

Universidad de Buenos Aires | UBA
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo | FADU
Carrera de Diseño de Imagen y Sonido | DlyS



Proyecto Audiovisual 1 (PAV 1)



Bibliografía Básica

Autor/es: ICKOWICZ, Luisa Irene.

Título: **En tiempos breves. Apuntes para la escritura de cortos y largometrajes**

Editorial: Paidós | Estudios de Comunicación

Origen: Buenos Aires

Año: 2008

- Capítulo 5. **El personaje protagónico**; (páginas 95-114).
- Capítulo 2. **La narrativa: la historia y el tiempo del relato**; (páginas 23-46).
- Capítulo 3. **Todo para un momento**; (páginas 47-72).

Luisa Irene Ickowicz

En tiempos breves

Apuntes para la escritura
de cortos y largometrajes

LUISA IRENE ICKOWICZ

EN TIEMPOS BREVES

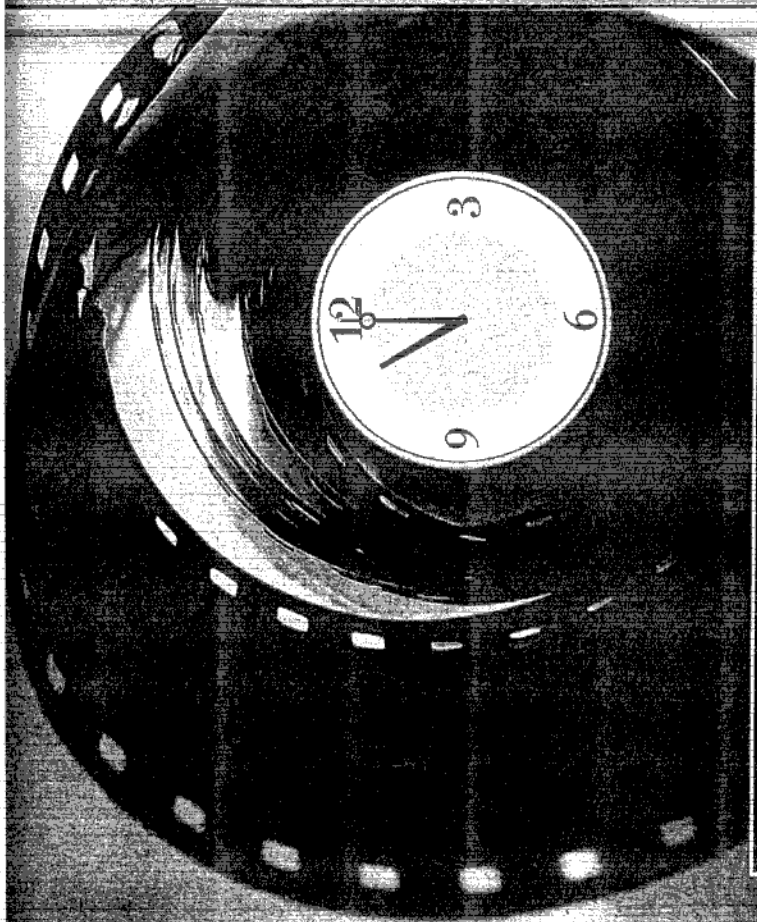
APUNTES PARA LA ESCRITURA
DE CORTOS Y LARGOMETRAJES

PAIDOS ESTUDIOS DE COMUNICACIÓN 27



PAIDOS

Buenos Aires • Barcelona • México



Ickowicz, Luisa Irene

En tiempos breves : apuntes para la escritura de cortos y largometrajes. - 1a ed. - Buenos Aires : Paidós, 2008.
168 p. ; 22x16 cm. (Estudios de comunicación)

ISBN 978-950-12-2727-7

1. Cine. I. Título
CDD 791.43

Cubierta de Gustavo Macri

1ª edición, 2008

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático.

© 2008 de todas las ediciones
Editorial Paidós SAICF
Defensa 599, Buenos Aires
e-mail: difusion@arepaidos.com.ar
www.paidosargentina.com.ar

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723
Impreso en la Argentina. Printed in Argentina

Impreso en MPS, Santiago del Estero 538, Cerri,
Pcia. de Buenos Aires, en junio de 2008

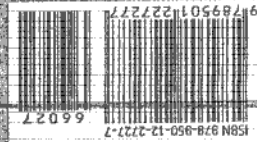
Tirada: 5.000 ejemplares

ISBN: 978-950-12-2727-7

El cine se abrió camino como arte a través del cortometraje y aún hoy el formato sigue teniendo plena vigencia en el medio audiovisual. No obstante, a la hora de producir un guión que atienda a las especificidades del corto, se suelen invocar técnicas y recursos que no le son propios, sino que dependen más de la naturaleza del largometraje.

En tiempos breves viene a corregir esta desviación, toda vez que resitúa aquellas características particulares del corto e ilumina aspectos del guión que no han sido trabajados hasta el momento desde esta perspectiva. Luisa Irene Ickowicz traza con absoluto rigor metodológico y claridad expositiva las simetrías y diferencias entre uno y otro campo, logrando no sólo una herramienta didáctica fundamental para todos aquellos que trabajan sobre formatos de tiempo reducido, sino también una obra inédita en su género y de gran lucidez teórica para todos los amantes del cine.

LUISA IRENE ICKOWICZ EN TIEMPOS BREVES



5. El personaje protagónico

En la vida real nos vemos todos como protagonistas.

Siempre nos enfoca la cámara a nosotros.

*Si eres capaz de trasladar esta actitud a la narrativa,
es posible que no te resulte fácil crear personajes brillantes,
pero caerás menos en la trampa de crear monigotes unidimensionales.*

STEPHEN KING

El protagonista y la historia

Algunas veces se nos impone una historia que nos despierta deseos de contarla aunque sus personajes nos resulten desconocidos. Poco definidos en esa primera etapa de la creación, los personajes se mueven como sombras en las situaciones, sin embargo, ya poseen algún rasgo determinante que armoniza con las peripecias y permite que éstas fluyan. Otras veces, el protagonista asoma primero, quizá acompañado de algunos de sus vínculos y ciertos fragmentos de la realidad en la que se mueve. Complejo y atractivo, el protagonista nos provoca a descubrir su historia.

El orden de aparición puede responder a tendencias o gustos personales del autor. También es posible que influya el género narrativo o dramático con el cual se esté relacionando el relato. Por ejemplo, si se trata de una comedia de enredos o de un policial, las peripecias y su entramado se vuelven un desafío que produce cierta inquietud y, para superar ese momento, se trabaja primero la historia. Pero el autor experimentado

que *un personaje es una construcción vívida, es mucho más que la descripción de sus características o datos biográficos*. Para que su historia de vida sea válida, tiene que superar la categoría de dato, de lo contrario, podemos caracterizar de manera exhaustiva hasta los últimos detalles, podemos llenar fichas y fichas pero no lograremos que algo "palpite" entre tanta información.

Todas las posibilidades de ser del personaje que se describen adquieren relevancia en tanto inciden en otras cuestiones que necesitamos conocer. Por lo general, cuando se afirma "tengo un personaje", se está expresando que se lo ha esculpido, diseñado, y luego se intenta moverlo de un lado al otro para contar algo.

Por el contrario, cuando se crean personajes como si se trataran de seres vivos, se habla de ellos como seres que están fuera de nosotros... y aunque parezca un tanto extraño, es así. Cualquiera de sus características puede ser generadora de historia, en la medida en que no se congele en una información.

Si ideamos al personaje en estado de retrato o biografía, puede suceder que se encuentre una historia *para* el protagonista y que, con suerte, historia y protagonista se lleven bien. Pero tal vez no se llegue a descubrir la historia *del* personaje que, por algún motivo, asomó primero en nuestra imaginación. Nuevamente nos encontramos con la misma alternativa: trabajamos de afuera hacia adentro, diseñando, o desde el interior hacia su manifestación, develando.

El protagonista y sus marcas

En la vida de un personaje, lo significativo son aquellas *experiencias que lo han marcado*, que han dejado huellas. Un personaje es multifacético, y se lo va conociendo como se conoce a las personas, es decir, se va manifestando a través de su apariencia, de su actitud frente a las cosas, de sus acciones, de lo que dice. No se define como una totalidad sino que va mostrando distintos aspectos y matices.

Un mismo personaje adopta comportamientos diferentes según cuáles sean sus motivaciones, según cómo se sienta afectado por circunstancias o acciones de otros personajes. Pero también, es factible que, de acuerdo con el estado en que se encuentra, responda de la misma manera a demandas muy

diferentes. ¿Por qué ocurre esto? Porque el personaje reacciona ante los hechos del "presente" de acuerdo a cómo estos hechos resuenen en su interioridad a partir de experiencias que le han ocurrido en un tiempo anterior al del relato, experiencias que lo han marcado e imprimieron, como una huella, alguna falta, alguna carencia. La historia que narramos del protagonista es sólo un fragmento de su vida y en ese tramo, alguna de sus carencias se activa. Joseph Campbell afirma que la descripción de un ser humano es verídica cuando damos con sus imperfecciones, no sólo porque la naturaleza humana es imperfecta, sino porque amamos las imperfecciones de la vida. "Y cuando el escritor lanza el dardo de la verdad, duele" (Campbell, 1988). En el momento en que la historia del protagonista emerge, *descubrimos qué lo motiva a actuar y por qué*.

Los personajes y el proceso creativo

La creación de un personaje no se limita a su historia de vida ni a las experiencias que lo han marcado. Si se define un rasgo del personaje, por ejemplo su calvicie, y esta característica afecta sus vínculos y lo hace infeliz, se está determinando un problema en su vida. Pero si nos detenemos allí, el problema pasa a ser un mero dato que no moviliza ni la creación del autor, ni al personaje, ni, por ende, el descubrimiento de la historia. No alcanza con definir el problema; en tanto no establezcamos un vínculo con nuestros personajes, dinamizar la creación no será tarea sencilla.

Con los personajes ocurre lo mismo que con cualquier otro fragmento del relato que pueda aparecer en el proceso creativo: activa nuestros recuerdos y las emociones que ellos nos despiertan. Los recuerdos nunca se presentan como copia de lo que fue la realidad sino que afloran reactivando su espíritu. Deleuze (1995) sostiene que "recordar es crear".

Si nos entregamos al juego de la libre asociación, en la pantalla de nuestro imaginario se proyectan imágenes inconexas, con rupturas temporales y espaciales. En esa etapa no hay progresiones lógicas pero, llegado cierto punto, esa cadena de asociaciones en movimiento se rompe y aparece un elemento nuevo que los conecta y les da unidad, un sentido. Ese

esos fragmentos crea una realidad diferente. Los primeros acuerdos pueden ser voluntarios, pero luego comienzan a moverse unos a otros sin que intervenga nuestra voluntad. La fantasía, la imaginación, el pensamiento, cuando surgen involuntariamente, en un momento nos revelan algo oculto, y esta revelación articula lo disperso, nos impulsa hacia la proyección de un futuro, y nos lleva al juego de "que pasaría si..." que da nacimiento al relato.

Cada fragmento es valioso en sí mismo, porque lleva a buscar el *todo* del que forma parte, un todo con el que puede armonizar o manifestarse en franca ruptura.

La creación de personajes no es un procedimiento administrativo. No es acumular datos sino relacionarse con aquello que se nos presenta. Se trata de dejar que aflore lo *verdadero*, es decir, aquello que nos es desconocido pero que nos envía un mensaje a descifrar a través de una imagen, una música, un clima, una primera intuición. Mediante el juego involuntario aparece la verdadera voluntad, el *deseo* que viene de lo más profundo y oscuro de nosotros mismos.

El deseo del protagonista

Un problema que afecta al protagonista habla de algún deseo contrariado en él. Y ese deseo contrariado expresa que alguna convicción o creencia del personaje se ha puesto en juego o en riesgo, y que esto va a afectar su mundo de relaciones.

Las historias pueden surgir de cualquier fragmento que las constituya, pero cuando se establece una relación *orgánica* entre personaje e historia, es posible descubrir que la historia nace, de manera directa o indirecta, del *deseo* de personaje: quiere algo y ese deseo lo incita a alcanzarlo. Establece nuevos vínculos que lo hacen entrar en contradicciones y conflictos, tiene la necesidad de manifestarse y de resolverlos.

En los ámbitos de estudio de escritura audiovisual, hay una pregunta protagonista: "¿Qué sucede con los personajes pasivos, que no quieren nada?". Un personaje pasivo puede tener un deseo muy intenso; la pasividad en tanto comportamiento a veces suele ser una acción muy potente de resistencia. Alguien que no asume una actitud reactiva frente a las situa-

ciones que atraviesa puede llegar a revelarnos algún aspecto significativo de nuestras vidas y conmovernos de muy diferentes maneras.

Los personajes que asoman como pasivos, o que no evidencian un deseo concreto, no son todos iguales. Demandan la misma exploración que cualquier otro, y es conveniente recordar que no importa cuál sea el estado de un personaje, siempre lleva implícito su opuesto.

Un comportamiento del personaje nos incita a descubrir cuál es la convicción que lo sostiene y cuál es la convicción del autor que está observando. Toda actitud conlleva una *intención*, que nace de un deseo. La intención nos instala en el "para qué": para qué hace lo que hace o lo que no hace el personaje. Si el personaje no se interroga, si el personaje ignora o no le preocupa "no saber lo que quiere", es de esperar que el autor se haga estas preguntas. Se dialoga con el material, y se dialoga con uno mismo. Por algún motivo, nos interesa ese personaje que es pasivo. A veces, creemos que contamos historias sobre aquellas cosas acerca de las que estamos seguros. Pero la mayoría de las veces escribimos para tratar de entender algo. Y es bueno no cerrarse, porque esas primeras impresiones tienen un gran valor, pero son frágiles y necesitan cuidados.

La percepción, por sí misma, no alcanza, como no alcanza un diseño, una ideación, un juicio de valor. Indagar, descifrar e interpretar esa percepción es lo que va posibilitar encontrar un sentido profundo. Si nos entregamos a ese pequeño tormento que nace de algo de la vida que nos sorprende o nos llama la atención pero que todavía no podemos terminar de definir, si no nos apuramos a darle forma para "que tenga todo lo que tiene que tener", sin duda aparecerá aquello que nos llevó a "impresionarnos" y que no nos resultaba tan evidente. Ya vimos la importancia del análisis como una herramienta de la creatividad, en tanto permite encontrar aquello que traba, que impide que emerja una verdad profunda, una convicción, un deseo, una necesidad autorral. Casi siempre se cree que en el análisis se trabaja sólo de manera consciente y voluntaria, y no es así. En el ejercicio del análisis interpretativo, la interrogación constante lleva a un "entregarse al material"; lo cual pone en funcionamiento también cierto acto involuntario de asociaciones. Pero eso no sólo sucede con los

personajes o con una imagen; también puede ocurrir algo similar cuando se trabaja en la *valoración de una secuencia*. No se trata sólo de aplicar un pensamiento lógico, buscando un término para definirlo y hallar el opuesto. Si nos permitimos continuar con el juego de resonancias y asociaciones, a veces podemos hallar nuevas formas expresivas y conexiones diferentes.

Entregarse al material hará que, tarde o temprano, descubramos alguna convicción profunda, una verdad que lo ilumina en su totalidad, que viene de zonas de sombras a las cuales no accedemos con la voluntad. Cuando nos abrimos, sucede, y estos momentos se dan de manera diferente de acuerdo con las sensibilidades de cada persona. La verdad oculta que tanto trabajo cuesta develar vive clandestina en cada elemento del relato y también en el relato como unidad. La historia guarda secretos; las ideas, incógnitas; las imágenes, enigmas; las melodías, misterios, pero los personajes no sólo esconden su esencia, sino que además se esconden de nosotros.

La narrativa clásica trabaja con personajes que persiguen consciente o inconscientemente un fin; pero en otras narrativas es posible encontrar personajes ambiguos, sin motivaciones definidas, sin una voluntad clara, con una actitud más positiva que de acción. El cine europeo de la década del sesenta, por ejemplo, presenta personajes en crisis, que expresan la idea de una "desposesión de ellos mismos y de sus actos" (Vanoye, 1991). Son personajes que se definen por el vínculo con su medio, un vínculo que da cuenta de una profunda ruptura entre ambos.

El protagonista y su universo

La relación del personaje con los hechos que le toca vivir, es decir, la relación entre la historia y el protagonista, también da cuenta de la mirada que el autor tiene sobre la relación de las personas con el mundo que habitan y con el que interactúan. Esa mirada dimensiona tanto a la humanidad como a la realidad: no es lo mismo, por ejemplo, pensar que el ser humano es el gran creador de su realidad y, por lo tanto, responsable de modificarla, que creer que la existencia humana está signada por las variantes del mundo en el que se vive.

En la historia de la narrativa dramática se puede observar cómo, a la luz de los cambios filosóficos, políticos, religiosos, sociales, psicológicos, se modifica la visión de ese vínculo, desde la idea del hombre como hacedor de su universo hasta la visión opuesta de un ser determinado o sobredeterminado por las circunstancias, pasando por múltiples matices intermedios. Estas concepciones tampoco establecen una regla de aplicación directa. La convicción de un autor de que las personas crean el mundo en el que viven no implica necesariamente que narrará exclusivamente historias donde el sentido de sus personajes está en cambiar su mundo.

