MC Kee

El guión

PARTE I

EL ESCRITOR Y EL ARTE DE NARRAR HISTORIAS

Las historias nos aprovisionan para la vida.

KENNETH BURKE

Introducción El guión propone principios, no normas. Las normas dicen: «Se debe hacer de esta manera ». Sin embargo, los principios se limitan a decir: «Esto funciona... y ha funcionado desde que se recuerda». La diferencia resulta crucial. Nuestro trabajo no debe seguir el modelo de una obra «bien hecha», sino que debe estar bien hecho según establecen los principios que confinan nuestro arte. Quienes cumplen las normas son los escritores ansiosos e inexpertos. Los escritores rebeldes y sin formación las incumplen. Los artistas son los maestros de la forma. El guión propone formas eternas y universales, no fórmulas. Cualquier teoría sobre los paradigmas y los modelos infalibles de redacción que sirven para alcanzar el éxito comercial es un disparate. A pesar de las tendencias, de las nuevas versiones y de las segundas partes, al analizar toda la cinematografía de Hollywood descubrimos una sorprendente variedad de diseños narrativos, pero ningún prototipo. Tan poco característica de Hollywood es Jungla de cristal como ¡Dulce hogar... a vecesl, Postales desde el filo, El rey león, This is Spinal Tap, El misterio Von Bulow, Las amistades peligrosas, Atrapado en el tiempo, Leaving Las Vegas o miles de otras excelentes películas de docenas de géneros y subgéneros, que abarcan desde la farsa hasta la tragedia. El guión nos anima a crear obras que entusiasmen al público de los cinco continentes y que se mantengan vivas durante decenios. Nadie necesita un nuevo libro de recetas para aprender a hacer refritos con las sobras de Hollywood. Lo que hace falta es volver a descubrir las directrices básicas de nuestro arte, los principios conductores que dan rienda suelta al talento. Independientemente del lugar donde se realice una película -Hollywood, París, Hong Kong- si su calidad es arquetípica, producirá placer en una reacción en cadena, global y perpetua, que la llevará de sala en sala, generación tras generación. El guión propone arquetipos y no estereotipos. Las historias arquetípicas desvelan experiencias humanas universales que se visten de una expresión única y de una cultura específica. Las historias estereotipadas hacen justamente lo contrario: carecen tanto de contenido como de forma. Se reducen a una experiencia limitada de una cultura específica disfrazada con generalidades rancias y difusas. Por ejemplo, hubo un tiempo en que la tradición española establecía que las hijas debían casarse en orden de edad, de mayor a menor. En la cultura española, una película que tratara sobre una familia del siglo XIX con un estricto patriarca, una esposa sometida, una hija mayor incasable y una hija menor hecha al sufrimiento, podría emocionar a quienes recordaran esa costumbre, pero fuera de esa cultura es poco probable que los demás públicos sintieran alguna empatía. El guionista, temiendo el limitado atractivo de su historia, echa mano de los entornos, personajes y acciones familiares que en el pasado han demostrado complacer al público. ¿Con qué resultado? El mundo se muestra aún menos interesado por esos clichés. Por otro lado, esa tradición represiva podría convertirse en material para un éxito mundial si el artista se arremangara y construyera un arquetipo. Una historia arquetípica crea entornos y personajes tan poco habituales que nuestra mirada se deleita con cada detalle, mientras la narración revela conflictos tan humanos que viajan de cultura en cultura. En Como agua para chocolate de Laura Esquível, la madre y la hija pugnan exigiendo dependencia frente a independencia, permanencia frente a cambio, yo frente a los demás; los conflictos que toda familia conoce. Sin embargo, Esquivel observa el hogar y la sociedad, las relaciones y el comportamiento con tanta riqueza de detalles nunca antes mostrados que nos sentimos irresistiblemente atraídos por sus personajes, fascinados por un mundo que nunca hemos conocido ni podido imaginar. Las historias estereotipadas no cruzan fronteras; las arquetípicas sí. Desde Charlie Chaplin hasta Ingmar Bergman, desde Satyajit Ray hasta Woody Alien, los grandes maestros de la narrativa cinematográfica nos proponen enfrentarnos a esa doble vertiente que todos ansiamos. En primer lugar nos ofrecen el descubrimiento de un mundo desconocido. No importa lo íntimo o épico, contemporáneo o histórico, específico o fantasioso que sea: el mundo de un artista eminente siempre conseguirá sorprendernos como algo exótico o extraño. Como si fuéramos un explorador abriéndose paso en la selva, penetramos atónitos en una sociedad virgen, en una zona sin tópicos donde lo ordinario se convierte en extraordinario. En segundo lugar, una vez entramos en ese mundo extraño, nos encontramos a nosotros mismos. Escondida en las profundidades de esos personajes y sus conflictos hallamos nuestra propia humanidad. Vamos al cine para acceder a un mundo nuevo y fascinante, para suplantar virtualmente a otro ser humano que al principio nos parece muy extraño pero que en el fondo es como nosotros, para vivir en una realidad ficticia que ilumina nuestra realidad cotidiana. No deseamos escapar de la vida sino encontrarla, queremos utilizar nuestra mente de modo estimulante y experimental, flexibilizar nuestras emociones, disfrutar, aprender, aportar profundidad a nuestros días. He escrito El guión para fomentar la creación de películas que tengan un poder y una belleza arquetípicos y que generen en el mundo ese doble placer. El guión propone minuciosidad, no atajos. Desde la inspiración hasta la versión final puede que escribir un guión requiera tanto tiempo como escribir una novela. Los escritores de guiones y de prosa dan la misma densidad a los mundos, personajes e historias que crean, y a menudo nos equivocamos al pensar que un guión es más rápido y sencillo de escribir que una novela simplemente porque las páginas de los guiones tengan mucho espacio en blanco. Los grafómanos rellenan páginas tan rápidamente como son capaces de teclear, pero los guionistas de películas cortan una y otra vez, implacables en su deseo de expresar lo máximo con el menor número de palabras posible. Pascal una vez escribió una extensa carta a un amigo, y en la posdata se disculpó por no haber tenido tiempo de redactar una misiva más breve. Como Pascal, los guionistas aprenden que la clave está en economizar, que la brevedad cuesta tiempo, que la excelencia es sinónimo de perseverancia. El guión propone realidades, no los misterios de escribir. No existe ninguna conspiración para mantener en secreto las verdades de nuestro arte. En los veintitrés siglos transcurridos desde que Aristóteles escribiera su Poética, los «secretos» de las historias han sido tan públicos como la biblioteca de la esquina. No hay nada en el oficio de narrar historias que sea abstruso. De hecho, contar una historia con el objetivo de llevarla a la pantalla parece una tarea engañosamente sencilla a primera vista. Pero cuanto más nos acercamos al centro, trabajando escena a escena para que la historia funcione, la labor se complica paulatinamente, y nos damos cuenta de que en la pantalla no hay ningún lugar donde esconderse. Si un guionista no consigue conmovemos con la pureza de una escena dramatizada, tampoco podrá ocultarse tras las palabras, como hacen los novelistas con la voz del narrador y los dramaturgos con sus soliloquios. No podrá tapar con una capa de lenguaje explicativo o emocional los agujeros de la lógica de su trama, de una motivación poco clara o de una emoción sin tonalidades, y le resultará imposible siquiera decirnos qué pensar o qué sentir. La cámara es el temido aparato de rayos X que revela todo aquello que es falso. Amplía la vida reiteradamente y después desnuda con violencia cada giro débil o extraño de nuestra historia hasta que, confúsos y frustrados, sentimos tentaciones de abandonar. Sin embargo, con determinación y estudio, el