

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



TESIS DOCTORAL

La ficción de hechos reales
Análisis de procesos de ficcionalización de hechos reales e
históricos en el relato audiovisual literario

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Omar Fernando Aguilera Barra

Director

Julio Antonio Sánchez Andrada

Madrid, 2017

LA FICCIÓN DE HECHOS REALES

ANÁLISIS DE PROCESOS DE FICCIONALIZACIÓN DE HECHOS REALES E HISTÓRICOS EN EL RELATO AUDIOVISUAL LITERARIO

Omar Fernando Aguilera Barra

Licenciado en Arte Dramático

Bachelor en Sociología con Estudios Profesionales

Director de Tesis

Dr. D. Julio Antonio Sánchez Andrada



**Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Ciencias de la Información
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II
Programa de Doctorado: Teoría, Análisis y Documentación
Cinematográfica.**

A mi hija, **Amandina**
y a mi esposa, **M^a Ángeles**

AGRADECIMIENTOS

El apoyo recibido a la pre-producción del guión, *Allende – Basado en hechos reales*, cuyo Capítulo Piloto fue fundamental en esta tesis doctoral, ha sido un incentivo muy importante para el trabajo. Mi agradecimiento a los chilenos, el sociólogo, **Danilo Aravena**, el dirigente estudiantil durante el gobierno de **Allende**, **Mario Ocampo**, el ingeniero y editor político, **Luis Casado**, la actriz, **Nadia Bragar**, los actores, **Patricio Torres**, **Claudio Valenzuela**, **Rodrigo Vidal**, **Sebastián Dahm**, **César López** y **Rafael Ahumada**, el compositor musical, **John Streeter**, los escritores y editores, **Eugenia Prado**, **Dauno Tótoro** y **Sergio Lidid**; a los españoles, guionistas, **Carlos Molinero**, **Alberto Macías** y **Rodolf Sirera**, al director, **Agustín Díaz Yanes**, a la maestra de inglés, **Soraya Martínez** y a la Alcaldesa de Ambite, Madrid, **Eva Muñoz**.

Muy especialmente agradezco a mi director de tesis, **D. Julio A. Sánchez Andrada**, por su compromiso y valiosas aportaciones.

RESUMEN

Esta tesis doctoral tiene por objeto analizar los procesos creativos de transposición y transmutación de hechos y personajes reales e históricos a la ficción. Dicho objeto está acotado y sus partes definidas.

La primera fuente de información fue la escritura del primer Capítulo o Piloto, 71 págs., del proyecto de guión, *Allende – Basado en hechos reales*, serie histórica de 10 capítulos que estoy escribiendo para su producción. La acción en el Piloto está ambientada en Chile, 1908 – 1930 y su fuente principal de información ha sido el estudio en profundidad de 14 autores, un historiador, una novelista, un ensayista y 11 biógrafos.

La elección del objeto de estudio estuvo motivada por mi experiencia profesional como actor, dramaturgo y director de una veintena de obras teatrales basadas en hechos reales estrenadas en España. La Primera Parte menciona que tal experiencia contribuyó al análisis del objeto desde al menos seis perspectivas: relación entre dos relatos literarios basados en hechos reales -texto dramático y guión audiovisual-, relación entre guión y sus lectores técnicos, relación entre los mundos simbólicos del guión y del film, diferencia de códigos entre teatro y cine y su influencia en el relato audiovisual literario, adaptación de textos dramáticos basados en hechos reales a relatos audiovisuales literarios y preservación del relato audiovisual literario en la película real.

El objeto de estudio es un proceso creativo en estado embrionario que culmina en un producto que se exhibe ante un público. Desde esta óptica, considero que dicho objeto tiene especial interés científico en cinco áreas del conocimiento: historia, sociología, psicología, pedagogía y lingüística.

Las primeras reflexiones sobre la hipótesis general del estudio **-los hechos reales e históricos tratados por el guionista pierden su carácter primigenio para convertirse en material de la imaginación-** invitaron a explorar una segunda hipótesis: **los procesos creativos transforman los datos ofrecidos por la realidad histórica.**

La metodología básica empleada combina el análisis comparativo, el estudio de caso, el pensamiento lateral y la creatividad publicitaria. En rigor, las dos últimas no son metodologías de análisis, pero me ha parecido pertinente incluir el primero como una sub metodología, porque su utilización se solapa con el análisis. La segunda ofrece a veces perspectivas de aproximación cuya naturaleza no puede estar, creo, muy alejada de una metodología de análisis para el estudio.

La Segunda Parte desarrolla aspectos de la teoría aristotélica, la de los mundos posibles y reales y de la teoría narrativa estructuralista.

El concepto de imitación y su génesis en la teoría aristotélica me pareció fundamental para comprender los procesos creativos de las artes representacionales. Así, el estudio desarrolla los dos modelos genealógicos de la imitación lúdica que propone la teoría: el modelo religioso y el modelo antropológico. Cada uno nos lleva a una concepción opuesta de la imitación lúdica.

La teoría de los mundos posibles y reales explora la función de la fabulación en la vida de las personas, cuestión determinante, a mi juicio, para todo proceso creativo. Las representaciones mentales, un guión por ejemplo, tienen la capacidad de “construir” realidades, sucesos. La ficción modela la realidad, crea mundos posibles con enorme capacidad para moldear opinión. El Castillo de Kronberg, edificio real, tiene un hábito trascendente porque **Shakespeare** nos dice que allí vivió **Hamlet**. Las narraciones, una vez representadas mentalmente, construyen realidades, crean mundos posibles. La pregunta esencial no es si los acontecimientos de una narración son verdaderos o falsos, sino en qué clase de mundo posible serían verdaderos. Pero en nuestra cultura la forma de conocimiento racional, científica, es hegemónica, abiertamente excluyente y tiene valor canónico porque lo científico produce explicaciones “consistentes” de la experiencia. Pero, como afirma **Bruner** (1988, pág. 116): “Gran parte de la experiencia no es de esta clase. La mayor parte del discurso humano no se encuentra bajo la forma de proposiciones analíticas o sintéticas verificables. Nos ocupamos también de realidades constitutivas en base a promesas, asociaciones, amenazas, estímulos, etc...”

El estudio describe tres funciones que esta teoría atribuye a la ficción: compensación, corrección y catarsis.

Si la ficción puede “construir” realidades y sucesos, también puede construir personajes cuyo grado de realidad se proyecta en dos niveles muy claros; la complejidad de su construcción que determinará su equivalencia a un ser humano real y el efecto modelizante en la vida de las personas. Este efecto de los personajes de ficción es otro aspecto de la teoría de los mundos posibles y reales que desarrolla el estudio. El conocimiento para el espectador no proviene de la narración de un hecho ordinario protagonizado por un personaje normal, sino de un hecho extraordinario protagonizado por un personaje normal que muta en extraordinario por morde su acto. A través de él todos nosotros somos mejores. Su transposición y transmutación a la ficción solo puede magnificar su figura. Un personaje real transpuesto y transmutado en ficción nos da la medida de lo posible, nos reconcilia con lo mejor de nosotros, especialmente cuando nos muestra cómo no tenemos que ser. La transposición y transmutación de personajes reales inevitablemente construye modelos.

La información sobre personajes de ficción que el guionista entrega es fundamental para el efecto de identificación público-personaje, matiz que también trata el estudio. Mientras más conocemos al personaje, más nos interesa cómo lucha por lo que quiere y cual será su final. El efecto en el público es la complicidad, una especie de pacto entre el espectador normal y el personaje de ficción que les obliga a compartir desgracia y felicidad. Ambos son hombres hermanados por el hecho de estar juntos dentro del curso del tiempo y luchando en un espacio y en un contexto.

Seymour Chatman, uno de los principales exponentes de la teoría narrativa estructuralista, se concentra en la novela y en el cine, sin embargo, la tesis examina en detalle seis elementos de la teoría que pueden aplicarse al estudio del guión: trama, causalidad, contingencia, verosimilitud y motivación, núcleos y satélites y suspense.

Convertir en guión cualquier material dramático no puede soslayar las técnicas narrativas –fundamental para presentar un relato- que consisten en

los **puntos de vista o perspectivas** que establece un guionista para construir su relato. Una aproximación al modelo narrativo canónico -propongo una descripción del mismo- ha servido como referente narrativo de valoración y elaboración de procedimientos, técnicas y estrategias creativas de transposición y transmutación de hechos y personajes reales al guión, cuestión medular de esta tesis. En consecuencia, explico en detalle varias técnicas creativas de transposición y transmutación..., dos de ellas especialmente atractivas para la construcción del discurso en el guión. La primera es la técnica del guión “escribible”, cuya forma inmediata de concreción es la ambigüedad verbal en el guión. Dado la distinción entre el espacio de la historia y el espacio del discurso, que viene a ser la focalización de la cámara o espacio hacia el cual esta conduce nuestra atención, cabe que el guionista *piense* el espacio en su discurso: del mismo modo que las cosas en la vida real no están dispuestas como las muestra un director en su discurso, el guionista puede enviar “señales” de atención espacial que sugieran el espacio de su discurso a los lectores técnicos del guión. Y la segunda, la técnica del panorama dual que consiste en la negociación o “modificación” que la subjetividad de un individuo hace con el mundo para comprenderlo, razón por la cual hay tanto engaño, astucia y malentendidos en todo tipo de relatos. La dualidad acción-subjetividad o personaje-contexto-acción es una unidad enraizada en el carácter mismo del pensamiento narrativo porque es reflejo de nuestra vida real. Al parecer el relato tiene una característica primitiva o irreductible, es decir, impresa en nuestra matriz absoluta: **sucede conjuntamente en el plano de la acción y en la subjetividad de los protagonistas**. El panorama dual viene a reafirmar, desde la perspectiva ontológica, que dos de las características del modelo narrativo canónico -identificación con los personajes y solución de los conflictos- son un reflejo de nuestra vida real en el relato. Por un lado, la ruptura del estado calmo de la acción –otra características del modelo canónico- sería el “qué” y el panorama dual el “cómo” la calma es perturbada, restituida y vuelta a perturbar. Por otro lado, el panorama dual propicia la entrada del público en la vida y la mente de los protagonistas, cuyas conciencias son los imanes que producen la simpatía entendida como conexión-identificación entre público y relato. Lo que cautiva al público es la lucha del protagonista por conseguir sus objetivos, porque él también está inmerso en la misma lucha.

Examina las propiedades de un guión, elemento constitutivo del objeto de estudio, desde siete perspectivas: diferencias entre novelas, textos dramáticos y guiones, diferencias en el tratamiento de la realidad virtual en un texto dramático y en un guión, límites de la función del guionista como consecuencia de la intervención de la cámara en la realización, función de las artes representacionales como foro actual de primer orden para el debate sobre cualquier tema, efectos de la emoción en el espectador, comprensión de la realidad virtual que el guionista experimenta cuando escribe y capacidad del lector de un guión para tener proyecciones mentales mientras lee, es decir, puede “escribir” su propio relato.

La Tercera Parte establece tres niveles básicos para el tratamiento de hechos reales: criterios de selección, organización tempo-espacial y fabulación y redimensión de valores.

Describe con detalle el proceso de escritura del Capítulo Piloto y dedica un Capítulo completo a explicar cómo operan en el guión seis elementos de la teoría narrativa estructuralista examinados previamente y formula con ejemplos 22 estrategias creativas que puede utilizar un guionista para dotar de formas de existencia hechos reales pretéritos y personajes a partir de datos históricos.

La Cuarta Parte comprende las CONCLUSIONES y la Quinta Parte incluye tres ANEXOS con información adicional: PENSAMIENTO LATERAL, PRE ESCALETA del período que abarca desde la infancia del protagonista hasta 1952 en la cronología de la historia del proyecto de guión y CAPÍTULO PILOTO íntegro.

SUMMARY

The objective of this doctoral thesis is to analyse the creative process of transposition and transmutation of real historical characters and events into fiction. This subject is delimited and its parts are defined.

The principal source was the first episode or pilot, 71 pages, of the script planning of *Allende – Based on real events*, a 10 episode historical series that I'm writing to be performed. The action of the pilot takes place in Chile, 1908-1930, and its principal source material has been the in-depth study of 14 authors, an historian, a novelist, an essayist and 11 biographers.

The choice of the subject to study was motivated by my experience as an actor, playwright and director of nearly twenty plays based on real facts, which were released in Spain. The First Part mentions that this experience contributed to the analysis of the subject from at least six different perspectives: literary relationship between two stories based on real fact (dramatic text and audiovisual script), the relationship between script and technical readers, the relationship between the symbolic worlds of the script and the film, difference of codes between theatre and cinema and its influence on the literary-audiovisual script, adapting dramatic texts based on real stories to script and preservation of script in the real film.

The subject of study is a creative process at an early stage that culminates in a product that is performed to an audience. From this perspective, I believe that the subject is of particular scientific interest in five areas of knowledge: history, sociology, psychology, education and linguistics.

The first reflections on the general hypothesis of the study -**the historical and real facts treated by the screenwriter lose their original character to become a product of the imagination**- invited me to explore a second hypothesis: **the creative processes transform data provided by historical reality**.

The basic methodology used combines comparative analysis, case study, lateral thinking and advertising creativity. Strictly speaking, the

latter two are not analytical methodologies, but I have felt it pertinent to include the first as a sub-methodology given that its use overlaps with the analysis. The second can offer approach perspectives, the nature of which, I believe, is not so far from an analysis methodology in terms of this study.

The Second Part develops relevant aspects of Aristotelian theory; that of the possible and real worlds, and that of structuralist narrative theory.

The concept of imitation and its genesis in the Aristotelian theory seemed fundamental to understanding the creative processes of the representational arts. Thus, the study develops the two genealogical models of the playful imitation proposed by the theory: the religious model and the anthropological model. Each leads to an opposite conception of the playful imitation.

The theory of possible and real worlds explores the role of fiction in the lives of individuals, which is a determining factor, in my opinion, for all creative process. Mental representations, a script for example, have the ability to “build” realities and events. Fiction shapes reality, creates possible worlds with enormous capacity to shape opinion. The Kronberg Castle, a royal building, has a transcendent breath because **Shakespeare** tells us that **Hamlet** lived there. Narratives, once represented mentally, build realities, create possible worlds. The essential question is not whether the events of a story are true or false, but in what kind of world can be true. Nevertheless, in our culture, the way of rational knowledge, scientific, is hegemonic, openly excluding and have canonical value because it produces consistent scientific explanations of experience. But, as **Bruner** says (1988, page 116): “Much of the experience is not of this kind. Most human speech is not found in the form of analytic propositions or synthetic verifiable. We also deal with constituent realities on promises, associations, threats, incentives...”

The study describes three functions that this theory attributed to fiction: compensation, correction and catharsis.

If fiction can “build” realities and events, it can also build characters whose degree of reality is projected on two very clear levels; the

complexity of their construction which will determine their equivalence to a real human being and the shaping effect on the lives of people. This effect of fictional characters is another aspect of the theory of possible and real worlds that the study develops. The knowledge for the viewer does not come from the story of an ordinary fact starring an ordinary character, but from an extraordinary fact starring an ordinary character that mutates into extraordinary for the sake of his act. Through it all of us become better. His transposition and transmutation into fiction can only magnify his figure. A real character rearranged and transmuted into fiction gives us the extent possible, it reconciles us with the best of in us, especially when it shows us how we should not be. Transposition and transmutation of real people inevitably builds models.

The information about fictional characters that the writer delivers is key to the public-character's identification effect, which is also reflected in this study. The more we know about the character the more interested we become about the way he fights to achieve his aims and what his end will be. The effect on the audience is the complicity; a kind of pact between the regular audience and the fiction character, who forces them to share misery and happiness. Both men are brought together into a brotherhood by the fact of sharing the course of time and struggling in a space and in a context.

Seymour Chatman, one of the leading exponents of structuralist narrative theory, focuses on the novel and film, however the thesis examines in detail six elements of the theory that can be applied to the study of scripts: plot, causality, contingency, plausibility and motivation, core and satellites and suspense.

Convert to script any dramatic material can not deny the narrative techniques, essential to present a story, which consist of views or perspectives that establish a scriptwriter to build a story. An approach to the canonical narrative model -I propose a description of it- has served as a narrative reference for evaluation and the development of procedures, techniques and creative strategies of the transposition and transmutation of real events and characters into a script, core issue of this thesis. Consequently, I explain in detail various creative techniques for

transposition and transmutation..., two of them are especially attractive for the construction of discourse in the script.

The first is the technique of “writable” script, whose immediate form of realization is the verbal ambiguity in the script. Since the distinction between space of the story and space of the discourse, which becomes the focus of the camera or space in which our attention is driven, it is possible the writer *thinks* the space in his discourse: just like the real life things are not arranged like a director displays them in his discourse, the writer can send “signals” about the space of his discourse to technicians scriptwriter readers.

And the second, the dual panorama technique consisting of negotiation or “modification” that the subjectivity of an individual makes to understand the world, that’s why there is so much deception, astuteness and misunderstood in all kinds of stories. The duality action-subjectivity or character-action-context is a unity rooted in the character of the narrative thought itself because it reflects our real life.

Apparently the story has a primitive or irreducible, ie, printed feature in our mind as animal specie: it happens together at the level of action and in the subjectivity of the characters. The dual panorama confirms, from the ontological perspective, that two characteristics of the canonical narrative model -identification with characters and solving conflicts- are a reflection of our real life in the story.

On the one hand, breaking the calm state of action -another feature of the canonical model- would be the “what” and the dual panorama “how” calm is disturbed, restored and disturbed again.

On the other hand, the dual panorama creates favorable conditions for the public to get into the life and mind of the protagonists, whose consciences are magnets that produce sympathy, understood as a connection-identification between audience and story. What captivates the audience is the protagonist’s struggle to achieve his goals because he is also engaged in the same struggle.

Examines the properties of a script, constitutive element of the study's object, from seven perspectives: differences between novels, dramatic texts and scripts, differences in treatment of virtual reality in a dramatic text and a screenplay, limits the role of the writer following the intervention of the camera in the embodiment, according to the representational arts as current prime forum for debate on any topic, effects of emotion in the spectator, compression of virtual reality that scriptwriter experiences while writing and the ability of the script's reader to have mental projections while reading, that is, you can "write" your own story.

The Third Part establishes three basic categories for the treatment of real events: selection criteria, time-space organization and figuration and resize of moral values.

It describes in detail the writing process for the Pilot Episode and devotes an entire Chapter to explain how operates in the script six elements of structuralist narrative theory explained previously and formulates, with examples, 22 creative strategies that can be used in a script to give life to true historical events and figures from the foundation of historical data.

The Fourth Part includes the CONCLUSIONS and the Fifth Part includes three ANNEXES with additional information: LATERAL THINKING, PRE ESCALETA of the period from childhood of the protagonist until 1952 of the chronology of the trial script planning's history and the complete PILOT EPISODE.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 21

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO I

OBJETO DE ESTUDIO 25

- 1.- Notas sobre la teoría actual del personaje de ficción 25
- 2.- Personajes y hechos históricos 27
- 3.- Elección del objeto 27
- 4.- Interés científico del objeto 29
 - 4.1.- Historia 29
 - 4.2.- Sociología 29
 - A) *La realización del guión 29*
 - B) *Teatro popular basado en hechos reales 30*
 - 4.3.- Psicología 30
 - A) *Origen de la capacidad mental para la ficción 30*
 - B) *Procesos creativos y efectos psicológicos en los creadores 32*
 - 4.4.- Pedagogía 34
 - A) *Ejecución virtual y real 35*
 - B) *Reacción instintiva 35*
 - C) *Ventajas adaptativas 36*
 - D) *Interiorización de normas 36*
 - 4.5.- *Lingüística 36*
- 5.- Límites del objeto de estudio 37
 - A) *El espacio-tiempo del guión 38*
 - B) *El espacio-tiempo del argumento del guión 38*

CAPÍTULO II

HIPÓTESIS 39

CAPÍTULO III

METODOLOGÍA 40

1- Cuatro requisitos para una investigación científica 40

- A) *Debe tratar sobre un objeto reconocible 40***
- B) *Debe decir algo nuevo sobre el objeto o revisar lo ya dicho desde una perspectiva diferente 40***
- C) *Ser útil a los demás 40***
- D) *Contener elementos para verificar, refutar y seguir públicamente las hipótesis 40***

2- Cuatro pasos convencionales de la metodología científica 40

2.1- Recopilación de la información 41

- A) *Perspectivas de 14 autores estudiados 41***

2.2- Procesamiento de la información 44

- A) *Categorización de la información 44***
- B) *Ordenación de la información 44***

2.3- Interpretación de los hallazgos 46

- A) *Teoría aristotélica 46***
- B) *Teoría de los mundos posibles 46***
- C) *Teoría narrativa estructuralista 47***

2.4- Verificación o refutación total o parcial de las hipótesis 47

3- Dos técnicas metodológicas 48

3.1- Método comparativo 48

3.2- Estudio de caso 49

4- Pensamiento lateral 50

4.1- Dos modelos complementarios de pensamiento 51

A) Pensamiento vertical o lógico 51

B) Pensamiento lateral 51

4.2- Los dos modelos de pensamiento aplicados al traslado de los hechos reales 52

A) Hoja de Ruta, Pre Escaleta y pensamiento lógico 52

B) Hoja de Ruta y pensamiento lateral 52

C) Hoja de Ruta, entrada de contenidos y creatividad 52

D) Acción de pensamiento lateral 53

4.3- Analogía entre pensamiento lógico y guión 53

4.4- Analogía entre pensamiento lateral y guión 54

4.5- Los supuestos en el pensamiento lógico, lateral y guión 54

4.6- Método de inversión y guión 55

A) Finalidad del método de inversión 56

B) Tres ejemplos paradigmáticos del método de inversión 57

5- Creatividad publicitaria y objeto de estudio 57

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO I

FUNDAMENTOS TEÓRICOS 61

1- La imitación y su génesis en la teoría aristotélica 61

1.1- Modelo religioso 61

1.2- Modelo antropológico 62

A) Fingimiento compartido 62

B) La técnica de la imitación 62

C) El fingimiento del guionista de hechos reales 63

2- Función de la fabulación en la teoría de los mundos posibles y reales 63

2.1- Penetración ficcional en la realidad y modelos ficcionales de la realidad 66

2.2- Conocimiento racional vs conocimiento emocional 68

2.3- El personaje-historia y el espectador “normal” 69

3- El guión en la teoría narrativa estructuralista 71

3.1- La trama 71

3.2- Causalidad 72

3.3- Contingencia 72

3.4- Verosimilitud y Motivación 74

3.5- Núcleos y Satélites 75

3.6- Suspense 75

CAPÍTULO II

MODELO NARRATIVO CANÓNICO 76

1- Descripción del modelo narrativo canónico 76

2- Estructura profunda del modelo narrativo canónico 77

3- La técnica del guión “escribible” 78

3.1.- Ambigüedad verbal en el discurso del guión 78

3.2.- El espacio en el discurso del guión 79

4- El panorama dual 81

5- *Don Quijote y Casa de muñecas* 81

5.1- *Don Quijote* 81

5.2- *Casa de muñecas* 82

6- Propuesta de descripción del modelo narrativo canónico 83

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DEL OBJETO DE ESTUDIO 85

1- Propiedades del guión 85

1.1- Interacción virtual de significados 85

1.2- Del texto dramático “artesanal” al guión “industrial” 85

1.3- Fronteras del guión 86

- 1.4- El proceso creativo como acto de conocimiento 87**
- 1.5- La emoción y su poder de perturbación 87**
- 1.6- Comprensión de la realidad virtual 90**
- 1.7- Técnicas literarias y proyecciones mentales 90**

TERCERA PARTE

CAPÍTULO I

TRATAMIENTO DE HECHOS REALES 91

- 1- Criterios de selección 91**
 - 1.1- Criterios de selección de una historia 92**
 - 1.2- Criterios de selección de *Allende - Basado en hechos reales* 92**
- 2- Organización tempo-espacial 97**
- 3- Fabulación y redimensión de valores 97**
- 4- Proyecto de guión 97**
- 5- Descripción del Capítulo Piloto - 1908-1930 99**
- 6- Descripción de la Pre Escaleta - 1930-1952 100**

CAPÍTULO II

PROCEDIMIENTOS, TÉCNICAS Y ESTRATEGIAS DE TRANSPOSICIÓN Y TRANSMUTACIÓN DE HECHOS REALES A LA FICCIÓN 104

- 1- Procedimientos, técnicas y estrategias 105**
 - 1.1- Construcción de la Hoja de Ruta 105**
 - A) *Orden cronológico de los sucesos* 105**
 - B) *Sustitución de input aleatorio de datos por input dirigido* 105**
 - 1.2- Escritura del Capítulo Piloto 106**
 - A) *Coexistencia de hechos reales e inventados en la mente del guionista* 106**

- B) *Incorporación teatral de la cámara* 108
- C) *Fidelidad plástica, lingüística y de carácter* 108
- D) *Escritura “escribible”* 109
- E) *Verosimilitud* 114
- F) *Eslabones narrativos fundamentales y superfluos* 115
- G) *El suspense en Allende – Basado en hechos reales* 117

1.3- Construcción de la Pre Escaleta 118

- A) *Fragmentación literaria* 118
- B) *Referencias históricas* 118
- C) *Licencia moral para el personaje mítico* 119
- D) *Vinculación afectiva entre el guionista y sus personajes* 120

1.4- Escritura del Capítulo Piloto & Construcción de la Pre Escaleta 122

- A) *Tramas y sucesos* 122
- B) *Manipulación tempo-espacial* 124
- C) *Modo o lenguaje narrativo* 125
- D) *Narrativa audiovisual* 127
- E) *Fabular, atrapar y emular* 128
- F) *Los límites de la realización virtual* 129
- G) *Principio de inversión en la reacción de personajes* 131

2- Otros procedimientos, técnicas y estrategias 131

2.1- Escritura de Capítulos posteriores al Piloto 132

- A) *Combinación de modo dramático y voz omnisciente* 132
- B) *Diversificación de lenguajes* 132

3- Contactar con la técnica del cine 132

4- Documentales sobre realizaciones filmicas 133

5- Estrategias de guión y de biografías 134

5.1- Narrativo 135

- A) *Mímesis formal* 135

5.2- Ontológico 136

A) *Contaminación del universo real por el universo ficcional* 136

5.3- Paratexto 137

A) *Contexto autoral* 137

B) *Marco editorial* 137

CUARTA PARTE

CONCLUSIONES 139

1.- CONSIDERACIONES FINALES SOBRE EL OBJETO DE ESTUDIO 139

2.- VALIDACIÓN DE LAS HIPÓTESIS 146

QUINTA PARTE

ANEXOS 148

ANEXO PENSAMIENTO LATERAL 148

ANEXO PRE ESCALETA 151

ANEXO CAPÍTULO PILOTO 161

SEXTA PARTE

BIBLIOGRAFÍA 232

REVISTAS 235

GUIONES 235

INTRODUCCIÓN

El autor de esta investigación es un guionista que ha intentado desarrollar y sistematizar procedimientos, técnicas y estrategias para transponer y transmutar hechos reales a la ficción a partir de la construcción de un proyecto de guión de ficción basado en hechos y personajes reales e históricos titulado, *Allende - Basado en hechos reales*, miniserie histórica de 10 capítulos.

El guión, parte integral de la investigación, cuenta la historia de **Salvador Allende Gossens**, Presidente Constitucional de Chile, 1970–73, derrocado mediante un golpe de estado encabezado por el general **Augusto Pinochet Ugarte**, Comandante en Jefe del Ejército.

Se escribió un capítulo o Capítulo Piloto, material de guión que sirve de referencia al concepto principal o núcleo de este trabajo: el proceso de creación de un guión basado en hechos reales e históricos. También se escribió un borrador de escaleta para capítulos subsiguientes.

¿Por qué el humano crea ficciones y consume con tanta fruición las que crean otros? El consumo de narraciones no es un hecho característico del siglo XXI, lo característico, como decía **Roland Barthes** en su magnífica introducción al *Análisis estructural del relato* (1970), es la proliferación de medios y soportes que sirven a las narraciones.

¿Qué alimenta hoy nuestra imaginación?; ¿la red de redes y sus infinitas posibilidades?; ¿los usos de la tecnología que avanza de manera exponencial? Tal vez la pregunta correcta sea, ¿qué alimenta hoy nuestro espíritu? Sin duda los relatos aparecen como un plato destacado en nuestra mesa.

Hoy, las narraciones están indisolublemente ligadas al cine y la televisión. En 2007, la sentencia firme de un juez de Estados Unidos sobre los bienes embargables de un demandado excluía el televisor por ser artículo de primera necesidad. Sin embargo, la abrumadora mayoría de contenidos televisivos actuales no incluye buenos relatos, aquellos que mitigan nuestra soledad. Sólo nos queda el DVD.

Vivimos en un planeta de imágenes, en la civilización de la imagen, cuyos soportes están, casi todos, fuera de nuestro cerebro. Sin embargo, no vemos esas imágenes debido a su abundancia y mediocridad. Se ha instalado una costra de imágenes-basura muy difícil de penetrar; mientras

más miramos el mundo en el que nos ha tocado vivir, más desconocido se nos vuelve, observa **Jean-Claude Carrière** (1997).

El tema de este estudio está relacionado con aspectos sensibles de nuestra vida cotidiana. La ausencia de buenos relatos televisivos nos provoca ansiedad, impaciencia y frustración. Abusamos del zapping para huir del bombardeo de contenidos residuales, pasando raudos por las imágenes de algún buen relato sin dar tiempo a nuestra percepción.

Apagar el televisor supone hoy dar la espalda al más importante vehículo doméstico de relatos, pero los necesitamos, y buenos.

La ficción es considerada central en la vida del hombre. Esta investigación está ligada orgánicamente a la función que cumple la ficción en la cultura humana, a la importancia antropológica de las artes miméticas y a la noción de mimesis y su poder de cautivación para los humanos. Como decía **Jean-Marie Schaeffer** (2002, contratapa): "...La creación y la comprensión de ficciones desempeñan un papel indispensable en la síntesis de nuestro pensamiento. Los universos ficticios constituyen uno de los aspectos más importantes de nuestro vínculo con lo real y son expresiones del conocimiento puesto que responden a y de la realidad, revelando así su dimensión crítica."

En 2007 fue asesinado el Alcalde de Fago, un pueblo de la Provincia de Huesca, España. El hecho fue convertido en guión de ficción basado en hechos reales para una miniserie de tres capítulos, titulada **Fago**, emitida en España, marzo de 08. Al parecer, su índice de audiencia fue alto. Los sucesos reales de impacto social difundidos por los medios y llevados a la pantalla tienen un atractivo especial para el público. Es una de las claves de su éxito popular. Los procedimientos y técnicas para diseñar estrategias creativas utilizadas por guionistas de hechos reales tienen mucha responsabilidad en el éxito o fracaso social de una película. Dichos procedimientos y técnicas o materiales para construir estrategias serán analizadas teniendo como referencia el proyecto de guión mencionado.

Jérôme Bruner (1988) plantea que la realidad o significado de un hecho social o suceso no reside en el hecho mismo ni en la cabeza del que le da significado sino en la negociación interpersonal. La realidad de un hecho es aquello sobre lo cual podemos ponernos de acuerdo y actuar en consecuencia. Si discutimos sobre el hecho social de la violencia machista o los asesinatos políticos la realidad no reside en los hechos como tales ni en la cabeza de los contertulios, sino en el acto de discutir y negociar sobre el significado de ese hecho. Las realidades sociales son los significados que

conseguimos compartiendo las cogniciones humanas. **Jérôme Bruner** (1988, pág. 128), dice: “La implicación más general es que una cultura se está recreando constantemente al ser interpretada y renegociada por sus integrantes. Según esta perspectiva, una cultura es tanto un foro para negociar y renegociar los significados y explicar la acción, como un conjunto de reglas o especificaciones para la acción. En realidad, toda cultura mantiene instituciones u ocasiones especializadas para intensificar esta característica de foro. La narración, el teatro, el cine, la ciencia, incluso la jurisprudencia, son todas técnicas para intensificar esta función; maneras de explorar mundos posibles fuera del contexto de la necesidad inmediata”.