Anton Chejov, en su teatro, presenta criaturas muy seducidas, sin una meta definida y que no cambian su mundo, sino que el mundo cambia a pesar de ellos. Al inicio del drama el personaje ignora algo, llegado un determinado momento se entera de aquello que desconocía. Esa toma de conocimiento produce una movilización interior, pero no genera una acción externa. Así, el autor nos muestra todo lo que somos capaces de hacer para no cambiar profundamente. A través de estos personajes, Chejov cuestiona a la burguesía de su sociedad y de su tiempo, dramatizando su decadencia. No propone cómo deberían ser las cosas, sino que desnuda a los personajes, expone su inconsciencia, para que veamos cómo es la vida, y concluyamos que no debería ser de esa manera. Es decir que la filosofía del autor coincide con el sentido último del relato, sin que esto signifique que sus personajes deban actuar en armonía con su manera de pensar, sino que a través de ellos va construyendo su punto de vista.

Ray Bradbury afirma: "El escritor debe dejar que sus dedos desplieguen las historias de los personajes que, siendo humanos y llenos como están de sueños y obsesiones extrañas, nos sienten más que alegría cuando echan a correr". Sin embargo, unas páginas antes, en el mismo ensayo, ante la pregunta "¿Sus personajes nunca le traen problemas?", había respondido: "Nunca. Nunca permito caprichos a lo que nace de mis ideas" (Bradbury, 1990). El pensamiento de Bradbury no es contradictorio, sino que está expresando una contradicción implícita en el trabajo creativo: soltar a los personajes para que vivan, y acompañarlos para que no se nos escapen.

No importa desde dónde se parta, tampoco si se trata de un protagonista individual o colectivo, si ponemos el acento

en el carácter, en la anécdota, o en el tema; tarde o temprano el vínculo del protagonista y la historia se irá configurando.

El protagonista y la acción

A través de la acción se manifiestan los complejos vínculos del relato, y el protagonista, pieza medular del sistema, también es acción. Algunas de sus características más importantes son:

- El protagonista entra en contradicción consigo mismo, con otros personajes, con el medio social, el medio natural o el metafísico.
- Cada dilema *interno* se expresa en acciones que alteran sus vínculos, de la misma forma que las peripecias repercuten en él produciendo modificaciones y ajustes internos.
- Así como una historia no es la vida sino su representación, un personaje es una construcción que asoma como *más real* que las personas mismas. El protagonista, al vivir una experiencia completa y mucho más profunda que la que se da en la vida corriente, nos ofrece una condensación de la naturaleza humana, pudiendo ser metáfora de alguna categoría existencial, como la libertad, de elección, la trascendencia, la superación de uno mismo para ser uno mismo, etcétera.
- El medio determina y delimita al protagonista, pero el libre albedrío, la capacidad de poder pensar su propia existencia y la voluntad de cambio, son atributos que le posibilitan imaginar una realidad diferente y, como consecuencia, tener deseos de cambiarla.
- Cuando decide modificar su realidad y se pone en marcha para lograrlo, hace que la sucesión de hechos adquiere un sentido y conforme una historia. El protagonista es el *nervio temático y narrativo del relato* (Gutiérrez Espada, 1978).
- Cuando la fuerza protagónica está representada por un grupo, los personajes comparten un mismo deseo, un mismo objetivo y se ven afectados de la misma manera por las consecuencias de sus actos.
- Cuando se trata de *protagonistas múltiples*, cada uno tiene

deseos, objetivos, conflictos diferentes. Esto hace que en un mismo relato convivan cada una de sus historias.

- De alguna u otra forma, casi todo lo que acontece en un relato se relaciona directa o indirectamente con el protagonista. Los otros personajes están en función de él y no al revés.
- El protagonista es afectado por otros y provoca hechos que luego repercuten en él. Esto lo lleva a hacerse cargo de las consecuencias de sus actos o a desestimarlas. Se adelanta a los hechos, previendo situaciones; conecta causas con efectos; reflexiona sobre sí mismo y sobre los otros personajes; cambia sus actitudes, su manera de pensar, sus estados anímicos, sus creencias y acciona expresando esas continuas modificaciones.
- Atraviesa una experiencia completa en un tramo de su vida y, pese a los cambios que sufre, el protagonista, mantiene su identidad y se diferencia de los otros personajes.
- La experiencia concluye cuando se experimenta en él una transformación de su esencia y ya no puede ser como era ni vivir su vida como lo hacía. *Cuando el protagonista se transforma, hace transformar su mundo.*
- Existen muchas maneras de categorizar a los personajes. Forster diferencia los personajes planos de los redondos. Los *personajes planos* son aquellos "que se construyen en torno a una sola idea o cualidad", se los reconoce con facilidad, tienen un comportamiento predecible y son altamente recordables. El *personaje redondo* se construye con rasgos múltiples que lo asemejan a una personalidad individual, sorprenden de manera convincente, "traen consigo lo imprevisible de la vida" (Forster, 1927).
- En el trabajo de la composición o interpretación de las características psicológicas de los personajes, los autores suelen recurrir a las reflexiones y estudios de aquellas corrientes de la psicología que más le interesa. Hay quienes adoptan las designaciones de Carl Jung y plantean personajes que tienen una disposición *introvertida* o *extrovertida* y trabajan con este contraste (Jung, 1916). En mi trabajo utilizo varios criterios a la hora de analizar. Priorizo la creatividad y luego paso al análisis interpretativo, y así voy alterando el trabajo en etapas sucesivas. Dado que el protagonista define el género dramático en el cual se ins-

cribe o relaciona el relato, uno de los criterios que emplea es definir si se trata de un personaje *simple* o *complejo*.

Los personajes *simples* son aquellos que utilizan una o dos funciones psíquicas.

Los personajes *complejos*, en cambio, utilizan todas las funciones de manera simultánea.

Jung define las cuatro funciones psíquicas y las agrupa en pares de opuestos:

- el *pensamiento* da cuenta de lo que existe, nos dice lo que son las cosas, nos facilita el conocimiento y el juicio.
- el *sentimiento* nos permite identificar si algo es valioso o no para nosotros, en qué medida es importante, si lo aceptamos o lo rechazamos.

y el otro par:

- las *sensaciones* nos permiten, mediante los sentidos, darnos cuenta de que algo existe, de la realidad concreta
- la *intuición* nos posibilita ver de dónde vienen las cosas y hacia dónde van, nos da un sentido de lo que es factible de realizar o no, y nos conecta con posibilidades ocultas que presentan las experiencias que vivimos.

Tanto el pensamiento como los sentimientos evolucionan la experiencia, por eso dependen de la razón. En cambio, las sensaciones y las intuiciones dependen de la percepción. Como las personas, cada personaje tiende a utilizar una de las cuatro funciones más que las otras, mientras que la función opuesta permanece en el plano inconsciente, por compensación.

Retomando lo dicho, agregamos que los personajes *simples* utilizan una o dos funciones, son protagonistas de tragedias, melodramas, obras didácticas y de algunas farsas que se cruzan con estos géneros. Los personajes *complejos* utilizan las cuatro funciones al mismo tiempo y son los protagonistas de la tragedia, de la comedia, de la pieza. La farsa, por tratarse de un proceso de simbolización que puede sufrir cualquier género, tiene personajes diversos: míticos, símbolos, reales, tipos, arquetipos, animales, objetos

- De todas las posibilidades con las que cuenta el protagonista en el transcurso de la experiencia que le toca vivir, un aspecto adquiere predominancia. Esta característica dominante se convierte en la pasión que lo mueve a actuar.

- El deseo del protagonista puede ser consciente o inconsciente y lo impulsará a alcanzar un objeto concreto, es decir, crea una meta que lo conduzca hacia él. Por eso, todos los actos que realiza conllevan una *intención*.
- El objeto de deseo puede ser *interno* o *externo*. Cuando el personaje desea superar algún conflicto interno (vencer el miedo, por ejemplo), su deseo repercutirá en sus vínculos generando conflictos. Si quiere alcanzar un objeto externo a él (por ejemplo, encontrar al responsable de una estafa), esta búsqueda le despertará contradicciones y cambios internos.

- Al protagonista le será sumamente difícil alcanzar el objetivo que se ha propuesto. El resultado le será favorable o no, pero cuenta con los atributos necesarios como para poder lograrlo.

En el proceso de creación, cuando nos entregamos al juego de las asociaciones, hay un momento en que esta sucesión despega hacia otro universo, el de la ficción creada. En ese momento de despegue, es cuando lo personal, subjetivo y hasta caprichoso del autor encuentra una categoría que lo emparenta con otros seres. Las cuestiones personales se universalizan.

En tal sentido, el protagonista, al ir transformándose en el curso de la historia, despierta emociones y sentimientos en el espectador, desde la simpatía y adhesión solidaria, a la empatía, a la identificación, al rechazo, a la crítica. Entonces, el espectador, a través del protagonista, tiene la oportunidad de acceder a categorías humanas que nos hermanan.

La trayectoria del protagonista

El gran atractivo que las historias nos ofrecen es ver cómo se las ingenia el protagonista para alcanzar aquello que se propone. Muchas veces se toma el problema que le ocurre como

el eje central para evaluar si la historia es interesante o no, si despertará la empatía del espectador, etc. Cuando la atención se focaliza en el problema del protagonista, se tiende a trabajar con criterios más publicitarios que narrativos, y desde esta visión es posible frustrar las búsquedas artísticas.

Si bien el dilema que atraviesa el protagonista es importante, no vamos al cine "para conocer los problemas de otros". Por lo general, lo que despierta nuestra curiosidad e interés es ver la forma en que el protagonista intenta resolver las cosas. Ésta es una oportunidad que nos contacta con experiencias que pueden darse en nuestras vidas o no, y también con realidades muy diferentes de las que conocemos. El modo en que va reaccionando el personaje nos permite conocer y comprender aspectos y recursos de la naturaleza humana, o bien para descubrir que no somos "los únicos locos" en este mundo.

La *trayectoria* del protagonista es aquel recorrido que realiza desde que comienza su experiencia hasta que finaliza el relato. Su temperamento y su carácter hacen que, ante circunstancias que lo alteran, se sienta motivado a realizar determinadas acciones y dejar de hacer otras.

Al iniciarse el relato, un hecho *desestabiliza* al protagonista y le genera un dilema. Este problema es mucho más que un contratiempo, produce una tensión en su interioridad, una contradicción. Entra en tensión porque algo anterior, una *marca* que le viene de lejos se activa y le imposibilita continuar con su vida como lo hacía hasta ese momento. El origen de esa marca está en una circunstancia que le ha provocado una *carenncia* que permanece oculta a su conciencia, aunque no le permite desentenderse del problema. La carencia puede hallarse en la interioridad del personaje o fuera de él (una persona, un objeto real o fantástico). Así como la carencia interna afecta los vínculos, la carencia de un objeto externo trae profundas implicancias en la interioridad del personaje.

En *Morfología del cuento*, Vladimir Propp afirma que "la necesidad o la carencia inicial representa una situación. Se puede imaginar que, antes de comenzar la acción, esta situación existía desde hacia años". Continúa señalando que la carencia es lo que motiva la acción, la búsqueda (Propp, 1928).

Más allá de las resistencias que pueda tener el protagonista a hacerse cargo de lo que lo que lo desestabiliza, la tensión aumenta y despierta el deseo de superarla. Busca, entonces, la

manera de salir de tal situación. Imagina que si lleva a cabo determinadas acciones, logrará obtener aquello que cambiará el estado desfavorable en el que se encuentra: ese deseo se orienta hacia un *objetivo* y él se propone caminos para alcanzarlo. Esto determina que la acción del protagonista se desarrolla en dos planos:

- uno manifiesto (el deseo de resolver el problema que lo afecta) y,
- otro profundo (la carencia que lo lleva a necesitar algo que desconoce).

Cuando el protagonista *reconoce* que debe solucionar esa situación que lo incomoda, se propone un objetivo, una meta y parte en su concreción; surgen obstáculos, sorpresas, descubrimientos. La realidad no se muestra de la misma manera en que el personaje creía en principio, comprueba que aquello que imaginaba no se verifica en la realidad. Se producen rupturas entre su accionar y el resultado que obtiene, y de esa forma se va fracturando la relación causa-efecto. Las dificultades que la realidad le presenta repercuten en él. Reflexiona y, entonces, emprende nuevas acciones que le permitan cumplir con su propósito; así experimenta permanentes cambios en su interioridad.

Las rupturas entre lo imaginado y lo real lo obligan a intensificar su esfuerzo. Las *etapas* que atraviesa lo van capacitando para arribar a un estado nuevo que le permita encontrarse cara a cara con lo que se ha propuesto. Con "capacitarse" nos referimos tanto a adquirir nuevas habilidades y mejores recursos que aquellos con los que contaba, como a dejar que emerjan aspectos y recursos que ya poseía, pero que hasta ese momento de su vida no había tenido oportunidad de desarrollar. El protagonista al atravesar tanto situaciones límites como instancias donde se pone en riesgo alcanzar su objetivo, se ve obligado a renovar sus esfuerzos y de esta manera se va habilitando para lograr un nuevo estado. Si bien cuenta con el potencial para lograr lo que desea, alcanzar la meta siempre implica traspasar el límite supuesto en un comienzo.

Así llega el momento esperado tanto por el protagonista como por el espectador: ese momento en el que por fin se verificará si logra o no lo que quería. Sin embargo, una vez

más se produce un desajuste, aparece algo que desconoce y que lo modifica profundamente. ¿Qué descubre el protagonista? Que algo en él ya no funciona como antes. En la confrontación con la circunstancia para la que se ha estado preparando, ese aspecto de su naturaleza que se ha puesto en juego y que lo domina durante la experiencia, es decir su pasión, no se comporta de la misma manera que al comienzo. Algo se "rompe" en él y este desgarramiento lo lleva a un nuevo estado.

¿Qué sucedió? *Se le revela la verdadera causa que lo ha movido a actuar.* Aquello que permanecía oculto emerge con toda su fuerza, le hace ver que hay algo más que aquel objetivo que se había planteado: había algo más que lo llevó a entrar en conflicto, algo que necesitaba. El descubrimiento de su necesidad le produce un cambio sustancial del que no sólo no puede desentenderse, sino que resignifica aquello por lo que ha hecho tantos esfuerzos, es decir, el objeto de su deseo. Por esto, podemos decir que el protagonista, en su intento de alcanzar lo que desea, descubre lo que profundamente necesita.

Los protagonistas oscilan en los extremos de las experiencias y narramos aquellos hechos significativos de sus vidas, momentos de gran intensidad. Pero al llegar a la acción final, ésta supera la profundidad de la vivencia pensada tanto por el protagonista como por el espectador. "Lo logrará" o no lo logrará es una disyuntiva que nace de lo que el personaje quiere, ignorando la necesidad que se esconde tras ese deseo. El hecho de enfrentarse con una verdad esencial y desconocida hace que su mirada sobre sí mismo y sobre el mundo se modifique. Este último gran desajuste en la vida del protagonista genera su transformación y de este cambio profundo en su interioridad nace un último acto que cambia el estado de ese universo en el que vive. Este momento de gran intensidad es el *clímax*, el efecto de todas las causas, en el que se explicita la verdadera consecuencia de su necesidad. Por esta razón, el clímax trae aparejada una cierta sorpresa, porque supera las expectativas creadas en el interrogante inicial. En este punto se comprende en toda su magnitud aquello de que *cuando un protagonista se transforma, transforma su mundo.*

Volvamos a los ejemplos analizados antes para observar la trayectoria de los protagonistas.

En "Life Lessons", Leonel, el artista plástico, descubre que es él quien se nutre de las mujeres y no al revés. Es él quien se alimenta de ellas para poder crear. Deseaba retener a Paulette, y al ir tras este deseo descubre su verdadera naturaleza.

En "Mr. Cool", Luck queda en ridículo ante los pasajeros que lo miran desde el andén, y en ese momento se derrumba su supuesta superioridad sobre los otros.

En "Coloquio con la madre", a través del relato de la madre (su recuerdo activado), Pirandello descubre que su fatiga no la ocasiona ni el trabajo ni su familia, sino el modo en que ha estado viviendo, y que necesita permitirse gozar de los pequeños momentos que ofrece la vida.

La trayectoria del protagonista en el largometraje

En el largometraje, el protagonista experimenta cambios significativos secuencia tras secuencia. Esto ocurre porque necesita transitar por varias experiencias intermedias (acontecimientos menores) que le permitan desarrollar todo su potencial. Tiene que vivenciar determinados hechos y experimentar cambios profundos para descubrir lo que necesita. Por esa razón, el trayecto que recorre desde la contradicción inicial hasta alcanzar un nuevo estado que le permita una transformación trascendente demanda tiempo.

Por ejemplo, en *Contra viento y marea*, se analizó por qué Bess atraviesa varias polaridades, y cada una de ellas va precedida por un cambio interno. De igual manera, Henry, en *Buenos muchachos*, para poder integrarse al grupo de los gángsters, toma la decisión de traicionar a su padre. Y así, secuencia tras secuencia, decisión tras decisión, se producen cambios en él hasta que llega al desgarramiento final. Si durante todo el recorrido trata de resolver su estilo de vida, al llegar al final tiene que decidir qué hace para conservar la vida.