rompecabezas encaja; la escritura de guiones es una tarea repleta de preguntas, pero no de misterios irresolubles. El guión propone cómo alcanzar la maestría de nuestro arte y no cómo adivinar el futuro de nuestro mercado. Nadie puede enseñarnos qué se vende, qué no se vende, qué será un éxito o un fracaso total, porque nadie lo sabe. Los descalabros de Hollywood se basan en los mismos cálculos comerciales que los mayores éxitos, si bien algunos dramas oscuros contravienen todo lo establecido por los gurús de la rentabilidad que se venden al mejor postor ( Gente corriente. El turista accidental, Trainspotting ), y sigilosamente conquistan las taquillas nacionales e internacionales. No hay nada garantizado en nuestro arte, por eso tantos se obsesionan con «llegar», con «el éxito» y con las «interferencias creativas». La respuesta honrada ante esos temores es que cuando escribamos con una calidad insuperable, y no antes, conseguiremos un agente, venderemos nuestro trabajo y lo veremos fielmente reflejado en la pantalla. Si hacemos una torpe imitación del éxito del verano pasado, engrosaremos a las filas de esos mediocres que todos los años inundan Hollywood con miles de historias saturadas de tópicos. En lugar de obsesionamos por nuestras posibilidades de éxito, debemos dedicar nuestra energía a alcanzar lo sublime. Si entregamos un guión brillante y original a los agentes se pelearán por el derecho a representamos. Aquel a quien contratemos instigará una guerra de pujas entre los productores ávidos de historias y el ganador nos pagará una vergonzosa cantidad de dinero. Es más, una vez en fase de producción, nuestro guión acabado encontrará un nivel de interferencia sorprendentemente pequeño. Nadie nos puede prometer que no se vayan a producir fatídicas incompatibilidades de caracteres que echen a perder un buen trabajo, pero debemos estar seguros de que los mejores talentos interpretativos y realizadores de Hollywood tienen muy claro que sus carreras dependen de la calidad de los guiones. Sin embargo, debido al voraz apetito de Hollywood por conseguir guiones, a menudo se cosechan antes de que estén maduros, lo que impone cambios de última hora en el plato. Los autores sólidos no venden sus primeros borradores. Revisan el guión pacientemente hasta que está lo más preparado posible para el realizador y los actores. Una obra inacabada incita a la manipulación, mientras que un trabajo afinado y maduro preserva su integridad. El guión insta a respetar al público, no a desdeñarlo. Cuando una persona con talento escribe mal, lo suele hacer por uno de los siguientes motivos: o está obcecada con una idea que debe demostrar, o le embarga una emoción que quiere expresar. Si una persona con talento escribe bien suele ser por el deseo de llegar a su público. Noche tras noche, a lo largo de años de interpretar y dirigir, me he quedado maravillado por el público, por su capacidad de respuesta. Las máscaras caen como por arte de magia, los rostros se tornan vulnerables y receptivos. Los espectadores no ocultan sus sentimientos con coraza alguna, sino que se abren al narrador de maneras que ni siquiera sus amantes conocen, dejándose llevar por la risa, las lágrimas, el terror, la ira, la compasión, la pasión, el amor, el odio; a menudo el ritual los deja exhaustos. El público no es sólo increíblemente sensible. Cuando se instala en un cine a oscuras, el cociente intelectual colectivo se dispara veinticinco puntos. Cuando vamos a ver una película, a menudo sentimos que nuestra inteligencia es superior a lo que estamos viendo, que sabemos qué van a hacer los personajes antes de que lo hagan, que adivinamos el final antes de que lo hagan ellos. El público no sólo es inteligente, sino que su inteligencia supera la de la mayoría de las películas, un fenómeno que no cambia cuando uno pasa al otro lado de la pantalla. Lo único que puede hacer un guionista para adelantarse a las agudas percepciones de un público atento es utilizar todas las dotes artísticas que haya adquirido. Ninguna película podrá funcionar si no nos adelantamos a las reacciones y expectativas del público. Debemos dar forma a nuestras historias de tal manera que expresen nuestra visión y satisfagan los deseos de los espectadores. El público es un factor tan determinante para el diseño de la historia como cualquier otro elemento. Sin él, el acto creativo es inútil. El guión propone originalidad, no clones. La originalidad es la confluencia del contenido y de la fonna, de una singular elección del tema además de una forma narrativa única. El contenido (el entorno, los personajes, las ideas) y la fonna (la selección y la organización de los acontecimientos) se necesitan, se inspiran e interaccionan. El guionista esculpe su historia con el contenido en una mano y el dominio de la fonna en la otra. Cuando modelamos la sustancia de una historia una y otra vez, la narración va tomando forma por sí misma. Al jugar con la forma de la historia, su espíritu intelectual y emocional también evoluciona. Una historia no es sólo lo que se cuenta, sino también la forma de contarlo. Si su contenido es un cliché, la forma de nanar también lo será. Pero si la visión del guionista es profunda y original, el diseño de la historia será único. Por el contrario, si la manera de contarla es convencional y predecible, precisará de caracteres estereotipados para representar comportamientos ya desgastados. Pero si el diseño de la historia es innovador, los entornos, los personajes y las ideas deberán ser igualmente nuevos para encajar con él. Damos fonna a la narración para que se adapte a la sustancia y después modelamos la sustancia para apuntalar el diseño. Sin embargo, no debemos nunca confundir excentricidad con originalidad. La diferencia por la mera diferencia es algo tan vacuo como el cumplir los imperativos comerciales a ojos cerrados. Después de trabajar durante meses o incluso años recopilando datos, recuerdos e invenciones para crear el tesoro que constituye el material de una historia, no hay ningún escritor serio que se aventure a enjaular su visión dentro de una fórmula o a trivializarla en fragmentaciones vanguardistas. La fórmula de lo «bien hecho» puede ahogar la voz de una historia, pero las extravagancias del «cine de autor» le provocarán problemas de dicción. Al igual que los niños rompen cosas para divertirse o agarran pataletas únicamente para llamar la atención, hay demasiados realizadores que recurren a tretas infantiles en la pantalla para gritar: «¡Miren qué sé hacer!». El artista maduro nunca atrae la atención sobre sí mismo y el artista sabio nunca hace nada por el mero hecho de ir contra lo establecido. Las obras de los maestros del cine como Horton Foote, Robert Altman, John Cassavetes, Preston Sturges, Francois Truffaut e Ingmar Bergman son tan peculiares que una sinopsis de tres páginas delata al artista con tanta certeza como su ADN. Los grandes guionistas se distinguen por un estilo narrativo personal que va ligado a su visión. De hecho, y en un sentido muy profundo, su estilo es su visión. El autor elige una serie de elementos formales -número de protagonistas, ritmo de progresión, niveles de conflicto, uso del tiempo...