La mayoría del público occidental contemporáneo tiene la expectativa latente de que la ficción, basada o no en hechos reales, produzca ideas de consecuencias prácticas, útiles. La percepción del arte como experiencia social no está al margen de la influencia de los grandes asentamientos culturales en la mente occidental. ¿Qué consecuencias prácticas pueden tener las ideas contenidas en un producto ficcional, aunque esté basado en hechos reales? Según la tradición burguesa del s. XIX, ninguna; todo lo que ocurre en una ficción ocurre en un mundo otro que no puede tocar este mundo. Pero no es así. Las ficciones pueden ser vehículos de transmisión social de conocimientos y de comportamientos porque muestran modelos que ejemplifican; una buena película infantil puede tener consecuencias prácticas inmediatas para niños y niñas, por ejemplo.

Sólo así se puede explicar la intensa preocupación social por los efectos de los medios en la infancia y, más allá de ella, en el público que los consume y asimila. Una preocupación temprana que aún sigue vigente y que, por lo que respecta al cine, ya en 1933 se materializó en la aparición de los 12 volúmenes de *Estudios del Fondo Payne*, realizado por sociólogos, psicólogos y pedagogos, que anticiparían teorías y paradigmas en torno a los cuales se desarrollaría buena parte de la abundante investigación posterior.

El exigente espectador “utilitario”, por supuesto más culto que el resto (adora las metáforas, las sugerencias deslizadas y todo lo que no sea lenguaje directo, claro y popular: ejercitando la mente demuestra su educación que tanto le ha costado...), siempre se mostrará reticente a la posibilidad de consecuencias prácticas de la ficción, más que nada por influencia de la tradición y por cierta soberbia si las consecuencias prácticas contradicen su experiencia de vida. Como fuere, si el espectador “utilitario” no encuentra en una ficción ninguna idea digna de llevarse a la práctica, ésta siempre podrá interesarle desde una perspectiva sociológica:

como instrumento para intensificar la función de la cultura como foro o espacio entretenido para negociar significados; también como manera de explorar mundos posibles fuera del contexto de la necesidad inmediata.

En *El poder del mito* de **Joseph Campbell** (1991) hay una reflexión apropiada para concluir esta introducción. **Campbell** nos dice que sin mitos o certidumbres tenemos que hacerlo todo nosotros mismos, emprender sin guía el viaje hacia la persona que realmente somos, como si tuviésemos que reinventar la rueda. Si afirmamos que la tierra es el centro del universo porque vemos el sol trasladarse de un punto a otro en el cielo, igualmente podríamos afirmar que la luna es el centro del universo si desde ella vemos la tierra trasladarse de un punto a otro en el cielo lunar. Sin embargo, ambas hipótesis son falsas, pero el **centro** está donde está la **visión**, independientemente de la veracidad o falsedad de las hipótesis. En otras palabras, la visión es la fuente de donde puede manar el conocimiento y la conciencia, la visión es una metáfora del hombre como epicentro de todo. Si nadie, ni siquiera Dios (porque ya no existe...), es más grande para uno que uno mismo, si el hombre es el centro y la medida de todo, si no hay mitos que sustituyan a los que murieron... ¿Qué valor adquieren hoy las narraciones? Ninguno distinto del que han tenido ancestralmente: servir de sostén al precario equilibrio del ser humano. Ninguna de las grandes certidumbres o mitos que estaban en su cenit a partir de la segunda mitad del siglo pasado pervive en nuestros días. En la Europa de 2009 se escuchaba a jóvenes españoles decir, “somos la generación sin pasión”; en 2014 la ira les puso ronca la voz: protestaron ante un futuro *una vez más* sin esperanza. Las narraciones aparecen como una necesidad urgente, como si buscáramos en ellas verdades, mitos y certidumbres, aun y cuando sepamos que todas son transitorias.

Ambite, Madrid, junio de 2015.

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO I

OBJETO DE ESTUDIO

Esta investigación se encuadra dentro de los campos teóricos de la pragmática y de la poética narrativas. En una aproximación concreta, el objeto de estudio se podría describir como:

LA TRANSPOSICIÓN Y TRANSMUTACIÓN DE HECHOS REALES E HISTÓRICOS A LA FICCIÓN.

Los términos “transposición” y “transmutación” conllevan la noción de movimiento. El primero pone a alguien o algo en lugar diferente del que ocupaba y el segundo muda o convierte algo en otra cosa. Los personajes o sucesos pueden ser reales, pero no históricos. Nuestro guión contiene personajes y hechos reales e históricos. El estatus de los elementos marcará diferencias en el análisis.

Poner a alguien o algo en lugar diferente del que ocupaba requiere de algún mecanismo de traslado. Convertir algo en otra cosa supone la utilización de elementos de transformación. La noción de movimiento contenida en nuestro objeto de estudio conlleva la utilización de estrategias creativas como mecanismos de traslado y transformación.

1.- Notas sobre la teoría actual del personaje de ficción

El elemento “personaje” está incluido implícitamente en el objeto de estudio. Hechos y personajes son una unidad indivisible en un guión; éste habla de hombres en acción, de sus deseos, conflictos y destinos.

Teóricos de la narrativa literaria y de la literatura dramática representan los dos extremos de la teoría actual del personaje de ficción. Los primeros vienen a decir, en esencia, que los personajes son productos de las tramas, “funcionales” a éstas, que son participantes o *actuales* y no *personajes*, seres reales. Mantienen que la teoría narrativa debe evitar las esencias psicológicas y que sus aspectos solo pueden ser “funciones”. Solo les interesa lo que hacen los personajes en un relato, no lo que son, es decir, “son” en relación a una medida moral o psicológica externa. Para ellos los personajes son simplemente productos de lo que tengan que hacer en un determinado relato, una especie de apoyo viviente para los distintos motivos, un medio auxiliar para

clasificar y ordenar motivos concretos. Los segundos defienden lo contrario y, con ellos, especialmente los profesionales del teatro y del cine. Alegan que reducir los personajes de ficción a meros apoyos vivientes para los distintos motivos es negar de un plumazo la función ancestral que tiene en un relato la comunicación-identificación entre público y actor-actriz, es no reconocer que la mirada profundamente humana de una actriz puede dar inusitado interés a una trama insulsa ni que hay tantos **Hamlet** como actores que lo interpreten.

Se dice que un actor **encarna** un personaje que era ficticio mientras estaba atrapado entre las tapas de un libro, es decir, le da vida, lo transforma en real dentro de la peculiar realidad del teatro. A **John Huston** preguntaron en cierta ocasión cuál era el secreto de la dirección de cine, “el *casting*”, respondió. Existe abundante bibliografía sobre estudios y análisis de personajes de la literatura dramática, reflexiones que buscan las “esencias psicológicas”, tan denostadas por algunos teóricos de la narrativa literaria, pero muy útiles para actores y actrices en la construcción de *seres reales*. **Bradley, A. C.**, en su libro, *Shakespearean Tragedy: lectures on Hamlet, Othello, King Lear and Macbeth*, edit. **Macmillan**, London, 1992, ofrece una reflexión profunda sobre los personajes de ficción como *seres reales* **antes** de ser encarnados por un actor.

Sin embargo, estudiosos de la narrativa literaria afirman que el estudio del personaje de ficción no ha sido abordado con rigor: “La crítica moderna, en general, ha relegado el estudio del personaje a la periferia de su atención, en el mejor de los casos le ha dado su aprobación superficial y cortés, y normalmente lo ha considerado una abstracción descaminada y confusa...” (**Harvey, W. J.**, *Character and the novel*, pág. 192; citado por **Chatman**, 1990, pág. 115, nota 7).

En los análisis de la literatura dramática realizados por actores y directores teatrales es frecuente encontrar el concepto de “motor de la acción” referido al protagonista de tal o cual obra. Quiere decir que su intervención, su voluntad genera la acción, provoca el suceso. Ello apunta directamente a su esencia psicológica: **Allende**, el ser humano real, era narcisista, audaz, necesitaba estar a la altura de sus ancestros y ello motivó su acción. Si no hubiese poseído esa esencia psicológica no habría habido motor ni acción ni hubiese sido *personaje histórico*. Y en la narrativa literaria: la esencia psicológica de **Don Quijote** provoca la acción, sin esta no hay nada, ni siquiera novela. Del mismo modo se da la situación inversa: las circunstancias impelen, conminan al personaje para que actúe.

Ambas posturas extremas de la teoría actual del personaje de ficción no son verdad, no ocurren en la *realidad ficcional* como tampoco en la *realidad real*: “**Henry James** se pregunta: ‘¿qué es el personaje sino el determinante del suceso? ¿Qué es el suceso sino la ilustración del personaje?’ Tanto el personaje como el suceso son necesarios desde un punto de vista lógico para la narrativa”. (Ibíd., pág. 121).

2.- Personajes y hechos históricos

La Real Academia Española de la Lengua – RAE asigna, entre otras, cuatro acepciones para el adjetivo “histórico – ca” (perteneciente o relativo a la historia) que nos parecen suficientes para aclarar qué entendemos por personaje y hecho histórico, elementos constitutivos de nuestro objeto de estudio e hipótesis:

- Hecho averiguado, comprobado, cierto, por contraposición a *fabuloso* o *legendario*.
- Personaje y/o hecho digno, por la trascendencia que se le atribuye, de figurar en la historia.
- Dicho de una obra literaria, normalmente narrativa o dramática, cuyo argumento alude a sucesos y personajes recordados por la historia y sometidos a fabulación o recreación artísticas.
- Se dice de la persona que ha tenido existencia real o del hecho que verdaderamente ha sucedido.

3.- Elección del objeto

El autor de la investigación, actor de profesión, ha escrito, dirigido y estrenado en diversos municipios de España -desde 1992 hasta 2004- una veintena de obras teatrales basadas en hechos reales ocurridos en tales espacios. Esta experiencia, directamente relacionada con el objeto de estudio, puede contribuir al análisis de éste al menos desde seis perspectivas:

- ***La relación entre dos relatos literarios basados en hechos reales: texto dramático y guión audiovisual:*** guiones y textos teatrales son universos muy diferentes, sin embargo, el estudio de las estrategias creativas usadas en los textos dramáticos basados en hechos reales puede ser un valioso aporte para

procedimientos y técnicas de transposición y transmutación de hechos reales al guión.

- ***La relación entre guión y sus lectores técnicos:*** el proceso de interacción virtual entre guión y lectores técnicos es complejo. El lector de una novela accede directamente a ella, sin intermediarios, sabe que él es el destinatario último del relato, pero los mundos literarios creados por dramaturgos y guionistas son leídos por otros creativos técnicamente, como materia prima para crear otra cosa: el guión nunca accederá directamente al gran público, sino como otro objeto.
- ***La relación entre los mundos simbólicos del guión y del film:*** los guionistas como los dramaturgos escriben desde lo literario, pero pensando en la representación, en el paso de un sistema signifiante a otro distinto. En el caso de los guionistas los símbolos e imágenes surgidas en los procesos creativos y expresados literariamente están al servicio de la película, ya sea como inspiración de la imagen visual y su simbología o como referencia.
- ***La diferencia de códigos entre teatro y cine y su influencia en el relato audiovisual literario:*** durante la representación teatral todo está circunscrito a la “caja negra” aquí y ahora; espectáculo y público están en la misma dimensión tempo-espacial en el sentido de que el teatro es un fenómeno vivo. Pero durante la exhibición del film, espectáculo y público están en diferentes dimensiones tempo-espaciales porque lo narrado no existe aquí y ahora, sino en un limbo temporal pretérito. En el teatro los espacios y los objetos están trucados, en el cine son reales en el sentido de que un actor camina por una calle de verdad durante el rodaje, aunque esto tampoco esté tan claro dados los avances tecnológicos. Respecto a la imagen cinematográfica, parece claro que es una huella de lo real, una representación cuyo referente es lo real. Por lo tanto, lo representado pertenece al mundo simbólico, es virtual. Conocer la diferencia de códigos entre teatro y cine enriquece la transposición y transmutación de hechos reales al guión.
- ***Los procesos de adaptación de textos dramáticos basados en hechos reales a relatos audiovisuales literarios:*** la adaptación de textos dramáticos basados en hechos reales a relatos audiovisuales literarios es un proceso creativo distinto del objeto de estudio; primero, porque el texto dramático contiene

los acontecimientos: el adaptador no tiene que seleccionarlos de la realidad ni inventar ningún hecho y, segundo, porque el texto dramático es ya una estrategia creativa puesta en práctica, una transposición y transmutación... en soporte semiótico diferente. Sin embargo, su adaptación a guión puede considerarse como un referente de contraste con el objeto de estudio, cuestión siempre útil para la reflexión.

- ***La preservación del relato audiovisual literario en la película real:*** tal relato es parte de un proceso que acabará transmutado en film. La distancia entre este relato y la película es enorme. Para el guionista, tener algún conocimiento sobre qué elementos de su trabajo serán o no preservados en la película, determina aspectos sustanciales en la elección de sus procedimientos, técnicas y estrategias creativas de transposición y transmutación...

4.- Interés científico del objeto

La transposición y transmutación de hechos reales al guión es un proceso creativo en estado embrionario que culmina en un producto que se exhibe ante un público. Desde esta óptica, consideramos de especial interés científico cinco áreas del conocimiento:

- Historia.
- Sociología.
- Psicología.
- Pedagogía.
- Lingüística.

4.1.- Historia

La investigación aporta elementos de juicio para el debate actual sobre la dicotomía objetividad-subjetividad en la ficción audiovisual basada en hechos reales e históricos, tema recurrente que preocupa a guionistas, ha sido largamente discutido y es fuente de discordia entre historiadores y escritores de toda clase.

4.2.- Sociología

A) *La realización del guión*

Ésta, como proyección de la investigación, tiene relevancia social si compartimos la percepción que su autor tiene de la sociedad chilena actual. Para él, de nacionalidad chileno-hispana, los efectos de las políticas neo liberales impuestas en Chile hace 42 años representan la antítesis del estadio de desarrollo de la economía social alcanzada por el país hasta 1973. En 2015 la desmantelación radical del Estado social ha mutado la “identidad” de los chilenos. Los cambios psico-sociales e individuales son percibidos y experimentados a nivel emocional, espiritual y físicamente, por demasiados chilenos y extranjeros que visitan el país. El guión sobre **Allende** muestra ciertos valores sistemáticamente erosionados por el neo liberalismo chileno actual. El hipotético visionado del guión no dejaría indiferente a los chilenos, menos aún cuando hoy todo Occidente reclama que los servicios básicos -pensiones, educación y salud- estén a cargo del Estado y protegidos de la voracidad del capital privado. Los chilenos no tienen esa suerte, sino todo lo contrario, viven en un régimen de capitalismo salvaje, único en el mundo occidental.

B) Teatro popular basado en hechos reales

La referida experiencia teatral del autor de la investigación da cuenta de la responsabilidad de las estrategias creativas en el éxito o fracaso de una producción teatral basada en hechos reales. A pesar de que el paralelismo entre teatro y relato literario audiovisual sea difícil de digerir, allí donde exista comunicación e identificación entre público y espectáculo el éxito popular está asegurado. La afirmación vale tanto para el teatro como para el guión, la TV y el cine. Cuando cierto tipo de teatro popular local, aficionado y basado en hechos reales, tiene éxito social en su ámbito y a lo largo de años, hablamos de un éxito convertido en hecho social. Tales hechos son contrastables: ocurrieron en municipios españoles de entre 3.000 y 193.000 habitantes. Si tales estrategias son susceptibles de ser adaptadas al guión de ficción basado en hechos reales y realizado con fortuna, el éxito de público, efecto modelizante a fin de cuentas, puede tener evidente interés científico.

4.3.- Psicología

Los procesos de creación ficcional son productos de la imaginación.

A) Origen de la capacidad mental para la ficción

i) La autoestimulación imaginativa: la capacidad ficcional o imaginativa es una especie de membrana consistente entre el mundo subjetivo y el objetivo que desempeña un papel importante para diferenciar el “yo” de la realidad. Según este planteamiento la imaginación sería una creación mental que funciona como herramienta para acoplar nuestra mente y la realidad. Nuestra mente modifica el mundo para comprenderlo. La herramienta funciona manipulando, según sus intereses, todo lo que está fuera de la mente. Cuando se trata de un proceso de creación ficcional, la herramienta se concentra especialmente en manipular las dimensiones tiempo-espaciales que rigen la realidad. **Schaeffer** (2002) afirma que gran parte de las actividades mentales dependen de la **autoestimulación imaginativa**, esto es, un funcionamiento endógeno que genera contenidos mentales nuevos a partir de un reciclaje, alteración, combinación, etc., de información exógena y resultados de informaciones exteriores ya almacenadas en la memoria. Ésta podría ser una clave del origen de la capacidad mental para la ficción y una vuelta de tuerca a la genealogía aristotélica de la ficción que tendremos ocasión de analizar más adelante.

ii) El nivel preatencional: la capacidad ficcional viene impresa genéticamente. Sabemos que el niño no nace consciente de sí mismo, sino que el mundo y las personas son una prolongación ilimitada de sí mismo. Sin embargo, el cerebro del bebé no es una hoja en blanco, sino que viene programado para distinguir entre la realidad y una porción primigenia, instintiva, de conciencia llamada **nivel preatencional**, en el cual se produciría la autoestimulación mental del bebé. El estudio de tres capacidades genéticamente dotadas -percepción visual, adquisición del lenguaje y motricidad refleja- es el que mejor ha demostrado la distinción entre realidad y porción primigenia, instintiva, de conciencia que opera en un nivel preatencional invulnerable, parece ser, a las modificaciones posteriores de la conciencia. Ésto induce a pensar que la capacidad de comprender y disfrutar de las ficciones artísticas depende del desarrollo de una aptitud psicológica específica adquirida durante los juegos de la primera infancia: aquel cuya etapa de juegos fue

perturbada tendrá dificultades para crear y disfrutar del fingimiento lúdico. Tratamos de entender la génesis del fingimiento lúdico como juego jugado con uno mismo. Esto supone que podríamos estar ante la teoría de que la ficción tendría su origen en los estados de auto manipulación. Las alucinaciones, los estados de posesión y los ficcionales (de creador y receptor) son diferentes tipos de autoestimulación mimética.

iii) Control de la autoestimulación imaginativa: para el guionista, el proceso de creación ficcional es una realidad interior tangible, vivida con la intensidad propia del que cae por un túnel real. Es frecuente que guionistas sufran accesos de risa, ira o llanto cuando escriben sus guiones, igual que un espectador ante una buena película. Desde el momento en que los hechos reales son seleccionados el guionista entra en un museo virtual donde no solo están expuestos los personajes de procedencia real representados en su imaginación, sino también los que son de su propia invención. Desde este momento, el guionista queda a merced de la autoestimulación imaginativa y se convierte en una especie de jinete sobre un caballo despavorido. Su proceso de creación corre el riesgo de transformarse en una catástrofe virtual que él tiene obligación de controlar. Los hechos de la historia real son “picas” que sirven para señalar la ruta en un territorio que va desde la selección de hechos reales hasta la formulación de procedimientos, técnicas y estrategias creativas.

B) Procesos creativos y efectos psicológicos en los creadores

Los procesos de creación ficcional tienen efectos en la vida real de los creadores. Dos de ellos son importantes.

i) Efecto de inmersión: uno de los rasgos característicos de la inmersión ficcional en “modo creador” es la manera en que se activa la invención imaginativa del guionista: su mente focaliza los asuntos de manera análoga a la focalización ocular de un espectador de cine que percibe las zonas periféricas de la pantalla pero no atiende a ellas sino a lo que ocurre en la zona áurea o central, correspondiente a la división en 2/3 de los cuatro lados del rectángulo (**Ghyka**, 1983). La focalización **virtual** del

creador en el meollo de los asuntos opera de igual manera, pero con una gran diferencia. Los ojos del espectador tienen anteojeras, están obligados a focalizar sólo lo que muestra la pantalla, su percepción real es estable porque es única: lo que está en la pantalla y nada más. En cambio, la focalización virtual del guionista es muy inestable debido a la autoestimulación imaginativa, cuya carga de estímulos está limitada sólo por su imaginación. Este fenómeno crea tendencia a la dispersión; así, el guionista navega en su imaginación, explora espacios y vive experiencias virtuales que le desvían de su objeto. El efecto de inmersión en “modos creador y receptor” funciona de la manera que describe **Schaeffer** (2002) y que coincide con la experiencia dramaturgica del autor de esta investigación:

- Avanza hacia la máxima profundidad (cuando creador y receptor están totalmente inmersos en la ficción) de forma pausada.
- Se auto-regula mediante bucles retroactivos (señales psíquicas que indican a la conciencia que se trata de una inmersión en territorio lúdico donde las leyes que rigen la realidad están suspendidas).
- Se alimenta de las expectativas que crea la autoestimulación imaginativa (salta de una situación a otra, crea nuevas situaciones estimulada por las anteriores...) cuyo carácter abierto colisiona con la finitud de un guión transformándolo en “camisa de fuerza”.
- Lo detiene el grado de satisfacción del creador y receptor o un mecanismo de bloqueo psíquico que impide su expansión y evita que la ficción se transforme en un espacio del cual no hay retorno.
- Lo propicia el marco pragmático (sala de cine o de teatro, etc., en el caso del receptor y los límites tempo-espaciales del universo ficcional del guionista) que sitúa al receptor en un espacio real y lúdico donde verá una ficción y al creador en un espacio virtual limitado.
- Se apoya en la autoestimulación imaginativa, de modo que el placer de crear y ver una ficción

proviene de la actividad creativa de sus propias imaginaciones.

ii) Efecto de arrastre: todos corremos el riesgo de tomar modelos de las ficciones. El guionista cuando escribe sabe que se trata de un proceso ficcional pero tiende a hacer en la vida real las cosas que imita. El fenómeno de proyección de la ficción en la realidad que hace el guionista es análogo al que hacemos todos en la vida real: nuestro comportamiento y normas éticas deben su existencia en gran parte a la imitación de comportamientos moralmente irreprochables de nuestros congéneres. El efecto de arrastre de las ficciones -para creador y receptor- siempre es más débil que el de la realidad real; los telediarios tienen más efecto de arrastre y los comportamientos inverosímiles sólo tienen efectos de arrastre muy marginales, aunque alguna vez algún niño ha imitado a **Superman**.

Ambos efectos, el de inmersión y el de arrastre, aparecen como susceptibles de escapar al control de la conciencia. Existiría otro efecto del proceso de creación en la mente del imitador, el de permeabilidad de la frontera entre fingimiento y realidad. No parece plausible que este fenómeno produzca un efecto de la manera en que lo hace la inmersión y el arrastre. Pasar del mundo real al mundo del fingimiento, es decir, hacer permeables sus fronteras, es una decisión consciente del imitador cuando imita. El guionista es un fingidor lúdico y tanto el proceso de creación como el producto no son restos degradados del fingimiento serio (las mentiras) **sino formas de relación entre ficción y realidad**. No se puede confundir el fingimiento lúdico de las artes miméticas con la mentira. Tal confusión supone cuestionar la autonomía de la imaginación como actividad mental específica y, por tanto, la autonomía de los procesos creativos lúdicos basados en la mimesis. **Schaeffer** (2002, pág. 22) se apoya para confirmarlo en la autoridad de **Millar**: “El fingimiento de los juegos de hacer-como-si no es un disfraz para hacer otra cosa, ni una actividad que pretenda inducir a error: se trata de un pensamiento en acción..., que se sirve de objetos reales como accesorios”.

4.4.- Pedagogía

Toda narración es percibida de forma subjetiva y constituye un valor propio de ella que no puede captarse mediante otro vehículo. La

característica de la subjetividad facilita el camino para que las ideas contenidas en una narración tengan consecuencias prácticas para el espectador. La modelización personal de las narraciones, cualquiera sea la referencia de sus voces, revela una fuente de conocimiento que ninguna otra disciplina puede sustituir y permite mayor nivel de penetración de las ideas en el espectador debido a la cercanía psicológica de la fuente cognitiva: no es lo mismo recibir conocimiento de un libro de sociología que recibirlo de la experiencia de un personaje de ficción bien construido o de una narración que emociona. La subjetividad da a las ficciones su fuerza, su poder de perturbación y constituye uno de sus aliados más potentes para modificar conductas en la vida real. La ficción es fuente de conocimiento y eso produce placer.

El conocimiento que se adquiere mediante las artes miméticas utiliza vías diferentes a las del modelo racionalista. Quien aprende imitando recibe conocimiento por inmersión y en bloque, sin pasar por un filtro contextual o por el cálculo racional, y lo utiliza de igual forma: instintivamente. El que imita un modelo no racionaliza, ejecuta simplemente la imitación del modelo que hay en su imaginación. Debemos distinguir entre este imitador y un guionista, por ejemplo, que construye modelos virtuales imitando los reales, pero lo hace usando su intuición y su razón.

Tradicionalmente se distinguen cuatro tipos canónicos de aprendizaje: mimético, por transmisión cultural, individual por ensayo-error y por cálculo racional. Nos interesa el aprendizaje mimético por su eficacia y carácter único e intransferible como modo de aprender; sus características son:

A) *Ejecución virtual y real*

Un aprendiz de alfarero elabora una representación mental de los movimientos del maestro mediante la observación: imitará virtual y realmente los movimientos (se sabe que la simulación imaginativa es tan eficaz para el aprendizaje como la repetición real). Esta característica es aplicable al trabajo del guionista puesto que mientras construye sus personajes aprende. Un guionista de hechos reales selecciona y describe los rasgos fenotípicos de una persona real para construir un modelo virtual cuyo vehículo será el actor.

B) *Reacción instintiva*

El conocimiento mediante la mimesis escapa al control consciente porque activa dispositivos cognitivos más antiguos y básicos que el cálculo racional. Cuando vemos u oímos no necesitamos interpretar racionalmente las causas reales de las visiones o sonidos: vemos directamente. Después conocemos el origen de visiones o sonidos.

C) *Ventajas adaptativas*

El aprendizaje por imitación es económico (almacenamos e interiorizamos información en tiempo récord). Las mentes que aprenden por imitación tienen ventajas adaptativas sobre las que lo hacen por cálculo racional. No es posible la transmisión social de conocimientos sin modelos que ejemplifiquen.

D) *Interiorización de normas*

El aprendizaje por imitación es central para normas y reglas sociales. Al tiempo que el niño imita comportamientos interioriza sus normas. El aprendizaje de tales conocimientos fracasa patéticamente cuando se intenta mediante la racionalización.

Las cuatro características del aprendizaje mimético resumen todas las formas de modelización que utiliza la ficción para producir conocimiento y la satisfacción que ello implica; están presentes de manera intuitiva en la mente de un guionista durante su proceso creativo; y conectan con la carga dramática global de una ficción: a mayor carga dramática mayor impacto emocional o eficacia cognitiva en “modo emocional”.

4.5.- Lingüística

Un guión y su proceso de construcción hacen posible elaborar nuevas combinaciones para definir significados. Como bien afirma **Bruner** (1988, 74): “El reino del significado no es un sitio en el que vivamos con comodidad, quizá por ello construimos productos lingüísticos en gran escala, como dramas, guiones de cine...” Un texto teatral y un guión son representaciones virtuales en soporte literario cuya referencia no importa pero sí sus efectos. La afirmación es de **Aristóteles**. Los procedimientos, técnicas y estrategias creativas son caminos que conducen a la **representación**; las técnicas son muchas veces “representaciones en construcción”. Aunque este trabajo no está orientado hacia el campo lingüístico, donde las representaciones son

objetos preeminentes de estudio, algunas precisiones sobre el término “representación” ilustran el interés científico del objeto de estudio en esta disciplina.

- **Concepto de representación:** todas las ficciones son representaciones porque constituyen acontecimientos que se refieren a otros acontecimientos que denotan, describen, muestran, etc.

La representación contempla al menos tres aspectos:

- Conocimiento de la realidad mediante representaciones mentales o sistemas simbólicos.
- Relación entre dos entidades: un guionista representa a sus personajes.
- Uso humano de dispositivos semióticos, la lengua entre otros.

Los tres aspectos tienen en común que el objeto, la representación, remite siempre a otra cosa.

Nos interesa el primer aspecto que introduce el término “conocimiento” de la realidad... Esto indica la consecuencia obvia de que el proceso de transformación de hechos reales en productos de ficción mediante el uso de estrategias creativas, tiene alcance cognitivo, porque tal proceso utiliza representaciones mentales o sistemas simbólicos como herramientas, inductoras a su vez, de nuevas representaciones mentales, de nuevo conocimiento en suma. Por eso la cultura puede evolucionar según una dinámica propia. Las ficciones canónicas son uno de los dispositivos representacionales esenciales del mundo cultural.

5.- Límites del objeto de estudio

Nuestra base fundamental para el análisis de procesos de ficcionalización de hechos reales es la experiencia misma del autor del estudio como guionista de una historia basada en hechos reales. Ello impone la primera limitación a nuestro objeto de estudio: se circunscribe a un guión de referencia o, mejor dicho, al fragmento de un guión o Capítulo Piloto.

Así, el nuestro no es tanto un estudio general a partir de fuentes externas, también tomadas muy en consideración, como una profunda y documentada reflexión sobre los mecanismos creativos de

ficcionalización usados por el autor al transponer y transmutar hechos reales de la vida de **Allende** para darles un nuevo sentido mediante la ficción.

Un segundo nivel de limitación lo da el propio proceso de escritura del Capítulo Piloto; éste tiene dos límites tempo-espaciales:

A) *El espacio-tiempo del guión*

El Capítulo Piloto tiene 71 págs., más un borrador de escaleta o Pre Escaleta para capítulos subsiguientes que llegan hasta 1952 en la cronología de la historia.

B) *El espacio-tiempo del argumento del guión*

La recogida de información para el Capítulo Piloto y la Pre Escaleta se circunscribe a Chile entre 1908 y 1952.

CAPÍTULO II

HIPÓTESIS GENERAL

LOS HECHOS REALES E HISTÓRICOS TRATADOS POR EL GUIONISTA PIERDEN SU CARÁCTER PRIMIGENIO PARA CONVERTIRSE EN MATERIAL DE LA IMAGINACIÓN.

Como hemos afirmado en el epígrafe 4.5.-, pág. 36, la procedencia de los hechos de la historia no importa pero sí sus efectos. Los hechos reales son “documentos adjuntos” que se integran al universo ficcional del guionista. Los hechos psíquicos que éste crea no son menos tangibles por ocurrir en el nivel mental. Los hechos que produce el guionista son tangibles para quienes leen el guión y verán la película: los hechos reales procesados por el guionista son devueltos en calidad de otra realidad tan verdadera como la “realidad auténtica”.

¿Cuál es el “carácter primigenio” de los hechos reales pretéritos? Al parecer una de sus características generales más evidentes es su modo de *existencia*, están en un espacio-tiempo pasado y virtual propuesto por historiadores y narradores, al cual el guionista solo puede acceder virtualmente, dotándoles de formas o representaciones mentales, una de las cuales es un guión.

Estas reflexiones nos invitan a explorar otra hipótesis.

SEGUNDA HIPÓTESIS

LOS PROCESOS CREATIVOS TRANSFORMAN LOS DATOS OFRECIDOS POR LA REALIDAD HISTÓRICA.

CAPÍTULO III

METODOLOGÍA

1.- Cuatro requisitos para una investigación científica

Los señala **Humberto Eco** (1983), están generalmente aceptados y la investigación se ajusta a ellos.

A) *Debe tratar sobre un objeto reconocible*

El objeto de estudio así como los elementos que lo constituyen han sido descritos de modo que sea posible seguir de manera comprensible el desarrollo de la investigación, el análisis del objeto, la elaboración de la hipótesis y de las conclusiones.

B) *Decir algo nuevo sobre el objeto o revisar lo ya dicho desde una perspectiva diferente*

En la bibliografía occidental revisada no se encontraron estudios científicos de carácter teórico y/o práctico sobre el objeto, sus límites y el modo de abordarlo. Ello permite afirmar que las conclusiones de la investigación son una aportación de valor en, al menos, las cinco áreas del conocimiento mencionadas en 4.-, pág. 29.

C) *Ser útil a los demás*

Se espera que la investigación proporcione un mayor conocimiento del proceso de creación y escritura de relatos literarios audiovisuales basados en hechos y personajes reales e históricos, especialmente si éstos son mitos como es el caso del guión que presenta el estudio.

D) *Contener elementos para verificar, refutar y seguir públicamente las hipótesis*

Los contenidos para una aproximación crítica a las hipótesis, así como para su verificación o refutación parcial o total, son presentados a lo largo de la investigación y los autores citados están debidamente referenciados.

