

MICHEL CHION

Cómo se escribe un guión



Los buenos guiones no surgen por generación espontánea, sino que suelen nacer del oficio o de la intuición de ciertas leyes que alguien decide respetar o ignorar. Este oficio, la intuición misma, se adquieren en gran parte a través de la experiencia y un poco mediante el estudio. A partir del somero estudio de cuatro películas pertenecientes a diferentes épocas del cine americano, europeo y asiático, (*Pauline en la Playa*, *Tener y no tener*, *El testamento del Dr. Mabuse* e *Intendente Sansho*) el autor muestra las distintas formas de presentar un guión.

El punto de partida de esta obra es que, en el fondo, todas las historias son siempre las mismas, es el arte de la narración, el arte de contar, lo que permanece abierto y renovable. Michel Chion enumera los elementos constitutivos de un guión, los resortes dramáticos, los procedimientos de construcción y de narración, las incorrecciones más usuales, así como las técnicas utilizadas, los trucos o los procedimientos prácticos.

Prólogo

En 1983, Benedicte Puppinck, del INA, nos propuso contribuir a su investigación con vistas a crear una didáctica del guión, que se ha iniciado desde entonces. De nuestra aportación personal, y gracias a su confianza, ha surgido el presente libro.

Este tipo de enseñanza es, en Francia, una novedad relativa. Muchos dicen que el guión no se puede enseñar y tienen razón, en cuanto a principios se refiere. Es cierto que *los buenos guiones no surgen por generación espontánea*; nacen, en general, de cierta profesionalidad, o de la intuición de ciertas leyes que se decide respetar o ignorar. Esta profesionalidad, esta misma intuición, se adquieren en gran medida por la experiencia y un poco por el estudio. Un estudio al que quisiera contribuir la presente obra.

En un principio, se trataba simplemente de dar a conocer algunos manuales anglosajones, aquellos manuales cuya ambición práctica («cómo escribir su guión en veinte lecciones») suscita en nuestros compatriotas esa mezcla de satisfacción e ironía, tan característica de su relación con la cultura americana. La lista de esos manuales, cuyo número se ha limitado al final a siete, se da a conocer al principio de la segunda parte; se citan extensamente en este libro, y se analizan uno por uno en la bibliografía. Por supuesto, les debemos mucho, aunque este trabajo se haya ampliado después, añadiéndole anotaciones más personales, investigaciones más amplias, enriqueciéndolo con el estudio de

cuatro guiones de películas clásicas, tomadas como modelos vivos y reserva de ejemplos.

Desde el principio, teníamos, sobre el tema, una idea preconcebida que hemos conservado hasta el final. ¿Por qué no? Basta con decirlo. Dicha idea preconcebida es que *las historias, decididamente, siempre son las mismas*. Es tan cierto como deprimente, pero a nosotros esto nos alegraría más bien, considerando el hecho como el síntoma de una solidaridad humana a través del tiempo y del espacio. Nos gustan las historias como les gustan a los niños, por la repetición, y por poco estaríamos dispuestos a negar la posibilidad de «nuevas historias», aunque fuesen con las técnicas más nuevas (pues si esto fuera posible, desde hace mucho tiempo, el dibujo animado nos habría traído estas nuevas historias). En cambio, lo que permanece indefinidamente abierto y renovable, es el arte de la *narración*, el arte del cuento, del que el arte del guionista no es más que una aplicación particular, pensada para el cine.

Este es el motivo por el que no dudamos en proponer a los aspirantes, o guionistas aprendices de hoy, cuatro películas tomadas de cuatro épocas diferentes del cine (*El testamento del Doctor Mabuse*, 1933; *Tener y no tener*, 1944; *El Intendente Sansho*, 1955; *Pauline en la playa*, 1984), procedentes de cuatro países tan diferentes de Francia como son Estados Unidos, Alemania y Japón. Creemos que son ejemplos actuales y vivos, en sus errores mismos, en sus irregularidades y en los problemas de su génesis. Se estudian a grandes rasgos y en sus menores detalles, en sus grandes temas, pero también en sus mínimos procedimientos.