- que, combinados con los contenidos básicos que selecciona -entorno, personaje, idea-, se funden hasta crear un único guión. No obstante, si nos olvidáramos del contenido de sus películas por un momento y estudiáramos el mero esquema de esos acontecimientos, comprobaríamos que, como una canción sin letra, como una silueta sin matriz, el diseño de sus historias está poderosamente cargado de significado. La selección y la organización de acontecimientos que hace el narrador son su metáfora maestra, y reflejan la interconexión de todos los niveles de realidad: personal, política, ambiental y espiritual. La estructura de una historia, libre de caracterizaciones y ambientaciones superficiales, revelará la cosmología personal del autor, su percepción de las pautas y motivaciones más pro fluidas que marcan el cómo y el porqué de las cosas de este mundo: su esquema del orden oculto de la vida. Da igual a quién admiremos -Woody Alien, David Mamet, Quentin Tarantino, Ruth Prawer Jhabvala, Oliver Stone, William Goldman, Zhang Yimou, Nora Ephron, Spike Lee, Stanley Kubrick-; los admiramos porque son únicos. Cada uno ha destacado sobre la multitud por haber seleccionado un contenido distinto al de los demás, por haber diseñado una forma sin parangón y por haber combinado ambos aspectos con un estilo inequívocamente suyo. Aspiro a que mis lectores hagan lo mismo. Las esperanzas que tengo puestas en mis lectores trascienden los límites de sus propias capacidades y destrezas. Tengo una sed insaciable de grandes películas. A lo largo de los últimos veinte años he visto filmes buenos y algunos muy buenos, pero muy pocas veces me he encontrado con una película de un poder y de una belleza asombrosos. Tal vez sea yo; quizá me haya endurecido, pero me parece que no, todavía no, aún creo que el arte transfonna la vida. Pero sé que, si no tocamos todos los instrumentos de la orquesta de una historia, no importará qué música imaginemos, porque estaremos condenados a tararear la misma vieja melodía. He escrito El guión con el propósito de dotar al lector de la maestría de este oficio, para liberarlo y que pueda expresar una visión original de la vida, para elevar su talento más allá de las convenciones, de modo que pueda escribir películas con una sustancia, una estructura y un estilo diferenciadores. 1 Los obstáculos de las historias

EL DECLIVE DE LAS HISTORIAS Imaginemos cuántas páginas de prosa se escriben a lo largo de un día en todo el mundo, cuántas obras se interpretan, cuántas películas se ven, la interminable corriente de comedia y drama en la televisión, las veinticuatro horas de noticias impresas y retransmitidas, cuántos cuentos se relatan a los niños al irse a dormir, cuánta fanfarronada en bares, cuánto cotilleo navega por Internet. El apetito de historias que tiene la humanidad es insaciable. La narración no es sólo nuestra forma de arte más prolífica, sino que rivaliza con todas las demás actividades -trabajar, jugar, comer, hacer ejercicio- para captar nuestro tiempo de vigilia. Dedicamos tanto tiempo a narrar y a escuchar historias como a donnir, e incluso entonces soñamos. ¿Por qué? ¿Por qué dedicamos una parte tan grande de nuestra vida a las historias? Porque, como dice el crítico Kenneth Burke, las historias nos aprovisionan para la vida. Día tras día buscamos una respuesta a la eterna pregunta que se planteó Aristóteles en su Ética : ¿Cómo debería dirigir un ser humano su vida? Pero la respuesta es esquiva, se oculta tras las muchas horas en que uno lucha por conciliar sus capacidades y sus sueños, por fundir ideas y pasiones, por convertir el deseo en realidad. Un tren cargado de incertidumbre nos arrastra a través del tiempo. Si uno se detiene para comprender su pauta y su significado, la vida, como una Gestalt, como una fonna que se destruye cuando se intenta analizar, hace piruetas: primero es seria, luego cómica; estática, frenética; con sentido, sin sentido. Los acontecimientos concretos del mundo escapan a nuestro control, mientras que los momentos personales, a pesar de todos los esfuerzos por mantener el timón, a menudo nos dominan. Tradicionahnente la humanidad ha buscado la respuesta a la pregunta planteada por Aristóteles en las cuatro sabidurías -la filosofía, las ciencias, la religión, el arte-, tomando de cada una alguna intuición para componer con ellas un significado que se pueda experimentar. Sin embargo, ¿quién que no tenga que aprobar un examen lee hoy a Hegel o Kant? La ciencia, antiguamente la gran encargada de dar explicaciones, tergiversa la vida con complejidades y perplejidad. ¿Quién es capaz de escuchar sin cinismo a los economistas, a los sociólogos o a los políticos? La religión se ha convertido para muchos en un ritual vacío que enmascara la hipocresía. Al reducirse nuestra fe en las ideologías tradicionales, nos dirigimos hacia la fuente en la que todavía creemos: el arte de contar historias. El mundo consume hoy películas, novelas, obras de teatro y televisión en tal cantidad y con un apetito tan desmedido, que las artes narrativas se han convertido en la principal fuente de inspiración de la humanidad en su búsqueda del orden en el caos y de la coherencia interna de la vida. Nuestro deseo de historias refleja la profunda necesidad humana por comprender la pauta de la vida, no solamente como ejercicio intelectual, sino dentro de una experiencia muy personal y emotiva. En palabras del dramaturgo Jean Anouilh: «La ficción da forma a la vida». Algunas personas consideran que ese apetito de historias es un mero entretenimiento, una forma de huir de la vida en lugar de explorarla. Pero después de todo, ¿qué es el entretenimiento? Entretenerse es sumergirse en la ceremonia de la narración con el objetivo de alcanzar un final intelectual y emocionalmente satisfactorio. Para el público de una película, el entretenimiento es el ritual de sentarse en la oscuridad, concentrarse en una pantalla para experimentar el significado del guión y, con esa nueva percepción, sentir el ascenso de emociones intensas, e incluso a veces dolorosas, y al profundizar en su significado, dejarse llevar hasta la satisfacción última de dichas emociones. Ya sea a través del triunfo de los enloquecidos empresarios contra los demonios hititas en Los cazafantasmas o de la compleja resolución de los demonios intemos en Shine ; de la integración del personaje en El desierto rojo o de su desintegración en La conversación, todas ellas buenas películas, novelas y obras de teatro que reflejan todas las tonalidades de lo cómico y de lo trágico, siempre consiguen entretener al público ofreciéndole un modelo nuevo de vida cargado de significado afectivo. Ocultarse detrás de la creencia de que el público al entrar simplemente quiere olvidarse de sus problemas y escapar de la realidad es un abandono cobarde de la responsabilidad que tienen los artistas. Las historias no son una huida de la realidad sino un vehículo que nos transporta en nuestra búsqueda de la realidad, nuestro mejor aliado para dar sentido a la anarquía de la existencia. No obstante, aunque el siempre creciente alcance de los medios de comunicación ofrece ahora la oportunidad de enviar historias más allá de las fronteras y de los idiomas hasta alcanzar a millones de personas, la calidad general de la narrativa está mermando. Ocasionalmente, se leen o se ven obras excelentes, pero en la mayoría de los casos uno se cansa de vagar entre anuncios de periódicos, tiendas de vídeos y guías de televisión buscando algo de calidad, se cansa de dejar las novelas a medio leer, de escapar de obras de teatro en el intermedio, de salir de las películas mitigando la decepción diciéndose que tenía una bonita fotografía... El arte de la narración está en decadencia, y como ya observó Aristóteles hace dos mil trescientos años, si la narración va mal el resultado es la decadencia. La narrativa mala y falsa se ve obligada a sustituir la sustancia con espectáculo, la verdad con trucos. Las historias endebles, en su desesperación por mantener la atención del público, degeneran en rollos de película de demostraciones multimillonarias llenas de movimiento y brillo deslumbrante. En Hollywood las imágenes son cada vez más extravagantes; en Europa cada vez más decorativas. El comportamiento de los actores es cada vez más histriónico, más lascivo y más violento. La música y los efectos de audio son crecientemente tumultuosos. El resultado raya en lo grotesco. Ninguna cultura puede avanzar sin una narrativa sincera e intensa. Cuando una sociedad experimenta de fonna repetida pseudohistorias brillantes y vacuas, degenera. Necesitamos verdaderas sátiras y tragedias, dramas y comedias que iluminen los oscuros rincones de la mente humana y de la sociedad. Si no, como nos avisó Yeats: «...el