La trayectoria del protagonista en el cortometraje

En el corto, ya se dijo, el protagonista atraviesa una sola experiencia (suceso) en la que desarrolla todo su potencial. Se trata de un personaje tan vívido como el del largometraje,

aunque sabemos menos de él porque se pone en juego sólo un aspecto de su naturaleza, el que necesita reconocer y transformar. Varían sus estados emocionales y su accionar, pero no experimenta cambios paulatinos que modifiquen su esencia. Esto hace que se intensifique su movimiento hacia un cambio trascendente y, en consecuencia, el trayecto que recorre desde la contradicción inicial hasta alcanzar un nuevo estado, transformarse y transformar su mundo, se realiza en poco tiempo.

Como ya vimos, en *El regreso*, basta la experiencia de lavar el baño de hombres en un local "24 horas" para que Alicia atraviese un profundo cambio en breve tiempo: comienza defendiendo su sustento y finaliza con un reclamo de respeto a su dignidad.

Pero más allá de las diferencias, tanto en el largo como en el cortometraje, en el momento en que el protagonista modifica su naturaleza y transforma su mundo, se trasciende lo singular y se universaliza su conflicto: lo particular se vuelve métrica de un problema existencial.

Como aclaramos en un comienzo, el estudio de la creación de personajes, las implicancias de la caracterización y su comportamiento dentro del relato exceden en mucho a lo que hemos desarrollado en este capítulo. Pero nos hemos impuesto este límite para poder profundizar sobre la especificidad del cortometraje.

Sin embargo, nos resta analizar cómo se articulan todos los elementos vistos hasta ahora con la construcción dramática, y esto nos llevará en el próximo capítulo a abarcar algunas otras cuestiones sobre el personaje protagónico.

RESUMIENDO

El cortometraje

- Narra la historia de un solo acontecimiento, un suceso,
- que produce un solo cambio de valores opuestos,
- para generar una transformación en la vida del protagonista y en el mundo en el que vive.
- Todos los elementos del relato se subordinan a un efecto único, un efecto poético.

- Presenta unidad temática y el tema se convierte en el suceso mismo.

- *El protagonista transita por una única experiencia que le permite alcanzar una transformación profunda en su naturaleza.*
- La concentración imprime una intensidad mayor.
- Por eso, la historia demanda que el tiempo del relato sea breve, para no perder su efectividad.

El largometraje

- Narra la historia de un acontecimiento mayor que demanda acontecimientos menores para contar una experiencia completa.
- Los acontecimientos menores producen cambios graduales de valores opuestos para recorrer la polaridad del acontecimiento mayor que componen,
- y para generar una transformación en la vida del protagonista y en el mundo en el que vive.
- *El protagonista necesita transitar por varias experiencias que lo capaciten gradualmente para alcanzar una transformación profunda en su naturaleza.*
- Cada secuencia (acontecimiento) tiene un clímax, un efecto menor.
- La organización causal de los clímax de cada secuencia acumula tensión y conduce al efecto final.
- El tema se construye con la relación causal de los motivos temáticos de cada secuencia.
- Por eso la historia demanda un tiempo de relato más extenso.

2. La narrativa: la historia y el tiempo del relato

La historia narra la vida en el tiempo.
E. M. FORSTER

El proceso creativo

La creación de una historia es un proceso. Algo nos sorprende, nos asombra, nos provoca, nos conmueve de alguna forma; puede ser un sonido, una imagen, el fragmento de un diálogo, una situación, un sentimiento, una convicción personal, un hecho histórico, una noticia en el diario o la vida del vecino. La realidad nos impresiona y nuestra imaginación se echa a andar.

Estas primeras "apariciones" no son casuales. Por alguna razón se nos imponen. No son neutras ni huecas, aunque en un principio no comprendamos su significado. Nuestra mirada personal sobre el mundo que nos rodea nace y se nutre de nuestras múltiples experiencias de vida, y nos lleva, por algún motivo, conocido o desconocido, a seleccionar fragmentos de ese mundo y a imaginar hechos y personajes.

Esas primeras intuiciones también expresan una necesidad autorral. Por eso, a veces resulta imposible desentenderse de ellas. Esta necesidad es la que nos lleva a plasmar orgánica y organizadamente un relato, que tiene nuestra voz, nuestra mirada y sintetiza lo que hemos vivido. Así, creamos personajes, hechos e historias que no son reales, pero irradian realidad.

Nuestro trabajo es ir alimentando y desplegando estos primeros materiales, descubrir su potencial e ir encausándolos. Para desarrollar este proceso creativo contamos con *herramientas*, instrumentos que nos permiten "auscultar y diagnosticar" nuestra creación, y con *procedimientos*, que son los vehículos que elegimos para comunicar aquello que nos importa.

Sin embargo, las herramientas y los procedimientos no definen por sí solos una metodología de trabajo. *Cómo y cuándo* se emplean depende exclusivamente de las necesidades del autor, quien transita el proceso creativo por los caminos que encuentra más apropiados para cada escritura en particular.

La historia y el tiempo del relato

Como vimos en el capítulo 1, una de las confusiones más frecuentes en el proceso creativo de un corto de ficción es creer que la brevedad temporal es un objetivo o un límite y no una consecuencia de la historia que se quiere contar.

Una historia es una sucesión de hechos que ocurren en el espacio, en el tiempo, y que son provocados o sufridos por personajes. Es una secuencia temporal: se inicia, se desarrolla y concluye dando cuenta de un *acontecimiento* que genera una *transformación*.

Un acontecimiento es aquello que produce un cambio irreversible en la vida de los personajes y en el universo ficcional que habitan. Algunas historias presentan un solo acontecimiento, y otras, acontecimientos menores que conforman el acontecimiento principal. Las historias que presentan varios acontecimientos necesitan cierta cantidad de tiempo para contarlos: son largometrajes.

Las historias que presentan un solo acontecimiento necesitan de la brevedad para manifestarse, y cualquier prolongación atenta contra su efectividad: son cortometrajes. Podemos decir, entonces, que *el cortometraje de ficción cuenta la historia de un acontecimiento que produce una transformación en muy breve tiempo*.

La historia y la narración

Los hechos y los personajes en sí mismos no constituyen la historia. Hechos y personajes asoman como conjunto organizado cuando interviene un observador que los relaciona entre sí, los ordena en una sucesión en el tiempo y otorga el sentido que tiene cada parte en el todo y el sentido del todo mismo. Es decir que el sentido último de una historia sólo podemos construirlo con los elementos de la historia, con las posibilidades que los hechos y los personajes nos ofrecen.

Una historia se concreta mientras se va narrando. El narrador selecciona qué hechos contar y cuáles dejar fuera, cuál contar primero y cuál, después. Se trabaja con un criterio personal, no hay objetividad posible. Es por este motivo que, basándose en los mismos hechos, distintas personas pueden contar historias muy diferentes, porque en ese proceso va estar influyendo la forma en que cada uno relaciona y da sentido de acuerdo a algún interés particular. *Historia y narración* son dos producciones de la inteligencia humana, subjetivas y particulares. Cada relato es único.

Para dar un ejemplo, voy a tomar prestada una historia propuesta por Luciana en un taller de escritura:

Un matrimonio, Diana y Fernando, pierde a su hijo Rodrigo, de dieciocho años.

Al volver del cementerio, Diana y Fernando comienzan a vivir como si Rodrigo existiese. Lavan su ropa, ponen sus cubiertos en la mesa, limpian su cuarto, le compran regalos para su cumpleaños, ven su programa de televisión favorito.

Desde otra ciudad llega Javier, un sobrino de dieciocho años quien les pide alojamiento hasta terminar los estudios. Diana y Fernando aceptan. En la convivencia, el matrimonio lo va integrando a su rutina.

Tras el primer impacto que le produce la actitud de sus tíos, Javier termina por comportarse como si Rodrigo viviera con ellos. Pero, como ignora muchas cosas de la vida de su primo, inventa anécdotas y personas con las que Rodrigo se relaciona. Diana y Fernando toman estas invenciones como realidad. Así, Javier va cambiando la personalidad de Rodrigo, hasta que llega a convertirse al que fue un hijo perfecto en un monstruo.

Rodrigo se vuelve una amenaza para Diana y Fernando, ya que empieza a alterarles todo su mundo de relaciones, amigos, trabajos. Sus dñas son una pesadilla, hasta que finalmente Javier les propone a sus tíos que la única salida es hacer tratar a Rodrigo en una clínica.

Diana y Fernando horrorizados, deciden matar a su hijo.

Para darnos a conocer esta historia, Luciana no tuvo otra posibilidad que ir contándola, y, al hacerlo, ya tomó algunas decisiones. Eligió algunos hechos, les dio un orden y dejó muchos datos afuera. No sabemos qué estudia Javier. Tampoco cómo murió Rodrigo. ¿Por qué? Mientras ella iba contando la historia, fue actuando un interés. La selección de hechos presenta una primera organización: se determina un comienzo y un final, y el tránsito desde el inicio hasta la conclusión nos cuenta la historia de una pareja, que de negar la muerte del hijo, llega a matarlo. A través de la narración, su autora le fue dando este sentido a la experiencia vivida por los personajes, a la historia.

La narración despliega así un procedimiento: da a conocer una serie de hechos que les ocurren a personajes, que se organizan en una secuencia temporal para producir una transformación. *Toda historia es la historia de una transformación.* Sin transformación puede haber un devenir de acciones, una anécdota, una descripción fenomenológica o poética, una asociación de imágenes visuales y sonoras para provocar placer estético, pero no hay historia.

"De no aceptar la muerte terminan matándolo" es la transformación que plantea la historia en la que trabaja Luciana. Éste es el acontecimiento que produce un cambio profundo en la vida de los personajes y en el mundo que habitan. Recién empieza para Luciana el trabajo en la narración. Van a venir otra serie de interrogantes que se orientan a profundizar y desarrollar esta primera versión de la historia. Por ejemplo, surgirán preguntas sobre situaciones que ahora están formuladas de una manera muy general, como "¿Qué hace Javier para convertir la vida de sus tíos en una pesadilla?" "¿Cómo van a reaccionar Diana y Fernando ante el cambio de personalidad de su hijo?", etc.

Cuando contamos una historia, elegimos y conectamos hechos y personajes para dar cuenta de una transformación.

En los pasos posteriores, en cómo los contamos, aparecen otros intereses.

En la historia de nuestro ejemplo, ¿por qué Javier acepta entrar en el juego de los tíos? ¿Por qué cambia la imagen idealizada de Rodrigo? ¿Por qué, cuando Javier propone internar a Rodrigo en una clínica, esto marca el límite de tolerancia de Diana y Fernando, y deciden matar a su hijo?

Cuando interrogamos estas primeras intuiciones, la historia se modifica y desarrolla, a la vez que la narración busca nuevos intereses, teniendo en cuenta qué queremos ofrecer al espectador, es decir, *qué emociones vamos a poner en juego, y qué visión del mundo se va a expresar.* Así iremos definiendo, por ejemplo, si se trata de una película de suspenso o de humor negro. Mientras profundizamos la historia, vamos expandiendo los recursos empleados para contarla.

Quiero recordar que no se está proponiendo un orden cronológico o metodológico para la creación. A partir del material de Luciana, intento señalar que se explora la historia a la vez que se va narrando. Pero es posible partir del interés de escribir una película de suspenso, por ejemplo, del mismo modo que podemos iniciar el trabajo con una imagen, un personaje, un diálogo escuchado en el subterráneo, un pensamiento, un recuerdo, etc. Separamos historia y narración a los fines analíticos pero, en términos creativos, mientras se va contando la historia se la indaga y profundiza, y a la vez se descubren los modos de narrarla.

Los hechos que plantea la historia se ordenan cronológicamente y por una relación de causa y efecto. Esta organización no es arbitraria, su lógica es la de plantear una transformación en el mundo que creamos. La narración continúa su trabajo: va a seleccionar, ordenar y jerarquizar los hechos en uno o más acontecimientos, para darles una interpretación de acuerdo con los valores que le importan a quien narra y con la propuesta que quiere brindar al espectador. Cuando el autor interpreta, establece una relación entre lo que cuenta y su mirada sobre lo que cuenta. Ya no trabaja sólo con los elementos de la historia, sino con una realidad que está fuera de la historia; es decir, con sus circunstancias personales, con su sociedad, con su época, su ideología, etc. Entonces, al narrar, es posible que se altere la cronología, la relación causal, o el punto de vista desde el cual se cuenta la historia, por ejemplo.

Siempre relatamos con una intención, y en la búsqueda de esa intención última que anima a un relato, se va alcanzando lo que queremos comunicar. Podemos tomar las palabras de Forster para definir la narración: "es la vida de acuerdo con sus valores" (Forster, 1927). De esta manera, diferenciamos historia de narración: la *historia* cuenta un acontecimiento que produce una transformación. La *narración* interpreta todos los elementos y la historia en su conjunto, dándoles un valor.

Cuando hablamos de "valores", ¿a qué nos referimos? Al narrar una historia vamos definiendo un comportamiento, una experiencia humana, le damos un significado y el alcance que este significado tiene. Es decir, valoramos los hechos.

En el trabajo de Luciana, ¿qué valores se ponen en juego? El relato empieza con el entierro de Rodrigo. Luego, los padres continúan sus vidas con la ilusión de que Rodrigo sigue junto a ellos. Éste es un primer acontecimiento que narra cómo Diana y Fernando no aceptan la muerte de Rodrigo. Un cambio se ha experimentado en sus vidas y ese cambio genera otro. Empieza con una realidad y termina con una fantasía. Realidad y fantasía son dos valores opuestos.

La llegada de Javier sorprende a Diana y Fernando, no lo esperaban. La realidad irrumpe en sus vidas. La ilusión de que Rodrigo está vivo se ve amenazada, porque Javier puede denunciar la verdad. Javier sabe que Rodrigo ha muerto y también él se sorprende al observar el comportamiento de Diana y Fernando. Pero si evidencia que Rodrigo no está, tal vez sus tíos no le permitan quedarse... Aquí se plantea una dificultad: ¿Cómo se resuelve? Javier acepta la presencia de Rodrigo, porque entiende que es una condición para obtener la ayuda de sus tíos.

Podríamos decir que, luego de la sorpresa, se produce un acuerdo tácito entre los tíos y Javier. ¿Qué garantiza ese pacto? Para Diana y Fernando, continuar con la fantasía; para Javier, quedarse en la casa de sus tíos.

¿Cuál es el alcance de ese pacto? ¿Qué modificación se ha producido? Que ya no se trata de construir una fantasía (Rodrigo vive), sino que Javier finge que acepta esa fantasía. Así se instala una mentira. Se crea un nuevo estado, cambia el valor de la experiencia. La mentira es el valor con que finaliza este segmento de la historia.

Al ir narrando, estimamos, determinamos la importancia

de las cosas, valoramos. Al comienzo de la experiencia que atraviesan los personajes hay un valor, y el desarrollo de esa experiencia lleva al valor opuesto. Es decir, se recorre una polaridad.

Un relato es un sistema puesto en funcionamiento para contar algo. Ese algo es la historia, un acontecimiento que se inicia con un valor y transita hacia un valor opuesto. Esta idea de transformación de valores ya estaba planteada por Aristóteles en su *Poética*, cuando establecía la diferenciación entre las "fábulas sencillas" y las "complicadas".

Definía como "fábulas sencillas" a aquellas en las que la acción avanza y finaliza sin peripecia (revolución: "conversión de los sucesos en contrarios") ni anagnórisis (reconocimiento: "conversión de persona desconocida en conocida, que remata en amistad o enemistad", o si uno hizo tal [acción] o no la hizo") (Aristóteles, *circa* 330 a. de C.). Por "complicadas", Aristóteles entendía a aquellas "fábulas" que presentan una "mudanza de fortuna", de buena a mala o viceversa, por lo que finalizan con revolución y algunas, también, con reconocimiento.

Es importante tener en cuenta que, cuando observamos un hecho y luego determinamos que se produjo por tal o cual causa, esa causalidad es una interpretación y, como tal, responde a una manera personal de ver las cosas. De igual manera, interviene nuestra subjetividad al asignar un valor a lo que estamos narrando. Valorar es dar un significado a la experiencia humana y estimar su importancia, desde una manera de ver el mundo que vamos creando.

¿Por qué los valores son opuestos?

Vivimos transitando una red de polaridades. En nuestras experiencias cotidianas percibimos las cosas definiendo series de opuestos: arriba-abajo, frío-calor, luz-oscuridad, sonido-silencio, día-noche, bello-feo, introvertido-extrovertido, dolor-placer, verdadero-falso, aparente-real, consciente-inconsciente, ser-no ser. Pero el mundo no es polar: somos las personas que quienes polarizamos el mundo para conocerlo.

En el momento en que descubrimos que ser *yo* implica relacionarse y diferenciarse de *otro* que *no soy yo*, entramos en

el sistema de polaridades. Esta experiencia trascendente en la que nos construimos a nosotros mismos y nos lanzamos a explorar el mundo, nos permite tomar conciencia de que para que haya un *yo*, tiene que haber *otro*, y que sin el *otro* no hay un *yo*. A partir de ese momento, la realidad se nos presenta como pares de opuestos.