Toda narración se basa, en efecto, no sobre ideas sino sobre trucos, procedimientos prácticos, de ahí el carácter de confusión que no puede dejar de tener un manual como éste (pero, ¿acaso un tratado de composición musical es diferente de una tienda de usos y procedimientos?). Y sólo a partir del momento en que un guión funciona en una pe-

lícula, en la que vive y respira, es cuando el procedimiento se hace expresión, poesía. Qué importa entonces si, en un principio, no era más que un comodín dramático, o una astucia inconfesable de narración. Del mismo modo, los más bellos hallazgos y aciertos de poetas han podido nacer al contacto de la necesidad de encontrar una rima o de reunir cierto número de sílabas. Por este motivo, este libro no es jerárquico, negándose a hacer una selección entre los trucos modestos y las ideas generales.

Del mismo modo, se niega a ser *normativo*, y quiere recordar, junto al poder de los buenos modelos, la seducción del mal ejemplo, la indolencia relajada de *Tener y no tener*, o el frenesí folletinesco del *Testamento del Doctor Mabuse*. Sin embargo, no hay milagro: estas dos películas han puesto, al servicio de sus «irregularidades» y de sus «defectos», un profesionalismo irreprochable, por no decir más: actores, realización, etc.

Quizás alguien se extrañe al no encontrar en este libro *consejos* para vender un guión.

Poco creemos en esto: *en Francia, el guión no es más que un elemento entre otros*, y no necesariamente el más importante *cuando se decide* «montar» una película.

Entonces, ¿para qué una obra de este tipo? Para ayudar a hacer *mejores* guiones, sencillamente. Que estos guiones sean más vendibles *ipso facto*, es lo que querrían hacernos creer, lo que daría testimonio de una justicia inmanente, pero no correspondería mucho a la realidad. Las películas con mayor éxito no tienen forzosamente buenos guiones; algunas, incluso, tienen un guión particularmente negligente y descuidado: se hacen con el público gracias a la presencia de un buen actor, al aspecto «candente» de un tema, la calidad del ritmo, de una realización, la frescura de un «look». Quizás, más adelante, sean menos apasionantes de volver a ver que otras películas mejor «escritas», pero, mientras tanto, funcionan. Por este motivo, somos escépticos en cuanto a la supuesta «demanda» de buenos guiones

en el cine francés, al menos por parte de los productores, e incluso de los realizadores. Sin embargo, precisamente porque todo el mundo siente una carencia en este campo, es por lo que un libro como éste ha podido nacer y ser publicado, con otros.

Consideraos, pues, avisados: este manual se vende sin la garantía de «guión aceptado o libro devuelto». El guión prefabricado para agradar a los productores o a una comisión, no existe. Cosa que es, en cierto sentido, más bien reconfortante.

Nos falta dar las *instrucciones* de uso de este libro, dividido en dos grandes partes.

Se abre con el estudio de *cuatro películas consideradas clásicas*, pero que son sobre todo representativas de cuatro clases de guiones típicos.

Pauline en la playa, escrita y realizada por Eric Rohmer, es una comedia sentimental ligera con estructura muy pura: tres chicas, tres chicos, vacaciones, y problemas sentimentales.

A través del caso de *Tener y no tener*, realizada por Howard Hawks, con un guión de Jules Furthman y William Faulkner, según una novela de Ernest Hemingway, se pueden reconocer, por una parte, las figuras típicas del cine novelesco hollywoodiano, y por otra parte, ciertos problemas que plantea cualquier *adaptación* de un libro.

El testamento del Doctor Mabuse, realizada por Fritz Lang, con un guión del mismo y de Thea von Harbou, es el guión con relanzamientos de la acción por excelencia, con escenas fragmentadas, personajes muy someramente dibujados (más bien representantes de ideas: el Mal, la Ley), basado en *la acumulación de peripecias*: persecuciones, habitaciones secretas, máquinas infernales, desapariciones, y esto, a veces, a costa de la lógica.

