

**Práctica del
guión
cinematográfico**

**Jean-Claude
Carrière
Pascal Bonitzer**

47

Paidós Comunicación

*The
End*

Práctica del guión cinematográfico

Paidós Comunicación

Últimos títulos publicados:

37. D. Cassany - *Describir el escribir*
38. N. Chomsky - *Barreras*
39. K. Krippendorff - *Metodología de análisis de contenido*
40. R. Barthes - *La aventura semiológica*
41. T. A. van Dijk - *La noticia como discurso*
42. J. Aumont y M. Marie - *Análisis del film*
43. R. Barthes - *La cámara lúcida*
44. L. Gomis - *Teoría del periodismo*
45. A. Mattelart - *La publicidad*
46. E. Goffman - *Los momentos y sus hombres*
47. J.-C. Carrière y P. Bonitzer - *Práctica del guión cinematográfico*
48. J. Aumont - *La imagen*
49. M. DiMaggio - *Escribir para televisión*
50. P. M. Lewis y J. Booth - *El medio invisible*
51. P. Weil - *La comunicación global*
52. J. M. Floch - *Semiótica, marketing y comunicación*
53. M. Chion - *La audiovisión*
54. J. C. Pearson y otros - *Comunicación y género*
55. R. Ellis y A. McClintock - *Teoría y práctica de la comunicación humana*
56. L. Vilches - *La televisión. Los efectos del bien y del mal*
57. W. Littlewood - *La enseñanza de la comunicación oral*
58. R. Debray - *Vida y muerte de la imagen*
59. C. Baylon y P. Fabre - *La semántica*
60. T. H. Qualter - *Publicidad y democracia en la sociedad de masas*
61. A. Pratkanis y E. Aronson - *La era de la propaganda*
62. E. Noelle-Neumann - *La espiral del silencio*
63. V. Price - *La opinión pública*
64. A. Gaudreault y F. Jost - *El relato cinematográfico*
65. D. Bordwell - *El significado del filme*
66. M. Keene - *Práctica de la fotografía de prensa*
67. F. Jameson - *La estética geopolítica*
68. D. Bordwell y K. Thompson - *El arte cinematográfico*
69. G. Durandin - *La información, la desinformación y la realidad*
70. R. C. Allen y D. Gomery - *Teoría y práctica de la historia del cine*
71. J. Brée - *Los niños, el consumo y el marketing*
72. D. Bordwell - *La narración en el cine de ficción*
73. S. Kracauer - *De Caligari a Hitler*
74. T. A. Sebeok - *Signos: una introducción a la semiótica*
75. F. Vanoye - *Guiones modelo y modelos de guión*
76. P. Sorlin - *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*
77. M. McLuhan - *Comprender los medios de comunicación*
78. J. Aumont - *El ojo interminable*
79. J. Bryant y D. Zillmann - *Los efectos de los medios de comunicación*
80. R. Arnheim - *El cine como arte*
81. S. Kracauer - *Teoría del cine*
82. T. A. van Dijk - *Racismo y análisis crítico de los medios*
86. V. Sánchez-Biosca - *El montaje cinematográfico*
91. A. y M. Mattelart - *Historia de las teorías de la comunicación*
92. D. Tannen - *Género y discurso*
93. B. Nichols - *La representación de la realidad*
94. D. Villain - *El encuadre cinematográfico*
96. P. W. Evans - *Las películas de Luis Buñuel*
97. J. Lyons - *Semántica lingüística*
98. A. Bazin - *Jean Renoir*
99. A. Mattelart - *La mundialización de la comunicación*

Jean-Claude Carrière
Pascal Bonitzer

Práctica del guión cinematográfico

 **PAIDÓS**
Barcelona • Buenos Aires • México

www.esnips.com/web/Moviola

Título original: *Exercice du scénario*
Publicado en francés por la Fondation Européenne des Métiers
de l'Image et du Son