centro no se mantendrá unido». Cada año Hollywood produce y/o distribuye entre cuatrocientas y quinientas películas, casi dos películas diarias. Unas pocas resultan excelentes, pero la mayoría son mediocres o malas. Sentimos tentaciones de culpar a quienes autorizan las producciones por esa saturación de banalidad. Pero recordemos por un momento El juego de Hollywood : El joven ejecutivo de Hollywood interpretado por Tim Robbins explica que tiene muchos enemigos porque cada año su estudio acepta más de dos mil guiones de los que les envían y sólo hace doce películas. Se trata de un diálogo totalmente preciso. Los departamentos de guiones de los principales estudios revisan miles y miles de guiones, biblias, novelas y obras de teatro buscando un gran guión cinematográfico. O lo que es más probable, algo más o menos bueno que puedan desarrollar hasta alcanzar un nivel superior a la media. En la década de los noventa el desarrollo de guiones en Hollywood había alcanzado los quinientos millones de dólares anuales, tres cuartas partes de los cuales se pagaban a los guionistas en concepto de opciones y nuevas versiones de películas que nunca se harían. A pesar de esa cantidad y de los grandes esfuerzos realizados, Hollywood no consigue encontrar un material mejor que el que produce. La verdad, aunque cueste creerla, es que lo que vemos cada año en la pantalla es un reflejo razonable de los mejores guiones escritos en los últimos años. Sin embargo, hay muchos guionistas cinematográficos que no consiguen enfrentarse a este hecho y viven en el limbo de la ilusión, convencidos de que Hollywood está ciego ante su talento. Con pocas excepciones, el genio nunca descubierto es un mito. Los guiones de primera fila siempre tienen alguna posibilidad, raro es que no lleguen a realizarse. Los escritores capaces de narrar una historia de calidad tienen un amplio mercado, siempre lo han tenido y siempre lo tendrán. Hollywood cuenta con un mercado internacional seguro para cientos de películas al año, y esas películas se harán. La mayoría se estrenará, durará unas pocas semanas, se retirará de la cartelera, y con un poco de suerte se olvidará. Pero Hollywood no sólo sobrevive, sino que prospera porque no tiene virtualmente ningún competidor. Eso no siempre fue así. Desde la aparición del neorrealismo hasta la gran corriente de la Nouvelle Vague, los cines estadounidenses estuvieron llenos de obras de brillantes realizadores europeos que plantearon un reto al dominio de Hollywood. Pero tras el fallecimiento o la jubilación de aquellos maestros, los últimos veinticinco años han sido testigos de una lenta decadencia de la calidad de las películas del continente. Hoy en día los realizadores europeos culpan de su fracaso a una conspiración de los distribuidores, en un intento por atraer público. Sin embargo, las películas de sus predecesores -Renoir, Bergman, Fellini, Buñuel, Wajda, Clouzot, Antonioni, Resnais- se exhibieron por todo el mundo. El sistema no ha cambiado. El público de películas hechas fúera de Hollywood sigue siendo vasto y leal. Los distribuidores tienen la misma motivación hoy que entonces: el dinero. Lo que ha cambiado es que los «autores» contemporáneos no saben narrar una historia con la fuerza de las generaciones pasadas. Al igual que pretenciosos decoradores de interiores, hacen películas para la vista y nada más. Como resultado, la tormenta de genios europeos se ha convertido en un cenagal de películas áridas que dejan un espacio vacío que Hollywood llena. Sin embargo, las obras asiáticas viajan ahora por toda América del Norte y el resto del mundo, conmoviendo y deleitando a millones de personas, convirtiéndose en el centro de atención internacional con facilidad por una razón: los realizadores asiáticos narran historias maravillosas. En lugar de convertir a los distribuidores en chivos expiatorios, los realizadores que no trabajan en Hollywood harían bien mirando hacia Oriente, donde los artistas poseen la pasión de contar historias y el arte de narrarlas con belleza.

LA PÉRDIDA DEL OFICIO El arte de la narración es la fuerza cultural dominante del mundo, y el arte del cine es el medio dominante de esa gran empresa. El público mundial es devoto pero ansia historias. ¿Por qué? No porque exista una escasez de esfuerzos. El Sindicato de Guionistas de América registra en sus anales más de treinta y cinco mil títulos anuales. Y ésos son solamente los que se llegan a registrar. En toda América se intentan escribir cientos de miles de guiones cada año, pero sólo hay un puñado de calidad debido a muchas razones. La principal es que los que hoy aspiran a ser guionistas se apresuran a sentarse ante el teclado sin aprender primero el oficio. Si nuestro sueño fuera componer música, ¿nos diríamos a nosotros mismos: «Ya he escuchado muchas sinfonías... también sé tocar el piano... creo que compondré una este fin de semana?». No. Pero es exactamente así como empiezan muchos guionistas: «He visto muchas películas, algunas buenas y otras malas... saqué un sobresaliente en redacción... han llegado las vacaciones...». Si quisiéramos componer nos dirigiríamos a un conservatorio para aprender tanto la teoría como la práctica musical, centrándonos en el género de la sinfonía. Después de años de diligencia, fusionaríamos nuestro conocimiento y nuestra creatividad, echaríamos mano del coraje y nos aventuraríamos a componer. Hay demasiados escritores poco reconocidos que nunca sospechan que la creación de un buen guión es tan complicada como la creación de una sinfonía e incluso más, en algunos aspectos. Mientras el compositor crea con la pureza matemática de las notas, nosotros nos sumergimos en ese algo caótico conocido como naturaleza humana. El novato se lanza hacia delante sin mirar, contando únicamente con su experiencia, pensando que la vida que ha vivido y las películas que ha visto le dan algo que contar y una forma de contarlo. Sin embargo, valora en exceso la experiencia. Obviamente, queremos escritores que no se escondan de la vida, que la vivan profundamente, que la observen con detenimiento. Eso es vital pero no suficiente. En el caso de la mayoría de los escritores, lo que aprenden al leer y estudiar se equipara a la experiencia o la supera, en particular si esa experiencia personal no se analiza. Conocerse a uno mismo es la clave: la vida junto con una profunda reflexión acerca de nuestras reacciones ante ella. Y respecto a la técnica, lo que el novato confunde con oficio es simplemente su absorción inconsciente de elementos narrativos de todas las novelas, películas u obras de teatro con las que se ha encontrado. Al escribir evalúa y compara su trabajo con un modelo construido a partir de un cúmulo de lecturas y observaciones. El escritor sin fonnación lo llama «instinto» aunque sólo se trata de un hábito que resulta rígidamente restrictivo. O imita su prototipo mental o se imagina en la vanguardia y se rebela contra él. Pero el uso ciego y caprichoso o la rebelión contra la suma de repeticiones inconscientemente grabadas no son, en ningún sentido, técnicas, y producen guiones plagados de clichés de tipo comercial o artístico. Ese dar palos de ciego es un fenómeno reciente. En los decenios pasados los guionistas aprendían su oficio en la universidad o a través de su experiencia en el teatro o en la escritura de novelas, como aprendices del sistema de estudios de Hollywood o mediante una combinación de los sistemas anteriores. A principios del siglo XX varias universidades americanas llegaron al convencimiento de que, al igual que los músicos y los pintores, los escritores necesitaban el equivalente a una escuela musical o artística para aprender los cánones de su oficio. Con ese objetivo, académicos como William Archer, Kenneth Rowe y John Howard Lawson escribieron una serie de libros excelentes sobre la dramaturgia y las artes de la prosa. Su método era intrínseco y extraía su fúerza de los movimientos de los grandes músculos del deseo, de las fuerzas