Si bien los opuestos se excluyen mutuamente, no son independientes el uno del otro porque comparten algo en común que los mantiene unidos. Tras cada par de opuestos hay una unidad que los constituye: cada polaridad es *una unidad de opuestos*. Por lo tanto, los polos no son dos cosas diferentes sino dos estados de una misma cosa, ya que uno no existe sin el otro. Sin ilusión no entenderíamos la desilusión, sin el sur no existiría el norte.

Pero la polaridad nos presenta un problema: no podemos ver ambos polos al mismo tiempo. Si vemos uno, estamos descartando el otro. Esta dificultad produce una tensión, un conflicto, ya que al haber dos opciones, tenemos que elegir. Vemos uno *primero*, y luego el otro, que pasa a ser *segundo*; así se crea un orden *y*, en consecuencia, una sucesión que nos da idea de espacio y de tiempo.

La vida es demasiado compleja, y transitamos muchas polaridades a un mismo tiempo. Y como nuestra idea del tiempo es que siempre fluye, nos es más difícil analizar nuestra existencia en perpetuo cambio. Pareciera ser entonces, que necesitamos transitar de un polo al otro para tomar conciencia de esta unidad. Al recorrer la polaridad, percibimos que lo que asoma en principio como opuesto son dos manifestaciones de lo mismo.

En ese sentido, todo relato de ficción, al transitar una polaridad, nos ofrece la oportunidad de vivir en un tiempo determinado una experiencia completa y única.

¿Cómo se llega a la valoración?

Para encontrar las valoraciones en el trabajo de Luciana, que tomamos como ejemplo, fuimos pasando por determinadas etapas que pueden describirse de esta manera:

• *Observamos* lo que hacen los personajes (las acciones), teniendo en cuenta todos los detalles.

- *Analizamos* las acciones para descubrir cuáles son las principales y cuáles, las secundarias.
- *Sintetizamos*, buscando una acción que abarque a todas las otras, que nos conduzca desde el comienzo hacia el final y que produzca un cambio en las vidas y en el mundo de los personajes.
- *Valoramos* el estado de la experiencia de los personajes en el comienzo y en el final, verificando si se llega al valor opuesto, si se recorre la polaridad.

Así trabajamos para descubrir y establecer con precisión los valores en juego en nuestros relatos.

Cuando una historia presenta varios acontecimientos, cada uno produce un cambio de valores y genera un nuevo acontecimiento. Así, los acontecimientos se impulsan y se suceden unos a otros construyendo el acontecimiento mayor. La sucesión de polaridades menores que se recorre acontecimiento tras acontecimiento constituye la polaridad del relato.

Aristóteles, en su *Poética*, plantea que el comienzo es tal porque no demanda antecedente, y que el final es final porque no demanda continuidad. En cambio, el desarrollo "pide" antecedentes y continuidad (Aristóteles, *circa* 330 a. de C.). En ese sentido, el acontecimiento mayor no es originado por ningún acontecimiento anterior porque inicia un nuevo episodio en la vida del personaje protagonista. Y no genera un acontecimiento futuro porque produce una transformación esencial en su mundo, y de esta manera finaliza la experiencia vivida por el protagonista.

En relación con el trabajo de Luciana que venimos analizando, ya se dijo que el acontecimiento mayor da cuenta de cómo Diana y Fernando, de no aceptar la muerte de su hijo, terminan matándolo. Los acontecimientos menores que habíamos diferenciado narran:

– Primer acontecimiento: de cómo Diana y Fernando no aceptan la muerte de Rodrigo y crean la fantasía de que sigue vivo.

– Segundo acontecimiento: de cómo Diana y Fernando, ante la amenaza de que Javier imponga la realidad, pactan con él una mentira.

Cuando analizamos y preguntamos "¿Qué sucede?", obtenemos valoraciones narrativas, tal como veníamos trabajando.

Ahora bien, ¿por qué Javier acepta entrar en el juego? Por que necesita la ayuda de sus tíos hasta terminar los estudios. Se podría interpretar que esta primera decisión la toma por conveniencia. Esta es una valoración diferente.

Supongamos que Javier, al ver que Diana y Fernando no pueden aceptar la desaparición de Rodrigo, se conmueve y, por cariño, les sigue la corriente. Ya no sería por conveniencia. Tal vez finge por compasión, por ejemplo. Esta es otra manera de ver los hechos, otra manera de entender las intenciones del personaje. Por lo tanto, las diferentes maneras de interpretar los comportamientos y las experiencias de los personajes repercuten en todo el relato.

Javier va modificando la figura de su primo Rodrigo; primero lo hace por ignorancia, pero luego, cuando ve que sus tíos aceptan esos cambios, ¿por qué elige convertirlo en monstruo? Aquí tendríamos otra valoración.

Al explorar la historia, no sólo se describe lo que sucede sino que se "entra" en la interioridad del personaje para saber qué piensa, qué siente, qué cree. Ya dijimos que no hay forma de acceder a la interioridad si no es interpretándola.

Cuando preguntamos *por qué* ocurre lo que ocurre, obtenemos otras valoraciones de los comportamientos de los personajes, y así vamos imprimiendo a su vez un valor a los hechos y, en consecuencia, a toda la experiencia. Cuando respondemos a los *porqués*, se trata de valoraciones del orden de lo *temático*. Más adelante profundizaremos sobre esta diferenciación, cuando nos ocupemos de estudiar la temática (en el capítulo 4). Si señalamos esto ahora es para observar cómo, al explorar el material, vamos descubriendo nuevas relaciones en el sistema que conforma el relato.

Por ahora, observemos lo narrativo y respondamos a las preguntas: ¿qué sucede? ¿Qué transformación acontece en la vida de los personajes? Las respuestas nos darán *valoraciones* del orden de lo narrativo.

El valor opuesto

Cuando recorremos la polaridad, cuando llegamos al valor opuesto, lejos de instalarse un nuevo estado todo el sistema colapsa. ¿Por qué ocurre esto? Porque al llegar al otro

polo de la unidad, se produce una transformación profunda en el protagonista y, por consecuencia, en su vida. Vamos a estudiar más adelante al personaje protagonista y profundizaremos el sentido de su transformación, pero en este momento el protagonista "reclama" que reconozcamos su incidencia en el sistema, porque si no lo tenemos en cuenta, perdemos de vista la dinámica del relato y el sistema deja de funcionar.

Por ahora, aclaremos que *el protagonista es una fuerza en la historia* (Bentley, 1964). Esa fuerza puede estar representada por uno o más personajes. El *protagonista* (del griego *protos*, "primero", y *agonizesthai*, "combatir" [Pavis, 1980]) es quien lleva adelante la historia, su historia, y demanda un cambio profundo en su propio mundo. Al transformarse, el protagonista cambia su vida y produce una transformación en el mundo donde se mueve.

Volviendo a nuestro ejemplo, Diana y Fernando son dos personajes, y ambos accionan la fuerza protagónica, la fuerza demandante. En esta historia, Diana y Fernando no aceptan internamente la muerte de su hijo y crean una ilusión. Pero se cancela el relato cuando finalmente deciden matarlo. En ellos, algo profundo se modifica para producir este gran cambio. No aceptan la muerte, y terminan matando a su hijo.

Trascendiendo la polaridad

El relato finaliza cuando arribamos a una nueva instancia que abarca a los opuestos y trasciende la polaridad, y produce así una transformación en el sistema. Si el relato termina instalando el valor opuesto, no se trasciende la polaridad sino que sostenemos la ilusión de que es posible quedarse con una cara de la moneda; y si no vemos la otra cara, ésta deja de existir.

Una transformación es mucho más que un cambio: es un cambio del cual no se puede retroceder, que instala un nuevo estado de naturaleza diferente del inicial.

La historia en la que trabaja Luciana es una historia que nos pide ver cómo se va integrando Javier al juego, cómo los tíos van adoptando sus propuestas, cómo se va alterando la imagen de Rodrigo, cómo los padres aceptan que se ha convertido en

un monstruo y, finalmente, cómo llegan a la decisión de matarlo. Los personajes pasan por diferentes circunstancias que los obligan a tomar decisiones. Sus acciones generan cambios graduales, cambios en los valores narrativos. El recorrido por la polaridad que atraviesa la historia requiere transitar polaridades menores, o sea, acontecimientos menores. Por medio de este movimiento se produce la transformación de la historia. Éstas son construcciones que requieren tiempo, tiempo de relato, y éste es uno de los motivos por los que la historia planteada por Luciana no asoma como un cortometraje.

Experiencia en un taller de escritura

Luego del análisis del trabajo de Luciana, en el taller de escritura se realizaron algunas de las siguientes consultas y ejercitaciones.

Gustavo: *La historia de Luciana se puede convertir en un cortometraje si se cuenta de otra manera. Por ejemplo, si yo hago un armado de distintas escenas con una compaginación rápida, donde se muestra que lavan, comen, festejan el cumpleaños... en un minuto puedo hacer saber al espectador que para ellos el hijo sigue vivo. Con dos o tres hechos, por ejemplo que el sobrino les haga saber a los tíos que Rodrigo les robó plata, que dejó embarazada a una novia, que traicionó a un amigo... me parece que toda esa información también se puede dar en pocos minutos. Vemos a los padres horrorizados en otra escena, y finalmente lo matan.*

Irene: *Sí, informar al espectador de estos hechos puede ser que no necesite tiempo. Pero, ¿cuál es la intención autorial? ¿Qué te lleva a contar de esta manera la historia?*

Gustavo: *No, yo no pensé... nada más quería plantear que se puede contar en poco tiempo. Tal vez no quiera comunicar nada, simplemente mostrar.*

Irene: *En principio, el cine de ficción persigue algo más que informar. Y aun cuando informamos, estamos suponiendo que hay alguien recibiendo este relato, ya hay comunicación. Comunicar es hacer común algo entre las personas. En la sucesión infor-*

mática también hay una intención, en la medida en que selección, ordeno y jerarquizo, estoy imprimiendo una valoración a los hechos. Ninguna narración es objetiva. Seamos conscientes o no, en la medida en que narramos una historia o una información, estamos comunicando algo. Cuando un autor define con claridad lo que quiere transmitir, el espectador es libre de reconocerse o no en lo que se le propone. Cuando esa intención no aparece, el espectador tiene que hacer el esfuerzo por entender. Y el espectador no va al cine, no enciende su video o la televisión sólo para entender. Cuánto más define el autor su mirada sobre las cosas, mayor libertad tendrá el espectador para recibir esa historia desde donde quiera o pueda.

Narrar es mucho más que informar: es plasmar una interpretación de aquello que se cuenta y también determinar a qué distancia de los hechos vamos a ubicar al espectador.

¿Cuánto va a saber el espectador de las intenciones de los personajes? Por ejemplo, vemos que Diana y Fernando viven como si Rodrigo siguiera vivo. De pronto llega Javier. Entonces nos preguntamos: ¿Podrán seguir con la fantasía de Rodrigo? Y luego: ¿podrán sostener el acuerdo? Al espectador se le ofrece una instancia de participación emocional, porque conoce las intenciones de los personajes.

En la "compaginación rápida" de Gustavo, pasamos de entender que Diana y Fernando viven como si Rodrigo estuviera vivo a ver a Javier creando determinadas acciones como si las hiciera su primo, acciones que ponen en peligro la vida social de Diana y Fernando. Entonces comprendemos que Javier se ha sumado a la fantasía de los tíos, pero alterando las cosas. ¿Qué pregunta nos hacemos ante esta nueva situación?

Romina: *¿Hasta dónde va a llegar esta fantasía?*

Irene: *Las preguntas son muy diferentes ¿no? Cuando el espectador conoce las intenciones de los personajes son otras sus expectativas y las emociones que éstas generarán. Según sea la distancia en que se ubica el espectador en relación con los hechos va a variar su participación. Ahora bien, Luciana, ¿qué te interesa trabajar en esta historia?*

Luciana: *No lo tengo claro todavía, lo que me atrae es que los padres no soportan la muerte de su hijo, pero terminan matándolo.*

lo. Tampoco sé si Javier trata de ayudar a sus tíos y liberarlos de Rodrigo, o si la situación se le va de las manos.

Irene: La historia ofrece todavía muchos interrogantes. Pero vemos que lo que le interesa contar es cómo ante la fabulación de sus tíos, Javier entra en el juego, se va integrando hasta tener tanta influencia en sus tíos, que Diana y Fernando optan por eliminar a su hijo. Luciana pone el acento en cómo van cambiando las relaciones. Y esos procesos son construcciones que necesitan tiempo, porque implican una serie de acontecimientos menores. En cambio, el relato de Gustavo presenta una serie de acciones y sus consecuencias, pero se han elidido las intenciones y las transformaciones de los personajes y las situaciones intermedias. ¿Qué intención podría animar el relato de Gustavo?

Romina: Por ejemplo, primero vemos el cumpleaños, cómo los padres festejan el cumpleaños de Rodrigo como si no se hubiera muerto y justo llega Javier. Hay un pase de tiempo. Una escena donde vemos que Javier también se relaciona con su primo Rodrigo en la convivencia, y ya inventa algún hecho desconocido por Diana y Fernando que los deja desubicados. Otra escena donde vemos que ha pasado el tiempo y las invenciones de Javier ya implican el trabajo de Fernando y el círculo de amigas de Diana y los padres quedan destrozados. Finalmente, matan a Rodrigo. Mi intención es mostrar como el autoengaño se les va de las manos y no tienen más remedio que matar al hijo para terminar con el engaño.

Irene: ¿Y Javier? ¿Qué pasa con Javier?

Romina: Javier no acepta terminar... Javier empieza a vivir como si Rodrigo siguiera vivo.

Juan Pablo: ¡Pero se cambió la historia de Luciana! Antes terminaba con el asesinato del hijo ahora con la locura de Javier; cambió la narración, la transformación, la valoración.

Romina: No. La intención es la misma que la de Luciana. Cómo llegan a matar a ese hijo que querían tanto y que no podían aceptar que estuviere muerto.

Irene: Veamos si es así. Dijimos antes que la versión de Luciana está centrada en ver las modificaciones que se van produciendo en los personajes y en los vínculos, incluyendo la personalidad y el accionar de Rodrigo. Transitan diferentes acontecimientos, con cambios de valores. Este es el recorrido necesario para producir la transformación final. Por lo tanto, la historia demanda una mayor cantidad de tiempo de relato.

La versión que nos presenta Romina plantea elipsis, no sólo temporales. Se han elidido los procesos de transformación de los personajes. Vemos las consecuencias de esos cambios. No se distrajo con otras cuestiones. Se eligió la rápida contraposición entre un estado y otro. Es la historia de un matrimonio que al compartir una fantasía con su sobrino, la fantasía se les escapa de las manos y se les vuelve en contra. Todo trabaja para un momento significativo donde se produce una modificación sustancial, cuando Javier no acepta la muerte de Rodrigo. Si no asistimos a las modificaciones de los personajes y de sus vínculos, es porque no afectan el sentido de la historia. Los personajes no transitan por diferentes acontecimientos para producir la transformación final. El recorrido es diferente.

Gustavo pretendía "hacer entrar la historia en poco tiempo", pero no fue eso lo que sucedió. La narración modificó la historia, la cual plantea una transformación en breve tiempo. Como señala Juan Pablo, también se cambió el sentido último, lo que se comunicó.

Micaela: Entiendo la diferencia entre la historia de Luciana y la de Romina, y puedo imaginar dos películas diferentes: un largo, o un mediodetrage y un corto. Pero me parece que entiendo la historia de Romina porque ya escuché la versión de Luciana.

Irene: Cuando esto ocurre, es necesario que formulemos la historia. A veces este problema se presenta cuando hacemos transposiciones de obras literarias o teatrales al cine.

Luego de una pausa, un grupo desarrolló la siguiente versión:

Es de noche. Un matrimonio festeja el cumpleaños de su hijo Rodrigo, cuando llega su sobrino Javier para pedirles alojamiento por un tiempo para poder terminar los estudios. Javier se sorprende

de por el festejo, ya que Rodrigo está muerto. Diana y Fernando, preocupados, lo invitan a celebrar y como Javier acepta, continúan como si Rodrigo siguiera vivo.

Es de día. La casa se ve muy alterada en su orden. Javier regresa de dar un examen y le comenta a Rodrigo las injusticias del profesor. Se emborracha y comienza a hacer nuevos destrozos en la casa.

En el trabajo, Fernando recibe un reclamo de su jefe por usar indebidamente las credenciales de la empresa utilizando el nombre de su hijo Rodrigo, y amenaza con despedirlo. Y en el club donde se reúne Diana con sus amigas, una mujer indignada la amenaza con denunciar a Rodrigo porque maltrata a su hija. Diana se desmaya.

De noche, en la intimidad de su cuarto, Diana y Fernando llegan a la conclusión de que ya no pueden soportar más los escándalos de Rodrigo, y lo matan.

Toda la casa nuevamente está ordenada. Diana y Fernando, vestidos de negro, desayunan con Javier. Ponen nada más que tres cubiertos. Fernando comenta que ya es tiempo de levantar el duelo.

Javier celebra la decisión, dice que se va a jugar al fútbol con su primo Rodrigo. Diana y Fernando se miran horrorizados.

Para analizar es conveniente ubicar el cambio central que se produce en cada tramo del relato.