Por fin, *El Intendente Sansho*, una película japonesa de 1955, representa para nosotros la esencia más pura del *melodrama*, en el sentido más bello de la palabra —y ahí, ha-

bría que olvidar hasta el menor exotismo para saber encontrar en ella, no sólo resortes universales, sino también un ejemplo muy bello de dominio dramático—. Es un film de Kenji Mizoguchi, con un guión de Yoshikata Yoda (revisado con suma atención por el realizador), a partir de una novela corta de Ogai Mori.

Para cada una de las cuatro películas se da primero un resumen breve de la historia (sinopsis), luego un estudio a la vez histórico y analítico, que pone de relieve su interés para el aprendizaje del guión, al tiempo que cuenta su génesis (igualmente interesante, pues la mayoría de los guiones están sometidos a normas(?) específicas).

Y, por fin, para aquellos que quieran estudiarlos más de cerca, se da un resumen detallado, especie de «tratamiento», en el sentido americano, con la lista de escenas, personajes, etc. Precisemos que los textos de las sinopsis y de los tratamientos son nuestros y de ellos nos hacemos responsables, y que no son copiados de textos preexistentes. Su redacción nos ha enfrentado al muy delicado problema de resumir un film, a grandes rasgos o en detalle. Ejercicio tan difícil e interesante que lo proponemos a cualquier persona con deseos de perfeccionarse en la técnica del guión: que intente resumir en varias páginas una película que haya visto y confronte su trabajo con el de otras personas sobre el mismo objeto. La experiencia es muy enriquecedora.

La segunda parte, *El guionista también tiene sus técnicas*, corresponde a la forma más clásica del manual al estilo americano, con las grandes reglas, procedimientos, consejos, ejemplos, tomados principalmente de las cuatro películas de referencia, pero también de otras muchas. No dejamos de recordar el carácter relativo e indicativo de estos procedimientos, de esas reglas.

Por fin, una tercera parte, constituida por un capítulo único, describe las diferentes formas, más utilizadas corrientemente, de presentar el guión. Por supuesto, no está prohibido concebir otras.

Nos queda ahora agradecer por su valiosa ayuda, en primer lugar a todos aquellos que nos hemos permitido citar aquí, en segundo lugar, de modo más particular, a Bénédicte Puppink y Danielle Jaeggi, la primera por haber suscitado y apoyado este trabajo, la segunda por haberlo nutrido con su trabajo de documentación personal, llevado a cabo con ocasión de su tesis de Tercer Ciclo.

Michel Chion.

PRIMERA PARTE

LAS OBRAS MAESTRAS TAMBIÉN TIENEN GUIÓN

CAPÍTULO PRIMERO

Pauline en la playa, 1983

Una película de Eric Rohmer
Guión original de Eric Rohmer
(tercera película de la serie: «Comedias y
proverbios»)
Producción: Les Films du Losange, les
Films Ariana, París, Francia
Duración: 94 minutos.

1. NOS ENCONTRAMOS EN NORMANDÍA, EN LA COSTA. EL VERANO SE ESTA ACABANDO...

(SINOPSIS)

Nos encontramos en Normandía, cerca del mar. El verano se está acabando. Marion, estilista (Arielle Dombasle), una rubia guapa, y su prima Pauline (Amanda Langlet), una morenita que va todavía al Instituto, llegan a su casa de veraneo, donde se instalan.

En la playa, Marion se encuentra con un «viejo amigo», Pierre (Pascal Greggory), pero al mismo tiempo conoce a Henri, un «etnólogo» (Fédor Atkine). Pierre propone a Marion y Pauline clases de windsurfing; Henri los invita a todos a cenar.

