pero los psicólogos demostrarán que tanto la mujer como el padre son, en parte, responsables de su desgracia. Después de todo, ninguna ley obligó a la mujer a casarse con un bruto. Son sus neurosis las que les empujaron a ello. Eric Berne [13] diría que su plan de vida concuerda con el de su marido. De igual manera que la necesidad de drogarse, de autodestruirse no viene de los traficantes –éstos sólo se limitan a responder a la demanda-, sino que viene de la educación recibida por el adolescente[1]. La brutalidad del marido o la droga son, pues, obstáculos externos de origen interno. En la vida real es demasiado doloroso para que la mujer o el padre lo acepten, pero no está de más que aquél cuyo trabajo consiste en crear personajes y situaciones lo tenga en cuenta.

Todo lo expuesto nos lleva a distinguir **tres categorías de obstáculos.**

Los obstáculos internos

Veamos varios ejemplos de obstáculos internos:

- Los celos de Otelo.
- La ambición y la cobardía de Macbeth.
- La cobardía de Garcin (***A puerta cerrada***).
- El orgullo de Rodrigo y Jimena (***El Cid***).
- La cobardía (en el amor) de Cyrano de Bergerac [2].
- La integridad, el puritanismo, la intransigencia de Antígona (***Antígona***), Alceste (***El misántropo***) o Tomás Moro (***La cabeza de un traidor***).
- La indecisión de numerosos personajes de Chéjov.
- La incompetencia de los protagonistas de ***Rufufú.***
- La reputación de Jimmy Ringo (Gregory Peck), el tirador de élite de ***El pistolero.***

---

[1] No pretendo juzgar. Sé por experiencia que la profesión de padre es la más difícil de todas y, paradójicamente es la única que no cuenta con más formación que aquella que nosotros mismos hemos recibido y que rara vez es un éxito. Simplemente me esfuerzo por sacar a la luz justas relaciones de causalidad.

[2] El término "cobardía" debe ser entendido como "falta de valor". No se trata de ningún juicio de valor.

- La avaricia enfermiza de Rapagón (***El avaro***) o Giacinto (Nino Manfredi) en ***Brutos, sucios y malos.***
- La idiotez y la torpeza de Laurel y Hardy.
- La culpabilidad (en ***Macbeth, El delator, El miedo, Psicosis, El inspector***).
- El secreto de confesión (en ***L'auberge rouge*** o ***Yo confieso***).
- La bondad crónica de Samuel Clayton (Gary Cooper) en ***El buen Sam*** o de Shen-Te (***El buen hombre de Sezuan***).
- Las psicosis de Aguirre (Klaus Kinski) en ***Aguirre o la cólera de Dios***, de Hermann (Dick Bogarde) en ***Desesperación***, de Alan Strang en ***Equus***, de Corky (Anthony Hopkins) en ***Magic***, de M (Peter Lorre) en ***M el vampiro de Dusseldorf***, de Carole (Catherine Deneuve) en ***Repulsión*** o de Marco Lewis (Cari Boegm) en ***El fotógrafo del pánico***, etc.

Viajero sin equipaje ofrece un interesante ejemplo de obstáculo interno: uno mismo. El protagonista, Gastón, es amnésico. Su objetivo consiste en encontrar su identidad. Ahora bien, la que le proponen, y que es la suya, no le gusta. Descubre que ha sido cruel y que ha cometido diversas tropelías. El obstáculo interno es total.

Los obstáculos externos

- La cobardía de los habitantes de Hadleyville en ***Solo ante el peligro***, donde sólo un borracho y un niño aceptan ayudar a Kane (Gary Cooper).
- La leucemia (***Love Store***).
- Una matanza (***Légitime violence***).
- Los viles explotadores de ***Deux orphelines***.
- La ingratitud de Boudu (***Boudu sauvé des eaux***).
- La falta de afecto del protagonista (***El incomprendido***).
- El gremio textil en ***El hombre del traje blanco.***
- La luna llena en ***Hay días y lunas.***
- La naturaleza (en ***Dersu Uzala, Las aventuras de Jeremiah Jonson, La reina de África, Río sin retorno***) o las aventuras (en ***Bernard Prince***).

Los obstáculos externos de origen interno

- La presencia de Inés y Estela (***A puerta cerrada***).
- La lluvia que funde el revólver de jabón de Virgil Starckwell (Woody Allen) en ***Toma el dinero y corre.***
- Pignon (Jacques Villeret) en ***La cena de los idiotas.*** En efecto, si Brochant (Thierry Lhermitte), el protagonista, tiene tantos problemas con Pignon, es porque en primer lugar ha ido a buscarlo para su poca gloriosa cena.
- ***Otelo*** ofrece un interesante ejemplo de obstáculo externo, Yago, generado por el protagonita (Otelo). Al comienzo de la obra intuimos que Otelo ha seducido a Desdémona gracias a Casio. Para recompensarlo le nombra teniente. Dicho nombramiento es injusto, porque Yago se lo merecía en mayor medida que Casio. El resentimiento de aquél es, por tanto, legítimo. Además, parece –aunque Shakespeare no lo aclara- que Otelo obtuvo en el pasado los favores de Emilia, la mujer de Yago. Algunos exegetas llegan hasta decir que Yago tiene tendencias homosexuales y que el amor de Otelo por Desdémona le hace sufrir. En resumen, Yago está o estaría celoso de Casio, Otelo y Desdémona. El principal responsable de sus celos es Otelo. Así, 1) Yago, obstáculo externo no es malvado de forma gratuita; 2) no elige a su víctima (Otelo) al azar; 3) tampoco elige su medio de tortura (los celos) al azar. Lo cual hace de Yago un obstáculo mucho menos externo de lo que parece, y seguramente uno de los papeles de malvado más bellos del repertorio (mucho más logrado que algunos de los malos de Hitchcock que son, en muchos casos, puramente externos).

En ***El inspector*** hay dos obstáculos internos (la corrupción y la estupidez de los protagonistas), y un obstáculo externo de origen interno: el propio inspector; ya que si los protagonistas no fueran corruptos no deberían temer la llegada del inspector. Por el contrario, el inspector de ***Twist again a Moscou*** (Martin Lamotte), que viene a controlar al hotelero Igor Tataïev (Philippe Noiret), es un obstáculo puramente externo, ya que Tataïev no tiene nada que ocultar.

Un obstáculo interno diferente: el coprotagonista

Las historias con varios protagonistas presentan, frecuentemente, un obstáculo interno evidente: uno de los protagonistas se opone a la acción común, o los protagonistas no se ponen de acuerdo en lo que tienen que hacer.

El ejemplo más conocido es el de Laurel y Hardy, el Gordo y el Flaco: a menudo tienen el mismo objetivo, pero esto no les impide ponerse zancadillas. Otro ejemplo: ***Desaparecido*** o ***Los compadres***, en donde los protagonistas tienen que encontrar a alguien aunque no se ponen de acuerdo en cuándo y cómo.

Queda claro que **los desacuerdos internos entre los coprotagonistas sólo tienen interés si son utilizados como obstáculos a la hora de alcanzar el objetivo común.**

En ***Tartufo***, Molière presenta un conflicto entre Mariana y Valerio que no tiene ninguna consecuencia sobre la acción. No constituye por lo tanto más que un paréntesis inútil. Bello pero inútil.

La moral del espectador

Puede ocurrir que la diferencia entre obstáculo interno y obstáculo externo no sea tan evidente. En ***Vida difícil*** Silvio (Alberto Sordi) es un periodista íntegro. Tan íntegro que rechaza una fortuna por no destapar un escándalo financiero mientras sigue viviendo miserablemente. ¿Dónde está el obstáculo? ¿En la integridad de Silvio o en la corrupción de la sociedad italiana? La respuesta no es evidente. En obras como ***El misántropo*** el puritanismo del protagonismo es exagerado, y puede ser considerado como un obstáculo interno. No es el caso de la integridad de Silvio, que podemos pensar que es la consecuencia lógica. Todo depende, por lo tanto, de los valores del espectador.

Obstáculo interno *versus* obstáculo externo

Esta distinción entre obstáculo interno y obstáculo externo es interesante por varios motivos. En primer lugar, parece que aquéllas historias en las que el protagonista es, al menos parcialmente, responsable de sus conflictos atraen más al espectador. En la vida cotidiana somos, frecuentemente, el generador inconsciente de nuestras propias desdichas. Y hasta cuando su origen no se sitúa en nosotros mismos, nuestro orgullo acentúa el dolor. ¿No es más interesante observar cómo un protagonista escapa a la tumba que ha ido cavando y qué lección sacará de todo ello, que enterarse de que se puede ser víctima ciega de un atentado terrorista con sólo salir a la calle?

Si lo analizamos con más detenimiento, **la diferencia entre obstáculo interno, obstáculo externo de origen interno y obstáculo externo tiene mucho que ver con lo que he llamado la clasificación de "relación" consigo mismo, con el otro y con los demás –sin ser por ello rigurosamente idéntico-.**

Cuando nos oponemos a nosotros mismos estamos la mayor parte de las veces ante un obstáculo interno.

Cuando nos oponemos al otro, se trata en la mayoría de las ocasiones de alguien cercano: cónyuge, hijo, amigo, y éstos no han sido elegidos por casualidad. Son, por lo tanto, obstáculos externos de origen interno.

Cuando nos oponemos a los otros, a la sociedad, puede que tengamos una parte de responsabilidad en lo que son los obstáculos externos de origen interno. Si no hemos intervenido (como sucede en el caso de un rumor o de un error judicial) en ese caso son obstáculos externos.

Por último, tal y como vamos a ver a continuación, **esta distinción interna/externa no está muy lejos de lo que separa la tragedia del melodrama.**

La tragedia

Las definiciones y características de la tragedia son numerosas.

Así, Aristóteles [4] lo considera un género dramático que supuestamente genera terror y miedo en el espectador, provocando así una purgación de las pasiones (la famosa catarsis).

Siguiendo con Aristóteles, un protagonista de tragedia debe poseer un defecto trágico, que él denomina "falta".

Y, finalmente, considera que la tragedia debe representar las acciones de los hombres nobles, en oposición a la comedia, que se interesa por los hombres viles.

Algunos estudiosos retomarán esta idea: el protagonista de la tragedia sólo puede ser un famoso personaje de leyenda o perteneciente a la historia: semidiós, rey, príncipe, héroe mitológico, etc. Por esta razón no incluyen ***La muerte de un viajante*** entre las tragedias.

Para otros, la tragedia tiene que acabar mal. Áyax, Antígona, Lear, Hamlet, Macbeth, Otelo, Fedra mueren; Edipo se vacía los ojos antes de ser desterrado (***Edipo Rey***).

Walter Kerr demuestra en ***Tragedy and comedy*** [80] que:

1. La tragedia termina más bien que mal. Ciertamente, hay muchas muertes –aunque no siempre-, y en cualquier caso, hay que morirse algún día. Y luego, antes de morir, los protagonistas de la tragedia alcanzan su objetivo y, con frecuencia, aprenden una lección, por lo tanto se enriquecen de las vicisitudes a las que se han visto sometidos. ***Edipo Rey*** es el ejemplo más notable. Al final de su "psicoanálisis", Edipo no sólo ha alcanzado su objetivo, sino que ha aprendido muchas cosas sobre sí mismo. En la continuación, ***Edipo en Colono***, demuestra que se volvió menos ciego, menos colérico, más sabio y sereno.

2. la tragedia pone en escena a un individuo que ejerce el libre albedrío hasta el final, hasta la muerte (o la mutilación). En este sentido, el protagonista de tragedia ha conservado algo del espíritu divino que le caracterizó en la época en que el drama era un rito sagrado. Hacer o ver una tragedia da una imagen halagadora del ser humano, equiparable a la invención o a la producida por el culto a los dioses –ya se trate del "Dios verdadero", como de los del deporte o del arte, los primeros de la clase, los genios, los Mozart, los líderes en las listas musicales de ventas o los Óscar. Es probablemente esta aspiración superior la que hizo que la tragedia fuese considerada el género más noble que pudiera existir. En realidad, creo que el concepto de libre albedrío es una ilusión, tanto en la vida como en la tragedia. Volveremos a verlo en el capítulo 4. lo que cuenta aquí es el sentimiento que la tragedia genera en el corazón del espectador.

A la hora de definir la tragedia mantendremos, de entre todos los elementos expuestos, los siguientes:

1. **El ejercicio del libre albedrío.**
2. **La presencia de un defecto trágico, que no es más que un obstáculo interno.**

El melodrama

El término "melodrama" tiene dos sentidos. Etimológicamente, se trata de un drama cantado, género defendido por Rousseau en el siglo XVIII, cuyo origen es el canto a coro griego. Sin embargo es el sentido corriente del término, surgido en el siglo XIX, el que nos interesa. Todo el mundo sabe lo que es un melodrama, o una situación melodramática –hace referencia a efectos de seducción fáciles, y

a un aspecto patético casi lloroso-. Pero si abren un diccionario, tendrán muchas dificultades para encontrar una definición clara y satisfactoria del término melodrama.

Yo tengo una muy simple. **El melodrama, al contrario que la tragedia, se caracteriza por la acumulación de obstáculos externos.** Por ello los protagonistas de los melodramas son frecuentemente víctimas inocentes como los niños (ver ***Chiens perdus sans collier, Les deux orphelines, El incomprendido, Los olvidados, Pelo de zanahoria, Sin familia,*** etc.) han hecho de este tipo de obstáculos su especialidad. Los personajes sufren accidentes, padecen enfermedades, soportan la maldad del entorno… y los ingredientes son siempre los mismos: amor, desdicha, pobreza, desgracia, injusticia, traiciones, etc.

Los melodramas contemporáneos

No obstante, si lo estudiamos con mayor detenimiento, descubrimos que **muchas obras son melodramas camuflados.** No porque sean más o menos lacrimógenos, sino **porque sus protagonistas viven pocos obstáculos internos o ninguno; no existe ningún defecto trágico y tienen que afrontar la rudeza del mundo que les rodea.** Muchas películas de aventuras, de terror, de vaqueros, de espionaje o policíacas no son más que melodramas. Cabría añadir que a principios del siglo XIX no sólo las obras "rosa" eran consideradas melodramas. Caigniez, Dennery o Pixerécourt escribieron melodramas, y su rastro lo encontramos en las películas de John Stahl, de Douglas Sirk, o en los culebrones. Algunas de nuestras actuales películas de terror: ***La sonne sanglante, Les pilules du diable, Rugantino, Le spectre du château***… se han inspirado en melodramas.

En el siglo XX ***Alien el octavo pasajero, Los aventureros, Defensa, Falso culpable, Soy un fugitivo, Rambo*** y tantas otras, en las que los protagonistas son víctimas de la mala suerte, la injusticia o la manipulación, pueden ser consideradas melodramas en un sentido amplio. **Lo que falsea la perspectiva es que la mayor parte de los protagonistas de los melodramas de hoy en día están a la altura de los obstáculos con los que se enfrentan.** En ***Les deux orphelines***, las protagonistas sufren múltiples vicisitudes contra las que no pueden hacer nada. En nuestro tiempo Ramno (***Rambo 2***), Indiana Jones, Ripley (***Alien, el octavo pasajero***), Navarro o McGyver saben defenderse, y hasta consiguen vencer los obstáculos externos con los que se enfrentan. En algunos casos, optan por anticiparse a los problemas. Sucede con James Bond, que no vive ni un ápice de obstáculo interno, pero que por haber elegido un oficio peligroso puede ser considerado un personaje menos melodramático que el Dr. Ben McKenna (***El hombre que sabía demasiado***), que se embarca sin querer en un asunto de espionaje.

Un ejemplo de melodrama evolutivo

Con la muerte en los talones es un ejemplo interesante de obstáculo puramente externo que se convierte (muy parcialmente) en otro de origen interno.

Al principio confunden a Roger Thornhill (Cary Grant) con un tal Kaplan, y le persiguen por equivocación. Él es completamente ajeno a todo. Estamos pues en pleno melodrama. Al cabo de veinte minutos de película, termina por salir del atolladero y volver a su casa. Cuando podía optar por olvidar la historia y volver a su vida rutinaria, decide que quiere saber más. Ni la policía ni su madre han creído su versión, por lo que se empeña en probar su buena fe y hacer valer sus derechos. Empieza a investigar. Esto se anima, porque a partir de ese momento Thornhill elige la confrontación. Y ello da lugar a una escena muy bonita: se cuela en la habitación de hotel de Kaplan buscando pistas. De repente suena el teléfono. Duda. Finalmente descuelga:

- *¿Sí?*
- *Encantado de dar con usted señor Kaplan.*
- *¿Quién habla?*
- *Nos encontramos ayer por la noche y ya ha olvidado mi voz. No es muy agradable por su parte.*
- *Ya sé quién es usted. Pero yo no soy el señor Kaplan.*
- *No, claro. Descuelga el teléfono de su habitación y no es usted del señor Kaplan.*

Thornhill está en un callejón sin salida y un poco por su culpa.

Podemos lamentar que Hitchcock se haya empeñado en contar historias de falsos culpables, de inocentes víctimas de infelices cúmulos de circunstancias. Él intenta justificar este interés explicando que el espectador se identifica más fácilmente con un personaje de la calle, con el que tiene mucho en común. Pero ahí se está refiriendo a la definición conceptual, y olvida algo que él mismo desarrolla, es decir, que un personaje que vive un conflicto genera una identificación con el espectador, aunque no tenga nada que ver con él. En realidad, el interés de Hitchcock por los falsos culpables viene probablemente de esa experiencia traumatizante que vivió siendo niño y que ha contado en numerosas ocasiones. Cuando tenía seis años, su padre lo hizo encerrar en el calabozo de una comisaría sin que el niño entendiera las razones del castigo. La injusticia era total. El pequeño Alfred estaba en pleno melodrama. *"... me pongo siempre en el lugar de la víctima"*, reconocería a Truffaut [66], *"Con esto volvemos a mi miedo a la policía. Siempre he sentido, como si fuera yo la presa, las emociones de una persona a la que detienen y llevan a la comisaría..."*.

Veremos más adelante, en el capítulo dedicado a la ironía dramática, que las historias de falsos culpables parten con desventaja desde el principio.

La comedia y la naturaleza de los obstáculos

La tragedia y el melodrama son géneros serios si los comparamos con la comedia. Ahora bien, **la comedia no distingue entre obstáculo interno y obstáculo externo.** En primer lugar, parece ser que **el espectador acepta mejor los obstáculos externos cuando son tratados desde el ángulo cómico. Como si sólo merecieran mofa y burla.** Para convencerse basta con comparar ***Sin familia***, seriamente tratado por Marc Allégret, y el mismo tema pero con ironía en la versión de Vittorio Gassman (***Sema amiglia, nullatenenti, cercano affetto***).

La desgracia es el tipo de obstáculo externo que funciona bien en la comedia.

Es, por otra parte, el humor lo que hace que las películas de Chaplin o Pagnol no caigan en el melodrama. Además, hay otra razón que explica la ausencia de distinción entre obstáculo interno y obstáculo externo en la comedia, que abordaremos en el capítulo 9.

La mezcla de "géneros"

En el teatro griego los géneros eran puros… aunque ***Edipo Rey*** sea una tragedia (Edipo es víctima de su arrebato y de su ceguera) y un melodrama (Edipo es víctima de su destino). Después, los "géneros" se han mezclado, y **muchas de las obras actuales presentan los tres tipos de obstáculos (internos, externos y externos de origen interno) y las dos maneras de abordarlos (seria y cómica).**

El Cid, por ejemplo, no es tal y como Corneille indicó, una tragicomedia, sino más bien un tragimelodrama. Por dos razones. En primer lugar, porque no hay estrictamente nada divertido en la historia. Podríamos dedicar mucho tiempo a buscar elementos cómicos en esta obra. Y en segundo lugar, porque empieza como una tragedia: Rodrigo y Jimena tienen un defecto trágico especialmente intenso: el orgullo. Si los protagonistas ejercieran el libre albedrío y llevaran su orgullo hasta las últimas consecuencias, el final sería un baño de sangre. Desgraciadamente, en el acto V, y contra todo pronóstico, Rodrigo renuncia a dejarse matar por Don Sancho, su rival –abandonando así su orgullo-, y éste renuncia a su amor por Jimena, quien revela su amor en el momento oportuno. ¡Final feliz! Esta obra ha sido clasificada como tragicomedia por razones históricas. En la Edad Media se llamaba comedia a todo relato que acabara bien, aunque no tuviera ni un ápice de diversión (no hay más que ver ***La Divina Comedia*** de Dante).

Si hay una obra que merezca realmente el apelativo de tragicomedia, o más bien de comitragedia, es ***Don Juan***. La razón está en que Don Juan es independiente y blasfemo hasta el final, hasta la muerte. Y por ello es un personaje de tragedia. Pero mientras tanto, su oposición a Snagarelle y a los demás nos habrá hecho reír.

Romeo y Julieta es un caso diferente. Los obstáculos con los que se enfrentan los protagonistas en la primera mitad de la obra son obstáculos externos (la rivalidad entre Montescos y

Capuletos, y el matrimonio forzado de Julieta). Pero su amor es tan fuerte y pasional que los empuja a todo tipo de maniobras, y finalmente al suicidio. Es un defecto trágico que asumen hasta el final. ***Romeo y Julieta*** es lo contrario de ***El Cid***: empieza como un melodrama y termina como una tragedia.

Género y género

Llegados a este punto de la comparación entre tragedia, comedia y melodrama, se impone un paréntesis para analizar a qué llamamos género. Según el diccionario, un género es una categoría de obras. Aunque los parámetros de categorías sean diversos, muy a menudo se clasifican dentro de la categoría comedias, westerns, melodramas o películas policíacas. Esta clasificación se presta a confusión. Una película del oeste, por ejemplo, pede ser cómica. Es raro aunque no incompatible (ver ***El rey de los cowboys, Los hermanos Marx en el oeste, Sillas de montar calientes***, etc.). Una película bélica también puede ser cómica (ver ***Armas al hombro, Matadero para todos, M.A.S.H.***, etc.). Por otra parte, una comedia musical puede no ser nada divertida (ver ***West Side Story, Los paraguas de Cherburgo*** o ***Empieza el espectáculo***).

En resumen, **es más juicioso distinguir:**
Los obstáculos internos de los obstáculos externos.
El tratamiento serio del tratamiento cómico.
El tratamiento realista del tratamiento fantástico.
El tratamiento realista del tratamiento musical (ver la ópera o las "comedias" musicales).
Los géneros en función de constantes recurrentes como los decorados y/o las épocas (En el Oeste de EE.UU. y el siglo XIX para el *western*, la Antigüedad para el *peplum*, el futuro para la ciencia-ficción), **las situaciones** (guerra, aventura, casos para el género policiaco), **los personajes** (el pirata o el corsario), **los accesorios** (capa y espada), etc.

Es evidente que **estas distinciones no se sitúan todas en un mismo plano. No son**, por lo tanto, **incompatibles. La mezcla puede producirse dentro de las propias distinciones, o entre cada una de ellas.** Podemos perfectamente imaginar una comedia que comience como un drama realista, poniendo en escena obstáculos internos y externos, y que desemboque en lo fantástico con, de vez en cuando, algún número de variedades. Esto nos lleva a ***The rocky horror Picture show*.**

El final de la tragedia

Algunos filósofos modernos y contemporáneos comprobaron que la tragedia había dejado de existir y, además, añadieron que tenía pocas posibilidades de resurgir. El siglo XX ha denigrado la tragedia mientras presenciaba el auge de la comedia. Anouilh (***Antígona, Medea***), Cocteau (***La máquina infernal***), Giradoux (***Electra, No habrá guerra de Troya***), Ionesco (***Macbeth***), entre otros, abordaron los temas clásicos a partir de la burla.

Para Walter Kerr [80], fue Freud quien lanzó el mal de ojo a la tragedia al opinar que el libre albedrío, por halagador que resulte para la vanidad humana, no existe. El espíritu humano no es libre, es el producto de efectos diferentes entre sí e independientes de su voluntad. No se trata de decir que un ser humano no es capaz de optar, sino que esas opciones dependen de su personalidad, y que ésta es el resultado de una multitud de factores que no dependen de su voluntad.

Es una idea que no termina de ser aceptada[3]. Es más fácil aceptar que nos merecemos nuestras cualidades y que los demás se merecen sus defectos, o que basta con querer para poder. Y naturalmente este sentimiento es, igualmente, válido para los espectadores de una obra dramática. El ejemplo más evidente de esta reticencia lo encontramos en la actitud de muchas personas ante un criminal de esos que llamamos "inhumanos", ya sea grande o pequeño, y tenemos en Hitler el caso más extremo y su arquetipo.

[3] Los partidarios entusiastas del libre albedrío leerán con interés el ***Pedir traité de manipulation à l'usage des honnêtes gens*** [75].

Aún hoy en día, muchos prefieren pensar que la violencia y el odio manifestados por Hitler surgieron de sí mismo, y por lo tanto que él era el único responsable de ellos. Esto permite –a todos aquellos que no fueron víctimas- criticarlo sin intentar entenderlo y así, por oposición, salir ellos mismos mejor parados. Es patente que tener alguien a quien odiar o despreciar, siendo conscientes de ello, produce una sensación placentera. En realidad, el dictador alemán nació, como todos, con un gran potencial. Con el tiempo, ese potencial fue destruido –Alice Miller demostró en ***Por tu propio bien: raíces de la violencia en la educación del niño*** [99] que el padre de Hitler martirizó a su hijo- sin que él fuera responsable de nada.

"No hay nazis, decía Truffaut [145], *sólo niños de nazi"*. Resumiendo, Hitler tenía tantas circunstancias atenuantes como el resto de la humanidad, y no era más responsable de sus defectos y de sus cualidades que, por ejemplo, la Madre Teresa de Calcuta. En cierto modo, sus defectos, como los de cualquiera, eran obstáculos externos, interiores, pero no internos.

[NOTA: decir todo esto no es ni sentir simpatía ni intentar trivializar; es simplemente entenderle. Es decir, sentir empatía. Diabolizando a los racistas o a los grandes criminales, no aceptando que se trata de seres humanos ¿no nos arriesgamos a permitir que nazcan otros? Si deseamos evitar la aparición de nuevos Hitler, grandes o pequeños, tendremos que entender cómo nació el dictador alemán. Tal vez porque lo presintieron los dramaturgos se interesaron tanto por los defectos humanos y se sintieron tan atraídos por los protagonistas antipáticos].

¿El final del obstáculo interno?

En lo absoluto no existirían obstáculos verdaderamente internos. Sin embargo ¿algunos obstáculos no son más internos que otros? A pesar de la muerte de la tragedia y de las razones de esa muerte, **el espectador sigue prefiriendo aquellas historias que especifiquen obstáculos que provienen del propio protagonista.** ¿Por qué? Lo acabamos de ver: en primer lugar porque no termina de aceptar que no nos merecemos ni las cualidades ni los defectos. Y en segundo lugar porque tiene la sensación de que es más fácil actuar sobre sus propios obstáculos que sobre aquellos que vienen del exterior.

Aunque, en su origen, no seamos responsables de nuestros demonios internos, corresponde a cada uno de nosotros soportarlos. Sólo que, si el autodidactismo puro y el libre albedrío no existen ¿podremos considerar que un individuo puede actuar sobre sí mismo, que puede autotransformarse? Si no elegimos nuestros defectos ni nuestras cualidades ¿podremos, al menos, elegir entre dar lo mejor de nosotros mismos y dejarnos llevar, entre la mediocridad y la exigencia (siempre con respecto a nosotros mismos, no con respecto a los demás)? Es más agradable responder que sí, y es probablemente la razón por la que **el espectador prefiere identificarse con personajes que se enfrentan a obstáculos constituidos por sus propios defectos y que reaccionan ante éstos, que con inocentes víctimas del destino o de odiosos explotadores.**

Cuando William Gibson escribió ***El milagro de Ana Sullivan*** era, probablemente, consciente de eso. El papel protagonista recayó en la profesora, Ana Sullivan, cuyo objetivo es sacar de su mutismo a una joven sordomuda y ciega, Helen Keller. Si Gibson hubiera elegido a Helen Keller como protagonista, el resultado hubiera sido un horrible melodrama. Muy inteligentemente, optó por alguien que eligió la dificultad y que, por lo tanto, es más responsable de sus obstáculos que una persona discapacitada. Vemos el mismo principio en ***El pequeño salvaje.*** El protagonista de la película no es Víctor, el niño salvaje, sino el doctor Itard (François Truffaut) que le recoge y se ocupa de él.

Características interiores y obstáculos externos

El ejemplo de ***El milagro de Ana Sullivan*** pone de manifiesto que todos lo defectos de un individuo no son percibidos de idéntica manera, aunque éstos sean personales, es decir, interiores. **Los defectos psicológicos** (la falta de valentía de Cyrano) **son asimilados, generalmente, a obstáculos internos, mientras que los defectos físicos** (la nariz de Cyrano) **o sociológicos lo son a obstáculos externos.** En ***¡Viva Zapata!***, por ejemplo, Emiliano Zapata (Marlon Brando) está molesto porque no

sabe leer. El principal obstáculo de Jack Crabb (Dustin Hoffman) en ***Pequeño gran hombre*** es no ser ni del todo blanco, ni del todo indio. ¿Estos defectos interiores pueden ser considerados defectos internos?

¿Qué escribir hoy en día?

Si la tragedia ha muerto y todo obstáculo es, directa o indirectamente, externo, podemos plantearnos ¿qué les queda por escribir a los escritores del siglo XXI? Yo lanzo tres respuestas:

1. Pueden, en primer lugar, **seguir tratando los obstáculos "internos"**. Un individuo puede que no sea responsable, al principio, de sus defectos; no son personales, aunque los soporta. Por lo tanto, no le queda más alternativa que **buscar la solución a sus problemas, y el desarrollo de su ser dentro de sus límites y sus dificultades.**

2. Puesto que no se elige nacer en la o cual familia, y el reparto es muy desigual, la educación es responsabilidad de todos aquéllos que detentan el poder (artistas, profesores, periodistas, intelectuales, políticos, etc.). Lo cual nos conduce a un segundo tipo de **relato:** aquel **que pone en tela de juicio la sociedad.**

3. Escribir comedias. En el capítulo 9 intentaré demostrar que **la comedia es un género noble, justo y necesario.**

Algunos temas con mayor dificultad

Eric Berne [13] decía que el ser humano nace príncipe o princesa, y que el trabajo de la mayoría de los padres consiste en convertirlo en sapo o rana. Ahora bien, al igual que en los cuentos de hadas, siempre hay un príncipe o una princesa dentro del sapo o de la rana. Las obras dramáticas basadas en los obstáculos estudian los medios que permiten volver al estadio primitivo de príncipe o princesa. Muchos defienden, por otra parte, que es fácil, que basta con enfrentarse con una serie de dificultades para conseguirlo. El espectador adora esas historias en las que el protagonista se enriquece enfrentándose a sus propios obstáculos.

Dicho esto, si para transformar un niño en sapo o en rana han hecho falta varios años y ambos padres, es poco probable que la transformación inversa se realice sin ninguna ayuda, que baste con sufrir un poco para convertirse en alguien mejor. Para algunos autores un sapo o una rana no pueden convertirse en príncipe o princesa sin la ayuda de un mago. Éste puede tener mil caras diferentes. Es probable que el relato sea una de esas mil caras. Sin embargo, el mago contemporáneo más conocido y poderosos de todos es, seguramente, el psicoterapeuta. En parte porque genera temor y fascinación en nuestras sociedades. No es por casualidad que el más malvado de todos los malos del repertorio, Aníbal Lector (***El silencio de los corderos***), sea un antiguo psiquiatra. En cualquier caso, esta segunda categoría de autores considera poco probable el enriquecimiento del protagonista. Sólo que al espectador no le gusta que se lo recuerden. Volveremos a tratar el tema cuando abordemos la caracterización en el capítulo 4.

Habrán comprendido que la satisfacción del espectador depende de la naturaleza de los obstáculos y de su efecto sobre el protagonista. Esto no quiere decir que estemos limitados a un solo tipo de historia, aunque es bueno que aquél que decepciona a sus espectadores lo haga con conocimiento de causa, que sepa que hay obras fáciles y obras difíciles. Ante una similar calidad de escritura, una obra con un protagonista simpático (Romeo *versus* Macbeth), que alcanza su objetivo (Hamlet *versus* Alceste) y que evoluciona a mejor (John Dunbar de ***Bailando con lobos*** *versus* Frank Pupart de ***Serie negra***) atraerá a más público que una obra que no respete estas condiciones[4].

[4] A éstas se podría añadir el efecto *casting*. Una historia de amor en manos de Julia Roberts y Richard Gere (***Pretty woman***) tiene más probabilidades que otra, por muy bien escrita que esté, en manos de Betsy Blair y Ernest Borgnine (***Marty***).

Los autores y los productores americanos (los de ***Arma letal***, no los de ***Annie Hall*** o ***J.F.K.***) han comprendido estas distinciones y no es casualidad que sus protagonistas alcancen más habitualmente su objetivo que los de sus homólogos europeos. En el caso de ***Pretty woman*** o de ***¿Quién engañó a Roger Rabbit?***, no es muy significativo. Estas películas son simples pasatiempos, y nadie les pide que nos hablen de la vida.

Pero en el caso de obras más profundas y ambiguas, como ***Terciopelo azul, Malas influencias*** o ***Dulce hogar… ¡A veces!***, podríamos lamentar la manía del final feliz. ¿Es la única forma de seducir al público? ***Alguien voló sobre el nido del cuco*** demostró que un final penoso podía cosechar un gran éxito. Además, ¿está bien decir la verdad? ¿Quién plasma mejor la realidad de la vida? ¿Comencini, que termina ***El incomprendido*** con la muerte del niño, o Schatzberg que termina el *remake* (***Eliot, mi amigo***) con un final más feliz? En fin… no censuremos a los americanos. Corneille fue un buen ejemplo con el final feliz de ***El Cid.*** En realidad, **el final feliz sólo tiene cabida allí donde el desarrollo de la historia lo haga lógico.**

Strindberg deseaba que un día fuéramos lo suficientemente instruidos como para soportar el cruel espectáculo de la vida. Si estamos lejos es tal vez (en parte, por supuesto) porque la dramaturgia aporta ilusión al espectador. Dar esperanza es legítimo y esencial. Pero dar ilusión puede ser contraproducente, *"desgraciado el pais que necesite héroes"*, dijo Galileo en la obra de Brecht (***La vida de Galileo Galilei***).

B. LA EFICACIA DE LOS OBSTÁCULOS

Justificación de los obstáculos y McGuffin

Como al espectador le encanta que el protagonista viva conflictos, acepta fácilmente todo aquello que suponga una traba. Pero ¿es razón suficiente para que los obstáculos sean gratuitos o injustificados. Depende.

La mayor parte de los obstáculos necesitan de una mínima justificación. Es preferible que sean probables a que sean posibles, incluso aunque no haga falta una gran preparación. Volveremos a este punto en el capítulo dedicado a la preparación. No obstante, **existe una excepción a la necesidad de justificar los obstáculos: los relativos a las premisas de la obra. Los obstáculos que generan una historia y que forman parte de las premisas pueden ser gratuitos y hasta carecer de justificación.**

Hitchcock bautizó la justificación de las premisas conflictivas: el **"McGuffin".** Desgraciadamente, la explicación que da a Truffaut (consultar ***El cine según Hitchcock*** [66]), si bien ilustra la poca importancia que tiene el *McGuffin*, no aporta una definición y, por lo tanto, se presta a confusión. En realidad, **el "McGuffin" es simplemente la razón que justifica un obstáculo inicial (habitualmente externo). Dicha razón no requerirá ni de mucho trabajo, ni de una gran búsqueda, sólo debe ser comunicada al espectador.**

En ***El diablo sobre ruedas*** el *McGuffin* –es decir, las razones por las que el camión ataca a David Mann (Denis Weaver)– ni tan siquiera son comunicadas al espectador.

En ***The diaper ad*** el personaje principal, un fotógrafo (Tony Randall) tiene que ocuparse de un niño que la madre ha olvidado en un estudio después de una sesión fotográfica. Al final y después de muchas peripecias (todas ellas vividas por el fotógrafo), la madre vuelve a buscar a su hijo, farfullando una explicación, el *McGuffin*, que, como por casualidad, se ve interrumpida. Difícil, en efecto, justificar tal olvido (tanto para la madre como para el guionista). Pero poco importa; lo importante es que este olvido ha causado diferentes conflictos en la vida del fotógrafo.

En resumen, **lo que cuenta no son las razones iniciales que hacen que el personaje tenga que enfrentarse a distintos problemas, sino el hecho de que los tenga.** Consulten el análisis de ***Con la muerte en los talones*** para encontrar otro ejemplo de *McGuffin.*

La fuerza de los obstáculos

Si los obstáculos son flojos el protagonista alcanza su objetivo con demasiada facilidad y nos aburrimos. Si, por el contrario, son demasiado fuertes, el protagonista termina en un callejón sin salida, y la historia deja de tener sentido. ¿Qué interés tiene ir al cine o al teatro para comprobar que un niño de cinco años no puede reparar un ordenador? ¿O que un policía atado a una silla, torturado y rociado con gasolina no puede hacer nada para salir del atolladero en el que está (***Reservoir dogs***)? En resumen, **los obstáculos tienen que guardar la proporción con el protagonista.** Si se compara el obstáculo con una pared, ésta tiene que ser lo más alta posible aunque no infranqueable. **La idea es conseguir que el espectador se debata entre la esperanza y el temor.**

La escasez de obstáculos

En la mayor parte de las obras, las paredes no son lo suficientemente altas. **El problema no es la cantidad de obstáculos, sino su intensidad.** Un autor (Richard S. Prather [117]) declaraba a este respecto: *"Haga leña de su protagonista caído"*. De hecho, **no hay que dudar en poner al protagonista ante la más oscura de las realidades, aunque, eso sí, sabiendo que sabrá salir por su propio pie.**

Capra no duda en humillar a su protagonista y ponerle al borde del suicidio, en otras palabras, en hacer que caiga lo más posible para luego recatarlo de forma meritoria (***El secreto de vivir, Dama por un día, Juan Nadie, Caballero sin espada, ¡Qué bello es vivir!***, etc.). Me pregunto si el objetivo de Capra no era plasmar ese momento en que todo renace después de haberse tambaleado, ese momento en el que el ser humano pasa del desamparo a la felicidad.

Es imposible enumerar las cualidades, aptitudes o neurosis necesarias para convertirse en un buen autor dramático. Probablemente una dosis de curiosidad, otra de generosidad, otra de humanismo, otra de compasión, otra de psicología, cuatro de paciencia y energía. Pero ¿dosis de cuánto? … es un misterio comparable al de la creación. Al igual que los jueces, los cirujanos o los árbitros, los autores dramáticos tienen mucho de hostigadores. Algunos autores, no obstante, no aceptan hacer sufrir a sus protagonistas. Es superior a ellos, y tal vez esto les honre. Lo que no comprenden es que el mejor medio para que el espectador comparta con ellos el amor por sus personajes no es protegerlos, sino reírse de ellos (en el caso de una comedia), "hacer leña del árbol caído". Sin embargo, es importante amar y comprender a los personajes mientras se les está golpeando. Sin ello, caemos en una forma de crueldad muy cercana al sadismo, que no me parece deseable ni en la vida, ni en la dramaturgia.

La indolencia de las series de televisión

Entre los guionistas que dudan en martirizar a sus protagonistas, los autores de series para la televisión son los más notables. ***McGyver, Navarro, Marc y Sophie, Sylvie et compagnie, Léo y Léa***, etc., etc., etc., consiguen lo que se proponen con demasiada facilidad. De ahí la impresión de agradable suavidad que dan algunas ficciones para la televisión. A este respecto, el caso de ***Marc y Sophie*** es muy revelador. ¡Marc y Sophie son marido y mujer, y no se pelean nunca! Es uno de los principios de la serie. Pero no sólo resulta poco creíble, sino que es privarse de una bonita oportunidad de conflicto, es decir, de la herramienta más eficaz para conducir el relato.

La mediocridad de las series para televisión puede deberse a varias causas. En primer lugar, la televisión siempre tiene prisa y no cuenta con muchos recursos (sobre todo la del continente europeo), los autores tienen poco tiempo y pocos medios para pulir sus textos y, por lo tanto, para trabajar con obstáculos. Además, utilizan personajes recurrentes que se repiten de episodio en episodio. Muchos autores piensan que los conflictos intensos dejan huella en los individuos, que éstos no son los mismos después de haber pasado por alguna prueba; es la herencia de nuestra cultura judeocristiana. Ahora bien, como un personaje no puede cambiar entre dos episodios, se llega, inconscientemente, a la conclusión de que no se les puede zarandear. ¿Entonces no hay solución? No del todo.

Primero, tal vez sería el momento de hacer que los personajes de las series evolucionen.

Segundo: James Bond, Rambo, Rocky o Indiana Jones, que también son protagonistas recurrentes, demuestran que son capaces de soportar más conflictos que sus colegas de la televisión, sin que ello ponga en entredicho su personalidad.

De hecho, **el sufrimiento no es necesariamente redentor o constructor.**

Hay parejas que soportan los mismos conflictos violentos durante cuarenta años sin transformarse.

Algunas excepciones

Existen algunas excepciones a la indolencia generalizada de las series de televisión. La primera es una serie muy particular: ***Le prisonnier.*** En cada episodio, un antiguo agente secreto (Patrick McGoohan) es apresado en un pueblo y apodado Nº 6. Intenta escaparse y regularmente fracasa.