del antagonismo, de los puntos de inflexión, de la columna vertebral, de la progresión, de la crisis, del clímax: la historia vista desde el interior. Los guionistas en activo, con o sin formación específica, utilizaron aquellos textos para desarrollar su arte, convirtiendo el medio siglo que va desde los locos años veinte hasta los protestones sesenta en una edad dorada de la narración americana sobre el papel, la pantalla y el escenario. No obstante, durante los últimos veinticinco años, el método de enseñar escritura creativa en las universidades americanas ha cambiado de intrínseco a extrínseco. Las tendencias de la teoría literaria han alejado a los profesores de las profúndas fuentes de la narración hacia el lenguaje, los códigos, el texto: la historia vista desde el exterior. Como consecuencia (a pesar de algunas excepciones notables), la generación actual de escritores está infraeducada en los principios primordiales de la narrativa. Los guionistas extranjeros han tenido incluso menos oportunidades de estudiar su oficio. Los académicos europeos suelen rechazar que la escritura se pueda enseñar, en ninguno de sus sentidos, y consecuentemente nunca se han incluido cursos sobre escritura creativa en ningún currículo de las universidades europeas. Está claro que Europa cuenta con muchas de las academias de arte y de música más brillantes del mundo. Es imposible comprender por qué se considera que un tipo de arte se puede enseñar y otro no. Peor aún, ese desprecio hacia la escritura de guiones la ha excluido hasta hace poco de los estudios de todas las escuelas de cine europeas, excepto la de Moscú y la de Varsovia. Se podrían decir muchas cosas en contra del antiguo sistema de estudio de Hollywood, pero en su haber tenía un programa de aprendices supervisado por revisores de redacción experimentados. Aquella época ha pasado. De vez en cuando hay algún estudio que vuelve a descubrir el uso de los aprendices, pero en su intento de recuperar la época dorada se olvida de que los aprendices necesitan un maestro. Los ejecutivos actuales pueden ser capaces de reconocer la habilidad, pero pocos tienen la destreza o la paciencia necesarias para transformar un talento en un artista. El motivo final del declive de la narración es muy profundo. Los valores, las cargas positivas y negativas de la vida, son el alma de nuestro arte. El escritor da forma a la historia sobre la percepción de qué merece la pena ser vivido, por qué merece la pena morir, qué resulta estúpido perseguir, el significado de justicia, de verdad los valores esenciales. En décadas pasadas los guionistas y la sociedad estaban más o menos de acuerdo acerca de estos temas, pero nuestra era ha ido cayendo progresivamente en el cinismo moral y ético, el relativismo y la subjetividad; hay una gran confusión de valores. Al desintegrarse la familia y aumentar el antagonismo de género, ¿quién, por ejemplo, siente que comprende la naturaleza del amor? ¿Y cómo se expresan las convicciones personales ante una audiencia crecientemente escéptica? Esta erosión de los valores ha venido acompañada de la correspondiente erosión de la narración. Al contrario de lo que ocurría con los escritores del pasado, no podemos suponer nada. En primer lugar debemos excavar profúndamente en la vida para descubrir nuevas percepciones, nuevos refinamientos del valor y del significado, y entonces podremos crear un vehículo narrativo que exprese nuestra interpretación ante un mundo cada vez más agnóstico. No es tarea sencilla.

EL IMPERATIVO DE LA HISTORIA Cuando me trasladé a Los Ángeles, hice lo que hacen muchos para seguir comiendo y escribiendo: leí. Trabajé para las cadenas UA y NBC analizando encargos de guiones destinados al cine y la televisión. Después de llevar a cabo los primeros doscientos análisis, llegué a sentir que sería capaz de escribir por adelantado un infonne de análisis genérico de los guiones de Hollywood en el que solamente faltara cumplimentar el título y el guionista. El informe que tenía que redactar una y otra vez era: Agradable descripción, diálogo interpretable. Algunos momentos divertidos; algunos momentos emocionantes. En general, un guión con palabras bien elegidas. No obstante la historia apesta. Las primeras treinta páginas se arrastran sobre una montaña de explicaciones y el resto nunca se tiene en pie. El argumento principal, lo que de él hay, está lleno de convenientes coincidencias y débiles motivaciones. No hay un protagonista discernible. Las tensiones no relacionadas entre sí, que podrían dar forma a tramas secundarias, nunca lo hacen. Ninguno de los personajes revela jamás ninguna profundidad mayor que lo que aparece a primera vista. No existe momento alguno en que se muestre una visión íntima de las vidas interiores de esas personas o de su sociedad. Se trata de una colección inerte de episodios predecibles, mal contados y estereotipos que divagan hasta crear una bruma sin objetivo. Pero nunca escribí el siguiente informe: ¡Gran historia! Me atrapó en la primera página y me mantuvo inmerso. El primer acto crece hasta alcanzar un clímax repentino que se desmembra entretejiendo una suprema mezcla de argumento y trama secundaria. Revelaciones sublimes de un profundo personaje. Una increíble visión interior de esta sociedad. Me ha hecho reír, me ha hecho llorar. Continúa hasta el clímax del segundo acto tan emocionante que pensé que la historia se había terminado. Y sin embargo, de las cenizas del segundo acto, este guionista creó un tercer acto de tal poder, tal belleza, tal magnificencia, que estoy redactando este informe tumbado en el suelo. No obstante, este guión es una pesadilla gramatical de doscientas setenta páginas donde cada cinco palabras presenta un error ortográfico. Su diálogo es tan enrevesado que ni un Cirano podría pronunciarlo. Las descripciones están plagadas de instrucciones para la cámara, explicaciones subtextuales y comentarios filosóficos. Ni siquiera está mecanografiado con el fonnato adecuado. Obviamente no se trata de un guionista profesional. IGNORAR. Si lo hubiese hecho, habría perdido mi trabajo. El cartel de la puerta no dice «Departamento de Diálogos» o «Departamento de Descripciones». Dice «Departamento Narrativo». Una buena historia hace posible una buena película, mientras que las narraciones que no funcionan son casi una garantía de desastre. El lector que no pueda comprender este principio merece ser despedido. De hecho, es sorprendentemente raro encontrarse con una historia bellamente fabricada con un mal diálogo o con una descripción apagada. Lo habitual es que cuanto mejor sea la narrativa, más vividas serán las imágenes, más agudo el diálogo. Pero la falta de progresión, la falsa motivación, los personajes redundantes, el subtexto vacío, los agujeros y otros problemas narrativos similares serán las razones básicas de un texto soso y aburrido. No basta con tener talento literario. Si no se puede contar una historia, todas esas bellas imágenes y sutilezas del diálogo a los que se dedican meses y meses de perfeccionamiento sólo malgastan el papel en el que están impresas. Lo que se escribe para el mundo, lo que el mundo nos exige, son historias. Ahora y siempre. Hay innumerables escritores que adoran el diálogo elegante y las descripciones manicuradas sobre historias anoréxicas, y se preguntan por qué sus guiones nunca llegan a producirse. Existen otros con un talento literario modesto pero una gran capacidad narrativa que disfrutan del profundo placer de ver sus sueños tomar forma bajo la luz de la pantalla. De todo el esfuerzo creativo representado en una obra acabada, el setenta y cinco por ciento o más de la tarea de un escritor consiste en diseñar la historia. ¿Quiénes son esos personajes? ¿Qué quieren? ¿Por qué lo desean? ¿Qué hacen para conseguirlo? ¿Qué les detiene? ¿Cuáles son las consecuencias? Nuestra incomnensurable tarea creativa consiste en responder a esas imponentes preguntas y darles forma de narración. El diseño