Es de noche. Un matrimonio festeja el cumpleaños de su hijo Rodrigo, cuando llega su sobrino Javier para pedirles alojamiento por un tiempo para poder terminar los estudios. Javier se sorprende por el festejo, ya que Rodrigo está muerto. Diana y Fernando, preocupados, lo invitan a celebrar y como Javier acepta, continúan como si Rodrigo siguiera vivo.
(De cómo Diana y Fernando suman a Javier a su fantasía.)

Es de día. La casa se ve muy alterada en su orden. Javier regresa de dar un examen y le comenta a Rodrigo las injusticias del profesor. Se emborracha y comienza a hacer nuevos destrozos en la casa.

(De cómo Javier continúa con la fantasía y altera la vida privada de Diana y Fernando.)

En el trabajo, Fernando recibe un reclamo de su jefe por usar indebidamente las credenciales de la empresa, utilizando el nombre de su hijo Rodrigo, y amenaza con despedirlo. Y en el club donde se reúne Diana con sus amigas, una mujer indignada la amenaza con denunciar a Rodrigo porque maltrata a su hija. Diana se desmaya.

(De cómo Javier expande la fantasía de Rodrigo hasta poner en peligro la vida social de Diana y Fernando.)

De noche, en la intimidad de su cuarto, Diana y Fernando llegan a la conclusión de que ya no pueden soportar más los escándalos de Rodrigo, y lo matan.

(De cómo Diana y Fernando deciden terminar con la fantasía.)

Toda la casa nuevamente está ordenada. Diana y Fernando, vestidos de negro, desayunan con Javier. Ponen nada más que tres cubiertos. Fernando comenta que ya es tiempo de levantar el duelo.

Javier celebra la decisión, dice que se va a jugar al fútbol con su primo Rodrigo. Diana y Fernando se miran horrorizados.

(De cómo Javier no acepta la muerte de la fantasía.)

El relato comienza con una fantasía íntima de Diana y Fernando, se vuelve privada luego cuando la comparten con el sobrino. Este cambio pone en funcionamiento una serie de hechos en los que la fantasía repercute en el ámbito social. Disparada la fantasía, la ilusión, el autoengaño o como se lo quiera denominar, crece como una bola de nieve, produce una cantidad de hechos. Pero si esta sucesión se sostiene por mucho tiempo sin una transformación, terminaría cansándonos. La efectividad está en la brevedad.

Si bien los comportamientos de Javier generan consecuencias cada vez más graves en tanto van afectando y poniendo en riesgo hasta la subsistencia del matrimonio, estas alteraciones intensifican la polaridad, pero no producen cambios de valores, por lo tanto no establecen acontecimientos menores. Hasta que Diana y Fernando se ven obligados a poner un límite, no hay un cambio de valores.

Diana y Fernando comprueban con horror lo que han creado: Javier no quiere o no puede volver a la realidad. Es en ese instante cuando se construye la idea de que la fantasía se les fue de las manos, ya no es suya solamente, no pueden entrar y salir de ella a conveniencia. La realidad en la que están finalmente va mucho más allá de terminar con la fantasía: en la nueva realidad está la fantasía de Javier, que ahora miran con horror porque ellos mismos son sus artífices.

La efectividad de este momento depende de no mostrar otros cambios, otros tránsitos por acontecimientos menores. Esta es una demanda de la historia: da cuenta de una transformación que se produce en un tiempo breve.

En ambos relatos los personajes y los hechos son los mismos, pero los valores en juego son diferentes. Cuando se modifica el recorrido hacia la transformación de la historia, es porque se está observando, narrando e interpretando una experiencia de vida diferente, son otras las intenciones autorales y, por lo tanto, lo que se comunica. Estamos ante dos historias diferentes.

Ambos relatos plantean una transformación (de lo contrario, no habría historia). Pero en la historia trabajada por Luciana, esa transformación demanda varios cambios de valores narrativos. Por eso necesita un tiempo de relato más extenso.

En cambio, la historia elaborada por el grupo propone un solo cambio de valores para instalar la transformación definitiva que cancela la narración. Por eso, para conservar su efectividad, esta historia demanda que el relato sea breve. Tal brevedad es consecuencia de que se produce un solo acontecimiento, un suceso: la fantasía de Rodrigo vivo, que se ha convertido en el centro del relato. Más adelante, veremos que se ha convertido en el tema del relato.

Germán: Pero hay historias que no cuentan una transformación sino lo contrario: terminan de la misma forma como empezaron. Por ejemplo, en el medietraje de Historias de Nueva York, de Scorsese, el personaje que interpreta Nick Nolte termina conquistando a una chica con el mismo discurso que le hacía a la anterior: casa, comida, experiencia... junto a él, que es el mejor... Pero le mira la oreja... En fin, uno imagina como seguirá esa relación. Él no cambia, su naturaleza sigue siendo la misma. No hay cambio de valores.

Todo trabaja para ese único cambio: cómo la fantasía se les va de las manos (desarrollo), deciden terminarla y Javier no los deja (desenlace). Ese es el gran y único cambio de valores. Toda la construcción trabaja para esa única transformación.

En este cortometraje están elididos los procesos de cambio, pero no es requisito de un cortometraje que no veamos cómo se transforman los personajes. Más adelante daremos otros ejemplos.

Como se señaló antes, no habría historia si los personajes no cambiaran, ya que ellos, con su transformación, van a producir la transformación de la historia.

En este corto, el hecho de no mostrar las motivaciones ni los procesos de esos cambios responde a una demanda de la historia. Mostrar sus modificaciones llevaría a situaciones intermedias, transiciones innecesarias, que le restarían tensión a ese movimiento de la fantasía creciendo y expandiéndose. ¿Por qué? Porque sería otra mirada, otra la observación de los hechos, otro el interés autorial.

En la historia propuesta por Luciana, la acción comienza con los padres negando la muerte del hijo, y finaliza cuando matan a su hijo. No termina con los padres aceptando que Rodrigo murió. Si fuese así, la polaridad sería fantasía-realidad. Cuando Luciana sepa que les sucede a esos padres, qué los lleva a decidir matar a su hijo, podremos interpretar el cambio de valores.

En el cortometraje que se fue armando en conjunto, el interés está puesto en que observemos hasta dónde puede llegar la fabulación planteada. Por esa razón, nada nos debe distraer del modo en que el autoengaño del que hablaba Romina lleva a consecuencias mayores. Diana y Fernando parten negando la realidad y terminan aceptando la realidad. Pero no finaliza allí el relato, con ellos instalados en el valor opuesto. Porque cuando llegan a aceptar la muerte de su hijo, comprendemos que Diana y Fernando pueden entrar y salir de la fantasía a conveniencia. Es decir que la esencia de estos personajes, su sustancia más profunda, no se modificó.

Al no plantear cambios esenciales, se fue acumulando la tensión necesaria para llegar al efecto final: Javier les impone continuar la fantasía, él no acepta terminar con el juego. Recién entonces se produce la cancelación del relato, cuando

Irene: *Veamos qué sucede en este relato de la película Historias de Nueva York, en el episodio "Life Lessons", escrita por Richard Prince, dirigida por Martin Scorsese.*

Elaboramos una síntesis de su argumento de acuerdo con el modo en que se ha interpretado en la película, ya que no contamos con el guión original:

En Nueva York, un destacado artista plástico, Leonel, abandonado por su joven asistente y amante Paulette, no puede terminar su obra para una exposición próxima. Leonel va en busca de Paulette y trata de retenerla, alentándola como pintora. Ella pone una condición: no tendrán más sexo. Él acepta.

Mientras va desarrollando sus pinturas, Leonel trata de impedir que ella tenga relaciones con otros hombres, pero no tiene éxito. Al mismo tiempo, Paulette le pide que la juzgue como artista, pero como Leonel cree que lo que importa en el arte es la conexión personal, se niega a dar su opinión. La relación se tensa hasta que, finalmente, ella lo deja. Leonel termina a tiempo su obra.

En la exposición conoce a otra jovencita que le atrae y le propone contratarla como su nueva asistente, con las mismas promesas de crecimiento artístico con que alentaba a Paulette.

La vida es cambio. Para no cambiar, hay que hacer muchas cosas, tantas como para cambiar. Esa fuerza de resistencia al cambio no es pasiva. Precisamente, el relato trata de cómo se cuenta Leonel, el artista plástico, que necesita de ese tipo de vínculos con las mujeres para poder crear. Ése es el cambio. Toda la experiencia que vive con Paulette le permite ver un aspecto importante de sí mismo del cual no era consciente. Y, si bien reincide, su óptica es diferente porque los valores no son los mismos. Su comportamiento parece ser igual, pero en él se ha producido un profundo cambio. Antes no sabía por qué se conducía por la vida de esta manera. Su representante le dice al comienzo, cuando lo ve desesperado porque no puede crear "Ya tendrías que conocerte", "Siempre te pasa lo mismo". Tras la discusión final con Paulette, al quedarse solo, él murmura "Todas son unas zorras", pero, inmediatamente, tapándose la boca expresa su asombro: él, el "León", es quien se nutre de ellas.

Al comienzo padecía-gozaba ese vínculo con las mujeres; al finalizar, busca ese padecimiento-goce, elige porque *reconoce* que necesita de esos vínculos para poder crear. Con su transformación, se produce la transformación de la historia.

Cuando valoramos los cambios de estado, cuando establecemos con precisión las polaridades, no estamos creando esquemas operativos. Es un trabajo delicado y sensible que nos permite *descubrir* qué estamos observando más allá de lo manifiesto. A través de la exploración de la historia y de cómo vamos a narrarla, llegamos al sentido último, en cuanto a esencial. Una manera de encontrar tal sentido es descubrir la polaridad que proponemos recorrer y trascender.

Desde lo espacial, desde lo temporal, desde la lógica, desde la ética, desde la ontología, la epistemología, desde la ciencia, desde donde nos interesa observar, buscamos el sentido profundo de lo que narramos. Contamos desde una manera de interpretar la experiencia humana, y es necesario no olvidar esto. Existe un motivo por el cual elegimos contar algo: ese motivo es el sentido último, la verdad que propone el relato. A veces partimos conociendo esa verdad; otras la encontramos al indagar y desarrollar la historia, al contarla una y otra vez.

Si avanzamos en este juego creativo y tomamos "prestada" la historia de Luciana, es para comprobar en la práctica cómo nuestro trabajo de análisis debe ser riguroso, porque de lo contrario, una resolución apresurada puede cambiar significativamente el espíritu de una obra. No hay nada más fácil que tomar la idea creativa de otro y orientarla según resuene en nuestra interioridad. Montarse sobre la creatividad de otro no es una buena práctica. Para que el análisis sea provechoso, debemos aprender a trabajar basándonos en lo que el *autor quiere comunicar*. Es decir, exploramos el material para descubrir su esencia y estudiamos cuáles son las formas de resolución.

Cuando analizamos nuestro propio material creativo, el trabajo es aún más difícil, porque estamos involucrados. Por eso, el análisis de los relatos de otras personas es un excelente entrenamiento para incorporar conocimientos y para comprender cómo se devela y se nutre el potencial de una historia.

El relato con tiempo límite

Mientras que en la vida real los hechos ocurren en el espacio, en el tiempo y en la interioridad de las personas, en la narración sólo contamos con el espacio, el tiempo y los personajes. Trabajamos con lo que una cámara puede captar.

Según la manera en que se relacionen los personajes, cómo afectan y son afectados, los hechos que producen y la repercusión que estos hechos tienen en ellos, se puede acceder a su interioridad: qué sienten, qué piensan, qué creen, qué esperan, qué quieren, qué necesitan. Elaboramos la narración combinando las acciones, con los personajes que las llevan adelante en un espacio y en un tiempo. Personaje, espacio, tiempo y acción no pueden existir unos sin los otros.

En el proceso narrativo, sea de un corto o de un largometraje, convertimos un tiempo, el de la historia, en otro tiempo, que es el del relato. Algunos hechos van a ser imprescindibles y otros van a quedar fuera. Tanto en un corto de diez minutos como en un relato de hora y media, va a quedar fuera todo aquello que no hace a esa historia que queremos contar.

El tiempo es un objetivo cuando, por distintos motivos de producción, tenemos que trabajar con un tiempo límite: por que hay un concurso de cortometrajes con tiempo fijo, por que un productor no está dispuesto a producir una película de tres horas... Cuando hacemos un programa de televisión, los tiempos deben ser muy exactos y considerar los bloques separados por las tandas publicitarias. Trabajamos pensando en el tiempo. Pero eso implica que la historia que tenemos que crear para esos tiempos definidos debe tener la cualidad de producir una transformación en, por ejemplo, 48 minutos.

Cuando queremos evaluar el tiempo de relato que "está pidiendo" una historia, podemos preguntarnos sobre su desarrollo: el recorrido desde el comienzo hasta la transformación final, ¿cuánto tiempo demanda? Es decir, cuántos acontecimientos, cuántos cambios de valores, cuántas experiencias habrán de transitar los personajes para transformarse, y para que el mundo ficcional se transforme trascendiendo la realidad. Por eso es riesgoso trabajar como propuso Gustavo en el taller de escritura, cuando apeló a recursos narrativos ligados solamente a la información, porque cuando se trabaja de esa manera se pierde la posibilidad de explorar cuestiones más

profundas que una historia propone. No es que no se pueda partir de recursos narrativos. Como señalamos antes, podemos partir de donde queramos. Sin embargo, como vimos, se puede alterar una historia y, por lo tanto, lo que se comunica.

A veces sentimos impaciencia por dar forma en lugar de explorar lo que tenemos y, en ese sentido, en mi opinión, lo primero que hacemos es perder lo más importante, que es la complejidad de nuestra producción. La experiencia enseña que, antes de hacer modificaciones o buscar resoluciones, hay que intentar investigar sensiblemente el material con que se cuenta. Y esto es significativo cuando analizamos la propia escritura, porque sabemos que los primeros acercamientos ya contienen alguna impresión de la realidad que nos ha afectado y que ha puesto a funcionar nuestra creatividad, consciente e inconscientemente. Pero se debe ser más cuidadosos aún cuando analizamos el material de otros, porque cualquier cambio puede producir lo que mostramos antes en la práctica, es decir, que se instale un sistema nuevo. Como decíamos, analizar con profundidad el trabajo de otros para ir llegando a la esencia, a aquello que se quiere expresar y comunicar, colabora también con nuestra escritura, expande nuestro imaginario y nos entrena para analizar nuestra propia producción. Analizar nuestra escritura, paradójicamente, es más difícil, porque tenemos que separarnos de ella para volver a encontrarnos en otra vuelta creativa.

RESUMIENDO

El trabajo de la narración no consiste en "hacer entrar" una historia en diez minutos o "estirla" para que "dure" una hora y media. El relato es un sistema puesto en funcionamiento para contar una historia; y la historia es la que define su duración.

El cortometraje

- Narra la historia de un solo acontecimiento,
- que produce un solo cambio de valores opuestos,
- para generar una transformación en la vida del protagonista y en el mundo en el que vive.

- Por eso, la *historia demanda que el tiempo del relato sea breve*, para no perder su efectividad.

El largometraje

- Narra la historia de un acontecimiento mayor que demanda acontecimientos menores,
- para contar una experiencia completa.
- Los acontecimientos menores producen cambios graduales de valores opuestos para recorrer la polaridad del acontecimiento mayor que componen,
- y para generar una transformación en la vida del protagonista y en el mundo en el que vive.
- Por eso, la historia demanda *un tiempo de relato más extenso*.

Pero tanto en el largo como en el cortometraje, el recorrido hacia el cambio de valores opuestos produce una transformación en el protagonista, y éste ya no puede vivir la vida como lo hacía antes de haber atravesado esta experiencia. Su transformación genera la transformación final del universo ficcional, a la que se arriba transitando y trascendiendo la polaridad. Con la transformación final se instala un nuevo estado del cual es imposible retroceder y a partir del cual es innecesario continuar. La experiencia concluye y se cancela el relato. Es en este momento en que el relato se percibe como una unidad. El autor expresa lo que quería comunicar y el espectador accede sensiblemente a esta intensidad última del autor. Así funciona, en lo narrativo, el sistema del relato.

La ficción nos ofrece vivenciar una experiencia que comienza y termina, y de la cual podemos sacar conclusiones. Así, nos da la posibilidad de entender mejor nuestras vidas, descubrir otras realidades, interesarnos por otros e intentar comprender verdades muy diferentes de las nuestras.

3. La narrativa: todo para un momento

*En general, como las ideas han surgido en desorden,
han sido perseguidas y olvidadas de la misma manera.*

EDGAR ALLAN POE

El proceso creativo y la idea

En el capítulo 2 vimos que la creación de una historia puede surgir de cualquier fragmento de la realidad que provoque a nuestra imaginación, así como también de sensaciones, emociones, convicciones, creencias, reflexiones o temas que nos importan y que despiertan la necesidad de expresarlos a través de una película. La realidad externa o nuestro mundo interior envía señales, y se produce el primer chispa. Cuando esto ocurre, es difícil desentenderse, esos primeros fragmentos suelen presentarse una y otra vez. A veces nos persiguen y acosan. Otras se escapan, se escabullen a la menor distracción, se rebelan. Como en los sueños, condensan alguna experiencia de vida y expresan los múltiples significados que les fuimos dando con el correr del tiempo. Se iluminan con nuestro deseo que pulsa para impulsar el relato.