La segunda es una telecomedia producida entre 1970 y 1975 por Jeny Belson y Garry Marshall inspirada en una obra de Neil Simon: ***The odd couple.*** Algunos de los 114 episodios de esta serie –que es objeto de redifusión en Estados Unidos desde hace veinte años y que, sin embargo, nunca ha sido programada ni en Francia ni en España- son fantásticos momentos de comedia, son divertidos, con ritmo, emocionantes. Es, igualmente, una serie que se grabó con público, con lo que las risas en *off* son reales. Para que eso se pueda hacer, **la comedia tiene que ser francamente divertida. El secreto es bastante "simple": muchos obstáculos bien utilizados.**

Mismo diagnóstico y mismo comentario para ***The meter principle***, que escenifica el famoso principio de Meter (también llamado "principio del límite máximo de incompetencia"). Esta telecomedia inglesa nos muestra a un director de banco, Meter Duffley (Jim Broadbent), cien veces más incompetente que sus ayudantes y empleados, que dedica mucha energía y astucia a mantenerse en su puesto de trabajo. Es decir: el protagonista es de todo menos simpático. Es tranquilizador comprobar que tanto hoy como hace 70 años se puede hacer una ficción con un personaje políticamente incorrecto. Muy lejos de los desenvueltos personajes de ***Friends*** o de la acumulación de subintrigas de ***Seinfeld, The Meter principle*** se basa en la calidad de la escritura, a caballo entre ***The odd couple*** y ***Un pez llamado Wanda.*** Resulta un placer[5].

La espectacularidad y las perspectivas de obstáculo

Puede suceder que ni siquiera existan obstáculos suaves, sino **perspectivas de obstáculo.** Es el caso de ***El primer gran asalto al tren*** o la serie de televisión ***Misión imposible.*** El interés (relativo) de estas obras radica en la espectacularidad de las situaciones. En ***Misión imposible*** los protagonistas disponen de un hábil y complejo plan (por lo tanto espectacular), lo ponen en ejecución tal cual, aunque tengan la sospecha de que vaya a fracasar. Estas obras funcionan gracias a lo que llamamos la ironía dramática (ver capítulo 8).

Si comparamos la acción de una obra dramática con la formación de un río, vemos que en ambos existe un objetivo (bajar hacia el mar), un medio (ir todo derecho) y unos obstáculos (la dureza y la altura de las rocas). Esta es la razón de que los ríos sean siempre sinuosos. En el caso de los episodios de ***Misión imposible*** no estamos ante un río sino ante un canal, liso, rectilíneo e impresionante –es su lado espectacular-. De cuando en cuando se teme que quede atascado o que una esclusa no se abra a su debido tiempo, pero todo se soluciona y sigue su camino hasta su destino final.

Cuando una obra sin obstáculos ni perspectiva de obstáculos, por lo tanto sin conflicto ni emoción, carece igualmente del nivel de espectacularidad capaz de compensar los vacíos, resulta tediosa para la mayor parte de las personas, y una sutil poesía para los raros afortunados, extremadamente cultos, que están en la misma onda que el autor. Ejemplo tipo: ***Al final de la escapada.*** Hay un protagonista: Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo). Tiene un objetivo definido:

[5] Aquellos lectores convencidos y dispuestos a precipitarse sobre la programación televisiva para ver la serie deberán esperar. Por lo que yo sé, ***The Peter principle*** fue difundido por la BBC a principios de 1997.

evitar que le detengan a raíz del asesinato de un motorista. Pero, salvo la denuncia de Patricia (Jean Seberg) ya al final, el protagonista no se enfrenta a ningún obstáculo.

El exceso de obstáculos

La voluntad completamente legítima de crear obstáculos cuanto más altos mejor, y de situar al protagonista en situaciones extremas conduce –rara vez, aunque pasa- a un exceso de obstáculos. Ello puede **generar tres problemas:**

1. El autor se ve en la obligación de introducir un *deus ex machina* para sacar al protagonista del embrollo. Lo veremos más adelante

2. El tema en sí mismo es irresoluble. Por ejemplo: ***Fuerza mayor*.** Los protagonistas son dos jóvenes (Patrick Cruel y Fraçois Cluzet) que vuelven de un país de Extremo Oriente (Malasia o Tailandia) después de haber entregado a un amigo, que se quedaba, una dosis de hachís. Se enteran de que éste ha sido detenido y se expone a una pena de muerte, por que le encontraron más de X gramos de droga. Su dilema es el siguiente: o vuelven para decir que dos tercios de la droga es de ellos y pasar X años en las cárceles locales, o dejan morir a su compañero.

Está claro que, tanto en un caso como en el otro, no pueden escapar al conflicto. Su problema no tiene una solución sencilla –y no por casualidad la película de Jolivet acaba con una solución de facilidad, lo que vamos a llamar un *deus ex machina*: justo en el momento en que van a salir con destino a Extremo Oriente se enteran de que su compañero ha fallecido en la cárcel; un acontecimiento que resuelve la situación. Si bien es cierto que las circunstancias de la vida nos sacan a veces de los peores embrollos, también lo es que en una obra dramática ni la vida, ni dios, ni la casualidad pueden salvar a los protagonistas, únicamente el autor. Y esto lo sabe el espectador.

Naturalmente, los dilemas son irresolubles porque son generados por obstáculos externos (la odiosa legislación malasia o tailandesa en el caso de ***Fuerza mayor***). Cuando los dilemas vienen del protagonista –los llamaremos cornelianos-, siempre se puede encontrar una solución que surja del protagonista, con lo cual el problema que acabamos de ver no se plantea.

3. El espectador percibe demasiado pronto que el protagonista no alcanzará su objetivo. Es el caso de ***Aux yeux du monde*.** El protagonista (Yvan Attal) quiere sorprender a su amiga (Charlotte Gainsbourg). Para ello decide desviar un autobús escolar. Enseguida la elección se revela inadecuada. Es un obstáculo demasiado fuerte. No porque el desvío esté abocado al fracaso, sino porque la amiga del protagonista está más consternada que encantada con lo que ha hecho. Tengamos en cuenta que no es el único problema que plantea la película. Más adelante veremos que carece de incidente desencadenante.

Toro salvaje plantea un problema similar a ciertos espectadores. Jake La Motta (Robert de Niro) se ha mostrado tan odioso y celoso que es muy difícil sentir empatía por él. ¿Por qué? Porque sus celos son demasiado fuertes, casi patológicos. Desde el principio se presiente que no saldrá de ésta. En otras palabras, que no alcanzará su objetivo (o por lo menos el relacionado con los celos). Ahora bien, para que la historia del personaje interese al espectador, éste no tiene que conocer la causa. En ***Otelo*** los celos del protagonista son extremos, y en parte provocados por Yago. Y Otelo lo ignora. Bastaría con que se diera cuenta para que no le afectaran. Queda espacio para la esperanza. El obstáculo no es por lo tanto demasiado fuerte.

Hay que admitir que el caso de ***Toros salvaje*** y ***Días sin huella*** es discutible, ya que el protagonista es alcohólico. La línea divisoria es discutible, y el interés por la obra depende de cada espectador. Aquellos que no creen que Jake La Motta o Don Birnam (***Días sin huella***) vayan a salir del embrollo se desentienden rápidamente de la película. El resto podrá juzgar este tipo de obra.

Llegamos así a **una de las mayores dificultades del oficio de autor dramático: dosificar los obstáculos. Cualitativamente, hace falta una buena dosis, cuanto más mejor, pero no demasiado.**

El “deus ex machina”

Herré, al comienzo de su carrera, allá por los años 30, escribía las historias de Tintín para una revista, “Le Petit Vingtième”. Tenía que dibujar dos planchas por semana y se esforzaba para que la segunda concluyera con un gancho.

Los anglosajones lo llaman *cliff-hanger*, hablaremos de él en el capítulo 5. es decir, ponía a Tintín en una situación extrema y conflictiva para que el lector comprara el periódico de la semana siguiente. El problema es que con una semana por delante Herré no tenía ni idea de cómo iba a sacar a Tintín del embrollo en el que lo había metido. E inevitablemente estaba condenado a empezar la plancha siguiente con un *deus ex machina*.

Tintín en América está repleto. Un verdadero festín. [NOTA: Las numeraciones siguientes corresponden al álbum tal y como lo encontramos hoy en día. El principio y las peripecias son las mismas en las planchas originales].

- Plancha 23, última viñeta: Tintín cae por un barranco. Plancha siguiente: una cornisa impide que llegue abajo.
- Plancha 35, última viñeta: Tintín está a punto de ser colgado. Plancha siguiente: se rompe la cuerda.
- Plancha 40, última viñeta: Tintín está atado en las vías del tren, llega una locomotora. Plancha siguiente: una pasajera tira de la palanca de alarma porque ha visto cómo un puma (¡un tigre en la versión de 1932!) ataca a un cervatillo.
- Plancha 53, última viñeta: Tintín cae en un triturador de carne. Plancha siguiente: unos obreros en huelga paran la máquina.
- Plancha 59, última viñeta: Tintín es tirado al agua con unas pesas atadas a los pies. Siguiente plancha: las pesas son falsas y flotan.

Y esto no son más que cinco ejemplos de una buena quincena. Es evidente que tal acumulación aporta un tono único y un encanto especial a ***Tintín en América***, pero también surrealismo a la historia, lo cual la hace poco creíble. Es por otra parte interesante tener en cuenta que las soluciones de facilidad abundan en el mundo del cómic. La razón se encuentra en que este arte genera menos emociones que el teatro o el cine, que la decepción percibida por el receptor cuando el protagonista escapa con demasiada facilidad es menor. ¿Habría que decir a los dibujantes de cómic que no es motivo suficiente para abusar? Herré, por su parte, dejará de abusar del *deus ex machina* en cuanto las aventuras de Tintín dejan de publicarse por entregas, aunque siempre quedará algo.

Una providencia a desterrar

El *deus ex machina* es, por lo tanto, **un acontecimiento inesperado e improbable que, en el último momento, soluciona los problemas del protagonista.** La expresión quiere decir “dios salido de la máquina” y viene de la dramaturgia griega, cuando el dios, en ocasiones, aparecía al final de las obras por medio de una grúa. Apolo se lleva a Medea después de que ésta lleve a cabo su venganza (***Medea***). Así es como Artemio salva a Ifigenia del sacrificio (***Ifigenia en Áulide***).

Pero lo que era válido para los griegos, que vivían en estrecha relación con sus dioses, no vale hoy en día. Además, si los griegos aceptaban de buen grado el *deus ex machina* en sentido propio (es decir, los dioses), la forma en que escribieron sus obras demuestra que el *deus ex machina*, en el sentido figurado (es decir, la facilidad), no era bien percibido. Hoy, en pleno siglo XXI, el espectador lo acepta con dificultad, independientemente del que sea. **Los milagros y las facilidades son antidramáticas.** El autor debe, por lo tanto, descartar una herencia caída del cielo (***El último***), una súbita crisis cardiaca, una curación improbable (***Falso Culpable***), una coincidencia extraña (***Las trapacerías de Scapín***), una noticia que arregla las cosas (***Ifigenia*** de Racine), un rayo providencial que mata al malo en el momento crucial, el tren que aplasta al malo (***Quand tu liras cette leerte***) etc., o la pesadilla. En ***La mujer del cuadro*** el protagonista es acorralado por un chantajista y termina por suicidarse –menos mal para el protagonista (aunque no para el espectador) que se trata de un sueño-. El mismo efecto encontramos en ***La pesadilla*** y tantas obras olvidadas –quizá porque no eran de Fritz Lang-.

¿Porqué ese rechazo al *deus ex machina*?

Hay varias razones que nos llevan a rechazar el *deus ex machina.*

En primer lugar, una razón de peso: los problemas no se resuelven por mucho que esperemos que un hecho imprevisto venga a resolverlo. Sobre todo cuando esa casualidad no ha sido solicitada, consciente o inconscientemente, por la persona a la que beneficia.

Otra razón: el espectador sabe, en el fondo de sí mismo, que está presenciando una obra de ficción. Y, al mismo tiempo, no le gusta que se lo recuerden, sobre todo en el cine. Tiene ganas de dejarse llevar. Cuando en una obra dramática se produce un milagro, el espectador sabe (al menos inconscientemente) que no es fruto de la casualidad –que, después de todo, existe en la vida- sino voluntad del autor. Si le interesa ver cómo el protagonista alcanza el objetivo, no quiere que sea con la ayuda del autor.

Finalmente, es posible que el espectador considere el *deus ex machina* como una prueba de la incompetencia del autor. Y no anda equivocado. **Poner en un aprieto al protagonista requiere al menos del ingenio para hacerle salir por sus propios medios.** Resultado: el autor recurre a soluciones de facilidad.

Al comienzo de ***Tres entradas para el 26***, Marion (Mathilda May) intenta ver a su ídolo, Yves Montand (él mismo). Pensamos que el camerino de un artista no está abierto para la primera fan que llegue. Pues sí, Marion entra en el teatro, nada se interpone en su camino y cuando Montand la encuentra en el camerino, no la echa. Demasiado fácil, se dice el espectador.

En ***Poderosa Afrodita*** Jerry Weinrib (Woody Allen) intenta obtener datos acerca de la progenitora de su hijo a través de una secretaria. Ésta se niega en redondo, con lo cual Jerry sale con las manos vacías. Sin haberle dado tiempo a llegar al ascensor, la secretaria no encuentra nada mejor que abandonar su puesto para ir al baño, lo que permitirá a Jerry rebuscar en sus expedientes. Demasiado fácil, se dice el espectador.

El ejemplo más clásico de facilidad es la incompetencia de los tiradores en las películas de vaqueros y las policíacas. ***Dans les cordes*** es un buen ejemplo. Navarro (Roger Hanin) está charlando con un boxeador sudamericano en un piso. De pronto, un plano con enfoque circular nos hace comprender que el boxeador se encuentra en el punto de mira de un francotirador. Suspense. Después de algunos minutos de conversación, disparan una bala. Ésta rompe el cristal justo al lado del boxeador. Francamente, ¿cómo puede fallar un individuo con un fusil equipado con mira telescópica? Porque el protagonista (el boxeador) tenía que salir indemne, los autores deberían haber utilizado la sorpresa en lugar del suspense.

En estos casos, el concepto de *deus ex machina* se asemeja al de la falta de obstáculos (ver la parte dedicada a las series de televisión). Si bien los peores *deus ex machina* son aquellos que aparecen al final de una historia, cuando se cree que no habrá más obstáculos, puede que se den a lo largo de toda la acción, aunque de menor intensidad, lo que tampoco es muy recomendable. En el capítulo dedicado a la preparación veremos algunos.

Deus ex machina aceptables

Una vez dicho esto, existen *deus ex machina* totalmente aceptables, aunque excepcionales. Son los de los cuentos de hadas (las madrinas de ***Pinocho, La Cenicienta*** o ***La Bella Durmiente,*** por ejemplo). Y se debe a que van destinados a los niños. Ahora bien, éstos, por fuerza, son seres dependientes, cuya vida es regulada por los adultos. Por lo tanto no les choca que los protagonistas con los que se identifican dispongan de ayudas exteriores. Es incluso normal. Para los niños no hay nada más normal que haya un cazador, que pasaba por allí por casualidad, oiga al lobo roncar, decida abrirle el vientre y libere así a Caperucita y a su abuela (***Caperucita Roja***).

Para un público adulto, en cambio, **la solución a nuestros problemas debe venir de nosotros mismos.**

Deus ex machina, casualidad y dejarse llevar

Todos hemos perdido alguna vez algo (una llave, un bolígrafo, un documento…), y después de buscarlo durante horas terminamos por encontrarlo "por casualidad" justo cuando ya habíamos desistido. En ***Tittín en el Tíbet*****,** Tintín, Haddock y Tharkey buscan la cueva que Tintín encontró la víspera. Pero ha nevado, con lo que no consiguen dar con ella. Haddock renuncia rápidamente. Decide sentarse y se hunde justo en la entrada de la cueva.

¿Estamos ante un *deus ex machina*, a la vista de que es la casualidad y no los protagonistas la que aporta la solución? Creo que no. Primero, porque la ayuda llega en lo que dentro de poco llamaremos el tercer acto, es decir, una vez que el protagonista ha abandonado su objetivo. Un *deus ex machina* es una ayuda exterior que se presenta mientras dura la búsqueda. En segundo lugar, porque esta casualidad no es del todo exterior y no es tan fortuita como parece. Es aún más evidente en el ejemplo del objeto perdido. Si encontramos nuestra llave, bolígrafo, etc., es porque nuestro inconsciente sabe donde está. Y no porque la casualidad haga bien las cosas.

Este fenómeno tiene un nombre: dejarse llevar. Consiste en dejar el control consciente de los acontecimientos de nuestra vida en manos de fuerzas inconscientes. Para la mayor parte de los seres humanos es muy difícil, aunque da excelentes resultados. Es difícil porque nos agarramos al poder de la voluntad como a una muleta, y porque confiar en nuestro inconsciente nos da miedo. Da excelentes resultados porque el ser humano dispone de una parte inconsciente que sabe lo que es bueno para él. Además, tal y como ha demostrado Watziawick [153], las soluciones que elegimos para resolver nuestros problemas tienden más a alimentarlos que a suprimirlos. Tomemos el ejemplo estúpido de una jaqueca: cuanto más se piensa en ella más se la siente, cuanto más nos resistimos más se manifiesta. Cuando terminamos por aceptarla –cuando nos dejamos llevar-, desaparece.

Hay pocos ejemplos de soltar presa en el repertorio dramático, excepto algunos *gags* dispersos como el de ***Tintín en el Tíbet*****.** Tal vez, porque un personaje con un modo de vida no tiene problemas que resolver (sólo algunas dificultades) y su historia carece de conflicto.

Un célebre ejemplo: **Tartufo**

En ***Tartufo*** encontramos un célebre ejemplo de *deus ex machina*. Los obstáculos que Molière concibió para sus protagonistas eran demasiado fuertes. Estos se encontraban impotentes en manos de Tartufo. No había más que un medio para encontrar la salida: la intervención del funcionario real. Molière recurre mucho a ello. Sus obras terminan, frecuentemente, con increíbles golpes de efecto, hasta cuando no son necesarios; no puede evitar utilizarlos. Al final de ***Las sabihondas***, Aristo anuncia que la familia está arruinada. El siniestro Trissotin, que deseaba casarse con la protagonista, decide abandonar. Esta ruina muy oportuna es un *deus ex machina*. Y entonces nos enteramos de que Aristo ha mentido. No es más que una estratagema. ¿Por qué Molière no nos ha advertido antes? Seguramente por el poco interés que el *deus ex machina* despertaba en él (erróneamente). Encontramos un efecto similar en ***Testigo de cargo***: una mujer joven que, saliendo de ninguna parte, ayuda al protagonista. Se comprende, aunque mucho más tarde, que dicha mujer no es fruto de la imaginación del autor.

En algunos casos (***El avaro*** o ***La escuela de las mujeres***), los increíbles golpes de efecto de Molière funcionan mejor que en ***Tartufo***, por la simple razón de que van en contra y no a favor del protagonista (Rapagón o Arnolfo). No son, por lo tanto, ayudas –es decir un *deus ex machina*- sino obstáculos, surgidos de ninguna parte. Podríamos calificarlos de *diabolicus ex machina.*

El *diabolicus ex machina*

El *diabolicus ex machina* es un obstáculo gratuito, en ocasiones posible, pero nunca probable [NOTA: este neologismo, copiado del *deus ex machina*, es utilizado por George Bernard Shaw en su Prólogo de ***Santa Juana*** [133], aunque es probable que la expresión existiera antes de 1924].

En el acto I de ***Don Álvaro o la fuerza del sino***, arrojan al suelo un revólver en señal de redención; éste se dispara accidentalmente matando a alguien. En ***Tartufo*** también encontramos un buen ejemplo de *diabolicus ex machina*; la arqueta. En el momento en que Orión decide deshacerse de Tartufo, éste le habla de una arqueta comprometedora, desgraciadamente venida de no se sabe dónde, lo que obliga a Molière a justificarse *a posteriori*[6].

Por regla general **los *diabolicus ex machina* son tan poco recomendables como los *deus ex machina*. Las únicas excepciones**, las acabamos de ver, **son los obstáculos que constituyen las premisas de una obra**; el camión loco de ***El diablo sobre ruedas***, por ejemplo. Pero a lo largo de la historia, y más aún al final de la misma, los obstáculos tienen que tener un origen. Al terminar ***The house by the river***, el protagonista muere súbitamente estrangulado por una cortina. Para aquél que no vea en la cortina un símbolo del destino y de la culpabilidad (es decir, la mayor parte de la gente), el final resulta grotesco.

El poco interés por los *diabolicus ex machina* es fácil de explicar: son considerados como obstáculos puramente externos, obstáculos del melodrama. Mientras que los obstáculos que adquieren una lógica gracias a la acción del protagonista son considerados como obstáculos directa o indirectamente internos. Por otra parte, para Shaw [133], que odiaba el melodrama, todo obstáculo externo era un *diabolicus ex machina: "ni el crimen, ni la enfermedad son interesantes"*, decía.

El antagonista

El antagonista es una forma de obstáculo. Se trata de un personaje que posee algunas de las características del protagonista, hasta el punto de que, en ocasiones, se confunde uno con el otro. Al igual que el protagonista, el antagonista:

- Está omnipresente.
- Tiene un objetivo general claro y único.
- Define la acción.

La gran diferencia es que constituye, a través de sus intentos por alcanzar su objetivo, la única fuente de obstáculos para el protagonista. **Es**, así pues, **la oposición entre su objetivo y el del protagonista lo que genera la acción.** Puede, de hecho, tener el mismo objetivo que el protagonista: ganar un combate de boxeo o conquistar a una mujer, por ejemplo.

Cuidado, **una historia no tiene porqué tener un antagonista.** Sobre todo teniendo en cuenta que **los obstáculos más interesantes son** –lo hemos visto- **los generados directa o indirectamente por el propio protagonista.** Así la mayor parte de las obras dramáticas no disponen de un antagonista, en el sentido que acabo de definir, porque los obstáculos vienen de diversas fuentes. Obviamente, esto no constituye un problema: un personaje puede, oponiéndose a un subobjetivo o a un objetivo local, hacer las veces del antagonista durante una parte de la historia. El principio es el mismo que para un antagonista general.

¿Quién es el protagonista?

En el caso de una situación protagonista *versus* antagonista, los papeles rara vez son intercambiables. En la inmensa mayoría de los casos el espectador identifica claramente al protagonista, aunque el antagonista le resulte simpático. Será:

- En primer lugar, aquél que se enfrente con el mayor número de obstáculos: Otelo contra Yago, Cary Grant contra Katharine Hepburn (Susan) en ***La fiera de mi niña***, Milan (Lino Ventura) contra Pignon (Jacques Brel) en ***El embrollón***, el hombre 2 contra el hombre 1 en ***Por un sí o por un no.***
- A continuación, si la cantidad de conflicto es la misma, aquél que disponga del objetivo más simpático: los niños de ***La noche del cazador*** contra Harry (Robert Mitchum), Antígona contra Croen (***Antígona***).

---

[6] No obstante no hay que denigrar a Molière ni pensar que era negligente. Sabemos que ***Tartufo*** se escribió en varias veces y en condiciones difíciles, lo cual seguramente no propició la armonía en la obra.

- Finalmente, si el conflicto y la simpatía están al mismo nivel, el primero en tener un objetivo: la Bestia contra la Bella (***La bella y la bestia***), o Pupkin (De Niro) contra Lengford en ***El rey de la comedia*****.** En ese caso, el protagonista es activo y el antagonista reactivo.

En realidad es bueno que se pueda identificar al protagonista, pues el espectador necesita ponerse del lado de alguien. Si no lo consigue –como en el caso de ***La guerra de los Rose***, en el que un marido y una mujer se destrozan soportando igual cantidad de conflicto, o en ***Le souper*** donde ambos personajes son igual de antipáticos y viven la misma cantidad de conflicto, o finalmente en ***Aquí un amigo*** (ver análisis en el capítulo 23), su mirada es exterior y el interés que manifiesta por la historia es menor.

Un caso de equilibrio interesante: **Tribunal**

La serie de televisión ***Tribunal*** parece ofrecer un ejemplo de equilibrio entre el protagonista y antagonista un tanto perjudicial. Vamos a ver que es un poco más sutil que todo eso. Cada episodio muestra un juicio en un tribunal administrativo: divorcios, conflictos de vecindario, custodias de hijos, etc. La estructura es siempre la misma: primero interviene el demandante, después el demandado, y a continuación el testigo del demandante, el testigo del demandado, el abogado del demandante y finalmente el abogado del demandado.

Al comienzo, la balanza se inclina del lado del demandante. Todo indica que fue víctima del demandado, con lo cual estamos tentados a considerarle el protagonista. Sin embargo, la segunda intervención reequilibra las cosas. Descubrimos que el demandante no lo ha dicho todo, que el demandado tenía razones para actuar como lo hizo. Luego llega el primer testigo que vuelve a inclinar la balanza hacia el otro lado. Y así sucesivamente. A fin de cuentas, cuando el episodio ha sido bien escrito, el equilibrio entre las partes es perfecto, siendo difícil decidir quién es el protagonista. ¿Está el espectador condenado como en ***La guerra de los Rose***, a permanecer en un segundo plano con relación a la historia? No, dispone de un protagonista: el Juez Garonne (Yves Vincent). Él es el protagonista de los episodios de ***Tribunal*****.** Su objetivo: juzgar. Obstáculo: precisamente el equilibrio entre las dos intervenciones. Hay que señalar que este esquema es el único capaz de aportar interés a la serie. Si cada episodio hubiera contado con un protagonista evidente, nuestra confianza en la justicia francesa –por lo menos cuando es dramatizada- nos hubiera impedido preocuparnos por el protagonista, lo cual hubiera eliminado el suspense.

Inversión de la pareja protagonista-antagonista

Llega a suceder que en un caso de protagonista-antagonista con un protagonista claramente identificable, se invierte el sentido: el antagonista se convierte en protagonista, y viceversa –sin que ello modifique la acción o su unidad-. Es el caso de la segunda parte de ***Psicosis*** (ver el análisis del capítulo 5). No obstante es algo excepcional.

El *crescendo* dramático

Si comparamos los obstáculos con paredes y la acción con saltar una serie de paredes, queda claro que la pared más alta (es decir, el obstáculo más fuerte) debe situarse al final de la obra. Si hemos visto al protagonista saltar una pared de 3 metros, ¿cómo podremos seguirle si luego pasa a franquear una de 2? Es necesario, por lo tanto, empezar por la más pequeña para terminar por la más alta. A esta gradación se le denomina *crescendo* dramático.

El principio del *crescendo* es muy frecuente en las actividades humanas. Lo encontramos con frecuencia en la música, por ejemplo, como un fragmento se acelera o se intensifica (ejemplo el ***Bolero*** de Ravel). El lenguaje cinematográfico también lo utiliza habitualmente. Los planos se acortan o se acercan, por ejemplo. La mayor parte de los números de circo se basan en la estructura del *crescendo*: su dificultar es creciente. Los diseñadores de videojuegos como ***Doom*** o ***Lode runner*** han

entendido bien el principio del *crescendo*: cuanto más se avanza en el juego más difícil resulta. En el acto sexual, son el placer y el ritmo los que, generalmente, van creciendo.

Franquear una serie de paredes es, por supuesto, una imagen esquemática. La mayor parte de las acciones son, afortunadamente, más complejas y menos monótonas que ésa. Pero da una idea del efecto que hay que buscar. Cuando se construye una acción los conflictos deben ir en aumento. ***El quimérico inquilino, Misery, Rambo, Acorralado*** o ***El coloso en llamas*** ofrecen interesantes ejemplos de crescendos. Buen número de cortos y largometrajes del Gordo y el Flaco han sido construidos como *crescendos*. ***Ojo por ojo***, por ejemplo, comienza con la insistencia de Laurel y Hardy por vender un abeto de navidad a un californiano. Aburrido, termina por cortar el abeto en trozos. Es el comienzo de un *crescendo*, que terminará con la destrucción de un coche y una casa. En ***Amadeo o cómo salir del paso*** es el tamaño del cadáver lo que determina el *crescendo.*

En ***West side store***, en cambio, la escena más conflictiva se sitúa en medio de la acción, lo que va en detrimento de la película. Aún siendo una adaptación de Romeo y Julieta, el guión no deja claro que los protagonistas son María (Natalie Eood) y Tony (Richard Beymer), y concede demasiada importancia a los jefes de las dos bandas, Riff (Russ Tamblyn) y Bernardo (George Chakiris). En la mitad de la película se produce una pelea que termina con la muerte de ambos. Después de esto, nuestra atención decae.

Algunas obras no disponen de *crescendo*, como si todas las paredes tuvieran la misma altura. Es el caso de ***Tandem*** o ***Rain man***, en las que el mismo conflicto se combina varias veces y termina por cansar. En primer lugar porque es repetitivo; después porque nos acostumbramos a la intensidad del conflicto. **Un autor, si desea mantener la atención de su auditorio, no puede dejar de añadir cantidad o calidad.**

Otra excepción: el *decrescendo*. Es un caso rarísimo. Chéjov pensaba que ***La gaviota*** estaba construida de esta manera: *"A pesar de todas las normas del arte dramático, comencé mi obra con fuerza y la concluí pianissimo. (...) Estoy descontento, y al releerla, compruebo, una vez más, que no sirvo como dramaturgo"* [137]. Chéjov exageraba. No sólo es dramaturgo sino que su obra está construida respetando las reglas: el suicidio de Constantin es una pared alta y se encuentra al final. Si ***La gaviota*** tiene un problema es el de no haber decidido quién iba a ser el protagonista: Nina, Constantin o su madre.

Un *crescendo* particular

Excepcionalmente, algunas acciones se asemejan más a la ascensión de una montaña que al salto de una serie de paredes; cuanto más avanza el relato y más nos acercamos al objetivo, aunque la ascensión se haga en dientes de sierra.

En el caso de ***Bagdad café*** cuanto más hace Jamine más agota la antipatía de Brenda. Ocurre algo similar en ***El milagro de Ana Sullivan***: cuanto más se ocupa la protagonista de la joven minusválida, más progresos hace ésta. En estos casos se puede considerar que la última pared es la más fácil, puesto que es la que está más cerca de la cumbre.

Para mantener la noción de *crescendo*, el autor tiene dos posibilidades:

- **Hacernos creer hasta el último momento que la cumbre es inalcanzable.** En ***El milagro de Ana Sullivan*** los padres de la joven amenazan con abandonar la terapia y despedir a la joven que se ocupa de su hija.
- **Informarnos de que un peligro acecha** "al alpinista" una vez que haya alcanzado la cumbre. En ***Edipo Rey*** se va acercando a la verdad a medida que la acción avanza. Pero conocemos el daño que acompaña al enigma. La "cumbre de la montaña" nos da miedo.

C. EJEMPLOS

Obstáculos locales

En el apartado dedicado a los obstáculos, internos y externos, se citan numerosos obstáculos generales, que son una referencia a lo largo de toda la obra. Otelo es víctima de Yago y de sus celos, Jimena de su orgullo (***El Cid***), Cyrano de su nariz y su cobardía sentimental. Por otra parte, cada objetivo local se enfrenta a obstáculos locales, que pueden, ellos también a su vez, ser internos, externos o externos de origen interno. Hablaremos a continuación de algunos de ellos.

En ***Encadenados*** Alicia (Ingrid Bergman) y Devlin (Cary Grant) hanh decidido registrar el sótano de Sebastián (Claude Rains) aprovechando una recepción en casa de éste último. Confian en que el mayordomo haya subido suficientes botellas para que no tenga que buscar más, y con ello molestarles. Obstáculos: el número de botellas que ha sacado, pero también el de los invitados que beben más o menos rápido. Ahora bien, uno de ellos no es otro que Alfred Hitchcock, que ha elegido hacer su legendaria aparición bajo la forma de un obstáculo externo.

En ***La gran ilusión*** los prisioneros han terminado de cavar el túnel. La fuga está prevista para esa misma noche. Entonces se enteran de que van a ser trasladados a otra cárcel ese mismo día.

En ***Johnny cogió su fusil*** Johnny (timothy Bottoms) vuelve de la guerra atrozmente mutilado. Los médicos consideran que se trata de un cuerpo vegetativo. Pero Johnny mantiene la conciencia. Su objetivo será comunicar, hacer saber que no es un "vegetal". Obstáculos: carece de miembros y de boca.

En ***La casa del sorriso*** para impedir que una pensionista, la señora Sourire (Ingrid Thulin), quiera a un anciano, la enfermera le confisca su dentadura postiza.

En ***Monsieur Verdoux*** el protagonista (Chaplin) ha decidido deshacerse de su enésima mujer, Annabella Bonheur (Martha Raye). La lleva en barca hasta el centro de un lago, ata una piedra a un cabo de cuerda e intenta pasarle el otro cabo por el cuello, todo ello sin que ella se dé cuenta. Obstáculos: la torpeza de Verdoux y lo incómodo de la situación. El cine nos ha ofrecido varios intentos de homicidio en una barca. En ***Amanecer*** el obstáculo es la mujer que se pone a rezar. En ***Un lugar en el sol*** la futura víctima comprende las intenciones de su marido, quien ya no tiene valor para llevarlas a la práctica. En ***Los amantes crucificados*** Osan (Kyoto Kagawa) desea ahogarse cuando Mohei (Kazuo Hasegawa) le confiesa su amor.

En ***Los productores*** el objetivo de Leo Bloom (Gène Wilder) y de Max Bialystock (Zéro Mostel) es ganar mucho dinero. Medio: montar una comedia musical espantosa (titulada *¡Primavera para Hitler!*), vender el 100% de las participaciones y construir un horno monumental, lo que liberará a los productores de la obligación de rembolsar a los accionistas. Obstáculo final: contra todo pronóstico, el espectáculo es un éxito.

En ***Taxi driver*** Travis (Robert De Niro), que pretende acabar con su soledad, intenta conquistar a Betsy (Sybill Shepherd). Es uno de sus objetivos locales. Obstáculo interno: no encuentra nada más agradable que llevarla a ver una película porno.

En ***Los visitantes de la noche*** el diablo (Jules Berry) convierte a los enamorados en estatuas, pero dentro de la estatua se sigue escuchando el latido del corazón. El amor es más fuerte. Es un obstáculo para el diablo.

El amor obstáculo

El amor que puede sentir un protagonista, y que tan a menudo proporciona las motivaciones del objetivo, puede ser utilizado como obstáculo. Una especie de muro psicológico. ¡Y qué muro! Es el caso de ***Fedra*** o de ***Alice***, donde el protagonista sufre (se culpabiliza) por querer a otra persona antes que a su mujer legítima. También es el caso en ***¿Víctor o Victoria?*** La protagonista, Victoria (Julie Andrews), es una cantante en paro que se viste de hombre para poder trabajar. Se enamora de King Marshan (James Garner). Ahora bien, al desaprobar éste el travestismo pide a Victoria que abandone el engaño. El amor de Victoria por King constituye un obstáculo para su objetivo profesional. ***Tootsie***, que tiene ciertas semejanzas con la película de Blake Edwards, no utiliza un

obstáculo similar. Ya lo hemos visto en el capítulo 1. Al contrario que en Victoria, el amor de Michael Dorsey por Julie no supone una traba para su objetivo, ni tan siquiera se opone. ***Casablanca*** presenta otro ejemplo de amor-obstáculo (ver el capítulo 5).

El muro más alto

Jungla de cristal 2 ofrece un bonito ejemplo de obstáculo, tal vez el muro más bello (físico y no psicológico) del repertorio. En la mitad de la película, McClane (Bruce Willis) es acorralado por los malos en la cabina de un avión en tierra. Es ametrallado y tiene que pegarse al suelo para evitar las balas. De repente, los malos dejan de ametrallar y deciden echar unas granadas en la cabina. McClane ve llegar una veintena. Van a estallar de un minuto a otro. Su objetivo está claro: salvar la vida, pero cuesta pensar que vaya a salir de ésta visto el tamaño del obstáculo (la muerte al cabo de cinco segundos). El suspense es insoportable. De repente, McClane observa en uno de los asientos del avión la inscripción: "eyección". Se sienta, ata el cinturón en medio segundo, aprieta el botón de eyección y es lanzado al aire en el momento en que la cabina explota. Como vemos, el muro difícilmente podía haber sido más alto, sin obligar a los autores a recurrir a un *deus ex machina* –sabiendo que la presencia de un asiento eyectable en la cabina de un avión no es un milagro de la providencia–.

Un ejemplo límite de obstáculo: **Hamlet**

Hemos visto que el protagonista únicamente debe pensar en alcanzar su objetivo. Es el caso de Hamlet. Tan pronto como se encuentra con el fantasma decide dejarlo todo y dedicarse a vengar a su padre. En ese momento parece totalmente decidido. Pero rápidamente su entusiasmo decae. No porque encuentre dificultades a la hora de alcanzar el objetivo, sino porque lo pone en entredicho. Duda. Se pregunta si el fantasma no le ha mentido, si es una buena idea vengar a su padre. Freud [52] explica que a Hamlet le cuesta matar a la persona (Claudio) que acaba de realizar lo que todo niño sueña: matar a su padre y casarse con su madre.

Como en muchas obras de calidad, **el principal obstáculo es el propio protagonista.** Es el principio del obstáculo interno. Pero con Hamlet nos encontramos ante un obstáculo límite, porque ese obstáculo interno no se opone al objetivo, sino que va dirigido a minar el deseo del protagonista por alcanzarlo. Es, en parte, lo que hace que la obra de Shakespeare y el personaje de Hamlet sean tan fascinantes, aunque dificulta la identificación del espectador. Da la sensación de que la acción no avanza y entran unas ganas inmensas de dar una patada en el trasero al príncipe danés. **Hay que tener mucho cuidado con este tipo de obstáculos.** Y hasta sería desaconsejable para todos aquellos autores que no se llamen William Shakespeare. Comprobaremos, de hecho, que hasta aquellos autores que se llaman William Shakespeare no lo utilizan con frecuencia (1 obra de las 35).

D. CUESTIÓN DRAMÁTICA Y SUSPENSE

La cuestión dramática y la respuesta dramática

El binomio protagonista-objetivo suscita una interrogante en el espectador: ¿alcanzará el protagonista su objetivo? Es lo que llamamos la cuestión dramática y que se acompaña de una respuesta dramática (sí o no). Las obras carentes de respuesta son escasas. En primer lugar, porque el espectador reclama esa respuesta, y además porque constituye uno de los vectores esenciales para trasladar el punto de vista del autor. Prescindir de ellos no tiene ningún sentido, es como hablar para no decir nada. En el capítulo dedicado a la metodología volveremos a abordar este tema.

Generalmente, la cuestión dramática afecta tanto al protagonista como al espectador. Sucede de hecho –aunque en muy contadas excepciones- que la respuesta dramática sólo se le hace saber a

uno (al espectador naturalmente) y no al otro. En el caso de ***Esperando a Godot*** (ver el análisis del capítulo 5).

Una cuestión dramática sin protagonista evidente

Según nuestra definición, es el binomio protagonista-objetivo el que genera la cuestión dramática, lo cual es bastante lógico. Pero puede llegar a ocurrir que una obra plantee claramente una interrogante dramática sin presentar al protagonista. En ***Tempestad sobre Washington*** la cuestión dramática es ¿aprobará o no el Senado americano la designación de Leffingwell (Henry Fonda) como ministro de Asuntos Exteriores? El jefe de la mayoría (Walter Pidgeon) se presenta como el primer protagonista, rápidamente sustituido por el Presidente (Franchot Tone) y el mismo Leffingwell. Todos desean (junto con nosotros) que la respuesta sea positiva. Se puede decir que son todos coprotagonistas aunque la película no muestra una identificación clara entre todos ellos. En el caso de ***Tempestad sobre Washington***, funciona porque la propia cuestión dramática suscita interés. En otros casos puede resultar insuficiente.

El suspense

La cuestión dramática está directamente relacionada con el suspense, en el sentido clásico del término, es decir, el de "espera angustiosa". Cuanto más incierta sea la respuesta dramática, más ansia tiene el espectador por conocerla y mayor es el nivel de suspense –y de tensión-. Varios factores contribuyen a intensificar el suspense dramático; o, en otras palabras, a lograr que la respuesta sea tan incierta como posible, por lo tanto a aumentar el suspense:

1. **Una voluntad feroz del protagonista por alcanzar su objetivo.**
2. **Un objetivo motivado.**
3. **Obstáculos lo más fuertes posible, una dosificación correcta de los obstáculos.** Si los obstáculos son demasiado flojos, se sabe de antemano que la respuesta será sí. Si los obstáculos son demasiado fuertes, se intuye que será no, y ambos casos, invitan a evadirnos.
4. **Un espectador que conoce los elementos del drama.**
5. **Un protagonista simpático. No es una condición esencial**: hemos visto que un personaje antipático puede suscitar empatía.

Subrayaremos que el espectador puede evadirse por otras razones distintas que el talento o la voluntad del autor. Si la acomodadora del cine, enfadada por no haber recibido su propina, le revela la respuesta dramática, termina con el suspense. Aún más, el mismo título puede contener la respuesta dramática. El título ***El milagro de Ana Sullivan*** anticipa que en la película de Arthur Penn se produce un milagro, lo cual responde a la cuestión dramática. El título original de la obra y de la película es ***The miracle worker***, que quiere decir "la hacedora de milagros", refiriéndose a la protagonista. En ***Fort Apache*** que se estrenó en Francia con el título ***La matanza de Fort Apache***, nos encontramos ante el mismo caso, el título revela un elemento importante del relato. Otro ejemplo más: ***La fierecilla domada***, que adelanta que la fierecilla en cuestión termina por ser domada, cuando su título original (***The taming of the shrew***, es decir, "la doma de la fierecilla") insiste sobre el acto pero sin revelar el resultado. William Gibson, Arthur Penn, Frank Nugent, John Ford, William Shakespeare y otros muchos autores pueden dar las gracias a los traductores y distribuidores de otros paises. Sin embargo, y menos mal para ellos, el espectador una vez que está inmerso en la acción tiene tendencia a olvidar este tipo de información, sus emociones priman sobre la razón.