de la historia dará testimonio de la madurez y la visión interna del guionista, su conocimiento de la sociedad, de la naturaleza y del corazón humano. La narrativa exige tanto una imaginación vivida como un poderoso pensamiento analítico. El reflejo biográfico nunca plantea problemas porque, con o sin ingenio, toda narración, honrada o no, sabia o estúpida, refleja fielmente a su creador, presentando su humanidad... o inhumanidad. Frente a este terror, escribir un diálogo es una dulce diversión. Por lo tanto, el guionista acepta el principio de contar una historia... y después se queda paralizado porque, ¿qué es una historia? La idea que tenemos de una historia se parece a la idea que tenemos de la música. Hemos oído melodías durante toda nuestra vida. Podemos bailar y cantar mientras suenan. Pensamos que comprendemos la música hasta que intentamos componerla y lo que tocamos al piano asusta al gato. Si consideramos El precio de la felicidad y En busca del arca perdida maravillosas historias bellamente contadas para la pantalla -y lo son-, ¿qué diablos tienen en común? Si consideramos Hannah y sus hermanas y Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores dos brillantes historias cómicas narradas de forma encantadora, y lo son, ¿en qué coinciden? Comparemos Juego de lágrimas con ¡ Dulce hogar... a vecesl, Terminator con El misterio Von Bulow, Sin perdón con Comer, beber, amar. O Un pez llamado Wanda con Ocurrió cerca de su casa, ¿Quién engañó a Roger Rabbifl con Reservoir Dogs. Y si nos remontamos en los decenios, comparemos Vértigo con 8 V? con Persona con Rashomon con Casablanca con Avaricia con Tiempos modernos con El acorazado Potemkin, y veremos como todas son maravillosas narraciones para la pantalla, todas muy diferentes, aunque todas producen el mismo resultado: el público sale de la sala exclamando «¡Qué historia tan maravillosa!». Casi ahogándose en un mar de géneros y estilos, el guionista podría llegar a creer que si todas esas películas narran historias, entonces cualquier cosa se puede convertir en una historia. Pero si lo analizamos con más profundidad, si eliminamos lo superficial, observamos que en el fondo todas son lo mismo. Cada una es una encarnación de la fonna universal de la narrativa. Cada una articula esa forma en la pantalla de manera única, pero en cada una la fonna es esencialmente idéntica, y ante esa fonna profunda el público responde exclamando: «¡Qué historia tan maravillosa!». Cada una de las artes queda definida por su forma esencial. Desde la sinfonía hasta el hip-hop, la forma subyacente de la música crea una pieza musical y no ruido. Ya sean representativos o abstractos, los principios cardinales del arte hacen de un lienzo una pintura y no un garabato. De la misma manera, desde Homero a Ingmar Bergman, la fonna universal de la narrativa da fonna a una obra creando una historia, y no un «retrato» o un collage. En todas las culturas y a través de todas las épocas, esa forma innata ha sido intenninablemente variable pero inalterable. Sin embargo, forma no es sinónimo de «fórmula». No existen recetas para la escritura de guiones que garanticen el punto de cocción. La narrativa es demasiado rica en misterio, complejidad y flexibilidad para reducirla a una fónnula. Sólo un idiota lo intentaría. Por el contrario, el guionista debe atrapar la forma narrativa. Eso es ineludible.

UNA BUENA HISTORIA BIEN CONTADA Una «buena historia» significa algo que merece la pena narrar y que el mundo desea conocer. Lograr escribirla es una tarea solitaria. Comienza con el talento. Es preciso haber nacido con la capacidad creativa de juntar una serie de cosas de una fonna que no se le haya ocurrido antes a nadie. Después se debe dar una perspectiva a la obra que se base en nuevas visiones de la naturaleza humana y de la sociedad, unidas a un profundo conocimiento de los personajes y del mundo que se está creando. Todo eso y... como revelan Hallie y Whit Burnett en su excelente librito, mucho amor. La historia que queremos contar nos debe suscitar amor, hemos de creer que la visión que se tiene sólo se puede expresar a través de una historia donde los personajes pueden ser más «reales» que la propia gente, que ese mundo ficticio es más profundo que el verdadero. También hay que amar lo dramático, sentir una fascinación por las sorpresas y revelaciones repentinas que producen cambios abismales en la vida. Hay que amar la verdad; se debe cuestionar cada verdad de la vida hasta alcanzar los propios motivos ocultos. Se debe amar a la humanidad, estar dispuesto a simpatizar con las almas que sufren, a meterse en la piel de los demás y ver el mundo a través de sus ojos. Es preciso amar las sensaciones, es decir, tener el deseo de mimar no sólo los sentidos físicos sino también los internos. Hay que amar los sueños, el placer de dejarse llevar tranquilamente por la imaginación con el único objetivo de ver hasta dónde nos lleva, y dejarse fascinar por el humor y alegrarse por esa gracia salvadora que nos devuelve el equilibrio en la vida. Es necesario, además, sentir el lenguaje, deleitarse en el sonido y en el significado, en la sintaxis y en la semántica. Hay que percibir la dualidad, las contradicciones ocultas de la vida, sospechar de forma sana que las cosas no son lo que parecen. Se debe aspirar a la perfección, sentir la pasión de escribir y revisar en busca del momento perfecto. Buscar lo singular, sentir la emoción de la audacia y presentar un rostro de pétrea calma ante el ridículo. Perseguir la belleza, tener un sentido innato que atesore lo bien escrito, odie la mala redacción y conozca la diferencia. Se debe amar el «yo», una fortaleza que no necesita un refuerzo constante, que nunca duda de su condición de escritor. Se debe sentir intensamente la escritura y soportar la soledad. Pero el amor por una buena historia, unos personajes maravillosos y por un mundo guiado por nuestra pasión, nuestra valentía y nuestros dones creativos sigue sin ser suficiente. Nuestro objetivo debe ser narrar bien una buena historia. Al igual que un compositor debe sobresalir en los principios de la composición musical, nosotros debemos conquistar los principios relativos a la composición narrativa. Este oficio ni es mecánico ni consiste en una serie de trucos. Se trata de un conjunto de técnicas mediante las cuales podemos crear una conspiración de intereses entre nosotros y el público. Este oficio es una suma total de todos los medios utilizados para llevar a nuestro público a una más profunda implicación, para mantenerlo imnerso en ella y finalmente para recompensarlo con una experiencia emocionante y llena de significado. Sin oficio, lo máximo que puede hacer un guionista es atrapar la primera idea que se le pase por la cabeza y después sentarse inútilmente ante su propio trabajo, incapaz de responder a las temidas preguntas: ¿Es bueno? ¿O es una porquería? Si es una porquería, ¿qué hago ? La mente consciente, atascada en esas terribles preguntas, bloquea al subconsciente. Pero cuando la mente consciente comienza a trabajar en la tarea objetiva de practicar el oficio, lo espontáneo emerge. El dominio de este oficio libera al subconsciente. ¿Qué ritmo tiene el día de un guionista? En primer lugar se entra en el mundo imaginado. Cuando los personajes comienzan a hablar y actuar, se escribe. ¿Qué se hace después? Se sale de la fantasía y se lee lo que se ha escrito. ¿Y qué se hace mientras se lee? Se analiza. «¿Es bueno? ¿Funciona? ¿Por qué no? ¿Debería eliminar cosas? ¿Añadir otras? ¿Reorganizarlas?» Se escribe y se lee; se crea, se critica; impulso, lógica; hemisferio derecho, hemisferio izquierdo; se vuelve a imaginar, se vuelve a escribir. Y la calidad de las revisiones, la posibilidad de alcanzar la perfección, depende del dominio del oficio que nos guía a corregir las imperfecciones. Un artista nunca se encuentra a merced de los caprichos del impulso; ejercita voluntariamente su oficio para crear annonías de instintos e ideas.