2.- Cuatro pasos convencionales de la metodología científica

2.1.- Recopilación de la información

Se consideró muy importante no ver ningún material filmográfico antes de escribir el guión para trabajar desde el principio sobre el terreno de la imaginación.

La primera y más importante fuente de información fue el estudio en profundidad de 14 autores; un historiador, una novelista, un ensayista y 11 biógrafos de los personajes reales e históricos que protagonizaron los hechos.

A) *Perspectivas de 14 autores estudiados*

- ***Compañero Presidente. Mario Amorós.*** Análisis de los discursos de **Allende** y recorrido por su vida basado en testimonios de compañeros, amigos, prensa de la época y documentación inédita. Pone en valor su prolongada trayectoria antes del inicio de su gobierno, su defensa de un socialismo democrático y revolucionario, su solidaridad con las luchas del Tercer Mundo y las extraordinarias conquistas de sus mil días de gobierno. Contiene una cronología biográfica de su vida.
- ***Conversación con Allende. Régis Debray.*** Intelectual francés y teórico marxista que entrevistó a **Allende** durante su gobierno. Rescata la fundamentación de la “vía chilena al socialismo” que hace el fallecido Presidente y sus valoraciones de hechos políticos pasados.
- ***Salvador Allende – Biografía sentimental. Eduardo Labarca.*** Interpreta hechos del entorno personal y privado de **Allende**, a quién el autor conoció en la intimidad. Las fuentes son la propia memoria del autor, documentos privados, cartas íntimas del protagonista y conversaciones con más de un centenar de personas que estuvieron estrechamente relacionadas con el personaje. Biografía cercana a la novela rosa.
- ***Salvador Allende – El hombre que abría las alamedas. Jesús Manuel Martínez.*** Ensayo biográfico de alto contenido testimonial que refleja pasajes cruciales de la historia de Chile. Mezcla los ámbitos público, privado y personal de los personajes. Ahonda en la personalidad de **Allende**, su “vía

chilena al socialismo” y plantea interrogantes que aún permanecen vigentes.

- ***Un cuarto de siglo con Allende – Recuerdos de su Secretario Privado. Osvaldo Puccio.*** Revela la dimensión humana y política del personaje a quien el autor admiró y conoció de cerca. Fue escrito en la República Democrática Alemana, durante el exilio, en alemán, para alemanes y mientras su autor estaba enfermo de muerte. Contiene una cronología biográfica de la vida de **Allende**.
- ***Allende. Diana Veneros.*** Indagación profunda en el hombre real, detrás del **Allende** político, elusivo bajo las máscaras y objetivos conscientes. Va más allá de la historiografía tradicional: analiza la vida y circunstancias de **Allende** definiendo las fuerzas que diseñaron su personalidad y estilo. Bucea en las motivaciones conscientes e inconscientes de algunos aspectos de su liderazgo. La propuesta cruza el ámbito de la psicoterapia y, dentro de ésta, la psicobiografía.
- ***La negra Lazo - Memorias de una pasión política. Carmen Lazo.*** Testimonio de una luchadora socialista mítica en Chile. Estuvo junto a **Allende** desde su primera candidatura Presidencial -1952. Valiosa visión de una época, de un estilo de hacer política y de **Allende**. Fuente rica en anécdotas de hondo significado en todos los aspectos.
- ***El Chicho Allende. Carlos Jorquera.*** Crónica entrañable, irreverente y puntillosa del perfil íntimo de **Allende**. El autor, durante la mayor parte de su vida adulta, asesoró al amigo, Senador y luego Presidente **Allende**, a quién acompañó hasta el final en el Palacio de La Moneda.
- ***Allende masón: la visión de un profano. Juan Gonzalo Rocha.*** Muestra un aspecto desconocido de **Allende**. El autor valora críticamente las paradojas de la Francmasonería desde la perspectiva profana. ¿Cómo se entiende, por ejemplo, que en su último día **Allende** estuviera acompañado por un puñado de masones mientras La Moneda era bombardeada por otro grupo de masones uniformados? ¿Contradicciones o reafirmación de que la Francmasonería es una asociación de hombres libres que rinden cuenta al Dios en el que creen, o a sí mismos, o a la gran idea-símbolo del Gran Arquitecto del

Universo, que puede representar a todas o a ninguna de las creencias del ser humano? Como fuere, el autor informa que **Allende** es uno de los 100 masones más destacados de la humanidad.

- ***Años de viento sucio. Patricia Lutz.*** Novela basada en la experiencia personal de la autora. Su padre, **Augusto Lutz**, muerto en extrañas circunstancias, fue uno de los generales partidarios del pronto retorno al régimen democrático y opositor, a partir de un cierto período, de las prácticas represivas de la DINA, policía política de **Pinochet**. Recorre la vida de su padre desde que era cadete. Relata momentos íntimos de la vida de los **Pinochet-Hiriart** e incursiona en las consecuencias del golpe militar en el propio ejército, al que retrata con acidez y mordacidad.
- ***Pinochet – La biografía. Gonzalo Vial Correa.*** Hasta 2002 es la única biografía de **Pinochet**. Entrega una visión del personaje desde la derecha ideológica. Según el propio autor su libro “discute la mitología que rodea algunos hechos básicos de tan extraordinaria e importante existencia... y señala su influjo sobre el presente y el futuro nacional.”
- ***Doña Lucía – La biografía no autorizada. Alejandra Matus.*** Trabajo de investigación. Escarba en la trastienda más íntima de la dictadura. Revela cómo debía ser Chile según la mirada de **Lucía Hiriart de Pinochet**, la mujer más poderosa de Chile durante 17 años. Crónica de una mujer que lidió con la maternidad, con el despecho que le provocó un marido infiel y con las aspiraciones de reconocimiento y gloria.
- ***Se abrirán las grandes alamedas. Salvador Allende.*** Compendio de los discursos más significativos de **Allende**. Incluye una breve reseña de su biografía.
- ***El Partido Socialista de Chile. Julio César Jobet.*** Describe la trayectoria del socialismo chileno desde 1932 hasta 1971. Analiza la evolución del **PS** desde su fundación, en la cual participó **Allende**, y entrega una apreciación de sus orígenes, de sus postulados teóricos y programáticos, de sus planteamientos políticos y sindicales y de sus luchas. Relata hechos, contiene referencias documentales y da cuenta de la

vinculación del partido al desarrollo de Chile durante buena parte del siglo XX.

2.2.- Procesamiento de la información

La experiencia profesional del autor de la investigación en sociología de la cultura y procesamiento de información y documentación para la escritura y montaje de textos teatrales basados en hechos reales facilitó el manejo de datos durante su procesamiento.

La información se organizó en dos estamentos principales:

- Categorización.
- Ordenación.

A) *Categorización de la información*

Se crearon documentos que agruparon contenidos bajo epígrafes diversos, por ejemplo:

- a) Características psicológicas de personajes principales.
- b) Estrategias políticas.
- c) Imágenes selectas.
- d) Relación de siglas y resúmenes de información básica.
- e) Análisis freudiano de **Allende**.
- f) Anecdótico y comodines.
- g) Recursos de narrativa visual.
- h) Otros.

B) *Ordenación de la información*

La historia que cuenta el guión -vida de un mito y Presidente de Gobierno- supone manejar eficientemente un volumen elevado y complejo de información. El estudio en profundidad de los 14 autores referidos permitió hacer un *story board literario* o primera selección de la **materia prima** del guión, esto es **hechos, acciones, personajes, lenguajes, tiempo y espacio**. A partir del *story board literario* se creó una **Hoja de Ruta, segunda selección de la materia prima hasta 1952 que ordena cronológicamente los acontecimientos y primer instrumento fundamental** para manejar la información, escribir el Capítulo Piloto, construir un borrador de escaleta o Pre Escaleta para capítulos subsiguientes y analizar el objeto de estudio.

- ***Objetivos de la Hoja de Ruta***
 - a) Ordenar la materia prima por año cronológico hasta 1952 según las versiones de 14 autores.
 - b) Enriquecer la fabulación mediante el conocimiento de versiones distintas de la materia prima.
 - c) Conocer en profundidad el contexto global que vivieron los personajes; en un trabajo artístico ello incide en una mejor comprensión de sus sentimientos.
 - d) Explorar recursos narrativos del discurso literario audiovisual.
 - e) Consensuar dataciones; dado que éstas difieren entre los autores, problema grave y objeto de pérdida desproporcionada de tiempo para el guionista, fue necesario estudiarlas hasta decidir cuál dar por buena.
 - f) Acceder fácil y rápidamente a los contenidos.

- ***Incidencias en la Hoja de Ruta:*** primero se registró la materia prima desde 1908 a 1970 según las versiones de dos autores, **Amorós** y **Debray**. Al empezar con el tercer autor, **Labarca**, se constata que el registro de su versión para dicho período tomaría demasiado tiempo, lo cual era un riesgo puesto que la efectividad de la Hoja de Ruta no estaba probada. Se decide registrar la materia prima versionada por **Labarca** solo hasta 1952. Se siguió el mismo criterio con las versiones del resto de los autores. La Hoja de Ruta queda así dividida en dos fases. La primera registra el material versionado por 14 autores hasta 1952. La segunda registrará el resto del guión. Terminada la primera fase de la Hoja de Ruta se dio comienzo a la escritura del Capítulo Piloto.

- ***Primera valoración de la Hoja de Ruta:*** registrado el material versionado por **Labarca** emergieron de inmediato conexiones entre hechos y personajes que no solo estimularían la fabulación sino también las formas de narración.

- ***Orden de incorporación de los autores a la Hoja de Ruta:*** la versión del material que da **Martínez**, cuarto autor en incorporarse a la Hoja de Ruta, pone de manifiesto que el orden de incorporación de los autores a la Hoja... proporciona al guionista un determinado orden de *input* o de entrada de la materia prima en su mente. **Tal orden crea imágenes mentales y múltiples interrelaciones entre hechos y**

personajes que sólo podrían haberse concebido gracias a ese orden de *input*. Por ejemplo, **Amorós** y **Debray** interpretan hechos de la realidad política que corresponden al ámbito público del personaje, **Labarca** en cambio, interpreta hechos del ámbito personal y privado, como **Puccio** y **Lutz**. Las versiones de **Martínez** y **Vial Correa** mezclan el ámbito público, privado y personal de los personajes. El contraste entre hechos y personajes que pertenecen a ámbitos distintos produce la riqueza, aprovechada luego en la escaleta y en la escritura. Un orden aleatorio de incorporación de los autores a la Hoja... desaprovecharía una fuente de creatividad. El criterio que se estableció para los autores que siguieron fue el contraste entre las perspectivas de cada uno reflejadas claramente en el *story board literario*. Después de **Martínez** los autores y sus versiones del material fueron incorporados en el siguiente orden: **Puccio, Veneros, Lazo, Jorquera, Rocha, Lutz, Vial Correa, Matus, Allende y Jobet**. La Hoja de Ruta ya demostraba su gran efectividad.

2.3.- Interpretación de los hallazgos

Confrontación de los mismos con los fundamentos teóricos enunciados a continuación y desarrollados en el Capítulo I de la Segunda Parte, pág. 61.

A) Teoría aristotélica

La facultad exclusivamente humana de producir y consumir ficciones se adquiere mediante la imitación; el humano está especialmente dotado para realizarla, es proclive a ella y constituye una capacidad impresa genéticamente. (**Aristóteles**, 1974, 135): “Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas, y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación”. La investigación tomará como referencia a **Jean-Marie Schaeffer**; transcribimos su reformulación de la teoría e incorporación de avances modernos.

B) Teoría de los mundos posibles

Se tomará como referencia a **Jérôme Bruner**, uno de los máximos exponentes de esta teoría cuya hipótesis central plantea que la existencia de construcciones mentales -teorías, textos teatrales, guiones, etc.- implica que no solo los productos de la investigación científica y humanística son objeto de investigación, sino también los procesos que se dan en ellas. Los universos de textos literarios y científicos no solo existen en la mente de las personas sino también en el “mundo objetivo” de la cultura. El significado de un personaje de ficción puede ser tan potente que se hace digno de “posesiones físicas” en el mundo real: el Castillo de Kronberg, donde se dice vivió **Hamlet**, tiene un hálito trascendente, su arquitectura adquiere connotaciones diferentes sin que ésta cambie en absoluto. Sin embargo, nadie puede probar que **Hamlet** vivió allí. **De Bono** matiza: “Los mitos son ideas que no tienen su origen en el mundo exterior, sino en la mente humana. Sin embargo, después de su formación pueden ser justificados por algo existente en el mundo exterior, aunque con mayor frecuencia modifican solo la visión de éste para autojustificarse”. (**De Bono**, 1986, pág. 225). Las narraciones, una vez representadas mentalmente, “construyen” realidades, sucesos.

La ficción modela la realidad, crea un mundo posible; si se acepta la existencia de mundos paralelos al real es absurdo preguntarse si una ficción es verdadera o falsa, la pregunta correcta es **en qué clase de mundo posible sería verdadera.**

C) Teoría narrativa estructuralista

Seymour Chatman, uno de los principales exponentes de la teoría narrativa estructuralista, se concentra en la narrativa literaria y cinematográfica. Examinaremos los siguientes elementos de la teoría:

- La trama.
- Causalidad.
- Contingencia.
- Verosimilitud y Motivación.
- Núcleos y Satélites.
- Suspense.

2.4.- Verificación o refutación total o parcial de las hipótesis

Las hipótesis de base se analizan y se expone una conclusión debidamente razonada.

3.- Dos técnicas metodológicas

El objeto de nuestro estudio es un proceso dinámico que utiliza procedimientos, técnicas y estrategias para transponer y transmutar hechos reales entre dos espacios y tiempos virtuales. Este proceso es el núcleo principal de nuestra investigación y comprende tres momentos esenciales:

- ***La existencia de los hechos reales en un espacio-tiempo virtual:*** si los hechos reales no fueran versionados por estudiosos, ¿cómo sabríamos que existieron? No podríamos saberlo, luego las versiones de los estudiosos son el espacio-tiempo virtual donde los hechos existen. Virtual porque los hechos versionados son representaciones mentales de los mismos inspiradas en estudiosos anteriores. Incluso si el estudioso fue testigo de los hechos éstos siguen siendo representaciones mentales porque el modo peculiar de existencia de los hechos es en un limbo pasado.
- ***El traslado de los hechos reales:*** en nuestro estudio el primer punto de llegada de los hechos reales es el *story board* literario, el segundo, la Hoja de Ruta que ordena los acontecimientos cronológicamente, el tercero, la Pre Escaleta que los reordena mediante procedimientos, técnicas y estrategias creativas, una de las cuales es la relación causa – efecto, el cuarto, la Escaleta definitiva que ya excede los límites de la investigación...
- ***El destino final de los hechos reales:*** quinto punto de llegada y final de trayecto para el estudio: el guión, en nuestro caso el Capítulo Piloto, nuevo espacio-tiempo virtual de existencia.

El análisis del núcleo principal de la investigación combina dos técnicas metodológicas.

3.1.- Método comparativo

Recurso metodológico habitual en las ciencias sociales. Siguiendo la definición clásica del sociólogo **Arend Lijphart**, el recurso consiste en la “utilización sistemática de observaciones extraídas de dos o más

entidades (...) para examinar sus semejanzas y diferencias e indagar sobre las causas de estas.” (Lijphart, 1971, págs. 682-693). En nuestro estudio se comparan dos elementos: los tres momentos del proceso o escritura del Capítulo Piloto y la experiencia del autor de la investigación en la realización de textos teatrales basados en hechos reales. Para el análisis específico del Capítulo Piloto se utilizó un recurso poco común, sugerido por el método del pensamiento lateral, cuyos principios fundamentales exponemos en el epígrafe subsiguiente. El recurso en cuestión fue seguir los planteamientos de **Francesco Casetti** y **Federico Di Chio** en su obra *Cómo analizar un film* (2009), referidos al orden de los acontecimientos, personajes, acciones, sonido, imagen... Recurso poco común porque desde el análisis de un film se infiere cómo analizar un guión, ejercicio que redundó en perspectivas de análisis sugerentes. La comparación analítica entre los dos objetos ficcionales basados en hechos reales, el guión y los textos teatrales, intentó establecer mecanismos comunes de traslado del material.

3.2.- Estudio de caso

Método clásico de evaluación cualitativa que podemos definir de modo general como un “examen completo o intenso de una faceta, cuestión (...) que tiene lugar en un marco geográfico a lo largo del tiempo.” (Denny, J. P., 1978, p. 370).

Stake, 2010, amplía la definición de estudio de casos en su introducción. Nos dice que estudiamos un caso cuando tiene interés especial en sí mismo. La investigación cualitativa de nuestro Capítulo Piloto, caso específico, único entre muchos, se centra en el detalle, en su particularidad y complejidad, en su funcionamiento y uso de determinados procedimientos para comprender los mecanismos creativos de ficcionalización usados por el guionista de este caso único en la transposición y transmutación de hechos reales e históricos a la ficción.

“Es necesario conocer todo lo que implica el caso, descubrir sus temas y rastrear sus modelos de complejidad. El caso tiene límites y partes constituyentes. Cuando trabajamos en ciencias sociales (...) es probable que el caso tenga “personalidad”. El caso es un sistema integrado. No es necesario que las partes funcionen bien, los objetivos pueden ser irracionales, pero es un sistema”. **Stake**, 2010, pág. 16.

Nuestro Capítulo Piloto nos interesa fundamentalmente porque queremos aprender sobre él en particular, no sobre otros casos. Cuando

tenemos interés intrínseco en un caso, **Stake** lo llama “estudio intrínseco de casos”. **Stake**, 2010, pág. 16. Sin embargo, ante la necesidad de una comprensión general podemos basarnos en el estudio de nuestro caso particular, si creemos que podemos comprender la generalidad. Tal salvedad, ¿puede incidir en la forma de transponer y transmutar hechos reales a la ficción de todos los guionistas?

Aún y cuanto el interés de nuestro caso sea intrínseco y, por consiguiente, debemos refrenar toda tendencia a la generalización, su estudio nos sirve de medio para validar o descartar hipótesis. Es decir, la finalidad de este estudio es, a la vez, comprender el funcionamiento del Capítulo Piloto concreto y contrastar hipótesis. Así pues nuestro estudio de caso es un instrumento para conseguir algo más que la comprensión de un fragmento concreto de guión. El nuestro es también un “estudio instrumental de caso”. **Stake**, 2010, pág. 17.

4.- Pensamiento lateral

“El pensamiento lateral es a la vez una actitud mental y un método para usar información (...) [Su] base (...) consiste en considerar cualquier enfoque a un problema como útil, pero no como el único posible ni necesariamente el mejor. Es decir, no se niega la utilidad del modelo, sino el que posea un carácter único o exclusivo. Dicho de otro modo, niega la creencia generalizada de que lo que constituye un modelo útil sea el único modelo posible. Es una actitud que no acepta la rigidez de los dogmas, rechazando la subordinación del pensamiento al uso y combinación de modelos rígidos. Por otra parte, constituye en sí un método de estructurar la información de forma diferente; no niega la eficacia o utilidad de un modelo, pues prescinde del espíritu crítico, sino que se limita a la búsqueda de modelos alternativos con su mismo contenido”. (De Bono, 1986, págs. 63-64). La negrita es nuestra.

En rigor, el pensamiento lateral y su opuesto, el pensamiento lógico o vertical, no son metodologías de análisis, sino procedimientos o métodos para tratar y construir elementos. Sin embargo, nos ha parecido pertinente incluirlos en este apartado de **METODOLOGÍA** como un paréntesis o sub metodología porque su utilización se solapa con el análisis. ¿Los procedimientos para tratar y construir elementos son también parte de una metodología de análisis? No podemos responder categóricamente, pero de acuerdo a la experiencia de nuestra investigación la pregunta nos parece justificada.

Intentaremos mostrar la contribución al análisis de ambos sistemas de pensamiento **mediante la forma en que fueron aplicados al tratamiento y construcción de momentos esenciales de nuestro objeto de estudio.**

4.1.- Dos modelos complementarios de pensamiento

El pensamiento lateral, “opuesto” al pensamiento vertical o lógico, propone otro modelo de ordenación y utilización de la información almacenada en nuestro cerebro, aunque los dos modelos no son excluyentes. Según **De Bono** las diferencias básicas entre ambos son (**De Bono**, 1986, págs. 46-55):

A) *Pensamiento vertical o lógico*

- Las ideas, sucesos, etc., deben estar encadenados lógicamente. Es la típica relación causa-efecto.
- Excluye los caminos que parecen absurdos.
- Traza el camino más lógico y avanza en esa dirección.
- Se mueve si hay una dirección hacia la cual moverse.
- “Sé lo que busco”.
- Estudiante: “Ulises fue un hipócrita”. Profesor: “No, está equivocado”.
- A, B, C, etc.
- Las categorías, clasificaciones y etiquetas son fijas.
- Es finito.
- Valora la información en función de su utilidad para llegar a destino.

B) *Pensamiento lateral*

- Importa la efectividad del resultado.
- Da igual qué camino tomes, pero importa tomarlos todos, incluidas las opciones absurdas.
- Traza nuevos caminos y explora sus posibilidades.
- Se mueve para crear direcciones.
- “Sabré lo que busco cuando lo encuentre”.
- Estudiante: “Ulises fue un hipócrita”. Profesor: “Muy bien, siga. A ver dónde llega a partir de esa idea”.
- Da saltos, no sigue las secuencias cronológicas.
- Las categorías, clasificaciones y etiquetas no son fijas.
- Es probabilístico.

- La información es un medio para provocar nuevas ideas.

4.2.- Los dos modelos de pensamiento aplicados al traslado de los hechos reales

A) Hoja de Ruta, Pre Escaleta y pensamiento lógico

En la primera, los sucesos están ordenados conforme a un criterio cronológico y en la segunda, conforme a causa y efecto. De esta manera una de las características del pensamiento lógico – sucesos encadenados lógicamente- ha sido aplicada al segundo momento esencial de nuestro objeto de estudio. Durante la ordenación cronológica de los sucesos se introdujo un criterio cualitativo para la entrada de los contenidos en la Hoja de Ruta, pero no se modificó el criterio cronológico para los mismos; en un primer momento los contenidos entraban aleatoriamente en la Hoja de Ruta, sin tener en cuenta la perspectiva de cada autor estudiado. Precisamente, dichas perspectivas fueron transformadas en criterio cualitativo, lo cual provocó la sustitución del criterio o *input* aleatorio por el criterio o *input* dirigido respecto de los contenidos.

B) Hoja de Ruta y pensamiento lateral

El orden de la información tiene una influencia decisiva en la percepción del discurso. Dicho de otro modo, la subjetividad del guionista persigue influir en la percepción del receptor mediante el orden de la información. Tal afirmación está generalmente aceptada y se refiere específicamente a un espectador delante de un objeto artístico. Pero el pensamiento lateral no se refiere solo a la percepción de un objeto artístico, sino también a una **forma de ordenar y utilizar la información** almacenada en nuestro cerebro. En nuestro estudio la Hoja de Ruta constituye la forma de ordenar la información, lo cual incluye el orden de entrada de la misma para su almacenamiento y posterior utilización.

C) Hoja de Ruta, entrada de contenidos y creatividad

Hemos dicho (***Orden de incorporación de los autores a la Hoja de Ruta***, pág. 37) que el *input* dirigido de contenidos en la Hoja de Ruta y, por consiguiente, en la mente del guionista, permitió conexiones basadas en el contraste de la información, lo cual incidió en la creatividad de modo distinto -cualitativamente superior creemos- a como incidió el *input* aleatorio. El criterio basado en el

contraste de la información modificó la percepción del guionista transformándola en vector de creatividad **durante la etapa de ordenación de la información**. Ésta no es pues una acción rutinaria ni farragosa, sino un primer nivel de creatividad. El segundo nivel creativo por excelencia es la escaleta puesto que su orden de información es el discurso propiamente tal. “La información es un medio para provocar nuevas ideas”. (De Bono, 1986, pág. 62). Apostillamos que los criterios, reglas o normas conforme a las cuales establecer juicios para ordenar la entrada de información en el cerebro de un guionista se transforma en vector de creatividad.

D) Acción de pensamiento lateral

Fue necesario revisar los contenidos o sucesos que habían entrado en la Hoja de Ruta cronológicamente, pero no conforme al criterio cualitativo, sino aleatoriamente, porque no se veía claramente cuales de estos sucesos había que trasladar a la Pre Escaleta. Intuitivamente, los contenidos se relevaron una y otra vez. Se estaba revisando en profundidad el orden de entrada de la información en la Hoja de Ruta y en la mente del guionista, característica del pensamiento lateral o acción del mismo. En nuestro estudio tal acción de pensamiento lateral se aplicó en una fase posterior al pensamiento lógico, contrariamente a lo que afirma De Bono, 1986, pág. 318: “[El pensamiento lateral] se aplica en una fase anterior a la acción del pensamiento lógico”. Entendemos que la “acción” de pensamiento lógico en nuestro estudio es la Hoja de Ruta. Como fuere, lo relevante es que el *input* dirigido se transformó en vector de creatividad, lo cual cualificó más la información y clarificó el orden definitivo de las secuencias. El resultado de ambos sistemas de pensamiento llevó al mejor resultado posible.

4.3.- Analogía entre pensamiento lógico y guión

“En el pensamiento lógico la **información se dispone** automáticamente en algún tipo de **estructura**, que hace las **funciones de puente o conducto; la información pasa a formar parte del encadenamiento de las ideas, es decir, se adhiere a otros conocimientos y a otras ideas**”. (De Bono, 1986, pág. 64). La negrita es nuestra. Si aplicamos al guión las abstracciones que utiliza De Bono para describir el pensamiento lógico, el resultado sería:

- **“información”**; los sucesos reales y los personajes.

- **“dispone”**; selección, ordenamiento y tratamiento de la información.
- **“estructura”**; un modelo de ordenamiento y tratamiento de la información llamado “guión”.
- **“funciones de puente o conducto”**; la información contenida en el guión –hechos reales e inventados- está destinada a otros sujetos tales como lectores técnicos, etc.
- **“la información pasa a formar parte del encadenamiento de las ideas, es decir, se adhiere a otros conocimientos y a otras ideas”**; dentro de la lógica interna de la estructura-guión los sucesos y las acciones de los personajes se ordenan de diversas maneras.

Según la filosofía del pensamiento lógico la información es seleccionada, ordenada y tratada en una estructura o guión. Éste conduce la información hacia otros sujetos que intentan hacerla compatible con su repertorio personal de fábulas y conflictos, teoría que examinamos más adelante, en el epígrafe 1.-, pág. 91. Dentro de la lógica interna de la estructura-guión la información se ordena de diversas maneras, causa y efecto, “contingencia” (la evolución de los sucesos es incierta, nada es seguro –lo explicamos luego en el epígrafe 3.3.-, pág. 72) y otras.

4.4.- Analogía entre pensamiento lateral y guión

La filosofía del pensamiento lateral es análoga a la creación de un guión: el orden de los sucesos no tiene por qué ser lógico ni seguir una pauta cronológica; la creación de tramas (reacciones de los personajes ante los sucesos) permite reacciones lógicas, absurdas, insólitas, inesperadas, etc. En el guión los sucesos y la creación de tramas ya se rigen según la filosofía del pensamiento lateral, análogo al criterio dramático. “En el pensamiento lateral la información se usa para descomponer las estructuras, no para incorporarlas a ellas”. (De Bono, 1986, pág. 65). ¿Qué significa esto para el guión, construido según ambos sistemas de pensamiento? La materia prima no se puede usar para “descomponer” la estructura-guión, sino solo para lo contrario: componerla, jugar dentro de ella según sus reglas. Sin embargo, la información contenida en el guión sí puede “descomponer” otras estructuras ajenas al mismo: los sujetos o destinatarios del guión.

4.5.- Los supuestos en el pensamiento lógico, lateral y guión

En el pensamiento lógico los supuestos se aceptan de inmediato si refrendan el “sentido común”, si son lógicos. Pero “el pensamiento lateral prescinde de la validez de todos los supuestos y tiene como misión su reestructuración. La aceptación general de que una idea [es] correcta no garantiza su corrección. *La continuidad histórica (o historicismo) mantiene la mayor parte de los supuestos, no una periódica revisión de su validez*”. (De Bono, 1986, pág. 103). De Bono plantea el siguiente acertijo: un hombre entra en un ascensor y aprieta el botón del piso 10, pero su despacho de trabajo está en el 15. Sube los 5 pisos restantes a pie. Cuando acaba su trabajo entra al ascensor en el piso 15, aprieta el botón de la planta 0, llega y se va. ¿Por qué se comporta así? Se ofrecen varias explicaciones, todas basadas en el supuesto de que un hombre normal se comporta anormalmente. Sin embargo, la verdad es exactamente la contraria: el hombre no tenía más remedio porque era enano y no llegaba más arriba del botón 10. (De Bono, 1986, pág. 109). Uno de los grandes desafíos del guión es la construcción de peripecias, hechos contrarios a los que esperábamos o “giros de la acción”. El sentido común o *cemento de la sociedad*—el público en nuestro caso— lleva consigo su carga de supuestos y el guión los desmonta so pena de construir un discurso tedioso y obvio. Da igual que la evolución de sucesos y acciones de personajes en un guión se encadene mediante causa y efecto o sea incierto. Importa la búsqueda de la sorpresa, soslayar el supuesto.

4.6.- Método de inversión y guión

En la construcción de tramas la dirección del movimiento de la acción después de un suceso depende de múltiples variables, una de ellas es la reacción de los personajes. El método de inversión hace un valioso aporte en este sentido.

Si se plantea un problema que no posee una solución única, “el modo más práctico de empezar a concebir ideas creadoras es usar el modelo existente como punto de partida... El **método de inversión** coge impulso apoyándose en los modelos fijos existentes para alejarse en dirección contraria... Cuando se tiene ante sí una acción concreta, la acción inversa es igualmente bien definida... Cuando hay una relación unidireccional entre dos partes, puede invertirse la situación invirtiendo el sentido de dirección: en vez de la obligación que tiene el ciudadano de obedecer al Gobierno, puede decirse que el Gobierno debe obediencia al ciudadano (o al pueblo)... En el método de la inversión se

consideran los problemas y las situaciones en su estructura real y se invierte ésta en un sentido u otro... Luego se analizan los resultados. Se ha provocado una reordenación forzada de la información”. (**De Bono**, 1986, pág. 154-155). La negrita es nuestra.

“En el pensamiento lateral no se busca la solución correcta, sino una distinta ordenación de la información que provoque una visión diferente de una situación”. (**De Bono**, 1986, pág. 156).

“En algunos casos el resultado de la inversión puede parecer sumamente ridículo. No importa. El uso deliberado de ideas ridículas puede tener tanta eficacia como el uso de ideas más [convencionales]... **En la inversión [de situaciones] no se trata de proceder de modo mecanicista total; puede [modificarse algún aspecto de la situación o interpretarse la misma de modo diferente].** (**De Bono**, 1986, pág. 160). La negrita es nuestra.

En epígrafe G), pág. 131, veremos cómo opera el principio aplicado a la reacción de personajes.

A) Finalidad del método de inversión

- Evitar la concatenación de ideas que conduce siempre invariablemente a la misma visión del problema. Es indiferente que el resultado directo de la inversión tenga sentido o carezca de él, ya que su objetivo primordial es servir de punto de partida para conferir al pensamiento una dirección distinta.
- Liberación de la información contenida en modelos rígidos mediante su disgregación y subsiguiente ordenación en una nueva visión del problema.
- Superar el temor de usar premisas erróneas y de utilizar ideas que no estén justificadas por una evolución lógica.
- Pasar a una nueva situación como punto de partida con el fin de considerar el problema desde un nuevo ángulo analítico y averiguar a dónde conducen las nuevas direcciones que pueden adoptarse desde él.

- Conseguir ideas y enfoques útiles en sí mismos, ya que a veces la simple inversión tiene una aplicación práctica”. (**De Bono**, 1986, págs. 156-157).