Tres ejemplos clásicos de suspense

En ***2001 Una odisea en el espacio***, Bowman (Keir Dullea) lucha contra un ordenador extremadamente desarrollado, llamado Hal, que ha asesinado a su compañero. Se encuentra encerrado

en una cápsula, fuera de la nave espacial, y Hall impidiéndole entrar. ¿Ganará su batalla contra Hal? ¿Alcanzará su objetivo? Suspense…

En ***La gran evasión*** los protagonistas han terminado de excavar el túnel y se preparan para escapar del campo de prisioneros alemán. Su objetivo: escaparse del campo. Obstáculos: la vigilancia alemana, el hecho de que el túnel sea demasiado corto (obstáculo interno). ¿Conseguirán escaparse sin que les cojan? ¿Alcanzarán su objetivo? Suspense…

En ***Psicosis*** Lila Crane (Vera Miles) y Sam Loomis (John Gavin) han decidido investigar en el Motel Bates. Buscan a la hermana de Lila. Se han puesto de acuerdo para que Sam entretenga a Norman Bates (Anthony Perkins) en la recepción, mientras Lila inspecciona la casa donde parece que se esconde una señora mayor. Su objetivo: encontrar pistas. Obstáculos: la sospecha de Norman Bates, la torpeza de Sam Loomis –que termina por descubrirse-, la ignorancia de Lila. En efecto, nosotros sabemos que en la casa se esconde un terrible criminal. Es la razón por la que el espectador "presta" a Lila un segundo objetivo: lograr que no la maten. Lila se dirige prudentemente hacia la casa. ¿Conseguirá encontrar las pistas y evitar que la maten? ¿Alcanzará sus objetivos? Suspense…

La omnipresencia del suspense

En los tres ejemplos los protagonistas tienen, entre otros, el objetivo local de no dejarse matar. Por lo tanto, tememos por sus vidas. Es lo que hace que el suspense sea tan fuerte. La muerte es una perspectiva de conflicto bastante intensa. Por eso uno de los grandes clásicos del suspense es la escena de la reanimación de un ser humano que lucha contra la muerte.

Pero el suspense no está únicamente en ***2001 Una odisea en el espacio, La gran evasión*** o las películas de Hitchcock. No sólo está presente cuando la vida de alguien está en peligro. Está en todas aquellas obras que presentan a un protagonista intentando alcanzar un objetivo y enfrentándose a obstáculos bien dosificados.

¿Conseguirá la familia de Orgón (***Tartufo***) deshacerse de Tartufo? Suspense… ¿(***Casa de muñecas***) podrá preservar Nora su secreto? Suspense… ¿Higgins (***Pigmalión***) logrará cambiar a Eliza? Suspense… ¿Cyrano conseguirá seducir a Roxana? Suspense… ¿Galileo llegará a imponer sus teorías? Suspense… ¿Garcin (***A puerta cerrada***) podrá escapar al tormento que le corroe? Suspense... etc.

El maestro del suspense Hitchcock explica a Truffaut [66] que, contrariamente a una idea muy extendida, el suspense no viene únicamente de la mano del miedo. Pone como ejemplo a la telefonista de ***Easy virtud*** que escucha una conversación telefónica: ¿aceptará o no la mujer que está al otro lado del hilo telefónico casarse con el hombre que la ha llamado? En otras palabras ¿alcanzará el hombre su objetivo de obtener el consentimiento de la mujer? Suspense…

Una escena de ***A través de los olivos*** es la ilustración al comentario de Hitchcock. Hossein está enamorado de Tahereh. Los dos jóvenes deciden participar como actores en el rodaje de una película. Mientras el equipo procede a los ajustes técnicos, Hossein intenta que Tahereh responda a su solicitud de matrimonio, lo cual resulta difícil ya que la joven se hace la sorda mientras lee un libro sin siquiera mirarle. Hossein termina por proponerle que pase la página en signo de aceptación, Kiarostami filma a la joven. Los segundos se desgranan. ¿Pasará o no la página? Suspense…

Tiempo + suspense = urgencia

El tiempo juega un papel importante en la creación del suspense. La pregunta dramática deja de ser: ¿el protagonista alcanzará su objetivo? Para pasar a ser **¿el protagonista alcanzará su objetivo a tiempo? La falta de tiempo se convierte en un obstáculo más que genera un sentimiento de urgencia y refuerza la intensidad de la cuestión dramática. Es un obstáculo muy eficaz porque está unido a una de las dimensiones esenciales de la dramaturgia: la duración.** No es una casualidad que haya sido tan utilizada en el cine, un medio que fácilmente puede dilatar o comprimir el tiempo gracias al montaje. Es probable que la urgencia nos recuerde las órdenes paternas ("Date prisa") que apremian al niño para que no sólo realice una tarea, sino que la haga en un tiempo dado. Ésta es la razón de que encontremos ejemplos de urgencia en los cuentos de hadas.

En ***La sirenita*** Ariel dispone de tres días para lograr que la bese el príncipe. Igualmente, ***Cenicienta*** debe volver antes de medianoche a casa o será descubierta. El fenómeno de la urgencia es tan eficaz que a los guionistas americanos se les enseña un truco denominado *Start the clock*, que podríamos traducir por "pon en marcha el cronómetro". Consiste en introducir una urgencia en una escena o en una secuencia carente de garra. Puede ser una bomba que va a explotar a tal hora (ver el final de ***Teléfono Rojo volamos hacia Moscú, Punto límite*** o ***Juegos de guerra***) o un competidor que intenta alcanzar el mismo objetivo antes que el protagonista (ver el final de ***La estrella misteriosa***). Pero puede ser más sutil. Por ejemplo, en una escena en la que el personaje debe comunicar algo delicado a un segundo personaje, se puede añadir un tren que salga al cabo de dos minutos, o un tercer personaje, que va a llegar y que no tiene porqué saber nada. Hasta puede ser muy divertido. Al final de ***Un pez llamado Wanda*** el abogado (John Cleese) intenta atrapar a los que se han dado a la fuga. Tiene prisa. Pero ignora dónde están. Pregunta a Ken (Michael Palin), que tartamudea y no termina de darle la información. Para que se sienta cómodo, el abogado se mantiene tranquilo y le dice que dispone de todo el tiempo del mundo.

Este procedimiento puede ser utilizado a escala local en una escena, semivocal en una secuencia, o incluso para toda la acción.

Algunos ejemplos de urgencia

Uno de los ejemplos más clásicos de suspense temporal es la escena, mil veces utilizada, en la que un personaje en peligro intenta poner en marcha un coche. El motor que no arranca representa un obstáculo en la medida en que el objetivo local debe realizarse rápidamente. ***Desafío total*** consigue, con mucho humor, dar la vuelta a otro clásico del cine, creando así un suspense similar. Quaid (Arnold Schwarzenegger) es perseguido por los malos. Entra en un taxi y vocifera la frase habitual: "¡Salga rápido!". Obstáculo: el taxista es un robot que no conoce esa dirección. Y mientras tanto los malos se acercan.

En una de las escenas de ***Indiana Jones y el templo maldito*** el protagonista no sólo debe conseguir neutralizar a un coloso que lo ataca, sino que debe hacerlo antes de que la cinta transportadora sobre la que pelean les lleve hasta un triturador. Spielberg presenta ahí una escena de lo más clásica de las series de aventuras.

Al final de ***Dumbo***, éste se lanza desde un inmueble en llamas y de pronto pierde lo que cree que es una pluma mágica. El ratón que le acompaña debe convencerle de que puede volar sin ella; pero tiene que hacerlo antes de que Dumbo llegue al suelo.

En ***Siete ocasiones*** James (Búster Keaton) tiene que encontrar una esposa antes de las siete de la tarde.

Para concluir citemos todo un festín en materia de urgencia: ***Speed.***

In extremis

Es posible comprobar que en la mayor parte de los casos de urgencia el protagonista alcanza su objetivo en el último momento. Cuando, por ejemplo, un personaje se encuentra atado a las vías del tren e intenta desatarse, siempre lo consigue en el último momento, en el preciso momento en que pasa el tren. Y este fenómeno no sólo se aplica en las escenas de acción hollywoodienses en las que la vida del personaje está en peligro. Al final de ***¿Dónde está la casa de mi amigo?***, el profesor se pasea por la clase corrigiendo los deberes. Ahora bien, uno de los niños, Mohamad Réza, no ha podido hacer los deberes en su cuaderno. Corre el riesgo de ser expulsado. Se angustia, y nosotros con él. Nosotros sabemos que es su amigo Ahmad quien tiene el cuaderno, y que no está en clase. El profesor va a llegar al pupitre de Mohamad, cuando de pronto Ahmad llega y entrega a Mohamad el cuaderno. ¡Uf!

¿Porqué la solución debe llegar en el último minuto? Probablemente porque **una escena debe responder a la ley del máximo conflicto.** Si nuestro héroe se desata de las vías del tren antes de que éste llegue, pensaremos que era demasiado fácil. En los casos de urgencia, un autor tiene la obligación de poner a prueba nuestros nervios. ¿Tal vez todo esto nos sirve para controlar las imposiciones del tiempo tan inherentes a la vida humana?

Suspense y dramatización

Naturalmente, el suspense existe fuera del teatro y del cine. Un encuentro deportivo, un partido de tenis por ejemplo, puede estar lleno de suspense. Para ello es necesario que el espectador desee la victoria de uno de los dos jugadores (frecuentemente su compatriota). Dispone de su protagonista, que a su vez tiene un objetivo (ganar), y los obstáculos son evidentes: los defectos y problemas del jugador, la fuerza del adversario (el antagonista) y, eventualmente, el viento, la lluvia, los árbitros, el público, etc. También es preciso que el resultado del partido sea incierto –lo que equivale a dosificar los obstáculos-. En efecto, en cuanto el partido parece ganado por una de las dos partes la respuesta dramática es casi conocida y el suspense cae.

A este respecto, el tenis es un deporte adecuado a la hora de generar suspense, ya que el resultado de un partido puede depender de un intercambio de pelotas, es decir, de bien poco. Los aficionados seguro que recuerdan la final de la Copa Davis de 1996. Se enfrentaban Francia y Suecia en terreno de ésta última. Los dos primeros *sets* se saldaron con dos victorias y dos derrotas. El último entre Boetsch-Kulti iba a ser decisivo. Fue épico. Kulti jugó el último cuarto de hora con calambres en las piernas. El resultado podía inclinarse a favor de uno u otro. Francia terminó por vencer después de un suspense infernal. De hecho, los comentaristas sólo mencionaron un nombre: ¡Hitchcock!

En ciertos deportes (fútbol, rugby, etc.) el factor tiempo puede aumentar la tensión: el protagonista dispone de X minutos para ganar la partida. Además, la animosidad –por no decir el odio- que suscita en ocasiones el antagonista (equipo adversario) puede añadir mayor suspense. Hasta el punto de que éste puede ser demasiado fuerte e incitar al espectador a la agresividad (ver el fenómeno del *hooliganismo* o el número de mujeres maltratadas durante la final de fútbol americano). Los penaltis, en el fútbol, son un buen ejemplo de insoportable suspense.

Añadiremos igualmente que si el espectador se identifica con uno de los jugadores (o uno de los equipos), y el suspense es fuerte, el partido ni siquiera necesita ser espectacular para ser atractivo. Es una prueba más de la eficacia de la dramaturgia y de su superioridad sobre la espectacularidad. El fenómeno es el mismo en las noches electorales. Son menos aburridas cuando las estimaciones dan resultados muy cercanos: 49,5%-50,5%.

De manera más general, asuntos de nuestra vida cotidiana como ¿conseguiré encontrar un trabajo?, ¿tendré un buen parto?, ¿aprobaré el examen?, ¿venderé mi vehículo a buen precio?, ¿lograré escribir una obra maestra sin conocer las reglas?... inducen a una espera angustiosa. Es el suspense.

La dramatización no es otra cosa que aportar suspense a un tema, a una situación, a un documento, a un programa de televisión; es decir, plantear una pregunta dramática optando, preferentemente, por un personaje, invistiéndole de un objetivo y obstáculos bien calibrados. Ello puede enriquecer considerablemente el espectáculo. En el circo, por ejemplo, la mayor parte de los números se basan en la sorpresa y en la espectacularidad. Los artistas se presentan, no se sabe lo que van a hacer y de repente ¡hop! Ejecutan un número espectacular. El problema se plantea con los mimos y los ventrílocuos que, habitualmente, se limitan a desarrollar las capacidades de su arte. Si incluyeran algo de dramaturgia, sus espectáculos ganarían en interés y emoción.

Es el caso (desgraciadamente raro) del número de los cuencos chinos, donde un artista en equilibrio sobre un monociclo levanta un cuenco desde la punta del pie hasta lo alto de la cabeza. Empieza con un cuenco. Sorprendente y espectacular. Después pasa a dos. Menos sorprendente aunque más espectacular. Y después, de repente, pone seis cuencos sobre su pie. La sorpresa es reemplazada por la participación emocionada del público. Conocemos su objetivo, sus obstáculos (la cantidad de boles) y nos preguntamos angustiados si lo va a conseguir. Contenemos la respiración. Suspense… con el mismo fin, puede que el director de pista presente el objetivo de los artistas por el micro: *"¡Señoras y señores, los Vrillos van a realizar ante ustedes un triple salto hacia atrás! Un poco de silencio, por favor".* Todo esto no es más que dramatización. E ilustra uno de los caballos de batalla de Hitchcock [66]: ***"… es indispensable que el público esté perfectamente informado de los elementos en juego. Si no, no hay suspense".*** Es, de hecho, uno de los problemas del circo: el espectador no es capaz de evaluar la dificultad de los ejercicios. Los artistas son tan hábiles que parece que lo que hacen es fácil. Para dar la justa medida de la dificultad, los artistas de circo recurren a veces a un truco que consiste en hacer el número una vez y fallar. Generan de esta manera un suspense para el segundo intento, que naturalmente les sale bien.

Añadiremos que la espectacularidad en el circo está estrechamente relacionada con la dificultad de la ejecución, por lo tanto a la altura de los obstáculos. Es una espectacularidad más noble que una vista de las Islas Seychelles, o diez mil figurantes. Con respecto a este último caso no se trata de una decisión personal, sino de disponer de los medios financieros necesarios.

Dramaturgia y dramaturgia

Si hay suspense en la vida, eso quiere decir que no sólo hay drama en la dramaturgia, lo cual nos lleva a ampliar la definición del término "dramaturgia". En sentido estricto se trata de la imitación artística de una acción humana. En sentido amplio se trata de una situación, real o ficticia, en la que un ser vivo intenta alcanzar un objetivo sin que el resultado sea evidente de antemano. En este sentido, podemos decir que hay dramaturgia en la vida o en la literatura, por ejemplo.

Un principio doblemente universal

Hemos visto en el capítulo 1 que el principio protagonista-objetivo-obstáculos genera **frustración**, sentimiento que todo ser humano comparte. Acabamos de ver que ese mismo principio, si es bien utilizado –es decir, si los obstáculos tienen la dimensión adecuada- engendra otro sentimiento universal: la **ansiedad.** Una vez más volvemos a uno de los sentimientos más importantes del ser humano. Desde la infancia, éste experimenta multitud de angustias: miedo a ser abandonado o castigado, a morir de hambre, a no ser querido, a no estar a la altura, a que no se le tenga en cuenta, a no ser aceptado tal y como es. De adulto el ser humano tiene miedo a ser juzgado, a verse descubierto, a fallar, a sufrir, etc., e incluso a sentirse frustrado. En efecto, la idea de tener que soportar un sentimiento tan desagradable como la frustración genera ansiedad. A menudo tememos que nuestras necesidades o nuestros deseos no se vean satisfechos.

Entonces ¿qué placer puede existir en ir a ver una obra que nos va a hacer revivir la ansiedad y la frustración? En primer lugar, y en el fondo de nosotros mismos, sabemos que "es de mentira", que el malo no nos hará daño y que todo concluirá al cabo de las dos horas. Con relación a la vida, es tranquilizador, por no decir agradable. Y además, la dramaturgia tiene de extraordinario que permite hacer frente y controlar ambos sentimientos. Es lo que explica el interés que despiertan las películas de terror o se "suspense" o los cuentos de hadas que pretenden desatar los miedos del espectador. Éste sabe que el primer sentimiento desagradable generado por la angustia se transforma en placer una vez que le hemos hecho frente y la hemos controlado. Por eso a los niños les encanta volver a escuchar o volver a ver los cuentos de hadas. Esto les permite domesticar al lobo, al obro, a la bruja.

Es evidente que este fenómeno no sólo se aplica a los cuentos de hadas o a las películas de terror, que no son más que cuentos de hadas para adultos[7]. Acabamos de ver que todo relato dramático bien escrito es una obra de suspense. Todo relato dramático bien escrito permite por lo tanto al espectador hacer frente y controlar la ansiedad y la frustración.

Esto explica porqué **el espectador odia las historias que no tienen final**, sobre todo cuando tienen un principio y un medio. **Una historia sin respuesta dramática es decepcionante y desagradable. El espectador prefiere una respuesta negativa a ninguna respuesta.** Es igual de verdadero en la vida cotidiana. Cuando enviamos una carta pidiendo trabajo (o un guión a un productor), no hay nada más desagradable que no recibir respuesta. Una respuesta dramática negativa es frustrante pero tiene, al menos, la ventaja de poner término a la ansiedad.

---

[7] ***Viernes 13***, por ejemplo, es una versión empobrecida y espectacular de ***Los tres cerditos. ¡El increíble hombre menguante!*** o ***Cariño he encogido a los niños*** retoma el principio y el tipo de obstáculos de ***Pulgarcito.*** En su artículo sobre la crítica Truffaut [144] señalaba que en ***Psicosis*** o en ***El manantial de la doncella*** encontramos los motivos de ***Caperucita Roja.*** Por último, Eric Berne [13] piensa que todos estos temas forman parte de la ficción porque forman parte de la vida de los seres humanos, incluida su vida psíquica. Muchas mujeres, por ejemplo, se casan con brutos pensando que su amor los transformará al igual que en ***La bella y la bestia.***

4
Caracterización

"El conocimiento del ser humano es la base de todo éxito"
(Charles Chaplin [26])

"Aquél autor dramático que conozca al hombre como Balzac y el teatro como Scribe será el autor más grande que jamás haya existido"
(Alejandro Dumas hijo [40])

"A través de las acciones de los hombres se esbozan sus caracteres"
(Aristóteles [4])

"La manera de actuar es la manera de ser"
(Lao-Tseu [88])

"El plan de vida funciona como el cilindro de un organillo que genera las reacciones en el orden previsto, bastante después de que aquellos que perforaron los agujeros hayan abandonado la escena"
(Eric Berne [131])

"Según cómo se mire, la gente tiene montones de problemas o montones de soluciones"
(Dominique Meggle [98])

La dramaturgia consiste en imitar acciones humanas, por lo tanto en crear personajes, empezando por el protagonista. El arte de crear personajes se denomina caracterización, y es un elemento fundamental en dramaturgia.

Es, igualmente, una de las actividades más delicadas, ya que la facultad para crear personajes vivos se tiene o no se tiene; es como el sentido del humor.

Las observaciones de este capítulo son, por lo tanto, pautas de reflexión y de escritura, y eventualmente alguna sugerencia de normas. No esperen encontrar recetas.

A. ELEMENTOS DE CARACTERIZACIÓN

Caracterología, características y caracterización

Las teorías sobre la personalidad son tropel. Sociólogos, antropólogos, psicólogos, todos tienen su clasificación. Algunas escuelas de dramaturgia (en particular, algunas escuelas americanas para guionistas) han recuperado el principio y, después de haber clasificado las características humanas en apartados, invitan a los autores a definir, para cada apartado y subapartado y sub-subapartado, los parámetros de sus personajes. Para crear un ser humano de ficción basta con responder a las 37 o a las 82 preguntas del cuestionario. Tal vez sea una influencia mal digerida de Stanislawski.

Todos estos sistemas tienen un gran inconveniente: son estáticos. Saber que un personaje es, por ejemplo, de tipo reflexivo, emotivo activo secundario y con tendencia quimérica no nos permite saber qué juego dará en una obra o en una película. De la misma manera que saber que tiene dos hermanas, un coche deportivo y un título de farmacéutico no le impedirán hacer una cosa y su contraria.

Conflicto, objetivo, acción

En realidad, el estudio del repertorio dramático demuestra que **lo que mejor caracteriza a un personaje son sus acciones y sus relaciones con los demás en situación de conflicto.** En dramaturgia es la manara de actuar de un individuo lo que permite conocerlo y diferenciarlo de su vecino. Desde este punto de vista, la dramaturgia está más cerca del existencialismo, del análisis transaccional o de los principios sistémicos de Palo Alto –para los cuales el ser humano no existe más que en situación, en movimiento y con respecto a los demás-, que de algunas ciencias humanas que tienden a clasificar y a poner etiquetas.

En ***L'école de Palo Alto*** [96], Edmond Marc y Dominique Picard escriben: *"En psicología, algunos consideraron durante mucho tiempo al espíritu como un conjunto concreto de atributos de los que un individuo estaba más o menos dotado. Ahora bien, en la óptica sistémica se considera que los atributos sólo tienen realidad los unos en relación con los otros: un movimiento no puede percibirse si no es en relación a una señal fija, la aspereza de una materia si se pasa un dedo por encima, el comportamiento de un individuo comparándolo con el de sus interlocutores…"*.

Ahora bien, hemos visto que las acciones son generadas por los conflictos. De lo que se deduce que **las principales herramientas de caracterización de un personaje son:**

- **Su manera de ser en situación de conflicto, estático o dinámico.**
- **Su objetivo general o sus objetivos locales.**
- **Las razones de su objetivo, es decir, sus motivaciones, sus deseos.**
- **Y los medios que elige para alcanzar el objetivo.**

¿Cómo presentar, por ejemplo, a una madre maniática y entrometida? ¿Secando su vajilla con mimo? No. Interviniendo en la decoración de la casa de su hija y de su yerno cuando éstos no se lo han pedido. Es lo que hace Woody Allen al principio de ***Interiores***. ¿Cómo dar a entender que alguien es profundamente caritativo? ¿Haciendo que dé una limosna a un mendigo? No. Haciéndole comer dulces repugnantes y a los que han dado forma con los sobacos, aunque con la mejor voluntad del mundo. Es lo que hace Thérèse (Anémone) en ***Le père Noel est une ordure.***

¿Cómo hacer el retrato de un mayordomo obsesionado por servir a su amo a la perfección? ¿Mostrándole en situaciones normales? No. Mostrándole obligado a servir mientras su amo profesa tendencias fascistas. Haciendo morir a su padre en plena recepción mundana, y mostrar que se niega a ir a ver el cuerpo del difunto porque tiene trabajo. En resumen, poniéndole ante situaciones altamente conflictivas tal y como hace el autor de ***Lo que queda del día.***

La importancia del nombre o del físico

Al lado de los elementos relacionados con el conflicto y las interacciones, el resto de la caracterización es anecdótico. El físico, por ejemplo, salvo excepciones –la ceguera de Tiresias en ***Edipo Rey***, la chepa de Ricardo III (***Ricardo III***) o de Triboulet (***El rey se divierte***), la nariz de Cyrano– tiene muy poca importancia. Ya sea Gérard Desarthe, Vittorio Gassman, Mel Gibson, John Gielgud, Laurence Olivier o Perter O'Toole quienes den vida a Hamlet, siempre será Hamlet. Eugene O'Neill iba incluso más lejos: sugería que representase ***Hamlet*** con máscaras –como en el teatro griego–, para que dejara de ser un escaparate de estrellas y reapareciera el carácter universal del personaje.

Tampoco es dando a los personajes nombres como Doña Impresentable, el Señor Absoluto o el Señor Superficie, tal y como hace Sheridan (véanse ***The rivals*** o ***La escuela de la maledicencia***) como se les dota de una identidad dramática. Sheridan tiene el talento de hacer corresponder las acciones con el patronímico de sus personajes, pero podrían haberse llamado John Doe o Joe Smith y seguiría siendo igual.

En el mismo orden de ideas, un papel de seductor –si está bien escrito– no necesita ser interpretado por Alain Delon ni por Robert Redford. Un individuo feo puede ser extremadamente seductor. Por ello Jacques Brel resulta totalmente convincente, como mocetón lleno de encanto, en ***Mon oncle Benjamín***. Por las mismas razones, el teatro de marionetas –que carecen de la riqueza fisonómica de un protagonista vivo– puede distraer y emocionar al público. Así pues, escribir una obra

dramática teniendo en la cabeza a tal actor puede terminar siendo una muleta peligrosa. **Cualquier actor competente puede dar vida a un papel espléndido.**

Algunos ejemplos de acciones caracterizantes

La actitud de un personaje ante un conflicto, tanto si pretende prevenirlo como escapar, es una excelente herramienta de caracterización. Por ejemplo, el caso de un individuo dotado de una enorme nariz al que se le hace una observación descortés sobre su "trompa". Puede reaccionar de mil maneras diferentes: llorar, sonreír de labios para afuera, reír a carcajadas, abofetear a su interlocutor, matarlo, insultarlo, escupirle a la cara antes de huir, retarlo a duelo, esconderse, cortarse la nariz, dar media vuelta y marcharse sin decir nada, ir sin perder el tiempo a un cirujano estético, hacer como que no ha oído nada, etc., o si no, responderle con ironía y humor. Es la solución de Cyrano ante el Vizconde –lo cual da lugar a la famosa perorata sobre la nariz– y **esta reacción dice mucho más del personaje que una lista de características psicológicas.**

Del mismo modo, la actitud de Galileo ante la Inquisición –para aquellos que no lo recuerden, escoge retractarse en vez de morir como un héroe– es un elemento muy fuerte de caracterización. De hecho se debe a esta reacción el que Brecht hiciera una obra sobre sus sinsabores profesionales (***La vida de Galileo Galilei***). Su Galileo odia abiertamente a los héroes, y prefiere doblegarse a morir. Pone en boca de Andrea: *"Ante los obstáculos, el camino más corto entre dos puntos puede ser la línea curva"*. De hecho, el científico espera ocho años la llegada de un nuevo Papa para reanudar sus polémicas investigaciones. Pero Galileo es más ambiguo que todo eso. No duda en enfrentarse a la peste para no perder tres meses de trabajo. Es otro elemento importante de su caracterización. Visto el resto, aquello que podría parecer heroísmo e indiferencia (frente a la peste) es, en realidad y ante todo, la prueba de su pasión, de su voluntad de convencer a las autoridades y de hacer triunfar la verdad.

En ***El jardín de los cerezos*** Lioubov debe hacer frente a dos graves problemas: la falta de dinero y la desaparición de sus cerezos. Su actitud, ante estos obstáculos, le caracteriza mucho: el día en que se va a vender la propiedad, no encuentra nada mejor que hacer que gastarse el dinero e irse de juerga.

En ***El misántropo*** Alceste se enfrenta a un impertinente rebuscado, Oronte, que se vanagloria de ser poeta y que, después de haberle dado coba, le pregunta qué piensa de un soneto mediocre. Muchos hubieran salido del apuro con una respuesta evasiva. Alceste, sin embargo, le dice lo que piensa del poema, granjeándose así un nuevo enemigo. Más avanzada la obra, no dudará en hacer una serie de reproches a la mujer que quiere delante de todo el mundo. Estas acciones, o reacciones, caracterizan fuertemente a Alceste.

En ***Serie negra*** Frank Poupart (Patrick Dewaere) está en un bar. Se hace notar ante una banda de gamberros. Uno de ellos se acerca, y se bebe su caña de un trago. Poupart sonríe de dientes para afuera y le pregunta: *"¿Tomará usted algo?"*. El gamberro le da un beso de tornillo. Poupart se va del bar. ¿Hubiera sido ésta la reacción de Cyrano o Alceste?.

Otro ejemplo: tres hombres diferentes no tienen las mismas reacciones (y por lo tanto los mismos objetivos) ante la súbita incursión en sus vidas de un bebé, o en cualquier caso, no deberían tenerlas. ***Tres hombres y un biberón*** brindó una maravillosa oportunidad a Coline Serreau de hacer tres retratos masculinos, de mostrar tres actitudes diferentes frente a la paternidad y a la educación. Lamento que no haya sabido aprovechar esa oportunidad. Ya que Pierre (Roland Giraud), Jacques (André Dussolier) y Michel (Michel Bougenah) tienen algunos conflictos, pero la misma actitud con respecto al bebé. El hecho de que uno sea auxiliar de vuelo, el otro dibujante y el tercero arquitecto no los caracteriza. Ya en ***La legión invencible***, parábola sobre Cristo y los Reyes Magos, en la que tres bandidos recogen a un bebé, John Ford, Frank Nuget y Laurence Stallings tampoco acertaron con la caracterización. En este caso no cambian las cosas porque uno de los bandidos sea protestante, el otro irlandés y el tercero mejicano, ya que su actitud sigue siendo básicamente la misma. Si tres hombres deben tener las mismas reacciones frente a un bebé, parece más acertado hacerlos lo más distintos posible: uno debería ser un sacerdote integrista, el segundo un bandido mejicano y el tercero un auxiliar de vuelo veleidoso.

En otras palabras, **dotar a un personaje de algunas características, o rellenar una ficha de caracterización, como si se tratara de un *currículum vitae* no basta para darle vida.** Cyrano es

cobarde, hábil y vital. Pero hay mil maneras de ser cobarde, hábil y vital. Cyrano es cobarde en el amor, pero valiente en otras cosas. Su cobardía –o su falta de valor, si se prefiere– no tiene nada que ver con la de C.C.Baxter (***El apartamento***), Cordier (***El asesino dentro de mí***), Garcin (***A puerta cerrada***), Hamlet, Hedda Gabler o Macbeth.

Por otra parte, si lo pensamos bien, la mayor parte de las personas son cobardes, ya que **la huida y la agresividad son las reacciones humanas más comunes ante el miedo.** Y éste, ya lo hemos visto, es un sentimiento que todo el mundo comparte. Decir que Cyrano es cobarde es, por lo tanto, insuficiente a la hora de caracterizarlo. Para diferenciarlo de millares de individuos que son cobardes, hábiles y vitales, hay que ponerle en una situación conflictiva y darle objetivos. Esto nos hará comprender que Cyrano no solo recurre a la huida ante sus angustias sentimentales, sino que utiliza la manipulación (tercer medio humano de resolver los problemas propios). Todo ello nos da como resultado un personaje muy completo.

Falsos personajes

Debido precisamente a que **el objetivo es esencial a la hora de la caracterización de un personaje**, algunos autores o críticos otorgan, sin razón, a un objeto, lugar o elemento estético (el sonido, el blanco y negro) el estatus de personaje. Una finca, por ejemplo, puede ser un elemento importante en una historia (ver ***El jardín de los cerezos*** o ***Rebeca***), pero no puede tener objetivos. Salvo para los animistas. Lo cual demuestra, una vez más, que el público infantil es un público aparte. Al prestar fe a su animismo, ***Aladino, La bella y la bestia*** (Disney) o ***Ahí va ese bólido*** convierte en personajes un alfombra, un candelabro o un coche. Pero, evidentemente, son caracterizaciones.

Personajes sin objetivo

Aunque es conveniente dotar de un objetivo a todos los personajes de una historia, incluidos los personajes menores, sucede que algunos carecen de él. **Su cometido es escuchar a un personaje más importante; han sido creados para servir de "espejo".** En resumen, y especialmente en el ámbito cinematográfico, **para evitar el monólogo.**

Es el caso de la madre de Christine Annie Dupercy) en ***Los compadres*.** El hijo de Christine se ha escapado de casa. Viendo que su marido *"no tiene los suficientes arrestos"* decide pedir ayuda a un antiguo novio. Pero necesita exponer su proyecto a alguien para que el espectador comprenda lo que tiene en mente. Y difícilmente podrá hablarlo con su marido. Francis Veber se saca de la manga a una madre, a la que Christine expone sus intenciones en dos cortas escenas al principio de la película. No es casualidad si la madre desaparece después de haber cumplido con su papel.

El personaje de Hill Murray en ***Tootsie*** tiene el mismo cometido. Comparte apartamento con el protagonista (Dustin Hoffmann), y se limita a escucharle cada vez que los guionistas lo necesitan.

Racine va aún más lejos en ***Andrómana*.** Presta un confidente a cada uno de sus cuatro personajes principales: Cefisa para Andrómana, Fénix para Pirro, Pilades para Oreste y Cleona para Hermiona.

Un objetivo para todos los personajes

Sucede, no obstante, que los "valedores" tienen a su vez un objetivo. En ***Tartufo***, Molière necesitó de alguien que se opusiera al protagonista desde la primera escena de la obra. Como no podían ser ni Orión, ni Tartufo, creó entonces el personaje de Madame Pernelle, la madre de Orión, que a pesar de tener la misma caracterización que sus hijos tiene un objetivo: defender a Tartufo. En ***Juegos de guerra*** nos encontramos con el mismo procedimiento. El protagonista es un superdotado en informática (Mathew Broderick). Los guionistas, temiendo que el público no comprendiera bien las manipulaciones del protagonista, decidieron crearle una novia, Jennifer (Ally Cedí), que interpretara el papel de ingenua. Su caracterización es escasa aunque dispone de un objetivo: entender lo que hace su amigo. Sin embargo se enfrenta con pocos obstáculos porque el protagonista responde a todas sus

preguntas. Al principio de ***Tierra y libertad*** el personaje de Kit sirve para hacernos comprender las motivaciones de David Carr (Ian Hart) aunque tiene un objetivo: convencerle para que no se vaya a combatir a España.

Por regla general, **es preferible dar un objetivo propio a todos los personajes, incluso a los valedores, a los que dan la réplica o a los semifigurantes. En primer lugar, dinamiza las escenas. Después, porque ayuda a los actores a la hora de interpretar un papel.** Para un actor es más agradable, por no decir más fácil, dar vida a Jennifer (***Juegos de guerra***) que a la madre de Christine en ***Los compadres*****.**

B. ACCIÓN Y CARACTERIZACIÓN

¿Cuál de las dos es prioritaria?

La importancia del objetivo en la caracterización de un personaje demuestra que **acción y caracterización están estrechamente vinculadas.** A este respecto, una vieja controversia sigue en pie desde hace veinticinco siglos: ¿la acción debe preceder a la caracterización, tal y como afirma Aristóteles [4], o debe ser al revés?

Si el término "acción" se refiere al conflicto, la pregunta ni se plantea. Acabamos de ver que el ámbito ideal pare definir a un personaje es la situación conflictiva. Acción y caracterización están, por lo tanto, relacionadas. Si la palabra "acción" se refiere a la construcción de una historia, en ese caso tiene cabida, y su respuesta depende de lo que se pretenda hacer. Está claro que para Bergman, Sautet o Chéjov la caracterización es prioritaria, mientras que Hitchcock, Lubitsch o Scribe se centraron en la acción. No hay, por tanto, reglas a ese respecto. Cada autor determina sus prioridades.

El relato con respecto a la caracterización inicial

Llegados a este punto, es tal vez importante distinguir los tipos de caracterización en función del relato que les sirve de sustento. Un autor empieza, frecuentemente, por presentar (por lo tanto, por caracterizar) a sus principales personajes y sobre todo a su futuro protagonista. Eso se traduce en lo que los americanos llaman una escena de "rutina de vida". De ahí en adelante, el relato puede tomar tres direcciones:

1. Se desentiende de la caracterización del protagonista, puesto que ya ha sido presentado, y pasa a abordar la intriga. Ejemplos: ***Un sombrero de paja en Italia*** o ***El cameraman*****.**
2. Se hace derivar la intriga de la caracterización inicial, con lo que se abordan bien las consecuencias de la caracterización, bien el obstáculo interno del protagonista. Ejemplos: ***Casa de muñecas*** o ***Atrapado en el tiempo*****.**
3. Se enriquece la caracterización inicial sin desarrollar realmente la intriga. Lo cual nos lleva a construir un retrato. Ejemplos: ***Don Juan*** o ***La escapada*****.**

En mi opinión, las tres opciones son igual de válidas. Los éxitos y los fracasos abundan en las tres. Pero es evidente que la caracterización no tiene la misma importancia en la opción 1 que en las opciones 2 y 3.

Medios de abordar la naturaleza humana

Observaremos, no obstante, que una caracterización variada, y ahí el teatro nos brinda múltiples ejemplos, no es el único medio para trasladar una opinión o hablar de la naturaleza humana. Una acción rica que nunca decae unida a una caracterización insípida puede cumplir ese objetivo.

Le verre d'eau, por ejemplo, muestra como las grandes decisiones políticas, que construyen la historia pueden ser la consecuencia de detalles tan poco importantes como el capricho de una reina.

El viaje del señor Pericón demuestra con mucha astucia que preferimos a aquellos a los que hacemos favores que a los que nos los hacen a nosotros. En otros términos, preferimos que nos deban favores a deberlos.

En realidad, todos los elementos de una obra sirven para trasladar una opinión. Un diálogo, un gesto, una escena, una secuencia de escenas pueden decir, sobre la naturaleza humana, cosas tan profundas como la caracterización. En general, todo aquello que constituye una obra dramática contiene sentido. Es preferible que el autor sea consciente de ello si desea que su obra se corresponda con su pensamiento y no con lo que ha ido almacenando de manera espontánea y sin darse cuenta, y que muchas veces no conduce más que a tópicos. Volveremos sobre este punto en el capítulo dedicado a la metodología.

C. EL TRABAJO DE LA CARACTERIZACIÓN

Marioneta, papel y personaje "de verdad"

Empecemos por hacer una distinción que coincide con la del subcapítulo anterior. En muchas obras los personajes son esencialmente marionetas: el autor no se para a desarrollar la caracterización. Una vez más, no tiene nada de censurable. Numerosos relatos, empezando por los cuentos de hadas, optan por desarrollar un objetivo, más que un personaje. En otras obras, los personajes cuentan con una caracterización pero se contentan con un rasgo de carácter por personaje. Lo esencial es exponer una característica humana; se trata de perfilar avaricia, beatería o ambición. Y para concluir, otras proponen un retrato más exhaustivo. En unas ocasiones no escatiman en detalles (como en ***Don Juan*** o en algunas series), en otras se conforman con algunas pinceladas, como Ousier (Shirley McLaine) en ***Magnolias de acero.*** Estas obras nos dan la sensación de estar ante seres humanos de verdad.

Los retratos exhaustivos son, frecuentemente, gratificantes por esa misma razón, aunque observaremos que un personaje puede llegar a ser extremadamente entrañable sin que su caracterización sea muy profunda. Decir que los coprotagonistas de ***Tocando el viento*** o que el protagonista de ***¿Dónde está la casa de mi amigo?*** cuentan con una caracterización rica sería mentir, pero ¡qué emocionantes resultan! Ello se debe a que de forma cotidiana se enfrentan a conflictos fuertes (al contrario que James Bond).

Estas tres categorías: marioneta, papel y personaje "de verdad", no son naturalmente más que tendencias. Sobre estas bases arbitrarias: cada obra aporta sus matices. Digamos que son concebidas para facilitarnos la reflexión.

Elogio de la caricatura

En cada una de estas tres categorías se puede o no ser creíble, y pienso que la credibilidad depende mucho de la filosofía del espectador. Aun y todo, muchas caracterizaciones que obtienen la aprobación del público, hasta en teatro, me parecen artificiales. A veces, porque los personajes cambian con demasiada facilidad (ver el ejemplo de Rodrigo en ***El Cid*** que abordamos en el capítulo 3), o porque son demasiado moderados (ver el ejemplo de Georges –Gerard Depardieu– en ***Matrimonio de conveniencia***). Tengo la impresión de que en la vida el ser humano está demasiado prisionero de estos automatismos para no resultar más caricaturesco de lo que se nos propone en la ficción.

Antes de seguir con esta intuición, pongámonos de acuerdo en cuanto al término "caricatura". Por definición, la caricatura es un rasgo de carácter exagerado. Pero también puede tener un sentido diferente: el de un rasgo de carácter único. Molière caricaturiza el machismo de Arnolfo en ***La escuela de las mujeres***, aunque también nos muestra otras características del personaje, en particular su generosidad. Por el contrario, no se insiste con el indio (Hill Sampson) de ***Alguien voló sobre el nido del cuco***, lo único que se puede destacar es su mutismo. La caricatura, en el sentido de rasgo único, se

acerca al concepto de papel o de etiqueta. El ser blanco de etiquetas, a lo que nos prestamos todos en la vida, tiene un lado práctico que puede ser devastador (en particular en los niños).

Quizá por esta razón no es un recurso muy apreciado en dramaturgia. Etiquetar a un personaje, tanto en la vida como en la ficción, es encerrarlo en un papel e impedir que se vuelva autónomo. El ser humano quiere creer que es más libre y único que todo eso. Sin embargo, me parece que la etiqueta –cuando afecta a un adulto-, y más aún la caricatura, tiene su fundamento. Por ejemplo, una madre de familia que acude a un psicólogo porque tiene problemas con su bebé. El psicólogo le explica con mucha delicadeza que la idea de pegar a su hijo cuando se pone a llorar no es muy buena. La madre lo entiende, y se muestra de acuerdo. Vuelve a su casa, el bebé se echa a llorar y ella le arrea ¿Por qué? Porque integrar una información con la razón o integrarla con la sangre, el corazón o las tripas son dos cosas bien distintas. Entender es una cosa, aprender otra. La primera sólo necesita de unos pocos segundos y relativamente poco esfuerzo; la segunda requiere mucho más tiempo (a veces una vida) y bastante energía.