Durante la cena, los dos chicos y las dos chicas hablan cada uno de sus respectivas concepciones del amor: libre y nómada para Henri, que es padre divorciado; repentino y recíproco como un flechazo para Marion, pendiente de divorcio, y que habla en términos preciosistas de los «fuegos» que quiere encender; profundo y duradero, basado en la confianza, para Pierre que vive solo; por fin, ponderado y circunspecto para Pauline, todavía muy joven.

Esa misma noche, durante un baile, Marion se resiste a Pierre, que está enamorado de ella desde hace tiempo, y baila con Henri, con quien vuelve a casa y pasa la noche.

Esto desatará en Pierre unos celos suspicaces, tanto más cuanto Marion se declara enamorada de Henri, y cree que éste la ama con locura.

Un poco más tarde, Pauline conoce a un chico de su edad, Sylvain (Simón de la Brosse), con el que flirtea inocentemente. Marion critica la elección de su prima.

Un día que Pauline y Marion se han ido de excursión, Henri aprovecha para bañarse con una vendedora de caramelos, Louissette (Rosette), que ya se le había insinuado. La lleva a su casa, en compañía de Sylvain, que había ido a bañarse con ellos.

El coche de Marion llega inesperadamente. Sylvain tiene el tiempo justo para avisar a Henri y Louissette, que estaban haciendo el amor en el primer piso; entonces Henri se las arregla para hacer creer a Marion que Louissette estaba haciendo el amor con Sylvain; éste último se presta pasivamente al juego, y Louissette también.

Pero antes de la llegada de Marion, Pierre que pasaba por delante de la casa ha vislumbrado por una ventana a Louissette retozando con un hombre al que, lógicamente, ha creído identificar como Henri.

Cuando se lo cuenta a Marion, ésta sonríe y lo pone al corriente de lo que cree ser la verdad: no era Henri sino Sylvain.

Paulina se preocupa porque ya no ve a Sylvain. Pierre, que no quiere que se entristezca por un amante infiel, le cuenta la historia de Sylvain y Louissette (que Henri y Marion habían ocultado). Afligida, Pauline obliga a Marion y Henri a que le cuenten la verdad, y éstos a su vez, reprochan a Pierre el haber hablado.

Por su parte, Sylvain, enterado de que Pauline lo «sabe» todo, arma un escándalo a Henri, por haberlo utilizado. Mañana, dice, hablará.

Pero Pierre se entera por Louissette de la auténtica verdad. No se había equivocado, era realmente Henri el que estaba

con la vendedora de caramelos. Entonces informa a Pauline.

Marion debe ausentarse durante un día y los demás, Henri, Pierre, Sylvain, Pauline, aprovechan para hacer una confrontación general con Henri. Pauline, aunque desengañada, permanece fría con Sylvain, reprochándole haberse dejado llevar.

Sylvain está resentido con Pierre por haber hablado, y una breve pelea llega a enfrentarlos.

Cuando se separan, por la noche, ya tranquilos, Pauline prefiere quedarse a dormir en casa de Henri hasta que vuelva Marion, al día siguiente.

Henri recibe una invitación para hacer un crucero en barco, aprovechando así para dejar a Marion sin volverla a ver. Antes, ha tratado de probar suerte también con Pauline, sin más consecuencias, y le ha confesado lo que piensa de Marion: es guapa, sí, pero demasiado perfecta, y se dejó seducir demasiado pronto.

Marion y Pauline vuelven a encontrarse a solas, y deciden regresar a París antes de lo previsto. Es posible que Marion tenga dudas sobre Henri, pues le propone a Pauline que cada una crea lo que quiera, aunque sea contradictorio: Pauline, que la vendedora estaba con Henri; y ella, Marion, lo que sigue creyendo todavía, es decir que estaba en realidad con Sylvain. «Totalmente de acuerdo» responde Pauline, que no le quita a Marion sus ilusiones. Y ambas primas dejan su casa de veraneo.