~~Traducción~~ de Antonio López Ruiz

Cubierta de Mario Eskenazi y Pablo Martín

1.ª edición, 1991

2.ª reimpresión, 1998

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier método o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© by FEMIS, París
© de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica, S. A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
y Editorial Paidós, SAICF,
Defensa, 599 - Buenos Aires

ISBN: 84-7509-728-6

Depósito legal: B-1.214/1998

Impreso en Hurope, S. L.,
Lima, 3 bis - 08030 Barcelona

Impreso en España - Printed in Spain

www.esnips.com/web/Moviola

Sumario

Práctica del guión cinematográfico

Cómo se empieza a escribir	17
Cómo se retribuye a los guionistas	23
De la «escritura» propiamente dicha	31
Lo que sucede cuando el guión está terminado	57

Trabajo de escuela

Saber cómo se hace una película	69
Entrenar, ensanchar la imaginación	73
Interpretar antes de escribir	77
Figuras impuestas, figuras libres	81

Problemas del guión cinematográfico

Guión y ficción	91
¿Hay guiones originales?	97
La imagen narra	105
Narrador y narratario	115
Personajes y sucesos	127
La mentira y el cuerpo	139
Terminar	147
Bibliografía	153

*«Si no existe arte del guión cinematográfico,
se debe en parte a que no existe un conjunto
accesible de datos teóricos y prácticos
para aprenderlo»*

RAYMOND CHANDLER

**PRACTICA DEL GUION
CINEMATOGRAFICO**

Con frecuencia, al final de cada rodaje, se encuentran los guiones en las papeleras del estudio. Están rotos, arrugados, sucios, abandonados. Muy pocos son los que conservan un ejemplar, menos aún los que los mandan encuadernar o los coleccionan. Dicho de otro modo, el guión es un estado transitorio, una forma pasajera destinada a metamorfosearse y a desaparecer, como la oruga que se convierte en mariposa. Cuando la película existe, de la oruga sólo queda una piel seca, inútil ya, estrictamente destinada al polvo. Si más tarde se publica –lo que suele suceder–, no se tratará realmente del guión, sino de un relato recompuesto según la película. Objeto efímero: no está concebido para durar, sino para desaparecer, para

convertirse en otra cosa. Objeto paradójico: de todas las cosas escritas, el guión es la que contará con el menor número de lectores, acaso un centenar, y cada uno de esos lectores buscará en él su propio interés: el actor un papel, el productor un éxito, el productor ejecutivo un itinerario ya definido para el establecimiento de un plan de trabajo. Esto se llama «hacer una lectura egoísta», en otras palabras, parcial. Sólo el realizador, que la mayoría de las veces ha contribuido a la composición del objeto, lo leerá por completo, volviendo constantemente a él como a un puesto de socorro, donde debe encontrarse todo, un recordatorio sin fallos que a veces se denomina la Biblia.

Y, sin embargo, el guión no es una simple redacción literaria, un intervalo inconsistente, casi abortado, un instrumento de paso, un fragmento de literatura que hay que transformar enseguida en un momento de cine.

Un guión es ya la película

Aquí es donde aparece a menudo el primer malentendido. El guión, dado que está escrito, sería un objeto literario como otros. El guionista se denominaría «escritor cinematográfico». Se encontrarían guiones «bien escritos» y «mal escritos», etc.

Debe rechazarse de entrada todo este lenguaje literario, porque lleva una máscara estrecha y engañosa. El guionista es –por necesidad, si no por gusto– mucho más un cineasta que un escritor. Saber escribir, evidentemente, no puede perjudicar, pero la habilidad, la elegancia, la densidad de la pluma no es más que una cualidad entre una buena docena de otras. Pues el guión cinematográfico es la primera forma de una película. Debe imaginarse, verse, oírse, componerse y por consiguiente escribirse como una película. Y cuanto más presente esté la pelícu-

la en lo escrito, cuanto más incrustada, precisa, entrelazada, lista para el vuelo como lo está la mariposa, que posee ya todos sus órganos y todos sus colores bajo la apariencia de oruga, más oportunidades tendrá de ser fuerte y viva la alianza secreta –y casi maternal, en todo caso parental– entre lo escrito y la película.