Existe una explicación científica para todo esto. El cerebro del ser humano se desarrolla entre la vida intrauterina y los ocho años. Se considera que con ocho años un niño posee ya un 80% de sus capacidades intelectuales. Por lo tanto, durante una pequeña decena de años, las células nerviosas que llamamos neuronas se conectan entre sí. Dichas conexiones neuronales son circuitos preferentes para la transmisión de la información. De su configuración dependerá el comportamiento de un individuo. Ahora bien, esta maduración cerebral depende de los estímulos que vienen del entorno. Un niño que solo escucha: "¡eres inaguantable!", no generará los mismos circuitos que aquél cuyo comportamiento se acepta sin ser juzgado. Un niño cuyos padres no soportan el miedo creará, día a día, conexiones neuronales que tendrán en cuenta este factor. Terminará por sustituir sus auténticos miedos por sentimientos "más aceptables" que se convertirán en sentimientos parásitos.

Aunque algunos individuos hayan pasado infancias más difíciles que otros, prácticamente ninguno tiene la oportunidad –pero ¿es realmente una oportunidad?– de vivir los primeros años de su vida en un entorno socioemocional variado. En otras palabras, todos tenemos automatismos, y sustraerse a ellos es más difícil en la vida real que en la ficción.

¿Se puede cambiar?

Antes de preguntarse si se puede cambiar, cabría preguntarse si procede el planteamiento mismo de la pregunta. Me parece que sí. Y hasta me parece que se trata de una pregunta fundamental. La vida humana está hecha de permanencias y cambios, siendo la evolución natural una parte de ese cambio. Cambiar (para mejor) es una preocupación esencial del ser humano. Es, por ejemplo, un argumento electoral de peso en democracia. Y es también, como vamos a ver, un argumento dramático esencial.

Creo que se puede cambiar en profundidad, aunque será más difícil en la vida real que en la ficción. En la vida, aunque la gente tenga la sensación de cambiar, hay cambios y cambios. Los transaccionalistas mantienen que todo ser humano se traza inconscientemente un plan de vida en sus primeros años –ellos lo llaman guión (!)–, que se esforzará (inconscientemente) en respetar a lo largo de toda su existencia. Así pues, dará prioridad a aquellos encuentros, juegos psicológicos o acontecimientos que le permitan avanzar en su guión. Esta teoría coincide con la neurológica de los automatismos. En un guión, y sobre todo en un guión de perdedor, la vida tiende a repetirse, más que a cambiar. Los perdedores reproducen año tras año los mismos fracasos, durante cuarenta años mantienen las mismas peleas con su pareja. Y no se puede decir que esta gente cambia. Puede suceder, naturalmente, que estos guiones incluyan una evolución. Por ejemplo, fulano de tal se casará una primera vez para divorciarse justo después (igual que sus padres), y se casará una segunda vez para vivir con su cónyuge hasta el final de sus días (al revés que sus padres). De una determinada manera, se puede decir que se ha producido un cambio. De maritalmente inestable se convirtió en estable. Pero realmente se trata de un cambio de personalidad en la medida en que este tipo de evolución se inscribe en su guión. En análisis transaccional, cambiar consiste en salirse de su guión, y no en evolucionar.

No hay mil vías para cambiar. Y ahí voy a ser un poco radical: o se hace un trabajo terapéutico eficaz, o se pasa muy cerca de la muerte –vivir lo que los anglosajones llaman una IDE (*near death experience*)–, lo cual permite, después de un coma más o menos largo, ver la vida de otra manera. Uno

no se convierte en un misógino por haber vivido una decepción amorosa. Uno no se suicida tras sufrir una inspección fiscal, o por haber sido despedido. No se cambia profundamente por haber visto una película, por muy conmovedora que ésta sea. Diez años después de ***El club de los poetas muertos*** ¿qué adolescente de hoy en día "no vive el día"? Ahora bien, muchos autores tienen tendencia a hacer este tipo de deducción rápida en sus historias: ¡dos o tres pequeños reveses y el protagonista cambia! En ***El Cid*** los cambios tanto de Don Sancho como de Don Rodrigo son de este tipo. ***La gata sobre entejado de zinc caliente*** tiene un ejemplo similar de final feliz. En ***El Cid*** los personajes tienen un aire tan neurótico que cuesta creer que se puedan reconciliar con tanta facilidad.

Atrapado en el tiempo propone, para mí, un cambio más creíble. Phil Connors (Hill Murray) cambia –de cínico y despectivo se convierte en cálido y auténtico– pero después de haber revivido cientos de veces lo mismo en un mismo día, y después de repetir dos experiencias: el suicidio y el fracaso amoroso. Se podrá decir que esta reiteración es fantástica, pero el mensaje siegue siendo el mismo siempre que la comparación sea adecuada.

La filosofía humana de los géneros

Es, en parte, por todo esto por lo que prefiero la tragedia y la comedia pura a la tragicomedia o el melodrama. En la comedia, el ser humano es intransigente hasta el límite (***El misántropo***), está tan perdido que no se encuentra (***Serie negra***), es vagabundo hasta más no poder (***Charlot***). Al final de ***Bal opusiere*** Demi Dieu (Bakary Bamba), que ha vivido una serie de sinsabores con su sexta esposa, decide no volverse a casar y contentarse con sus cinco primeras esposas. Dos segundos después de tomar esta decisión se siente atraído por una mujer joven, y vuelta al punto de partida. En la tragedia, tal y como explica Walter Kerr [80], el ser humano tiene un defecto trágico y lo sufre hasta el final. Kerr afirma que es la expresión de su libre albedrío. Yo, por el contrario, creo que es la consecuencia de sus automatismos, que constituyen más prisión que libertad. Pero el resultado es el mismo: Antígona se muestra intransigente hasta el final, Macbeth sediento de poder hasta el final, Don Juan blasfemo hasta el final, etc.

Aunque no se asemeje a una tragedia, pues el protagonista no muere una vez alcanzado su objetivo, en ***Lo que queda del día*** encontramos un retrato tan real como los de Antígona o Macbeth. Stevens, el mayordomo (Anthony Hopkins), dispone de dos rasgos de caracterización: le obsesiona realizar su trabajo a la perfección, y no se atreve a declararse a la gobernanta (Emma Thompson). La primera parte de la película es un retrato casi carente de acción que desarrolla el primer rasgo; la última parte genera un pequeño suspense relacionado con la segunda característica: ¿llegará o no a declararse? La respuesta es no, y algunos la encuentran desesperante, al igual que la de ***Cyrano de Bergerac***. Probablemente por eso un gran número de obras dramáticas aportan respuestas positivas a las preguntas que ellas mismas plantean, permitiendo así la transformación de sus protagonistas (a mejor, por supuesto). No porque psicológicamente sea más creíble, sino para halagar al espectador.

Desde hace una serie de años se percibe una tendencia masiva hacia este tipo de filosofía dramática. Para los americanos se trata incluso de un requisito esencial: el protagonista debe cambiar al final de la película.

Realidad y pertinencia

Queda claro que la transformación del protagonista, aunque sea poco creíble, agrada al público. Y más aún si es positiva. Aunque nadie se convierte en sentimentalmente estable por casarse, o por haberse codeado con espías (ver ***Con la muerte en los talones***), y ningún hombre se convierte en un *mensch* porque tanto su jefe como la mujer de la que está enamorado se hayan burlado de él (ver ***El apartamento***), los cambios de Roger Thornill (Cary Grant) y de C.C. Baxter (Jack Lemmon) funcionan. Son poco creíbles desde un punto de vista psicológico, pero nos satisfacen. ¿Por qué? Probablemente, porque entre la pura realidad psicológica y el sentido simbólico que las obras dramáticas transmiten hay un margen que permite forzar las cosas.

Las teorías de la personalidad que tanto la neurología como el análisis transaccional proponen tienen, a pesar de su aspecto lúdico, un carácter frío e implacable. Podríamos decir que son tan

impertinentes como pertinentes. Y muchos seres humanos no lo soportan. Prefieren pensar que se puede aprender de los errores, que se puede cambiar (a mejor, naturalmente) después de vivir un pequeño conflicto. En resumen, que no sólo hay esperanza, sino que, además, el esfuerzo que hay que hacer es pequeño; lo cual está más cerca de la ilusión que de la esperanza. Naturalmente que hay esperanza. La mayoría de las teorías de la personalidad y las acciones terapéuticas están llenas de esperanza. Los transaccionalistas son los primeros en decir que el ser humano puede cambiar. Pero añaden que el cambio se tiene que acompañar de ayuda y de esfuerzo. Ya lo hemos visto en el capítulo 3.

Realidad y realismo

Probablemente hay otra razón en la artificialidad de los personajes de ficción. Y es que un personaje es una representación artística. No ha sido concebido para que se parezca aun ser vivo, sino más bien para que lo evoque. Un personaje no debe ser verdadero, sino probable o, como diría Boileau [18], no debe ser real, sino realista. Fellini [43] respecto a ello declara: *"¿El cine-verdad?... Estoy más a favor del cine-ficción… La ficción puede, en cuanto a la verdad, ser más aguda que la realidad cotidiana. Las cosas que se enseñan no tienen porqué ser auténticas (...) Lo que tiene que ser auténtico es la emoción que se siente al ver y al expresar"*.

Al mismo tiempo, para que los personajes den la sensación de estar vivos, en lugar de copiarlos es importante no engañar demasiado con la psicología. De todos los ámbitos del drama, éste es el que requiere más veracidad. Cine-ficción, esperanza, ilusión, hiperrealismo… Los retratos que nos brinda la dramaturgia oscilan entre estos polos. A cada cual (tanto autor como espectador) le corresponde determinar sus dosis.

Personajes vivos artificiales

Aunque sus personajes sigan siendo artificiales, creo que el autor dramático debería conocerlos como si fuesen seres humanos, allegados suyos. Deberían ser sus criaturas: el autor los ha creado, los conoce y, al mismo tiempo, terminan siendo lo suficientemente vivos (es decir, coherentes e independientes) como para que el autor no pueda hacer con ellos cualquier cosa.

Puede resultar útil que el autor se haga las siguientes preguntas con respecto a sus personajes:

- ¿Por qué él y no otro?
- ¿Por qué es tan interesante?
- ¿Me resulta simpático?

Procediendo de esta manera, el autor tendrá grandes probabilidades de crear personajes eficaces, de los que sabrá mucho más de lo que tiene cabida en una obra.

Ello se debe a que una obra dramática es demasiado corta para contener toda la riqueza del ser humano. Hasta Don Juan, que es una de las caracterizaciones más ricas del repertorio (gracias a una acción muy flexible), no muestra todas las facetas del ser humano. Pero por otra parte, en la vida diaria ¿qué se sabe de la personalidad de un ser humano aun después de haber pasado dos horas charlando sobre su personalidad, lo cual dista de ser frecuente? Los personajes de ficción tienen mucho menos pudor que nuestros vecinos o colegas de oficina. Así pues, a pesar de sus límites, la dramaturgia nos permite conocer a la gente muchas veces mejor que los informes sociales, y en menos tiempo.

El trabajo de la caracterización

Antes de lanzarse a un trabajo de caracterización el autor debería plantearse qué tipo de caracterización le hace vibrar, qué tipo desea describir e incluso, ¿y por qué no?, qué tipo es capaz de escribir. Un espectáculo de marionetas no necesita de un esfuerzo de caracterización especial, aunque, sin embargo, pide que no se sacrifique la verosimilitud psicológica en beneficio de la estructura, lo que suele ser una trampa bastante corriente para los tejedores de intriga.

Si un autor tiene interés en presentar personajes rebuscados deberá, desde mi punto de vista:

1. Conocerlos bien. Ya hemos visto que no se trata de saber qué desayunaba su abuela. El análisis transaccional proporciona excelentes herramientas para definir un personaje. Conocer su plan de vida, sus dos o tres juegos psicológicos favoritos, y los papeles que ha desempeñado puede ser muy útil[1]. La vida, nuestros amigos, nuestros vecinos, los miembros de nuestra familia son formidables fuentes de inspiración. Es evidente que los autores de cómo ***en las mejores familias*** se han inspirado en personajes que conocen bien a la hora de crear este sabroso abanico familiar.
2. Saber, en cualquier momento de la acción, lo que está pasando por su cabeza. Esta regla es válida para todos los personajes, incluidos los malos o los secundarios. Cada individuo busca, antes de nada, satisfacer sus necesidades personales. Ponerse en el lugar del otro es ser capaz de darle la razón en su propio sistema. Esto nos lleva a la siguiente regla bien conocida de los autores.
3. querer a sus personajes, a todos. La palabra "querer" no tiene el sentido de "desear ser querido por" o "sentir amor por", sino "comprender", "aceptar". El amor incondicional, el alimento más precioso del mundo, se obtiene simplemente aceptando al otro. *"La humanidad* recuerda Chaplin en el encabezamiento de ***Una mujer de París*** *se compone no de héroes o traidores sino de hombres y mujeres (...) El ignorante condena sus faltas, el sabio se compadece de ellos"*. A la pregunta de "¿qué es un malo?", André Comte-Sponville [32] responde: *"Es como todo el mundo. Intenta aumentar su placer y disminuir su sufrimiento. Es aquél que, para ello, está dispuesto a aumentar el sufrimiento del otro"*. La actitud de Ibsen frente a Krogstad, el malo de ***Casa de muñecas***, o la de Shaw frente a los malos de ***Santa Juana*** ilustran bien las opiniones de Chaplin y Comte-Sponville.
4. Mostrar los rasgos de carácter que importan para la historia y la intención de la misma. Y para ello no hay más que un medio: el conflicto. El espectador debe tener claro el objetivo de un personaje, a falta de sus motivaciones.
5. No ser incoherente. Es decir, hacer sentir que detrás de esas pinceladas de caracterización palpita un verdadero ser humano, complejo, ambiguo y contradictorio pero, a pesar de todo, coherente.
6. Si los personajes son importantes en la historia, y si el principio de establecer etiquetas no resulta válido para un autor, se puede igualmente transmitir que son únicos, como lo son todos los individuos en la vida. En otras palabras, diferenciarlos de los miles de personajes que tienen las mismas características de base que ellos.
7. En cuanto a saber si los personajes deben ser caricaturescos o no, evolutivos o no, esto dependerá de la filosofía de cada autor.

Algunas reglas empíricas

Un autor tiene, en ocasiones, la sensación de bloquearse con un personaje; no lo entiende del todo. Resultado: el personaje parece falso. Algunos trucos interesantes:

- Comparar el personaje con alguien conocido.
- Escenificar al personaje, es decir, escribir escenas que lo caractericen aunque no aparezcan en la obra y no tengan nada que ver con la acción.
- Si es un personaje que no termina de gustar al autor, es probable que le recuerde algún aspecto de sí mismo que no le gusta. Aceptar dicho aspecto (¡difícil tarea!) puede, indirectamente, ayudar a desbloquear al personaje.
- A veces, cambiar al personaje por otro completamente diferente y ver el resultado puede ayudar. Sin perjuicio de volver al primero, aunque en mejores condiciones.

[1] ***Los guiones que vivimos, análisis transaccional de los guiones de vida*** [135] y ***Qui suis-je FACE à toi?*** [42] son buenas herramientas para ello.

El papel del actor

En la lista que acabamos de enumerar falta una importante condición: es preciso que el papel sea bien interpretado. Esto, por supuesto, ya no es competencia del autor. Sin embargo, no está de más que un autor tenga nociones de arte dramático, o al menos conozca las necesidades de un actor a la hora de interpretar un papel.

Probablemente no es casualidad que un gran número de autores dramáticos o de realizadores son o han sido igualmente actores. Conocemos todos a los actores-autores (Allen, Chaplin, Molière, Shakespeare, Sófocles, Welles, etc.), y a los autores conocidos por su condición de autor pero que en ocasiones se han puesto ante las cámaras (Billetdoux, Cassavetes, De Sica, Grumberg, Huston, Pialat, Polanski, Rendir, etc.) sin entrar en los actores que se han convertido en autores (Laughton, Redford, Newman, etc.).

También se sabe que Bergman, Feyder, Forman, Kazan, Lubitsch, Mizoguchi, Ophüls y muchos otros empezaron como actores. Esto no quiere decir que un autor tenga necesariamente que haber sido actor para tener talento, ni que un actor haya de ser por fuerza apto para la dramaturgia, sino simplemente que puede ayudar.

Ejemplos de una caracterización torpe

El repertorio está lleno de caracterizaciones vacías. Ya lo hemos comentado con respecto a las "marionetas". Los ejemplos siguientes se refieren a caracterizaciones reales, acompañadas de una de las torpezas más sorprendentes: la incoherencia. Los personajes hacen una cosa, y lo contrario.

En la mitad de ***Matrimonio de conveniencia*** Georges (Gérard Depardieu) ha sido invitado a casa de unos amigos de su mujer, gente muy elegante. Como pretende ser compositor, le piden que toque un fragmento al piano. Él se niega. Se percibe su incomodidad, hasta el punto de parecer incapaz de tocar tres notas. Ante la insistencia de sus anfitriones, termina por aceptar y sentarse al piano. Después de un largo momento de concentración, se pone a aporrear el instrumento, generando un choque y hasta una aversión evidente en su público. Una vez concluido el "fragmento" éstos comentan que la música contemporánea les gusta mucho y aplauden. La escena genera una carcajada y de hecho Meter Weir podía haberlo dejado ahí. De repente, Georges se pone a tocar (a la perfección) una melodía de *blues* muy bonita, y con este fondo empieza a recitar un poema. La escena en sí es muy hermosa, bastante conmovedora e incluso eficaz, ya que el poema ayuda a la mujer de Georges (Andie McDowell) a conseguir unos árboles de los que se habló precedentemente. Desgraciadamente, esta escena viene justo después de la primera, en la que quedó claro que Georges no sabía tocar el piano. Impresión que se ve reforzada por toda la primera parte de la película, en la que Georges se muestra muy poco claro en cuanto a sus competencias de músico. Al parecer, Meter Weir no se atrevió a elegir entre estas dos escenas, y prefirió incluir ambas aun corriendo el riesgo de ir contra la caracterización.

Hay que reconocer que para un autor es muy doloroso separarse de una escena bonita. Como no se decide, en ocasiones se encuentran escenas que no respetan la unidad de la acción, o de la caracterización. ***Imitación a la vida*** y ***Cuando Harry encontró a Sally*** tienen dos ejemplos similares.

Al comienzo de ***Imitación a la vida*** conocemos a una mujer negra, Annie Johnsan (Juanita More) cuya hija es blanca. Nos la presenta como a una mujer sensible y abierta. Esto no quita para que unas cuantas escenas más allá no encuentre nada mejor que revelar torpemente a todas las compañeras de clase de su hija que ésta tiene una madre negra. El conflicto es terrible y emocionante –los guionistas no han podio resistirse– aunque su razón de ser es discutible.

En ***Cuando Harry encontró a Sally*** Harry (Billy Cristal) y Sally (Meg Ryan) están almorzando en un restaurante. Harry dice que siempre podrá adivinar si una mujer está disfrutando. Sally está convencida de que él se está echando un farol. Harry insiste. Sally decide entonces fingir un orgasmo ante él, en pleno restaurante. Lo hace con una convicción asombrosa, ante los ojos atónitos de los clientes y la incomodidad de Harry. Al final de la escena, el camarero se acerca a una mesa vecina para apuntar la consumición. *"Lo mismo que ella"*, le dice una clienta designando a Sally. Indudablemente, la escena es bonita, pero no corresponde a la caracterización de Sally que ha sido presentada como una mujer más bien discreta y sensible, por no decir mojigata.

En ***Topacio***, el protagonista, de ingenuo y bobo al comienzo de la obra pasa a ser un temible y cínico hombre de negocios. Pagnol reconocía que había forzado un poco las cosas y explicaba que su obra de teatro debía ser interpretada por un hombre joven para que resultara creíble. ¡Eso no le impidió elegir a Fernandel (con 48 años) para la versión rodada en 1951!

Protagonista bobo y protagonista inteligente

En la obra de Guitry ***La poison***, Michel Simon desempeña el papel de un horticultor normando, Braconnier, que desea deshacerse de su mujer, pero no sabe cómo hacerlo. La entrevista con un famoso y brillante abogado (Jean Debucourt) le da una brillante idea: va a ver al abogado haciéndole creer que acaba de asesinar a su esposa. El abogado toma algunas notas y, sobre todo, sin darse cuenta, le da bastantes consejos. Braconnier los aplica al pie de la letra cuando asesina a su mujer, esta vez de verdad. Más tarde, durante el juicio, demuestra tener un singular poder de respuesta y se defiende brillantemente sin la ayuda de su abogado.

Queda claro que Braconnier es más astuto e inteligente de lo que debería ser. En realidad, es Guitry quien presta su inteligencia a su protagonista, contradiciendo así la caracterización inicial. Guitry es consciente del problema y en un momento dado pone en boca de Braconnier: *"Observo un fenómeno extraordinario: hasta qué punto el hecho de haber cometido un crimen puede desarrollar la inteligencia"*. Es decir, en vez de esquivarlo, el autor describe su problema con objeto de resolverlo.

Este defecto de caracterización es, en realidad, extremadamente corriente. Los personajes tienen, a menudo, la inteligencia de su autor (véanse los criados de Molière o de Beaumarchais, o la mayoría de los personajes de Shaw). Se puede considerar que esto forma parte de las convenciones del drama. El espectador los acepta con tanta facilidad que es difícil en un drama serio presentar a un protagonista estúpido. Ello nos acerca a la idea de que un protagonista debe hacer cualquier cosa para alcanzar su objetivo. Si el protagonista, que se supone está pasando un mal momento, carece de astucia o imaginación, pierde dinamismo. Ni los personajes miserables consiguen ser estúpidos. Willy Loman (***La muerte de un viajante***) cometió graves errores en su pasado que ni tan siquiera aparecen; sólo vemos su resultado. En ***Serie negra*** Frank Poupart mata y roba a la madame de un burdel. Después intenta que el asesinato recaiga sobre otra persona. Su idea es hacer creer que disparó contra un agresor antes de matarse cayendo por la escalera. Mata, por lo tanto, a un infeliz que le servirá de falso agresor. En el momento en que está organizando su pequeña escena, Poupart coloca el revólver en las manos del agresor cuando debería haberlo puesto en manos de la vieja. Es una tontería que dura muy pocos segundos, ya que aunque está lejos de ser un criminal perfecto, Poupart no tarda en darse cuenta de su error y lo corrige.

Resumiendo, un protagonista no puede equivocarse durante mucho tiempo, si no pierde su credibilidad. Por supuesto, en el caso de la comedia la cosa cambia. La comedia se sirve de la estupidez, que junto con la torpeza es uno de los defectos cómicos del payaso (ver Laurel y Hardy, el inspector Clouseau, Jerry Lewis, Goofy, etc.).

Ejemplos de caracterizaciones discutibles

Los ejemplos que siguen describen caracterizaciones poco verosímiles. Pero, tal y como vamos a ver, no son discutibles para todo el mundo. Todo depende de la filosofía del espectador. Por ello se invita al lector a que las considere como pistas de reflexión personales.

En ***L'auberge rouge*** Pierre y Marie Martin (Julián Carette y Fraçoise Rosay) son claramente bribones, pérfidos, brutales y amorales. Ello no les impide tener una hija adorable y equilibrada. Hasta cabe preguntarse si ha sido educada por sus padres. Naturalmente, eso tiene su razón de ser en la historia, pero, sin llegar a hacer un documento de psiquiatría infantil, los autores no deberían de haber ido tan lejos.

Los monstruos físicos que aparecen en ***La parada de los monstruos*** o ***El hombre elefante*** me parecen muy discutibles. Corresponden a una visión romántico-judeocristiana de la monstruosidad, que da a entender que la anormalidad es redentora. John Merrick y los protagonistas de ***La parada de los monstruos*** son increíblemente buenos. La realidad es bastante menos rosa. La monstruosidad

convierte a este tipo de personas en seres desagradables, amargados. Además, la mayoría sufrieron tanto siendo niños que difícilmente podrían desbordar amabilidad ahora. Es cierto que la neurofibromatosis de John Merrick (***El hombre elefante***) surgió cuando éste contaba cinco años de edad, y que su madre, profesora, era una persona muy cariñosa. Pero cuando se vive una pesadilla, cuando se depende de la Asistencia Social Pública con once años, para después caer en las garras de un dudoso gerente de feria, se tienen pocas posibilidades de ser cariñoso y agradable. Se podría alegar que ***El hombre elefante*** no es más que una película, y que todo esto no tiene ninguna importancia. ***Máscara*** y ***Cyrano de Bergerac*** también son "cine", y dan una imagen más justa, más psicológica de la desgracia física. Además, esta películas defienden la idea de que son los "monstruos" los que tienen que hacer el esfuerzo de bondad. ¿No es más bien la gente llamada "normal" la que debería dar el primer paso hacia ellos? ¿Se pueden, no obstante, esbozar monstruos más reales y seguir transmitiendo la célebre (y noble) idea de ***La parada de los monstruos***, es decir, que los monstruos no son lo que comúnmente se cree? Sí, ***La bella y la bestia*** lo consigue. El monstruo nos es presentado como un patán irascible (más en la versión de Disney que en la versión de Cocteau). Una vez más, comprobaremos que es el cuento de hadas el que marca el camino: para que una cosa sea agradable, dice, hace falta quererla. El fenómeno es observable en los niños. ¿Un niño no debe recibir amor antes de poder darlo?

En ***París, Texas***, Travis (Harry Dean Stanton) encuentra a su hijo de ocho años que ha sido educado por sus tíos. Se lo quita a sus padres adoptivos y se va en busca de su mujer. En ningún momento se ve al niño afectado por esta separación. No hay crisis ni pesadillas. El niño deja a sus verdaderos padres (afectivos, a falta de genéticos), y no tiene ni el menor instante de tristeza; parece que la opinión del niño no interesa a los autores. El caso es frecuente. La psicología de los personajes infantiles deja, a menudo, mucho que desear. El caso más extremo se alcanza en ***Solo en casa***, donde un niño de ocho años, abandonado por sus padres y obligado a enfrentarse con criminales, muestra una imaginación y sobre todo una sangre fría increíbles. ¿Se le puede excusar alegando que es divertido? También se puede alegar que ***Solo en casa*** es un cuento de hadas, y que Kevin (Macaulay Culkin) no es más hábil que Pulgarcito o el gato con botas. Es así, pero la película es demasiado realista como para situarla a un nivel simbólico. Observaremos que, a pesar de todas las reservas, cosechó un gran éxito. ***Solo en casa*** es uno de los mayores éxitos de la historia del cine. Sería interesante conocer la edad de los espectadores que contribuyeron al éxito de la película (están más cerca de los 6 ó de los 12 años). Se puede concluir diciendo que la psicología infantil no interesa más a los espectadores que a los autores. Lo que, tal vez, no es tan asombroso. Muchos seres humanos no intentan comprender, porque comprender es arriesgarse a cambiar; sobre todo cuando se trata de comprender a la infancia. Y cambiar da miedo…

En ***Otelo***, la ingenuidad de Desdémona es apabullante. Su marido se ha vuelto loco y ella apenas se da cuenta. Y menos aun intenta saber porqué, ni tan siquiera cuando termina por notarlo. Así pues, le recomienda a Casio en el peor momento. Naturalmente, un personaje tiene derecho a ser bobo; pero Shakespeare debería habérnosla presentado con esa característica antes de utilizarla. La inesperada ingenuidad de Desdémona está muy cerca de un *diabolicus ex machina*. El comienzo de ***El rey Lear*** tiene el mismo problema. Lear muestra un arrebato y una ceguera anormales en un momento esencial. Decidido a dividir su reino entre sus tres hijas en función del cariño que le tienen, no ve la evidencia: Goneril y Regane son hipócritas, mientras que Cordelia se niega a halagarle. Resultado, priva a su hija más pequeña de su parte en la herencia. Cuando un personaje no va a reaccionar con normalidad, es preferible hacerlo saber antes de que llegue la escena en la que sale a la luz ese rasgo de la caracterización. El procedimiento es igualmente válido cuando se contradice aquello que se estableció precedentemente. Si los autores de ***Cuando Harry encontró a Rally*** nos hubieran hecho comprender que la tímida Rally era capaz de dejarse llevar por un impulso, la escena en la que finge el orgasmo hubiera parecido más lógica, sin perder su fuerza. En otras palabras: las incoherencias en la caracterización son, en ocasiones, simples problemas de falta de preparación.

Puesta en escena de la caracterización

El espectro del pasado ofrece otro ejemplo de torpeza. Al comienzo de la película, Jean-Jacques Sauvage (Louis Jouvet) entra en la habitación vacía de François, a quien no conoce. *"Claro*

que le conozco, le dice al padre de François, es *como su habitación: coqueto* (la cámara muestra sus corbatas), *generoso* (se ve un montón de dinero), *atormentado* (se ve un cráneo)*, un poco niño* (se ve un juguete), *desordenado* (la habitación está desordenada), *romántico* (***Las desventuras del joven Werther*** de Goethe) *y sentimental* (una flor en la misma)". Ni que decir tiene que el espectador no capta todos los elementos de la caracterización de François. Y eso por dos motivos: va demasiado deprisa, y son nombrados en lugar de mostrados.

En ***El secreto de la pirámide***, el primer encuentro entre el joven Sherlock Colmes y el futuro Dr. Watson se parece un poco a la escena que acabamos de ver. No han hecho más que encontrarse, y Colmes ya ha sacado media docena de conjeturas en cuanto a Watson. Tal y como ocurre en ***El espectro del pasado***, esto no nos da mucha información con relación a Watson, pero al contrario de lo que ocurre en ***El espectro del pasado***, nos enseña algo acerca del espíritu deductivo de Sherlock Colmes.

El ejemplo de ***El espectro del pasado*** muestra que no basta con determinar las características de un personaje: es necesario informar eficazmente al espectador. En otros términos, el trabajo de caracterización es doble y no concluye con la caracterización de un personaje. Nos enfrentamos al eterno problema del pensamiento y de su traducción, de la idea y de su utilización. Cuando Hitchcock [66] afirma: *"Todo aquello que es nombrado y no enseñado se pierde para el espectador"*, se está refiriendo a los elementos de la caracterización. Se puede, muy bien, relatar un acontecimiento sin mostrarlo: *"Tu madre ha muerto"* o *"He ganado la lotería"*, por ejemplo. Sin embargo, es inútil relatar un rasgo del carácter. No sirve de nada decir que la Señora Dupont es sádica o golosa, hay que enseñarlo y enseñarlo bien. En caso contrario, el espectador no retiene la información. Con lo cual, conseguir buenas caracterizaciones es condición necesaria, pero no suficiente para un buen autor dramático.

La caracterización, fuente de obstáculos

Ya vimos en el capítulo dedicado a los obstáculos que los más bonitos son los internos; están estrechamente vinculados a la caracterización del protagonista. Al espectador le gusta que un personaje sea la causa de sus problemas, y cave su propia tumba. Y cuando el protagonista no debe luchar contra sus propios defectos, es mejor que sea víctima de otros que de la casualidad. Mimar la caracterización de todos los personajes no es únicamente hacer de ellos elementos vivos y creíbles, es también ocuparse de la calidad de los obstáculos.

D. EJEMPLOS DE CARACTERIZACIONES NOTABLES

Si hay un ámbito donde los gustos personales del espectador adquieren todo su significado es en el de la caracterización. Precisamente debido a ello el abanico de ejemplos que sigue está impregnado de mis gustos y de mi subjetividad, y por tanto no debe ser considerada como una pista de trabajo. Cada lector modificará esta lista según su propio criterio.

Personajes principales

- Alceste (***El misántropo***).
- Alice, superada por la vida como muchos personajes de Woody Allen.
- Antígona.
- Antoniette (Sophia Loren) y Gabriel (Marcello Mastroianni), parias de la sociedad mussoliniana en ***Una jornada particular.***
- Arnolfo, en ***La escuela de las mujeres*** (ver el capítulo 16).
- Azdak, el truculento falso juez en ***El círculo de tiza caucasiano.***

- Benigno (Javier Cámara), psicópata enternecedor en ***Hable con ella.***
- Charlotte (Charlotte Gainsbourg) en ***L'effrontée.***
- Cordier (Philippe Noiret) en ***El asesino dentro de mí.***
- Daniel Coulombe (Lothaine Bluteau) en ***Jesús de Montreal.*** A comparar con otro actor que se identifica con un mártir: Genest en ***Le véritable Saint Genest.***
- Cyrano de Bergerac.
- Fred (Guillaume Depardieu) y Antoine (François Cluzet) en ***Los aprendices.***
- Galileo (***La vida de Galileo Galilei***).
- Gardner (Peter Sellers) en ***Bienvenido Mister Chance.***
- Héctor (***No habrá guerra de Troya***).
- Yago (***Otelo***).
- Jack y Junon en ***Juno and the peacock.***
- Óscar Jaffe (John Barrymore), megalómano consumado en ***La comedia de la vida.***
- Willy Loman (***La muerte de un viajante***).
- Oscar Madison (Jack Klugman) y Felix Unger (Tony Randall) en la serie ***The odd couple.***
- Tomás Moro (***La cabeza de un traidor***).
- Nora (***Casa de muñecas***).
- Obélix (***Astérix***).
- Ozendron (Christian Clavier) en ***Je vais craquer.***
- Perrin (Pierre Richard) el gafe crónico de ***La cabra.***
- Peter Duffley (Jim Broadbent) en ***The Meter principle.***
- Poupart en ***Serie negra.***
- Jimmy Ringo (Gregory Peck), tirador de élite prisionero de su reputación en ***El pistolero.***
- Romano (Marcello Mastroianni), a la vez divertido y conmovedor por su cobardía en ***Ojos negros.***

Sautet, Dabadie y Montand

En ***Ella, él y… el otro, Garçon, Tres amigos, sus mujeres y… los otros***, las tres escritas por Claude Sautet y Jean-Loup Dabadie, Yves Montand da vida al mismo tipo de personaje, lleno de flaquezas y simultáneamente extremadamente cautivador. Puede ser fanfarrón, egoísta, astuto, hipócrita, frágil por momentos. Describiré dos escenas que ilustran muy bien el comentario. En ***Garçon***, Alex (Yves Montand) va a casa de su exmujer (Rosy Varte) así sin más, justo para decirle hola. En realidad, necesita dinero. Como quien no quiere la cosa, la manipula y consigue que le firme un talón. Al mismo tiempo se siente culpable. Después, está la escena de ***Ella, él y… el otro***, en la que César (Yves Montand) se junta con David (Samy Frey) y Rosalie (Romy Schneider) en una playa del sur de Francia poco después de mostrarse odioso con ellos. Les monta tal número de arrepentimiento que David y Rosalie se quedan boquiabiertos. Cada vez que veo esta escena me pregunto si Samy Frey y Romy Schneider no se quedaron ellos mismos boquiabiertos ante el fenómeno Montand.

Stan Laurel y Oliver Hardy (el Gordo y el Flaco)

"¿No es tonto? He aquí, dos adultos, peleándonos como dos crías" dice Oliver Hardy a Stan Laurel en ***Pescadores pescados.*** Hace falta una gran humildad para ir de imbécil durante veinticinco años. Si de todos los payasos Laurel y Hardy son los más conmovedores, los más humanos, es porque ilustran perfectamente la definición que Freíd da al cómico [51]. El cómico, dice, nos recuerda la manera de desenvolverse del niño. Volveremos sobre este aspecto en el capítulo 9.

El Gordo y el Flaco son, por otra parte, la perfecta ilustración de la pareja clásica dominado-dominante, tal y como los transaccionalistas, y más concretamente Fanita English [42] pone de manifiesto. El dominado, que de forma inconsciente se siente inferior a los demás, busca la compañía del dominante, que tiene tendencia a sentirse superior. Ambos complejos son, en realidad, posiciones defensivas, extremadamente frecuentes en las relaciones humanas. Así pues, Laurel y Hardy no se limitan a divertirnos –lo que ya es pe por sí agradable–, nos hablan de nosotros, de la vida. ¡Bravo!

Louis de Funes

El personaje irascible, autoritario, débil y falso que Louis de Funes representa en la mayor parte de sus películas es un personaje notable. Es una proeza hacer popular a este personaje tan negativo. Es, igualmente, la única oportunidad de ver cómo un actor representa sistemáticamente el mismo papel sin cansar a nadie (o casi…) gracias a la amplitud de su registro. Se saborea su maestría especialmente en ***El hombre del cadillac, Delirios de grandeza, El gran restaurante, Jo un cadáver revoltoso, El pollo de mi mujer*** y ***Óscar*** –tanto sobre un escenario, para aquellos que tuvieron la suerte de verlo en vivo, como en la pantalla.

Macbeth y los criminales serenos

Al mostrarnos a un Macbeth muerto de miedo y culpabilidad, Shakespeare da de llano. No esperó al psicoanálisis para comprender que un criminal sufre. En mi opinión, no hay criminales serenos, al contrario de lo que pretenden hacernos creer Scorsese en ***Uno de los nuestros***, Coppola con ***El padrino*** y tantos otros cineastas que han hecho del truhán una figura romántica. Habría que comparar Macbeth con los protagonistas de ***Al rojo vivo, Roberto Zucco*** o ***El fotógrafo del pánico.***

Los incordiantes

Los incordiantes ¡qué maravillosos personajes! Son insoportables y, sin embargo, nos encantan. En primer lugar, es preciso señalar que son maravillosas fuentes de conflicto. Con ellos resulta imposible aburrirse. O, al menos, no deberíamos aburrirnos, ya que generan una doble identificación en el espectador: con el incordiado y con el incordiante. Una de las mayores dificultades de esta vida consiste en adaptarse al otro, así que todos nosotros somos el incordiado y el incordiante de alguien. La Montaña en ***Los importunos*** dice: *"Es deseo del Cielo que aquí abajo cada cual tenga su lote de disgustos"*.

Algunos ejemplos sabrosos:

- Pignon (Jacques Brel), en ***El embrollón.***
- Mardukas (Charles Grodin) en ***Huida a medianoche.***
- Félix Unger (Tony Randall) en ***The odd couple.***
- Nelly (Catherine Deneuve) en ***Mi hombre es un salvaje.***
- Serafín Latón y Bianca Castafiore en ***Tintín.***
- Pupkin (Robert de Niro) en ***El rey de la comedia.***
- Guy (Michel Blanc) en ***Venga a mi casa, tengo una amiga.***

Hay que tener cuidado en no confundir a aquél que se dedica a tocar las narices con el cizañero profesional como es el caso de Detritus en ***La cizaña***, o con aquél que podría ser considerado como un incordiante legítimo. Dentro de esta categoría se puede incluir a Susan (Catherine Hepburn) en ***La fiera de mi niña*** y a Judy (Barbara Streisand) en ***¿Qué me pasa doctor?*** En ambas películas el protagonista (respectivamente David –Cary Grant– y Howard –Ryan O'Neal–) es un individuo retraído, por lo que nos decimos que merece que se le incordie. Es lo que los diferencia de Martin (Yves Montand) en ***Mi hombre es un salvaje.***

El fanfarrón

En ***La escapada***, Bruno (Vittorio Gassman) es un farruco sinvergüenza y seguro de sí mismo que resulta ser un fracasado, además de un irresponsable. Risi declaraba con respecto a él [123]: *"Bruno es alguien que destruye porque no ha sabido construir (N.B. cf.* ***Hedda Gabler****), es un italiano típico, superficial, fascista. Es impotente, voluble, su poder radica en su presencia física, una fuerza*

de choque, aunque sin ninguna cualidad ni moral". Estas líneas nos recuerdan que un autor debe conocer al ser humano. Pero ya hemos dicho que con eso no basta, hace falta dárselo a conocer al espectador. En ***La escapada*** Risi traduce su declaración en imágenes. Su Bruno no es, únicamente, un personaje interesante, sino que también es coherente y legible. El éxito de Risi es total –por lo menos en cuanto a la caracterización–; veremos que la construcción de su película es un tanto floja.

Salieri y la condición humana

Al contrario de otros compositores de la corte austriaca, Salieri (***Amadeus***) tiene el suficiente talento musical como para apreciar el arte de Mozart en su justa medida, pero no para igualarlo. Se debate entre la admiración y el deseo.

En realidad, está en la misma situación que el hombre frente a Dios: ni ángel, ni bestia, entre ambos. Desgraciadamente, es una posición que difícilmente satisface al hombre. Y su impotencia a la hora de asemejares a Dios, es decir, de dar lo mejor de sí mismo, no hace más que acrecentar su sufrimiento. Salieri es una metáfora del ser humano. En distintos grados, la mayor parte de los seres humanos somos Salieris. Aunque no deseemos admitirlo. No somos Salieris en el sentido de llegar a matar a nuestro "Dios", sino simplemente por el hecho de contentarnos con nuestra condición.

El deporte ofrece un buen ejemplo de "salierismo". Un velocista, por ejemplo, nunca obtiene los mismos resultados. Sus prestaciones oscilan entre dos niveles, al mejor de los cuales se le llama marca. Ahora bien, el velocista se niega a aceptar que el nivel más bajo también es suyo. Se obstina en creer que su valor es la marca. Los periodistas deportivos, que también hacen "salierismo", nunca dan la media de los últimos resultados cuando presentan a un velocista, lo caracterizan por su marca. Algunos hinchas también son muy "salieristas". Que su equipo favorito gane es normal. Que pierda legítimamente, y lo condenarán a la picota.

Hedda Gabler

La protagonista de ***Hedda Gabler*** es demasiado cobarde y está demasiado insatisfecha para emprender algo; hasta que la envidia que le genera el dinamismo de una vieja amiga la saque de su letargo. Pero todo lo que emprende va destinado a destruir el éxito de su amiga. Una vez más, una metáfora del género humano: Hedda Gabler destruye aquello que no puede conseguir. Me hace pensar, entre otras cosas, en esos adolescentes que se meten con las chicas porque no son capaces de hacerse querer. ***Le secret*** dispone de un personaje similar al de Hedda Gabler, aunque, por supuesto, evoca sobre todo a Salieri (***Amadeus***).

Don Juan

El Don Juan de Molière es un personaje con muchas facetas, y sin embargo muy coherente. Se ve caracterizado gracias a sus conversaciones con Snagarelle (en cuanto al mariposeo, la conquista de los corazones femeninos, la fe). Pero son, sobre todo, las escenas en las que actúa las que enriquecen al personaje. Frente a Elvira (la primera vez), se muestra cobarde e hipócrita. Frente a Charlotte y Mathurine o a Monsieur Dimanche es hábil. Con el pobre es cruel y voluble. Ante los ladrones, valiente. Ante su padre, es silencioso y después miente.