2. UNA ESTRUCTURA DEPURADA

La primera película estudiada en este libro es obra de un autorrealizador, Eric Rohmer, que ha firmado los guiones de casi todas sus obras. Pero Rohmer insiste sobre el hecho de que, la mayoría de las veces, las había escrito anteriormente *como historias*, es decir, utilizables tanto para una novela como para una película, sin concebirlas de antemano para la pantalla.

Sin embargo, vamos a ver que el guión de *Pauline en la playa* es un trabajo sólido, bien estructurado, que se burla de las dificultades específicas del guión de cine: el modo de dirigir la exposición, la presentación de los personajes, el juego de los malentendidos y de las peripecias, la concentración de la acción en un tiempo limitado y circular, el hecho de asumir la imposibilidad de expresar directamente los pensamientos de los personajes, en todos estos aspectos, Rohmer resulta ser un guionista superior.

De los cuatro guiones elegidos como punto de referencia, *Pauline en la playa* es el único que se basa exclusivamente en el mecanismo psicológico y sentimental. Todos los personajes, salvo la «vendedora» (Liajnissette), están de vacaciones; no están trabajando, son, más o menos, de la misma clase social (salvo, otra vez, la vendedora), es decir sin ninguna preocupación seria de subsistencia y ningún obstáculo exterior, bien sea material, meteorológico, social o físico (enfermedad, accidente) viene a contrariar sus deseos o a hacerlos brotar de nuevo. Esta gente, joven y menos joven, extrae la materia y los resortes de la historia que están viviendo de su propio fondo, de su carácter y de su personalidad.

La estructura de *Pauline en la playa* es muy depurada: no hay ningún personaje inútil ni secundario. Nos encontramos con tres chicas (Marion, Pauline, Louise la Vendedora) y con tres chicos (Pierre, Henri, Sylvain), los seis «libres» en el plano sentimental, familiar y sexual: bien sea divorcia-

do (Henri), a punto de divorciarse (Marion) o, por fin, solteros (los cuatro restantes). En consecuencia, son posibles muchas combinaciones.

Otra elección, muy precisa, es la de los tipos de edad: excepto el personaje fugaz de la niña de Henri, cuya presencia tiene como fin primordial el de precisar el retrato social y familiar de su padre, nuestros héroes son «teenagers» (Pauline y Sylvain) o «jóvenes adultos» (Marion, Henri, Louise, Pierre), por lo demás más bien inmaduros. Estos dos tipos de edad tienen el mismo lenguaje o preocupaciones muy cercanas, pueden asociarse en parejas o personajes mayores; una misma ideología respecto al amor libre. Veremos más adelante, que la diferencia de generación juega, sin embargo, cierto papel en la película.

La historia y la estructura de *Pauline* se inscriben en una determinada tradición llamada «teatral» (Marivaux, Musset), en la que la gran cuestión es decidir a quién se va a amar o no amar. El paralelismo de las parejas Henri/Marion y Pauline/Sylvain, mostrándose la segunda como una «imitación», surgida posteriormente de la primera, con la presencia de un personaje «popular», comparable en su estilización y su lenguaje convencionalmente «popular» a una «sirvienta de Moliere» (Rohmer *dixit*), consiguen reforzar esta referencia teatral. Pero la originalidad de la técnica guionística de Eric Rohmer, por no hablar de su temática, reside ya en el rechazo de los habituales «comodines» cinematográficos y en el desprecio por los «juegos de escena» que sirven, en las películas, para rellenar las escenas de conversación.

A menudo, en el cine, los personajes no hablan más que acompañándose de acciones más o menos útiles, como abrir una ventana, beber, fumar, tocar el piano, conducir, que tienen como única función la de «dejar pasar» la palabra y dar a las escenas una apariencia supuestamente cinematográfica. En cambio, en *Pauline*, cuando los personajes conversan, y es su principal actividad, no hacen otra cosa al mismo tiempo, en todo caso se acarician o se besan.