HISTORIA Y VIDA A lo largo de los años he observado dos tipos típicos y persistentes de malos guiones. El primero es el mal guión de «una historia personal»: En un entorno de oficina nos encontramos a una protagonista con un problema: merece un ascenso pero se lo van a conceder a otra persona en su lugar. Enfadada, se dirige a casa de sus padres para encontrar que su padre está senil y su madre no puede manejar la situación. De vuelta a su apartamento se pelea con su compañera de piso, una persona perezosa y maquinadora. Tiene una cita y choca contra su fracaso comunicativo: su insensible amante la lleva a un caro restaurante francés, olvidando por completo que está a dieta. Vuelve a la oficina donde, sorprendentemente, se le concede el ascenso... pero surge una nueva tensión. Vuelve a casa de sus padres donde, mientras la protagonista soluciona el problema de su padre, su madre tiene un ataque de nervios. De regreso a su casa descubre que su compañera de piso le ha robado el televisor y ha desaparecido sin pagar el alquiler. La protagonista decide romper con su amante, asalta el frigorífico y engorda cuatro kilos. Pero, alzando la cabeza, convierte su ascenso en un triunfo. Una nostálgica conversación íntima durante una cena con su familia cura las penas de su madre. Su nueva compañera de piso no sólo termina siendo una joya que paga al alquiler con semanas de antelación con talones bancarios, sino que le presenta a Alguien Nuevo. Nos encontramos en la página noventa y cinco. Sigue su dieta y en las últimas veinticinco páginas está muy atractiva, lo que es el equivalente literario de una imagen a cámara lenta de un campo de margaritas cuando florece el romance con Alguien Nuevo. Al final se enfrenta a su Decisión de Crisis: ¿debe comprometerse o no? El guión tennina en un Clímax lacrimógeno cuando la protagonista decide que necesita más espacio vital. En segundo lugar tenemos el mal guión de «éxito comercial garantizado»: Debido a de una confusión con el equipaje del aeropuerto, un vendedor de software se hace con «lo que va a acabar con la civilización tal y como la conocemos en la actualidad». «Lo que va a acabar con la civilización tal y como la conocemos en la actualidad» es un objeto bastante pequeño. De hecho, está oculto en un bolígrafo que el desventurado protagonista sin saberlo lleva en el bolsillo, lo que hace que se convierta en el objetivo de un reparto de tres docenas de personajes, todos ellos con identidades dobles o triples, y todos han trabajado a ambos lados del Telón de Acero y se conocen desde la Guerra Fría. Todos ellos intentan matar al tipo del bolígrafo. Este guión está repleto de persecuciones de coches, tiroteos, fugas impresionantes y explosiones. Cuando no hay explosiones o tiros, la película se detiene en escenas repletas de un denso diálogo, mientras el protagonista intenta clasificar a todos esos personajes múltiples y descubrir en quién puede confiar. Termina con una cacofonía de violencia y efectos de factura multimillonaria, durante los cuales el protagonista consigue destruir «lo que va a acabar con la civilización tal y como la conocemos en la actualidad» y salvar así a la humanidad. La primera, «la historia personal» carece de estructura, es un retrato de un pedazo de vida que confunde lo verosímil con la verdad. Este guión cree que cuanto más precisa sea su observación de los hechos cotidianos, cuanto más exacto su reportaje de lo que en realidad ocurre, más verdad transmitirá. Pero los hechos, con independencia de cuán minuciosamente se observen, serán una verdad con «v» minúscula. La verdad con «V» mayúscula se oculta detrás, más allá, dentro, por debajo de la superficie de las cosas, manteniendo la realidad unida o separándola en pedazos, y no se puede observar de forma directa. Porque este guionista sólo ve lo que resulta visible y fáctico, y está ciego ante la verdad de la vida. Por otro lado, el «éxito comercial garantizado» es un asalto excesivamente estructurado, complicado y poblado que ataca a los sentidos físicos y que no tiene ninguna relación en absoluto con la vida. Ese tipo de guionista confunde cinética y entretenimiento. Espera que, independientemente de la historia, si utiliza suficientes acciones vertiginosas e imágenes deslumbrantes, el público se vaya a emocionar. Y debido al fenómeno de las imágenes generadas por ordenador, seguramente no estará del todo equivocado. Los espectáculos de ese tipo sustituyen a la imaginación con una realidad simulada. Utilizan la historia como una excusa para presentar efectos no vistos hasta entonces que nos arrastran a un tornado, a las fauces de un dinosaurio o a holocaustos futuristas. Y ciertamente, esos espectáculos bullangueros pueden producir en nosotros un torbellino de emociones. Pero son como las atracciones de los parques temáticos, sus placeres son efímeros porque la historia de la cinematografía nos ha demostrado una y otra vez que, con la misma rapidez con que esos nuevos entusiasmos cinéticos se disparan hacia la popularidad, caen bajo la apatía del «ya visto y ya hecho». Cada diez años, aproximadamente, la innovación tecnológica produce un enjambre de películas mal contadas que tiene el único objetivo de explotar el espectáculo. La propia invención del cinematógrafo, una sorprendente simulación de la realidad, provocó un gran entusiasmo de público, al que se surtió durante años de historias insulsas. Sin embargo, con el tiempo, las películas mudas evolucionaron hasta convertirse en una forma de arte magnífica, aunque quedó destruida por la llegada del sonido, una simulación aún más real de la realidad. Las películas de los primeros años treinta dieron un paso atrás, ya que el público disfrutaba alegremente de historias vanas por el simple placer de oír hablar a los actores. Las películas sonoras cobraron poder y aumentó su interés, pero fueron destruidas por la invención del color, de las tres dimensiones, de la gran pantalla y en la actualidad por las imágenes generadas por ordenador. Las imágenes generadas por ordenador no son una maldición ni una panacea. Simplemente añaden nuevas tonalidades a la paleta de las narraciones. Gracias a ellas se puede hacer cualquier cosa que imaginemos y hacerlo con una sutil satisfacción. Cuando las imágenes generadas por ordenador se basan en una narración de calidad, como Forrest Gump u Hombres de negro, el efecto queda oculto tras la historia que se está narrando, enriqueciendo el momento sin atraer la atención sobre sí mismas. El guionista «comercial», sin embargo, a menudo se siente deslumbrado por el brillo del espectáculo y no es capaz de comprender que el entretenimiento duradero sólo se encuentra en las verdades humanas que subyacen a la imagen. Los guionistas que escriben retratos y espectáculos, y en realidad todos los guionistas, deben llegar a comprender la relación que existe entre la historia y la vida: La historia es una metáfora de la vida. El narrador es un poeta de la vida, un artista que transfonna la vida cotidiana, la vida interna y la vida externa, el sueño y la realidad, en un poema cuya rima son los acontecimientos en lugar de las palabras -una metáfora de dos horas que nos dice: ¡La vida es así!-. Por consiguiente, una narración debe abstraerse de la vida para descubrir sus esencias, pero sin llegar a convertirse en una abstracción que pierda todo sentido de la vida vivida. Una narración debe ser como la vida, pero no tan literal que carezca de profundidad o de un significado que vaya más allá de lo que resulta obvio para todo el mundo. Los guionistas que escriben retratos deben darse cuenta de que los hechos son neutrales. La peor excusa que se puede utilizar para incluir algo en una narración es: «Es que en realidad ocurrió». Todo ocurre; todo lo imaginable ocurre. De hecho, también ocurre lo inimaginable. Pero la narración no es una vida real. Los meros acontecimientos no nos acercan a la verdad. Lo que ocurre es un acontecimiento, no una verdad. La verdad es aquello que pensamos sobre lo que ha ocurrido. Pensemos en un conjunto de acontecimientos conocidos como «La vida de Juana de Arco». Durante siglos, afamados escritores han llevado a esa mujer a los escenarios y a la pantalla, y cada una de sus Juanas ha sido única: la Juana espiritual de Anouilh, la Juana ingeniosa de Shaw, la Juana política de Brecht, la Juana sufridora de Dreyer, la guerrera romántica de Hollywood. En manos de Shakespeare, Juana se convirtió en lunática, un punto de vista claramente británico. Cada Juana surge de una inspiración divina, alza en armas a un ejército, vence a los ingleses, muere en la hoguera. Los hechos de Juana siempre son los mismos, pero se pasa de género a género mientras que la «verdad» de su vida espera que el escritor le encuentre significado. De manera similar, los escritores de espectáculos deben darse cuenta de que las abstracciones son neutras. Cuando hablo de abstracciones me refiero a las estrategias del diseño gráfico, a los efectos, a la saturación cromática, a la perspectiva sonora, al montaje de ritmos, etcétera. Todos ellos carecen de significado por sí mismos. Un mismo patrón de montaje aplicado a seis escenas diferentes tendrá como resultado seis interpretaciones claramente distintas. La estética de una película es el medio de expresar el contenido vivo de una narración, pero no debe convertirse jamás en un objetivo en sí misma.