Y además, Don Juan es una metáfora del género humano. Todos buscamos aquello que no tenemos, y una vez que lo tenemos nos desentendemos y pasamos al objeto siguiente, siendo el objetivo siempre el mismo: poseer el nuevo objeto. En ***Don Juan*** el nuevo objeto puede ser una antigua posesión, siempre y cuando se vuelva inaccesible. Lo vemos perfectamente en la bonita escena en la que Elvira ha hecho el duelo de su amor –ha conseguido que Dios sustituya a Don Juan– y viene a pedir a Don Juan que se arrepienta. Y éste, en lugar de escucharla, vuelve a desearla.

Madre Coraje y el teatro épico de Brecht

Hay una escena en ***Madre Coraje y sus hijos*** que produce escalofríos. Es a la que se refiere George Steiner [136] (ver capítulo 1), esa escena en la que Madre Coraje descubre el cadáver de su hijo y tiene que hacer como que no lo ha reconocido. Ese momento es doblemente terrible porque cierra un largo pasaje en el cual, a fuerza de discutir para conservar su carro, Madre Coraje ha perdido a su hijo. Esa y otras escenas hacen de Madre Coraje uno de los personajes más patéticos y conmovedores del repertorio. Se constata perfectamente que sus hijos le importan: hace cualquier cosa para que la guerra no se los robe. Y al mismo tiempo está el comercio. La atracción que el comercio ejerce sobre ella le genera graves problemas.

A este respecto, Brecht expresó sorpresa e incluso descontento al comprobar que Madre Coraje gustaba a los espectadores, la encontraban conmovedora, cuando lo que él buscaba era condenar la actitud de una mujer que se aprovechaba de la guerra para hacer negocios, aún a riesgo de perder a sus hijos. Me parece que es una prueba, entre otras, de los límites del teatro épico. Brecht encontraba la dramaturgia aristotélica demasiado fascista, en el sentido de que desconecta el intelecto del espectador haciéndole sentir emociones. Junto con su director, Edwin Piscator, se esforzaba pues en recordar a su público que estaban en un teatro y que debían mantener un espíritu crítico, utilizando para ello astucias como la del tipo que se dirige directamente al público, o los paneles que resumen una escena antes de que tenga lugar (***La vida de Galileo Galilei***), o estableciendo un paralelismo entre la escena y un episodio de la Historia (***El ascenso evitable de Arturo Ui***). Infelizmente para él y afortunadamente para nosotros, Brecht disponía de demasiado talento aristotélico como para llegar a erradicar la emoción en su público. Consciente o inconscientemente, al dotar a Madre Coraje de un objetivo, hasta antipático, y al poner obstáculos en su camino, no pudo impedir que el espectador sintiera empatía con su personaje.

Apuntaremos que Brecht establece otra diferencia entre el teatro dramático (o aristotélico) y el épico. El primero hace hincapié en el desarrollo de una intriga y en la articulación orgánica entre las distintas partes de la obra. El segundo, retomando la definición del escritor Alfred Döblin (citado por Brecht), puede desglosarse en partes, siendo cada una de esas partes autónomas. Ahí nos encontramos claramente con un Brecht teórico y un Brecht dramaturgo. Efectivamente, algunas de sus obras se parecen mucho a una sucesión de *sketchs* (***Temor y miseria en el Tercer Reich*** o ***Schweyk en la Segunda Guerra Mundial***). Sin embargo, ***Madre Coraje y sus hijos, La vida de Galileo Galilei, El círculo de tiza caucasiano, La excepción de la regla, El buen nombre de Sezuan***, etc., desarrollan intrigas en las que cada escena está relacionada con las que la preceden y las que la siguen. En ***El ascenso evitable de Arturo Ui*** o en ***Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny***, ¡la evolución orgánica de las obras aparece hasta en su título! Se observará que, en el caso de ***El ascenso evitable de Arturo Ui***, la evolución orgánica cuenta con una originalidad muy simple: la realidad histórica (es decir, la vida). En efecto, la obra de Brecht describe, de manera metafórica, la ascensión de Hitler al poder.

Charlot

En ***The silent a clowns*** [79], Walter Kerr propone un análisis pertinente del personaje de Charlot. Estudia las películas, los cortometrajes en los que aparece el vagabundo creado por Charles Chaplin y llega a la conclusión de que sabe hacer de todo. Cuando es soldado, captura al Kaiser (***Armas al hombro***). Cuando se convierte en patinador, diríamos que es Nijinsky sobre ruedas (***Charlot héroe del patín***). Cuando es sacerdote, su sermón es tan bueno que tiene que volverse hasta tres veces para que le aplaudan (***El peregrino***). Cuando se disfraza de mujer, incluso está atractivo (***Charlot dama perfecta***), etc., etc.

Charlot puede hacer de todo a la perfección y en nada de tiempo: violinista, padre de familia, multimillonario, cocinero, boxeador, albañil, funambulista, etc. De una determinada manera, Charlot posee todas las cualidades, todas las capacidades y algunos defectos. Es decir, todo lo contrario de lo que define a un individuo. Son algunas cualidades y algunos defectos lo que caracterizan a un ser humano. Si las posee todas no tiene ninguna. En otras palabras, el hecho de no poseer un límite es un límite desesperante. Charlot no puede interpretar durante largo tiempo un mismo papel, ya que su

maestría le permitirá ver a través de todos los papeles. Está condenado a ser el eterno vagabundo. Al final de ***La quimera del oro*** Charlot, que ha conseguido hacerse millonario, no puede evitar coger una colilla de puro del suelo. Nos reímos ante un automatismo tan humano. Pero es mucho más que un *gag*. Es un guiño de Chaplin: "No se confundan", parece querernos decir, "sólo soy millonario porque lo impone el final de la película". Quizá por esto, nos dice Walter Kerr, tiene tanta necesidad de permanecer con nosotros.

De hecho, la posición tan particular de Charlot coincide con la del espectador en el cine. Cuando nos sentamos en una butaca de cine, dejamos de ser panadero o filósofo o profesora o agricultor o payaso o enfermera, y ni tan siquiera somos judío o católico, negro o blanco, joven o viejo, hombre o mujer; somos, al igual que nuestro vecino, un ser humano, con las mismas necesidades fundamentales. Si la historia ha sido bien escrita y es emocionante, es así tanto para el aficionado como para el profesional, tanto para aquél que ignora las reglas como para el que las conoce. Es la razón por la cual la dramaturgia, cuando se esfuerza por ser accesible, es decir, cuando los mecanismos se asientan sobre la base común de toda la humanidad, se convierte en un medio democrático. Es también la razón por la cual Chaplin –cuyo idioma es, además, tan visual– es el más universal de todos los actores dramáticos. Es, como decía Cocteau, el esperanto de la risa.

Bip y Marceau

Hay otro personaje de ficción cuyas características están muy cerca de Charlot; se trata de Bip, el mimo Marcel Marceau. Por un lado, es incluso más universal que Charlot, ya que se expresa exclusivamente a través del gesto, aunque el arte de Marceau depende mucho de la capacidad del mimo para reconstruir personajes, objetos, universos, que no se ven sobre un escenario. Realmente, no es Bip quien, al igual que Charlot, sabe hacer de todo, es Marceau. Esta es la razón por la que la naturaleza de la identificación del espectador con Bip es diferente que en el caso de Charlot.

Mickey, Arlequín, Tintín y "el individuo universal"

Otros dos personajes famosos tienen, igualmente, la facultad de hacer de todo: Arlequín y Mickey. Sin embargo, en este caso, la resonancia no es la misma que con Charlot. Arlequín es un criado, cuya caracterización cambia en función de las necesidades de los espectáculos de la *Commedia dell'Arte*. Las facetas de su personalidad son tan múltiples como el colorido de su ropa. Por ello, en el lenguaje culto, el término Arlequín sirve para referirse a un individuo que cambia constantemente de opinión y a quien Goldoni, Lesage o Marivaux le endosarán papeles diferentes. Charlot, en cambio, no dispone más que de una caracterización.

En cuanto a Mickey, aunque Disney se inspiró en Charlot a la hora de crearlo, se podría decir que no tiene caracterización. Pluto es ingenuo, Donald iracundo y vanidoso, y Goofy torpe; por el contrario, Mickey es tan insípido como un vaso de agua. Aunque esto no puede aplicarse al Mickey de finales de los años 20, que era más bien cruel y pernicioso. Pero, muy rápidamente, sentó la cabeza, lo que permitió a Disney atribuirle toda clase de papeles, todo tipo de situaciones, en función de las necesidades: bombero, director de orquesta, turista, reportero, pescador, mecánico, aprendiz de brujo (***Fantasia***), etc. Mickey llegó a sustituir a los protagonistas de numerosos cuentos, a Gulliver (***Gulliver Mickey***), a Jack (***Mickey y las habichuelas mágicas***), a Cratchit (***La Navidad de Mickey***), ***El sastrecillo valiente, El príncipe y el mendigo***, etc. En un manual de instrucciones que se distribuyó entre los ayudantes contratados para la preparación de ***Blancanieves y los siete enanitos***, un dibujante, Ted Sears, escribía [128]: *"Mickey no es un payaso* [NOTA: al contrario que Goofy (…) *sus payasadas dependen de la situación en que se encuentra. Su edad cambia: en ocasiones es un hombre joven, a veces puede ser más maduro, sobre todo en las películas de aventuras"*. No se puede ser más explícito en cuanto a la falta de caracterización de Mickey].

El contenido de este texto debe compararse con la caracterización de Tintín, tal como la describe Sarga Tisseron [140]: *"... no muestra ningún rasgo de carácter, ninguna rutina, ningún vicio… De hecho, su nombre en francés significa "¡nada de nada!". El carácter "neutro" de Tintín hace de él el perchero ideal para nuestras identificaciones y proyectos, la prenda en la que más*

fácilmente entramos para vivir, el tiempo de un álbum, sus aventuras". Sin embargo, Tisseron destaca de Tintín un rasgo de su carácter importante que le acerca a su autor: es portador de secreto.

Cada uno a su manera, Charlot, Bip, Arlequín, Mickey y Tintín se parecen a todo el mundo, aunque esto es sólo cierto si nos referimos al conjunto de sus obras. Por otra parte, observaremos que algunas obras abordan la obsesión por cambiar de identidad, como el actor que quiere dar vida a todo tipo de papeles: ***Zelig*** (sobre un hombre-camaleón), ***El estafador*** (sobre un actor fracasado además de estafador que se disfraza continuamente) o ***El hombre de las mil caras*** (sobre Lon Chaney, actor especialista en maquillajes y transformaciones). Este interés de los autores por los hombres camaleónicos es profundamente humano. Para los seguidores de Jung, la adquisición de autonomía, que llaman la individuación, consiste en convertirse tanto en un ser único como en universalmente humano.

El ciudadano Kane y los niños grandes

La característica esencial de Kane es que sólo hace aquello que le apetece. Esta es una de las características esenciales de la infancia. Los niños sufren tantas frustraciones –naturales, puesto que nacen dependientes, y del entorno, puesto que la mayor parte de los adultos abusan del poder que tienen sobre ellos– que no tienen más que un deseo: hacer aquello que les viene en gana, y mejor si es una tontería. Naturalmente, hay muchos adultos que tienen la misma tendencia. Hasta puedo aventurar que cuanto más abuso de poder y frustraciones haya tenido un niño, más rígido y caprichoso será cuando llegue a la edad adulta. Ahora bien, Kane fue víctima de la peor de las frustraciones: no se limitaron a desmontarlo de su trineo, sino que le impidieron que volviera a montarse. En pocas palabras, le robaron su infancia, debido a lo cual seguirá siendo un niño toda su vida. A niveles más o menos importantes todos somos Kane, ya que la película de Welles aborda **el sentimiento más universal del mundo: la frustración.** Y el hecho de ser millonario y célebre no cambia la situación. Después de haber conocido todas las fortunas, la última imagen que se plasma en el cerebro en el momento de morir es la de la infancia perdida.

Un día (a finales de los años 80) en que Orson Welles [158] visitaba los estudios RKO y su impresionante maquinaria, exclamó: *"¡Es el tren eléctrico más grande que un niño haya tenido nunca!"*. De la misma manera que su protagonista declara al administrador: *"... debe ser divertido dirigir un periódico"*, Welles era un Kane, un niño grande.

Resulta, quizá, interesante mencionar que los grandes personajes del repertorio, los arquetipos, son todos niños grandes. Edipo, Don Juan, Hedda Gabler, Madre Coraje, Salieri, todos conservan un defecto consustancial a la infancia, uno de esos defectos que supuestamente deberían desaparecer cuando el ser humano se convierte en adulto, cuando integra su personalidad, y que desgraciadamente permanecen y se convierten en neurosis. Uno de los grandes dramas del ser humano ¿no es perder las características típicas de la infancia (autenticidad, alegría, creatividad, curiosidad, intimidad, espontaneidad, etc.) y conservar sólo los defectos?

Personajes secundarios

- Cabrissade (Michel Simon) antiguo doble de un actor que nunca se ha puesto enfermo, en ***Fin de jornada.***
- Dobtchinsky y Bobtchinsky en ***El inspector***. Observamos que han utilizado a los Hernández y Fernández de Hergé (***Tintín***)[2] como modelo.
- En el mismo registro podemos citar a los criados Grégoire y Samson de ***Romeo y Julieta.***
- Doña Elvira en ***Don Juan.***
- Haddock en ***Tintín.***
- El teniente Hawk (Bruno Kirby), que se cree divertido y da lecciones de humor en ***Good morning Vietnam.***

[2] Me estoy refiriendo a modelos técnicos. Parece que los modelos psicológicos de los Hernández y Fernández son el padre y el tío de Hergé, que eran hermanos gemelos.

- Helen (Dianne West), madre superada por los acontecimientos y que, sin embargo, no tira la toalla en ***Dulce hogar… ¡A veces!***
- Larry (Tom Hulce), un niño grande incorregible e hipócrita en la misma película ***Dulce hogar… ¡A veces!***
- Marco Antonio en ***Julio César***. Tanto el papel como la aportación que Marlon Brando hace a la película de Mankiewicz.
- El Marqués de Pontcallec (Jean-Pierre Marielle), hidalgüelo sin ilusión en ***Que empiece la fiesta.***
- Ginny Morread (Shirley McLaine), pequeña prostituta con un gran corazón, sensible a la poesía, en ***Como un torrente.***
- Perrin (François Perrot) busca desesperadamente un buen soldado desconocido en ***La vida y nada más.***
- El Sr. Stamper (Pat Hingle) en ***Esplendor en la hierba***, que sueña con grandes cosas para su hijo cuando no le permite madurar.
- La mujer del abogado (John Cleese) que no para de compadecerse en ***Un pez llamado Wanda.***
- Detritus, provocador de desorden en ***La cizaña.*** Los precursores de Detritus son bastante escasos. Está Basile en ***El barbero de Sevilla***, que en el Acto II se dedica a ensalzar las virtudes de la calumnia. Pero sin que le veamos en acción (como es el caso de Detritus) y, además, se ve ridiculizado por Fígaro.
- El Coronel Erhardt (Sig Rumann) en ***Ser o no ser.*** Erhardt se siente feliz cuando es temido. Se ríe de satisfacción (*"Ah, ¿entonces me llaman "campo de concentración" Erhardt? Ja, ja, ja"*). En cambio, tiene pavor a ser ineficaz. ¡Sus carcajadas son sólo de labios para afuera, y cuando se le reprocha un error, acusa violentamente a Schuitz (Enrique Victor), su teniente –incluso ante su fallido suicidio. En un tono de comedia, Lubitsch muestra que los verdugos se mueren de miedo.
- Ouiser (Shirley McLaine) en ***Magnolias de acero.*** En la película más que en la obra de teatro original, Ouiser es un personaje con mucho carisma. No sólo su caracterización se va enriqueciendo a medida que transcurre la obra, sino que hasta la mirada se transforma, lo que constituye casi una excepción en el repertorio. Al principio de la película, Ouiser se presenta como una pesada irascible. Poco a poco se va descubriendo que tiene un buen fondo, sentido del humor y, mejor aún, que es perfectamente consciente de su mal carácter. Al final, hasta gusta.
- El malo de ***Con la muerte en los talones*** es una bonita idea de personaje. Tal y como Hitchcock [66] explica a Truffaut, este malo es, en realidad, el compendio de tres personas: Vandamm (James Mason) que aporta la cara suave y culta, Léonard (Martin Landau), que es el responsable de la parte lúcida, pragmática y un tanto celoso, y Valerian (Adam Williams), el secuaz mudo, brutal y estúpido. Como si cada uno diera vida a uno de los componentes del psiquismo humano: el Superego, el Ego y el Ello. Por otra parte, la idea de separar físicamente los distintos aspectos de un personaje es tan vieja como el relato. Bettelheim explica, por ejemplo, que el lobo disfrazado de abuela de ***Caperucita Roja*** no es un lobo de verdad disfrazado de abuela, sino el lado negativo de la abuela, ese lado malvado y agresivo que todo ser humano posee y que desconcierta al niño cuando lo descubre en las personas que quiere.

Muchas caracterizaciones, además de las de los cuentos de hadas, se prestan a una interpretación simbólica. Tintín y Milú, por ejemplo, más tarde en la serie (***Tintín***), Tintín y Haddock representan las dos caras de un único niño: la cara socializada y la cara libre. Otro ejemplo: las películas de vaqueros donde el sheriff y el proscrito hacen causa común ante los indios o los bandidos (ver ***El último atardecer*** o ***El tren de las 3.10***), permiten pensar que en todo ser humano hay un sheriff y un proscrito, que prefiere vivir en "territorio comanche" –y desde allí hacer todo lo que está en su mano para hacerse atacar– en lugar de resolver los problemas que tiene consigo mismo. En la vida, "situarse en territorio comanche" se traduce de mil maneras: militar, mudarse de casa, trabajar como un loco, tener hijos, etc., en resumen, estar tan ocupado que no quede tiempo para ponerse en tela de juicio y abordar al proscrito que todos llevamos dentro.

Homenaje a los actores

Para todos los ejemplos cinematográficos precedentes, tengo que indicar la importancia que a mis ojos tiene la aportación del actor. Frank Poupart (***Serie negra***) no sería quien es sin Patrick Dewaere. Exactamente lo mismo en el caso de Ouiser (***Magnolias de acero***) sin Shirley McLaine; de Felix Unger y Oscar Madison (***The odd couple***) sin Tony Randall y Jack Klugman, etc. Por no hablar de Louis de Funes, que prestaba vida y furia a verdaderas marionetas.

Jean Pili [56] señala que los cuatro actores principales de la comedia italiana han dado vida a los mismos papeles a lo largo de toda su carrera. Nino Manfredi se muestra, a menudo, suave y reservado; Ugo Tognazzi agresivo y grotesco; Alberto Sordi pequeño y cínico. Por ello ***La escapada*** debe tanto a Vittorio Gassman que muchas veces presta vida a ese papel de matamoros superficial.

Destacer la importancia del actor no es entrar en contradicción con lo ya comentado, es decir, que un bonito papel debería poder ser interpretado por cualquier actor. No sólo ese "cualquiera" debe ser un buen actor, sino que está claro que el que un ser humano se haga cargo de un personaje de ficción enriquece considerablemente el papel. Los dos factores (brillante caracterización y actor inspirado) no son, por lo tanto, incompatibles. Diría más bien que cuando se conjugan ambos el actor se destaca. Marcello Mastroianni está bárbaro en todas sus películas. Pero cuando entra en un papel magnífico (Romano en ***Ojos negros***) logra un premio en el Festival de Cannes.

II
Los mecanismos estructurales

"Quien arranca una flor hiere a una estrella"
(el poeta)

"Todas las cosas son causadas y causantes,
beneficiarias y generadoras,
mediatas e inmediatas,
y todas se mantienen gracias a una relación natural e insensible
que las une las más alejadas y las más diferentes…"
(Pascal [112])

En sus ***Obras matemáticas y físicas*** [112], Pascal comprueba la relación que la naturaleza, prendada de la unidad, establece entre las cosas en apariencia más alejadas.

Pero no sólo la naturaleza está prendada de la unidad. Si una obra dramática narra los intentos que hace un protagonista por alcanzar un objetivo único, es lógico que cada parte de la obra se dedique a la obtención de ese objetivo y mantenga con las demás un vínculo más o menos perceptible.

Vamos a ver que todos los mecanismos relativos a la estructura se derivan, lógicamente, de los mecanismos fundamentales. Veremos, igualmente, que la unidad orgánica de una obra dramática está estrechamente relacionada con su carácter sintáctico. Finalmente, analizaremos un mecanismo esencial: la ironía dramática, que es la utilización del lenguaje dramático y que parte tanto de la composición del psiquismo humano como de la forma de percibir la dramaturgia.

5
Estructura

"Una obra debe concluir en su punto más álgido de intensidad"
(Arthur Miller [100])

"... en general, hay más obras con buenos diálogos
que obras bien dirigidas.
El genio de organizar los incidentes escasea más
que el de encontrar verdaderos discursos"
(Denis Diderot [36])

"Los "estructuradores" de tiempo están entre los más
buscados y mejor retribuidos de toda la sociedad"
(Eric Berne [13])

A. LOS TRES ACTOS

Si admitimos que una obra dramática cuenta aquello que vive el protagonista en su intento por alcanzar un objetivo general, que el espectador debe conocer dicho objetivo, y que difícilmente podrá conocerlo en el primer segundo de la obra, entonces es lógico dividir una obra en tres partes:

- Antes de que el espectador perciba el objetivo.
- Durante el objetivo.
- Después del objetivo.

Llamaremos a estas tres partes actos.

Esta división en tres partes es tan vieja como la humanidad. Aristóteles [4] las llamó prótasis, epítasis y catástrofe. Hegel [62] conflicto –choque y paroxismo– conciliación. Frank Daniel definía estas tres partes de la forma siguiente: "Digan lo que van a hacer, háganlo, digan que lo han hecho". En realidad, el principio es siempre el mismo: inicio, medio, final, o presentación, acción, conclusión.

Acto dramático y acto logístico

La palabra "acto" puede prestarse a confusión. En el teatro clásico, los actos correspondían más o menos a los cambios de decorado o tiempo, aunque también respondían a consideraciones que no tenían nada de dramático (como la duración de una vela). Se trataba de actos logísticos. En una época ya pasada, la norma era escribir obras en cinco actos. Aunque debe quedar claro que todas estas obras, si estaban bien escritas, contenían en realidad tres actos dramáticos.

El teatro moderno se ha preocupado poco de los actos logísticos y de la norma de los 5 actos. Las obras largas de Chéjov eran en 4 actos. ***Extraño interludio*** tiene 9. ***Esperando a Godoy***, 2; no necesita más. ***Seis personajes en busca de autor*** no tienen ni acto ni escena –nos advierte Piandello. Muchas obras no tienen más que un acto (***A puerta cerrada***, las obras de Nayhalie Sarraute). Los dramaturgos del siglo XX se interesaron más por los cuadros (las obras de Brecht, ***Santa Juana, Un tranvía llamado deseo*** (obra en 11 escenas), ***Con las manos sucias*** (obra en 7 cuadros)). ***El rinoceronte*** es una obra en 3 actos y 4 cuadros.

En cuanto al cine, ignora completamente los actos logísticos. A la hora de desglosar una película se utilizan tres términos: acto (dramático), secuencia (que corresponde a los cuadros del teatro) y escena. En resumen: **hoy en día el único acto válido es el acto dramático, y en el 99% de**

las obras de calidad suele haber tres. Es decir, que proponen una acción y se preocupan de informar al espectador. Salvo que digamos lo contrario (escena 3 del acto IV, por ejemplo, o IV/3), al hablar de acto haremos referencia al acto dramático.

El primer acto

El primer acto contiene todo aquello que ocurre antes de que el espectador comprenda consciente o inconscientemente el objetivo del protagonista. Este momento, vivido como una especie de iluminación por el espectador, viene a coincidir con el momento en que el protagonista define su objetivo.

Puede ser que el protagonista disponga de un objetivo desde el principio de la historia. Pero mientras el espectador no lo conozca seguiremos estando en el primer acto. ***Cyrano de Bergerac*** dispone de un objetivo desde el comienzo de la obra: conquistar a Roxana. La conoce y la quiere desde antes mismo de que la obra comience. Pero nosotros lo ignoramos. El primer acto dura hasta el momento en que nos enteramos, es decir, hasta la escena en que se confía a Le Bret.

En general, **el primer acto sirve para plantar el decorado, presentar a la mayor parte de los personajes entre los que se encuentra, por supuesto, el protagonista, y describir los acontecimientos que van a llevar a éste a desear algo, a definir su objetivo.**

El segundo acto

El segundo acto contiene los intentos del protagonista por alcanzar su objetivo. Es lo que llamamos acción. Y es, naturalmente, la parte lás larga de la obra.

Termina en el momento en que deja de haber objetivo, ya sea porque el protagonista lo ha alcanzado, o porque lo ha abandonado. Es decir, en el momento en que se aporta la respuesta dramática y desaparece el suspense (en sentido amplio).

Cuidado: el hecho de que el protagonista no haya alcanzado su objetivo no basta para cerrar el segundo acto. Es necesario que lo abandone.

El comienzo del segundo acto

En las escuelas de cine que tratan el guión, a veces se divierten intentando determinar dónde se sitúa el comienzo del acto segundo –o el final del primer acto, que es lo mismo– de las películas que se proyectan. Eso, a menudo, genera desacuerdos, ya que el paso entre ambos actos rara vez es un corte evidente, o tan evidente como puede ser lo que dentro de poco llamaremos el incidente desencadenante. En algunas ocasiones se entra suavemente en un acto segundo que cuenta, a su vez, con un primer acto. Es decir, se lanza la acción y el espectador sabe adónde va, pero necesita de una pequeña preparación previa para poder entrar en el meollo de la cuestión (como la presentación de los personajes supervivientes de ***Náufragos***). En otras ocasiones, el principio del acto segundo sirve para crear una subintriga (como en el caso de ***Los compadres***). A veces, incluso se tiene la sensación de que hay que insistir antes de entrar realmente en la acción (como en ***Con la muerte en los talones***, cuyo análisis completo se encuentra en el capítulo 15).

Todas estas configuraciones pueden funcionar. Lo que cuenta, sin embargo, es la presencia de esa revelación que hace que el espectador se diga inconscientemente: "¡Ah, ya está! Ha salido en esa dirección". Por eso el autor debe mimar el final de su primer acto. Y hasta crear una escena especial con ese objeto, lo veremos más adelante.

El tercer acto

En general, la voluntad feroz de un individuo por hacer algo pone en movimiento todo el universo, y deja un rastro a su paso. **El tercer acto recoge las últimas consecuencias de la acción.** A veces, da una idea del futuro de los personajes. En ***El embrollón*** Pignon (Jacques Brel) anuncia a

Milán (Lino Ventura) que ha conseguido que compartan la misma celda. Entendemos que va a seguir tocándole las narices.

El tercer acto es un tamiz, una transición entre el final del segundo acto –un momento de intensa emoción generalmente–, y el hacerse la luz. Es un momento de descompresión. En la vida los actos terceros son incluso normalmente momentos de ociosidad. Es precisamente la razón por la que nos las arreglamos para estar siempre ocupados, es decir, para tener uno o más objetivos a la vez.

Duración del primer acto

No existe una norma estricta en cuanto a la duración de cada uno de los tres actos. No obstante, se imponen algunas normas de sensatez.

El primer acto no puede ser demasiado largo. Al comienzo de un espectáculo, el espectador está dispuesto, se muestra clemente. Pero no hay que aprovecharse de ese estado de ánimo durante demasiado tiempo. Es necesario captar rápidamente su atención. En el cine el primer acto dura, por término medio, entre diez y veinte minutos.

Los primeros actos más largos son excepcionales. En ***Alien el octavo pasajero*** el primer acto dura casi tres cuartos de hora. Fuertes elementos conflictivos le van a permitir ser tan largo. En ***La loca de Chaillot***, el primer acto dura casi la mitad de la obra, lo que es demasiado. Lo mismo ocurre en ***Brutos, sucios y malos.*** Scola pasa demasiado tiempo presentando su barrio de chabolas, y la acción comienza al cabo de una hora, cuando Giancinto (Nino Manfredi) se encuentra con la señora Cybele.

Cuando el primer acto es anormalmente largo puede ser conveniente dar al público "un hueso que roer". Los protagonistas de ***Los pájaros*** carecen de objetivo (protegerse de los pájaros) hasta bien entrada la película, pero Hitchcock nos muestra mientras una gaviota aplastada contra la puerta de la profesora, o un ataque aislado, para amenizarnos la espera. Desde el comienzo de ***La cortina rasgada*** está claro que Michael Armstrong (Paun Newman) tiene un objetivo, aunque no lo conocemos. Hasta es objeto de un pequeño misterio. Su compañera, Sara Cenan (Julie Andrews), está en la misma posición que nosotros: ignora lo que Michael maquina. El primer acto se termina con la escena del campesino sobre su tractor. En ese momento comprendemos que Michael quiere obtener una información científica de gran valor que se encuentra "oculta" en el cerebro de un físico de Alemania Oriental. Ahora bien, esta escena tiene lugar a los cuarenta minutos de película. Mientras tanto, Hitchcock tuvo buen cuidado en plantear otro objetivo distinto al de la acción. Es Sarah quien lo tiene y consiste simplemente en conocer el objetivo de Michael.

Este método puede resultar peligroso si el espectador no comprende que ese primer objetivo es sólo provisional, y lo toma por el objetivo de la acción. Funciona en ***La cortina rasgada*** porque está claro que el verdadero protagonista es Michael Armstrong. O en ***Por un sí o por un no*** en el que el protagonista del primer acto (el Hombre 1) tiene como objetivo conseguir que el Hombre 2 se explique. En ***Crimen perfecto*** es algo menos evidente. El primer personaje que dispone de un objetivo y que intenta alcanzarlo es Tony (Ray Milland). Desea vengarse de su mujer, que le ha engañado. Para eso contrata a un asesino. Tendemos a considerarlo el protagonista porque Hitchcock tiene la perversidad de ponerle obstáculos en su camino, y generar suspense alrededor de esa muerte anunciada. ¿Se desplazará Margot (Grace Nelly) hasta el teléfono donde la espera el asesino? Sin embargo, a partir del momento en que Margot mata a Lesgate (Anthony Dawson) y su marido aprovecha la ocasión para empeorar su situación, es ella la que vive la mayor cantidad de conflicto, y la que tiene el objetivo más fuerte: salir del atolladero. Disponemos, por lo tanto, de un primer acto un tanto largo en el que el protagonista no es el mismo que en el segundo acto.

Lo contrario, es decir, que no haya primer acto, es difícil que suceda. ***El rey Lear*** comienza con una escena muy corta entre Kent, Gloucestar y Edmund. Después llega Lear, e inmediatamente declara su objetivo (abdicar). ***Histoire sans héros*** cuenta, en formato cómic, las aventuras de un grupo de supervivientes de una catástrofe aérea. La historia empieza justo cuando acaban de caer en plena jungla. Como resulta relativamente fácil adivinar el objetivo a partir de la primera viñeta, consideramos que carece de primer acto.

Observaremos que el cine, contando la misma historia, no se hubiera resistido a enseñar el aterrizaje forzoso, e incluso a presentarnos a los futuros supervivientes en el Primer Acto (ver ***El vuelo***

del Fénix). Citaremos finalmente los episodios de ***Misión imposible*** en cuya primera escena (muy a menudo hasta en la escena de la ficha técnica) se ve el objetivo de Jim Phepls (Meter Grave). Es decir, que el segundo acto empieza al cabo de minuto y medio.

Duración del tercer acto

El tercer acto tampoco puede ser demasiado largo, lo cual resulta bastante lógico. Una vez que no hay objetivo, no hay cuestión dramática, por lo tanto tampoco hay suspense (en sentido amplio). El interés del espectador decae casi inmediatamente. Por eso obras como ***A puerta cerrada, La importancia de llamarse Ernesto, El rey Lear, Asó es si así os parece, El diablo sobre ruedas, La escapada*** o ***La poison***, carecen de acto tercero.

Shakespeare sabía que una vez concluido el acto segundo había que terminar. En ***Hamlet*** el acto segundo concluye, lógicamente, con la muerte de Claudio. Hamlet ya ha vengado a su padre. Aunque todavía queda:

- La muerte de Alertes.
- Las últimas recomendaciones de Hamlet a Horacio.
- La muerte de Hamlet.
- El anuncio de que Fortimbras se hace con el poder.
- El anuncio de la muerte de Ricardo y Guillermo.
- La garantía de que se honrará la memoria de Hamlet.

¡Y todo ello en cinco minutos!

Un acto tercero un poco más largo

Un acto tercero más largo está justificado en aquellas obras en las que no se ha producido una respuesta dramática. El segundo acto de ***Casablanca*** concluye cuando Rick (Humphrey Bogart) abandona su objetivo, que era permanecer neutral. Como esto implica necesariamente una nueva acción, ésta se desarrolla en el acto tercero, que dura dieciséis minutos (ver análisis detallado más adelante). Encontramos el mismo principio en ***Con la muerte en los talones*** (ver análisis detallado en el capítulo 15).

El principio de la estructura modificada nos permitirá más adelante ver otra razón que genera terceros actos más largos. Pero es importante entender que, **en todos los casos de terceros actos desarrollados, el segundo acto está terminado, ya que se cuenta con una respuesta dramática.**

Un segundo segundo acto

Algunas obras no respetan estas normas. O concluyen su segundo acto con demasiada rapidez, o se lanzan en una nueva acción en el acto tercero demasiado larga. Se enfrentan entonces con un grave problema. Es el caso de películas como ***Calles de fuego, La costa de los mosquitos, Traje de etiqueta.***

Encontramos un problema similar en ***Lolita.*** El objetivo de Humbert (James Mason) consiste en seducir a Lolita (Sue Lyon). Lo consigue hacia la mitad de la película, con lo que nuestra atención decae como un *suflé* si abrimos la puerta del horno. Y con gran esfuerzo nos interesamos por la segunda parte, donde se relatan los sinsabores de Humbert con Lolita.

Cuando el acto tercero está constituido por una acción nueva, relativamente larga y necesaria, la solución consiste en presentar la segunda parte de la historia como una consecuencia directa de la primera y, sobre todo, en anunciarlo con antelación. Es lo que hace Shaw en ***Pigmalión***. Al final del Acto III, Higgins alcanza su objetivo: hacer que Eliza Doolittle, la pequeña florista vulgar, pase por una distinguida princesa. Pero se plantea una cuestión que Shaw ha tenido buen cuidado en ir dejando caer antes del final del segundo acto: ¿qué hará con Eliza una vez que ésta haya cambiado? Los Actos IV y V abordan esta cuestión.

Pigmalión se construye siguiendo la misma lógica que esas películas en las que el protagonista tiene como primer objetivo evadirse, matar a alguien, cometer un atraco y, después, que no le cojan. El segundo objetivo es una consecuencia lógica del primero, tan lógica que cuando se alcanza el primero, el espectador no se dice que el relato se acabó. Como si el objetivo sólo pudiera desarrollarse en dos partes.

Casa de muñecas también dispone de un acto tercero bastante largo aunque es un caso aparte: su acto tercero no aborda una nueva historia, es simplemente demasiado extenso.

Otras teorías (americanas) relativas a los terceros actos

En ***Screenplay*** [44], famosa obra de 1979 que influyó en un gran número de guionistas norteamericanos contemporáneos, Syd Field afirma ya en la segunda página de su libro que un buen guión debe disponer de 3 actos que él denomina: instalación, confrontación y resolución, y que deben tener una extensión de 30, 60 y 30 páginas respectivamente. Está claro que el tercer acto de Field no se corresponde con mi concepción del tercer acto ya que 30 páginas para un tercer acto, tal como lo he definido, resultarían insoportables –¡serían alrededor de 30 minutos sin acción!– De hecho, el tercer acto de Field contiene dos partes muy importantes y muy diferentes una de la otra: la resolución –que pronto llamaremos clímax– y el epílogo, que corresponde a mi concepción del tercer acto. Estas dos partes son tan diferentes que otro teórico, Robert McKee, optó por referirse a la existencia de 4 actos, es decir, 3 actos y un epílogo.

No he entendido el interés por separar lo que Field llama el segundo acto de ese momento capital en que se resuelve la acción. Y sigo pensando que la ruptura "durante del objetivo-después del objetivo" es mucho más fuerte, más evidente, que la ruptura "segundo acto de Field-tercer acto de Field" que curiosamente el autor de ***Screenplay*** nunca justifica. Para Field, por ejemplo, el final del segundo acto de ***Rocky*** se sitúa cuando Rocky (Silvestre Stallone) sube las escaleras del museo y hace el gesto de victoria mientras suena *Gonna fly now*. Y el combate de bosexo lo sitúa en el acto tercero. Por ello, es bastante difícil encontrar ejemplos elocuentes de la estructuración de Field en el repertorio dramático de antes de 1980.

A partir de 1980 empiezan a surgir películas americanas que respetan el principio de Field, lo cual es relativamente lógico. Es interesante añadir que esto nos lleva a terceros actos "fieldenianos" bastante largos (como en ***Atrapado en el tiempo***).

Entiendo que el lector se sienta un tanto perdido[1] entre tantas teorías estructurales, que frecuentemente se aplican a los mismos ejemplos. He visto cómo dos personas se peleaban por un tercer acto partiendo ambos de definiciones diferentes. La dramaturgia no tiene ninguna importancia para el común de los espectadores. Lo que cuenta realmente es que la obra funcione. Sin embargo, para aquellos autores deseosos de estructurar una historia, estos puntos de divergencia pueden llegar a perturbar. Me parecía importante señalar su existencia para que sean bien entendidos. A cada autor le corresponde después adoptar aquella teoría con la que se encuentre más cómodo, o la que le preste un mejor servicio.

B. EL NUDO DRAMÁTICO

Definición

El nudo dramático es un acontecimiento que relanza la acción, que aporta una nueva piedra al edificio. Los hay que se escriben con mayúsculas y otros con minúsculas. Frecuentemente, concluye lo que precede y da pie a la continuación. En cierto modo, se puede decir que una historia va de nudo dramático en nudo dramático.

[1] ¡En el programa informáico ***Dramàtica***, que se supone ayuda a escribir un guión, los autores defienden los 3 actos dinámicos y los 4 actos estructurales para una obra dramática!

La mayor parte del tiempo, el nudo dramático constituye un obstáculo para el protagonista. Aunque no siempre. Puede ser una información importante que cambia el rumbo de la acción del protagonista, altera su curso, sin por ello obstruirlo. Un nudo dramático puede ser percibido como tal por el espectador, y no por el protagonista o por los otros personajes, porque éstos van o por delante o por detrás del espectáculo.

El clímax

El nudo dramático más importante de una historia es lógicamente el obstáculo más fuerte, lo que esquemáticamente llamamos la pared más alta. Es el acontecimiento final, y en general, aquel que aporta la respuesta definitiva a la cuestión dramática. Se sitúa, por lo tanto, al final del segundo acto, y lo cierra. Los anglosajones lo denominan "clímax", que quiere decir lo mejor, la apoteosis, el punto culminante, y en otro ámbito… el orgasmo.

Apuntaremos que en lingüística, la palabra "clímax" tiene otro sentido que viene del término griego *klimaks* (κλιμαζ, escala). Significa "gradación ascendente", lo que en dramaturgia llamamos el *crescendo*. Hay, por lo tanto, una vinculación entre ambos conceptos: el "clímax" de los lingüistas concluye con un "clímax" de dramaturgo.

Las funciones del clímax

El clímax no sólo es un momento álgido que se sitúa al final de la historia. Debe, igualmente, resolver los problemas que se han ido planteando durante el segundo acto. Es, a menudo, el último intento o la última etapa del protagonista antes de alcanzar su objetivo.

En las obras en las que el protagonista asume, resiste y se enfrenta a un muro antes de entender que no era el camino adecuado, el clímax es la gota que desborda el vaso, es decir, el elemento que genera el abandono del objetivo, y pone en marcha la transformación del protagonista.

Clímax y conflicto

Algunos ejemplos de clímax conflictivos:

- Un incendio (***Bambi, Haz lo que debas, Mi hombre es un salvaje,*** etc.)
- Un duelo, una carnicería, un tiroteo, una trifulca, una batalla (***Alexander Nevski, El hombre tranquilo, La sombra del guerrero,*** etc.)
- Una carrera de persecución (***La cortina rasgada*** y muchas películas cómicas mudas como ***El tenorio tímido, The bank dick*** o ***El moderno Sherlock Holmes***)
- El dudoso arranque de un sistema de riego (***Nuestro pan de cada día***)

Clímax y muerte

El clímax más frecuente del repertorio es la muerte de uno de los personajes. La lista es interminable. Resulta bastante lógico: la muerte es el gran clímax en la vida de un individuo.