Cada historia es un misterio por descifrar, ya que encierra un significado propio. Las historias siempre guardan sorpresas y secretos, y nos motivan a sostener una actitud abierta y receptiva, en principio, con nosotros mismos.

un poco de aquello", conviene seguir explorando el material para hallar cuál de todos esos "poquitos" de ideas asoma como más significativo, y trabajar para que se despliegue y se profundice.

Cuando se habla de *qué se quiere comunicar* nos referimos tanto a aquello que el autor ha observado como a su valoración sobre lo observado. Una idea produce múltiples resonancias; cuando el espectador comprende sensiblemente nuestra idea, ésta provoca sus propias asociaciones, es por eso que una película es una experiencia tanto para el escritor como para el espectador. El autor ofrece su visión de las cosas para que el espectador la conozca, se reconozca, la acepte, la rechace, la debata.

La centralidad de la idea

La idea no se comunica al espectador por medio de un mensaje explícito, sino que se expresa mediante una construcción: el relato. Está presente desde la primera hasta la última imagen. Cuando es clara, precisa, diferenciada, la narración se centra y crece la propuesta a los espectadores. Puede estar formulada como una aseveración o como un interrogante, pero siempre expresa una convicción personal. La coherencia y la consistencia de un relato son consecuencia de que todos los elementos que lo componen partan y a la vez construyan armónicamente esa verdad, esa convicción, esa idea que se le impone al autor en su interioridad. De esa convicción nacen las innumerables decisiones que se van tomando en el proceso de la escritura de una película, tanto referido a lo narrativo como a lo temático, lo dramático, lo estético y lo poético. Todos los elementos del relato construyen la idea, y aquello que no colabora, entorpece su comprensión.

El espectador, que accede al relato a través de los sentidos, de la intuición, de la emoción y desde su singular manera de pensar las cosas, también *llega* a la idea cuando finaliza la película y puede percibir el relato como una unidad.

Para comprender estas cuestiones vamos a analizar un cortometraje del film *Historias del metro* (*Tube Tales*, 1999). La película presenta nueve historias basadas en hechos vividos por los pasajeros del metro de Londres. Nos ocuparemos del

Hay quienes prefieren partir de una convicción y buscan la historia que la exprese. Pero las relaciones entre los hechos y los personajes suelen crear nuevos sentidos, y es factible que se desdibuje el planteo inicial. Encontrar una historia que exprese una convicción, una idea, no es tarea sencilla y, si nos circunscribimos a demostrar una idea, la creación se "endurece". Una historia no funciona como la demostración de un teorema o la argumentación de un veredicto. Tampoco se asemeja al diseño de una casa.

Como la creatividad no es un proceso lineal y rara vez es consistente, las ideas sobre las cosas se cruzan, se bifurcan, se ramifican en asociaciones aparentemente inconexas, cuando no se contradicen lisa y llanamente. Si una historia expresa de manera activa y vívida una convicción que surge al pensar nuestras vidas y del impulso a trascender nuestras experiencias, esta convicción personal que subyace necesita ser clarificada en tanto constituye la *verdad* de nuestra historia. Esa verdad es la *idea*.

Podemos comenzar a crear a partir de una convicción o descubrirla en la historia que contamos pero, en ambos casos, durante el proceso de escritura es necesario formular y reformular la idea, definirla con claridad para que guíe y centre nuestra creación. *Definir* (del latín *definire*, de *finis*, "límite") es poner límites. El análisis interpretativo juega un papel importante en ese sentido, ya que nos permite un ida y vuelta de los momentos de creación a los momentos de observación de nuestra creación con el fin de encontrar su sentido último, es decir, la idea que abarca y estructura el relato.

Ese lugar central que ocupa la idea no determina su prioridad cronológica en el proceso creativo. Se *llega* a la idea. Y en su búsqueda se va determinando la singularidad de la historia para poder universalizar las cuestiones que plantea. *Idea* es aquella convicción que se quiere comunicar.

En las clases, en los talleres, en las consultorías, cuando pregunto *qué se quiere comunicar*, es frecuente escuchar: "Y... muchas cosas" o "Un poco de esto, un poco de aquello". "Mucho y poco" nos hablan de falta de claridad. Muchas ideas, muchos relatos. Un poco de esto y de aquello: caos creativo. Ninguno de estos estados es desechable. Cuando se impone la abundancia, basta tener a mano un cuaderno de apuntes y

corto "Mr. Cool", escrito y dirigido por Amy Jenkins, que inicia la película antes de los títulos, cuya duración es aproximadamente de cinco minutos. Trabajamos desde el argumento, tal como se interpretó en la película, ya que no contamos con el guión original.

A la salida del trabajo, Luck, un joven ejecutivo, observa cómo un Joven se aproxima a Emma y le propone viajar juntos en el metro. La muchacha decide que, al igual que todos los días, tomará el ómnibus y el Joven acepta la negativa, pero le comenta que había imaginado que cuando le propusiera acompañarla, ella le respondería que era una buena idea. Emma registra este comentario con interés y ambos se van alejando mientras conversan.

Luck deja caer su maletín y llama a Emma. Ella corre a ayudarlo. Mientras recogen los objetos dispersos, Luck expresando autoridad, la interroga con insistencia sobre el Joven y Emma, con respeto, le informa que recién lo conoce y que viajará en ómnibus, como lo hace siempre. Luck tomando a Emma del brazo, la conduce a su auto y afirma que él va en la misma dirección que ella. Al subir al automóvil, Luck se ufana de su triunfo ante el Joven, que los observa decepcionado unos segundos antes de partir.

Ya en el auto, Luck, de actitudes torpes, pronuncia la frase "al fin solos". Emma, incómoda, lo observa.

El Joven baja a la estación de metro y entra a un vagón donde la gente apretujada se dispone a un viaje nada placentero. De pronto, por los parlantes anuncian que el tren no continuará su viaje, que los pasajeros deben bajarse y esperar el siguiente. El Joven, resignado, sale al andén con los demás pasajeros.

Mientras, Emma, tensa, sólo atina a decir "lindo auto". Luck, orgulloso de su automóvil, comenta que lo lleva a donde él quiere, y le pregunta "si cree que es posible hacer que las cosas ocurran si se las desea demasiado". Desconfiada, Emma quiere saber adónde va exactamente, a lo que Luck responde: "Hasta la isla mítica de Avalón". Como Emma no entra en el juego, Luck afirma que la isla existe si se cree en ella. Y para que Emma comprenda de qué está hablando, coloca una mano sobre la rodilla de ella y se aproxima con intenciones de besarla. Emma sale espantada del auto.

Desesperado y con su maletín en la mano, Luck trata de alcanzarla. Baja las escaleras del metro, llamándola. En su torpeza, confunde a una mujer con Emma, su maletín se abre y nuevamente

todo se desparrama, pero esta vez abandona sus cosas y sigue corriendo en busca de la muchacha.

Llega al andén y sube al tren que sigue detenido. Apenas Luck sube al vagón, las puertas se cierran y el tren parte con él como único pasajero.

Tras las ventanillas, Luck puede ver a la gente que lo mira risueña desde el andén. Entre ellos distingue a Emma y al Joven que, juntos, lo observan sonrientes mientras el tren se aleja.

En un depósito, el tren está detenido junto a otros trenes. En su interior, Luck permanece atrapado y solo.

Para analizar el relato, es conveniente partir del final y continuar hacia el comienzo, porque en el final se produce el cambio de valores, la transformación del personaje y del universo ficcional, y, en consecuencia, es donde se completa la idea.

Una vez más, aclaramos que la interpretación depende de nuestra filosofía y, por lo tanto, el análisis que se propone no es el único posible. Lo que interesa señalar es la importancia de incluir en el análisis todos los elementos del relato para descubrir su sistema.

Iniciamos este análisis guiándonos por la sucesión de hechos y por las decisiones de Luck, su protagonista. La narración finaliza con Luck solo, encerrado en un tren que está arrumbado en un depósito. ¿Cómo llega a esta situación?

Observemos la importancia que tiene el tren en este relato. Su detención y su oportuna puesta en marcha, sin duda, están planteadas como una circunstancia azarosa. En nuestro cotidiano, podemos pensar que se trata de señales o de casualidades, "caprichos de la vida". En la ficción, esos hechos adquieren sentido por el grado de impacto que producen en la existencia de los personajes. Como parte del relato, no escapan al sistema del que forman parte.

El tren detenido, en principio, aparece como una nueva dificultad para el Joven, en un día en el que no le salen bien las cosas. Pero la demora termina siendo la circunstancia que les permite, tanto al Joven como a Emma, reencontrarse. Para Luck también es un momento decisivo porque realiza una elección: aunque no sea consciente, elige aferrarse a su deseo de retener a Emma y eso le impide reparar en su entorno, no ve a los otros pasajeros, tampoco el vagón vacío, y queda atrapado en el tren. ¿Cómo llega a este estado?

Momentos antes, cuando está con Emma en el auto, la actitud de Luck hace que la muchacha escape y vaya en busca del Joven al subterráneo. ¿Qué hace para espantarla? Luck se ufana de su auto, que lo puede llevar hasta la isla de Avalon.

En galés *Avallach*, significa "tierra de las manzanas", donde muchos relatos celtas, especialmente las leyendas artúricas, ubican el País de las Hadas. Las manzanas simbolizan la eterna juventud y era el lugar que esperaba a los héroes muertos en combate. En esa isla se refugió el Rey Arturo luego de haber sido mortalmente herido. Allí no existían el tiempo, la enfermedad, el frío, el sufrimiento ni el dolor.

Luck, con intenciones de seducir a Emma, apela a la isla mítica para expresar su convicción de que es posible hacer que se cumpla lo que se desea con intensidad. Pero, al poner su mano sobre la rodilla de la muchacha e intentar un acercamiento, Luck manifiesta que para concretar su deseo no tiene en cuenta los deseos de ella. ¿Qué motiva a Luck seducir de esta manera a Emma?

Si seguimos retrocediendo en el relato, comprendemos que Luck usa su autoridad para forzar a Emma y llevarla en su auto. No le da tiempo ni espacio para que decida si quiere o no quiere ir con él. Antes, a la salida del trabajo, cuando Luck ve que Emma se va con el Joven, llama su atención y logra apartarla de él.

Aunque tengamos pocos datos sobre los personajes, por la forma en que Luck se dirige a la muchacha no sólo sabemos que la conoce sino que se comporta con una autoridad que Emma reconoce y respeta. Tras un breve interrogatorio, la toma del brazo y la conduce a su auto, dándose a entender que es la primera vez que se ofrece a llevarla. Luego, se vanagloria ante el Joven que los observa. ¿Qué sucede para que Luck decida llevar a Emma en su auto? Luck ve que el Joven aborda a Emma con una actitud seductora y que logra despertar el interés de la muchacha. Este hecho moviliza a Luck y a partir de este momento *trata de impedir que Emma se vaya con el Joven.*

Si hacemos el recorrido inverso, desde el comienzo hacia el final del relato, podemos observar cómo progresa el comportamiento de Luck: intenta impedir que se concrete el deseo del Joven, no considera el deseo de Emma y no repara en los pasajeros que están en el andén porque tuvieron que

descender del tren. Esto nos permite comprender que *Luck cree que él es superior a los otros.*

Si le asignamos un valor a este comportamiento, podríamos decir que expresa *prepotencia*. Este es el valor con que se inicia el relato. Asociamos "potencia" a la posibilidad, la capacidad, la fuerza, para realizar algo. "Prepotencia" se refiere a un poder superior al de otros, alguien prepotente es alguien que supone que tiene más poder que otros. Cuando Luck corre a Emma y va la buscarla al subterráneo, su prepotencia ya no es efectiva, sino todo lo contrario. Al llegar al andén, si Luck reparara en quienes lo rodean, podría ver que el tren está fuera de circulación.

Suele suceder que cuando se llega al valor opuesto, los elementos que conforman el relato adquieren un significado metafórico. El tren en tanto elemento narrativo, si bien no tiene un "deseo" particular con los personajes, no espera nada de ellos, asoma como un elemento cuya analogía no podemos desatender. Se podría pensar que el tren detenido es un capricho del destino, que favorece al Joven y a Emma, y que atrapa a Luck. Pero si tomamos la idea de Carl Jung: "cuando no se toma conciencia de una situación interna, ésta ocurre afuera, como destino" (Jung, 1916), podríamos pensar que cuando repetimos comportamientos como lo hace Luck, y respondemos de la misma forma a las distintas circunstancias, por acumulación las mismas situaciones se reiteran y agudizan, y de esta manera pareciera que vamos creando un destino.

En ese sentido, el tren ("el tren de la vida") es una oportunidad que la vida les ofrece a todos. Para Luck se abre una instancia en donde jugar su potencia, su posibilidad de cambiar su comportamiento. Pero en su afán de impedir el encuentro de Emma y el Joven, no cambia su actitud, continúa en la misma dirección, y para sostenerla tiene que realizar un cambio: negar la realidad que tiene ante sus ojos. Así, pierde la posibilidad de modificar su manera de relacionarse con los otros. Cuando el tren parte, Luck queda en ridículo ante la mirada de los pasajeros, de Emma y del Joven. Entonces, la prepotencia cae como una máscara.

"Mr. Cool" no es la historia de dos jóvenes disputándose a una muchacha. Pero si bien no abarca todo el relato, esa confrontación existe. Es interesante analizar cómo se plantea y desarrolla este enfrentamiento porque, en apariencia, el Jo-

54

en los pasajeros que están en el anden porque vivieron que ven no hace mucho y porque ambos no interactúan directamente.

El Joven le propone a Emma viajar juntos, pero le pregunta qué quiere hacer ella, acepta la negativa de la muchacha y se expone haciéndole saber que ha pensado en ella. Luck, en cambio, no tiene en cuenta la opinión de Emma, usa su posición de autoridad para presionarla, se vanagloria de su auto, de su filosofía de vida, y espera que ella satisfaga su fantasía sin pedirle permiso. De esta manera, ambos personajes, exponen sus creencias, sus valores, sus maneras de pensar y de sentir el mundo en el que viven. Si comparamos la oferta que cada uno de ellos le hace a Emma, asoma la mirada del autor sobre estos hechos y el relato se ilumina.

La historia no finaliza cuando Luck ve que Emma y el Joven están juntos. En un depósito, Luck, que tenía un auto que lo llevaba a la mítica isla de Avalon, termina solo, encerrado en un tren que no funciona. ¿Qué expresa Luck? *Impotencia*, valor con el que finaliza el relato y trasciende la polaridad.

Si "impotencia" es no tener poder para hacer alguna cosa, ¿qué es aquello que "no puede" Luck? Luck no puede impedir que el deseo del otro se cumpla. Es más, al intentar impedir el encuentro del Joven y Emma, ha colaborado para que ese encuentro ocurra. Luck queda impotente ante él mismo, porque no puede lograr que se concrete su deseo.

La idea base

Como estudiamos en el capítulo anterior y ejercitamos más arriba, en el análisis e interpretación del relato realizamos este recorrido:

- definimos la polaridad,
- luego observamos que, al llegar al polo opuesto, el protagonista experimenta un cambio profundo,
- y desde ese nuevo estado impulsa la trascendencia de la polaridad
- que lleva a la transformación de su mundo.

Como consecuencia de los pasos anteriores, podemos continuar nuestro trabajo para hallar la *idea base*, que nos permiti-

desarrolla este entretamiento porque, en apariencia, el jo-

55

te establecer con precisión lo que queremos comunicar. Se descubre sobre la base de lo que ocurre en la historia y se formula al interpretar en términos de valor los cambios que se producen en la historia. La idea base es una conceptualización que permite universalizar lo particular de la historia de acuerdo con la convicción personal que sustenta el relato. Por ejemplo, acerca del corto "Mr. Cool" se puede decir que la idea base es: *la prepotencia es la máscara que recubre la impotencia de vincularse con los otros*. ¿Cómo se llega a construir esta idea?

Luck, en tanto protagonista, es la fuerza que demanda la transformación de la historia. Su accionar instala el primer valor: *prepotencia*. ¿A dónde lo conduce la prepotencia? A no poder ver una posibilidad de cambio (potencia), y esto lo lleva a que la prepotencia caiga develando lo que esconde. Si Luck atropella es porque *no puede hacer lo que sí puede hacer* el Joven: vincularse con Emma, estableciendo un vínculo en el que una parte propone y la otra persona es libre de elegir lo que quiere. Por eso, Luck adopta una actitud de superioridad, que lo lleva a quedarse solo. Esto no es más que un ejemplo que surge de una interpretación. Como la idea base es subjetiva, podría formularse de otra manera y luego comprobar si abarca todo el relato.

Cuando formulamos la idea base es conveniente revisar todo el relato para ver si todos los elementos guardan relación con ella y se arma sistema.

La idea y la acción

Ahora bien, ¿qué lleva de un estado a otro en el relato produciendo cambios? Las acciones que realizan los personajes, que ocurren en el espacio y el tiempo. Las implicancias de las decisiones de los personajes acarrear nuevas acciones, y las consecuencias de estas acciones generan nuevas decisiones y acciones. Esta sucesión continúa hasta que ocurre una última acción que produce la transformación definitiva. Así se va construyendo el sentido de los hechos, el sentido último de la historia: la idea base. Para seguir avanzando en el estudio de la narrativa, es necesario que señalemos brevemente algunos conceptos sobre la acción.