B) Tres ejemplos paradigmáticos del método de inversión

- Un pastor conduce un rebaño por un desfiladero; a un lado pared y al otro despeñadero. Un coche llega detrás y el conductor pide al pastor que arrime las ovejas a la pared para pasar, pero el pastor se niega por temor a que una oveja resulte atropellada y pide al conductor que se quede quieto. El pastor conduce sus ovejas detrás del coche.
- Una duquesa gorda y harta de seguir dietas que no le resultaban convoca a los mejores nutricionistas del reino para que le den la dieta, pero todos son despedidos porque prescriben calvarios. Pero llegó uno que en vez de decir a la duquesa que comiera menos le dijo que comiera más para nutrir su enorme figura; le recomendó que tomara un vaso de leche con azúcar antes de comer. Eso redujo su apetito y adelgazó.
- Un rico quería casar a su hija con el pretendiente más rico. Ella estaba enamorada de un estudiante pobre y propuso a su padre que regalase una elevada suma de dinero a cada uno para saber qué uso hacían de él. El estudiante pobre hizo buen uso del dinero y acabó más rico que los otros. (**De Bono**, 1986, págs. 158-159).

Para más información sobre el pensamiento lateral, ver ANEXO PENSAMIENTO LATERAL, pág. 148.

5.- Creatividad publicitaria y objeto de estudio

Algunas ideas sobre creatividad publicitaria constituyen procedimientos o principios generales de aproximación al objeto de nuestro estudio. El guionista debe escribir para seducir a muchos antes de llegar al gran público. Se está en “el negocio de la persuasión competitiva.” (**Harrison**, 2010, pág. 5). Para bien o para mal otro de los objetos de atención del guionista es el comprador potencial. El Capítulo Piloto no desatiende este objetivo.

Insistimos en que la creatividad, publicitaria o de cualquier otro tipo, no es una metodología de análisis, pero al igual que el pensamiento

lateral, nos ha parecido interesante incluirla en este apartado de **METODOLOGÍA** porque su naturaleza no puede estar, creemos, tan alejada de una metodología de análisis.

En publicidad interesa el conocimiento sobre los impulsos e instintos de las personas. Uno de los altos ejecutivos de la mejor agencia actual de publicidad del mundo afirma: “Aquí no hay diseñadores. Tenemos más antropólogos y sociólogos porque nos resistimos a ser esclavos de la moda.” (**Harrison**, 2010, pág. 7). De igual modo un capítulo piloto intenta satisfacer un amplio espectro de intereses de muchas personas.

“Una buena idea no es ni más ni menos que una nueva combinación de viejos elementos. (...) **Picasso** buscó aquí y allá, tomó lo que ya existía y lo reconvirtió en algo que jamás había sido visto. (**Harrison**, 2010, pág. 8). **Harrison** cita a **James Webb Young**, *A Technique for Producing Ideas*: “El proceso para conseguir una idea pasa por cinco etapas.” (**Harrison**, 2010, pág. 8):

- Reúne toda la información posible.
- Repásala una y otra vez.
- Deja de pensar en el tema y deja que sea tu subconsciente el que trabaje.
- Prepárate para el surgimiento de una idea en cualquier momento.
- Desarrolla y dale forma a la idea para que tenga una utilidad práctica.

Las 5 etapas de **Webbs** es el método de impulsos al azar que se describe y estudia en publicidad.

Las dos primeras etapas se corresponden con nuestra Hoja de Ruta, enriquecida durante la investigación (transformación de la etapa de ordenación de la información en vector de creatividad utilizando primero los principios del pensamiento lateral que introducen criterios no lógicos –orden cronológico de sucesos, por ejemplo- de selección de la información –hechos de la vida del protagonista lo más contrastados posible, por ejemplo). Además nuestra Hoja de Ruta almacena información considerable en cantidad y calidad, excepto la inclusión de historiadores desde el principio. Mientras más información más posibilidades de conseguir una buena idea: “En el campo de la observación, la suerte solo favorece a las mentes preparadas”. **Louis Pasteur**. (**Harrison**, 2010, pág. 8).

Las etapas tercera y cuarta operaron significativamente durante el traslado de los sucesos desde la Hoja de Ruta a la Pre Escaleta, donde se articulan las tramas, epicentro del proceso creativo total, a nuestro juicio, no solo por la dificultad que supone sino también por el cambio de criterios para la ordenación de los acontecimientos; estos no son lógicos, ni obedecen a ámbitos contrastados de las vidas de los protagonistas, sino al caos de las reacciones humanas, a la irrupción de alguna peripecia real o inventada, etc. El orden de los acontecimientos en la Pre Escaleta obedece a criterios dramáticos, es el discurso propiamente del guionista. Aquí él se la juega. Demanda toda la creatividad de la que disponga. Pues bien, en nuestro estudio el guionista ordenaba en la Pre Escaleta acontecimientos una y otra vez, incluso seleccionaba dos o más sucesos excluyentes entre sí hasta tener claro cual era el mejor. Muchas veces la decisión no se tomaba en el fragor del proceso, sino durante el descanso, sobre todo entre las 4 y las 5 de la madrugada, en semi vigilia. Estar preparado siempre para el surgimiento de una idea va con el oficio de guionista. Es frecuente verlos tomar nota de algo en cualquier momento.

Respecto a la quinta etapa, los términos “desarrollo”, “forma” y “utilidad práctica” de una idea, significan todo y nada a la vez para nuestro objeto de estudio, excepto para su tercer y último momento esencial: la escritura y, más concretamente, la creación de tramas. Por ejemplo, antes de que la trama del Capítulo Piloto se concretase el guionista pasó por las dos primeras etapas que señala **Webb**, pero no fue suficiente para dar forma y utilidad práctica a una idea satisfactoria de trama. Fue necesario complementar con conocimientos empíricos del autor, valoraciones sobre la condición mítica del protagonista y el contexto socio-político de Chile – 2015.

El proceso de documentación de nuestro estudio se tomó el tiempo suficiente para no trabajar bajo presión: “La gente es menos creativa cuando trabaja contra reloj (...) La presión del tiempo agarrota la creatividad porque las personas no consiguen implicarse en el problema. La creatividad requiere un período de incubación. Las personas necesitan tiempo para empaparse de un problema y dejar que las ideas broten”. Conclusión después de un exhaustivo estudio realizado en 2004 por **Teresa Amabile**, profesora de **Harvard Business School**. (**Harrison**, 2010, pág. 9).

En publicidad el procedimiento estrella es empezar con una gran idea de marketing, al punto de que sin ésta un anuncio no puede ser creativo. ¿Cuál es esa idea? Que la cosa resulte útil. Eso significa buscar la manera de solucionar problemas al consumidor (**Harrison**, 2010, pág.

40), en nuestro caso al lector técnico. Uno de los ejes del planteamiento de **Harrison** es la dinámica problema/solución, pero la utilidad práctica del guión como objeto estético es una cuestión que se aleja de nuestra investigación, salvo que algún técnico mida la calidad de un guión en función de la complejidad que suponga la realización en su área, cuestión en absoluto menor.

Sin embargo, la dinámica problema/solución es muy interesante. Examinemos un anuncio de la Volks Wagen considerado el mejor de todos los tiempos: aparece un VW aparcado junto a una quitanieves y la pregunta: “¿Cómo llegó a la quitanieves su conductor? - En un VW”. (**Harrison**, 2010, pág. 41). El anuncio enfatizó la fiabilidad del coche porque eso solucionaba problemas al conductor: arranca a la primera, en frío, con nieve, etc. Pero la solución no es siempre una solución práctica. A menudo el problema existe en la mente del comprador potencial. El caso de la tarjeta American Express es ilustrativo. Había en el mercado otras tarjetas que ofrecían crédito mientras que la AE era de débito, exigía el pago cada 30 días, no era gratis, las otras sí y, encima, seleccionaba a sus clientes. La gran idea de marketing fue hacer de esto último la ventaja del producto: la posesión de la tarjeta se convirtió en un sello de distinción, símbolo del status ideal en una sociedad competitiva. Así pues un publicista redactó una carta que empezaba: “Para ser francos la tarjeta AE no es para todo el mundo. Y no todos los que la solicitan son admitidos...” (...) “Millones de personas se morían por el antídoto AE contra la ansiedad del status”. (**Harrison**, 2010, págs. 42-43).

¿Cuál es la gran idea de “marketing” en *Allende – Basado en hechos reales*? Para millones de personas que saben de la existencia de **Allende** la sola mención de su nombre es asociada con un antídoto contra la corrupción y la ansiedad de hacer dinero con la política.

“**Nunca leo *The Economist***. Formador de directivos, 42 años”. (**Harrison**, 2010, pág. 45). Famoso anuncio que hace hincapié en el problema, no en la solución. Muchos opinan que la negatividad ejerce un mal efecto sobre su marca. Pero si el objetivo es conectar con el cliente potencial hay que dar al anuncio una dosis de realismo. *Allende – Basado en hechos reales* no es un anuncio sino un símbolo que hace hincapié en un problema: la corrupción y la ansiedad de hacer dinero con la política son el signo de los tiempos que corren. *Allende...* puede ser el producto que los ciudadanos quieren en el mercado.

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO I

FUNDAMENTOS TEÓRICOS

A continuación desarrollamos los aspectos de las tres teorías enunciadas anteriormente, pág. 38, que nos parecen más relevantes para nuestro objeto de estudio e hipótesis.

1.- La imitación y su génesis en la teoría aristotélica

Una perspectiva fundamental para comprender los procesos creativos de las artes representacionales es el concepto de imitación y su génesis. Existen dos modelos genealógicos del **fingimiento lúdico o imitación lúdica**; cada uno nos lleva a una concepción opuesta de la misma.

1.1.- Modelo religioso

En *El origen de la tragedia* de **Nietzsche** se plantea que la ficción habría nacido como reacción al derrumbe de la creencia seria en la encarnación mágica; el fingimiento lúdico no tiene que ver con el aprendizaje sino con la transformación: el imitador no imitaba a **Baco**, era poseído por Él, se transformaba en Él. El origen de la ficción o imitación lúdica estaría en los rituales de posesión. La inmersión era deseada, no temida. El objetivo del imitador era deshacerse de su propia persona para convertirse en el receptáculo de una identidad sobrenatural. Cuando la humanidad superó el estadio mágico en beneficio del control racional, la encarnación mágica fue sustituida por el mimetismo lúdico; ese es su nacimiento. Pero la sustitución se hizo con muchas reservas que perduran hasta hoy. Todo lo que recordase experiencias de abandono de uno mismo podría generar angustia. Tememos la imitación lúdica porque podría implicar una regresión a lo irracional, un instrumento para alienarnos de nuestra identidad racional. Además, el mimetismo lúdico trajo consigo fenómenos mentales “nuevos”, entre los que destaca la mala fe (hacer creer en algo que no es para obtener beneficio). Esto justificaría la imposibilidad de obtener de la imitación lúdica conocimiento verdadero, racional. La posibilidad de mala fe niega de un plumazo el alcance cognitivo de la ficción y sitúa el fingimiento lúdico en un estatus irracional. La imitación lúdica nos lleva a negar una función positiva a la ficción. El fingimiento lúdico sería un potente borrador de la línea que separa ficción de realidad.

1.2.- Modelo antropológico

Aristóteles en *La poética* nos dice que la ficción está fundada en una competencia cultural y psicológica exclusiva del humano. Tal competencia no es equiparable a ninguna otra forma o modo de relación con el mundo. No sabemos cuándo la especie humana conquistó esta competencia. Sí sabemos que los primates no la desarrollaron. El fingimiento lúdico público (espectáculo y espectadores) es un exorcismo de conflictos reales. Es la teoría aristotélica de la catarsis: la función de las artes representacionales es desplazar los conflictos reales hacia un nivel puramente simbólico y resolverlos allí. Todo el análisis de la ficción de **Schaeffer** está basado en el marco teórico de **Aristóteles** que constituye la corriente principal de pensamiento para el análisis del objeto de estudio. Según la perspectiva aristotélica, el fingimiento lúdico respondería a una necesidad positiva propia del humano: pacificar las relaciones a través de un distanciamiento lúdico de los conflictos. El fingimiento lúdico es una práctica institucionalizada para la humanización de las relaciones sociales. La genealogía de la imitación lúdica que se deriva de esta teoría implica reconocer la autonomía de la facultad imaginativa y la importancia de su papel en la vida mental de los seres humanos y en el desarrollo cultural.

Entender la dimensión real del fenómeno de la imitación lúdica pasa por distinguir la diferencia fundamental entre mentir e inventar una fábula. Tres conceptos nos ayudan a establecer la diferencia:

A) *Fingimiento compartido*

El lobo malo que finge ser la abuelita de **Caperucita** miente, mientras que el actor que finge ser el lobo crea ficción, inventa una fábula y los receptores lo saben. La diferencia entre la mentira y la ficción es que en la primera **Caperucita** no sabe que es un lobo y en la segunda sabe que es un actor. El creador de ficciones sabe que el receptor final de su producto estará dispuesto a pactar con él un fingimiento compartido, por eso no necesita suplantar nada: su trabajo es auténtico en el sentido de que no es copia de nada sino una creación exclusiva.

B) *La técnica de la imitación*

El guionista inmerso en su proceso de creación ficcional está fingiendo, su trabajo en construcción es simular la existencia de lo que en realidad solo representa. El simulacro, por ejemplo, sustituye

la realidad, y la simulación la representa. La imitación es una técnica, mientras que la simulación y el simulacro son dos usos diferentes de esa técnica. La técnica de la imitación usada para representar requiere de un pacto entre creador y receptor: fingir lúdicamente. En cambio la técnica de la imitación usada para mentir requiere de un engaño, no hay pacto entre creador y receptor: éste toma por real el producto del creador. Así el mentiroso suplanta la realidad.

C) El fingimiento del guionista de hechos reales

El actor transfiere sentimientos verdaderos al personaje que finge ser y así crea ficción. Análogamente, el guionista hace que personajes reales se transformen en ficticios mediante ciertos procedimientos de los cuales uno es que finjan aserciones (lo que es válido para el fingimiento lúdico vale también para el fingimiento serio -la mentira: el hipócrita que finge estar triste no se entrega a la misma actividad que el modelo -realmente triste- al que imita). En otras palabras, las aserciones fingidas que el guionista hace sobre seres ficcionales configuran una obra de ficción.

El pacto tácito entre creador y receptor respecto a la existencia de un espacio de fingimiento lúdico está intrínsecamente ligado al objeto de estudio ¿Qué procesos mentales son comunes al creador y al receptor de ficciones para que exista semejante pacto? ¿Cómo existe y por qué?

2.- Función de la fabulación en la teoría de los mundos posibles y reales

Uno de los atributos fundamentales de las representaciones mentales, un guión por ejemplo, es la capacidad de “construir” realidades, sucesos. La ficción modela la realidad, crea mundos posibles con enorme capacidad para moldear opinión.

La TV y el cine cumplen hoy la función ancestral de la narración y de los narradores en las sociedades humanas. Pero los narradores de nuestra época no portan mitos, utopías ni certidumbres. En rigor, los narradores nunca han fabricado mitos en solitario ni encendido revoluciones sociales. ¿Qué debe tener la narración contemporánea para conformar al público y a los propios narradores?

Tradicionalmente, se ha atribuido tres funciones a la ficción:

- ***Compensación***; la función única de la ficción sería sustituir una realidad poco placentera (tesis defendida por **Freud**).

- **Corrección;** la ficción sería detonante para una acción correctora de la realidad (está demostrado que a mayor inmersión o capacidad imaginativa en modo receptor, menor riesgo de acción en el mundo real).
- **Catarsis;** la ficción produciría la liberación simbólica de impulsos política y socialmente incorrectos.

Cada una de las tres funciones no excluyen a las otras. La ficción funciona como un puente o palanca:

- Para compensar pasamos de una situación real poco placentera a una ficcional pero placentera.
- Para corregir pasamos de una situación real inaceptable a una aceptable pero ficcional.
- Para liberar pasamos de una realidad violenta a una inmersión ficcional que se caracteriza por un descenso de la tensión psicológica.

Lo importante de la ficción es **su función de puente entre un contexto real y otro imaginario.**

La fabulación y redimensión de valores refleja un aspecto de la función de la ficción como palanca de cambio a una situación de compensación, corrección o liberación. Al tiempo, sirve al guionista como canal de expresión de sus deseos, intenciones, mitos, dudas, certidumbres... Por ejemplo, un asesinato político real adaptado a guión puede ser insertado en un contexto ficticio: una red de intenciones gubernamentales y de criterios políticos nacionales cambiantes, etc. Así, el significado del hecho es distorsionado mediante la invención de un contexto verosímil para el mismo, pero inventado por el guionista; el hecho es convertido en hecho narrado. Pero aun y cuando fuese posible constatar la existencia objetiva de tal contexto, éste tendrá que someterse a las leyes que rigen el universo de la ficción. Así, la transposición y transmutación de hechos reales a la ficción construye la realidad psicológica, cultural y política en la que los participantes de la historia viven realmente, es decir, el contexto verosímil ficcional que convierte en real, dentro de la ficción, las penurias y alegrías de los personajes. Al final, lo narrativo (la distorsión, lo fabulado) y lo real existen uno junto al otro. Las narraciones crean una realidad que les pertenece, tanto en la vida real como en la ficción. La narración del guionista, una vez acabada y representada mentalmente, transformada en relato, es ya una realidad psíquica construida por la mente humana.

Modelando la realidad mediante la fabulación y redimensión de valores, la ficción crea mundos posibles, paralelos al real, en donde no cabe cuestionar si los sucesos que allí ocurren son verdaderos o falsos; sólo cabe aceptar que en ese mundo posible tal hecho es verdad. La condición de real convierte un hecho en posible. Pero, ¿por qué un hecho que ya es posible necesita ser posible otra vez en la ficción? Porque la existencia de un hecho en el mundo real no garantiza su condición de posible cuando es trasladado al mundo ficcional. Las leyes que rigen la construcción de la ficción modelan los hechos reales dentro de los límites de lo posible, verosímil o concebible. Y, desde luego, un hecho real convertido en guión puede transformarse en imposible, pero posible en el mundo ficcional que lo concibe.

Teóricamente, las referencias, modelo real o procedencia del material que el guionista procesa mientras escribe carecen de importancia en las representaciones. Pero, en la práctica, la procedencia de las ficciones puede determinar la selección de recursos técnicos y los objetivos finales de todo un equipo de realización, incluido el guionista. **Aumont** y **Marie** afirman: “La casi totalidad de los análisis de films (...) desconfiaban (...) de los enfoques basados en (...) las fuentes, [en] las intenciones del equipo de realización o en el discurso crítico estrictamente contemporáneo a la distribución del film. (...). Sin embargo, siempre es útil conocer bien el contexto de producción de una obra y la genealogía estética en la cual pretende inscribirse”. (**Aumont**, 2002, pág. 251).

Por ejemplo, uno de los actores de *El caso Wanninkhof* (España, junio - 08, RTVE - 1), mini serie basada en hechos reales, declaró que esperaban resarcir a la víctima de un error judicial que la condenó a 15 años de prisión; en otra entrevista una de las actrices declaró que el caso fue uno de los errores recientes más clamorosos de la justicia española. Parte del equipo manifiesta públicamente y de manera expresa el objetivo estratégico de corregir la realidad, una de las tres funciones que tradicionalmente se asignan a la ficción. Tal función pone la ficción al servicio de objetivos altruistas. *El caso Wanninkhof* es una producción social y políticamente correcta porque emplea todo su potencial de comunicación para denunciar una aberración judicial real. En otras palabras, manipula en la dirección “correcta”. ¿Cómo opera la fabulación o distorsión y redimensión de valores en este ejemplo paradigmático? De varias maneras posibles: atenuando el carácter huraño de la protagonista, omitiendo sus accesos de cólera, soslayando la relación conflictiva que tenía con la víctima, exacerbando la torpeza de la policía, enfatizando la catadura ética y moral de altos mandos policiales y políticos que cedieron a la presión social creando un chivo expiatorio, etc. El guión y

el montaje fabulan o distorsionan, como no puede ser de otra manera, sin que ello implique falsear o cambiar de signo los hechos, salvo que el objetivo sea manipular en la “mala” dirección. El guión y el montaje dramatizan el hecho real, cargan las tintas en función de la efectividad del objetivo corrector. La distorsión o fabulación es, pues, intrínseca al proceso de dramatización del hecho real.

Se podrá objetar que un guión que fabula a partir del hecho real no es un guión de hechos reales: exacto, es un guión **basado** en tales hechos. No se trata de que la fabulación inspirada en hechos reales sea una posibilidad o una necesidad, sino que la naturaleza misma del guión es ficcional, es decir, subjetiva y sujeta a leyes distintas de las que rigen los hechos reales en los que se inspira. En otras palabras, un guión basado en hechos reales nunca podrá ser objetivo.

Paralelamente, un historiador tampoco puede ser objetivo. No se discute la existencia de un hecho, el Holocausto, por ejemplo. Pero cuando el hecho es tratado por la Historia o la ficción, el “purismo objetivista” se hace añicos y lo que para unos es un crimen de *lesa humanidad*, para otros es la consecuencia natural de una época en la historia de Occidente. Sin embargo, ambas posturas reconocen el hecho, pero lo interpretan subjetivamente, de acuerdo a intereses de cualquier naturaleza. Esa es la clave en la Historia y en la ficción. El valor de un hecho real lo da la persona. El hecho aislado, puro, sin interpretación, carece de valor, de sentido, es un hecho muerto, sin relevancia para nadie. El hecho cotidiano o anecdótico, vinculado a un acontecimiento histórico, no tendrá probablemente ninguna importancia para la Historia y será ignorado; en cambio, para una ficción inspirada en el mismo acontecimiento, la anécdota o detalle cotidiano no solo es una posibilidad, sino una necesidad imprescindible, al punto de que si tal detalle anecdótico no existió **hay que inventarlo porque lo cotidiano es cercano al gran público y opera como gancho para atrapar su interés.**

2.1.- Penetración ficcional en la realidad y modelos ficcionales de la realidad

Cuando describimos la teoría de los mundos posibles en el epígrafe B), pág. 46, mencionamos el Castillo de Kronberg, edificio real, como una construcción arquitectónica que tiene un hálito trascendente porque **Shakespeare** nos dice que allí vivió **Hamlet**. Éste es un buen ejemplo de penetración ficcional en la realidad. Las narraciones, una vez representadas mentalmente, construyen realidades, modelan la realidad,

crean mundos posibles. Por eso la pregunta esencial no es si los acontecimientos de una narración son verdaderos o falsos, sino en qué clase de mundo posible serían verdaderos.

Hay quien ha visto la mente como una fábrica para producir mundos, representaciones o construcciones mentales objetivas expresadas en sistemas simbólicos. Si aceptamos el postulado de que la mente produce mundos representados en sistemas simbólicos habrá que aceptar también que la realidad puede adoptar muchas formas, tanto las creadas por el relato como por la ciencia. Los productos simbólicos que la mente inventa son los mundos posibles. Así, un proceso de creación ficcional es una representación mental y, por tanto, un hecho psíquico construido por la mente humana.

Paralelo a la “tangibilidad” de las representaciones mentales está la cuestión del estatus ontológico de los personajes creados por la mente de un guionista (el término “creados” designa a personajes inspirados en modelos reales e inventados; la copia de un personaje real también implica creación). La documentación e información sobre la cultura maya que utilizó el guionista de *Apocalypto*, por ejemplo, determinó trama, acciones y personajes actuando en aquellos tiempos y lugares; los personajes son entidades ficticias, pero no necesariamente, porque las propiedades que el guionista les atribuye, las situaciones en las que se encuentran, etc., corresponden a propiedades humanas reales y a situaciones reales que están en la memoria del guionista y que se combinan con el resultado de la documentación que contextualiza los conflictos humanos eternos. La cuestión de saber si son entidades ficticias porque se remiten a un personaje ficticio o si son entidades reales porque su referencia es real, depende únicamente de la perspectiva ontológica que adoptemos, es decir, de qué consideramos existente. En ese sentido reflexiona **Seymour Chatman** (1990) sobre las limitaciones en el concepto de personaje derivadas de la confusión entre la historia y la manifestación verbal del discurso para llegar a afirmar que la implicación y la inferencia pertenecen a la interpretación del personaje. Para el guionista de *Apocalypto* ese es el pueblo maya. El director del film construyó en su mente otro pueblo maya, tan real como fue realmente y tan válido como el concebido por el guionista. Y otro tanto ocurrirá en la mente del espectador del film, para quien la civilización maya quedará representada en su mente de esa manera para siempre, es decir, tal representación le hará **consciente de cómo fue dicha civilización**. Esa toma de conciencia es el hecho psíquico. En otras palabras, la operación de transponer y transmutar hechos reales al mundo ficcional configura hechos psíquicos en la mente del espectador.

La teoría de los mundos posibles y la cuestión del estatus ontológico de los hechos y personajes de un guión están directamente relacionadas con el objeto de estudio como producto de la mente, independientemente de la procedencia de su material dramático.

¿Cómo se construyen los modelos ficcionales de la realidad? ¿Cómo llegamos a experimentarlos como si fueran reales?

2.2.- Conocimiento racional vs conocimiento emocional

En nuestra cultura la forma de conocimiento racional, científica, no solo es hegemónica sino abiertamente excluyente. El conocimiento científico o mundo posible tiene estatus de valor canónico puesto que lo científico produce explicaciones “consistentes” de la experiencia. Pero, como afirma **Bruner** (1988, pág. 116): “Gran parte de la experiencia no es de esta clase. La mayor parte del discurso humano no se encuentra bajo la forma de proposiciones analíticas o sintéticas verificables. Nos ocupamos también de realidades constitutivas en base a promesas, asociaciones, amenazas, estímulos, etc....”

Salvador Távora (2008, pág. 15) director y dramaturgo de la mítica Compañía teatral *La Cuadra* de Sevilla, España, hace una reflexión sobre el teatro actual que es válida para el guión: “La crisis que padece hoy el teatro no es más que el resultado histórico de la preponderancia del intelecto sobre la imaginación, de la racionalidad sobre los impulsos, del excesivo respeto y cauteloso tratamiento que presta la administración a los gustos del sector de la sociedad acomodado, cursilón, dominante e intransigente; y así el teatro, anclado en los gustos y criterios estéticos de esas minorías satisfechas, jamás podrá elevarse al marco de las artes, porque se subvaloran la intuición, el riesgo, la utilización de elementos de comunicación como el ritmo, la magia, las imágenes, la música, los colores, los olores, la mecánica y todas sus posibilidades dramáticas, las técnicas de la luz, el canto, el cante, las acrobacias, las sorpresas emocionales del mundo de los animales, la sublimación de la geometría escénica y otros lenguajes que pertenecen al grandioso universo de las emociones...”

La ciencia, ámbito natural de la vía racional de acceso al conocimiento, trata de construir un mundo que permanezca invariable a pesar de las intenciones y los conflictos humanos: el aire que respiramos no debe alterarse a pesar del modelo de desarrollo depredador del planeta al que nos somete el capitalismo salvaje. El humanista, en cambio, se centra en los cambios que experimenta el

mundo de acuerdo con la posición del espectador. Las humanidades tratan de comprender el mundo como reflejo de las necesidades que implica el hecho de habitarlo. Un guión de ficción basado en el hecho real de un joven que no encuentra piso accesible en un contexto donde hay construcción de pisos a destajo, pisos vacíos, especulación urbanística, etc., logrará universalidad por su sensibilidad al contexto; una obra científica, en cambio, por su independencia del contexto.

A la ciencia se le pide verificación o prueba contra la falsificación. A la narrativa se le pide verosimilitud. En el arte el objetivo es que las propuestas sean verosímiles.

2.3.- El personaje-historia y el espectador “normal”

La proliferación de medios para difundir ficciones en nuestra época no debe llevarnos a la conclusión de que hoy, más que nunca, existe una necesidad de relatos. Tal necesidad ha existido siempre, pero constantemente insatisfecha, no por la cantidad de relatos que circulan sino por la calidad de los mismos: todos los pueblos, en todas las épocas, han deseado que los relatos **fuera mejores porque los relatos son la sustancia de la que están hechos ellos mismos**. “... [El] relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos tienen sus relatos...” (Barthes, *Análisis estructural del relato*, 1970, pág. 9).

Las ficciones basadas en hechos reales suelen estar protagonizadas por personajes “normales” o excepcionales: asesinos famosos, gánsteres que hicieron historia, grandes Presidentes de naciones, etc. Un personaje normal es, por consiguiente, aquel que nunca hace algo extraordinario. De manera igualmente simplista se puede definir a un hombre normal, aquel que no se sale de la media estadística de comportamiento. Desde el punto de vista técnico-narrativo, la hipótesis de que el camino para llegar a la sabiduría es traspasar los límites convencionales es verdadera en toda ficción: el conocimiento para el espectador no proviene de la narración de un hecho ordinario protagonizado por un personaje normal, sino de un hecho extraordinario protagonizado por un personaje normal que muta en extraordinario por mor de su acto. **Allende** no nació superdotado, sólo se dieron ciertas circunstancias y características en su personalidad que convirtieron su historia en objeto de deseo para cualquier hombre normal, porque a través de él **todos nosotros somos mejores**. Su

transposición y transmutación a la ficción solo puede magnificar su figura, especialmente si en su lugar ficcional se le muestra con sus debilidades de hombre normal. Un personaje real transpuesto y transmutado en ficción no puede ser sino un objeto modelizante, positivo o negativo. Ficcionalizado, él nos da la medida de lo posible, nos reconcilia con lo mejor de nosotros, especialmente cuando nos muestra cómo no tenemos que ser. La transposición y transmutación de personajes reales inevitablemente construye modelos. Ahora bien, un hombre normal no tiene por qué ser muy diferente a un personaje normal; ¿y cómo es un hombre normal? Se puede definir como **aquel que es capaz de contar su propia historia**: sabe de dónde viene (tiene un pasado, una memoria ordenada), dónde está (su identidad) y adónde va (tiene proyectos, y considera la muerte como un final lógico). Podríamos establecer una analogía entre esta definición y la estructura canónica de un relato:

- ***El hombre sabe de dónde viene; presentación:*** quién ha sido, quién es y qué quiere.
- ***Sabe dónde está; nudo:*** lucha por lo que quiere en un sitio y contexto determinados.
- ***Cree saber adónde va; desenlace:*** verá o no cumplidos sus objetivos.

Un hombre normal u hombre-historia estaría, pues, pivotando en el interior del movimiento de un relato. La definición de “hombre normal” utilizada es equivalente a la de “personaje de ficción bien construido”, cuyo referente es un hombre real, es decir, aquel que tiene contradicciones, comportamientos erráticos, aciertos, genialidades y, sobre todo, es objeto de *la ira de Dios por hacer planes sin contar con Él...*, o con el destino o la suerte. De ello se podría inferir que una de las claves que explican la fascinación de todo público por las ficciones basadas en hechos reales es que éstas están más cerca de construir bien sus personajes porque sus modelos son reales.

Un personaje real y famoso, conocido por todos, convertido en personaje de ficción “bien construido” en el guión y bien interpretado por un actor, puede asombrar al público porque muestra las facetas que la imagen del personaje esconde. Lo que todos conocen del modelo real y famoso es una pancarta, su imagen proyectada por los medios. Un guión que muestra la ternura que **Franco** prodigaba a sus nietos, la relación enferma que tenía con su hermano, el complejo por su escasa inteligencia, etc., será un personaje bien construido porque, entre otras

razones, está basado en un ser humano real. La primera condición para que personajes basados en modelos reales famosos sean creíbles es su buena construcción, en el sentido especificado más arriba, y consecuente interpretación (no hay actor que valga cuando el personaje está mal construido en el guión). A partir de entonces es posible abordar el problema de la credibilidad de manera seria, la cual está determinada, en última instancia, por la opinión formada que cada espectador tenga del modelo real famoso cuya representación ve en la pantalla: algunos quedarán convencidos de la grandeza y sencillez de **Franco** al verlo con sus nietos, se sentirán identificados y sufrirán o disfrutarán con el personaje; la credibilidad de éste no será un problema para ellos. Otros no podrán creer que un hombre de semejantes carencias intelectuales haya gobernado 40 años. Otro ejemplo clásico respecto al problema de la credibilidad puede ser **Hitler**: la relación que tenía con sus dos perros era conmovedora. Desde luego es un rasgo “increíble” del modelo real.

En la vida real, el hombre que no es hombre-historia está fuera del tiempo, sin referencias deja de existir, va a la deriva; esto tiene su equivalencia en la narración, concretamente en uno de los elementos fundamentales de su estructura: **nos interesa lo que sucede a alguien sólo si lo conocemos. Cuanta más información damos de un personaje en la presentación, más nos interesa cómo lucha por lo que quiere y cual será su final.** A su vez, este elemento técnico tiene un efecto en el público: se produce una complicidad, una especie de pacto entre el espectador normal y el personaje de ficción bien construido que les obliga a compartir desgracia y felicidad. Ambos son hombres-historia, hermanados por el hecho de estar juntos dentro del curso del tiempo y luchando en un espacio y en un contexto.