En esta categoría de clímax, el suicidio ocupa un lugar preponderante. No tenemos más que ver ***Aida, El águila de dos cabezas, Áyax, La coartada, Alemania año cero, El amor de la actriz Sumako, Antígona, El carnicero, Las zapatillas rojas, Cyrano de Bergerac, Le cernir Spartiate, La ley del más fuerte, Entrée des artistas, Los espías, Falbala, La mujer de al lado, La mujer del cuadro, Mujeres en Venecia, Hedda Gabler, Jules y Jim, El quimérico inquilino, La señorita Julia, Magic, El marido de la peluquera, Empédocles, La muerte de un viajante, La muerte en directo, La gaviota, Morir de amor, Pepe le Moko, Fedra, Romeo y Julieta, Ruy Blas, Sammy y Rosie se lo montan, Siete muertes sospechosas, TELAM y Louise, Tosca, Ha nacido una estrella, Esquina peligrosa, El fotógrafo del pánico…***

El suicidio fascina tanto a los autores que se ha convertido en el tema de varias obras en las que el protagonista pide morir o anuncia su intención de quitarse la vida: ***Mi vida es mía, Fuego Fatuo, Mar adentro, La grande bouffe, Harakiri.*** Pero viendo esta lista no exhaustiva –que, además, no tiene en cuenta los suicidios de comienzo de obra, o del tercer acto (por ejemplo, ***Amadeus, Los comulgantes, Ifigenia, Amanece*** u ***Otelo***)–, me pregunto si el suicidio no ha perdido fuerza en dramaturgia. En general, un individuo se suicida porque su sufrimiento psíquico se ha vuelto insoportable y no ve más salida que la de poner fin a su vida. Demasiado frecuentemente en teatro o cine el suicidio es un gesto romántico. Los autores deberían quizá buscar otro recurso para concluir sus obras.

Clímax y acontecimiento

Al ser el clímax un nudo dramático, es lógico que los autores elijan para ello un acontecimiento importante, en ocasiones una conclusión y, a menudo, en presencia de un público:

- Una representación (***Dumbo, Candilejas, Noche de circo,*** etc.)
- Una boda (***El arte de vivir… pero bien, El graduado, La sirenita,*** etc.)
- Navidad (***Muchas cuerdas para un violón, Gremlins, De ilusión también se vive,*** etc.)
- Una prueba competitiva (***Babe el cerdito valiente, Carros de fuego, El boxeador,*** etc.)
- Un juicio (***La excepción y la regla, Más allá de la duda, El joven Lincoln,*** etc.)
- Una rueda de prensa (***El presidente y Miss Wade***).

Clímax y espectacularidad

Hay autores que intentan terminar su acto segundo brillantemente. Esto les impulsa a añadir espectacularidad sin que ésta sea ni conflictiva ni significativa (por lo tanto, indispensable). Por ejemplo unos fuegos artificiales (***Impacto, La fête d'Henriette, Réjeanne Padovani***), un tiovivo que se embala (***Extraños en un tren***), una pista de circo gótica ahogada por el humo (***Entre salvajes***), una galería de espejos (***La dama de Shangai***), una galería de espejos en un cine que proyecta ***La dama de Shangai*** (***Misterioso asesinato en Manhattan***), en lo alto de una torre (***King Kong, Los vikingos***), un accidente ferroviario (***El número 17, El agente secreto, El expreso de Chicago***) o la muy clásica tormenta (***La bella y la bestia*** –Disney–, ***La parada de los monstruos, El séptimo sello,*** etc.).

Pero aún más, puede ser que el clímax sea unicamente espectacular, sin que represente ningún obstáculo para el protagonista. En ***Sabotaje***, el clímax tiene lugar en la cima de la estatua de la libertad. Y no constituye el clímax más fuerte con el que se enfrenta el protagonista, ya que en esa escena no es él quien corre riesgo de caer, sino el malo. Hitchcock [66], por otra parte, considera, con toda la razón, que se trata de un tremendo error. Tendrá buen cuidado en no volverlo a cometer cuando escriba ***Con la muerte en los talones***. En este último caso, serán el protagonista y su compañera los que arriesguen su vida en la cima del Monte Rushmore.

Una vez más, ¡cuidado con la espectacularidad! Ya que el deseo de proponer un clímax espectacular puede llevar al autor a sabotear tan importante nudo. Al final de ***El profesor de música***, se genera un duelo de voces entre Jean (Philippe Voiler), alumno de Joachim (Joe Van Dam), y un rival. El protagonista de la escena es claramente Jean. No puede ser Joachim puesto que no está presente, ni la compañera de Jean que como nosotros asiste al duelo sin poder hacer nada. El único que puede alcanzar el objetivo de la escena (ganar el concurso) es Jean. Ahora bien, para que el jurado no se vea influenciado, se decide que los participantes lleven un antifaz. Llevan por lo tanto un antifaz y un disfraz. ¡Hay que reconocer que están espléndidos! Es hasta el cartel de la película. Desgraciadamente, cuando comienza el duelo nada nos permite identificar a Jean. En otros términos, el espectador es tontamente apartado de la escena. Esperamos, por lo tanto, el resultado del duelo como se espera el final del sorteo de la lotería. Hubiera bastado con hacer cantar a los participantes a cara descubierta y de espalda al jurado para conseguir que el espectador participara en el clímax. Pero habría que haber sacrificado esas bonitas caretas.

Cinco clímax singulares

Un famoso clímax conflictivo sin el menor asomo de espectacularidad es el de ***A puerta cerrada.*** Garcin comprende que ha sido condenado a torturar y a ser torturado por sus dos camaradas. Tiene entonces un corto monólogo que comienza por: *"Y bien, ha llegado el momento"* para concluir con *"el infierno son los demás"*. Y abandona su objetivo.

Los clímax de ***El tren del infierno*** y ***Dos hombres y un destino*** son conflictivos, aunque exentos de espectacularidad. Al final comprendemos que los protagonistas van a morir violentamente sin que se llegue a ver.

Puede suceder que el clímax no sea ni conflictivo ni espectacular. Lo cual deja entonces la rara sensación que que falta algo en la película. Es el caso de ***Encadenados***. Alicia (Ingrid Bergman) está siendo envenenada por su marido. Devlin (Cary Grant) termina por darse cuenta. Se presenta en casa del marido y se lleva a Alicia sin que el otro reaccione. ¡Así de fácil!

Para concluir con el apartado dedicado al clímax, citaremos el de ***Matrimonio de conveniencia***, que es muy bonito. Durante toda la película, Georges y Brontë (Andie McDowell), que han contraído un matrimonio de conveniencia, intentan conocerse mejor para preparar la entrevista que los servicios americanos de inmigración les imponen. La decisión no ha sido baladí, ya que no se entienden y son completamente opuestos. El clímax, por supuesto, es la escena de la entrevista. Por turno, hablan de su cónyuge. Y como supuestamente tienen que hacer creer que su matrimonio es sincero, no dicen nada más que cosas buenas del otro, sólo le encuentran cualidades. Así, poco a poco, descubren –en la distancia, puesto que las dos conversaciones se llevan a cabo de manera separada y en paralelo–, que se comprenden mejor que lo que hubieran creído, y terminan por darse cuenta de que se quieren.

Incidente desencadenante

Segundo nudo dramático en orden de importancia: **el incidente desencadenante. Es el acontecimiento que rompe la rutina del futuro protagonista y le obliga a determinar un objetivo.** Lógicamente se sitúa al principio de la historia, en el acto primero. Cuando se cuenta o se resume una historia, llega un momento en el que el narrador dice: *Hasta el día en que…*El incidente desencadenante es el acontecimiento que sigue a esta expresión.

La aparición del fantasma al comienzo de ***Hamlet*** y el accidente de coche al principio de ***El hombre del cadillac*** son dos incidentes desencadenantes famosos.

En muchas obras, el incidente desencadenante es un encuentro (a menudo el clásico "chico conoce a chica"), por ejemplo, entre:

- Romeo y Julieta.
- Don José y Carmen (***Carmen***).
- Eliza y Higgins en ***Pigmalión.***
- Luke (Búster Keaton) y Rally en ***El cameraman.***
- David (Cary Grant) y Susan (Catherine Herpburn) en ***La fiera de mi niña.***
- Garance (Arletty) y Debureau (Jean-Louis Barrault) en ***Los niños del paraíso.***
- Phyllis (Barbara Stanwyck) y Walter Neff (Fred MacMurray) en ***Perdición.***
- Marie (Simona Signoret) y Manda (Serge Reggiani) en ***París, bajos fondos.***
- Karin (Ingrid Bergman) y Antonio (Mario Vitale) en ***Stromboli.***
- Guy (Farley Granger) y Bruno (Robert Walker) en ***Extraños en un tren.***
- Isaac (Woody Allen) y Mary (Diane Keaton) en ***Manhattan.***
- Frank Poupart (Patrick Dewaere) y Mona (Marie Trintignant) en ***Serie negra.***
- Bob (Gérard Depardieu) y Antoine (Michel Blanc) en ***Traje de estiqueta.***
- Anna (Elena Sofonova) y Romano (Marcello Mastroianni) en ***Ojos negros.***

En ocasiones el incidente desencadenante es una muerte: un asesinato en ***La bandera, La soga, La carta, Yo confieso, Río Bravo, Sed de mal*** y tantas otras; un suicidio como en ***Europa 1951*** o ***La huelga*****;** o una muerte natural en ***Ciudadano Kane, Milou en mayo*** o ***Bienvenido Mister Chance,*** etc.

Incidente desencadenante y final del primer acto

El incidente desencadenante no tiene porqué encontrarse al final del primer acto. Es evidente cuando el futuro protagonista no está presente. Al comienzo de ***Los tres días del cóndor***, Turner (Robert Redford) abandona su lugar de trabajo para ir a buscar bocadillos. Todos sus colegas son misteriosamente asesinados. Es el indidente desencadenante. Turner vuelve al trabajo y descubre la matanza. Pero no dispone del objetivo. Vuelve a su casa y descubre que unos individuos un tanto sospechosos andan buscándole. Llama a sus jefes, que le tienden una trampa. Es en ese momento cuando se fija un objetivo: aclarar el asunto.

Sin embargo, **aunque el futuro protagonista forme parte del incidente desencadenante, puede tardar un momento en fijarse un objetivo, aunque siempre antes del final del primero.** El encuentro entre Eliza y Higgins tiene lugar en el Acto I de ***Pigmalión*.** En ese momento, Higgins se vanagloria de poder convertir a una mujer de la calle en una princesa. Sin embargo, no tiene la intención de hacerlo. Sólo se decide en el Acto II cuando Eliza va a verle. En ***Casa de muñecas*** el incidente desencadenante es el chantaje de Krogstad. Pero Nora tarda un momento en comprender la importancia del problema y en decidirse a pasar a la acción. El primer acto concluye en ese momento.

Obras sin incidente desencadenante

Algunas obras carecen de incidente desencadenante, lo cual no impide que funcionen. Puede suceder que no haya incidente desencadenante ni anterior, ni posterior al comienzo de un relato. Un individuo puede querer deshacerse de su mujer porque, poco a poco, le resulta insoportable, y no porque un acontecimiento preciso y concreto haya precipitado las cosas. No obstante podemos imaginar que ha habido una última gota que ha terminado por desbordar el vaso. Es el caso de Braconnier (Michel Simon) en ***La poison.***

Por otra parte, a veces sucede que un acontecimiento esencial no es mostrado, sino narrado por el protagonista. En ***Edipo Rey*** no se ven los estragos de la peste, pero se habla de ello. Tampoco se ve al caballo de Ferdinard comerse un sombrero de paja al principio de ***Un sombrero de paja en Italia.*** Del mismo modo que tampoco se representa el asesinato de Hamlet padre, lo sabemos gracias al fantasma. En estas condiciones, ¿Cuál es el incidente desencadenante? ¿La peste o su anuncio? ¿El asesinato del rey o su narración? En realidad importa poco. El autor está más interesado en mostrar cosas que en narrarlas pero, tanto en un caso como en el otro, se produce un acontecimiento en la vida del protagonista que le obliga a fijarse un objetivo.

Una herramienta bien práctica

No obstante, la ausencia total de incidente desencadenante (mostrado o narrado) puede ser una desventaja, ya que **es extremadamente útil a la hora de ayudar al espectador a entender el objetivo y las motivaciones del protagonista.** Cuando, por ejemplo, al principio de una historia un personaje se evade de la cárcel, o pierde su empleo, o le roban su documentación, no es necesario explicar con todo detalle cuál va a ser su objetivo. En ***Nevada Smith***, el protagonista (Steve McQueen) debe matar a tres bandidos. Nos podríamos preguntar porqué no haber visto el incidente desencadenante cuando los padres de Nevada Smith son asesinados por los bandidos en cuestión.

Si Eric Rochant hubiera incluido un incidente desencadenante en ***Aux yeux du monde*** habríamos entendido porqué quiere dejar boquiabierta a su amiga secuestrando un autobús.

En ***La novia vestía de negro***, Truffaut contaba con un incidente desencadenante (el asesinato del marido de Julie Koler –Jeanne Moreau–) pero, en lugar de situarlo al principio de la película, lo presenta bastante adelantada la acción, bajo la forma de *flash-back*. A partir de ese momento entendemos porqué Julie pretende vengar el asesinato de su marido cuando nos interesamos por su historia –con la reserva de que no encuentra ningún obstáculo.

Al comienzo de ***Amistades peligrosas***, la Señora de Merteuil (Glenn Close) pide a Valmont (John Malkovitch) que la vengue de su amante, el Conde de Gercourt. Las razones de esta venganza son bastante confusas.

En ***Valmont***, por el contrario, las razones de la Señora de Merteuil (Annette Bening) están claras, gracias a la presencia del incidente desencadenante. Gercourt (Jeffrey Jones), el amante de la Señora de Merteuil, se muestra esquivo en cuanto a futuras citas. Parece que ya no quiere verla. En la escena siguiente, ella se entera de que se ha comprometido con Cécile de Volantes. Herida en su orgullo, decide vengarse. Curiosamente, el resto de la película no está a la altura de las expectativas del comienzo. Las motivaciones de Valmont y de la Señora de Merteuil caen, a continuación, en una confusión –también llamada una compleja sutileza–, mientras ***Las amistades peligrosas*** se vuelve más legible.

Una comparación similar puede hacerse entre ***La discreta*** y ***Las maniobras del amor***, cuyos protagonistas pretenden conseguir los favores de una mujer elegida al azar. En la primera, realizada por Christian Vincent, las razones del protagonista están muy claras y es el incidente desencadenante el que nos ayuda a entenderlas; Antoine (Fabrice Lucchini) vive una ruptura sentimental, lo que le impulsa a querer vengarse de las mujeres.

En la segunda película, de René Clair, es mucho más indeterminado. Nos presenta al teniente Laverne (Gérard Philippe) como un seductor impenitente que ha hecho sufrir a cuantas mujeres bonitas hay en la ciudad –el principio de la película es un notable trabajo de presentación y caracterización de una docena de personajes. Pero Laverne está triste. Le gustaría sentir un verdadero rechazo. Un civil, Chartier (Jacques François) afirma que no se quiere a los militares, sino a sus uniformes. Y añade: *"De ser yo el teniente Laverne, así es como elegiría a mi próxima conquista…"*. En ese momento renemos una elipsis. Vemos a Laverne y a Chartier, y comprendemos que han hecho una apuesta: Laverne debe conquistar a la señora X. pero, ¿por qué? Si es Chartier quien ha provocado la apuesta, éste deberá fijar como condición que Laverne no utilice su uniforme. Ahora bien no se dice nada. Y ¿por qué ha aceptado Laverne? ¿Porque tiene ganas de saber lo que es un flechazo? No es este tipo de apuesta la que le permitirá alcanzar su objetivo. En resumen, un pequeño incidente desencadenante o una elipsis más corta en ese momento de la película nos hubiera ayudado a entenderla mejor.

El incidente desencadenante como generador de acción

El incidente desencadenante es de tal potencia que puede lanzar la acción sin que ésta cuente con un objetivo muy claro.

En ***La escapada***, la acción la genera el encuentro entre Bruno (Vittorio Gassman) y Roberto (Jean-Louis Tintignant). En ***La rosa púrpura de El Cairo***, un personaje de película sale de la pantalla y entra en la realidad. Todas las aventuras que siguen se derivan de este incidente. En ***La jauría humana***, la evasión de Bobby Reeves (Robert Redford) hace saltar el polvorín. A menudo, es la llegada de un individuo a un mundo en equilibrio lo que desencadena la emoción general: Saint Clair (Louis Jouvet) llega a un asilo para cómicos (***Fin de jornada***). Una visita (Terence Stamp) a una rica familia milanesa (***Teorema***). McMurphy (Jack Nicholson) a un asilo (***Alguien voló sobre el nido del cuco***), o una asistenta muy lúcida a una casa (***Le don d'Adèle***).

El carácter fortuito del incidente desencadenante

Es raro que el incidente desencadenante sea generado por el futuro protagonista, como el nombramiento de Casio por Otelo. Es el caso en ***La rosa púrpura de El Cairo***, donde a fuerza de ver y revisar la misma película Cecilia (Mia Farrow) termina por despertar la curiosidad de uno de los personajes de la misma, o en ***La belle equipe*** en la que los protagonistas ganan la lotería, o en ***Matrimonio de conveniencia***, cuiyo incidente desencadenante es el matrimonio de conveniencia entre Brontë y Georges.

Sin embargo, la payor parte de las veces el incidente desencadenante es un elemento fortuito, en ocasiones (pero no siempre) conflictivo, que –como acabamos de ver– trastorna la vida de un

personaje. Hemos visto, estudiando los obstáculos externos y el *deus ex machina*, que **el espectador acepta mal la casualidad. Una única excepción: el incidente desencadenante. Probablemente porque la acción no ha comenzado aún. El incidente desencadenante forma parte de las premisas de una historia y los hay muy rebuscados sin que ello suponga un problema.**

Los encuentros citados anteriormente son elementos fortuitos. Con respecto a su encuentro con Mozart (***Amadeus***), Salieri dice: *"Esa velada habría de cambiar mi vida"*. Muchos protagonistas podrían decir otro tanto de su incidente desencadenante, aquellos, por ejemplo, cuyo incidente desencadenante es una herencia o una promesa de herencia (ver ***Siete ocasiones*** o ***El secreto de vivir***).

Otro incidente fortuito

Sin embargo, **cuando un incidentefortuito no lanza el objetivo del protagonista, sino el medio que va a utilizar para alcanzarlo, el espectador lo acepta peor.** En ***La poison*** Braconnier (Michel Simon) quiere deshacerse de su mujer pero no sabe cómo. Ya tiene pues su objetivo y su primer obstáculo: no sabe cómo hacerlo. De pronto, oye por radio la entrevista a un abogado que le ofrece precisamente, en bandeja de plata, el medio ideal para alcanzar su objetivo. Esta emisión de radio no puede ser considerada incidente desencadenante, y su carácter fortuito la asemeja más a un *deus ex machina*.

Este tipo de encadenamiento funciona mejor en ***El apartamento.*** El objetivo de C.C.Baxter es seducir a Fran Kubelik, a la que conoce nada más empezar la película. No existe, por tanto, incidente desencadenante. A pesar de eso, Baxter no intenta alcanzar su objetivo desde el comienzo porque cree que no dispone de los medios para hacerlo. Sólo cuando le ofrecen un ascenso y unas entradas para el teatro se decide a pasar a la acción. Contrariamente al caso de ***La poison***, este nudo dramático que le proporciona los medios para alcanzar su objetivo no es un *deus ex machina*, ya que Baxter ha luchado mucho para conseguir ese ascenso.

Rutina de vida y necesidad dramática

El comienzo del primer acto sirve para presentar a los personajes. Habitualmente, se muestra al futuro protagonista en lo que los norteamericanos llaman su "rutina de vida", expresión cuyo significado es lo suficientemente evidente como para que no se explique. Luego viene el incidente desencadenante que rompe esa rutina y lanza al futuro protagonista tras la pista de su objetivo. ***Hamlet*** y ***La ventana indiscreta***, por dar sólo dos ejemplos, están construidos siguiendo dicho esquema.

En ocasiones, la rutina de vida del futuro protagonista hace patente un problema que será abordado a lo largo del acto segundo. Los teóricos dicen entonces que el protagonista tiene una "necesidad dramática". Al principio de ***Mis dobles, mi mujer y yo***, los guionistas nos presentan a Doug (Michael Keaton), empresario desbordado de trabajo, que sufre por no disponer de un minuto para él. Su necesidad dramática está clara. Surge entonces el incidente desencadenante. Doug conoce a un científico que sabe clonar al ser humano y que le propone clonarle para resolver su problema. Desgraciadamente, este encuentro es fortuito y, como hemos visto, la casualidad en una obra de ficción esconde al autor. Resultado, todos nos decimos que los guionistas le han allanado demasiado el camino a Doug.

En otras palabras, **cuando al comienzo del primer acto se presenta a un personaje junto con su necesidad dramática, es mejor que el incidente desencadenante proceda del propio personaje y no de la casualidad.**

Parents à mi-temps sale airoso de este delicado ejercicio. Vemos los hechos. Noemí (Salomé Stevenin) es la hija única de Alice (Charlotte de Turckheim) y Paul (Robin Renucci), que llevan seis meses separados. Noemí sufre por tener que pasar una semana en casa de cada uno. Las tres primeras escenas de la película presentan su rutina de vida, y su necesidad dramática. En la primera escena vemos a Noemí que en presencia de su profesora reconoce que el hecho de tener dos casas le genera problemas de intendencia. Dicho esto, no adopta el papel de víctima. En la segunda se ve una pelea entre Paul y Alice el día del cumpleaños de su hija, y permite explicar el reparto del tiempo de Noemí. Tercera escena, Noemí sueña: *"Me gustaría que fuera como antes cuando se hacían carantoñas…"*.

Nosotros entendemos que ante la imposibilidad de reconciliarse, los padres de Noemí podrían como mínimo dejar de discutir. Llega el incidente desencadenante: en plena representación escolar, Noemí declara su deseo de vivir bajo un único techo con sus padres. Esta crisis pública obliga a Paul y Alice a ir al psicólogo escolar. Entendemos que tienen la necesidad de hacer algo, aunque no quieren volver a vivir juntos. Noemí encuentra la solución: ella vivirá en su apartamento y sus padres vendrán por turno una semana cada uno. Con esto empieza el segundo acto. En el caso de ***Parents à mi-temps***, el incidente desencadenante es generado por la necesidad dramática del futuro protagonista.

El paso entre el primer y el segundo acto

Anteriormente hemos visto que el paso entre el primer y el segundo acto es en ocasiones discreto, bastante más discreto que el incidente desencadenante –cuando no coinciden. Y con todo, es también un nudo dramático e incluso un nudo dramático capital que merece toda la atención por parte de los autores.

Puede tratarse sencillamente de una declaración de intenciones, como en el caso de ***Hamlet, Edipo Rey*** o esas obras en las que un personaje se ve investido de una misión (***La cabra***, por ejemplo). Puede ser, como en ***Casa de muñecas***, el momento en que se descubre algo. Puede ser la primera ruptura del equilibrio después de la llegada de un intruso como en ***Alguien voló sobre el nido del cuco.*** Pero, independientemente de su forma, la transición entre el primer y el segundo acto se hace necesaria. En ocasiones, es evidente y es consecuencia lógica de lo que se ha generado. Otras veces, necesita una escena entera.

El golpe de efecto

Un golpe de efecto, o sorpresa, es un nudo dramático inesperado para el espectador (aunque, cuidado, no necesariamente para los personajes del relato). Entre éstos, los hay de todo tipo. En el capítulo dedicado a la ironía dramática volveremos a tratar el mecanismo de la sorpresa que tanto gusta al espectador.

Observemos que **el nudo dramático no es forzosamente una sorpresa.** El nacimiento de un niño es un gran nudo dramático, y rara vez es una sorpresa. Si alguien que juega a la lotería gana 300 millones, es también un nudo dramático –nunca se es el mismo después de haber ganado tal cantidad– sin embargo, sólo es una media sorpresa, puesto que era algo posible.

Tres tipos de golpes de efecto

Distinguiremos tres tipos de golpes de efecto:

1. En el curso de la acción. La mayor parte de las obras tienen al menos uno o dos grandes golpes de efecto. ***Juego de lágrimas, Laura, Con la muerte en los talones, Niebla en el pasado, Psicosis, Alguien volósobre el nido del cuco***, tienen cada una al menos un fantástico golpe de efecto –no revelaré, al igual que los que siguen, para no privar al espectador de ese placer. Algunas obras los acumulan y pasan a convertirse en su manera de evolucionar (ver ***La huella, Divertimento, Trampa mortal*** o ***Un cadáver a los postres***). Los autores del "las obras bien hechas" llegaron a abusar. ***Le verre d'eau*** constituye un verdadero y cansado festín. Las obras teatrales de Feydeau están llenas. Resulta tanto más cansado cuanto que muchos de esos golpes son gratuitos. De repente, aparecen personajes que no tienen más objeto que mantener despierto al espectador y acumular obstáculos externos para el protagonista. Los golpes de efecto también tienen cabida en las películas de terror o aventuras, en las que la sorpresa pretende dar miedo (ver ***Alien el octavo pasajero, Carrie, Tiburón, El diablo sobre ruedas, Carretera al infierno, Indiana Jones y el templo maldito, Estoy vivo, Misery, El silencio de los corderos,*** etc.).
2. Al final de la película. Es la última revelación que no aporta mucho a la acción –puesto que ya ha concluido–, pero que gratifica al espectador al que le gusta verse sorprendido dentro de los límites de lo verosímil. ***El último metro*** o ***El baile de los vampiros*** ofrecen este tipo de regalo.

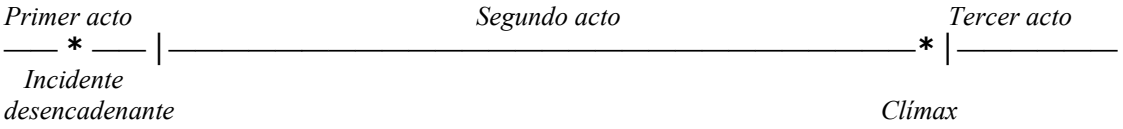
En algunos casos, esta revelación final tiene un alcance más profundo. Aporta una nueva explicación a todo lo que acabamos de ver. Es el caso de ***Los Otros, El sexto sentido, El golpe, Association de malfaiteurs, Homicidal, Más allá de la duda, El planeta de los simios, ¿Qué fue de Baby Jane?*** Al final de ***Testigo de cargo*** hay tres golpes de efecto sucesivos, que se encadenan con tanta rapidez que no nos dejan tiempo para comprender su alcance. Es igualmente el caso en ***Las diabólicas***, aunque la concatenación es más lenta.

A veces se denomina remate a estos golpes de efecto finales. El final de ***Humulus el mudo*** (ver el capítulo 13), los *sketchs* de ***Monstruos de hoy*** o los de ***¡Que viva Italia!***, o los episodios de la serie ***Alfred Hitchcock presenta*** tienen buenos ejemplos –ver ***El ataúd de cristal*** en el que una mujer dedica su vida a encontrar el cuerpo de su difunto marido para descubrir, al final, que quería a otra. Igualmente, los cortos están llenos de golpes finales. El principio es el mismo que para algunos relatos cortos, o en las historias cómicas. En el anexo dedicado a los cortometrajes, el 21, volveré a abordar este tema.

3. Al comienzo del tercer acto (ver más adelante).

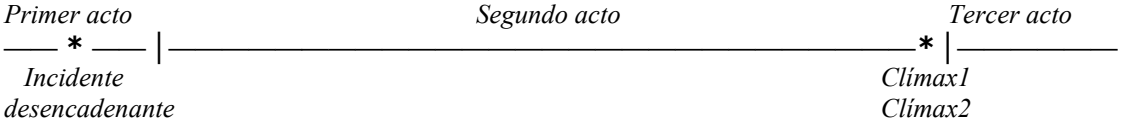
Un nudo dramático especial

La mayor parte de las obras teatrales disponen de una estructura simple: primer acto–segundo acto–tercer acto, con un incidente desencadenante en el primer acto y un clímax al final del segundo. Lo cual da lugar al esquema siguiente:



En las "obras logradas" encontramos una estructura un tanto diferente, una modificación de la estructura simple, que más tarde pasó a ser utilizada por el cine –lo que no quiere decir que esté presente en todas las películas. Consiste en introducir **un golpe de efecto al comienzo del acto tercero que relance la acción.** Como si el autor dijera al público: "¡Alto! ¡No se vayan!". La respuesta dramática no ha sido la más adecuada, surge algo que pone todo en entredicho y que anima al protagonista a seguir con su objetivo (¡cuidado! El mismo objetivo). Ello implica una segunda respuesta a la misma cuestión dramática.

El tercer acto modificado se construye de la misma manera que la totalidad de la que forma parte: cuenta con su propio incidente desencadenante (el golpe de efecto), su propio clímax, que aporta la segunda respuesta a la misma cuestión dramática, y su propio tercer acto. Lo cual da como resultado:



E.T. (***E.T. el extraterrestre***) muere. Se acabó. El segundo acto ha concluido. De repente, se dan cuenta de que aún tiene un suspiro de vida. Su objetivo (volver a casa) vuelve a activarse. Intenta alcanzar su objetivo, esta vez con la ayuda de Eliott (Henry Thomas). Y esta vez lo consigue.

Después de quince días, Tintín y Haddock siguen sin encontrar el tesoro (***El tesoro de Rackhen El Rojo***). Abandonan y vuelven a Esuropa. Final del segundo acto. Golpe de efecto: el castillo de Moulinsart está en venta, lo cual pone a Tintín sobre la pista del tesoro. Y esta vez lo encuentra.

Observemos que **este segundo incidente desencadenante no puede ser fortuito, al contrario que el del primer acto. Si no, sería un *deus ex machina* o, en el mejor de los casos, un**

***diabolicus ex machina*. Por lo tanto, es necesario que sea una consecuencia de lo que ya ha sucedido –aunque naturalmente sorprendiéndonos.**

Dos respuestas dramáticas opuestas

La mayor parte de las veces, la segunda respuesta dramática es contraria a la aportada al final del acto segundo. Por ejemplo, en muchas películas hollywoodienses el protagonista fracasa al final del segundo acto para luego triunfar al final del tercero (ver el caso de ***E.T. el extraterrestre*** y ***El tesoro de Rackhen El Rojo*** más arriba, así como las construcciones de ***Astérix y el caldero*** y ***El apartamento*** más adelante).

En ocasiones, la respuesta dramática es la misma (generalmente positiva), aunque hace falta insistir para obtenerla. Es el caso en ***Alien el octavo pasajero*** o ***Alien el regreso*.** Parece que finalmente el monstruo está muerto, cuando sorpresa: sigue vivo. Y vuelta a empezar.

Los ejemplos en los que la primera respuesta es afirmativa, y después del golpe de efecto del principio del tercer acto la respuesta pasa a ser negativa son bastante excepcionales. ***La amenaza*** es uno de los pocos en atreverse a decepcionar al espectador hasta ese punto. ***Los niños del paraíso*** también funciona así. Al final del acto quinto, Bautista (Jean-Louis barrault) ha alcanzado finalmente su objetivo: conseguir que Garence (Arletty) le quiera y se acuesten juntos. Golpe de efecto: Natalie (Maria Casares) aparece y les monta una escena. Garence decide entonces desaparecer. Bautista intenta dar con ella en vano. El segundo clímax, el del tercer acto, tiene lugar en un boulevard abarrotado y carnavalesco.

Golpe de efecto sobre golpe de efecto

Algunas obras no terminan de concluir. Parece como que has llegado al final del acto segundo, y de súbito un golpe de efecto. Parece que se ha llegado al final del segundo acto del tercer acto cuando surge otro golpe de efecto. La construcción de ***Le verre d'eau*** y ***El cabo del terror*** sigue esta pauta. Naturalmente en estos casos es difícil decir dónde acaba el segundo acto y dóde comienza el tercero. En cualquier caso, en mi opinión, terminan por cansar.

Golpe de efecto y clímax simultáneos

Suele pasar que se confundan el golpe de efecto del tercer acto y el clímax que se supone debe derivarse de aquél. Nos encontramos, entonces, ante un nudo dramático que reactiva y resuelve la acción. Al final del clímax de ***La jauría humana*** Calder (Marlon Brando) consiguió salvar la vida a Bobby (Robert Redford). Se prepara para meterlo en la cárcel cuando, golpe de efecto, un habitante de la ciudad dispara contra Bobby a bocajarro. Este nudo dramático cambia la respuesta dramática sin por ello relanzar la acción (véanse más adelante los ejemplos de ***Tartufo*** y ***La vida de Galileo Galilei***).

Justificación de la estructura modificada

La estructura modificada presenta un primer interés: propone un relanzamiento importante, y frecuentemente gratificante. Pero, cuando la primera respuesta dramática es negativa y la segunda positiva, es posible que la estructura modificada tenga un significado más profundo; ya que, en general, pretende hacer pasar al espectador de la decepción a la felicidad, aunque mediante un paso lógico. En cierto modo, la estructura modificada del tipo "1 no, 2 sí" nos recuerda que una ligera sensación de malestar no es del todo mala, que el placer o el éxito pueden venir de la mano del desamparo. En otras palabras, que no puede haber renacimiento con lo que ello implica de positivo si no hay muerte (en el sentido figurado: fracaso, depresión, renuncia…). Ahora bien, no hay nada más vivo que el renacimiento.

La estructura modificada del tipo "1 no, 2 sí" denota un pensamiento positivo. No es casualidad que Frank Capra –a quien Truffaut [144] llamaba "el curandero"– la utilizara muy a menudo (ver más adelante el análisis de ***¡Qué bello es vivir!***).

El clímax medio

Algunos teóricos hacen hincapié en la existencia de un tercer nudo dramático importante, llamado a veces el *mid-act climax* o la *first culmination* (primer punto culminante), y que se sitúa en mitad del acto segundo.

Se trataría de un nudo dramático fuerte que relanza la acción (sin cambiarla) en una nueva dirección.

El repertorio no ofrece suficientes ejemplos claros de clímax medio, aunque, sin embargo, se puede encontrar una justificación. Al cabo de un momento –por ejemplo una hora–, el espectador de una película o de una obra de teatro se ha acostumbrado al tono y al estilo de la obra e incluso a la fuerza de los obstáculos. Para mantener la atención, el autor se ve obligado a acentuar la intensidad de los conflictos, lo que no siempre es posible. Otra solución consiste en colocar un nudo dramático en medio del segundo acto, que repentinamente dé una nueva explicación a la acción y recupere el interés del espectador. Este nudo debe, por lo tanto, ser sorprendente, a falta de conflictivo. En otras palabras, el clímax medio permite no conjugar todo el segundo acto según el mismo modo, tratar la misma acción desde puntos de vista diferentes, es decir, evitar la monotonía.

Un crimen puede cumplir el papel de clímax medio. Cuando el objetivo de un protagonista es matar a alguien (ver ***La poison*** o ***Perdición***), es raro que el asesinato constituya el clímax de la historia (salvo en las historias de venganza). La segunda parte del objetivo, es decir, salir airoso, se aborda en la segunda mitad de la obra. Lógicamente, entonces, el asesinato va en el medio. Es, igualmente, el caso de los atracos o las evasiones –cuando están bien hechos.

Es importante que el clímax medio se sitúe en el medio de una acción ya instalada. La escena 3 del Acto III de ***Lorenzaccio*** en la que nos enteramos de que Lorenzo participa en los desenfrenos de Alejandro de Médicis para obtener su confianza y poderlo matar, hubiera podido ser un clímax medio. Sólo que este nudo dramático sirve también de declaración de intenciones para toda la obra. Hasta esta escena, nos imaginamos que Lorenzo tiene una idea en la cabeza, sin por ello haber llegado al segundo acto. La escena 3 del Acto III se sitúa en la mitad de la obra aunque no en medio del segundo acto.

En resumen, el clímax medio es una herramienta en la cual conviene pensar. Puede, entre otras cosas, ayudar al autor a llenar su segundo acto. Sin embargo, debe manejarse con cuidado, ya que si ha sido mal elegido puede llegar a cerrar la acción –es decir, se convierte en un corto clímax– y relanzar una segunda acción.

El gancho

Un gancho (*cliff-hanger* en inglés) es un nudo dramático conflictivo situado al final de una obra y que va destinado a suscitar el deseo de conocer lo que viene a continuación. Es, por lo tanto, un conflicto no resuelto. En otras palabras, el gancho plantea una cuestión dramática.

Se utiliza, más que nada, en los episodios de las series televisivas o radiofónicas, cuyo antepasado en el cine de los años 1910 a 1920 era el serial o la película por capítulos (ver ***Judex, Fantomas*** o ***Los vampiros*** de Louis Feuillade).

El cómic también lo utiliza habitualmente en la mayor parte de los álbumes por entregas. Jean-Michel Charlier es el gran especialista del gancho, guionista de ***Barbe-Rouge, Blueberry, Back Danny, Tanguy*** y ***Laverdure.*** La última plancha de ***Khaïr el More*** es elocuente: el protagonista está a punto de ser ejecutado y en la última viñeta no duda en resumir las cuestiones dramáticas: *¿Conseguirá Eric escapar de la cuerda que le espera? ¿Desaparecerá Carolina víctima de las maquinaciones del "hombre negro"? ¿Tendrá éxito el diabólico plan de Spada?* Lo sabrán leyendo las nuevas aventuras de Eric y Barbarroja: ***"La captive des Mores".***

Más sutil todavía: la última viñeta de ***A la poursuite du prince charmant.*** La protagonista, Hélène Cartier, es bígama. Se lanza a la búsqueda de su primer marido en compañía del segundo, que

se hace pasar por su primo. Tras muchas aventuras, finalmente lo encuentra en la India. El episodio concluye aunque no así las aventuras de Hélène Cartier. Para reactivarlas, Christian Perrissin coloca tres ganchos en un mismo dibujo: un periodista se dispone a lanzar un escándalo, el príncipe de Copra se plantea recuperar su tesoro y el primer marido de Hélène se asombra de las relaciones que ella mantiene con su "primo".

En ***Tintín en América*** hemos visto que podía colocarse un gancho en la mitad de una obra, en la parte inferior de una plancha, por ejemplo. En el teatro clásico, muchos actos logísticos concluían con un gancho, justo antes de que cayera el telón. Al final del Acto III de ***Horacio***, el viejo Horacio profiere amenazas respecto a su hijo. Al final del Acto II de ***Casa de muñecas***, Nora se dispone a agotar su última oportunidad. Hoy en día, en la televisión el telón teatral se ha visto sustituído por lo que poéticamente llamamos una "página publicitaria" y que siempre llega detrás de un gancho.

La crisis

Para algunos teóricos, entre los que se encuentra Edwars Mabley [94], el clímax es el momento preciso en que se establece la respuesta dramática. Es un punto de equilibrio. A la situación inestable que precede inmediatamente al clímax que la llama crisis. Sería el último momento en que la respuesta dramática es aún dudosa. Resumiendo, para Edward Mabley y otros, li que se ha venido llamando clímax se divide en crisis+clímax.

No sólo es una distinción que no me parece de una gran ayuda para el autor, sino que, **en algunos casos, la crisis está muy lejos del clímax e incluso, en ocasiones, no forma parte de la obra. Sería el caso de aquellos relatos que presentan el curso inexorable del destino.** Debido a que ese curso es inexorable, sólo hay una salida posible. Así pues, y siempre para Edward Mabley, la crisis de ***Edipo Rey*** o la de ***El espectro del pasado*** tienen lugar antes del comienzo de la obra.

La idea coincide con esas otras teorías según las cuales la crisis está relacionada con el libre albedrío del protagonista. Sería el momento en que el protagonista tiene aún la posibilidad (¿la libertad?) de dar marcha atrás. Pero si, en una obra, cualquiera que ésta sea, el protagonista tiene la feroz voluntad de alcanzar su objetivo, no debería poder volverse atrás una vez que comienza la acción. Por lo tanto, **para toda obra, la crisis debería ser, o bien el incidente desencadenante, o bien el momento en que el protagonista se da un objetivo, es decir el paso del acto primero al acto segundo.**

Y, además, vuelve a plantearse la famosa (y halagadora) cuestión del libre albedrío. Cuando nos han confundido con otro y hemos sido secuestrados por unos espías (***Con la muerte en los talones***), uno no se pregunta qué irán a hacer conmigo, sólo intenta salir de ésa.

Las obras que abordan esta opción, la libertad de adoptar o no un objetivo son muy raras. Sólo veo ***Hamlet*** y con muchas reservas. Hamlet pone en entredicho el fundamento de su objetivo después de habérselo impuesto sin la menor vacilación, y dudo mucho que Freud [52] mencione el libre albedrío con respecto a él. En ***Tintín en el Tíbet***, Tintín podía haberse negado a ir en búsqueda de Chang. Por su parte Kane (Gary Cooper) podía haberse ido de luna de miel renunciando a enfrentarse con Miller (***Solo ante el peligro***). Pero estos momentos de elección, que constituyen la crisis para algunos teóricos, han quedado sin desarrollo.

Es quizá una pena y tal vez sea una pista que haya que explorar, aunque en estas condiciones **la crisis me parece un concepto que se presta a confusión. Creo que un autror puede dejarla de lado a la hora de estructurar su obra.**

C. EJEMPLOS DE CONSTRUCCIÓN

En las obras que se comentan a continuación indico la naturaleza del protagonista, de su objetivo y de sus obstáculos, la estructura en 3 actos y los principales nudos dramáticos. Como vamos a ver, la mayor parte de las obras no respetan el modelo sintético al pie de la letra. Es normal. En primer lugar, no he elegido las más evidentes. Por otra parte, las grandes obras son generalmente excepciones. La gran cuestión es: ¿hasta qué punto son excepciones.

Para apreciar cada análisis, es indispensable que el lector conozca bien la obra en cuestión.

AMADEUS (LA OBRA DE TEATRO)

Incidente desencadenante: La tarde en que Salieri conoce a Mozart, tanto al hombre como al músico.

Protagonista: Salieri. Es evidente que Mozart también padece un conflicto, aunque en menor medida que Salieri que, además, es el motor de la acción. Mozart es el antagonista.

Objetivo: Deshacerse de los celos que le corroen.

Medio: Causar la muerte de Mozart.

Paso del primer al segundo acto: El objetivo de Salieri se comprende en dos tiempos. Al comienzo de la obra cuando los Venticelli hablan del asesinato de Mozart a manos de un tal Salieri. Y después de esa terrible escena en la que Mozart reescribe la marcha de Salieri y éste dice: *"¿Es hora de que empiece a pensar en el asesinato?"*. Después de esta escena quedan claros los derroteros de la acción.