Escribir un guión es mucho más que escribir. En todo caso, es escribir de otro modo; con miradas y silencios, con movimientos e inmovilidades, con conjuntos increíblemente complejos de imágenes y de sonidos que pueden tener mil relaciones entre sí, que pueden ser nítidos o ambiguos, violentos para unos y dulces para otros, que pueden impresionar a la inteligencia o alcanzar el inconsciente, que se encabalgan, que se entremezclan, que a veces incluso se rechazan, que hacen surgir las cosas invisibles, que pueden provocar alucinaciones en algunos y que, de todos modos, se relacionan entre sí por esta sorprendente actividad, propia del cine, única en la historia de la expresión, que se llama montaje.

Esto quiere decir más o menos que un guionista debe tener unas nociones lo más precisas posible del montaje. Un guionista que se negase a adquirirlas y se limitase a una actividad estrictamente literaria renunciaría a una parte de sí mismo. Esta ignorancia es casi inconcebible, puesto que en muchos guiones se «escribe montando». Y además, al final de los rodajes, se encuentra con frecuencia al guionista en la sala de montaje, excitado y ansioso: ¿Sigue ahí mi guión? ¿En qué estado? ¿No ha perdido demasiado en la tormenta del montaje?

En la «escritura» misma, en el momento en que el guión se establece, desglosado o no, es cuando el conocimiento del montaje, como el de la luz y el sonido, puede

estimular la imaginación, proponer una solución que las palabras renunciaban a encontrar, iluminar una escena mediante un primer plano, una mirada, un detalle, enervar y tensar una acción.

La «escritura» del guión («escritura» es una palabra peligrosa que más vale utilizar en este caso con la prudencia de las comillas) es, pues, una escritura específica. Es el principio de un largo proceso de transformación y todo el proceso depende de esta forma primera. Escritura de paso, de transición, destinada a lectores enrarecidos y parcialmente atentos para los que supone una guía indispensable, es, por todas estas razones y por el hecho mismo de su difuminado, de su humildad, de su desaparición próxima, la más difícil de todas las escrituras conocidas.

Porque debe desconfiar constantemente de sí misma, de sus propias tentaciones, de sus tendencias, de sus excesos, del espejismo-literatura. El guionista debe aceptar rápidamente –sin pena alguna, todo lo contrario– que no es un novelista, sino un cineasta. Se libera así sin dolor de su complejo literario, pues está adquiriendo un saber que le envidiarán mil escritores.

Lo contrario –¡se han visto tantos fracasos!– es lo verdaderamente difícil: pasar de un día a otro de la expresión novelesca a la escritura cinematográfica. Escapar al encanto de las frases, a la seducción de las palabras, no escribir en una forma definitiva, llevar la película como en un vientre fértil, escribir para el cine: ardua empresa que tiene sus dichas y sus oscuridades. Pero un guionista no se improvisa. Más vale decirlo enseguida.

Saber cómo se hace una película

Ya he tenido ocasión de decirlo; lo repito: un guionista debe incluso poder presentar un presupuesto aproximado de su película. No tiene razón alguna para dejar la técnica a los demás. Debe saber cómo se hace una película.

¿Dónde, mejor que en una escuela, en contacto con otros alumnos que estudian otras disciplinas, podría el futuro guionista recoger esos conocimientos, ese saber hacer? Necesitaría recorrer los platós –como yo he hecho, incluso he sido *perchman* durante todo un rodaje– para aprender un poco por aquí, un poco por allá. Eso le llevaría años, con inevitables lagunas.

¿Y cómo podría filmar él mismo, llevar una cámara en

sus manos, acercar su ojo a un objetivo, sentarse ante una mesa de montaje, interesarse por una toma de sonido, por un doblaje?