La acción se crea con el cuerpo, el espacio y el tiempo; se desarrolla y progresa temporal y espacialmente. Es un movimiento que nace, se desarrolla y concluye; produce un cambio y genera una nueva acción. Su esencia es el cambio, es producir transformaciones. Todos los hechos de nuestra vida cotidiana provienen de las ideas que vamos elaborando a partir de nuestra manera de experimentar y vivenciar el mundo y, al mismo tiempo, esas ideas se van manifestando en acciones. No hay acciones neutras ni nacidas por generación espontánea, sino que todas parten de emociones y sentimientos, y concluyen originando otros estados emocionales, reforzando o cambiando los sentimientos, que a su vez generaran nuevas ideas y acciones. Es decir, todas nuestras experiencias implican que hemos pasado por esos tres estados (pensar, sentir, accionar). Y mediante la intuición podemos alcanzar el sentido de lo que se puede hacer, ya que nos hace ver posibilidades ocultas que también entran en juego en cualquier situación.

Las acciones de una narración comparten estas características:

- *relacionan* los elementos que componen la narración: los personajes, los espacios, los objetos, etc.;
- *conducen* el relato de una situación a otra, de un estado a otro;
- tienen un *motivo* que las origina y persiguen un *interés*; así se articulan los "porqué" (causas) y los "para qué" (intenciones) de las acciones;
- la mayoría de las acciones nace de las intenciones de los *personajes*, de las consecuencias y repercusiones que sus comportamientos generan, e impulsan así reacciones que los afectan y que promueven nuevas acciones.

La acción central

En el campo del audiovisual existen distintas acepciones del término "acción".

La *acción de la imagen* se refiere al movimiento interno y externo de la imagen, que se produce por la posición y el desplazamiento de la cámara y la edición.

La *acción mecánica* es cualquier actividad, realizada, tanto

por los personajes ("corre desesperado por el andén") como por el movimiento de las cosas ("el tren se detiene en la estación") o la manifestación externa de una acción interna en el personaje ("baja la cabeza, impotente").

La *acción narrativa* es aquella que nos va llevar de un momento a otro del relato, para dar cuenta de algún cambio de estado y de valor. Se compone de acciones narrativas menores. La *acción dramática*, además de incluir todas las otras acciones, es la que lleva adelante un conflicto dramático.

La acción central, o acción unificante como la denominó Constantin Stanislavsky, es aquella que le da unidad al relato. Engloba todas las otras acciones, conduce de un polo al otro del relato produciendo el cambio de valores, la transformación del protagonista y su mundo. De esta manera va construyendo la idea base, trazando la espina dorsal del relato. La acción central es llevada adelante por el *protagonista*.

A manera de ejemplo, es posible definir la acción central del cortometraje "Mr. Cool" en estos términos: *es la historia de un hombre que, al avasallar el deseo de los otros, termina siendo impotente para cumplir el suyo*. En la idea base que formulamos más arriba (*la prepotencia es la máscara que encubre la impotencia de vincularse con los otros*) estamos tomando una posición frente a los hechos, que expresa una convicción personal. Esa misma posición se mantiene en la acción central, pero se expresa en términos activos y no con conceptos.

La idea base es un concepto con el que universalizamos las cuestiones particulares que plantea la historia. La acción central, por su parte, define la esencia del relato a través las acciones. Esta acción central es llevada adelante por el protagonista. Por eso la formulamos en esos términos: "es la historia de...". Pero cuando decimos "al avasallar el deseo de los otros", estamos incluyendo a Emma y también al Joven, por lo que sin ellos no habría historia. Se dijo en el análisis que el Joven, al invitar a Emma, impulsa a actuar a Luck. Éste apela a su autoridad frente a Emma, para "arrebataársela" al Joven. Y Emma, que es la depositaria de las dos propuestas, toma una decisión: no viaja en ómnibus sino que va al metro a buscar al Joven. Su actitud se corresponde con la idea base, ya que Luck comprueba que favoreció el encuentro de Emma y el Joven, es decir que colaboró para que se cumpliera el deseo del otro y no el suyo.

Como observó Aristóteles, todo aquello que no trabaja para la acción central se vuelve innecesario. Es decir que todos los elementos del relato construyen la idea y aquello que no colabora entorpece su comprensión. Por eso decimos que la acción central ayuda a mantener la unidad del relato.

Tanto la idea base como la acción central expresan nuevos intereses autorales. Su formulación es simple, con todas las complejidades que la simpleza conlleva. De nada sirven como instrumentos si son ambiguas o muy generales, si no abarcan la totalidad del relato. El arte de la narración está en interesar al espectador demorando hasta el final la comprensión esencial. Pero el espectador podrá llegar a ese sentido último no manifiesto siempre y cuando pueda percibir todo como una unidad. La idea base y la acción central son herramientas de trabajo que permiten ajustar y elevar la calidad de nuestra escritura, para que el espectador pueda recibir el relato no como una suma de partes, sino como un todo.

La causalidad

En la ficción, como muchas veces sucede en la vida, conocemos o inferimos las causas a través de sus efectos. La relación causa-efecto es uno de los pilares en los que se sostiene la *unidad* del relato clásico.

La causalidad es una construcción y, como tal, depende de la interpretación del autor, por lo tanto, es personal y subjetiva. Pero esto no significa que se pueda interpretar de manera arbitraria y sin fundamentos. Hay interpretaciones que son correctas y otras que no lo son. Serán apropiadas en la medida en que el sentido otorgado a la causalidad no se aparte de la realidad virtual y de los contextos que vamos plasmando, y que pueda despertar resonancias en el espectador.

Muchas veces se comete el error de dar por sentado que a determinadas causas les corresponden invariablemente determinados efectos, basándose en "el sentido común", en "lo que la gente generalmente hace", en tradiciones, usos, costumbres, modas, como si se tratara de leyes universales. Pensar que la relación causa-efecto responde a reglas fijas e inexorables es una visión mecanicista que, si bien puede ser funcional, no abarca todas las posibilidades que la experiencia hu-

mana y narrativa ofrece. Como en otros aspectos de nuestra tarea de contar, el sistema causal compromete nuestra creatividad y nuestra mirada, ya que implica descubrir nuevas relaciones, modificar ciertos patrones establecidos y poder dialogar con el material que estamos elaborando a partir de interrogantes diversos.

Cuando hablamos de causalidad no nos referimos a una serie de causas y efectos que se suceden uno tras otro como los eslabones de una cadena. *La causalidad se va construyendo con múltiples causas que van conformando una energía que toma una dirección para lograr un objetivo*. Las causas son los *medios* para lograr un propósito, y ese movimiento va cobrando intensidad hasta que alcanza su máxima tensión y produce un efecto único: el *clímax*.

El efecto único

La organización de causas que producen un único efecto es determinante en la lógica propia del relato y colabora en la definición de niveles de plasticidad del sistema, en cuanto a su coherencia, consistencia y verosimilitud. Esta lógica particular de cada relato no necesita corresponderse o verificarse en la realidad.

La causalidad permite comprender la relación entre las acciones que se suceden. Esa lógica interna no debe impedir sino más bien favorecer la observación del acontecimiento en su conjunto, pues la intuición, la analogía, la simbolización, la visión de conjunto, entran en juego en el efecto único.

El *clímax* es el gran efecto en el que se resuelve el conflicto y se impulsa la cancelación del relato. En ese momento de mayor intensidad de la acción, se concreta la transformación última y profunda que hace trascender la polaridad, alcanzando una unidad diferenciada que abarca a los valores opuestos. Recién entonces se comprende el porqué de esa transformación y se ilumina retrospectivamente todo el relato.

En el efecto único se anula el tiempo para ver ese universo ficcional como un todo: todo lo visto y escuchado se percibe como una unidad y se hace manifiesto el sentido último, la verdad del relato que, aunque estuvo presente desde un co-

mienzo, no se podía ver. Tanto en los cortometrajes como en los largos, la narrativa clásica trabaja orquestando múltiples causas en función de producir el clímax.

La significativa preponderancia que tiene el clímax en el relato, ha llevado a muchos teóricos a recomendar su prioridad cronológica en la escritura. Es decir, tener claro cuál será el efecto y tomarlo como punto de partida para crear los hechos que lo produzcan.

En ese sentido, Lawson afirmaba:

Mientras las leyes del movimiento vital avanzan de la causa al efecto, las leyes de representación volitiva retroceden de efecto a causa. La necesidad de esto se halla en el hecho de que la representación es volitiva; el dramaturgo crea de lo que él sabe y ha experimentado, y por eso es que debe recordar su conocimiento y experiencia para seleccionar las causas que conduzcan a la meta que la voluntad consciente ha escogido (Lawson, 1960).

En el proceso creativo puede suceder que el clímax que habíamos imaginado en un comienzo no sea el que finalmente se produzca en el relato. A veces actúa como un horizonte que nos va llevando más y más lejos para alcanzarlo. Sin embargo, es muy importante conocer hacia dónde nos dirigimos. Cuando desconocemos cómo termina la historia es porque falta mucho por descubrir de ella. Y cierto es que, si no sabemos lo que buscamos, es posible que también ignoremos lo que vamos encontrando.

El efecto único en el largometraje

Si bien la narrativa audiovisual clásica ha tomado elementos estructurales de las *short stories* anglosajonas, en cuanto a "composición de conjunto subordinada a un efecto principal, concentración de acciones, eliminación de los episodios digresivos y una estructura que sitúa el clímax en el desenlace y no en el centro del relato, según una construcción en espejo" (Vanoye, 1991), el largometraje trabaja con otros *efectos menores*. El motivo es que aquellas historias que demandan un largo desarrollo para producir una transformación presentan

varios acontecimientos menores que, como tales, producen

transformaciones menores. Los acontecimientos menores son las secuencias y las escenas.

Una *secuencia* es una unidad narrativa que se compone de una o más escenas y constituye un episodio completo, con sentido propio. Tiene un planteo, un desarrollo y una conclusión, con su correspondiente clímax. El clímax de una secuencia es un efecto menor. Las *escenas* son *unidades dramáticas* que se organizan en función de la unidad de espacio y tiempo. Es decir que cada vez que se cambia de espacio y/o de tiempo, se cambia de escena.

Hay distintos tipos de escenas, pero lo que interesa señalar es que la escena, si bien constituye un acontecimiento menor en tanto produce un cambio, no desarrolla un episodio completo. Las escenas rara vez presentan planteo, desarrollo y desenlace. Pueden tener planteo y desarrollo, pero interrumpirse en el desenlace, o bien sólo presentarse el desenlace de una acción, o sólo su planteo.

Esta particularidad se debe a que si todas las acciones empezaran, se desarrollarían y concluyeran, el relato se volvería monótono, todo tendría un mismo peso narrativo. Entonces, el espectador tendría que hacer el esfuerzo por seleccionar qué es lo importante y qué es lo secundario. Al no presentarse la escena de manera completa, se va imprimiendo tiempos, climas, ritmo, acentos y respiraciones al relato. Pero en cada escena se van produciendo cambios en los personajes y en los hechos, que llevan a la construcción de la transformación de las secuencias que componen, de los actos (planteo, desarrollo y desenlace) y del relato en su conjunto.

En la secuencia se cuenta un episodio completo y pueden producirse supresiones temporales, ya que es indefinida la duración del lapso entre una escena y otra, o entre una secuencia y otra. Es decir que se omiten voluntariamente fragmentos de la historia. Algunos de ellos el espectador los puede completar y otros, no. En cambio, el tiempo de duración de un escena es más o menos coincidente con el tiempo que demanda en la realidad la acción que en ella se realiza.

Más adelante, al analizar la construcción dramática, se verá que las escenas presentan unidades menores y giros en la acción, sin que constituyan efectos, sin que se produzcan cambios de valores.

El acontecimiento mayor, la historia, no es el resultado de la sumatoria de los acontecimientos menores (escenas y secuencias), sino de la relación causal que los organiza en función de lo que se quiere comunicar. Este acontecimiento mayor determina si es pertinente o no la inclusión de determinados acontecimientos menores. Los climas de cada secuencia, además de cancelar un episodio, impulsan la acción de los episodios siguientes, porque si bien una secuencia tiene un sentido propio, no es autónoma, se integra al conjunto superior que constituye el relato. Y, a la vez, los climas de cada secuencia van preparando, por acumulación, el efecto mayor, el clima del relato.

De ese modo, los acontecimientos menores van posibilitando que el espectador pueda percibir y participar del relato. Los efectos menores, los climas de cada secuencia acentúan determinados puntos de la acción para facilitar al espectador la retención de la historia. Si durante una hora y media o dos horas se tratara de un solo acontecimiento con cambio de valores, los hechos y personajes estarían en continuo desarrollo, y no se despejarían incógnitas menores, ni se comprenderían las transformaciones sutiles que se van produciendo en la interioridad de los personajes. Esto no sólo pondría en peligro el interés del espectador, sino que le sería muy difícil poder reconstruir toda la historia cuando el relato concluyera.

Para comprender una de las diferencias entre el largo y el cortometraje vamos a observar la construcción de secuencias. Para estudiar las secuencias, es necesario conocer el final del relato, por este motivo se elige para analizar una película muy conocida, sin culpas de develar su desenlace. Como no disponemos del guión original, analizaremos las secuencias según las reconocemos en el film.

En *Buenos muchachos* (Goodfellas, 1990), escrita por Nicholas Pileggi y Martin Scorsese, basada en la novela de Pileggi y dirigida por Scorsese, la acción central podría formularse así: "Es la historia de un hombre que por evitar ser un hombre común termina eligiendo ser un hombre común".

Si observamos el clima de este relato, vemos que el protagonista Henry Hill (Ray Liotta) decide aceptar una nueva identidad que le propone el Estado a cambio de delatar a los integrantes de "la familia" de la mafia y, de esta forma, deja

de ser un gángster para convertirse en un hombre común. Entre la prisión y la libertad, media la lealtad o la traición a su grupo.

El análisis de las primeras secuencias nos permitirá ver la relación entre el acontecimiento mayor y los acontecimientos menores.

Tras los primeros títulos, la secuencia inicial muestra al protagonista Henry Hill (Ray Liotta) conduciendo el auto por una ruta. Lo acompañan Tommy (Joe Pesci) y Jimmy Conway (Robert De Niro). Se escuchan unos golpes. Se detienen y comprueban que "el muerto" que llevan en el baúl no está muerto. Tommy lo vuelve a apuñalar y Jimmy le dispara con su revólver. Cuando Henry va a cerrar el baúl, la imagen se congela y su voz en off nos introduce en el relato al afirmar: "Desde que tuve uso de razón, siempre quise ser un gángster."

Este primer segmento de la narración nos instala en el género, en el tema y pone de manifiesto que algo anda mal. Algo le sucede al protagonista que lo lleva a contar su historia. No se trata de hacerle saber al espectador cómo se transformó en un gángster, sino que instala un interrogante: ¿qué le sucede a Henry que lo lleva a narrar su vida?

La acción se interrumpe y continúan los títulos de la película. A continuación, se produce un flashback, donde vemos a Henry de joven, quien logra trabajar para el grupo de Paulie, el jefe del barrio, cumpliendo así con su deseo "de ser alguien" en una comunidad de "don Nadies". La voz de Henry adulto continúa en off, acompañando el relato.

Paulie y su gente manejan una parada de taxis, una pizzería y una serie de negocios fuera de la ley. Paulie y los suyos le dan a Henry más trabajos y mayores responsabilidades. El muchacho deja de ir a la escuela, hasta que su padre se entera y le da una gran paliza. "Tarde o temprano, a todos nos pegan", afirma Henry en off.

Henry muchacho le plantea a su jefe el problema en que se encuentra: no podrá hacer más entregas porque su padre lo va a matar si recibe otra nota de la escuela. Los gángsters, entonces, amenazan al cartero para que deje de entregar la correspondencia en la casa de Henry.

Mientras Henry muchacho prende fuego a unos autos, la voz de Henry adulto cuenta que logró lo que se proponía: la gente en el barrio, sabía que él "era alguien", y lo respetaban.

Este episodio responde a la primera afirmación ("Desde que tuve uso de razón siempre quise ser un gángster"). Vemos como Henry muchacho admira a los "vivos", a los gángsters, y anhela formar parte de su organización; contraponen las ideas y las costumbres de su familia de origen con las de aquellos otros a los que se quiere integrar. El episodio termina cuando él logra su cometido: "es alguien" frente a sus vecinos.

Henry se integra a la organización de los gángsters y se gana el respeto del barrio pero, para lograrlo, tiene que enfrentarse a un *conflicto*, su padre, en tanto autoridad y en relación con los valores que representa: trabajo, estudio, sacrificio.

¿Cómo se resuelve el conflicto? En el clímax de la secuencia, Henry toma una *decisión*: ya no le oculta a su familia que abandona la escuela y corre el riesgo de un castigo o de cualquier otra acción por parte del padre. Engaña apelando al poder de los gángsters; traiciona así los principios de su familia de origen y adopta los valores de "la familia" de Paulie. Esta *transformación* de Henry hace que el conflicto se resuelva. De esta manera, la *traición* es la que posibilita el cambio: de ser un muchacho, pasa a ser un gángster.