3.- El guión en la teoría narrativa estructuralista

Como hemos dicho, **Seymour Chatman** se concentra en la narrativa literaria y cinematográfica, sin embargo, al menos seis elementos de su teoría pueden aplicarse al estudio del guión. A continuación examinamos en detalle dichos elementos y dedicamos el **Capítulo II** de la **Tercera Parte**, pág. 96, a explicar cómo operan en el guión.

3.1.- La trama

Chatman (1990) mantiene que la disposición de los acontecimientos es precisamente la operación que realiza el discurso. Su función es dar énfasis o quitársela a ciertos sucesos de la historia, interpretar algunos y

dejar que se deduzcan otros, mostrar o contar, comentar o permanecer en silencio, concentrarse en este o aquel aspecto de un suceso o personaje. Cada disposición de los acontecimientos produce una trama diferente y de la misma historia se pueden hacer muchas tramas (**Hardison**, 1968, pág. 123.) **Chatman** (ibíd.) nos propone considerar la siguiente trama: 1) **Pedro** cayó enfermo. 2) Se murió. 3) No tenía amigos ni familiares. 4) Solo una persona fue a su funeral. Los enunciados 1, 2 y 4 son sucesos y ocurren en la crono-lógica del tiempo, pero el enunciado 3 no ocurre en la secuencia temporal, no es algo que sucedió o que **Pedro** hizo, sino una cualidad, un enunciado estático de descripción. En la narrativa literaria éstos deben estar expresados claramente mediante el lenguaje verbal, pero no en el cine ni en el teatro puesto que allí somos testigos de la presencia física del actor que hace de **Pedro**: él no dice “no tengo amigos ni familiares”, **vemos que está solo**. En el guión cabría una acotación para el actor, prescindible en todo caso, del tipo, “**Pedro**, hombre solitario...” y nada más. Un buen actor y una buena construcción del personaje por parte del guionista harán innecesaria la acotación.

3.2.- Causalidad

Una de las características del discurso o narración canónica es que los sucesos han de estar ordenados cronológicamente y relacionados mediante causa y efecto. La causa puede estar representada o ser implícita. **Chatman** (ibíd.) explica la diferencia entre crónica y trama: “El rey se murió y luego la reina se murió” es una mera crónica. Pero “El rey se murió y luego la reina se murió de pena” es una trama porque añade causalidad. Lo interesante es que nuestras mentes buscan una estructura (causalidad) y si es necesario la proporcionan: si solo se les dice “El rey se murió y luego la reina se murió”, nuestras mentes van a suponer que existe una relación causa-efecto. En el campo visual también buscamos coherencia. Somos intrínsecamente propensos a transformar las sensaciones en percepciones. Así pues la “crónica” pura es muy difícil de conseguir. “El rey se murió y luego la reina se murió” y “El rey se murió y luego la reina se murió de pena” se diferencian narrativamente en el grado de claridad en el nivel *superficial*. En el nivel *estructural* más profundo el elemento causal está presente en ambas frases. “Superficial” VS “estructural” representa la dicotomía entre lo verbal o manifiesto y lo profundo o “matriz estructural como especie”, noción que examinamos en el Capítulo siguiente.

3.3.- Contingencia

Los aristotélicos explican la causalidad según un modelo de probabilidad: se llama “probabilidad” a lo que podría ser después o antes de presentados los sucesos conducentes a otros sucesos. La palabra importante es “conducente” que implica causalidad. “... Al principio [de una trama] todo es posible, por la mitad algunas cosas son posibles, pero al final todo es necesario”. (Goodman, 1954, pág. 14). Chatman (ibíd., pág. 49) comenta: “La elaboración de la trama (al menos algunas) es un proceso en que la posibilidad va disminuyendo o reduciéndose. Las elecciones se vuelven más y más limitadas y la última elección no parece ya una elección, sino algo inevitable”. ¿La relación entre secuencia y causalidad es de necesidad o de probabilidad? ¿Puede un guión presentar una relación de secuencias sin que éstas estén encadenadas mediante una relación de causa y efecto? Los autores modernos rechazan o modifican la noción de causalidad estricta. El cambio en el gusto moderno ha sido descrito por muchos críticos (Mendilow, 1965, pág. 48) ¿Pero entonces qué da unidad a estos textos? La **contingencia**, término propuesto por Jean Pouillon (1946, pág. 26-27). **Esto quiere decir que un suceso depende para su existencia o característica de algo que todavía no está seguro.** La idea de contingencia tiene el atractivo de ser amplia, porque puede acomodar nuevos principios organizativos. Cualquiera sea el principio organizativo de cualquier narración, **“la teoría debe tener en cuenta nuestra fuerte tendencia a unir los sucesos más diversos”**. (Chatman, ibíd., pág. 50. La negrita es nuestra). La disposición de nuestras mentes para conectar cosas habría sido demostrada mediante el experimento narrativo en que el lector elabora su propio relato a partir de una caja llena de hojas impresas sueltas. (Saporta, 1962). Una narración sin trama es lógicamente imposible. El principio de contingencia no busca eliminar la trama ni convertirla en un complejo enigma o que sus sucesos sean de poca importancia o que nada cambie. En la narración tradicional se resuelve un problema, se “articula de varias maneras una pregunta, su respuesta y la variedad de sucesos casuales que pueden formular la pregunta o retrasar su respuesta”. (Barthes, pág. 17). Barthes usa el término “hermenéutica” para describir esta función del discurso. En la narración tradicional la pregunta básica es: ¿Qué va a suceder? Pero en la trama de **revelación moderna**, donde opera el principio de contingencia, la función del discurso no es contestar ni plantear la pregunta básica. Pronto el receptor se da cuenta de que las cosas van a seguir más o menos como están. No se trata de resolver sucesos en un sentido o en otro, sino de **revelar un estado de cosas.** (Chatman, ibíd.) Por eso el orden temporal importa mucho más que en **las tramas que se resuelven** que en las **que se revelan**. En las primeras todo tiende a una solución, en

las segundas a una exposición. “Las tramas reveladoras suelen estar muy centradas en los personajes, preocupadas de mostrar todos sus detalles, mientras que los sucesos se reducen a tener un papel ilustrativo, relativamente inferior”. (Ibíd., pág. 51).

3.4.- Verosimilitud y Motivación

Para que los **sucesos se conviertan en narración deben conectarse**. Si el autor no nos entrega la conexión entre los sucesos en el nivel verbal o *superficial*, **nosotros los conectamos en el nivel más profundo o estructural** (“matriz estructural como especie”). Como se ha dicho, tenemos una fuerte tendencia a unir los sucesos mediante una relación de causa-efecto. Esta operación mental es considerada una **convención**. Es fundamental para cualquier teoría de la narrativa comprender la naturaleza misma de esta convención, piedra angular de los postulados de **Chatman**. La verosimilitud es básica para la coherencia narrativa. El público logra reconocer e interpretar una relación causa-efecto cuando la **“naturaliza”** (naturaleza VS cultura, dicotomía antropológica establecida por **Lévi-Strauss**, 1975, capítulo 7, Convención y Naturalización). Para hacer natural la convención u operación mental de conectar sucesos mediante la relación causa-efecto, el público debe entenderla, **considerar verosímil los sucesos y sus conexiones**. Para los estructuralistas la **verosimilitud** es una técnica mediante la cual el público **“rellena” huecos del discurso**, adapta los sucesos y los personajes a un todo coherente. **Umberto Eco**, 1981, es especialmente claro cuando explica las funciones y modalidades de la participación del lector en la interpretación del texto. La naturalización o interpretación verosímil de los sucesos y sus conexiones varía entre culturas, sitios, épocas, etc. ¿Cuál es la base de lo probable, lo verosímil? **La opinión general, los tópicos, la ideología del sentido común**. (**Genette**, 1968, pág. 6). Lo artísticamente verosímil no afecta a los sucesos que fueron sino a los que deberían haber sido. (**Genette**, Ibíd.) “Según los estructuralistas, la norma para la verosimilitud está establecida por textos anteriores, no solo discursos, sino también los ‘textos’ sobre buena conducta de la sociedad en general. La verosimilitud es un ‘efecto de corpus’ o de ‘intertextualidad’ (de ahí su subjetividad compleja). Es una forma de explicación que va del efecto a la causa e incluso puede reducirse a una máxima. Además, como las máximas son públicas, es decir, ‘suelen ser obvias’, pueden ser implícitas o estar en el trasfondo”. (**Chatman**, ibíd., pág. 53). No importa que la conexión entre dos sucesos sea verdadera o no, **importa la explicación**. Lo que se necesita es probabilidad. **Lo improbable se admite siempre que se explique o**

esté motivado. El contexto social incide en la comprensión común, en los tópicos. Por ejemplo, los explosivos sucesos sociales y políticos de los siglos XVIII y XIX, especialmente en Francia, convirtieron a los novelistas más realistas en enigmáticos porque la historia era enigmática. La narrativa brutalmente enigmática se hizo cada vez más popular en el siglo XIX. El cambio de actitud hacia la verosimilitud de las acciones es extremadamente evidente en el mundo del cine. A mediados del s XX una película usaba 5 planos para cambiar de lugar a dos personajes: saliendo de un despacho, bajando por el ascensor, saliendo del portal, etc. Ahora habría bastado con pasar de un sitio a otro sin más. Incluso nos sentiríamos ofendidos si nos obligan a tragar secuencias de desplazamientos físicos.

3.5.- Núcleos y Satélites

Los sucesos narrativos tienen una lógica de conexión y otra de **jerarquía**: algunos son más importantes que otros. En la narrativa clásica solo los sucesos importantes –**núcleos**– forman parte de la cadena o armazón de la contingencia. Para **Barthes** los núcleos son parte del código hermenéutico y hacen avanzar la trama al plantear y resolver cuestiones. Los núcleos son momentos narrativos que dan origen a puntos críticos en la dirección que toman los sucesos. **Los núcleos no pueden suprimirse sin destruir la lógica narrativa.** Un suceso secundario de la trama, un **satélite**, puede ser suprimido sin alterar la lógica de la trama, pero su omisión empobrecerá estéticamente la narración. Un satélite no provoca elecciones. Su función es la de rellenar, elaborar, completar el núcleo. Forman la carne del esqueleto. Los satélites no tienen por qué ocurrir en la proximidad inmediata de los núcleos, porque el discurso no es equivalente a la historia. Es decir, la historia es una relación de sucesos y el discurso es cómo se narran tales sucesos. Por consiguiente el narrador puede hacer lo que quiera con los satélites y eso incluye *alejarlos* de su núcleo.

3.6.- Suspense

Definición de suspense: “Incertidumbre, a menudo caracterizada por la ansiedad... Normalmente el suspense se consigue en parte presagiando, con alusiones a lo que va a pasar... El suspense está relacionado con la ironía trágica. El personaje trágico se va acercando más y más a su destino y, aunque a él le sorprenda, a nosotros no. Lo que nos mantiene en vilo es el suspense. Si se salva de repente e inesperadamente, como sucede al héroe de un melodrama, nos podríamos sentir engañados”. (**Barnet**, 1960, págs. 83-84).

CAPÍTULO II

EL MODELO NARRATIVO CANÓNICO

El primer elemento constitutivo del objeto de estudio son los hechos reales, el segundo, la ficción o el guión. Éste construye su discurso literario en modo dramático (los personajes hablan por sí mismos) pensando en el lenguaje peculiar del audiovisual.

Convertir en guión cualquier material dramático no puede soslayar las técnicas narrativas -fundamental para presentar un relato- que consisten en los **puntos de vista o perspectivas** que establece un guionista para construir su relato.

Una aproximación al modelo canónico nos servirá como elemento de reflexión y referente narrativo de valoración y elaboración de procedimientos, técnicas y estrategias creativas de transposición y transmutación de hechos reales al guión.

1.- Descripción del modelo narrativo canónico

El objeto de la narrativa son las vicisitudes humanas o, en términos aristotélicos, los impedimentos que encuentran los personajes para lograr sus objetivos. Si los objetivos e impedimentos o conflictos son miles debería haber miles de formas de relatos, pero no es así afirma **Bruner** (1988, págs. 27-28): “Según un punto de vista, las narraciones realistas comienzan con un estado calmo, canónico, que es interrumpido, con lo cual se produce una crisis que termina con la restitución de la calma, dejando abierta la posibilidad de que el ciclo se repita. Teóricos de la literatura tan dispares como **Víctor Tumer** (antropólogo), **Tzvetan Todorov**, **Hayden White** (historiador) y **Vladimir Propp** señalan que existe **cierta estructura profunda** de ese estilo en la narrativa, y que los buenos relatos son realizaciones individuales bien constituidas de esa estructura”. La cita menciona sólo una característica de las narraciones realistas (calma - crisis...), términos referidos a la novela, pero válidos para la reflexión sobre el guión y el lenguaje del audiovisual. Sin embargo, el modelo narrativo canónico tiene al menos seis características:

- Calma - crisis – calma.
- Identificación con los personajes.
- Naturalismo clásico.

- Manipulación de todos los lenguajes en aras del verosímil filmico.
- Narración aristotélica (relación causa-efecto y lógica temporal).
- Desarrollo de historias mediante intrigas de los personajes hasta que resuelven los conflictos.

Al mencionar sólo una característica del modelo canónico, la noción de “cierta estructura profunda” aparece vinculada sólo a ésta; ¿las otras características del estilo canónico también serían **reflejo** de cierta estructura profunda? Al parecer, otras dos sí lo son. Pero antes cabe mencionar que la definición de un estilo filmico o de un guión – realización filmica virtual- es complicado porque el cine ha incorporado la cámara en calidad de narrador, con un punto de vista propio, lo cual da juego a una gran variedad de opciones narrativas. Los avances tecnológicos del cine actual han dotado al narrador-cámara de impresionantes facultades (micro cámaras que siguen una bala dentro del cuerpo humano, etc.), lo cual complica aun más la definición de modelo narrativo canónico en el cine y en el guión.

2.- Estructura profunda del modelo narrativo canónico

La cuestión es si este modelo está determinado por cuestiones técnicas de narrativa cinematográfica y de guión o es **una matriz absoluta impresa en nuestra estructura perceptiva como especie**. La persistencia universal del modelo canónico (preliminarmente aceptaremos que la condición de “persistencia universal” se debe a su característica clave: calma-crisis-calma) se debería a un principio fisiológico: estímulo externo y conformidad o rechazo del sistema nervioso. Toda información que recibimos está compuesta por estímulos externos y por indicaciones de conformidad o discrepancia respecto a lo que el sistema nervioso está esperando. Si todo concuerda, nos adaptamos... La percepción de una situación normal, por ejemplo, recibiría la conformidad de nuestro sistema nervioso: no habría reacción; la perturbación de la normalidad provocaría nuestra reacción: rechazo, interés... La crisis da movimiento al relato. La normalidad de una situación estaría determinada por su repetición: si la situación no se ha visto o se ha visto muy poco la normalidad se perturba. **Jean-Claude Carrière** (1997) menciona la película *Ese oscuro objeto del deseo* de **Buñuel**, en que dos actrices más o menos parecidas interpretan el mismo papel, dobladas por la misma voz y con vestuarios muy parecidos, pero de rostros, siluetas y estilo interpretativo muy distinto, aunque las dos

eran morenas. En una proyección, el 70% del público no percibió que se trataba de dos actrices diferentes. La normalidad crea hábitos de percepción que tienen mucha fuerza; se rechazó la visión porque era inconcebible, anormal y, sobre todo, porque lo extraordinario desequilibra. **Carrière** (1997, 75) concluye: “el cine es una fuerza que mitiga lo real”. La característica calma-crisis-calma es reflejo de la matriz absoluta y sería **reconocible por autor y receptor, cualquiera sea la forma en que se presente**: un guión cuya técnica narrativa es jugar con los acontecimientos en el tiempo -característica narrativa que no pertenece al modelo canónico- no impide al lector que su sistema nervioso permanezca indiferente o reaccione a cada situación. Poner en orden los acontecimientos para darles sentido es competencia de la lógica del lector. Un guión puede prescindir de la característica causa-efecto - lógica temporal y seguir siendo canónico porque la condición de tal en el discurso cinematográfico no se encuentra sólo en una característica. En otras palabras, ¿es posible para un guión escapar de este modelo? Todo indica que cualquier relato tendrá alguna característica del modelo canónico.

3.- La técnica del guión “escribible”

En la teoría narrativa la historia es el contenido del relato y el discurso la forma, condicionada por el soporte. En el relato literario audiovisual tenemos pues historia y discurso.

3.1.- Ambigüedad verbal en el discurso del guión

La teoría de que el lector de un relato tendría la estrategia de conciliar lo que sucede a los personajes con su propia matriz cultural (repertorio de conflictos humanos y colección personal de posibles fábulas, teoría que explicamos más adelante, en epígrafe 1.-, pág. 91) es aplicable al guión como objeto que se lee, aunque sea muy distinto a la novela. La posibilidad de que el lector pueda llevar a cabo dicha estrategia depende de técnicas narrativas, una de las cuales es dejar intersticios de ambigüedad, de “decir sin decir”. Tales espacios permiten al lector entrar en el relato para cotejarlo con su matriz cultural y, en esa medida, interpretarlo, **“escribir”** el suyo propio e identificarse con el material del relato. Cuando empieza la etapa de crisis en un guión canónico también empieza en la fábula que el lector escribe virtualmente. Las situaciones conflictivas del guión, reconocibles para él, le comprometen a decidir qué haría él. Este acto de compromiso e identificación pone de manifiesto que otras dos características del modelo canónico -identificación con los personajes e

historias de intrigas hasta la solución de los conflictos- pasan también, junto al rasgo clave de calma-crisis-calma, a ser reflejo de nuestra matriz absoluta. Es una conclusión lógica porque la técnica de “decir sin decir” no creó las dos características que también son reflejo de la matriz absoluta, **sólo las hizo emerger**. Si dicha técnica no se utiliza, el relato será menos rico pero ambas características del modelo persistirán puesto que **no están determinadas por técnicas narrativas**. Tres características -la mitad de las que se han mencionado- del estilo canónico pasarían a constituir un reflejo de nuestra estructura perceptiva como especie. Tres elementos constitutivos del modelo canónico y de la vida real son inseparables, dos caras de la misma moneda.

3.2.- El espacio en el discurso del guión

De igual manera que con el tiempo, debemos **distinguir el espacio de la historia del espacio del discurso**. “Los límites entre el espacio de la historia y el del discurso no son tan fáciles de establecer como los que hay entre el tiempo de la historia y el del discurso”. (**Chatman**, 1990, pág. 105). En un programa de TV **José Luis Garci** afirmó: “La puesta en escena es todo lo que uno quiere que se vea”. Para **Chatman este es el espacio explícito de la historia en el cine**. Lo que no vemos, espacio implícito, es lo que ven los personajes o algo a lo que la acción se refiere. **La focalización de la cámara o espacio hacia el cual esta conduce nuestra atención es el espacio del discurso**. **Chatman** menciona un fotograma de *Ciudadano Kane* donde se analiza espacialmente personajes y objetos (ibíd., págs. 105-6). El ejemplo, muy exhaustivo, explica que las cosas en la vida real no están dispuestas como las muestra el director.

En el cine los objetos y las distancias son reales, al menos análogos a la realidad. En la narrativa verbal, como en el guión, los espacios de la historia y del discurso son virtuales, requieren una reconstrucción en la mente del lector. Cuando el guionista *piensa* el espacio en su discurso tiene en mente solo lectores técnicos, especialmente directores y realizadores de TV. Ellos concretarán las “señales” de atención espacial que envía el guionista como forma de sugerir el espacio de su discurso a los lectores técnicos. Tales señales no pueden ser explícitas, por ejemplo, “focalizar la cámara en tal punto”. Con todo, los directores y realizadores “escribirán” su discurso espacial tanto si el guionista indica señales como si no. El **Capítulo II** de la **Tercera Parte**, págs. 98 y 110, remite a ejemplos de sugerencia del espacio del discurso en nuestro Capítulo Piloto.

Los sucesos ocurren en el tiempo (también en el espacio, según la física científica, pero el análisis narrativo se basa en la física popular). En cambio los objetos y los personajes existen en el espacio. (Ibíd., pág. 103 y nota 1). De donde se desprende que los sucesos en el tiempo son la materia esencial que modela el guionista. Pero ello no debiera convertir su discurso espacial en referencias gruesas u omitirlas del todo.

Aunque escapa al ámbito de nuestro objeto de estudio, cabe mencionar que el espacio del discurso en la narrativa audiovisual continúa siendo un problema práctico y teórico. **Luigi Pirandello** hace la siguiente descripción en su breve relato, *El hombre solo*, citado en un artículo de **Sánchez Andrada, J.**, (2009), *Revista Icono 14*, nº 12, pág. 287: “Se reunían al aire libre, ahora que la estación lo permitía, alrededor de una mesita del café bajo los árboles de vía Veneto. Llegaban primero los **Groa**, padre e hijo. Y era tanta su soledad que, a pesar de estar tan cerca, parecían lejanísimos el uno del otro”. Trasladar la historia a un discurso distinto es un problema para el realizador de televisión, comenta **Sánchez Andrada**. “(...) ¿Qué tipo de mesa de café elegir? ¿Cómo organizar en imágenes la cercanía física entre los personajes? Y, por el contrario, ¿qué posturas, qué silencios, qué gestos, qué miradas transmitirían al espectador la lejanía afectiva entre padre e hijo? (...)” (Ibíd.) “... El director y el realizador se dan de bruces con el problema de la inevitable espacialización de la historia que opera el discurso audiovisual”. (Ibíd., pág. 288). La teoría del relato no explica adecuada y suficientemente el espacio en la representación audiovisual, afirma **Sánchez Andrada**; existen intentos genuinos, todavía insuficientes, de superar tal carencia que contribuirían a hacer menos problemática la praxis de la espacialización de la historia en la narrativa audiovisual y a dar un salto cualitativo en las sugerencias espaciales del discurso del guionista. La causa más profunda que lastra el desarrollo teórico, a juicio de **Sánchez Andrada**, es “el concepto de espacio que manejan la mayoría de los investigadores del relato, estructuralistas o no, y que parece derivada de las teorías científico-filosóficas de **Clarke** y **Newton**. El espacio es visto como continente independiente de su contenido, infinito e inalterable, condición necesaria de todos los entes que se dan en él. Bajo esa perspectiva el espacio queda más allá de toda acción y, al mismo tiempo, ajeno a los seres que lo habitan: una concepción difícilmente sostenible no sólo desde la física moderna sino desde los actuales conocimientos de la fisiología y de la psicología”. (Ibíd., pág. 285).

4.- El panorama dual

Al parecer el relato tiene una característica primitiva o irreductible: **sucede conjuntamente en el plano de la acción y en la subjetividad de los protagonistas**. Varios autores coinciden en esta cuestión, entre ellos **Bruner** (1998, pág. 32) que agrega: “Y tal vez sea éste el motivo por el cual el engaño, la astucia y el malentendido se encuentran con tanta frecuencia en los mitos y los cuentos folklóricos desde *Capercita Roja* hasta *Perseo y la Gorgona* y, a la vez, están en el centro mismo de tantas novelas y obras dramáticas modernas”. La característica primitiva o irreductible del relato significa que la subjetividad negocia con el mundo, lo “modifica” para comprenderlo, planteamiento que expusimos en el epígrafe i), pág. 31. La subjetividad expresada en acciones busca acomodo, el logro de su objetivo en el mundo exterior, por eso hay tanto engaño, astucia y malentendido en todo tipo de relatos. La dualidad acción-subjetividad o personaje-contexto-acción es una unidad enraizada en el carácter mismo del pensamiento narrativo porque es reflejo de nuestra vida real. “Primitiva o irreductible” debe entenderse como característica impresa en nuestra matriz absoluta. El panorama dual viene a reafirmar, desde la perspectiva ontológica, que las dos características mencionadas (identificación con los personajes y solución de los conflictos) son un reflejo de nuestra vida real **en el relato**. Por un lado, la ruptura de la calma sería el “qué” y el panorama dual el “cómo” la calma es perturbada, restituida y vuelta a perturbar. Por otro lado, el panorama dual propicia la entrada del público en la vida y la mente de los protagonistas, cuyas conciencias son los imanes que producen la simpatía entendida como conexión-identificación entre público y relato; lo que el público busca en la estructura del relato es precisamente cómo se integran el conflicto, el personaje y la conciencia. Lo que cautiva al público es la lucha del protagonista por conseguir sus objetivos, porque él también está inmerso en la misma lucha. Estos postulados teóricos parecen coherentes cuando la calma es perturbada por la acción humana, pero ¿qué ocurre cuando la rompe un terremoto?

5.- *Don Quijote y Casa de muñecas*

Contrastar dos ejemplos de la historia universal de las representaciones nos sirve para profundizar en la relación modelo canónico-estrategias creativas de transposición y transmutación... Ambas obras conciben el punto de vista o acción de un solo personaje como motor del relato.

5.1.- *Don Quijote*

Se omiten referencias a la riqueza de los puntos de vista en la obra para concentrarse en la característica del personaje: está considerado loco en su contexto ficcional. La novela es ejemplo paradigmático de la elasticidad de la característica calma-crisis-calma: puede resistir **desestabilizaciones**. ¿Qué ocurre cuando la calma es perturbada por la acción de un solo personaje considerado loco? El movimiento de un relato no solo se basa en la acción e interacción sino también en el personaje como tal. El delirio de **Don Quijote** pone en funcionamiento el relato. En la cultura occidental un loco deambulando entre personas normales perturba siempre. En otras culturas no. **Don Quijote violenta** al menos una de las características del modelo canónico porque las acciones que protagoniza construyen un relato que **comienza con crisis, se mantiene en crisis y acaba en crisis**. Cuando **Don Quijote** no está en escena no hay perturbación y si la hay es un relato paralelo o sub-trama. Los estados calmos de la novela son distensiones de la acción dramática, respiros que el narrador nos da para volver con ahínco a las aventuras de su protagonista y con ello a la perturbación. La novela es una sola cuerda que se tensa y destensa hasta que acaba. Aquellas culturas en que los locos no perturban, la característica calma-crisis-calma también se violenta: la acción del loco no perturba calma alguna, salvo que degüelle a un transeúnte en la plaza pública. **Don Quijote** no se ajusta a la característica calma-crisis-calma. El personaje lleva consigo la perturbación, él mismo es el acontecimiento insólito. La psicología de personajes que junto con ser motores del relato llevan la “crisis consigo” puede **desestabilizar** una de las características del modelo canónico. Si estos personajes no salieran de escena perturbarían la calma del lector porque el referido rasgo está impreso en su estructura perceptiva.

5.2.- Casa de muñecas

Obra dramática de **Ibsen** que nos proporciona otro ejemplo, por un lado, de la elasticidad de la característica calma-crisis-calma y, por otro lado, de personaje motor de un relato teatral. **Nora**, la protagonista, vive fuera de su contexto socio-histórico, igual que **Don Quijote**, pero ella no está considerada loca en el mundo ficcional, excepto cuando la obra acaba; en ese momento se rompe la calma y surge el drama como consecuencia de un desequilibrio en la proporción de sus constituyentes (personajes en acción, con objetivos, en contextos y utilizando determinados medios). **Nora** desestabiliza su entorno afectivo al abandonar hijos, hogar y marido, su acción fue desproporcionada en relación al contexto socio-cultural burgués de la Europa de principios del s. XX que la obligaba a ser mujer-florero en su propio hogar. **Nora**

se encontraba en un contexto inadecuado. Al destruir su hogar ella rompe la calma y fin de la obra: **el modelo canónico aquí muestra calma durante toda la obra y cuando el drama irrumpe ésta acaba; es una paradoja.** Ella destruye la calma en ambos frentes, el mundo ficcional y el mundo del espectador o lector.

6.- Propuesta de descripción del modelo narrativo canónico

El modelo está articulado al menos por seis características estructurales. Tres están constituidas por técnicas narrativas específicas y otras tres características están presentes en todo buen relato y también en una matriz absoluta impresa en nuestra estructura perceptiva como especie que permite elaborarlas culturalmente.

Llamaremos **características instrumentales** a las tres constituidas por técnicas narrativas:

- Naturalismo clásico.
- Manipulación de todos los lenguajes en aras del verosímil filmico.
- Narración aristotélica (relación causa-efecto y lógica temporal).

Y llamaremos **características matriciales** a las tres que se corresponden con una matriz perceptiva absoluta:

- Calma-crisis-calma-posible repetición del ciclo.
- Identificación con los personajes.
- Historias de intrigas hasta la solución de los conflictos.

Las características matriciales serían comunes a todo buen relato.

Si toda buena narración posee características matriciales, todas tendrán algo de canónico. Por consiguiente, cualquier estrategia creativa de guión **contiene siempre parcialmente y por defecto características** del modelo en cuestión.

Los avances tecnológicos en el cine han hecho movedizas las fronteras estilísticas del relato canónico. En la práctica, el purismo estilístico hoy no existe. Por eso detectar el **grado** canónico de un relato parece un objetivo más plausible.

Por ejemplo, un guión de “alto grado” canónico utilizará predominantemente procedimientos y técnicas narrativas tendentes a:

- Facilitar la presentación de la imagen en estilo naturalista.
- Facilitar la manipulación de los lenguajes al servicio del verosímil filmico (incluida la fragmentación que imita la mente: según una corriente de pensamiento la fragmentación es realismo porque es fiel a la normal percepción humana de los objetos; la mente va a la historia y la ruptura tempoespacial le resulta irrelevante).
- Presentar la historia según la relación causa-efecto y lógica lineal en la secuencia temporal de los acontecimientos.

Por el contrario, un guión canónico de “bajo grado” utilizará predominantemente procedimientos y técnicas narrativas, tendentes a:

- Facilitar la presentación de la imagen en estilo **no** naturalista.
- Priorizar sistemáticamente el uso de la fragmentación.
- Perturbar la relación causa-efecto jugando con los acontecimientos en el tiempo.

El grado de fidelidad al modelo canónico depende de las técnicas narrativas seleccionadas por la estrategia del guión.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DEL OBJETO DE ESTUDIO

El objeto de nuestra investigación es la transposición y transmutación de hechos reales e históricos a la ficción o guión. El primer elemento constitutivo del objeto son los hechos reales y el segundo, el guión. Éste tiene ciertas propiedades que surgen como plataformas de lanzamiento o campos generadores de formas o procedimientos y técnicas de transposición y transmutación...

1.- Propiedades del guión

1.1.- Interacción virtual de significados

Las diferencias entre diversos productos del lenguaje, tales como novelas, textos dramáticos y guiones, deben tenerse en cuenta durante la transposición y transmutación de hechos reales al guión. Como hemos mencionado en el epígrafe 3.-, pág. 27, el guión, a diferencia de la novela, es leído por otros creativos en clave técnica, como materia prima para crear otro objeto. La manipulación que el guionista hace de sus lectores es un elemento técnico a su disposición. Guiones y textos teatrales son primeras instancias en el viaje hacia el espectador. Una segunda instancia son los mundos concebidos por directores teatrales y de audiovisuales a partir de realizaciones virtuales expresadas en palabras escritas. Uno de los aspectos más importantes del proceso creativo de construcción de un guión es el tratamiento de la dimensión tempo-espacial y los significados que el director elabora virtualmente a partir de dicha propuesta. Para comprender los mundos simbólicos que crea el escritor de una novela utilizamos instrumentos de análisis literario, lingüístico y psicológico. ¿Dichos instrumentos son adecuados para comprender los mundos simbólicos que crean dramaturgos y guionistas, y que son inspiración para crear en otros lenguajes? Probablemente sea éste el rasgo más importante y definitivo de la condición de un guión: en tanto no haya realización su propuesta de transposición y transmutación de hechos reales está abortada. La misma suerte corre el texto dramático (para compensar la falta de montajes la Sociedad General de Autores de España y la Asociación de Autores de Teatro organizan lecturas de textos dramáticos bajo el slogan, “El teatro también se lee”; nadie, todavía, ha planteado que el guión también se lee).