FACULTADES Y TALENTOS Aunque los autores de retratos o espectáculos escriban historias endebles podrían estar bendecidos con una de dos facultades esenciales. Los autores que se inclinan hacia el reportaje a menudo cuentan con la facultad de los sentidos, con la facultad de transmitir sensaciones físicas al lector. Ven y oyen con tanta claridad y sensibilidad que el corazón del lector salta cuando se ve golpeado por la lúcida belleza de sus imágenes. Por el contrario, los guionistas de extravagantes historias de acción a menudo tienen la facultad creativa de llevar a su público más allá de lo que es, hasta lo que podría ser. Son capaces de tomar supuestas imposibilidades y convertirlas en increíbles certezas. También consiguen que el corazón vibre. Tanto la percepción sensorial como una vivida imaginación son dones envidiables, pero, como en un buen matrimonio, se complementan el uno al otro. En solitario se reducen. En uno de los extremos de la realidad tenemos los hechos desnudos y en el otro pura imaginación. Entre ambos se encuentra el espectro infinitamente variado de la ficción. Una narración sólida establece un equilibrio dentro de ese espectro. Si un guión se desplaza hacia uno de los extremos, el autor deberá aprender a crear una annonía con todos los aspectos de su humanidad. Deberá colocarse dentro del espectro creativo: sensible a la vista, al sonido, al sentimiento, pero equilibrando esa sensibilidad con el poder de la imaginación. Se debe excavar en dos direcciones, utilizando el conocimiento personal y el instinto para emocionar al público, para expresar una visión de por qué y cómo esos seres humanos hacen las cosas que hacen. Finalmente, las facultades sensoriales e imaginativas no son los únicos requisitos previos de la creatividad, sino que la redacción también exige dos talentos singulares y esenciales. Pero esos talentos no tienen por qué estar necesariamente relacionados. Tener una montaña de uno de ellos no implica tener un grano del otro. El primero de esos talentos es el literario; la conversión creativa de un lenguaje ordinario en una forma superior, más expresiva, que describa el mundo con elocuencia y capture sus voces humanas. Este talento, sin embargo, no es común. En cada comunidad literaria del mundo hay, si no miles, cientos de personas que pueden partir del lenguaje ordinario de su cultura y alcanzar algo extraordinario, con más o menos calidad. Escriben de manera bella, unos pocos maravillosamente, en el sentido literario. El segundo talento es el narrativo: la conversión creativa de la vida misma en una experiencia más poderosa, clara y con un mayor significado. Busca una toma interior de nuestra época y le da una nueva forma hasta convertirla en un relato que enriquece la vida. El talento narrativo puro es infrecuente. ¿Qué escritor es capaz, basándose únicamente en el instinto, de crear historias bellamente narradas año tras año sin dedicar un solo pensamiento a cómo hace lo que hace o a si lo podría hacer mejor? El genio instintivo podría producir un trabajo de gran calidad una vez, pero la perfección y lo prolífico no surgen de lo espontáneo y lo descontrolado. Los talentos literario y narrativo no sólo son totalmente diferentes sino que además no guardan relación, dado que las historias no necesitan estar escritas para ser relatadas. Las historias pueden expresarse a través de cualquier medio de comunicación humano. El teatro, la prosa, el cine, la ópera, la mímica, la poesía, la danza, son todas formas maravillosas de realizar un ritual narrativo, cada una de ellas con sus propias delicias. En distintos momentos de la historia, sin embargo, una ha dominado a las demás. En el siglo XVI fue el teatro; en el XIX, la novela; en el XX, el cine, el gran concierto de todas las artes. Los momentos más poderosos y elocuentes de la pantalla no necesitan ninguna descripción verbal para ser creados ni un diálogo para interpretarlos. Son imágenes puras y mudas. El material utilizado por el talento literario son las palabras; el material del talento narrativo es la vida misma.

EL OFICIO MULTIPLICA EL TALENTO AL MÁXIMO A pesar de lo poco habitual que es el talento, a menudo nos encontramos con personas que parecen tenerlo por naturaleza: los cuentacuentos callejeros, para quienes narrar una historia es tan sencillo como una sonrisa. Por ejemplo, se reúnen los compañeros de trabajo alrededor de la máquina de café y comienza la narración de historias, la forma en que se establece el contacto humano. Y cuando se juntan media docena de almas para ese ritual, a media mañana siempre habrá por lo menos uno que tenga el don. Supongamos que esta mañana nuestro narrador explica «Cómo he llevado a mis niños al autobús escolar». Como Coleridge, en Balada del viejo marinero, logra captar la atención, envuelve en su encantamiento, manteniéndo boquiabiertos con la taza de café en la mano a sus colegas. Entreteje su historia atrapándolos, aumentando la tensión, haciéndolos llorar, tal vez reír, manteniéndolos en un gran suspense hasta liberarla con una última escena explosiva: «Y así es como he dejado a esos mocosos en el autobús esta mañana». Sus compañeros se echan hacia atrás satisfechos, murmurando: «Dios, Elena, es verdad, mis hijos son exactamente iguales». Digamos ahora que la narración pasa al hombre que está a su lado y que les cuenta a todos un cuento desgarrador sobre cómo falleció su madre durante el fin de semana... y aburre a todos hasta morir. Su narración es del todo superficial, una repetitiva divagación que salta de detalles triviales a clichés: «Estaba tan guapa en el ataúd». A mitad de su interpretación el resto del grupo se dirige a la cafetera para tomar otra taza, apartando su atención de ese triste relato. Si a un público se le da a elegir entre un material trivial bellamente narrado y un material profundo pero mal contado siempre elegirá el trivial bellamente narrado. Los grandes maestros cuentacuentos saben cómo sacar vida de las cosas más diminutas, mientras que los de mala calidad reducen lo profundo a banalidades. Tal vez se tenga la perspicacia de un Buda pero, si no se sabe cómo contar una historia, las ideas se secan más que la tiza. El talento narrativo es lo primero, y el talento literario lo segundo, aunque esencial. Este principio es un principio absoluto en la redacción de guiones cinematográficos y televisivos, y más aún en el escenario y sobre el papel en blanco, una realidad que muchos dramaturgos y novelistas se resisten a admitir. A pesar de lo poco habitual que es el talento narrativo, si no se tuviera en más o menos medida, el autor no sentiría la necesidad de escribir. Nuestra tarea es extraer de esa necesidad toda creatividad posible. Sólo si se utiliza todo, hasta el más mínimo detalle que se conozca sobre el oficio narrativo, se puede conseguir que nuestro talento forje una historia. Porque el talento sin oficio es como el combustible sin motor, se quema alocadamente pero no alcanza ningún objetivo.