Este tramo del relato, si bien tiene un sentido propio, trabaja para ir construyendo la acción central que nos conducirá a la idea. ¿Por qué traiciona? *Porque no quiere ser un hombre común.*

La secuencia comienza con Henry muchacho que se presenta vestido con traje y zapatos relucientes ante su madre. Asombrada, ella confirma su nueva identidad, le dice que "parece" un gángster. Ese "parece" no es casual.

En la escena siguiente, vemos cómo Henry se complace de un herido y lo socorre. Esta actitud es mal vista por su jefe que manifiesta que van a tener que "endurecerlo".

Henry conoce a Jimmy y más tarde trabaja para él en equipo con otro joven, Tommy. El desarrollo de la secuencia termina cuando la policía atrapa a Henry vendiendo cigarrillos. El clímax comienza en el juzgado, un abogado presiona al juez corrupto y el muchacho es liberado. Ante la sorpresa de Henry, que esperaba ser reprimido por sus jefes, éstos celebran su comportamiento

como en un "rito de iniciación". Lo felicitan y premian por no haber denunciado a sus amigos, por haber mantenido la boca cerrada.

En este episodio se muestra la idealización que siente Henry por ese mundo nuevo en el que se mueve, la fascinación que le despierta la figura de Jimmy, así como también sus actitudes ingenuas: socorre a un herido y es detenido porque no distingue a los policías corruptos de los policías que hacen cumplir la ley. Pero una vez preso, ante la justicia, se comporta con *lealtad* a los suyos y asume las consecuencias. Henry hace suyas las normas de su nueva familia, es leal a ellas y conquista así un lugar de respeto en la organización de los "vivos". Ya no "parece" un gángster, como decía su mamá: ahora es uno de ellos.

Ésta es una nueva transformación en la naturaleza de Henry, que lo lleva de ser un muchacho sensible ante la violencia a ser un hombre que se hace cargo de sus acciones ante la justicia. Es decir, empieza siendo un chico "blando" y termina siendo un "duro".

Si en la secuencia anterior traiciona los valores de su familia de origen, en la siguiente expresa su lealtad a la organización (primero traiciona a su padre, luego se muestra leal a Paulie y los suyos). Cambia de padre, cambia de ley. En la anterior, resuelve el conflicto traicionando; en la siguiente, resuelve el conflicto nuevamente ayudado por los gángsters, pero esta vez porque es leal. Así, al coordinar la transformación de los acontecimientos menores, se va construyendo la idea y la acción central, es decir la unidad del relato: Henry traiciona a su padre *para no ser un hombre común*, y es leal a los de su grupo *para no ser un hombre común*.

Si siguiéramos avanzando en el relato de *Buenos muchachos*, veríamos que en los otros episodios (Henry se casa, tiene hijos, funda su propia familia y luego su propio proyecto a espaldas de Paulie) se abren nuevos dilemas donde se ponen en juego decisiones en las que intervienen la traición y la lealtad.

Los clímax de cada secuencia resuelven las cuestiones propias de ese episodio y, al mismo tiempo, cargan de tensión al acontecimiento total, demandando la resolución final.

La trama se irá complicando y también las transformaciones en la interioridad de Henry, para sostener este deseo de

La sorpresa es un recurso narrativo que se da cuando ocurre algo inesperado para el espectador. Dentro de un relato hay muchas sorpresas, es decir, desajustes entre las expectativas creadas y el resultado de las acciones. La sorpresa se produce ante lo inesperado y se diferencia del *suspense*, otro recurso narrativo que se origina cuando el espectador espera (desea) que algo ocurra o que algo no ocurra.

Como espectadores, el efecto único nos asombra porque en el giro final de los hechos, como ya dijimos, emerge desde la interioridad del relato una verdad que hasta ese momento permanecía oculta y que ilumina retrospectivamente todo lo que visto y escuchado. Es decir, descubrimos que esa verdad que se manifiesta en ese momento subyace en todos los hechos, desde la primera imagen, y sin embargo, no pudimos ver ni dimensionar. En el efecto único accedemos en profundidad a aquello que observó el narrador y que le despertó la necesidad de contarlo, y adoptamos una nueva mirada sobre ese universo que se desplegó ante nosotros. Pero hay algo más, se "desoculta" la sustancia misma de la narración al producirse un *efecto poético*.

Edgar Allan Poe, en su "Método de composición", estableció el concepto de efecto poético: "Para mí, la primera entre todas las consideraciones es la de producir un efecto. [...] Me digo ante todo: entre los innumerables efectos o impresiones que el corazón, la inteligencia o, para generalizar más, el alma, es más susceptible de recibir, ¿cuál es el único efecto que debo elegir entre todos?" (Poe, 1846).

Poe afirma que la extensión del poema debe encontrarse en relación con la excitación que produce, es decir, con el efecto poético con que impresiona. "En esta regla no hay más que una sola condición restrictiva y es la necesidad de cierta cantidad de tiempo para la producción de un efecto" (Poe, 1846).

"Conversaciones con la madre" ("Colloquio con la madre"), el episodio de la película *Kzoo* (1984) de los hermanos Taviani, que cierra el film a la manera de epílogo, es un claro ejemplo de la naturaleza particular del los relatos breves en que todos los elementos impulsan la concreción de este efecto poético.

La película cuenta cinco historias que se van sucediendo conectadas por el tránsito de un cuervo negro, que sobrevuela las tierras de Sicilia. Esos relatos parten de la obra *Novelle per un anno* (1922-1937), de Luigi Pirandello.

no ser un hombre común. Hasta que, finalmente, tendrá que tomar una opción que transforma su esencia. Lo opuesto a no ser un hombre común es ser un hombre común, pero Henry va más allá de esta polaridad. Cuando elige ser un hombre común para salvarse del rigor de la ley, ya no media en esta decisión la lealtad o la traición a otros, como había sucedido hasta ese momento. La elección final de Henry nace de no poder ser leal a su propio deseo.

En el largometraje, como vemos, el clímax no es la sumatoria de todos los efectos sino la organización causal de ellos. El efecto de una secuencia impulsa un nuevo episodio, de manera tal que la tensión se va acumulando hasta demandar la transformación que se produce en el clímax. Si no existieran efectos menores, todo el relato iría abriendo causas y más causas sin cancelar nada, y al espectador le resultaría muy complejo comprender sus emociones.

Para que el espectador pueda recordar emocionalmente la relación y los sentidos de la historia, la narración tiene que ir cerrando determinadas cuestiones, de las cuales se pueda sacar conclusiones momentáneas, que se irán confirmando o contradiciendo a lo largo del relato.

El efecto único en el cortometraje

En el cortometraje el trabajo es muy diferente. Si bien todos los elementos que componen la narración también colaboran para ese gran efecto que es el clímax, ya no se trata de coordinar diferentes episodios, sino de subordinar todos los elementos para producir el clímax. Hay un *único efecto* (clímax) y esta concentración demanda la brevedad temporal del relato; esto es así porque se narra un único suceso. Aunque en el lenguaje cotidiano, "suceso" y "acontecimiento" se utilizan como sinónimos, nosotros diferenciamos el *suceso* como un acontecimiento que no admite ser construido por otros acontecimientos narrativos menores.

En el cortometraje, la subordinación de todos los elementos narrativos al efecto único imprime al relato una intensidad creciente que, al resolverse, produce un estado particular de asombro, lo que no implica un final sorpresivo.

En el epílogo de "Coloquio con la Madre", Pirandello (Omero Antonutti) viaja en tren. Está dormido. Su voz en off da cuenta del cansancio que siente por su trabajo y la vida familiar. Al descender del tren ve una imagen que lo atrae, unos niños que juegan a deslizarse por un pequeño montículo de tierra. Luego, Pirandello no reconoce a Saro, el cochero que lo lleva a su casa natal.

En el trayecto, a través del diálogo que mantiene con Saro se contraponen la imagen que el público tiene de Pirandello, un autor potente y gran conquistador de mujeres, con la imagen que Pirandello tiene de sí mismo.

Cuando finalmente Saro lo deja en la puerta de la casa y lo saluda al partir, Pirandello puede reconocer en ese gesto al amigo de su infancia. Así, como si se tratara de una prueba iniciática, en Pirandello se activa el recuerdo.

Ya en su casa, se refresca y come un fruto que asoma por la ventana. Es entonces cuando aparece su madre. En la conversación que mantienen, nos enteramos de que ella falleció sin que lo pudieran despedirse. La madre le hace saber el motivo por el que lo llamó: le señala que él tiene que mostrar a la gente las cosas simples y maravillosas de la vida, que por tener cerca no se las suele apreciar, y que la vida no es sólo tensión, que debe relajarse.

Pirandello le pide que vuelva a contarle una experiencia que la madre vivió cuando era niña, una historia que él siempre quiso contar y no pudo. Ella le señala que tal vez no recuerde lo que sucedió en la Isla de Pómez. Y así se abre un relato dentro del relato.

La madre cuenta y la vemos a ella, muchacha, que parte con su madre y sus hermanos menores para visitar a su padre. El barco es pequeño y el trayecto, difícil. Todos tienen que remar. Cansados, se detienen por unos momentos en la isla de Pómez.

La muchacha quiere ir a jugar con sus hermanos, que se deslizan por la suave pendiente de arena que los lleva al mar pero, siendo la mayor, debe quedarse para atender a su madre. La madre percibe el deseo de la muchacha y, conmovida, la libera de su obligación para que se sume a sus hermanos.

Luego, vemos a Pirandello en la sala de su casa sentado en el mismo sillón donde antes estaba sentada su madre.

Quien haya visto a esos niños deslizarse por la fina arena hasta el mar, difícilmente olvide esas imágenes. Es un instante

de perfección que la vida les ofrece, en contrapartida al "remar y remar", al sacrificio y la fatiga que vimos antes. Así en el relato se *dramatiza* lo que antes la madre le proponía a Pirandello.

Si nos hemos detenido en estos detalles es para señalar que, si bien la narración presenta un relato (el recuerdo de la infancia de la madre) dentro otro relato mayor (el viaje de Pirandello hacia su casa natal en respuesta al llamado interno de su madre muerta), no constituyen dos acontecimientos diferentes sino que responden a un mismo suceso.

"Coloquio con la madre" no es la historia de un escritor que recuerda sino la historia de un escritor que recuerda el recuerdo de otra persona, su madre fallecida, para reencontrarse con una necesidad profunda: el deseo y el sentido de contar historias, que ha ido perdiendo al responder a las exigencias propias del trabajo.

Desde que comienza el relato hasta que finaliza, Pirandello atraviesa diferentes estados que lo van preparando para reencontrarse con la fuente de la creación: la imagen evocadora de los niños jugando en el andén hace que resuene algo en su interioridad. El reconocimiento de Saro lo habilita al recuerdo. El agua y el fruto llevan a la idea de purificación y nutrición. El encuentro con su Madre y la anécdota que cuenta nos remite a un Pirandello niño ingresando a través de los cuentos de su madre en la cultura de la narración. Hay una correspondencia también en el rol de las dos madres que liberan al hijo/hija hacia el camino del placer y de la creación. Pero la sustancia de ese recuerdo no es casual: devela el sentido que el autor le da al trabajo del escritor: hacer ver las cosas de la vida que por tenerlas cerca no vemos.

De este modo los dos relatos trabajan en un misma dirección. Vemos a Pirandello que, de tanto escribir, se ha desnectado del impulso que lo lleva a narrar. Y la manera de reencontrarse con la naturaleza profunda de la escritura es lo que lo iguala con cualquier otra persona: observar la vida que aun en los momentos más difíciles nos ofrece experiencias de placer y regocijo espiritual. Hay un solo clímax: el clímax del relato de su madre, que cancela todo el relato. Todo trabaja para ese momento poético en que al deslizarse los niños por la arena hacia el mar, nos sumergimos con ellos en las bellezas profundas que nutren y regeneran nuestras vidas.

escritura, en la experiencia de consultoría o coordinando talleres y clases, he visto que el trabajo se endurece y se pierde muchas veces el sentido de aquel primer impulso creador.

Estudiar la estructura que va surgiendo mientras narramos nos permite ver si la sucesión, el ordenamiento y la jerarquía de los hechos expresan nuestra idea. Este trabajo en muchas ocasiones nos hace descubrir nuevos caminos, lo que nos permite hacer correcciones que potencien el material. De esta manera, lejos de entorpecer o estallar el rumbo de la intuición, la creación sigue trabajando libremente, tomando las contribuciones que ofrece el pensamiento lógico.

A los fines de indagar el material que vamos creando, podemos analizar el funcionamiento de la estructura en lo *narrativo*, en lo *temático* y en lo *dramático*. No se trata de tres estructuras diferentes. La estructura es una sola. Pero, al estudiar el relato podemos observar como este principio unificador y organizador funciona de manera específica en lo narrativo, en la composición del tema y en la construcción dramática.

En lo narrativo, según el modo en que se ordenan los hechos de la historia en el relato, se pueden distinguir algunas estructuras básicas:

Lineal: el orden de la narración reproduce el orden cronológico de los hechos. Un ejemplo es *El método*, de Marcelo Piñeyro. Hay relatos que, si bien mantienen la linealidad, intercalan algunas escenas que se apartan del tiempo lineal.

De flashback: cuando el relato comienza en un momento avanzado de la historia, que se interrumpe para contar hechos anteriores de la historia, hasta llegar a unirse con el tramo inicial interrumpido. *Buenos muchachos* o *Un lugar en el mundo*, de Adolfo Aristarain, son dos ejemplos de películas que trabajan con esta construcción temporal.

De contrapunto: la narración desarrolla dos o más historias que se van intercalando y finalmente concluyen en una única trama. Por ejemplo, *Hannah y sus hermanas*, de Woody Allen.

De "fresco" (por analogía con la pintura): la narración presenta un núcleo central y otros núcleos narrativos secundarios independientes, que desarrollan distintos aspectos que an-

A continuación sigue la escena que concluye el relato, donde vemos que Pirandello está solo. Así, en el clímax, todas las causas convergen y se devela lo observado por los hermanos Tavianni plasmado en una metáfora conmovedora.

La acción central podría formularse así: "Es la historia de un hombre que reencuentra el sentido de su escritura al reencontrarse con el sentido de la vida."

La estructura narrativa

Todos los idiomas que conozco usan el mismo verbo, o verbos de la misma raíz, para los actos de narrar y de enumerar; esta identidad nos recuerda que ambos procesos ocurren en el tiempo y que sus partes son sucesivas.

JORGE LUIS BORGES

Cuando hablamos de *estructura* nos referimos a un principio que ordena, coordina y unifica todos los elementos que intervienen en la narración: imágenes visuales; banda sonora, situaciones, hechos, acciones y sus desarrollos, diálogos, etc., conformando una unidad, el relato. Gracias a la estructura, las imágenes, situaciones, escenas, secuencias, actos (planteo, desarrollo y desenlace) se van organizando y ordenando en una sucesión, producen sentidos y significados cada vez mayores para expresar la idea base.

La estructura tiene dos funciones: coordina y expresa. Los procedimientos que se emplean para realizar estas conexiones "y que engloban prácticamente todas las posibilidades son *por continuidad, por contraste y por analogía*" (Gutiérrez Espada, 1978). De esta manera, desde una imagen hasta el relato en su conjunto, la estructura produce sentidos y lo que estos sentidos expresan.

En las distintas etapas de la narración y con todos los elementos que la constituyen, la estructura contribuye a crear y sostener la claridad y fluidez narrativas, a la luz de la idea base que está componiendo. La estructura se va conformando en el mismo acto de narrar. La discriminamos con el fin de estudiarla a través del análisis, ya que esto nos facilita detectar las posibles fallas que presenta el relato.

Hay quienes parten del diseño de una estructura. En mi

plían el núcleo central. Dos ejemplos son *Haz lo correcto*, de Spike Lee, y *Amarcord*, de Federico Fellini.

Las decisiones que tomamos al narrar son múltiples: la elección de los espacios donde ocurren las acciones, donde habitan y circulan los personajes, las relaciones que establecemos entre espacios; la organización temporal de los hechos y los tiempos climáticos en los que se producen; la continuidad, la progresión y las transiciones de los acontecimientos, las jerarquías, los acentos, las respiraciones; los climas y ritmos que imprimimos para interesar, intrigar, emocionar, etcétera.

Estas decisiones van conformando la estructura narrativa, tanto en el cortometraje como en el largo. Pero el corto presenta las especificidades narrativas que hemos señalado y que, a la hora de analizar la estructura, debemos tener en cuenta.

RESUMENDO

El cortometraje

- Narra la historia de un solo acontecimiento: un suceso,
- que produce un solo cambio de valores opuestos,
- para generar una transformación en la vida del protagonista y en el mundo en que vive.
- *Todos los elementos del relato se subordinan a un efecto único, un efecto poético.*
- *La concentración imprime una intensidad mayor.*
- Por eso la historia demanda que el tiempo del relato sea breve, para no perder su efectividad.

El largometraje

- Narra la historia de un acontecimiento mayor que demanda acontecimientos menores para contar una experiencia completa.
- Esos acontecimientos menores producen cambios graduales de valores opuestos para recorrer la polaridad del acontecimiento mayor que componen,

- y para generar una transformación en la vida del protagonista y en el mundo en el que vive.
- *Cada secuencia (acontecimiento) tiene un climax, un efecto menor.*
- *La organización causal de los climax de cada secuencia acumula la tensión y conduce al efecto final.*
- Por esto la historia demanda un tiempo de relato más extenso.