1.2.- Del texto dramático “artesanal” al guión “industrial”

Un personaje de guión que persigue a otro lo hace por calles aparentemente reales, es decir, verosímiles. En teatro semejante persecución no es posible; un dramaturgo inventaría, por ejemplo, postas, sitios determinados adonde primero llegara el perseguido, se fuera y después llegara el perseguidor. Se podría inferir que tan enorme diferencia convierte al teatro en actividad artesanal y al cine en industria imitativa “artística”, como reclamaba una y otra vez **Stanislavsky**. A partir de tal contraste, ¿cuáles son las diferencias procedimentales y técnicas entre dramaturgos y guionistas?

1.3.- Fronteras del guión

(**Carrière**, 1977, 21): “El cine es lenguaje triturado... que intenta cortocircuitar nuestro nervio óptico, provocar directamente a la mirada y al oído, sin intermediarios, como para decirles: ‘no iré más lejos, me detendré aquí, tu percepción ya no da para más, solo puedes verme y oírme’”. Esta descripción del cine es un buen ejemplo de la distancia entre guión y película. Por eso se insiste tanto en que el guionista debe estar presente en todas las etapas de realización del film, especialmente en la sala de montaje y en el nacimiento de las primeras imágenes fílmicas concebidas por él y el director. Aun así el film siempre escapará de las manos del guionista antes que de las del director, porque la cámara tiene la propiedad de realzar un átomo de un plano; en esta obscena indiscreción reside parte del enorme poder del cine y de los límites de la función del guionista. En *Persona* (1966), **Ingmar Bergman** nos muestra a una actriz, **Liv Ullmann**, sumida de repente en el silencio. Está bajo el cuidado de una enfermera, **Bibi Andersson**, que, por el contrario, habla con gran voluptuosidad. En una larga escena, hacia la mitad del filme, la enfermera cuenta a la paciente una historia erótica que se desarrolla en una playa, una escena en la que dice haber participado. Esta escena dura ocho minutos y en ningún momento perdemos de vista el rostro, en primer plano, de la enfermera que cuenta la historia. Después de esto pasamos al rostro de **Liv Ullmann**, sobre el cual vuelve a contarse la misma historia, exactamente la misma, durante otros ocho minutos. **Bergman** pensaba montar esa escena como se suele hacer, pasando de un rostro al otro. Pero, en la calma un poco sombría de la sala de montaje, se dio cuenta de que no sabía dónde cortar y comprobó que ese vaivén de un rostro a otro constituía una molestia, un desorden, un obstáculo para las emociones que deseaba transmitir. Había algo que no funcionaba. Y entonces decidió colocar los dos relatos, idénticos en las palabras pero distintos en la imagen, uno tras otro. Y añadió: “La historia que se cuenta nunca es la misma que se escucha”. La concepción y estilo de

montaje tienen siempre la última palabra. Si el guionista de *Persona* hubiese sido alguien distinto de **Bergman**, la pregunta es, ¿qué posibilidad tuvo de concebir primeros planos de los rostros distribuidos de semejante manera? Y si los hubiera concebido, ¿de qué manera lo insinúa para no herir susceptibilidades en el director?

1.4.- El proceso creativo como acto de conocimiento

Las narraciones nos han fascinado desde siempre porque hablan de nuestros conflictos y destinos. El cine y la TV son todavía los vehículos esenciales de la ficción contemporánea en casi todo el planeta y su gran consumo se debe a la cantidad de medios que existen para ello; las artes miméticas son actualmente un foro de primer orden para el debate sobre cualquier tema. Aunque el objeto de estudio esté situado en un campo más bien técnico, la pregunta, ¿para qué sirve la ficción en nuestras vidas? es pertinente. Entre las propiedades de la ficción, destacan la capacidad que históricamente ha tenido para cristalizar mitos y hacerlos perdurar en el tiempo, para cohesionar la tribu, moldear opinión y construir valores, para dar sentido a la experiencia y certificar la identidad de naciones enteras: *Fago*, miniserie que hemos mencionado en la pág. 14, aglutina, promueve, legitima y autentifica símbolos, valores y conceptos no solo de una nación sino de toda una cultura. La ficción, como fuente generadora de conocimiento, abre las puertas de la percepción en nuestra época, como las viejas mitologías lo hicieron en las suyas. Pero no se trata de que la función de las ficciones sea enseñar. El asunto no atañe al uso de las ficciones como púlpito para moralinas sino a su naturaleza misma: la ficción enseña porque utiliza modelos y toda modelización es un acto de conocimiento. En otras palabras, el objeto de estudio es un instrumento para elaborar modelos. La asimilación de éstos no depende tanto del intelecto del público como de su **grado de tolerancia emocional**, puesto que, según **Platón**, el modo de acción de la ficción es mediante el contagio emocional y no el conocimiento racional (por eso hay que inculcar a los niños un buen modelo, antes de que tengan uso de razón y, por tanto, de escepticismo). La asimilación de modelos por la vía emocional es el vértice más importante al cual parecen dirigidos los procedimientos, técnicas y estrategias creativas para transponer y transmutar...

1.5.- La emoción y su poder de perturbación

Bruner (1988) refiere un experimento con animales realizado en 1955 por él mismo y otros dos científicos, **Matter** y **Papanek**, en el cual se demuestra que el estímulo del hambre agudiza la capacidad de

observación, pero si el hambre es excesiva, la captación de indicios se reduce. Se descubrió que los animales más hambrientos actúan más emocionalmente: más nerviosos, defecan cuando encuentran un recinto con comida, etc. La emoción reduce la capacidad de observación pura, volviéndola más especializada o más primitiva. Un estímulo fisiológico acuciante desencadena la emoción en seres irracionales. ¿Qué puede desencadenarla en un espectador? La carga dramática de una película, sin duda. Pero aunque sea cualquier otra cosa, lo importante son **los efectos de la emoción en el espectador**: la verosimilitud le importará en tanto y en cuanto la historia sea concebible o coherente dentro del contexto ficcional. El efecto de la emoción da extraordinaria holgura a la ficción respecto al problema de la verosimilitud y su referencia en el mundo real. La peculiar lógica de las ficciones será aceptada por un público emocionado sin más cuestionamiento. Por ejemplo, hará caso omiso de las manipulaciones tempo-espaciales propias del guión. En este sentido, el experimento referido es análogo a la situación de un espectador ante una película. La emoción que provoca una buena narración perturba y limita el acceso reflexivo a la misma, cuestión que jamás ha preocupado a los humanos a juzgar por su ancestral vinculación con la narración. La vitalidad y permanencia de tal vínculo reside precisamente en que las narraciones son objetos cognitivos y por partida doble: aplicación y fuente de conocimiento-placer, binomio de elementos que se potencian mutuamente. En nuestra cultura la vía emocional de acceso a una narración no está reconocida como forma de conocimiento, lo cual importa poco o nada al público. **Schaeffer** (2002) critica negativamente el discurso antimimético o hegemonía de lo racional porque:

- Tiene una concepción simplista entre verdad y falsedad; no reconoce la diversidad de modos de creer.
- Tiene una concepción ingenua de la vida mental; no reconoce el papel formador de la simulación y la modelización mentales.
- Concibe incompatible la potenciación mutua de conocimiento y placer.
- Concibe el “yo” como única y autosuficiente presencia dentro de nosotros y considera las identificaciones miméticas como identidades no auténticas; desconoce a los *personae* que nos permiten encajar en diversos moldes sociales y adoptar diversos modos de existencia.

Los cuatro puntos seccionan uno de los grandes tumores de la cultura occidental: el crecimiento desmedido de lo racional en detrimento de lo emocional. Tal deformación celular ha tenido y tiene enorme trascendencia en nuestro modo de vida. La música y las artes representacionales se empeñan, no en extirpar el tumor, pero sí en devolver el *equilibrium* al humano mediante la restitución de la emoción al sitio que le corresponde. Lo único que interesa al arte es emocionar.

El conservadurismo decimonónico no concibe que una afirmación sea falsa o verdadera si proviene de la emocionalidad, simplemente la ignora, no existe. Peor aún: la emoción es atributo exclusivo de las mujeres. El dictador chileno **Pinochet** dijo en cierta ocasión: “A las mujeres no hay que creerles ni la verdad...”

Las construcciones mentales son inútiles en un mundo hegemonizado por la racionalidad. No se trata de “una concepción ingenua de la vida mental”, sino de un epicentro perdido, de una mutilación arbitraria de nuestra humanidad.

La aplanadora racionalista ha erradicado el maridaje de conocimiento y placer en las artes miméticas. En educación, dos ejemplos ilustran la misma falacia. En la década de los 90 España vivió una fiebre de actividades extraescolares en Colegios de primaria, no se podía “desaprovechar el tiempo” fuera del período lectivo, había que llenarlo de conocimientos aunque fuera a costa del ocio de los chavales que bien merecido lo tenían después de toda una mañana de educación reglada. No era posible que el niño estuviera aprendiendo durante su tiempo de ocio. Para que el educando “aprenda” hay que sobrecargarlo de trabajo. En el Chile de la dictadura los estudiantes colgaron una pancarta de lado a lado en la fachada de una Universidad que rezaba: “LA LETRA CON SANGRE NO ENTRA”.

Nadie defiende hoy seriamente que el “yo” sea una presencia solitaria dentro de nosotros. A finales de los 60 la teoría sociológica de los roles terminó de enviar al trastero la idea de que nuestra identidad es única. Por muy inquietante que parezca, todas nuestras identidades son auténticas o al menos parecen serlo: ante nuestros hijos somos “los padres”, en nuestro trabajo somos “el empleado, “el funcionario” o “el fontanero”. Lo que parece tener menos gracia es que nos comportamos según lo que la sociedad espera de nosotros. Se diría que estamos vendidos, obligados a comportarnos de una manera determinada para satisfacer las expectativas de nuestro entorno social. En este sentido,

nuestro “yo” estaría obligado a desdoblarse en varias identidades distintas a la propia, es decir, no auténticas. Con todo, no importa ni poco ni mucho que nuestras identidades sean auténticas o no, lo que sí importa es que llevamos dentro un concierto de personajes.

1.6.- Compresión de la realidad virtual

El guionista cuando escribe explora espacios virtuales y experimenta sensaciones y reacciones emocionales reales. Este hecho constituye una **base virtual real** de enorme poder seductor para el guionista y uno de los motivos de la manoseada “angustia del proceso creativo”. Esta base “virtuorreal” crea muchas expectativas que el guionista verá sistemáticamente frustradas, primero, por él mismo, que ha de comprimir todo lo vivido en un legajo que se volatizará en película de unos 90 minutos.

1.7.- Técnicas literarias y proyecciones mentales

Las técnicas literarias del guión dejan su huella en la realización, como afirma **Carrière** (1998, pág. 107): “... El guión es ya, en cierta manera, realización... virtual.” **Orson Welles** es más específico y radical al respecto: viene a decir que el montaje es la realización del guión. Él, consecuente con su tendencia a soslayar los primeros planos y por tanto a presentar la acción de un modo teatral, se refería a que el guión hace explícito las tomas largas, al estilo de *Ciudadano Kane*, evitando la fragmentación para lograr fluidez (dejar la cámara filmar y cortar cuando la escena acaba). La idea de que el montaje es la realización del guión debe entenderse en el sentido de que el guión contiene la fragmentación-montaje al estilo de **Hitchcock**, que tenía el guión montado en su cabeza y filmaba trozos de película que nadie entendía excepto él. Cabe destacar que el espectador y las proyecciones cinematográficas tienen algo en común: la fragmentación. Ésta imita el funcionamiento de la mente. Algunos autores sostienen que la fragmentación es realismo por su fidelidad a la percepción de la mente.

Lo importante es que el lector de un guión tiene la facultad de tener proyecciones mentales mientras lee: es capaz de “escribir” su propio relato. Ello necesariamente tendrá efectos en la realización.

TERCERA PARTE

CAPÍTULO I

TRATAMIENTO DE HECHOS REALES

El tratamiento de hechos reales, elemento constitutivo de nuestro objeto de estudio e hipótesis, tiene, al menos, tres niveles básicos:

- Criterios de selección.
- Organización tempo-espacial.
- Fabulación y redimensión de valores.

1.- Criterios de selección

Jérôme Bruner (1988, pág. 45) hace referencia a un experimento para demostrar la teoría de **Wolfgang Iser** sobre el lector y su proceso de lectura. Este tendría una “estrategia y un repertorio de conflictos humanos, una colección personal de posibles fábulas” que aplica al texto. Se comparó un cuento de **Joyce** con el relato oral del propio cuento hecho por un lector. Fue significativo que el texto virtual creado por el lector indicaba que su principal estrategia pareció consistir en conciliar el “material” del cuento con su “repertorio de conflictos humanos y colección personal de posibles fábulas”. Llamaremos **matriz cultural** a este “repertorio personal”. Si **Iser** está en lo correcto, todo público tiene una estrategia de conciliación entre su repertorio de conflictos, posibles fábulas o vivencias que podrían derivar en drama y la película que percibe o el guión que lee. La noción de colisión con la matriz cultural tiene mucho que ver con el montaje-shock. **J. Dudley** (1978, pág. 74) cita a **Eisenstein**: “Una obra de arte, entendida dinámicamente, es sólo este proceso de arreglar las imágenes para los sentimientos y la mente del espectador”.

La teoría de **Iser** -estrategia de conciliación- es lo que los dramaturgos llaman “comunicación-identificación entre público y espectáculo”, concepto en el que la verosimilitud tiene un papel destacado.

El modelo narrativo canónico suele proporcionar ejemplos de acciones e historias reales seleccionadas según criterios de colisión con la matriz cultural: un hecho que empieza siendo cotidiano y deriva en acontecimiento insólito, dramático, fantástico, extravagante... La partida

normal y la meta bizarra tienen mayor potencial de colisión con la matriz cultural del espectador porque se muestra un hecho cotidiano reconocible por el espectador, de modo que cuando surge lo insólito la ficción le pone en la tesitura de decidir qué haría él.

1.1.- Criterios de selección de una historia

¿Por qué la vida real de **Allende** fue seleccionada como base para la construcción de un proyecto de guión canónico titulado, *Allende - Basado en hechos reales*? Porque *toda* la vida real del personaje está plagada de hechos cotidianos que derivan en acontecimientos extraordinarios, extravagantes..., hasta el hecho dramático de su muerte. El periplo real completo de este hombre tiene potencial de colisión con la matriz cultural del público.

1.2.- Criterios de selección de *Allende - Basado en hechos reales*

Los criterios, reglas o normas conforme a las cuales se establecieron juicios para seleccionar la materia prima del guión fueron pragmáticos, menos generalistas que su potencial colisión con la matriz cultural.

El criterio prioritario estuvo al servicio de la estructura dramática. Los criterios de selección de la vida de **Allende** no son los mismos del guión: los primeros responden a la vida global de un hombre extraordinario y los segundos responden a la construcción de un objeto, el guión, destinado a mostrar una vida extraordinaria, pero no *toda* la vida del héroe.

Los hechos reales e históricos documentados exhaustivamente - estudio en profundidad de 14 autores, creación de un *story board literario* o primera selección de la materia prima del guión...- enriquecen el imaginario del guionista, lo dotan de una mejor comprensión de la materia prima y le permiten escribir con confianza y por elección, no por necesidad o ignorancia.

El súper objetivo o motivación dramática del protagonista durante la Primera Parte del proyecto de guión, 5 capítulos, 1908–1970, es obtener la Presidencia de la República. Antes de lograr este objetivo el personaje salva muchos obstáculos en frentes muy diversos, pero serán los de carácter político los que le harán avanzar, detenerse, retroceder. La selección de la materia prima real e inventada se hizo de acuerdo con tres criterios básicos:

- **Relacionar directamente la materia prima con los objetivos políticos del protagonista antes de llegar a la Presidencia.**
- **Adaptar la materia prima a técnicas de escritura exclusiva para TV.** Los recursos técnicos de escritura para el medio televisivo son específicos, profusos y tratan de manera determinada aspectos de la materia prima, tales como los espacios personal y privado de los personajes, economía de localizaciones, duración y características de las secuencias, etc.
- **Ajustar la materia prima a las etapas del trayecto del protagonista hacia su máximo objetivo.** El héroe canónico o trágico, como **Allende**, avanza en el relato para cumplir algo. La literatura universal nos muestra que las etapas por las que pasa son seis y siempre las mismas. En el guión y en la vida real **Allende** pasa por todas ellas:
 - a) Se autoimpone una misión, deseo u objetivo.
 - b) Emprende un camino lleno de penurias y obstáculos.
 - c) Enfrenta un duelo en el lugar de llegada.
 - d) Recibe una ayuda inesperada.
 - e) Logra su gran objetivo.
 - f) Muere.

Las *cosas grandes* y difíciles que hacen hombres y mujeres en la vida real están hechas de la misma materia de los grandes relatos. La vida de **Allende** y su relato llevan consigo la cotidianeidad perturbada por lo inesperado. Es interesante comparar la cosa grande que él hizo con el trayecto del héroe mítico de los cuentos *maravillosos* del folklore ruso. Sorprenden las similitudes. El libro, **Morfología del cuento** de **Vladimir Propp**, publicado en 1928, presenta un estudio en profundidad de 100 cuentos de hadas del folklore ruso, lo cual permitió a su autor identificar la matriz originaria de donde han surgido todos los demás cuentos fantásticos. Su estudio se constituyó en modelo de análisis estructural de los textos folklóricos y de otros textos narrativos. Comparó entre sí los temas de los cuentos y descubrió que en todos los casos comparados hay valores constantes y variables. Cambian los nombres y las características de los personajes, pero sus acciones o *funciones* permanecen constantes. “De donde se puede concluir que el cuento [maravilloso] atribuye frecuentemente las mismas acciones a personajes diferentes (...) En el estudio del cuento [maravilloso] lo único importante es saber *qué* hacen los personajes...” (**Propp**, 1998, pág. 30). Se refiere solo a los cuentos maravillosos. Teóricos

posteriores lo hacen extensivo a otros relatos (en epígrafe 1, pág. 25, tratamos el asunto sucintamente).

Aparte de descubrir que las funciones-acciones de los personajes son constantes, **Propp** llega a determinar que el número total de estas funciones-acciones es 31, exactamente:

- 1) Alejamiento
 - 2) Prohibición
 - 3) Transgresión de la prohibición
 - 4) Interrogación
 - 5) Información como resultado de la interrogación
 - 6) Engaño
 - 7) Complicidad en el engaño
 - 8) Carencia de complicidad en el engaño
 - 9) Mediación
 - 10) Principio de acción contraria
 - 11) Partida
 - 12) Primera función del donante
 - 13) Reacción del héroe
 - 14) Recepción del objeto mágico
 - 15) Desplazamiento en el espacio
 - 16) Combate
 - 17) Marca del héroe
 - 18) Victoria
 - 19) Reparación de la carencia
 - 20) Regreso del héroe
 - 21) Persecución
 - 22) Socorro
 - 23) Llegada de incógnito
 - 24) Pretensiones falaces
 - 25) Tarea difícil
 - 26) Tarea cumplida
 - 27) Reconocimiento
 - 28) Descubrimiento del engaño
 - 29) Transfiguración
 - 30) Castigo
 - 31) Boda
- (Ibíd., pág 226).

Todas estas funciones-acciones no aparecen siempre en el cuento fantástico, tampoco en la vida de **Allende** ni en su guión, por ejemplo, no hay recepción de objeto mágico alguno, tampoco regreso del héroe,

persecución, socorro, llegada de incógnito, transfiguración, castigo, ni boda. Esta última función, homologable a victoria, vida y disfrute del héroe al final de su periplo, es justamente la contraria: nuestro héroe trágico muere. Sin embargo, **todas** las demás funciones-acciones del cuento aparecen en la vida de **Allende** y en su relato, excepto el orden de presentación de las mismas; en el cuento las funciones-acciones siempre aparecen en el mismo orden.

Propp descubrió que los personajes-roles y sus atributos son siete y siempre los mismos:

- 1) Antagonista (agresor)
 - 2) Donante
 - 3) Auxiliar
 - 4) Princesa
 - 5) Padre de la princesa
 - 6) Héroe
 - 7) Falso héroe
- (Ibíd.)

Seguro que un examen minucioso de los personajes que aparecen en la vida de **Allende** y en el guión encontrará la compatibilidad con los siete personajes-roles de los cuentos fantásticos, solo que en **Allende** serán muchos más de siete.

El descubrimiento por **Propp** del carácter binario de la mayoría de las funciones-acciones (carencia-reparación de la carencia, prohibición-transgresión de la prohibición, combate-victoria, etc. [Ibíd., pág. 228]) también está presente en **Allende**.

El correlato entre nuestro héroe trágico y el héroe mítico sería:

a) Se autoimpone una misión, deseo u objetivo.

- **Allende**; alcanzar la Presidencia de la República.
- **Héroe mítico**; tarea difícil.

b) Emprende un camino lleno de penurias y obstáculos.

- **Allende**; se presenta 4 veces seguidas como candidato a la Presidencia del país; gana la cuarta vez.
- **Héroe mítico**; principio de acción contraria y partida.

c) Enfrenta un duelo en el lugar de llegada.

- **Allende**; la Democracia Cristiana – DC se niega a ratificar en el cargo al electo Presidente **Allende** a pesar de haber sido el candidato más votado en las elecciones presidenciales, hecho que, según la tradición chilena, garantiza la ratificación en el Congreso.
- **Héroe mítico**; combate y marca del héroe.

d) Recibe una ayuda inesperada.

- **Allende**; los sectores progresistas de la DC desbloquean el conflicto que amenaza con hacer arder Chile de cabo a rabo: proponen al sector derechista de la DC que el Presidente electo, firme una Carta de Garantías Constitucionales. Fue una exigencia inédita en la historia de Chile y, por tanto, humillante, pero **Allende** firma.
- **Héroe mítico**; mediación.

e) Logra su gran objetivo.

- **Allende**; ejerce la Presidencia durante 3 años.
- **Héroe mítico**; victoria y tarea cumplida.

f) Muere.

- **Allende**; es derrocado por un golpe militar. Única función-acción que no se corresponde con el final del héroe mítico que triunfa y vive.
- **Héroe mítico**; boda (equivalente a triunfo y vida).

A. **Nikiforov**, contemporáneo de **Propp**, plantea la tesis de que solo permanece constante en el cuento la función del personaje principal y su papel dinámico o motor de la acción, mientras que los personajes secundarios son portadores de las funciones de complicación de la intriga; ayuda, obstáculo u objeto de deseo para el héroe. (Ibíd., págs. 224 y 225).

La negativa de **Propp** a hacer un estudio de los motivos en lugar de un estudio de las funciones es justamente lo que le ha permitido pasar

del atomismo (estudiar los motivos de cada personajes por separado) al estructuralismo. (Ibíd., pág. 226).

2.- Organización tempo-espacial

Cuando el guionista organiza en el tiempo y en el espacio su relato basado en hechos reales e inventados, no puede ser fiel a la secuenciación real porque el orden discursivo o de presentación de los hechos está al servicio de criterios dramáticos: las peripecias de los personajes y la transformación de toda noción abstracta en algo concreto y personal. La noción de colisión con la matriz cultural sigue operando como telón de fondo.

3.- Fabulación y redimensión de valores

El guión recrea el hecho real seleccionado, lo adapta, lo convierte en un dispositivo **ficcional dramático**; tal proceso se realiza mediante diversos procedimientos técnicos, de los cuales uno de los más importantes es la **fabulación** o distorsión, no en el sentido de fingimiento serio o mentira y engaño, sino de fingimiento lúdico compartido: el marco pragmático (sala de cine) informa al público de que verá una película (si es un documental el público adoptará una actitud diferente) y éste conecta su mente en “modo ficcional” para ver ficción. La práctica totalidad de las ficciones basadas en hechos reales advierten de que las historias han sufrido modificaciones propias del proceso de dramatización, es decir, ha habido fabulación. Ésta no sólo tiene que ver con inventar acciones que los personajes reales nunca hicieron, sino también con **redimensionar** los valores morales, políticos, etc., de los personajes reales, de modo que sus actos en la vida real se representen magnificados, o al menos realzados en la ficción. El cine, haciendo los asuntos más grandes en la mente de la gente, cumple mejor su función modelizante, tanto si se trata de modelos negativos (por ejemplo, **Al Capone**) como positivos (por ejemplo, **Sor Teresa de Calcuta**).

4.- Proyecto de guión

Allende - Basado en hechos reales, es un proyecto que continuará su desarrollo después de concluido este estudio. Ampliar brevemente la información sobre él nos permitirá una aproximación más clara y global a la escritura del Capítulo Piloto, material de referencia para el análisis del objeto de estudio.

El guión se concentra en la pasión de **Salvador Allende Gossens** por mantener y trascender el legado de su linaje conquistando el poder político en su país.

Abarca cuatro etapas fundamentales del protagonista:

- Período de formación.
- Compromiso con la justicia social.
- Inicio de la lucha junto con la comunidad.
- Muerte por sus ideales.

El argumento es la misma *Vida, Pasión y Muerte* del protagonista y los obstáculos que tuvo que salvar para lograr su gran objetivo de vida: obtener la Presidencia de Chile.

Se divide en tres **Partes**.

La **Primera Parte**, Chile, 1908 – 70, cuenta la historia de las cuatro candidaturas de **Allende** para alcanzar la Presidencia de Chile; se subdivide en 5 capítulos:

- **Primer capítulo;** desde la primera infancia de **Allende** -1916- hasta la primera conspiración para derrocar al Presidente **Carlos Ibáñez del Campo** - 1928.
- **Segundo capítulo;** desde 1928 hasta el término de la primera campaña presidencial de **Allende** - 1952.
- **Tercer capítulo;** desde 1953 hasta el término de la segunda campaña presidencial - 1958.
- **Cuarto capítulo;** desde 1959 hasta el término de la tercera campaña presidencial - 1964.
- **Quinto capítulo;** desde 1965 hasta la investidura como presidente de la República - 1970.

La **Segunda Parte**, 1970 – 73, abarca todo el gobierno de la **Unidad Popular**; se subdivide en 3 capítulos:

- **Sexto capítulo;** desde la toma de posesión de **Allende** hasta septiembre de 1971.

- **Séptimo capítulo;** desde octubre de 1971 hasta septiembre de 1972.
- **Octavo capítulo;** desde octubre de 1972 hasta el 10 de septiembre de 1973.

La **Tercera Parte**, 11 de septiembre de 1973, se concentra en el día del golpe militar y en **La Moneda**, Palacio de Gobierno de Chile, donde **Allende** se suicida; se subdivide en 2 capítulos.

Se ha producido mucho material artístico sobre el fallecido Presidente, pero a la fecha no existe un producto con los objetivos, formato televisivo y génesis que ofrece *Allende – Basado en hechos reales*.

5.- Descripción del Capítulo Piloto - 1908-1930

Capítulo de 53 minutos, duración estándar en Chile para series históricas. Se escribieron 71 páginas, no llega a completar dos capítulos. Abarca desde los 8 hasta los 22 años de la vida del protagonista.

La escritura empezó sin escaletar; la experiencia dramática del autor dictó una estructura dramática clara y segura para el comienzo del guión; respecto a la estética, durante el proceso de documentación surgieron secuencias impactantes y espectaculares que el guionista utilizó por su poder para enganchar al espectador.

La construcción de tramas presenta aspectos muy relevantes en nuestro Capítulo Piloto, razón por la cual la tratamos en profundidad en el epígrafe A), pág. 114.

Según la escritura del Capítulo Piloto fue avanzando la escaleta se hizo imprescindible. Su construcción no fue al uso, es decir, aquella en la cual el guionista crea la historia, selecciona y ordena los acontecimientos. En este caso se construyó un primer borrador de escaleta ceñido a ciertos acontecimientos reales y al orden en que sucedieron, puesto que la historia se basa en hechos reales. A partir de tal borrador se construyó la escaleta definitiva, cuyo orden de acontecimientos está determinado por criterios dramáticos, lo cual permitió acabar la escritura del Capítulo Piloto.

El personaje de **Pinochet** se percibe más predominante en el Capítulo Piloto comparado con el *pitching*, que concibe el proyecto globalmente. Pero después **Pinochet** aparece esporádicamente. La serie

introduce siempre episodios de su vida a modo de correlato con la vida de **Allende**: ésta es una de las funciones de **Pinochet** en el relato.

6.- Descripción de la Pre Escaleta - 1930-1952

La escaleta suele ser una etapa previa a la escritura de un guión. La descripción que sigue no hace referencia a la escaleta del Capítulo Piloto, sino a la Pre Escaleta de capítulos que no se escribieron antes de concluir este estudio. En rigor, la Pre Escaleta no es material de referencia para el análisis del objeto de estudio, pero incluimos su descripción y análisis porque los procedimientos utilizados para su construcción dieron origen a reflexiones sobre la escritura del Capítulo Piloto y de los que quedan por escribir.

Concluida la escritura del Capítulo Piloto –desde 1916 hasta 1930 en el tiempo de la historia- se creó, desde la Hoja de Ruta, una **Pre Escaleta 1930-1952, tercera selección de la materia prima, primer borrador de escaleta y segundo instrumento fundamental** que optimizó el manejo de la información y creará las condiciones para escribir por elección capítulos subsiguientes.

- ***Objetivo de la Pre Escaleta***

- a) Reducir la materia prima por año cronológico desde 1930 a 1952.

- ***Criterios de reducción para la Pre Escaleta***

- a) Relevancia de los asuntos.

- b) Encadenar acontecimientos mediante causa y efecto.

- c) Crear motivaciones consistentes para las reacciones de los personajes.

- d) Ajustar el material al número de capítulos y longitud temporal de cada uno.

- e) Construir argumento.

- ***Incidencias en la Pre Escaleta***

- a) Al principio de su construcción hubo dos limitaciones. Primero, se aplicó sólo el criterio de relevancia de la materia prima; su función no fue más que una vuelta de tuerca a la segunda selección de ésta. Segundo, no se contempló el criterio cuantitativo: reducir el número de sucesos en función del número de capítulos y su

longitud temporal. Cuando se escaletó el año 1946 surgió la necesidad de cumplir con el objetivo y aplicar el resto de los criterios. En rigor, éstos no se aplicaron en la Pre Escaleta hasta 1946.

- ***Causas de la incidencia en la Pre Escaleta***

a) Inexperiencia del guionista para manejar un volumen grande y complejo de información y para construir un personaje basado en otro, histórico y transformado en mito. Construir un personaje literario basado en un mito desaparecido es un problema no solo para guionistas, productores y directores: no se les puede tratar como desconocidos, menos aún tratándose de un paisano, como es el caso del guionista de este estudio. Escribir sobre un personaje real, pero desconocido es como escribir desde el anonimato, justo lo contrario del mito en quien se posan todos los focos. Las tramas reales (el público no acepta una trama por el mero hecho de ser real) o inventadas han de seleccionarse con extrema cautela porque de ello depende la realización del guión. En tales condiciones se escribe con excesiva cautela o miedo. Entre los temores más importantes destaca el eventual fracaso de público de una serie basada en un mito que muestra un sistema de valores que contrasta con los que predominan en el Chile actual. En buena medida **Allende** tiene el estatus de mito porque representa la forma noble de hacer política, antítesis de la que representan hoy políticos de todos los colores. En Chile la “puerta giratoria” –utilización de la política como trampolín para instalarse en la empresa privada con jugosos sueldos- es moneda corriente entre los herederos del partido socialista de **Allende** que ahora gobiernan en Chile. ¿Financiarán éstos una serie de TV de 10 capítulos que podría ser un revulsivo para la sociedad chilena? Está por verse.

b) Excluir de la lista de autores estudiados a historiadores de Chile para el tiempo de la historia, 1908-1973. Los biógrafos describen sucesos históricos como telones de fondo, no los analizan ni los interpretan como hacen los historiadores. Saber que la República Socialista de 1932 en Chile duró 12 días y que promulgó leyes que **Allende**

utilizó como “resquicios legales” 40 años después, durante su gobierno, solo indica la existencia del suceso, no su significado e implicaciones profundas. En el guión de **Allende** necesariamente se debe establecer un correlato entre los grandes sucesos políticos y las reacciones de los personajes porque el protagonista fue Presidente de una nación, como **Isabel** reina de un Imperio y **Gandhi** líder de su pueblo. Las interpretaciones y abstracciones de los historiadores son una de las fuentes primigenias de donde el guionista extrae la materia prima para transformarla en reacciones de los personajes, en dilemas enriquecidos luego por las biografías como accesorio. Es decir, la Pre Escaleta utilizó sólo lo accesorio, no el elemento principal: las interpretaciones y abstracciones de los historiadores. Cualquier capítulo de la serie española *Isabel* ilustra este error, por ejemplo, el capítulo emitido el 15 de septiembre – 2014 por la primera cadena de RTVE, sobre el segundo viaje de **Colón** y el Tratado de Tordesillas; todo el capítulo desarrolla cronológicamente, acción–reacción, varias líneas de acción paralelas, los acontecimientos que trata son decisiones y negociaciones bélicas, conflictos de intereses políticos, administrativos, religiosos, etc., que tienen un denominador común: la puesta en escena de una decisión tiene su reacción inmediata en la puesta en escena de otra decisión (ambas, por cierto, entre despachos donde predomina absolutamente el verbo) y así la acción avanza, tiene interés e, incluso, suspense – una reacción queda en *stand by* para retomarse poco después. Semejante construcción de guión se nutre de textos históricos diversos, no sólo de biografías. Los historiadores compilan y relacionan hechos mediante causa y efecto, los acotan tempo-espacialmente y, muchas veces, hacen explícitas las reacciones de los protagonistas, al punto de que un guionista, a veces, no tiene más que adaptar mínimamente su trabajo. Una biografía es el accesorio ideal de un texto histórico. Pareciera que los hechos versionados por los historiadores tienen un plus dramático: ponen a los personajes ante dilemas. A partir de 1946, paralelamente al avance en la construcción de la Pre Escaleta, el guionista estudió *Historia del Partido Socialista de*

Chile, texto en el que se encontraron hechos encadenados mediante causa y efecto que fueron incorporados a la Pre Escaleta, pero a partir de 1946. Los hechos encontrados previos a dicho año no fueron incorporados antes de concluir este estudio, pero es requisito hacerlo para acabar el guión y sustituir lo que de momento sólo son estampas históricas en la Pre Escaleta.