¿Y dónde establecería esos lazos amistosos, que ya son lazos profesionales, con otros alumnos e incluso ciertos profesores, que van a seguirlo durante toda su vida? Las amistades de la escuela son con frecuencia duraderas y fértiles. Eso es cierto para ciertas escuelas.

Un guionista, lo repito, es también el primer montador de una película. Su trabajo continúa en la sala de montaje, con el director. Prosigue en el auditorio, en el curso de los doblajes, en los que muchas veces pueden cambiarse frases del diálogo (esto se ha visto en grandes clásicos). Termina en las mezclas (aunque...).

Este conocimiento del montaje no significa que el guionista deba presentar un desglose preciso y definitivo. A decir verdad, es cuestión de gustos, y de acuerdo con el director. Evidentemente, es bueno conservar en el montaje, en lo posible, una autonomía muy amplia, como una mirada fresca sobre la película, un color a veces inesperado, una idea nueva.

Pero el montaje es inseparable de la escritura misma. Cuando me encontré por primera vez con Jacques Tati (aún no se trataba de cine, yo tenía, sencillamente, que escribir dos novelas según *Las vacaciones de Monsieur Hulot* y *Mi tío*), comprendiendo en un minuto que yo no sabía nada, lo que se dice nada, de cómo se debe hacer una película, me envió primero a una sala de montaje, con Suzanne Baron, su montadora. Ella me hizo sentar en una pequeña habitación oscura, frente a esa misteriosa máquina en la que una palanca permite frenar, detener e incluso volver atrás el curso aparente del tiempo.

Colocó la primera bobina de *Las vacaciones de Monsieur Hulot* en la máquina y puso el guión a mi lado. Después de lo cual, poniendo primero la mano sobre el guión, me dijo esta frase inolvidable: «Todo el problema es pasar de esto a esto».

Del guión a la película.

Viví dos semanas en aquella gruta iniciática en la que Pierre Etaix —entonces asistente de Tati— venía a verme de vez en cuando para explicarme cómo se compone una imagen, cómo se rueda un plano, cómo se crea un sonido.

Aconsejo este ejercicio a todos los guionistas. Tomar un guión y una película, y compararlos en una mesa de montaje. Si se practica el ejercicio con la curiosidad necesaria (y por supuesto algunos buenos consejos), resulta fundamental. Se encuentra uno en el mismo corazón del alquimista. Todas las preguntas se precipitan allí, y algunas veces sale de allí una respuesta.

Otro saludable ejercicio, pero más difícil de realizar: tomar un guión y trasladarse al plató de rodaje en el que este guión está convirtiéndose —en general muy laboriosamente— en una película. Sentarse lo más cerca posible de la cámara (hasta que nos echen de allí) y comparar lo escrito con lo que sucede ante nuestros ojos. Todo es apasionante, en ese momento, hasta el tercer ayudante que trae cafés fríos. Y la imagen del alquimista sigue valiendo. Está allí, con todos sus ayudantes, establecido cada uno en su especialidad. Algo, en ese momento, cambia de soporte. Ese algo que usted ha imaginado, usted u otro, e incluso intentado escribir. Transmutación. El papel se convierte en película.

Había que esperar.

El saber hacer es un «plus» y sólo puede ser un plus,

en unas proporciones que, por otra parte, pueden adaptarse a cada individuo. Tal autor puede sentirse más vivamente atraído por el sonido, tal otro por la imagen o la interpretación de los actores. Que cada uno elija. De todos modos, es un aumento de oportunidades, un refuerzo.

Nunca se sabe: más tarde, en su vida, un guionista puede sentir la tentación de realizar él mismo su propia película, de intentarlo, aunque sólo sea por una vez. Mejor saber cómo se procede.

Y que, en ese momento, a su vez, elija un buen guionista.

**PROBLEMAS DEL GUIÓN
CINEMATOGRAFICO**

Guión y ficción

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La imagen narra

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

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

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

1. ¿Por qué no un poema? Es bien conocido que *Amadeus*, de Forman, está tomado de una obra contemporánea de teatro, pero es menos sabido que la obra

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