Obstáculos internos: La mediocridad de su talento y su orgullo. La admiración de Salieri ante el genio de Mozart es también un (bello) obstáculo interno. Salieri se siente culpable de destruir a un músico tan brillante. Este obstáculo no ha sido verdaderamente aprovechado, por momentos se percibe que Salieri no está del todo convencido.

Obstáculo externo: El genio de Mozart.

Clímax: Mozart se vuelve loco. [NOTA: en la película de Forman, el clímax es la muerte de Mozart].

Respuesta dramática: Positiva. Con la muerte de Mozart, Salieri deja de ser corroído por los celos.

Tercer acto: Mozart muere. Entonces –golpe de efecto– Salieri cae en la cuenta de que su problema no se acaba ahí. Mozart va a sobrevivir gracias a su música. Salieri siempre será presa de los celos.

Clímax del tercer acto: 35 años después de la muerte de Mozart, Salieri se corta el cuello. [NOTA: En la película es más la culpabilidad que los celos la razón del suicidio].

Segunda respuesta dramática: Negativa.

ASTÉRIX Y EL CALDERO

Incidente desencadenante: El descubrimiento del robo (página 10).

Protagonista: Astérix.

Objetivo: Saldar la deuda de honor de su aldea.

Paso del primer al segundo acto: Página 11 (*"Volveré…"*).

Obstáculos internos: Astérix no es un buen negociante. Podemos considerar que su ingenuidad es un obstáculo. Si fuera más espabilado habría adivinado que todo es un montaje de Moralelástix.

Obstáculo externo de origen interno: Obélix es muy agradable pero es mejor no contar con él. Moralelástix.

Obstáculo externo: Los ladrones no son ni los romanos, ni los piratas. Las estatuas no valen nada. Las arcas del banco están vacías.

Clímax: El atraco (páginas 40-41).

Fin del segundo acto: Página 42 (*"No creo…"*). Astérix abandona su objetivo.

Respuesta dramática: Negativa.

Golpe de efecto: Páginas 42-44, el recaudador con un dinero que huele a cebolla.

Clímax del tercer acto: El duelo (página 47).

Segunda respuesta dramática: Positiva.

Tercer acto del tercer acto: Páginas 47-48, a partir de: *"Nuestra deduda ha sido saldada…"*. Los piratas se enriquecen y los galos organizan un banquete.

LAS JOYAS DE LA CASTAFIORE

Incidente desencadenante: El telegrama que anuncia la llegada de La Castafiore, lo cual genera el esguince del Capitán Haddock.

Protagonista: Haddock, y no Tintín que en las 40 primeras páginas no se ve sometido a ningún conflicto, y de hecho aparece muy poco. Es la razón por la cual este álbum no sigue la dinámica de toda la serie.

Objetivo: Conseguir que le dejen en paz. El médico viene en su ayuda recomendando al capitán Haddock *"reposo completo durante 15 días"*.

Paso del primer al segundo acto: Página 8. Haddock se encuentra inmovilizado. No dispone de ningún medio para escapar a La Castafiore.

Obstáculo interno: El carácter de Haddock.

Obstáculos externos: La Castafiore y todo lo que la rodea (joyas, pianista, *paparazzis*, lorito, etc.), la sordera de Tornasol, la lechuza, la urraca ladrona, el peldaño roto, Serafín Latón, el teléfono, los Hernández y Fernández, el marmolista, los periodistas, etc.

Clímax: La marcha de La Castafiore.

NOTA: Este álbum podría haber sido una obra maestra de gracia y rigor si Hergé hubiera ido hasta el final de su osadía, o de su serenidad (a este recpecto consultar la interpretación de Serge Tisseron [140]. Desgraciadamente intranquilo por haber privado a Tintín de su clásico papel de descrifrador de secretos, permite que entre en acción al cabo de una cuarentena de páginas. El giro aparece en la página 43. Empieza con una elipsis (*"Los días pasan…"*). De pronto, nuevo incidente desencadenante: La Castafiore ha perdido su esmeralda. Y esta vez, Haddock consigue permanecer tranquilo. Entendemos que ha terminado por aceptar la presencia de La Castafiore. Sin embargo, Tintín se interesa por el problema, y a partir de ese momento se convierte en el protagonista. Objetivo: resolver el misterio de la joya desaparecida. No lo consigue hasta el momento en que La Castafiore se va. Al principio del acto tercero, el título de una ópera le da una idea, con lo que Tintín alcanza su objetivo.

Respuesta dramática: Positiva para Tintín. Para el Capitán está menos claro. Si consideramos que la presencia de La Castafiore es el principio de la serenidad en este caso la respuesta es positiva.

CASABLANCA

Se ha hablado mucho del hecho de que Casablanca no tuviera un guión. La idea de que un gran éxito, tanto comercial como artístico, pudiera prescindir de las normas tranquiliza a todos aquellos que se sienten importunados por las mismas. La realidad es más trivial: ***Casablanca*** debe su éxito a factores emocionales y espectaculares (el ambiente, el exotismo, la oposición al nazismo y, por supuesto, la pareja Bergman-Bogart), aunque también a una estructura clásica (tras un objetivo singular y algunas subintrigas) y bien real a pesar de todo. Por otra parte, no es anecdótico que la película sea la adaptación de una obra teatral.

Incidente desencadenante: Inexistente.

Protagonista: Rick (Humphrey Bogart). Casablanca es, entre otras cosas, el retrato de un hombre: desde el principio, Rick es presentado como alguien indiferente a toda opinión. Se niega a comprometerse. ¿No dice, por otra parte, en varias ocasiones: *"No me mojo por nadie"*? Cuando, más tarde, se mojará por la pareja de búlgaros, y lo hará discretamente, rechazando toda manifestación de gratitud.

Objetivo: Permanecer neutral (emocional, política e incluso comercialmente). Es un objetivo un poco particular, y es en parte lo que hace que ***Casablanca*** sea tan difícil de entender. Ya que seguir siendo neutral no es un objetivo que genera acción sino más bien reacción. En otras palabras, son los obstáculos los que salen al encuentro de Rick y no al revés. No obstante, cuando el trabajo de destrucción comienza, Rick se vuelve más activo. Su objetivo se transforma en resistir a la tentación de comprometerse. [NOTA: aunque son raros, encontramos este tipo de objetivo reactivo en ***Edipo en Colona***, cuando el viejo Edipo se niega a tomar partido e incluso a sentirse responsable de la batalla

que enfrenta a sus dos hijos. A diferencia de Rick, Edipo resiste a la presión hasta el final, antes de morir en la serenidad].

Paso del primer al segundo acto: La llegada de ILSA (Ingrid Bergman) no puede considerarse como un incidente desencadenante puesto que no es el nudo dramático que impulsa a Rick a darse el objetivo. En cambio, hasta la llegada de ILSA, se puede considerar que Rick está en equilibrio estable. Encuentra obstáculos con respecto a su objetivo, pero son ligeros y, sobre todo, sirven para caracterizarlo. Cuando llega ILSA, se acentúa la presión. Así, si el primer acto concluye cuando comprendemos el objetivo de Rick, la acción comienza realmente con la llegada de Ilsa.

Obstáculo externo: Muchos son los obstáculos que debilitan la resistencia de Rick: las distintas amenazas y peticiones, el cierre de su café, pero el más bonito de los obstáculos y con mucho es Ilsa. Véase más adelante.

Obstáculo interno: El amor de Rick por Ilsa. Este amor empieza por conmover a Rick y por obligarle a tomar partido.

Clímax: Rick e Ilsa se abrazan. Él finalmente acepta ayudar a Víctor Laszlo (Paul Henreid) pero quiere conservar a Ilsa.

Respuesta dramática: Negativa.

Tercer acto: Muy extenso (16 minutos). Es normal. Rick acepta ayudar a Laszlo, y eso le da un objetivo local. El tercer acto incluye así:

- La detención de Laszlo.
- El acuerdo con Renault (Claude Rains).
- El clímax del tercer acto: muerte de Strasser (Conrad Veidt) y despegue del avión.

CIUDADANO KANE

En cuanto al relato externo, o presente:

Incidente desencadenante: La muerte de Kane.

Protagonista: Thompson (William Alland).

Objetivo: Descubrir el significado del término "Rosebud".

Paso del primer al segundo acto: La escena donde Rawlston (Philop Van Zandt) comunica a Rhompson su misión.

Obstáculo: Nadie conoce el significado del término "Rosebud".

Clímax: Raymond, el mayordomo, pretende saber algo. Acepta hablar a cambio de mil dólares. En realidad no sabe mucho. Thompson abandona su objetivo.

Respuesta dramática: Negativa.

Tercer acto: Se quema un trineo sobre el que aparece el término "Rosebud". Es un golpe de efecto que modifica la respuesta dramática para el espectador, aunque no pata Thompson.

En cuanto al relato interno, o pasado (*flash-backs*):

Incidente desencadenante: Momento en que, con siete años, arrancan a Kane de su trineo para llevarle a un internado.

Protagonista: Kane (Orson Welles).

Objetivo: Llevar la vida que él quiere, aunque vista la caracterización de Kane, eso quiere decir hacer lo que le apetezca (como un niño).

Paso del primer al segundo acto: Difícil de determinar. En parte porque el objetivo, que es muy general, se va desvelando a medida que avanza el relato. De hecho, para sostener esta estructura un tanto difusa existe una estructura externa. Apuntaremos, sin embargo, que dos escenas más tarde del incidente desencadenante, el administrador Thatcher (George Coulouris) recibe una carta de Kane donde le dice: *"Los pozos de petróleo y las minas de oro no me interesan, sin embargo debe ser divertido dirigir un periódico"*. El término "divertido" es muy elocuente.

Obstáculos internos: La falta de raciocinio y el ansia de poder.

Obstáculo externo de origen interno: El entorno de Kane y la vida en general que no se doblega ante la voluntad caprichosa de un hombre.

Clímax: Kane pone patas arriba la habitación de Susan, una vez que ésta se ha ido. Mira la bola de cristal y murmura el término "Rosebud". Entiende que no debe imponer su voluntad a los demás y abandona su objetivo.

Respuesta dramática: Negativa.

Tercer acto: Inexistente, aunque en el fondo el tercer acto del relato de Kane se encuentra al principio de la película cuando muere diciendo "Rosebud". Es decir, que el quinto acto del relato interno cumple la función de incidente desencadenante del relato externo.

CYRANO DE BERGERAC

Incidente desencadenante: Inexistente. Cyrano se ha fijado un objetivo antes mismo del comienzo de la obra aunque nosotros lo desconocemos.

Protagonista: Cyrano, que ha decidido ser admirable en todo, salvo ante Roxane. Sólo teme una cosa: que Roxane se ría en sus narices.

Objetivo: Conseguir que Roxane le ame (en cuanto a esto, consultar el párrafo relativo a los problemas de interpretación del capítulo 12).

Paso del primer al segundo acto: La V escena del acto primero, cuando Cyrano confiesa a Le Bret su amor.

Obstáculos internos: Los primeros obstáculos son la vergüenza que le inspira su nariz y la falta de coraje que hace que Cyrano nunca pase a la acción. Está claro que este tipo de obstáculo no da mucho juego, pues impide al protagonista actuar.

Obstáculo externo: Es el segundo obstáculo por orden cronológico. Roxane quiere a otro, a Christian. Es un *deus ex machina* (hábilmente presentado como un conflicto intenso), ya que Christian pone a disposición de Cyrano el medio que le falta: Christian será su herramienta de seducción.

Obstáculo externo de origen interno: El amor de Roxane y Christian, que se ha visto incrementado por la habilidad de Cyrano. Es un magnífico ejemplo de pescadilla que se muerde la cola alimentado por el protagonista.

Clímax: Cyrano ha conseguido, por fin, que se le quiera por su fondo, ha conseguido que Roxane diga que querría a Christian aunque fuese feo y grotesco, y estuviese desfigurado. Está a punto de confesarle todo, de alcanzar su objetivo, cuando muere Christian (probablemente por suicidio), lo que hace que calle para siempre. Es el último obstáculo. Cyrano desiste de su objetivo.

Respuesta dramática: Negativa.

Tercer acto: Todo el acto V. Han transcurrido quince años. Cyrano es pobre y está a punto de morir. Roxane se ha retirado a un convento. Descubre por fin quién era el autor de las cartas. Cyrano muere. [NOTA: esta revelación final era necesaria. Es lo que nosotros llamamos una escena obligatoria (ver el capítulo 8). Comprobaremos, sin embargo, que no relanza la acción. Cyrano no intenta seducir a Roxane en este tercer acto].

ESPERANDO A GODOT

Incidente desencadenante: Inexistente.

Protagonista: Vladimir y Estragón. Sin embargo, este último es como Obélix, está ahí más para acompañar a su amigo que para alcanzar un objetivo, hasta el punto de que siempre está marchándose. Vladimir tiene que recordarlo regularmente que están esperando a Godot.

Objetivo: Ver a Godot (y no la espera, ver el capítulo 2).

Paso del primer al segundo acto: La primera vez que Vladimir recuerda a Estragón la razón por la que están allí. No es el momento en que fijan su objetivo –puesto que lo tienen desde el principio– sino el momento en que nosotros nos enteramos. Mientras desconozcamos el objetivo seguimos en el acto primero.

Obstáculo externo de origen interno: Godot no viene. Se trata claramente de un obstáculo de origen interno puesto que, en primer lugar, hay otros medios para comprobar la existencia de Godot, y en segundo lugar, puede ser que Godot ni tan siquiera exista. [NOTA: el aburrimiento en que viven los dos protagonistas no es un obstáculo. En efecto, no es el aburrimiento lo que les impide

alcanzar su objetivo. Sin embargo, es un conflicto susceptible de socavar su voluntad, y nos permite comprobar hasta qué punto desean ver a Godot. Es un buen ejemplo de conflicto estático].

Clímax medio: El camarero llega y comunica que el Señor Godot no vendrá esa noche, aunque sí probablemente mañana.

Clímax: El camarero aparece por segunda vez y anuncia que Godot no vendrá esa noche.

Respuesta dramática: Negativa. Y, sin embargo, los protagonistas no desisten. Aunque con la segunda aparición del camarero hemos comprendido que nunca alcanzarán su objetivo, así que somos nosotros los que abandonamos el objetivo por ellos. El suspense acaba. Comprobaremos que al igual que en Ciudadano Kane, la respuesta dramática no es la misma para el protagonista que para el espectador.

Tercer acto: Vladimir y Estragón deciden volver al día siguiente. Su historia sigue, la de Beckett concluye. En parte lo que hace de ***Esperando a Godot*** una obra única y tan fascinante es que cuenta una historia que para los personajes no tiene ni comienzo ni final (forma abierta) mientras que para el espectador tiene tres actos claramente identificados (forma cerrada).

EL APARTAMENTO

Incidente desencadenante: Inexistente.

Protagonista: C.C. Baxter.

Objetivo: Conquistar a Fran. Hay que reconocer que este objetivo no aparece de forma evidente por dos razones. En primer lugar porque carece de incidente desencadenante; cuando la historia empieza, Baxter ya conoce a Fran y, además, está enamorado de ella, igual que Cyrano y Roxane. En segundo lugar porque Baxter tiene, al comienzo, otros objetivos: deshacerse del problema del apartamento y conseguir un ascenso. Los dos objetivos los alcanza rápidamente desde el principio de la historia.

Paso del primer al segundo acto: Baxter invita a Fran a una fiesta.

Obstáculos internos: Esencialmente, la amabilidad. Baxter va a intentar que Fran se reconcilie con su amante. También podemos considerar a Baxter un cobarde.

Obstáculo externo: Fran que está enamorada de otro, Sheldrake (Fred McMurray). Miss Olsen.

Clímax: El abandono de Baxter. Desiste de alcanzar su objetivo.

Respuesta dramática: Negativa.

Golpe de efecto: Fran se entera de la valentía de Baxter.

Clímax del tercer acto: Ella se confiesa ante él.

Segunda respuesta dramática: Positiva.

HAMLET

Incidente desencadenante: Hamlet y el fantasma (escena V, acto I).

Protagonista: Hamlet.

Objetivo: Vengar la muerte de su padre.

Paso del primer al segundo acto: Hamlet declara *"...sólo retendré tu orden* (nota: me vengaré) *en el libro de mi cerebro."*

Obstáculos externos: Claudio y sus sospechas, Gertrudis, el exilio, y Laertes que también desea vengar la muerte de su padre.

Obstáculo interno: La duda –Hamlet no está seguro de la autenticidad del fantasma–; el miedo –cuando Hamlet tiene la oportunidad de matar a Claudio, éste está rezando–; la ceguera –Hamlet mata a Polonio en lugar de a Claudio–, pero, sobre todo, la tendencia a poner en entredicho este objetivo particular (ver capítulo 3).

Clímax: El duelo.

Fin del segundo acto: Muerte de Claudio.

Respuesta dramática: Positiva.

Tercer acto: Muerte de Laertes, últimas recomendaciones de Hamlet a Horacio, muerte de Hamlet y anuncio de que Fortimbras va a tomar el poder, anuncio de la muerte de Ricardo y Guillermo, garantía de que se honrará la memoria de Hamlet. En cuanto a la duración de este tercer acto, consultar lo dicho anteriormente.

LUCES DE LA CIUDAD

Incidente desencadenante: El encuentro de Charlot (Charles Chaplin) y la florista ciega (Virginia Cherrill). En realidad, en el primer acto hay otros dos encuentros: uno con el millonario al que Charlot salva del suicidio, y otro con la florista a quien Charlot, ya rico, compra todas las flores. Es justo en ese momento cuando Charlot elige su objetivo. El resultado es un acto primero bastante largo, pero en el que no nos aburrimos gracias al talento de Chaplin.

Protagonista: Charlot.

Objetivo: Ayudar a la florista. Y no seducirla. Es evidente que Charlot intenta ayudarla porque la quiere. Sin embargo, en ningún momento parece decidido a conquistarla. Dos incidentes importantes confirman esta hipótesis: la propia caracterización de Charlot, el eterno vagabundo, que sabe que no puede asentarse en un lugar, y su reticencia al final al ser identificado por la florista. Charlot sabe, desde el principio, que gusta a la florista, que la ayuda del millonario no durará eternamente, y que ella terminará por descubrir la verdad. De hecho, pone todos los medios para que así sea llegando hasta a pagarle la operación de la vista.

Paso del primer al segundo acto: Charlot compra todas las flores de la florista.

Obstáculos internos: El orgullo (o la vergüenza, o ambos). En efecto, Charlot no se atreve a reconocer que es un vagabundo, y prefiere hacer creer que puede resolver todos los problemas con un simple chasquido de dedos. Lo que pasa es que después de haber chasqueado los dedos hay que encontrar el dinero.

Obstáculo externo: Su amigo el millonario no le reconoce cuando está sobrio. Y además los boxeadores, los ladrones, la policía, el mayordomo, la ausencia del millonario. La pobreza también puede ser considerada como un obstáculo externo. Es hasta un obstáculo clásico en el melodrama.

Obstáculo externode origen interno: El empresario que despide a Charlot porque llega tarde. Naturalmente ese despido es abusivo pero Charlot ya había sido advertido de los riesgos. El obstáculo es por lo tanto de origen interno.

Clímax: La persecución de la policía.

Fin del segundo acto: Charlot entrega el dinero a la florista.

Respuesta dramática: Positiva.

Tercer acto: Charlot es detenido y pasa unos meses en la cárcel. La florista recupera la vista y dirige una floristería. Se encuentra con Charlot y le reconoce por el tacto. Esta escena de revelación es lo que en el capítulo dedicado a la ironía dramática llamamos una "escena obligatoria". Aunque el segundo acto ha concluido, la película no puede acabar sin esta escena, y el espectador lo sabe (inconscientemente).

CASA DE MUÑECAS

Incidente desencadenante: La amenaza de Krogstad.

Protagonista: Nora.

Objetivo: Impedir que su marido sepa lo que ha hecho a sus espaldas.

Paso del primer al segundo acto: Después de dudar, Nora declara: *"Hace falta que salga de esta… Hace falta que esto termine"*.

Obstáculos externos de origen interno: La voluntad de Krongstad, el puritanismo de Helmer que no soporta la mentira, el realismo de la Señora Linde. Todos estos obstáculos sólo tienen sentido porque Nora ha trenzado la cuerda que terminará por ahorcarla (en particular, casándose con Helmer). Por ello hay que considerarlos de origen interno.

Obstáculo interno: La torpeza de Nora que ha estado a punto de descubrirse. Nora es, igualmente, víctima de su cerrazón; no se da cuenta de que su marido se muestra comprensivo con ella

y que no debería esconderle su secreto. Este obstáculo no está relacionado con el objetivo sino con lo que llamamos la ironía dramática. Volveremos sobre este punto en el capítulo 8.

Clímax: La escana en la que la Señora Linde ofrece su amor a Krogstad. Este clímax es inhabitual por tres razones. En primer lugar porque con él no concluye completamente el segundo acto. Al final de esta escena, Krogstad decide dejar su carta de explicación en el buzón de Helmer. No queda esperanza para Nora, únicamente tiene que esperar el momento en que Helmer descubra la verdad. Pero entre el clímax y ese momento transcurren una decena de minutos. Ibsen estira el "placer". Y como no estamos totalmente seguros de que Nora haya abandonado su objetivo, seguimos estando en el segundo acto. Además, en esta escena la Señora Linde alcanza su objetivo (conseguir la atención de Krogstad). Se espera que se aproveche de la circunstancia y pida a Krogstad que recupere su carta. Golpe de efecto: no hace nada, porque cree que la verdad hay que decirla. Finalmente, caso rarísimo en un clímax, el protagonista no está presente. En el momento en que la Señora Linde busca anular la amenaza de Krogstad, Nora intenta retener a su marido en casa de los vecinos de abajo. Es cierto que es un personaje activo, y que participa en el clímax, aunque menos directamente que la señora Linde.

Fin del segundo acto I: Helmer lee la carta de Krogstad.

Respuesta dramática: Negativa.

Tercer acto: Helmer furioso y su aplacamiento cuando lee la segunda nota de Krogstad. Se trata de un nudo dramático muy importante, ya que permite a Nora darse cuenta de que está siendo explotada. Veremos en el capítulo dedicado a la ironía dramática que estamos ante una escena obligatoria. Sin embargo, este nudo no relanza la acción –lo que sería imposible puesto que Helmer está al corriente–, aunque consigue que Nora le diga lo que piensa y se vaya.

EDIPO REY

Incidente desencadenante: La peste que arrasa Tebas.

Protagonista: Edipo.

Objetivo: Poner fin a la peste. Descubrimos que Edipo disponía ya de este objetivo desde que envió a Creonte a Pitón. Como consecuencia de la intervención del oráculo, este objetivo equivale a encontrar al asesino de Layo, para expulsarlo.

Paso del primer al segundo acto: La declaración de Edipo a la vuelta de Creonte.

Obstáculos internos: La cerrazón y el arrebato de Edipo. Si Edipo hubiera sido más razonable, habría alcanzado su objetivo al comienzo del segundo acto, cuando Tiresias le da la solución. Pero, ¿podemos ser razonables cuando nos sentimos culpables?

Obstáculos externos: La negativa de Tiresias a decir lo que sabe, el miedo del pastor, el anuncio de la muerte de Polinices, las órdenes de Yocasta. Pero se trata de pequeños obstáculos momentáneos. Si lo estudiamos con más detenimiento, descubrimos que Edipo no se enfrenta con tantos obstáculos. Son, de hecho, obstáculos relacionados con la ironía dramática y que hacen que la obra funcione (ver el capítulo 8).

Clímax: La revelación del viejo pastor (también llamado el sirviente).

Fin del segundo acto: Edipo comprende y se precipita a su palacio. Si existiera la más mínima duda de que Edipo cuenta con exiliarse, el segundo acto concluiría más tarde.

Respuesta dramática: Positiva.

Tercer acto: Yocasta se ahorca; Edipo se vacía los ojos, pide que se le destierre y se despide de sus hijas, que confía a Creonte.

TARTUFO

Incidente desencadenante: Orgón decide casar a Mariana con Tartufo.

Protagonista: La familia de Orgón (ver el capítulo 2), a la que el mismo Orgón viene a sumarse, aunque más tarde (en el tercer acto).

Objetivo: Deshacerse de Tartufo. Desde el comienzo, la familia de Orgón encuentra que Tartufo es inoportuno, por lo que intentan deshacerse de él. Pero no actúan en ese sentido, salvo

intentar convencer a Doña Pernelle. Es únicamente cuando se pretende que se case con Mariana cuando el vaso desborda –Mariana está dispuesta a matarse– y deciden actuar.

Paso del primer al segundo acto: Hacia el verso 683. Dorina declara a Mariana: *"No se atormente más, se puede hábilmente impedir…"*.

Obstáculos internos: La ceguera de Orgón y la habilidad de Tartufo. Cuando Orgón termina por asociarse con el protagonista, el primer obstáculo se convierte en obstáculo interno y el segundo en externo de origen interno.

Clímax: Escena en la que Orgón, escondido bajo la mesa, comprende finalmente la verdadera naturaleza de Tartufo (acto IV, escena V).

Final del segundo acto: Final del Acto IV y comienzo del Acto V. Tartufo anuncia que la casa le pertenece. El protagonista se da cuenta de que está en un callejón sin salida, con lo que abandona su objetivo.

Respuesta dramática: Negativa.

Tercer acto: Las laboriosas explicaciones sobre el cofre, la orden de expulsión y, sobre todo, el *deus ex machina* (ver el capítulo 3) que relanza la acción para resolverla justo después, y que constituye un nuevo clímax.

Segunda respuesta dramática: Positiva.

Tercer acto del tercer acto: Muy corto. Cleanto pide a Orgón que no abrume a Tartufo y Orgón piensa en casar a su hija con Valerio.

SER O NO SER

Incidente desencadenante: En Londres, el profesor Siletsky (Stanley Ridtges) confiesa no conocer a la gran actríz polaca María Tura, lo cual despierta las sospechas de Stanislav (Robert Stack).

Protagonista: María y Joseph Tura (Carole Lombard y Jack Benny). En realidad, el primero que tiene un objetivo es Stanislav. Lanzado en paracaídas sobre Polonia transmite su objetivo a María. Después Joseph, al corriente de todo, decide hacerse cargo de la situación. Localmente, los actores de la compañía son coprotagonistas.

Objetivo: Impedir que la Gestapo se haga con los papeles de Siletsky. A este objetivo se añade una consecuencia directa: conseguir salir del atolladero.

Paso del primer al segundo acto: Los oficiales aliados deciden enviar a Stanislav a Polonia.

Obstáculos internos: Los celos de Joseph, las fanfarronadas (poco explotadas), la falta de talento para improvisar, la falta de concertación.

Obstáculos externos: La mala suerte (cambio de horario).

Obstáculo externo de origen interno: El peligro que representa la Gestapo.

Clímax: "Hitler" es comparado con "Shylock" en el teatro.

Fin del segundo acto: El avión de los protagonistas vuela hacia Escocia.

Respuesta dramática: Positiva.

Tercer acto: "Hitler" es lanzado en paracaídas sobre Escocia; los actores son entrevistados; Joseph representa ***Hamlet.***

LA VIDA DE GALILEO GALILEI

Incidente desencadenante: Inexistente.

Protagonista: Galileo.

Objetivo: Defender sus teorías. No es un objetivo que quede claro desde el comienzo en parte por la falta de incidente desencadenante. Sin embargo, desde las primeras escenas, Brecht nos muestra el cariz que irá tomando la historia. Galilei declara a Andrea que trabaja para ser comprendido. Más tarde se queja de no poder investigar. Y sobre todo dice a la Señora Sarti: *"Hemos hecho descubrimientos que no podremos disimular por mucho tiempo ante el mundo"*. Es nada más y nada menos que una declaración de objetivo. El único problema de percepción para el espectador es que dicha declaración se sitúa en medio de un conflicto.

Paso del primer al segundo acto: Mencionado con anterioridad.

Obstáculos externos: La necedad y la mala fe de los estamentos científico y religioso.

[NOTA: La peste no es un obstáculo, puesto que no impide que Galileo alcance su objetivo. Es un peligro destinado a mostrar la determinación de Galileo (ver el final del capítulo 1)].

Obstáculos internos: La dificultad para obtener las pruebas. Sin embargo, el mayor de los obstáculos (externo de origen interno) es el peligro que corre Galileo debido a la intolerancia religiosa de su época. Hasta que el sabio no se vea perseguido, es más una perspectiva de conflicto que un verdadero conflicto. Sin embargo, Brecht se preocupa de ir dejándolo caer desde el principio. En particular, hace alusión a la muerte en la hoguera de otro científico, Giordano Bruno. [NOTA: La cobardía de Galileo no es un obstáculo interno. Todo lo contrario, es precisamente porque durante ocho años es capaz de callarse y, más tarde, de retractarse por lo que Galileo logra alcanzar su objetivo].

Clímax: Cuadro 13. Galileo se retracta. Como en el caso de ***Casa de muñecas*** aunque el efecto no es el mismo. El verdadero clímax no se sitúa en el cuadro 13, sino en la comparecencia de Galileo ante la Inquisición, cuyo resultado se muestra en el cuadro 13.

Respuesta dramática: Negativa.

Tercer acto: A Galileo se le asigna residencia. Golpe de efecto: a espaldas de su hija y de sus guardianes, continúa trabajando y escribe un libro. Andrea consigue pasar la frontera con dicho libro.

Segunda respuesta dramática: Positiva.

[NOTA: Respetando la verdad histórica, Brecht ha conseguido crear una obra muy eficaz, profunda y emotiva. Es arte con mayúsculas].

¡QUÉ BELLO ES VIVIR!

Incidente desencadenante: Inexistente. La muerte del padre parece un incidente desencadenante, aunque no lo es en la medida en que no determina el objetivo del protagonista. La muerte del padre es el primer obstáculo.

Protagonista: George Bailey (James Stewart).

Objetivo: George lo declara al principio de la película: quiere hacer grandes cosas. Pero hay mil maneras de hacer grandes cosas. Para George Bailey, realizar grandes cosas consiste en viajar y construir obras de arte, y sobre todo no morirse de asco en Bedford Falls. Cuando su padre muere, retrasa el viaje para arreglar la herencia. Después defiende la memoria de su padre. Finalmente para contrarrestar a Potter (Lionel Barrymore), se ve obligado a quedarse en Bedford Falls y hacerse cargo de la empresa de créditos inmobiliarios de su padre. En ese momento podría contar con un nuevo objetivo: mantener viva la empresa de su padre. Pero la escena en la que George Bailey toma esa decisión no existe. No ha hecho más que aceptar quedarse en Bedford Falls, cuando una elipsis nos hace saltar cuatro años y nos enteramos de que ha esperado la vuelta de su hermano para poder, por fin, partir. El primer objetivo, por lo tanto, sigue estando vigente y el segundo (mantener viva la empresa de su padre) es un obstáculo al primer objetivo. Dicho esto –la dificultad que la película de Capra plantea, aunque más evidente para el analista que para el espectador– George Bailey dedica mucho más tiempo al segundo objetivo que al primero. O por lo menos es lo que nos parece. Ya que, poco a poco, la estructura de la película va surgiendo: salvando la empresa de su padre, George realiza una gran cosa. Por lo tanto, alcanza simultáneamente dos objetivos que le parecían incompatibles al comienzo.

Paso del primer al segundo acto: Mencionado con anterioridad.

Obstáculos internos: La nobleza y la buena conciencia de George Bailey, que prefiere renunciar a sus viajes (entre ellos su viaje de boda) antes que ver cómo se destruye la obra de su padre.

Obstáculo externo: El infame Potter, la muerte de su padre, la boda de su hermano, el miedo de sus clientes, y el atolondramiento del tío Billy (Thomas Mitchell) que pierde totamente ocho mil dólares. Este atolondramiento es un *diabolicus ex machina*.

Clímax: Potter se niega a ayudar a George, e incluso decide hundirlo.

Respuesta dramática: Negativa.

Golpe de efecto: La intervención del ángel Clarence que asturamente quita de la cabeza de George la idea del suicidio.

Tercer acto: George ve lo que habría sido de Bedford Falls sin él.

Clímax del tercer acto: Los habitantes del pueblo prestan dinero a George.
Segunda respuesta dramática: Positiva.

Las excepciones: ¿Hasta dónde quebrantar las reglas?

Naturalmente, todas las obras dramáticas no respetan la estructura clásica. Al igual que todas las reglas, el modelo sintético ha sido hecho para ser quebrantado. Eugéne O'Neil [110] añadía, no obstante, que antes de quebrantar las normas hay que conocerlas, y Robert Venturi [149] con respecto a otro arte (la arquitectura), dijo que hay que infringir las normas de manera deliberada y no por dejadez o por ignorancia, que es lo que sucede mayormente.

Por otra parte, sería interesante saber hasta qué punto artistas como Brecht, Beckett u otros han quebrantado las reglas. Y hasta qué punto este no respetarlas es algo deseable en dramaturgia… Las obras sin pies ni cabeza como ***La cantante calva*** o las de investigación como ***L'automne*** son divertidas una vez. Pueden ser útiles para otros autores. Sin embargo ¿qué espectador tiene ganas o necesidad de ver obras de este tipo todas las semanas? Ahora bien, no se puede, a pesar de todo, sacrificar al espectador. Para Hubert Japelle [73], el rasgo dominante característico del arte moderno es precisamente *"la ruptura del vínculo social, la afirmación de la negación de la tradición a través de lenguajes nuevos pero ininteligibles. Lenguajes creados para ellos mismos que, encerrándose en sí mismos, se sustraen a la necesidad de ser comprendidos por los demás… La interrogante consiste en saber si el arte podrá, durante mucho más tiempo, hacer algo con una libertad adquirida a costa de la pérdida del vínculo social."*

¿Debe la forma dramática ser considerada como una finalidad en sí misma o como un medio al servicio de una intención, un pensamiento o un universo? Esta pregunta se refiere a todas las manifestaciones artísticas dotadas de un discurso, y "condenadas" a seguir teniéndolo, en oposición a las artes abstractas o a aquellas en las que la abstracción forma parte de su esencia, como es el caso de la música, la pintura, la arquitectura y, en ocasiones, el lenguaje fílmico. Resumiendo, en el caso de la dramaturgia ¿la búsqueda de la forma por la forma no es, finalmente, un tanto vana?

En cualquier caso, en vez de retorcer las normas para adaptarlas a sus deseos, algunos autores llegaron hasta a tirarlas a la papelera. ¿Por qué? Tal vez atraídos por la novedad, por orgullo o porque no tenían nada que decir.

De todos modos resulta que lo hicieron a su costa, la mayor parte del tiempo. O si no como Godard, convencieron a los miembros de su club. Pero, ¿se puede hablar de obra dramática cuando nos referimos a Godard? Podemos admirar su lenguaje fílmico, eventualmente su atrevimiento, pero a nadie se le ocurriría pedirle que nos contara una historia. De hecho él mismo reconoce [59]: *"No tengo el ingenio de Feydeau"*. ¿Ocurrencia, eufemismo o aceptación de la impotencia?

Además, Godard al igual que otros, sólo adquiere su valor como excepción. Los autores vanguardistas son siempre impresionantes, y además cuentan con la ventaja de satisfacer la necesidad de diferenciación de algunos. Pero ¿pueden limitarse a vivir de su originalidad y de su éxito crítico? Si todos los autores se burlaran de las reglas, la dramaturgia simplemente se moriría. Observamos que, entre las veinte obras escritas por Ionesco, sólo hay una ***Cantante calva.*** Y, además, fue la primera. Como si necesitase de un aldabonazo para darse a conocer y poder, a continuación, escribir cosas cada vez más clásicas. Ionesco tuvo, quizá, la suerte de no dejarse encerrar, como otros, en el papel de marginal.

Estas reflexiones no constituyen, en modo alguno, una crítica a lo que en el ámbito cinematográfico se denominó la *nouvelle vague*. Por la simple razón de que ésta estaba principalmente constituida por narradores de historias. Por otra parte, y con el tiempo, es interesante comprobar que Truffaut, Chabrol, Rohmer o Malle fueron tan clásicos como los demás, aunque su tono y su técnica fuesen diferentes. Godard es, claramente, un caso aparte. En realidad, la *nouvelle vague* estaba, sobre todo, constituida por jóvenes artistas que deseaban ocupar el lugar de sus antecesores. Tal y como dice Jacques Prévert a través de Anselme Debureau (Etienne Decroux) en ***Los niños del paraíso****, "la novedad es tan vieja como el mundo*[2].

[2] Hay que releer el famoso artículo de Truffaut "Una cierta tendencia del cine francés" [46], que fue publicado en 1954, para comprender que el primer disgusto de Truffaut no es el desequilibrio entre guionista y

En el momento mismo en que los representantes de la *nouvelle vague* animaban a sus antecesores a jubilarse haciendo creer que cambiarían el mundo, un sexagenario tan joven como ellos, Alfred Hitchcock, intentaba nuevas experiencias. No era la primera vez: el techo transparente de ***El enemigo de las rubias***, los once planos-secuencia de ***La soga***, el falso *flash-back* de ***Pánico en la escena***, el relieve de ***Crimen perfecto***, etc., demuestran que Hitchcock ya había experimentado en todos los ámbitos, tanto técnicos como estéticos. Aunque esta vez buscaba alejarse del modelo clásico. En ***Vértigo*** se enfrentó a un problema de gran envergadura. En ***Psicosis*** salió airoso de un reto, probablemente, único en el repertorio.

Una excepción malograda: **De entre los muertos**

De entre los muertos empieza con un fuerte nudo dramático, con una persecución en la que participa el inspector Scottie Ferguson (James Stewart), y que termina mal debido a la acrofobia de Scottie y al vértigo que le invade: un policía cae y muere. Es el incidente desencadenante de la película. No obstante, tras este incidente, Scottie dimite aunque no sabe qué va a hacer. No tiene objetivo. Scottie se dota de un objetivo cuando un antiguo compañero de clase, Gavin (Tom Helmore), a la vista de su falta de ocupación, le pide que siga a su mujer (Kim Novak). Gavin le cuenta que su mujer vive obsesionada por alguien de su pasado y que le gustaría saber adónde va cuando sale de casa. Scottie empieza a seguirla. Han transcurrido 13 minutos desde el comienzo de la película cuando se inicia el segundo acto. Sin embargo, no está claro el objetivo de Scottie. De hecho tiene varios: seguir a Madeline (no hay obstáculo), entender lo que hace, enterarse de qué persona de su pasado la atormenta (pocos obstáculos). A los 39 minutos Madeline intenta suicidarse. Scottie la salva. A partir de ese momento entendemos que se siente atraído por ella y al mismo tiempo dispone de varios objetivos: seducirla, protegerla y curarla de sus pesadillas. El primero de los objetivos lo alcanza a los 60 minutos. Los otros objetivos no los alcanzará, ya que Madeline intenta de nuevo el suicidio y esta vez lo consigue. Es el clímax. Y se produce a los 70 minutos del comienzo de la película. Madeline está muerta, el suspense (un tanto flojo, en cualquier caso) concluye y entramos así en el tercer acto. Un juez libera a Scottie de toda responsabilidad legal, y termina en una clínica por una depresión nerviosa –lo cual da pie a algunas imágenes psicodélicas.

Lógicamente, la película debería terminar aquí a los 80 minutos. Pero no es así. Una vez que ha decaído nuestra atención, Hitchcock nos cautiva con una nueva historia. Si a los comentarios del médico de la clínica (*"necesitará entre seis meses y una año"*), añadimos un degradado de negros y una larga panorámica de San Francisco comprendemos que ha pasado ese tiempo. Scottie ha salido de la clínica, vuelve a los sitios donde conoció a Madeline, e incluso cree reconocerla. En pocas palabras, no consigue quitársela de la cabeza. Esto no le dota de un nuevo objetivo porque Madeline no va a resucitar. Casi podríamos darle el objetivo de deshacerse de su obsesión. Repentinamente (a los 85 minutos), encuentra a la doble de Madeline. Se llama Judy. Es el incidente desencadenante de la nueva historia que, como vamos a ver, es consecuencia de la primera sólo por casualidad –es decir, gracias a la arbitraria voluntad del autor. Scottie invita a Judy a cenar y sentimos que va a tener como objetivo amar a Madeline a través de Judy. Pero, golpe de efecto, nos enteramos de que Madeline y Judy son la misma persona. La muerte de la primera no ha sido más que un montaje. También nos enteramos de que Judy-Madeline quiere a Scottie. A partir de ese momento, Scottie deja de ser el protagonista y pasa a serlo Judy. Ella es la que sufre más. Su objetivo: ser querida como Judy y no como Madeline. Obstáculo: la obsesión enfermiza de Scottie. Aunque también dispone circunstancialmente de otro objetivo: no ser descubierta. El clímax de esta segunda historia es, obviamente, el momento en que Scottie descubre quién es Judy. Con el fin de vincular esta revelación con el problema acrofóbico de Scottie, la escena tiene lugar allí donde supuestamente murió Madeline. Un golpe de efecto final, y mal situado (por no decir grotesco), tiene lugar en el tercer acto.

---

realizador, ni la ausencia, en los años 50, del cine llamado de autor, sino el hecho de que las películas de Renoir, Ophüls o Concetau –con los que se identificaba– sean menos apreciadas que las de Allégret, Autant-Lara o Delanoy. Y Truffaut comenta con respecto de los realizadores que admira: *"... son autores que, a menudo, escriben su diálogo y algunos inventan ellos mismos las historias que llevan a la pantalla"*.