- ***Intuición y ordenación de la información***

a) Antes de preseleccionar el material para el año 1946 el guionista ya era consciente de la dificultad de escaletar el tipo de historia que cuenta el guión. Después de pre escaletar los sucesos correspondientes al año 1946 se constata que éstos están claramente encadenados mediante causa y efecto. Es decir, la acción de preseleccionar hechos en la Hoja de Ruta fue también de escaletar. No hubo dos pasos. No fue una decisión consciente del guionista. Para explicar el hecho se revisaron los sucesos preseleccionados con un “NO” o un “SÍ” en la Hoja de Ruta –los que debían incorporarse a la Pre Escaleta y los que no. ¿Qué criterio se aplicó en la preselección para que fuera directamente un escaletado? ¿Ajustar un hecho a una “línea argumental troncal”? Imposible porque no había línea argumental alguna hasta ese año. La explicación más plausible para el guionista es la intuición. Ésta pedía argumento. La preselección de la información se había fundido con el escaletado u ordenación de los acontecimientos, lo cual es construcción de discurso. La preselección de la materia prima había mutado en acción creativa gracias a la intuición.

- ***Imposibilidad de datación correcta de los acontecimientos***

a) Como se ha mencionado, los autores difieren en la datación de los acontecimientos, lo cual incidió en el proceso creativo: obligó a modificar la cronología entre los sucesos reales y el discurso por imposibilidad de datación correcta, no por criterios dramáticos.

CAPÍTULO II

PROCEDIMIENTOS, TÉCNICAS Y ESTRATEGIAS DE TRANSPOSICIÓN Y TRANSMUTACIÓN DE HECHOS REALES A LA FICCIÓN

Las técnicas narrativas, aparte de ser fundamentales en la transposición y transmutación..., son herramientas de manipulación.

Imaginemos un guión basado en el asesinato real de un jefe de estado. Pongamos como ejemplo que el objetivo político del guionista es neutralizar el crimen o al menos dejarlo sin carga moral ni política. ¿Qué procedimiento o método podría poner en marcha? Una opción es **presentar el hecho desde varios puntos de vista**, multiplicar las voces narrativas que valoran el asesinato. ¿Qué técnica o manera de aplicar el método tiene a su disposición? Seleccionar los puntos de vista según criterios de confrontación, por ejemplo, cada voz valora el asesinato de manera diferente. Ello supone una **combinación hábil** de voces porque dan una pátina de “neutralidad” al hecho. El método de multiplicar los puntos de vista ha sido realizado con maestría, lo cual redundará en lograr con eficiencia el objetivo político de neutralizar el asesinato.

Otro ejemplo, supongamos que el objetivo artístico de un guionista es el suspense. Procedimiento: **utilizar recursos que crean suspense**, por ejemplo, tramas paralelas para despistar al espectador, dramatización de material narrativo, dosificación de información para crear ansiedad, entregar más información al público que a los personajes, etc. Técnica: **seleccionar, organizar y realizar** los recursos para optimizar al máximo el suspense en el guión y en la realización.

El uso sistemático de un procedimiento se convierte en técnica procedimental.

Los elementos que se tienen a disposición y la manera de utilizarlos constituyen procedimiento y técnica respectivamente. La combinación de ambos es la **estrategia creativa de un guión**.

Procedimientos, técnicas y estrategias de transposición y transmutación... no son acciones que solo atañen a un tecnicismo peyorativo. Como **Aumont** y **Marie** subrayan: “Hay que afirmar aquí rotundamente que, tanto en el cine como en todas las producciones significantes, no existe contenido que sea independiente de la forma a través de la cual se expresa.” (**Aumont**, 2002, págs. 131-132).

1.- Procedimientos, técnicas y estrategias

1.1.- Construcción de la Hoja de Ruta

A) *Orden cronológico de los sucesos*

El *modus operandi* de una de las características del pensamiento lógico es que las ideas, sucesos, etc., deben estar encadenados lógicamente, como hemos explicado en el epígrafe A), pág. 52. Tal procedimiento fue aplicado a la Hoja de Ruta mediante la ordenación cronológica de los acontecimientos.

B) *Sustitución de input aleatorio de datos por input dirigido*

El procedimiento alternativo de estructurar información que propone el pensamiento lateral fue aplicado a la construcción de la Hoja de Ruta, explicado en el epígrafe C), pág. 52. La información seleccionada del espacio-tiempo virtual –hechos versionados por estudiosos- fue trasladada a la Hoja de Ruta en un orden determinado: primero entraron en ésta y, por consiguiente, en la mente del guionista, hechos ocurridos en ámbitos lo más **contrastados** posible de la vida del protagonista. Esto supuso una nueva fuente de creatividad. Por ejemplo, la secuencia A 143 del apartado, Resultado del orden dirigido de entrada de la información o *input* en la mente del guionista, ANEXO PRE ESCALETA, pág. 151, muestra en cascada la elaboración del libro, *La realidad médico-social de Chile* de **S. Allende**, donde se ven varias personas colaborando. La secuencia siguiente, P 144, muestra al joven **Pinochet** leyendo a **Julio Verne**, luego va al lavabo, se lava las manos y ve a otro que se las lava junto a él: el otro es él mismo, pero su “lado oscuro”, el **Dr. Jekyll**. Ambas secuencias recrean hechos reales ocurridos en 1939 que contrastan significativamente. De un lado, **Allende** prepara un libro que revolucionará la sanidad pública chilena y, de otro lado, **Pinochet** tiene visiones. Éste es un efecto del orden dirigido de entrada de la materia prima en la mente del guionista: el hecho que entró primero en la Hoja de Ruta lo proporcionó un autor que da fe de cómo se elaboró el libro. El hecho que entró inmediatamente después lo certifica un famoso biógrafo de **Pinochet**, quien afirma que éste tenía visiones. El guionista no habría tenido la oportunidad de escaletar un hecho después del otro, si no hubiese dirigido el orden de entrada de los autores en la Hoja de Ruta y, por consiguiente, en su mente. Otro ejemplo, las secuencias 145 y A 146 del citado ANEXO, muestran dos hechos ocurridos en 1940,

el primero es la Exposición Nacional de la Vivienda que **Allende** organiza por primera vez en su calidad de ministro del ramo; secuencia en cascada donde aparece una cuadrilla de 6 obreros construyendo en 7 días una vivienda digna y equipada, demostrando que era posible solucionar el problema habitacional en un plazo razonable y sin arruinar al país. La segunda secuencia muestra una oficina del Registro Civil a la cual han acudido **Allende, Hortensia Bussi**, embarazada soltera y dos testigos para inscribir el matrimonio entre **Salvador y Hortensia**, pero viciado de nulidad a conciencia. **Hortensia** será la futura madre de las hijas de **Salvador**. Primero entraron en la mente del guionista datos de un autor que interpreta hechos de la realidad política que corresponden al ámbito público del personaje y seguidamente entró otro que interpreta hechos de la vida privada. El orden de entrada de la información permitió crear otro contraste significativo que hará especular al espectador. ¿Cómo se entiende que un personaje público de la talla intelectual y moral de **Allende** se permita viciar de nulidad a conciencia el matrimonio con su pareja embarazada?

1.2.- Escritura del Capítulo Piloto

El desarrollo de los epígrafes que siguen, hasta el **1.4.-** inclusive, refiere ejemplos de procedimientos, técnicas y estrategias utilizadas en secuencias del Capítulo Piloto y de la Pre Escaleta.

Algunos procedimientos y técnicas interactúan entre el lector y el guión, otras entre éste y el hecho real: comparan el hecho con lo guionizado. Para **Chatman** ésta última es la función del discurso, como hemos mencionado en el epígrafe 3.1.-, pág. 71.

A) Coexistencia de hechos reales e inventados en la mente del guionista

Efecto del proceso de transposición y transmutación... que el guionista asume como realidad psíquica que le libera de discernir permanentemente qué es real y qué es inventado durante el proceso creativo. Técnica procedimental que opera especialmente en instancias posteriores al escaletado, cuando el guionista se dispone a escribir la secuencia y en su mente solo hay personajes actuando en el tiempo-espacio cuya procedencia no tiene relevancia alguna. **Solo importa no alejarse de lo reconocible.** Lo inventado y lo real, percibido o narrado al guionista por otros, son objetos de juego, representaciones mentales para él. La invención incorpora el hecho

percibido, adopta sus rasgos, ambos se funden, lo cual crea lazos muy estables entre sí. Llegados a este punto, tras la elaboración de la pre-escaleta, el guionista se enfrenta a un material compuesto de hechos reales y de otros imaginarios cuya **procedencia, insistimos, poco importa si realidad e invención son representaciones mentales del guionista**. Como hemos dicho, lo importante para el escritor de ficción basada en hechos reales es que estos y los inventados pasen el filtro de la verosimilitud, la cual proporciona el marchamo necesario para que la historia se presente como creíble al espectador. La primera secuencia del Capítulo Piloto, por ejemplo, recrea un hecho real que ilustra, por un lado, la técnica procedimental en cuestión y, por otro, la función del discurso -comparar el suceso real con el guionizado. La secuencia aludida es la A 1 del ANEXO CAPÍTULO PILOTO, donde el niño **Allende** de 8 años juega a ser Presidente de Chile subido a una silla y con la banda tricolor –símbolo de los Presidentes chilenos- cruzada al pecho. Hace un encendido discurso delante de su padre, hermanos y de **Arturo Alessandri**, un senador de la República y amigo íntimo de la familia. Dos versos en rima consonante permiten que el espectador **deduzca** el tráfico de influencias entre los dos amigos, **Alessandri** y **Allende-padre**: uno conseguirá un traslado laboral para el otro. Se **enfatiza** la relación afectiva entre el niño **Allende** y el senador que luego será Presidente de Chile dos veces y adversario político de **Allende**; éste imita al senador en el “discurso”. La puesta en escena es una **interpretación** del hecho real; la documentación solo refiere que el niño “jugaba a ser Presidente de Chile subido a una silla delante de su familia”. El hecho real se **muestra** en el discurso porque define el objetivo del protagonista desde el primer momento. Tal vez la relevancia de universos ficcionales contaminados por hechos y personajes de procedencia real sea pragmática: facilitar el trabajo del autor. Ya decía **Aristóteles** que es más difícil ser arquitecto de tramas que artesano de versos. La vida real está plagada de tramas de impresionante belleza, sólo hay que descubrirlas. Tal hecho significa para el guionista ahorro de tiempo, dinero y energía. Tal vez más de alguno se rasgue las vestiduras ante semejante afirmación y alegue que eso es truco, falta de creatividad o, peor aún, falta de “originalidad”. Exacto, es una falta total de originalidad, entre otras cosas porque, a nuestro juicio, ésta no existe. Cuando el espectador está ante una película inspirada en hechos reales no distingue entre entidades reales y ficticias, todo lo que ve en la pantalla para él ocurrió, pero no aquí ni ahora, sino “afuera”. El guionista funde lo percibido y lo inventado para sintonizar con el repertorio de representaciones del espectador. La imbricación de

mundos inventados y percibidos es un tributo monumental a la honorabilidad cultural de la ficción: la verosimilitud.

B) *Incorporación teatral de la cámara*

Su punto de vista como “ojo teatral” o visión global de la acción (plano-secuencia) evita la fragmentación. Elaborar el discurso audiovisual final es competencia del realizador-director, el guionista sólo puede sugerir algún aspecto de la planificación, como ha hecho esporádicamente nuestro Capítulo Piloto, por ejemplo, en una secuencia el guionista adopta una visión frontal y panorámica para describir la acción de manera que induzca al realizador a “verla” desde un punto de vista determinado y con una determinada planificación. La secuencia en cuestión es la A 52 del ANEXO CAPÍTULO PILOTO. **Orson Welles**, el más teatral de los directores, usaba mucho el plano-secuencia en el cine porque crea condiciones para la emoción, el espectador se concentra en lo que ocurre a los personajes (el encuadre los pondrá en relieve de modo que el público irá de un personaje a otro mientras pronuncian sus frases), favorece la dramatización de espacios, luz, sonido, pone al espectador ante las verdaderas condiciones de la percepción donde no hay trucaje (fragmentación). Con todo, el plano-secuencia es una excepción en la narrativa cinematográfica y más aún en la televisiva, como nuestro Capítulo Piloto, destinada a ser contemplada en pantalla pequeña, donde el “ojo teatral” puede hacer que el espectador no perciba con eficacia detalles significativos de la acción y, sobre todo, de los gestos que traducen las emociones de los personajes.

C) *Fidelidad plástica, lingüística y de carácter*

Utilización de elementos formales reconocibles en plástica, personajes y lenguaje. Técnica procedimental que favorece la concentración del espectador en la acción y, por ende, su acceso y permanencia en el universo imaginario. Por ejemplo, en la secuencia A 37 del ANEXO CAPÍTULO PILOTO, **Allende** está solo en una habitación de la casa de su tía. El guionista describe los objetos y al personaje y su lenguaje gestual de la siguiente manera: “Habitación de SALVADOR en casa de su tía ANA. La estancia está decorada con exquisito gusto. MAMA ROSA, en un alarde de atención, ha dejado a su "chico" la cama abierta, el pijama doblado y las pantuflas en el suelo. SALVADOR se quita la ropa y la deja en un galán de noche que tiene soporte para zapatos. Cuando tiene puesto el pijama,

se mira en el espejo de la puerta de un ropero, luego la abre y observa tres elegantes trajes. En el compartimento superior del ropero hay tres sombreros; un tongo, uno de paja blanca y otro de fieltro fino.

SALVADOR se acuesta. Boca arriba piensa unos instantes, suspira hondamente y apaga la luz de la mesita de noche”. El máximo parecido con la realidad no pretende convencer al espectador de que está presenciando la realidad, **sino reforzar la ilusión de que lo está**. La cotidianeidad de un personaje representada en un contexto de elementos formales reconocibles obliga al público a concentrarse en la acción -lo reconocible no le distrae- y sirve de apoyo para crear expectación durante el estado calmo, una de las características de la narrativa canónica. Los personajes reales representados en la mente del guionista son una compilación de información expresiva, tanto fenotípica como lingüística, para hacer único al personaje. El guionista dota de carga expresiva, en calidad y cantidad, a sus personajes para potenciar la actuación frente a cámaras. Un camino corto, fácil y seguro para expresar la visión de mundo de un personaje copiado de la realidad es imitar en el guión forma y contenido de su lenguaje, verbal y gestual. El criterio artístico siempre tiene la opción de no respetar la fidelidad al modelo real. Supongamos, por ejemplo, que éste habla comiéndose las vocales y trabucándose al punto de que su dicción es ininteligible, pero se busca que el personaje se explique por sí mismo; se requiere una concesión del modelo real al personaje representado, por tanto se sacrifica la fidelidad en aras de la comprensión.

D) Escritura “escribible”

Transferir actividad virtual al lector de guión mediante la palabra y la imagen virtual fue una técnica utilizada con moderación en la construcción del Capítulo Piloto. Una escritura que propone códigos múltiples de significación potencia la inmersión y el compromiso del receptor. El universo del guión posee por naturaleza tales códigos: modo dramático y escritura “invisible”. Ambos operan como activo natural que propicia la “escritura” del receptor.

- **La palabra:** la transferencia de actividad virtual al lector de guión mediante la palabra consiste en una escritura interpretable, con intersticios de ambigüedad, de “decir sin decir”, etc. Por ejemplo, a poco de empezar la secuencia 15 del

ANEXO CAPÍTULO PILOTO, Tacna, 1925, ciudad peruana anexionada por Chile y ocupada por su Ejército, **Dña. Laura Gossens**, madre de **Salvador Allende**, comenta que la idea de obligar a los jóvenes peruanos a que se integren en el Ejército chileno fue poco afortunada: “todos han huido en masa. Solo quedan ancianos, mujeres y niños”. **Alessandri** le responde: “Mejor, ya se encargarán nuestros muchachos de hacer patria...” A continuación el guionista utiliza la siguiente didascalia: “**IBÁÑEZ** sonríe, pero **Dñ^a LAURA** lo atraviesa con la mirada y la sonrisa se le corta en el acto”. La respuesta de **Alessandri** “dice sin decir” que los jóvenes chilenos dejarán preñadas a todas las mujeres. La didascalia indica que **Ibáñez** celebra el comentario, pero **Dña. Laura** censura la grosería. El concepto de escritura interpretable es aquí aplicado al guión y proviene de la teoría literaria; el concepto opera claramente en los diálogos, pero también es extensible a otros recursos expresivos. Como dice **Carrière** (1998, 45): “Cultivar con discreción la ambigüedad, e incluso el difuminado. Saber que la dirección y la interpretación -una mirada aquí, un gesto allá- dirán mucho más que unas frases, lo dirán, en todo caso, de otro modo. Los buenos personajes avanzan siempre dentro de una zona de incertidumbre. Su acción no está trazada de antemano. Todo puede suceder. Y lo que sucede en su rostro o en su cuerpo, lo interpretarán los espectadores con frecuencia de manera personal, diferente cada vez. Cada uno de ellos, a su modo, completa, termina el personaje”. Un buen ejemplo teatral es la dramaturgia de **Chéjov** donde los silencios tienen igual o mayor importancia que las frases; **Carrière** (1997, 27): “Se ha dado la misma importancia a lo que ocurre entre las réplicas de **Chéjov** que a lo que dicen las réplicas mismas y, del mismo modo en que el arte no figurativo deja mucho espacio, a menudo todo el espacio, al imaginario del que mira, la música, buscando las vibraciones perdidas entre las notas, más allá de la melodía, ha revelado otros territorios muy poco frecuentados.” Existe un contrato informal que rige los intercambios lingüísticos. Suponemos que lo dicho o escrito por alguien debe tener sentido, pero si no lo vemos claro nos lo inventamos. (**Bruner**, 1998). Desencadenar presuposiciones en el receptor convierte la virtualización del que lee en reactiva en lugar de pasiva. El lector avezado de guiones aprovechará los intersticios de ambigüedad para “escribir” virtualmente su propio guión. Se está aplicando al guión la teoría literaria de los códigos

múltiples de significación: si los diálogos de un guión poseen intersticios de ambigüedad, el lector llenará los huecos con interpretaciones propias, reaccionará mentalmente y, en esa medida, su participación virtual en el relato será efectiva. De esta manera el guionista sedimenta su relato. Sólo los buenos relatos permiten la utilización de espacios libres de interpretación porque éstos están preñados de significado.

- **La imagen virtual:** la transferencia de actividad virtual al lector de guión en forma de imágenes mentales se logra mediante una escritura “invisible”. El guión se escribe para ser “visto”, su lector está visualizando una película virtual y el guionista debe escribir en consecuencia. Su objetivo más relevante es involucrar al lector de guión en la construcción visual de un film virtual. La inmersión ficcional en modo creador, tratada en epígrafe i) pág. 32, desdobra al guionista en dos personajes, el “espectador” del guión y el autor del mismo, aquel que husmea dentro del mundo ficcional. (**Carrière**, 1998, pág. 39): “Si se encuentra desesperante esta soledad [la del guionista escribiendo en solitario] y casi insoportable la dualidad autor-espectador en el mismo instante, en el mismo cuerpo, entonces más vale agregarse otro teatro, otro público, hay que trabajar entre dos o tres...” El “espectador” se mueve hacia lo que más le atrae del universo virtual. (**Carrière**, 1997, pág. 114): “De todos los objetos relacionados con la literatura, el guión es aquel que cuenta con menos lectores: como mucho un centenar. Y todos buscan en él únicamente su interés particular y profesional. A menudo los actores sólo se fijan en su papel -lo que se llama una “lectura egoísta”-, los productores y distribuidores en las posibilidades de éxito, el director de producción en los figurantes y los rodajes nocturnos, el ingeniero de sonido oír ya el filme sólo con volver las páginas y el director de fotografía imaginará su luz, etcétera.” El autor requiere de dos virtualizaciones activas, una **que “no escribe”**: debe imaginar y sentir, por ejemplo, los tiempos y maneras de reacción de los personajes (por eso la frase “no escribe” está entrecomillada), los sonidos, los colores, las dimensiones tempo-espaciales para provocar reacciones específicas en el “espectador” del guión y en los personajes, etc. Por ejemplo, el Capítulo Piloto pone en escena una pelea a puñetazos entre dos niños de 12 años, **Allende** y **Raúl Rettig**, futuro senador de la República, quien provoca, en compañía de unos chicos, a **Allende** delante de sus amigas.

El guionista describe unas acciones físicas del siguiente modo: “SALVADOR se quita las gafas, las entrega a CHICA MAYOR 1 y avanza hacia ellos”. **Salvador** les pregunta en chileno lo que en español equivale a “¿Alguien os ha dado vela en este entierro?” El guionista antepone una acción a la respuesta verbal de **Raúl**: “RAÚL salta como un tigre. Cara a cara frente a SALVADOR”. Si la reacción física de **Raúl** fue agresiva e instantánea, la respuesta verbal lo fue aún más. A continuación se describen las siguientes acciones físicas: “RAÚL lanza lejos el sombrero de SALVADOR de un manotazo. Éste lanza su maletín hacia las chicas y propina un puñetazo a RAÚL en plena cara. Se enzarzan, pero no caen al suelo. SALVADOR boxea. RAÚL lanza puñetazos a diestro y siniestro, pero no da ni uno. SALVADOR sí. Los chicos los separan. RAÚL sangra por la nariz. Sus amigos le echan la cabeza atrás mientras se alejan. SALVADOR coge su sombrero con manchas de barro, lo limpia cuidadosamente con un pañuelo y se lo pone con estilo. CHICA MAYOR 2 le entrega su maletín. CHICA MAYOR 1 le entrega las gafas y le coge del brazo mientras él se pone las gafas”. Una de las chicas pregunta a **Salvador** si **Raúl** le hizo daño. **Salvador** responde: “En absoluto”. Sus amigas lo cogen del brazo y se alejan. Fin de la secuencia. Las acciones físicas descritas pertenecen al final de la secuencia A 8 del ANEXO CAPÍTULO PILOTO. Estas fueron cuidadosamente seleccionadas, su realización virtual supone imaginar la longitud temporal de realización de las mismas y “cómo” las realizará el actor-actriz. Es decir, están destinadas a provocar reacciones en el “espectador” del guión, en los personajes y en el público. Los espectadores disfrutan viendo cómo los actores realizan tales acciones cuyo significado depende del contexto, imaginan cómo las realizarían ellos, lo cual les engancha a seguir atentos los movimientos cuyo poder de cautivación depende del actor-actriz. Cabe mencionar que el espacio creativo por excelencia de los actores es el “cómo”, el virtuosismo y magnetismo que exhiban son incluso capaces de disputar la hegemonía de la cámara o herramienta de escritura visual en la creación filmica. Otro ejemplo de virtualización activa que el guionista “no escribe” lo encontramos al comienzo de la secuencia A 44 del ANEXO CAPÍTULO PILOTO: **Dña. Laura** acaba de sentarse a la mesa y el guionista señala un SILENCIO. El momento está preñado de significado para el público porque **Dña. Laura** acaba de dar

un guantazo a su hijo, **Salvador**, por insultar a **Alessandri**, ex Presidente de Chile, pero los personajes no lo saben. La otra virtualización activa que el autor **sí escribe** son las didascalias generales o lenguaje acotacional, cuyo objetivo es intensificar la satisfacción que la visualización virtual produce al “espectador” del guión. Las didascalias describen lugares, personajes, acciones, etc., como refuerzo para la visualización virtual del film. El texto teatral permite todas las didascalias de puesta en escena que el dramaturgo quiera porque la indiscreción ocular de la cámara no existe; que el director teatral luego las respete o no es otro asunto. Pero desde la inmersión virtual del guionista sería imposible acotar el objetivo de la cámara en un plano. El “espectador” avezado de guiones, -director audiovisual por excelencia- pasa por el **espacio del discurso** “escribiéndolo”, concretando el material invisible y rellenando los huecos que el “espectador” no avezado considera espacios muertos que le harán valorar el guión como sin emoción, demasiado seco, frío, personajes apenas esbozados. Por ejemplo, el Capítulo Piloto mezcla realidad y ficción cuando recrea el Pacto de Calais, hecho histórico que fragua la primera conspiración para derrocar al Presidente **Ibáñez**. La secuencia 45 del ANEXO CAPÍTULO PILOTO muestra a un grupo de personalidades conspirando. En mitad de la secuencia aparece un CAMARERO, el guionista señala que “tiene una vistosa cicatriz en la cara”. Más adelante la conspiración es descubierta. ¿Cómo? El CAMARERO aparece vestido de uniforme militar delante de sus superiores, pero es reconocido por el público gracias a la cicatriz. Cuando el guionista menciona la cicatriz en la cara del camarero está enviando una señal de atención espacial al director, el discurso está dirigiendo la atención del público. El director audiovisual comprenderá que cuando el CAMARERO aparece por primera vez su “vistosa cicatriz” debe tener un primer plano, por ejemplo, información clave para que el público lo reconozca luego y deduzca que era espía del gobierno, pero el guionista no puede decir, “primer plano de la cicatriz”, solo puede permitirse la licencia de la palabra sugerida. El verbo explícito supone intromisión en espacios de “escritura” que pertenecen a otros creadores. La opción de trabajar con el director desde el principio es aconsejable porque evitará fracturas en el paso del guión a la realización, creará las condiciones para tener la misma visión de la disposición general del decorado, del lugar, de los

personajes..., hasta que surja una forma interior de la película en ambos. Esta opción de trabajo hará que la virtualización activa sea un remedo menos fallido del rodaje, fenómeno orgánico, eléctrico, de choque de energías en donde reina la cámara, instrumento que no puede no comunicar, como decía el primer axioma metacomunicacional de los estudiosos de Palo Alto. El espacio y los elementos que hay en él no son pasivos sino que “dicen” del personaje, pero la cámara es la que visualiza la interacción de todo ello y mientras escribe su discurso espacial conduce, como otro personaje más, la mirada del espectador, lo cual la transforma en instrumento activo siempre.

E) Verosimilitud

En el epígrafe 3.4.-, pág. 66, analizamos el concepto de verosimilitud en el relato y la idea de que los sucesos se convierten en narración si están conectados. Ambos principios se utilizaron para la creación de las tramas políticas del Capítulo Piloto. Todos los núcleos narrativos de dichas tramas están conectados mediante causa y efecto, lo cual no implica necesariamente que todos los sucesos y los personajes sean reales, pero sí verosímiles. Por ejemplo, la primera trama política comienza con un *flash-back* que muestra la irrupción de un grupo de militares en el Congreso de los Diputados. Dos secuencia después la acción retoma la trama; los protagonistas están en Tacna, la ciudad ocupada por el Ejército chileno en 1925. El hecho real documentado es que **Alessandri**, Presidente Constitucional de Chile y el mayor de Ejército **Ibáñez del Campo**, su ministro de Guerra, coincidieron en la ciudad para empujar juntos el carro de la nacionalidad. La secuencia incluye dos personajes que existieron, **Dñ^a Laura**, la madre de **Allende** e íntima amiga de **Alessandri** y el **General Pershing**, estadounidense enviado por su país para supervisar un plebiscito que determinaría si Chile o Perú tendrían soberanía sobre Tacna, pero éste jamás se realizó. El guionista inventó la reunión, también que los cuatro personajes estuvieran juntos y además inventó tres secuencias más en Tacna. El guión ha hecho que dos sucesos, la irrupción de los militares en el Congreso y la reunión de cuatro personajes en Tacna, sean verosímiles y estén conectados entre sí, aún y cuando la conexión no sea verdadera en sentido estricto, pero la misma está explicada y motivada, condición indispensable. Los sucesos posteriores de esta primera trama política y los personajes que los protagonizaron mantienen la coherencia narrativa hasta el final de la misma. El

concepto de verosimilitud en el relato no solo atañe a los hechos sino también a los personajes, que muchas veces los generan y los padecen. En el epígrafe XX exponemos algunas notas sobre la teoría actual del personaje para concluir que sin personajes no hay relato. El personaje verosímil, es decir, reconocible para el espectador, genera en éste expectativas o inferencias (**Chatman**, 1990, pág. 126) que tienen mucho que ver con su actividad mental en la vida diaria. Reconocemos como persona a un individuo cuando lo consideramos previsible, es decir, generamos sobre él expectativas potenciales sobre sus posibles acciones y reacciones, sobre su comportamiento social. Por ejemplo, después de los hechos mencionados, la primera trama política continúa con una serie de secuencias que ilustran la construcción de personajes verosímiles. En una de éstas **Ibáñez** insta al Presidente **Alessandri** a deshacerse del coronel socialista **Marmaduke Grove**, Comodoro del Aire, líder popular de la época y compañero de **Ibáñez** en acciones militares contra sistemas políticos ineptos, corruptos y oligarcas, como la mencionada en el Congreso de los Diputados. La secuencia muestra a un **Ibáñez** que no quiere que nadie le haga sombra y **Grove** puede hacerlo. **Alessandri** contiene a **Ibáñez**, pero a su manera, no aprobando ni desaprobando la “sugerencia”. El Presidente sabe que **Ibáñez** tiene ansias de poder, que es muy peligroso y, en secuencias posteriores, le pide la renuncia como ministro, hecho real recreado por el guión. **Ibáñez** no acepta, lo cual genera un amargo enfrentamiento dialéctico entre ambos, plagado de reproches, razones de Estado, etc. **Ibáñez** está aterrado de dejar en la estacada a sus seguidores con quienes se ha comprometido a realizar los cambios desde dentro del gobierno. El discurso continúa con secuencias en cascada que recrean hechos reales hasta el final de la primera trama política; aprobación de la Constitución de 1925, envío a Europa de **Grove** como titular de la Delegación Militar, renuncia de **Alessandri** a la Presidencia (el pueblo llora a sus dos caudillos), brutal represión de policías a caballo contra manifestación de estudiantes, elecciones Presidenciales que gana **Ibáñez**, **Alessandri** y **Grove** conspiran desde Francia para derrocarlo, la conspiración fracasa y **Grove** es expulsado del Ejército. Los protagonistas de la primera trama política tienen motivaciones potentes y claras para cada una de sus acciones, son personajes verosímiles, reconocibles y, por lo tanto, capaces de generar expectativas e inferencias en el lector o espectador. El detalle de las secuencias se puede consultar en ANEXO CAPÍTULO PILOTO, secuencias 10, A 12 – 15, 20, 24 – 32, A 34, 45 – 47.