Está claro que ***De entre los muertos*** es una película coja. En primer lugar, no hay suficiente conflicto, lo cual hace que la primera parte sea un tanto errática. Pero sobre todo no se ha respetado la unidad de acción: hay dos acciones, con un largo vacío entre ambas. Es una pena porque el tema es muy bonito. Por otra parte, si buscásemos una película que ilustre el distanciamiento existente entre la crítica cinematográfica y el público, ***De entre los muertos*** sería nuestra película. La crítica, como siempre. Sólo se interesó por el tema y como éste es apasionante clasificó la obra de Hitchcock entre las obras maestras del cine. El público, que es en primer lugar –no únicamente, sino en primer lugar– sensible a la construcción, no estuvo lo suficientemente distraído como para apreciar la película.

¿Qué se debería haber hecho? ¿Está ***De entre los muertos*** condenada a ser lo que Truffaut llamaba una película enferma? No necesariamente. Una primera solución habría consistido en cortar drásticamente la primera parte para hacer un (largo) primer acto. El encuentro entre Scottie y Judy habría sido el incidente desencadenante. El objetivo de Scottie habría sido querer a Madeline a través de Judy. Eventualmente, algunos *flash-backs* nos habrían mostrado algo de la historia entre Scottie y Madeline, e incluso sobre su muerte. En mitad del segundo acto podríamos habernos enterado de que Judy y Madeline son una misma y única persona, lo cual habría constituído un clímax medio. No sólo esta solución habría sido más viable sino que habría respetado el interés de Hitchcock por la historia de Boileau-Narceraj. *"Lo que más me interesaba*, decía [66], *eran los esfuerzos de James Stewart por recrear a una mujer, a partir de la imagen de una muerta"*. En otras palabras, Hitchcock estaba interesado por la segunda parte de ***De entre los muertos*.** De hecho, es la parte más fascinante.

En el capítulo dedicado a la ironía dramática volveremos con una segunda posible solución al problema estructural de ***De entre los muertos*.**

Una excepción lograda: **Psicosis**

Atención: el siguiente análisis revela todos los nudos dramáticos de la película de Hitchcock. A aquél que no la haya visto se le invita vehementemente a hacerlo antes de leer lo que sigue.

Psicosis empieza como una película normal. Hay un incidente desencadenante (los 40.000 dólares de Cassidy), una protagonista (Marion Crane –Janet Leigh–), un objetivo (salir del atolladero gracias al dinero robado) y obstáculos, internos (el miedo, el cansancio, la torpeza y la culpabilidad) y externos de origen interno (el patrón de Marion, el policía, el vendedor de coches). Nos identificamos con Marion, tenemos miedo cuando alguien sospecha de ella, comprendemos porqué da un falso nombre en el Motel Bates, en resumen nos preguntamos si va a salir airosa de la situación y cómo. Suspense…

De repente, al cabo de tres cuartos de hora de película, la protagonista es asesinada. El choque es terrible. En primer lugar, porque se trata de un asesinato especialmente violento, pero sobre todo porque nuestra protagonista, su historia, su cuestión dramática, desaparecen. Nos sentimos desamparados. Sabemos –aunque sólo sea de manera inconsciente– que una historia no funciona sin protagonista. ¿Qué vamos a hacer? ¿A quién seguimos? La tarea de Hitchcock, en ese momento, es inmensa: no sólo debe hacer cualquier cosa para que no desconectemos de la película, sino que además debe conseguir que nuestra atención pase de un protagonista a otro. Para conseguirlo, Hitchcock utiliza varios medios.

1. En primer lugar, hace desaparecer toda ambigüedad en cuanto a la desaparición del primer protagonista. Si Marion hubiera desaparecido de manera misteriosa o hubiera alguna incertidumbre en cuanto a su muerte, no dejaríamos de pensar que va a reaparecer. Pero ha muerto. Y no tenemos más opción que olvidarla. Antes de hacer que nos interesemos por la nueva historia, Hitchcock nos obliga a deshacernos de la primera.
2. En segundo lugar, antes incluso del asesinato, Hitchcock introduce los elementos del misterio. ¿Quién es ese joven que diseca animales, mantiene una relación de amor y odio con su madre, y hace un agujero en la pared para espiar a sus clientes? Y, sobre todo, ¿quién es el asesino? Cuando escuchamos a Norman decir: *"¡Oh madre, Dios mío! ¡Madre, sangre! ¡Sangre!"*, comprendemos que el asesino es la madre de Norman, aunque no la hemos visto. Hitchcock suscita en el espectador una curiosidad a la vez intelectual (misterio) y emocional (angustia) que le incita a saber algo más.

3. A continuación, Hitchcock genera una relación muy fuerte entre la acción que acaba de concluir y la que comienza. Esta relación no es otra que el asesinato. Es el clímax de la primera historia y el incidente desencadenante de la segunda. Está claro que para el espectador habría sido muy difícil, incluso imposible, trasladar la identificación si después de la muerte de Marion, Hitchcock le hubiera pedido que se interesara por una historia sin ninguna relación con dicha muerte. Hasta se puede decir que el asesinato en la ducha es más un incidente desencadenante que lo que más tarde llamaremos un clímax. Ya que si bien es cierto que da por terminada la acción de Marion, no se sitúa en su lógica.

4. Finalmente, nos ofrece inmediatamente un protagonista. Es decir, aporta un objeto a nuestra necesidad de identificación. El problema es que intenta hacernos pasar de un personaje más bien simpático al cómplice del asesino. ¿Cómo conseguirlo? Hitchcock sabe –ya lo hemos comentado– que basta con hacer que alguien, ya sea un ladrón o un criminal, viva un conflicto para que el espectador se identifique con él. Es, por tanto, muy simple: Hitchcock mo se limita a dar un objetivo (ocultar el crimen) a su nuevo protagonista sino que le da obstáculos.

El crimen cumple estas cuatro funciones, pero sobre todo las cumple una escena inaudita, extraordinaria, en la que vemos cómo aquel que se está convirtiendo en el nuevo protagonista esconde los rastros del crimen. Se trata de una escena particularmente larga: entre el momento en que Norman Bates entra en el cuarto de baño y descubre el asesinato, y el momento en el que el coche de Marion desaparece en el estanque pasan más de 10 minutos. ¡Más de 10 minutos! Es una eternidad. De esos 10 minutos, 7 están dedicados a la limpieza del cuarto de baño. Y con todo, en ningún momento nos aburre. ¡¿Quién habría apostado que un espectador pudiera permanecer 7 minutos sin bostezar frente al espectáculo de un individuo limpiando un cuarto de baño?!

La longitud de esta escena era necesaria. Desempeña un papel capital en el traspaso entre un protagonista y otro. En primer lugar, nos muestra todo. No hay ni una elipsis. Todos los cambios de plano son *raccords* con los precedentes. ¿Porqué? Porque yenemos que estar seguros de que Marion está muerta y enterrada, y que no hay truco o que no se trata de una pesadilla. Si Hitchcock hubiera hecho la menor de las elipsis, habríamos sospechado algo. A continuación, la escena suscita nuestro interés porque se tiene la sospecha de que Norman va a olvidad un indicio que le descubrirá más tarde. De hecho, casi olvida el dinero enrollado en un periódico. Entonces, vigilamos con atención si borra bien todas las huellas. Por último, la escena nos permite digerir el asesinato. Después de tal golpe, Hitchcock es consciente de que necesitamos un poco de aire y no puede entrar de cabeza en otro conflicto fuerte. Por ello en toda esta escena Norman sólo se enfrenta a pequeños obstáculos: el olvido momentáneo del periódico, los faros de un coche.

Y luego, al final de esta escena, llega el golpe de gracia, ese momento extraordinario de pura dramaturgia, que resume en unos pocos segundos la esencia y el formidable poder del drama. Norman ha empujado el coche de Marion hacia el agua fangosa del estanque y observa cómo se va hundiendo tranquilamente. De pronto el coche deja de hundirse. Obstáculo. Norman tiene miedo y nosotros también. Se da la vuelta para ver si alguien lo ha visto. Y finalmente el coche se hunde. Norman respira y nosotros también ¡Uf! En ese preciso instante, y sin que nos hayamos dado cuenta, Hitchcock acaba de ponernos del lado de su nuevo protagonista. Y su historia puede proseguir a la manera clásica.

Sin embargo, la proeza no acaba ahí. Efectivamente, en la segunda acción, Hitchcock consigue volver a cambiar de protagonista. Al principio de la acción 2 el protagonista es, claramente, Norman. Su objetivo: ocultar el asesinato de Marion. Obstáculos internos: su torpeza y su culpabilidad. Obstáculo externo: el detective privado enviado por el jefe de Marion. A partir del momento en que mata al detective y que Lila (Vera Miles) y Sam (John Gavin) retoman la investigación, tenemos una situación de protagonista-antagonista. Como hemos comprendido que Norman dispone de un medio radical de alcanzar su objetivo, el mayor peligro no lo corre Norman, sino Lila y Sam, que de antagonistas pasan a convertirse en protagonistas. Nos resulta fácil identificarnos con ellos habida cuenta que tienen por objetivo descubrir la verdad, y ese es precisamente un objetivo que nosotros perseguimos desde el principio. Al igual que ellos, nosotros queremos saber quién es esa misteriosa madre. Así, sin cambiar de acción –como habría sido el caso la primera vez– pasamos de un protagonista a otro. Naturalmente, la acción 2 concluye con un clímax, que es el descubrimiento de las "dos señoras Bates".

La película concluye con un tercer acto verboso y psicoanalítico que en ocasiones se ha reprochado a Hitchcock. Sin embargo, éste cumple con dos funciones importantes. En primer lugar, constituye un tamiz entre la emoción del clímax y la luz de la sala. A continuación, sirve para justificar todos los horrores que acabamos de presenciar. En 1960, esta escena era necesaria para que la película obtuviera el permiso de la censura. Hoy en día, podríamos prescindir de ella. Es bastante poco probable, sin embargo, que Hitchcock haya querido ofrecernos una lección de psicoanálisis. A pesar de la insistencia de gran número de críticos para hacerle argumentar todo tipo de explicaciones, Hitchcock no ha tenido nunca más que un objetivo: utilizar al máximo las posibilidades de la dramaturgia y del lenguaje cinematográfico para producir una emoción (esencialmente, el miedo) en el espectador. Son de hecho, los términos "miedo" y "emoción" los que más aparecen en sus conversaciones con Truffaut [66]. Al contrario que Brech, Capra, Chaplin, Ibsen, Molière, Renoi, Shaw y tantos otros, Hitchcock no era un gran humanista deseoso de cambiar el mundo y de transmitir sus puntos de vista al público. Por supuesto, al igual que todo el mundo, tenía sus neurosis –incluidos nuemerosos miedos agudos, por eso Hitchcock estaba hecho para el drama y viceversa– y es lógico encontrarlas en sus obras. Aunque de ahí a hacer exégesis…

A pesar de toda la admiración que se puede sentir por la hazaña de Hitchcock, hay que decir que no se atrevió a llegar hasta el final. En primer lugar, el asesinato no es una sorpresa total y absoluta. Muchos elementos inquietantes hacían presagiar un peligro: la hostilidad de la madre, el hecho de que el motel esté desierto, el voyeurismo de Norman, sin olvidad la música de Bernard Herrmann. Además, el segundo protagonista no parece ser un criminal sino solamente su cómplice. Es más fácil identificarse con un personaje relativamente simpático que con un personaje antipático, con Romeo que con Macbeth. Por último, en la larga discusión que precede el asesinato, Marion declara haber cometido un error y querer volver por donde ha venido. Es un semiclímax en la acción de Marion, ya que, sin resolverla completamente, atenúa el suspense.

¿Hubiera Hitchcock podido ir más allá y, sin embargo, hacer funcionar su película? Difícil de decir. Llega un momento en que, a fuerza de torcer las reglas, se rompen. Es, tal vez, el genio de Hitchcock (o de Beckett en ***Esperando a Godoy***) saber pararse a tiempo[3].

Imitadores

La comparación entre ***Psicosis*** y ***Esperando a Godoy***, por curiosa que pueda parecer, es interesante por más de una razón. Además de haber, sensiblemente, jugado con las reglas, ambas obras ejercieron una notable influencia sobre muchos autores. Es en Brian de Palma donde encontramos la filiación con Hitchcock más evidente, a falta de ser la más lograda. Brian de Palma intentó repetir el "golpe de ***Psicosis***" –es decir, matar a su protagonista en medio de la obra[4]– en una película titulada ***Vestida para matar.*** Tal y como vamos a ver, las diferencias con el modelo son enormes. Demuestran que no se manipula un mecanismo de relojería sin correr riesgos.

La película comienza con la escena de la violación. Kate Miller (Angie Dickinson) está bajo la ducha (¡sic!), enjabonándose mientras su marido se afeita a escasos metros de ella. De repente un desconocido la ataca. ¡Bajo la ducha! Afortunadamente nos enteramos de que se trata de un fantasma. Kate, que se confía a su psiquiatra (Michael Caine) en la escena siguiente, tiene dos problemas: su madre que la irrita y su marido, un bruto incapaz de una relación sexual satisfactoria. En un museo, se encuentra con un hombre. Es el incidente desencadenante. Intenta atraer su atención, y después de mucho jugar lo consigue. Cogen un taxi y hacen el amor, luego van a pasar la noche en el piso del hombre. Es la falta, versión Brian de Palma, lo que equivale al robro de los 40.000 dólares de ***Psicosis.*** Por la mañana, Kate se va antes de que su amante se despierte, pero antes descubre, fisgando entre sus

---

[3] Parece que estoy diciendo que ***Psicosis*** debe su eficacia a la calidad de su dramaturgia. Obviamente, eso es falso. Hitchcock no se limitó a escribir un guión extrordinario, sino que lo rodó de manera magistral. Pero ahí, nos salimos del marco de este libro. Para saber más sobre la riqueza cinematogràfica de Hitchcock, invitamos al lector a leer dos obras de Stefan Sharff, experto en lingüística cinematográfica: ***The elements of cinema*** [130] y ***Alfred Hitchcock's high vernacular*** [129].

[4] Las obras en las que el protagonista muere en el curso de la acción son extremadamente escasas. Es bastante lógico. Podemos citar ***Furia.*** Y aún así...

papeles, que tiene una enfermedad venérea. Coge el ascensor un tanto perturbada. De repente se da cuenta de que ha olvidado su anillo en el piso. Decide volver, pero en el ascensor es atacada por un desconocido a golpe de maquinilla de afeitar. Muere en presencia de un testigo (Nancy Allen). Tenemos aquí el equivalente del asesinato bajo la ducha. Han transcurrido 31 minutos desde el comienzo de la película. La escena siguiente al asesinato tiene lugar en la consulta del psiquiatra de Kate. Éste está escuchando los mensajes de su contestador. Uno de sus clientes, que declara ser transexual, se acusa del asesinato y dice haber robado la maquinilla de afeitar del psiquiatra.

Como estamos viendo, ***Vestida para matar***, está a cien leguas del rigor y la eficacia de su modelo. Los problemas son múltiples:

- La falta cometida por Kate Miller no es de la misma naturaleza que la de Marion Crane. Un robo no cuenta con las mismas penas que un adulterio y tampoco tiene las mismas connotaciones éticas.
- Los obstáculos son también de diferente carácter: Kate no se ve amenazada por la policía. En cambio, contrae una enfermedad venérea.
- A la vista de lo que precede, Kate Miller no dispone de un verdadero objetivo a largo plazo. En el momento en que muere, no se sabe realmente hacia dónde va. ¿Va a intentar ocultar su falta? ¿Va a vengarse de su amante? ¿Va a hacerse curar? En realidad, muere demasiado pronto.
- De hecho, el equivalente al primer segundo acto de ***Psicosis*** es demasiado corto en ***Vestida para matar***. Resultado: nos encontramos más bien con un acto primero de 31 minutos donde el asesinato es el incidente desencadenante.
- El colmo es que Brian de Palma no nos propone ni protagonista ni objetivo después del asesinato. El abanico dentro del cual podemos elegir es amplio. El hijo de Kate y un inspector de policía desean saber cómo murió. Igual que nosotros, la historia se orientará siguiendo este objetivo. Pero el psiquiatra, que debería ser el nuevo protagonista, tampoco está exento de objetivos: por un lado proteger a uno de sus pacientes y por otro hacer que no dañe a nadie más. Y estos objetivos se desarrollan en varias escenas. Por último, la testigo del asesinato tampoco se queda corta: intenta no ser inculpada –es sospechosa del asesinato– y después lucha por seguir viva.

Resumiendo, ***Vestida para matar*** está lejos de la proeza de ***Psicosis*****.** La primera es un sucedáneo mientras que la segunda es caviar. Naturalmente, no sorprende descubrir que no es el Hitchcock que se quiere. Aunque creo que la cuestión no está ahí. Hitchcock es un formidable profesor de cine. Al contrario que De Palma, me parece más juicioso inspirarse en la maestría artesanal de Hitchcock que en sus temas personales; en resumen, hacer más bien como Hitchcock que de Hitchcock.

6
Unidad

"Que en un lugar concreto, en un día concreto, un solo hecho consumado, mantenga el teatro repleto hasta el final"
(Boileau [18])

"para decirles, queridos espectadores, que nuestra obra se salta los vanos balbuceos de esas peleas y comienza en el medio"
(***Troilo y Crésida***)

"La ley realmente inviolable es la ley de la unidad de acción"
(Hegel [62])

A. LAS TRES UNIDADES

La norma de las tres unidades (tiempo, espacio, acción) no viene de Aristóteles [4] –que insiste más que nada en la unidad de acción– sino de algunos teóricos italianos del siglo XVI y franceses del XVII. Efectivamente, los autores griegos respetaban las tres unidades la mayor parte de las veces, pero Aristóteles no hizo de ello una ley absoluta. Hoy en día, ya no hat porque respetar las unidades de tiempo y espacio, sobre todo en el cine, pese a que tienen cierto fundamento. Sin embargo, **la unidad de acción sigue siendo capital y sólo debe infringirse con conocimiento de causa.**

La unidad de tiempo

En ***La poética*** [4], Aristóteles se limita a evocar *"una revolución de sol"* para incluir a la fábula. Algunos teóricos clásicos llegaron a decir que la historia no debía durar más que la obra. En realidad, si el objetivo es establecer a toda costa una regla, se podría decir simplemente que la historia debe durar el tiempo que tarda el protagonista en alcanzar su objetivo.

Como la inmensa mayoría de los objetivos no necesitan de toda una vida para ser alcanzados, es lógico que la acción se inscruiba en un lapso de tiempo relativamente corto. Es fácil aceptar que Hamlet no tardará años en vengar a su padre, ni Keaton en seducir a una mujer (***El cameraman, El colegial,*** etc.). Por eso las obras que cuentan la vida de un personaje se enfrentan a menudo a problemas de unidad de acción, ya que una vida es lo suficientemente extensa como para fijarse multitud de objetivos. Probablemente porque eran conscientes de esta desventaja, Herman Mankiewicz y Orson Welles decidieron añadir a la acción de Ciudadano Kane una acción externa, la del periodista Thompson, que constituye una especie de argamasa y que respeta la unidad de tiempo (***Ciudadano Kane***).

También puede suceder que la acción se extienda en el tiempo, porque es el tema mismo de la obra. En ***Centauros del desierto***, Ethan (John Wayne) tiene como objetivo encontrar a su sobrina secuestrada por los indios. Con objeto de mostrar su determinación y su odio hacia los indios, la búsqueda tenía que durar años. En este caso no se ha respetado la unidad de tiempo, aunque haya unicidad en el objetivo.

Empezar lo más tarde posible

Respetar la unidad de tiempo –es decir, condensar la acción en un tiempo limitado, algunas horas o algunos días– **obliga al autor a situar la obra lo más cerca posible del final de la historia.** De esta forma consigue un mayor impacto. Esta razón hace aconsejable empezar cualquier relato lo más tarde posible en la vida del protagonista, cuando ya le han sucedido multitud de cosas. El caso de ***Edipo Rey*** es un ejemplo notable. La obra de Sófocles empieza cuando Edipo:

- Ha sido abandonado por sus padres.
- Ha sido recogido por los reyes de Corinto.
- Ha crecido en Corinto.
- Se ha enterado de que debía matar a su padre y casarse con su madre.
- Ha huido de Corinto, creyendo que huye de sus verdaderos padres.
- Encuentra y mata a un desconocido (Layo, su padre).
- Resuelve el enigma de la Esfinge.
- Ha accedido al trono de Tebas.
- Se ha casado con la viuda de Layo, Yocasta.
- Ha tenido cuatro hijos.
- Deplora la devastación de la peste.

La máquina infernal de Cocteau empieza antes, justo después del asesinato de Layo, lo que resta fuerza a la obra. El caso de Cocteau no es un caso aislado. La mayor parte de las adaptaciones de ***Edipo Rey***, desde Voltaire a Pasolini, pasando por Corneille, carecen del rigor, y por lo tanto de la belleza del original.

Siguiendo el ejemplo de ***Edipo Rey*** muchas obras sitúan el relato cuando la historia del protagonista está ya bien avanzada. ***Hamlet*** empieza después del asesinato del rey. ***Tartufo***, cuando se ha producido su llegada. ***Don Juan*** ha tenido tiempo de seducir, esposar y abandonar a Doña Elvira. ***Casa de muñecas*** comienza después de que Nora haya pedido prestado dinero a escondidas de su marido.

Los ejemplos abundan hasta en el repertorio moderno y contemporáneo. ***No habrá guerra de Troya*** empieza después de que Paris haya secuestrado a Helena. ***A puerta cerrada*** empieza después de la muerte de Garcin, Inés y Estela. ***Un tranvía llamado deseo*** empieza con la llegada de Blanche Dubois a Nueva Orleáns, una vez que ha perdido la plantación familiar, ha tenido una aventura con un alumno y le han colgado una mala reputación. ***Muerte de un viajante*** empieza al final de la vida de Willy Loman, cuando ha terminado de educar a sus hijos. La obra de Miller es, hasta cierto punto, el balance de un sexagenario. ***Esperando a Godoy*** empieza cuando Vladimir y Estragón llevan una serie de días esperando. ***Por un sí o por un no*** empieza cuando los dos personajes llevan algún tiempo sin verse como consecuencia de un enfrentamiento. Naturalmente hay excepciones como ***El Rinoceronte***, aunque todo el primer acto podría obviarse pues no sucede gran cosa.

De la misma manera, cuando Andrezj Wajda decide contar la historia del pedagogo Janusz Korczak (***Korczak***), no pasa revista a toda su vida, sino que sitúa la película poco antes de la muerte de Korczak y de sus hijos en un campo de exterminio.

La unidad de tiempo local

La norma que consiste en empezar lo más tarde posible vale tanto para el todo como para las partes, es decir, para las escenas. En el cine es bastante fácil empezar una escena en pleno apogeo, evitando por ejemplo la parte en que los personajes se encuentran, se dicen buenos días y se sirven unas bebidas. Cuando el guionista no lo ha tenido en cuenta es el montador quien corta el principio de la escena. Aunque el teatro no cuenta con esa facilidad, se pueden evitar los preámbulos de una escena.

Al principio de ***Pain de ménage***, Marthe tiene la expresión entre asombrada y divertida de una mujer que no quiere creerse lo que acaba de oír, y pregunta a su interlocutor: *"¿Desde que se casó, nunca ha tenido aventuras?"*. No podemos decir que Jules Renard pierda el tiempo en preliminares.

Una de las escenas de ***Mamie Ouate en Papoâsie*** comienza con Mamie Ouate diciendo a su compañero: *"¡Y yo te digo que no!"*. El mismo esquema en el comienzo de ***El médico a palos:*** *"No, te digo que no quiero hacer nada de eso, y que me corresponde a mí hablar y ser el amo"*.

Shaw se muestra particularmente hábil empezando la mayor parte de sus escenas en mitad de una acción. En la primera de ***Santa Juana*** nos encontramos con Robert de Baudricourt que furioso grita a su criado: *"¡No hay huevos! ¡No hay huevos! Por todos los diablos, ¿qué quieres decir con eso?"*. Al comienzo de la escena II, La Trémouille dice dirigiéndose al arzobispo de Reims: *"¡Caspita!, ¿Qué pretende el Delfín haciéndonos esperar de esta manera?"*.

La unidad de espacio

En la época del teatro griego, el decorado rara vez cambiaba: consistía en la fachada de un palacio. La unidad espacial venía impuesta por las dificultades técnicas. Éstas siguen estando presentes, en mayor o menor medida, en el ámbito teatral, que tiene más dificultades que el cinematográfico para cambiar de espacio. Pero no fue un impedimento para Ibsen: Peer Gynt (***Peer Gynt***) viajó por muchos lugares; o para Claudel, a la hora de contar una historia que sucede en muchas partes del mundo y a lo largo de un perido de cuarenta años (***El zapato de raso***). ¡Es tarea de los directores teatrales encontrar la manera de plasmarlo!

En el cine, la libertad es total –salvo cuando el productor tiene un presupuesto limitado– y se rueda en los decorados que requiere la acción.

Respetar la unidad espacial no es, por lo tanto, una obligación. No obstante, al igual que con la unidad de tiempo, aporta consistencia, y por consiguiernte eficacia a la obra, contribuyendo a reforzar la unidad de acción. Debido a ello, Hitchcock [66] recomendaba no modificar los elementos externos de una obra teatral (decorado, rodarla en exteriores) en el momento de adaptarla al cine.

Además, **es conveniente respetar las unidades de tiempo y espacio cuando hay muchos personajes importantes y resulta difícil identificar al protagonista.** Es lo que hicieron los autores de ***La jauría humana***, cuya acción transcurre en una pequeña ciudad en la noche del sábado. ***El taller*** transcurre en un taller de costura, ***Magnolias de acero*** en una peluquería, ***Náufragos*** y ***Abandon ship*** en un bote salvavidas, ***Asalto a la comisaría del distrito 13*** en una comisaría de policía, ***Cena de acusados*** en una casa, ***La soga*** en un piso, ***Alien el octavo pasajero*** en una nave espacial, ***El submarino*** y ***Les maudits*** en un submarino, etc.

La unidad de acción

"... la historia, que es representación de la acción, debe serlo de una única acción que forme un todo; y las partes que constituyen los hechos deben organizarse de tal manera que si una de ellas es desplazada o suprimida, el todo se disloque y se altere. Pues aquello cuya adicción o supresión no tenga consecuencias visibles no forma parte del todo".

Este célebre fragmento de ***La poética*** [4] define el principio de la unidad de acción. Hace que todas las escenas estén al servicio del problema planteado por el objetivo del protagonista. Además, está estrecha y directamente vinculada con la unicidad del objetivo. Por lo tanto, hoy al igual que hace veinticinco siglos, se ve justificada por:

1. La carencia del tiempo preciso para tratar varias historias.
2. El hecho de que se pida la atención sostenida del espectador durante un tiempo y no se le puede distraer con disgresiones, ya que van contra la necesidad que el espectador tiene de sentido y orden. Una obra coherente es aquella que tranquiliza. En el capítulo 7 y en la conclusión, volveré a abordar esta necesidad fundamental.

Algunos autores (como Kurosawa) intentan contar la historia de la humanidad en una única obra; es como si escribieran una novela de 800 páginas. ***Dodes 'ka den***, por ejemplo, termina convirtiéndose en un lío a pesar de sus bellas escenas, y de hecho lamentamos que no cuente con un desarrollo más completo. El mismo problema lo tenemos en ***Intolerancia***, que cuenta cuatro historias diferentes, siendo el tema su único nexo. Resultado inevitable: estas obras que generalmente exceden de las tres horas resultan decepcionantes por su propia riqueza.

Unidad de acción y protagonista único

La unicidad de objetivo implica que el protagonista disponga de un único objetivo, pero también que no existan varios protagonistas cada uno con su propio objetivo. Muchas obras sufren por no contar con un único protagonista-objetivo.

El club de los poetas muertos, a pesar de sus aciertos (entre los que se encuentra una filosofía atractiva y espectacular) se queda coja por este motivo. Los autores no se decantan y dudan entre dos protagonistas: Keating (Robin Williams) que pretende enseñar a sus estudiantes el significado del *carpe diem* y Neil (Robert S. Leonard), que quiere hacer teatro. Habría resultado más interesante desarrollar el primer objetivo, más original y más vinculado al tema de la película. Ésta pone de manifiesto que los alumnos no entienden el sentido del *carpe diem*. Para ellos está más cerca de *"hacer en cada momento lo que les viene en gana"* que de *"aprender a disfrutar de lo que se tiene a cada momento"*. No basta, por lo tanto, con decir *carpe diem* a la gente para hacerla feliz. Keating debería haberse esforzado en explicar su filosofía a sus alumnos y en ayudarles a aplicarla. Desgraciadamente, Tom Schulman opta por centrarse en los problemas de Neil, dejando de lado este objetivo. Y el hecho de que exista un paralelismo entre el conflicto que Keating mantiene con los demás profesores, y el de Neil con su padre no modifica el que la película cuente con dos protagonistas.

Los autores están equivocados cuando piensan que optar por un solo protagonista les obliga a restringir el número de personajes. En primer lugar, hemos visto que el papel protagonista puede recaer en varios personajes (ver ***Los compadres, Náufragos, Tocando el viento, Los siete samuráis*** o ***Los doce del patíbulo***). Además, el personaje único puede enfrentarse a varios personajes, como en ***Barbarroja*** o ***Doce hombres sin piedad***, en la que Davis (Henry Fonda), miembro de un jurado, se opone al resto. O en ***Tres amigos, sus mujeres… y los otros*** en la que, a pesar de ser Vincent (Yves Montand) el protagonista, Sautet retrata a una multitud de personajes. Encontramos el mismo principio en ***Un elefante se equivoca enormemente*** con Etienne (Jean Rochefort) como protagonista, o en ***Cuatro bodas y un funeral*** cuyo protagonista es Charles (Hugh Grant). Por último, una utilización acertada de las subintrigas (ver más adelante) permite multiplicar el número de personajes sin alterar la unidad de acción (***La jauría humana, Los niños del paraíso*** o ***Magnolias de acero***).

Subintriga y unidad de acción

Cada teórico tiene su propia definición de la subintriga. Nosotros llamaremos subintriga a una acción menos importante y menos presente que la acción principal, que discurre en paralelo a esta última, y que –esto es importante– **incide en la intriga principal, por lo tanto, participa indirectamente en la unidad de acción.**

La mayor parte del tiempo, el protagonista de la subintriga no es el protagonista general, lo cual es bastante lógico. Si el protagonista de la obra desarrollara dos acciones se plantearía un problema de unidad de acción, tanto más si las dos acciones no tienen la suficiente incidencia la una en la otra. Ejemplo: ***Good morning Vietnam*.** La acción principal es la desarrollada por Adrian Cronauer (Robin Williams), cuyo objetivo consiste en dirigir un programa de radio militar según su propio criterio. Al mismo tiempo, se hace amigo de una joven vietnamita y de su hermano. Objetivo de esta subintriga: seducir a la joven. Como es difícil establecer una relación entre ambas intrigas, no se respeta la unidad de acción. Justo hasta el final, donde la segunda intriga tiene una doble repercusión sobre la primera. En primer lugar, el hermano frustra los planes del responsable de la radio salvando la vida a Adrian Cronauer y, sobre todo, resulta ser un terrorista del Vietcong, lo que provoca la expulsión de Cronauer de la emisora.

[NOTA: Los personajes que no son protagonistas pero tienen un objetivo no siempre disponen de una subintriga, especialmente si no tienen dificultades a la hora de alcanzar su objetivo, o si ellos mismos constituyen un obstáculo directo para el protagonista. Precisamente por esta razón, y al contrario de lo que afirman algunos expertos, no abundan las subintrigas en la obra de Shakespeare.

No hay subintrigas en ***Hamlet***, ni en ***Otelo***, ni en ***Macbeth***, salvo que se considere subintriga cualquier problema de los personajes secundarios, incluso los más pequeños.

En ***La jungla de cristal*** McClane (Bruce Willis) mantiene contacto por radio con un policía negro llamado Powell. En un momento de la película, Powell cuenta que le han retirado su arma reglamentaria por haber matado accidentalmente a un niño. Al final de la película, tiene que sacar su arma para matar al último de los malos. La situación de Powell, por lo tanto, ha cambiado. ¿Estamos, no obstante, ante una subintriga? Si ése es el criterio, entonces podemos encontrar muchas subintrigas en una obra. Y no veo el interés].

Algunos ejemplos de subintrigas

El rey Lear contiene una subintriga (únicamente una): los problemas de Gloucerster con Edmund, su bastardo. Sin embargo, esta historia anexa está lejos de resultar inútil. Primero, ofrece un paralelismo temático entre dos paternidades difíciles, la de Lear y la de Gloucester. En segundo lugar, termina por incidir sobre la intriga principal.

Encontramos el mismo recurso en ***La regla del juego*****.** La intriga principal es la de Robert de La Chesnaye (Marcel Dalio) cuyo objetivo consiste en reconquistar a su mujer (Nora Gregor), que siente una cierta inclinación por un tal Jurieux (Roland Toutain). La subintriga es la del guarda forestal Schumacher (Gaston Modot) cuya mujer tontea con un furtivo (Julien Carette). No sólo ambas intrigas están relacionadas por su temática, sino que una termina por tener repercusiones sobre la otra. En efecto, Schumacher terminará por matar a Jurieux, confundiéndole con otro. Dicho esto, hay que reconocer que ***La regla del juego*** adolece de dispersión entre demasiados personajes. ¡El mismo Renoir [121] reconocía no saber cuál era su personaje principal!

Resumiendo, **las buenas subintrigas son aquellas que terminan, de una manera u otra, por incidir sobre la acción, por lo general interponiéndose en el camino del protagonista.** La acción principal de ***La jauría humana*** es la desarrollada por el sheriff Calder (Marlon Brando), cuyo objetivo consiste en probar su independencia frente a Val Rogers (E. G. Marshall), gran magnate local. De manera paralela, los guionistas describen los problemas de media docena de personajes, problemas exacerbados por la fuga de un oriundo de la zona (Robert Redford). Como debe ser, todas las subintrigas terminan por converger en el clímax protagonizado por Calder y el evadido.

Los niños del paraíso ofrece un ejemplo similar. El protagonista es Bautista (Jean-Louis Barrault). Su objetivo es que Garance (Arletty) le quiera tal y como él concibe el amor. De forma paralela, Prévert y Carné desarrollan varias subintrigas, que corresponden a tres personajes: Frédérick Lemaître (Pierre Brasseur), cuyo objetivo es convertirse en un gran actor; Lacenaire (Marcel Herrand), que intenta hacerse famoso aunque por medio del crimen; y Edouard (Louis Florencil) que quiere conseguir el amor de Garance. Estas tres subintrigas están temáticamente relacionadas pues los tres personajes están enamorados de Garance, aunque cada uno a su manera.

Además, **las subintrigas constituyen obstáculos indirectos para la intriga principal.** Así, algunas escenas que a priori puede parecer que no aportan nada a la acción principal terminan por alimentarla. El ejemplo más notable es el plan urdido por Lacenaire para robar a un cobrador. Le vemos preparar el golpe junto con Avril (Fabien Loris), su ayudante. El robo tiene lugar en la pensión de Doña Ermine (Jane Marken), y resulta fallido. Como Garance no es del agrado de Doña Ermine ésta la implica en el delito. Acusada por la policía, con la que ya ha tenido sus más y sus menos, Garance no tiene más remedio para escapar que ceder a las insinuaciones de Edouard. Resultado: se va a vivir al extranjero y abandona a Bautista. Como veremos, **las subintrigas van encajando las unas con las otras y terminan por incidir en la intriga principal.**

El único momento, en ***Los niños del paraíso***, en que no se respeta la unidad de acción se encuentra al inicio de la segunda parte. Frédérick se pelea con los autores de una mala obra, y conoce a Lacenaire –lo que, por otra parte, es un poco torpe; dos personajes a los que seguimos desde hace 90 minutos y que no se conocen. Este inicio es largo. Felizmente sabroso gracias al talento de Prévert. Destacaremos que se trata del primer acto de la segunda parte y los autores lo han aprovechado.

Subintrigas yuxtapuestas

Una intriga, siempre y cuando respete la unidad de acción, enriquece y complica la historia. Cuando no es así, puede dar la sensación de que se trata de una segunda historia artificialmente yuxtapuesta a la primera. En las películas hollywoodienses, a menudo se trata de una historia de amor (ver ***Los pájaros, Río sin retorno***, o las intrigas romántico-musicales de las películas de los Hermanos Marx, W. C. Fields o Laurel y Hardy). Aunque también lo encontramos en las películas francesas. ***Hotel du nord*** no se beneficia en nada de la mezcla de dos intrigas que no están lo suficientemente relacionadas. Por un lado tenemos la de Pierra (Jean-Pierre Aumont) y Renée (Annabella), y por otro la de Edmond (Louis Jouvet) con Raymonde (Arletty). Esto tal vez se deba a que en el momento de reescribir el guión de Jean Aurenche, Henri Jeanson dio más importancia a personajes secundarios (Edmond y Raymonde). Este tipo de problema también lo encontramos en el teatro clásico: Corneille en su ***Edipo*** se interesa por los amores de Dirce y Teseo e intenta, con mayor o menor éxito, relacionarlos con la tragedia de Edipo.

B. LAS OTRAS UNIDADES

La unidad de estilo

El tiempo, el espacio y la acción no son los únicos factores capaces de aportar unidad a una obra dramática. El tono y el ambiente pueden, igualmente, desempeñar un papel nada desdeñable. Es el caso en ***Los bajos fondos, Die Weber*** o las obras de Chéjov. En cierto modo, es el caso de todas las obras. Pero la unidad en el tono es más sensible en aquellas que presentan un universo original. ***Amarcord*** o ***Roma*** adolecen de una falta de unidad de acción, ya que están hechas con *sketchs* aunque dicha carencia se ve parcialmente compensada con el tratamiento muy personal del autor. Además, toda obra posee una unidad adicional para los espectadores de otra cultura. Es la atracción del exotismo (por ejemplo, una película japonesa para un europeo, una película francesa para los americanos).

El género o el estilo son, igualmente, factores de unidad. A priori, no hace falta ningún esfuerzo particular. No conocemos ninguna sinfonía que se inicie con un movimiento barroco, prosiga con un movimiento romántico, y concluya con el dodecafonismo. Aunque… Una película como ***Cuando llega la noche*** empieza como una comedia y concluye con sangre, lo que provoca una ruptura desconcertante. Aquello que funciona en ***La escapada*** o en ***Alguien voló sobre el nido del cuco***, porque ha habido una preparación previa, no funciona en la película de Landis.

Ragtime plantea un doble problema de unidad (acción y estilo). El principio de la película consiste en superponer intrigas, siguiendo la pauta del culebrón. Al principio, seguimos alternatinamente a varios personajes:

- Harry Thaw (Robert Joy) cuya mujer Evelyn (Elisabeth McGovern) ha posado desnuda, y que pide una compensación.
- Un burgués (James Olson) que vive con su mujer (Mary Steenburgen) y su cuñado (Brad Dourif) y fabrica fuegos artificiales. Se ven en la tesitura de acoger a un bebé negro y a su madre.
- Coalhouse Walker (Howard Rollins), pianista de cine mudo que busca trabajo.

El destino de estos personajes se entrecruza. Coalhouse resulta ser el padre del bebé negro, mientras que el cuñado se enamora de Evelyn. La película hubiera podido proseguir y concluir siguiendo este principio. A pesar de no respetar la unidad de acción, habría respetado un determinado estilo. Pero no es el caso. Al cabo de 90 minutos (de los 155 totales), los autores se centran prácticamente sólo en Coalhouse, que pide reparación ante una humillación. Salvo una escena, perdida en medio de la acción de Coalhouse, no se vuelve a hablar de Evelyn. Y aún menos de su marido, enterrado en una cárcel, cuando se le ha dedicado una buena parte del principio de la película. A pesar de algunos aciertos, la película de Forman muestra bien los problemas con los que se enfrenta la

adaptación de una novela-río compuesta por múltiples intrigas. ***Ragtime*** hubiera tenido más éxito como serie para la televisión.

La unidad temática

Otra posible ruptura de estilo: las películas de *sketchs* de autores difrentes. En ***Los siete pecados capitales***, entre un *sketch* de Godard y un *sketch* de Demy, hay una falta de unidad clara, parcialmente compensada por el tema común.

De hecho, la unidad puede también ser temática. Es el caso en muchas obras a base de *sketchs*, ya sea ***Monstruos de hoy, Los Troyanas*** o ***Temor y miseria en el Tercer Reich***, en las que el hilo común entre los *sketchs* es el tema, pero donde no puede haber unidad de acción puesto que cada *sketch* constituye un minirelato, independiente de los demás debido a la naturaleza de su protagonista.

Es, igualmente, el caso de ***Dulce hogar… ¡A veces!*** cuyo título original es ***Parenthood*** (que significa "paternidad" en el sentido de "cualidad de ser padre"). La intriga de Gil (Steve Martin) es la principal. Su objetivo: solucionar los problemas de su hijo de 10 años. De manera paralela, los autores nos ofrecen otras tres intrigas: Helen (Diane West) que tiene problemas con sus dos hijos adolescentes; Nathan (Rick Moranis) y Susan (Harley Kozak) que se pelean por cómo educar a su hija de cuatro años; y el patriarca (Jason Robards) que debe solucionar los problemas de su benjamín de 25 años, Larry (Tom Hulve). Estas tres intrigas no pueden ser consideradas como subintrigas puesto que no tienen ninguna consecuencia sobre la intriga principal, que tampoco puede ser considerada por sí misma la acción. Pero habrán entendido que todas estas intrigas están doblemente relacionadas. En primer lugar, los personajes forma parte de la misma familia; por otro lado, se encuentran todos juntos en tres ocasiones. Además, todos sus problemas son problemas de educación. Es el tema de la película. Los autores desearon abordarlo a partir de niños de edad y ambientes diferentes. Optar por un único protagonista no les hubiera permitido ser tan complejos.

El caso de ***Dulce hogar… ¡A veces!*** es excepcional. Y si la película funciona es gracias a los retratos, que son muy logrados, y a las dosis de conflicto y humor. Eso siempre ayuda.