F) Eslabones narrativos fundamentales y superfluos

El epígrafe 3.5.-, pág. 75, refiere los momentos narrativos que los estructuralistas llaman “núcleos” y “satélites”. Los primeros dan origen a puntos críticos en la dirección que toman los sucesos y los segundos son prescindibles. Nuestro Capítulo Piloto relata varios sucesos reales que no podían suprimirse sin destruir la lógica narrativa. Hemos seleccionado como ejemplo un episodio de la segunda trama política del guión, **Marmaduke Grove** y otros han llegado en el famoso Avión Rojo desde Argentina a la ciudad chilena de Concepción con el objetivo de ponerse al frente de la segunda conspiración para derrocar al dictador **Ibáñez**. Si el guión hubiese omitido la llegada de los cabecillas en el Avión Rojo pilotado por **Grove** todo habría ido en otra dirección. Pero al guionista le interesaba el hecho real: los cabecillas cruzaron Los Andes a bordo del mítico avión. El hecho fue espectacular, atractivo en sí mismo. Solo había que conciliar intereses de producción, por eso el avión no aparece en pleno vuelo sino repostando. La secuencia 58 del ANEXO CAPÍTULO PILOTO relata el episodio completo. La mayoría de los núcleos del guión provienen de la documentación consultada y estudiada. En algunos casos faltaron núcleos históricos para hacer avanzar la historia y hubo que inventarlos, siempre con el requerido marchamo de verosimilitud. Por ejemplo, las secuencias 62 – 64 del citado ANEXO, recrean el enfrentamiento armado de *baja intensidad* que protagonizaron dos grupos de militares conchabados para la referida segunda conspiración contra **Ibáñez**. Un grupo esperaba en Concepción al otro grupo que venía en el Avión Rojo. El primer escollo importante al que se enfrentó el guionista fue la inexistencia de pruebas documentales respecto a los **motivos** que provocaron el enfrentamiento. Pero sí hay evidencia fiable de que la descoordinación ente ambos grupos fue descomunal. Este hecho dio la clave al guionista para inventar el motivo del enfrentamiento que equivale a núcleo histórico para hacer avanzar la trama. Se inventó que la descoordinación hizo suponer a cada grupo que había sido traicionado por el otro. La motivación inventada del enfrentamiento trajo consigo, además, la invención de dos satélites alrededor de los personajes, concretamente dos acciones en la citada secuencia 64 que el público podría inferir, esperar o deducir de los hechos principales documentados y del comportamiento de los personajes: el general al mando del grupo que esperaba en Concepción dispara a quemarropa al líder del grupo del Avión Rojo creyéndole un traidor, pero no puede matarlo porque su pistola ha quedado sin munición. Acto seguido, el líder del Avión Rojo propina una humillante bofetada en la cara a su adversario, acusándole,

también, de traidor. Ambas acciones-satélite son prescindibles, el enfrentamiento ya había hecho fracasar la conspiración, pero las reacciones verosímiles de los personajes, inventadas o no, contribuyen sobremanera a la creación de **seres humanos reales**. Por esta vía hechos históricos documentados y hechos de ficción se instalan en la narración con una misma credencial de realidad, ficcionada, claro está. Por otro lado está la omisión de satélites reales. La escritura de un guión está sujeta a límites de la más diversa naturaleza que la someten a dilemas dolorosos, a elegir entre lo bueno y lo mejor. Por ejemplo, la Pre Escaleta recoge el hecho real del debut de **Allende** como diputado en el Congreso, pero omite que éste pidió al Presidente del Congreso que la bancada socialista recién electa “prometiera” en lugar de que “jurara” el cargo. Se ha omitido un satélite o hecho real superfluo que no provoca elecciones, no altera el núcleo o debut de **Allende**, pero éste, como personaje, queda privado de riqueza, de mostrar su talante transgresor hasta en los más mínimos detalles. Habitualmente la omisión de hechos prescindibles empobrece estéticamente la narración; su función es rellenar, elaborar, completar el núcleo. Los satélites forman la carne del esqueleto, pero no pueden ser tejidos adiposos, sino fibra compacta que haga volar el relato.

G) *El suspense en Allende – Basado en hechos reales*

El Capítulo Piloto y el resto del guión constituyen un relato paradigmático desde el punto de vista del suspense. “... Es posible acumular una tensión casi insoportable en una película en la que el público sabe quién es el asesino todo el tiempo y ya desde el principio quiere gritar a los otros personajes de la trama: ‘¡Cuidado con Fulano! ¡Él es el asesino!’ Ahí sí que hay tensión de verdad y un deseo irresistible de saber qué pasa... Por esa razón creo que hay que dar al público todos los datos lo antes posible”. (**Geduld**, 1971, pág. 128, cita a **Hitchcock**). Los autores que cita **Chatman** mencionados en 3.6.-, pág. 75, definen el suspense de manera un tanto abstracta, pero el maestro **Hitchcock** nos explica cómo lograrlo. Precisamente tal explicación nos sirve en el Capítulo Piloto como técnica para acumular tensión y exacerbar el interés en la figura de **Pinochet**, aparte de que su aparición, como se ha dicho, cumple la función de establecer un correlato entre su vida y la de **Allende**. Podríamos concluir que todas las apariciones de **Pinochet** (indicadas con una “P” antes del número de secuencia en ANEXO CAPÍTULO PILOTO) son satélites, están en el guión porque sí, nada pasaría si se quitaran. Ver en ANEXO CAPÍTULO PILOTO todas las secuencias

donde participa **Pinochet** –indicadas con una “P” antes del número de secuencia. La clave es que el público chileno conoce la historia de **Allende** y de **Pinochet**. El guión no necesita mostrar quien es el asesino, el público conoce el final de la historia, **pero los personajes no**. Para el guión es una ventaja solo en Chile, pero según vamos alejándonos espacial y temporalmente de aquel país, la ventaja se transforma en lo contrario porque el guión no cuenta con un espectador aliado, sino neutro, llano, que ve la serie y se encuentra con un discurso que presupone el conocimiento de la historia por su parte. Nuestro guión cuenta la historia de un héroe local, potencialmente universal. La película, *Hitler: el reino del mal*, utiliza la misma estrategia, no necesita mostrar al público quien es el asesino, el interés en el joven **Hitler** está asegurado porque es un antihéroe universal. Con todo, la historia de **Allende** no es del todo desconocida en el mundo occidental, al público latinoamericano no le resulta culturalmente lejana, especialmente las generaciones que nacieron a partir de 1963, por ejemplo. Para el resto del mundo, ojalá la serie pueda liberar la memoria de **Allende** atrapada en el día de su muerte.

1.3.- Construcción de la Pre Escaleta

A) *Fragmentación literaria*

El guión es una realización virtual. Una forma de fragmentar literariamente el relato es cortar la acción mediante la construcción de secuencias cortas, es decir, el guión va a la sala de montaje ya fragmentado. Las secuencias 68 a 75, apartado Fragmentación literaria, ANEXO PRE ESCALETA, pág. 158, comprimen 8 meses del año 1931 mediante una sucesión de secuencias cortas. Los cortes de acción son recursos que pueden servir para agilizar el ritmo; cuando es necesario frenar se intercalan secuencias más largas de imagen, verbo o equilibrio entre ambas. La fragmentación literaria incentiva las proyecciones mentales del lector –permite espacios para que éste “escriba” su propio relato. Ello necesariamente tendrá efectos en la realización.

B) *Referencias históricas*

Uno de los errores en la construcción de la Pre Escaleta, explicado en el epígrafe b), pág. 101, fue la exclusión de historiadores de Chile para el tiempo de la historia, 1908-1973, carencia que tuvo consecuencias en la construcción de argumento. La

continuación del proyecto de guión necesariamente incluirá una revisión de la Pre Escaleta a partir de 1930 y la utilización de las referencias históricas como recurso convertido en técnica, lo cual supondrá un salto cualitativo, pasar de una crónica de sucesos a una trama.

C) *Licencia moral para el personaje mítico*

El efecto modelizante de las representaciones es especialmente relevante para el tratamiento de la moralidad del personaje mítico. Nadie ignora que el matrimonio de **Allende** fue un fracaso y que él tuvo muchas relaciones extra matrimoniales, asunto que aparece varias veces en el guión. Éste, primero construyó dos secuencias seguidas para la puesta en escena de la primera infidelidad de **Allende**. En la primera, **Tencha**, su esposa, está en casa llena de críos pequeños, trabajando a destajo y quejándose; en la siguiente, **Allende** está con una actriz recibiendo clases de declamación que acaban en un apasionado beso. La secuenciación tiene una clara lectura moralmente condenatoria para él y una victimización indigna y abusiva para ella. ¿Cómo tratar la insatisfacción de ambos encarcelados en ese matrimonio sin extremar el daño moral y la dignidad? Parece noble intentar al menos una representación en la cual ambos lleven el sufrimiento con altura moral y dignidad. Tal intento se transformó en esfuerzo permanente del guionista, en técnica procedimental utilizada cada vez que el asunto aparece en el guión. Tampoco hubo que atenuar excesivamente este “fallo moral”, bastó con seguir la senda del propio mito, ampliamente documentada: su narcisismo fue muy popular. Si ello dolía al resto, era problema del resto, además, él jamás hizo caso al **Tonto Morales**. Así, la infidelidad o supuesta crueldad de **Allende** con su esposa queda relegada a cuestión de segundo orden. En la realidad las atenciones que prodigó a **Tencha**, enferma de tuberculosis, fueron exquisitas. “¿Para compensar?”, preguntarán los amigos del **Tonto Morales**. Pero incluso los narcisistas patológicos, y **Allende** no lo era, pueden amar profundamente a quienes no son tan brillantes intelectual y políticamente como ellos. Las secuencias referidas se reformularon y cambiaron de orden. La primera se sustituyó por otra, real, en la cual **Tencha** presenta la actriz a su esposo y éste, enfermo de coquetería, le dispensa galanteos especiales. Siguen dos secuencias más que tratan líneas de acción diferentes, luego vienen tres secuencias que retoman el asunto: en la primera **Allende** está entre el público de un teatro mientras la actriz actúa, en la segunda él se presenta en la puerta del camerino de la actriz con un ramo de

flores y en la tercera él recibe clases de voz que acaban en el beso. Vienen 6 secuencias más que tratan líneas de acción diferentes hasta la secuencia de **Tencha**, pero en cama, enferma de tuberculosis y dolorida por una desviación de su columna. Están **Allende** y **Carmen Paz**, la hija mayor de ambos, 10 años, que arrastra una malformación de nacimiento en un brazo y requiere atención constante que su padre le prodiga en la secuencia. La niña no puede acercarse a su madre por temor al contagio, cuestión que él le recuerda en la secuencia. Él, como siempre, ayuda a **Tencha** con ternura y diligencia, ella se queja porque objetivamente la desviación de su columna le duele, intenta levantarse, lo consigue, pero anda torcida porque no puede hacerlo de otra manera, él “no repara en ello” para evitar que su esposa sienta pudor. La desviación de la columna de **Tencha** y sus enfermedades angustiaban a **Allende** por solidaridad y razones estéticas: él rendía culto al cuerpo. Ella pide a **Carmen Paz** que vaya a jugar a otra habitación, y empieza una bronca silente, retorcida de **Tencha** a su marido: ella se ha enterado de la infidelidad con la actriz a quien lanza insultos terribles, pero sin gritos ni histeria, tranquila. La consume el odio y la amargura. Será la única bronca en términos tan reconcentrados. Al final de la secuencia **Tencha** tiene una reacción medio desquiciada; informa a su esposo que ha decidido comprar una casa en otro barrio de mejores condiciones medioambientales para su salud. La comprarían con un crédito a nombre de ella otorgado por la Caja de Funcionarios del Estado. La secuencia acaba con **Carmen Paz** escuchando a través de una puerta. Las secuencias aludidas son A 211, A 214 – A 216 y A 223, apartado Moralidad del personaje mítico, ANEXO PRE ESCALETA, pág. 153.

D) Vinculación afectiva entre el guionista y sus personajes

Carga afectiva que el guionista suministra de manera natural a sus personajes. Técnica procedimental que dota de extraordinaria riqueza a los personajes, favorece la interrelación entre los mismos y contribuye a comunicar el interés del guionista a sus lectores. ¿Cómo un guionista deposita carga afectiva negativa, por ejemplo, en un personaje? Un biógrafo de **Pinochet** documenta el hecho real de que éste, siendo cadete, quedó traumatado por la idea de que los militares eran zoquetes; había escuchado a los amigos políticos de su suegro, oligarca culto, decir que “los uniformados son cuadrados”. **Pinochet**: “Eso me impulsó a seguir estudiando, siempre fui un estudioso de mi profesión”. La metodología de enseñanza, aprendizaje y evaluación en la Escuela Militar consistía en desarrollar o resumir un tema, otro

alumno lo criticaba y el profesor calificaba. ¿Cómo estudiaba **Pinochet**? Cogía un libro de referencia sobre el tema a debatir, leía un capítulo diario y lo resumía en notas. Así disertó sobre muchos pensadores. La secuencia P 181, apartado Carga afectiva del guionista a sus personajes, ANEXO PRE ESCALETA, pág. 154, pone en escena a **Pinochet** estudiando inmediatamente después de haber escuchado a su suegro decir que “los militares son zoquetes”. La secuencia, expresada en modo escaleta, dice, “**Pinochet** estudiando *La rebelión de las masas* de **José Ortega y Gasset**. Suda tinta porque le cuesta entender...” Llegado el momento de escribir, la secuencia llevará la didascalia, “Suda tinta porque le cuesta entender”, de evidente carga efectiva negativa. Las representaciones mentales miméticas de humanos en acción que crea el guionista poseen carga afectiva, están estructuradas por sus afectos. El grado de implicación emocional entre autor y personajes, así como la intensidad afectiva de éstos, están determinados por el repertorio de experiencias emocionales del guionista. El grado de identificación afectiva entre autor y personaje opera como inductor de inmersión ficcional en el creador, como dice **Schaeffer** (2002, págs. 170-171): “Las representaciones vividas en estado de inmersión ficcional están revestidas de afecto: empatía afectiva - positiva o negativa- con los personajes. Para que el proceso de inmersión pueda funcionar es preciso que los personajes y su destino nos interesen; para que ello ocurra debe haber consonancia entre ellos y nuestros afectos reales... La empatía hacia los personajes es una forma específica de la investidura afectiva de las representaciones miméticas... El mundo perceptivo nunca es neutro: está estructurado por nuestros afectos... La potencia del mimema como inductor de inmersión se alimenta en gran parte de la reacción afectiva provocada por la realidad remedada. De ahí el hecho crucial de que esa potencia no dependa sólo de la “fidelidad” mimética sino también de la carga afectiva vinculada a lo que es representado. Las dos dinámicas se complementan: cuanto más fuerte es la carga afectiva inducida por lo representado, menos necesidad tiene el mimema de ser “fiel”; y, a la inversa, cuanto más fiel es el mimema, menos necesidad tiene la carga afectiva del objeto representado de ser grande.” **Carrière** (1997, 126) a su manera, viene a decir lo mismo: “El guionista tiene el derecho y probablemente el deber de ser -cuando inventa- un personaje vulgar, odioso, racista y egoísta, un infecto criminal en potencia. Debe, varias veces al día, matar a su padre, violar a su madre, vender a su hermana y a su patria. A través de la disolución de todas las barreras, u obligándose a llevar una máscara desagradable o ridícula, debe buscar al criminal que hay en

su interior, al hombre de mal gusto, ése al que tanto detesta, ése en el que no querría convertirse bajo ningún pretexto... Pues no se trabaja jamás solo, ni siquiera en los momentos en que no hay nadie ante nosotros. Siempre somos una personalidad múltiple. Puede que haya un cerdo en nuestro interior, más o menos enmascarado, pero también habrá un asceta y una paloma blanca, prestos a la acción y a la reacción. Es inevitable: nunca dejarán que el cerdo escriba solo el guión.” La cita de **Schaeffer** aplicada estrictamente al guión significa que la potencia del personaje imitado como inductor de inmersión en el creador y en el receptor se alimenta en gran parte de la reacción afectiva que provoca el modelo en el guionista. Así, tal potencia no depende sólo de la “fidelidad” mimética sino también de la carga afectiva vinculada al modelo. Las dos dinámicas se complementan: cuanto más fuerte es la carga afectiva provocada en el guionista por el modelo, menos necesidad tiene el personaje de ser “fiel” a éste; y, a la inversa, cuanto más fiel al modelo es el personaje, menos necesidad tiene de carga afectiva.

1.4.- Escritura del Capítulo Piloto & Construcción de la Pre Escaleta

A) *Tramas y sucesos*

La vida real de un hombre contiene líneas de acción, metas, objetivos que desembocan en hechos. Éstos provocan reacción, están encadenados mediante causa y efecto, unidos “lógicamente”. Hemos dicho que una de las características del pensamiento lógico es que las ideas, sucesos, etc., deben estar encadenados lógicamente. **Chatman** nos dice que la afirmación “El rey se murió y luego la reina se murió de pena” es una trama porque añade **causalidad**, principio explicado en el epígrafe 3.2.-, pág. 72.

- **Causalidad:** en hombres “moralmente superiores”, como diría **Aristóteles**, sus objetivos pueden desembocar en acontecimientos, es decir, hechos de mayor trascendencia. Transponer y transmutar la vida de un hombre real a la ficción supone un proceso de selección de líneas o bloques de acción que desembocan en hechos unidos mediante causa y efecto. Tal proceso fue convertido en técnica procedimental, salvo la incidencia de excluir a historiadores de Chile para el tiempo de la historia, 1908-1973. Cuando **Allende** decidió luchar al interior de su gremio por la aprobación del Estatuto del Médico Funcionario provocó la reacción de detractores. Por

ejemplo, las secuencias A 205 - A 209, apartado Hechos encadenados mediante causa y efecto, ANEXO PRE ESCALETA, pág. 152, relatan una sucesión de hechos encadenados mediante causa y efecto que resumimos aquí: A 205. **Allende** se lanza al asalto de la presidencia del Colegio Médico de Chile para luchar por proyectos que dormían desde que él había sido ministro del ramo, especialmente el Estatuto del Médico Funcionario, porque los médicos estaban aferrados a la salud de pago. Tuvo que vencer una feroz resistencia en su gremio. A 206. Reunión entre el ministro de Salubridad, un representante del gobierno, **Allende** y otros en la cual se aprueba el presupuesto para el proyecto del Estatuto del Médico Funcionario. 207. El ministro de Hacienda se deja camelar, sobornar, presionar y amenazar por médicos de derechas y dueños de laboratorios para frenar los proyectos de **Allende**. A 208. Durísimo enfrentamiento en el Senado entre **Allende** y el ministro de Hacienda por la negativa de éste a la aprobación definitiva del Estatuto del Médico Funcionario. A 209. **Allende** elegido presidente del Colegio Médico. La selección de hechos encadenados de semejante manera genera una dinámica de exclusión de contenidos. Separa la paja del trigo de modo que no hace falta desechar material, éste se auto excluye solo: la relación causa-efecto entre los hechos obliga a que la progresión de la acción no se disperse.

Pero los sucesos protagonizados por **Allende** en el Capítulo Piloto carecen de causalidad por elección del guionista; participa en 22 secuencias de 66, indicadas con una “A” antes del número de cada una de ellas en ANEXO CAPÍTULO PILOTO. ¿Cuál es el principio organizativo de estas secuencias? En el epígrafe 3.3.-, pág. 72, **Chatman** nos habla de **contingencia** o **tramas reveladoras**.

- **Contingencia:** ocurre cuando una trama tiene acumulación de sucesos cuya existencia no responde al principio de causalidad, sino a algo que no se sabe qué es o no está claro. El guionista utilizó la técnica de dejar ciertos sucesos sin causalidad porque la información sobre **Allende** antes de sus 17 años carece de datos con identidad suficiente para construir en torno a él una trama amorosa, política, familiar, personal, etc. En guiones basados en hechos reales las referencias históricas suelen entregar la causalidad entre los sucesos. El guionista estimó que la invención de tramas en esa etapa de la vida del protagonista supone un riesgo para el proyecto;

representar la vida de un mito siempre es complicado y en éste caso más aún porque los valores que **Allende** simboliza son conflictivos en el Chile de 2015. Se podrá objetar que la estructura dramática del Capítulo Piloto es débil, pero sólo en apariencia. Cuando el espectador conoce los hechos reales que se representan el guionista puede tomarse algunas licencias técnicas. Con todo, debemos sumar nuestra tendencia innata a elucubrar cuando no hay causalidad o no está clara en historias que no conocemos, pero *Allende...* tiene un atractivo aún mayor a nuestro juicio: en tanto y en cuanto el espectador conoce la historia intentará hacer compatible su imaginario personal con lo que ve en la pantalla, tendrá a su disposición al menos dos códigos de significación, el suyo propio y el que le ofrece el relato. Otro gancho de la serie es la “atracción” de las secuencias por sí mismas, en el sentido de **Eisenstein**. Para el público chileno el atractivo es triple. Lo desconocido es la pasión de la historia y el magnetismo de sus personajes. El guión está para mostrarlo. El Capítulo Piloto muestra o hace referencia a seis relaciones del protagonista con mujeres antes de conocer a la que fue su esposa: más que suficiente para satisfacer el morbo popular. El conocimiento del *qué* y el descubrimiento del *cómo* auguran un enganche automático del espectador, un imán para su atención, un elixir que le dejará prendado. **Chatman**, ya citado en pág. 66, afirma que “Las tramas reveladoras suelen estar muy centradas en los personajes, preocupadas de mostrar todos sus detalles, mientras que los sucesos se reducen a tener un papel ilustrativo, relativamente inferior.” En *Allende...* todos los personajes y todos los sucesos son de suma importancia, al menos para aquellos que conocen la historia.

B) Manipulación tempo-espacial

Consiste en el tratamiento de los hechos reales desde la perspectiva tempo-espacial. Por ejemplo, la secuencia 47 del ANEXO CAPÍTULO PILOTO, representa lo que un personaje imagina que le ocurrirá como consecuencia de sus actos. Es un recurso narrativo llamado salto tempo-espacial hacia adelante o *flash forward*. La mayoría de los recursos tempo-espaciales parten del referente narrativo aristotélico o canónico (relación causa-efecto de los hechos en un espacio-tiempo de lógica lineal: a, b, c,...), ya sea para adoptarlo o transgredirlo (ruptura de la relación causa-efecto y de la lógica temporal lineal: saltos temporales hacia atrás, adelante,

presentación simultánea de hechos en espacios distintos...) Técnica procedimental cuyo resultado más relevante es conseguir efectos dramáticos y lograr la participación del público obligándole a ordenar los hechos para darles sentido si la propuesta transgrede el referente narrativo canónico. En un guión la fidelidad a lo real es una opción imposible en tanto objeto artístico. Ignorar la cronología de los hechos reales o las referencias al conjunto de lo real es uno de los procedimientos más importantes para la construcción de un guión.

C) *Modo o lenguaje narrativo*

Tiene más libertad de expresión comparado con el modo dramático, razón por la cual se puede utilizar como procedimiento o ejercicio de imaginación para el guionista. El ejercicio se convirtió en técnica procedimental. Por ejemplo, las secuencias 194 – 196 y 199 – 203, apartado Narrativa literaria como ejercicio, ANEXO PRE ESCALETA, pág. 159, ilustran la redacción semi novelada de las secuencias. Reproducimos aquí íntegramente una de ellas; para entenderla resumimos antes tres secuencias anteriores, también semi noveladas en el citado ANEXO: 199. Noche del 23 de octubre de 1948. Redada de comunistas al mando del capitán **Pinochet**, 34 años, en la Oficina Salitrera de Humberstone, como resultado de la feroz aplicación de la *Ley Maldita* que proscribió a los comunistas. 200. Iquique, desierto de Atacama, norte de Chile, enero de 1949. **Pinochet** a cargo del Campo de Concentración de Pisagua. **Lucía**, su mujer, con 3 hijos, uno recién nacido, otro de 3 años y otro de 4, está enferma de los nervios y de ansiedad. Sufre pesadillas, delirios, paranoia y agresividad. Se desquitaba con **Pinochet** y lo insultaba por arrastrarla a vivir en el fin del mundo. **Pinochet** salía a pasear por la costanera con la ira de su mujer sobre sus espaldas. Tenía que estallar en algún sitio: la tropa. Su ensañamiento le dio fama de irreflexivo y rabioso. 201. **Pinochet** se desquita con la tropa. Un conscripto no sabe cuál es su derecha. **Pinochet** ordena al sargento que le enseñe. Empieza una hora de giros ininterrumpidos a la derecha hasta caer. La enseñanza se llama “trompo vivo”.

“202. Charla de **Pinochet** con los comunistas **Veas**, **Meza** y otros en la plaza de Pisagua durante una noche de luna llena. Los comunistas habían controlado el abastecimiento a los militares en el Norte. **Pinochet** está rabioso porque su mujer lo ha cargado. El Campo ya estaba adecentado, con barracas de alojamiento, comedores, etc. No era ni la sombra de lo que había visto aquella noche del 23 de oct. de 1948. **Pinochet** estuvo al mando del Campo

un mes, de enero a febrero de 1949. Concepción tópica de **Pinochet** sobre la creación del mundo (colmo de la puerilidad) y el destino ya escrito de todo hombre. “Todo hombre viene con una misión que cumplir, señalada por Dios y que Éste lo ayuda a realizar, pero sujeta al libre albedrío”. “Pienso que no queda nada material de nosotros, pero que el alma trasciende..., deja una huella”. “El infierno no existe. Uno se aleja o se acerca a Dios. El infierno es estar lejos de Dios”. El anticomunismo visceral del ejército chileno es histórico. **Pinochet** va en esa corriente, pero la hace extensiva a la política y a los políticos. En esta época la oficialidad desconocía las bases teóricas del marxismo, pero no sus prácticas: persecución y muerte a sus enemigos, dictadura del proletariado, rechazo del orden, la paz pública, el patriotismo y la propiedad, crítica a las FF. AA. como instrumento de las clases opresoras, etc. **Meza** y **Veas** se relacionan con los oficiales, pero a condición de no hablar de política o de ideas comunistas. En verdad, no hablaban sino de eso... Los comunistas hacían proselitismo con la dialéctica, el *Manifiesto comunista*, etc. **Pinochet**: “Claro que me interesó saber sobre el marxismo, y por eso el ex alcalde, **Meza**, me conversó sobre la dialéctica y lo que eran la tesis, antítesis y síntesis. Una vez estábamos reunidos con varios oficiales en la plaza de Pisagua, era una noche oscura y contemplábamos las estrellas, cuando **Meza** nos explicó cómo era la dialéctica y cómo se trabajaba con ella, cómo a una idea se iban agregando nuevos conceptos... De eso se saltó al *Manifiesto*... de **Marx** y **Engels** del año **1848**, y posteriormente me regaló un folleto sobre esa materia. Al día siguiente, a la hora del almuerzo, hablamos de cómo en ese documento se produce una seguidilla de tesis, antítesis y síntesis. Pero, le observé, cuando se alcanza el comunismo se termina el proceso. No hay más. Eso no puede ser, le manifesté, pero, me indicó, que con el comunismo se llega a la felicidad total.” A **Pinochet** eso le pareció cantinfleo para engañar incautos. “Los comunistas me repelen y me arrancan”, dirá 40 años después. Sin embargo, la dialéctica quedó dándole vueltas: 30 años después, 1979, la explicó con cierta extensión y muy simplemente. Uno de sus ministros, de aficiones históricas, aprobó la explicación”.

La redacción semi novelada de la escaleta fue muy útil para: agilizar en general la creación en modo dramático; clarificar la relación de los acontecimientos mediante causa y efecto; enriquecer el hilo argumental; crear acciones, sentimientos, objetivos de personajes y sus antagónicos; construir tramas paralelas; jugar con el ritmo; intercalar anécdotas, aventuras sentimentales, etc., entre las grandes batallas de los protagonistas; ver cómo un acontecimiento

puede ser el resultado del objetivo de un personaje; comprender la necesidad de dar un objetivo claro a un actor de modo que éste pueda construir su personaje con solvencia (con un mal guión no hay actor que valga); concienciar al guionista de sus limitaciones (él puede ver sus representaciones mentales de múltiples maneras..., panorámica, focalización en un punto, etc., sabe que las cámaras de última generación pueden mostrar cosas con gran resolución, sin embargo, su escritura solo puede sugerir recursos de narrativa audiovisual, al final será otro el que decida). Da la impresión que el modo narrativo muestra evidencias que el modo dramático obnubila. ¿Por qué todo en **Pinochet** parece tan prístino? Resulta fácil novelar su vida al punto de que el guionista parece no estar novelando nada sino leyendo el diario de su vida y, con ello, accediendo a su espíritu, pero con **Allende** todo resulta más complejo. Sin embargo, novelar los hechos y anécdotas que protagonizó reveló su lado canalla y señaló el camino para profundizar sin miedo en ello.

D) Narrativa audiovisual

La construcción del discurso en el Capítulo Piloto y la secuenciación de la Pre Escaleta utilizaron siempre, como procedimiento, la observación analítica de recursos narrativos de la TV y el cine, sin importar si estaban o no basados en hechos reales. El camino inverso, de la pantalla a la literatura audiovisual, se utilizó como técnica procedimental para transponer y transmutar hechos reales al guión. Por ejemplo, se observó analíticamente *Napoleón*, la serie de TV; un episodio narra la declaración de guerra de Prusia a Francia, lo cual tiene reacciones inmediatas en todos los ámbitos de la vida de **Napoleón**. Las reacciones se escenifican. Éstas pueden dar lugar a líneas de acción paralelas o al enriquecimiento de un argumento principal. La cadena acción-reacción es en caliente. Cuando una acción tiene una reacción distanciada en el espacio-tiempo, el relato recurre al rótulo y salta sin problema al espacio-tiempo de la reacción. La serie dio ideas para encadenar acontecimientos mediante acción-reacción. Por ejemplo, las secuencias A 197 – A 203, apartado Acción-reacción, ANEXO PRE ESCALETA, pág. 155, son consecuencias de la promulgación de la mencionada *Ley Maldita* y presentan un escenario ideal para crear una cadena acción-reacción emocionante que afecta al protagonista. La primera consecuencia -A 197- es la escisión del Partido Socialista – **PS**; el sector oficialista apoya la ley, pero **Allende** no, cuya reacción es crear, con otros, el Partido Socialista Popular – **PSP** que volverá a escindirse... Las divisiones y subdivisiones de las

fracciones ocurrieron distanciadas en el tiempo, cuestión que el relato resolverá mediante rótulos. La secuencia 202 reproducida en el epígrafe anterior, ejemplifica claramente otras consecuencias de la puesta en vigor de la *Ley Maldita*.

E) *Fabular, atrapar y emular*

El caso Wanninkhof, mencionado en el epígrafe 2.-, pág. 63, nos ha servido para ilustrar el procedimiento de fabular o distorsionar cuando la ficción corrige la realidad y manipula en la dirección “correcta”: atenúa el carácter huraño de la protagonista, omite sus accesos de cólera, etc. Dos de los objetivos más importantes de la redimensión de valores en personajes inspirados en seres reales son, primero, dotar de mayor grandeza la acción admirable de un personaje normal, hasta convertirla en modélica. Eso crea mitos, grandes modelos que ayudan al espectador a enfrentar sus grandes decisiones sin sentimientos de culpa o de miedo. Un personaje normal se transforma en héroe cuando el guionista hace más grande, distorsiona, el hecho extraordinario que hizo en la realidad -acción admirable en estado embrionario. Distorsionar o transformar la existencia real de personajes comunes en vidas extraordinarias constituye un foco de energía para el espectador. Y segundo, servir de vehículo para que el drama y los personajes internos del guionista se expresen. Para **Freud**, hacer externo el drama interno del artista ayuda al público a identificarse no sólo con los personajes sino también con los conflictos humanos en los cuales se encuentran. Uno de los objetivos más relevantes de la redimensión de acontecimientos es convertirlos en concebibles. Como citaba **F. Truffaut** (1974, pág. 175) al maestro **Hitchcock**: “El público no acepta algo por el mero hecho de que haya ocurrido en la realidad. El público acepta lo que considera concebible. Hay que escribir para el cuerpo de convenciones. ¡Sólo la realidad produce a un **Stalin!**” De esta manera, la redimensión encaja de manera natural en el guión. Los que relatan hechos reales cuentan con un plus: su material pertenece siempre al cuerpo de convenciones que se rompen en el sentido del modelo narrativo canónico: la calma o “realidad convencional” se rompe. El guión aprovecha esa ruptura para construir, hasta donde pueda y utilizando la redimensión, una película virtual alucinada, viva. Por eso el comienzo de los relatos, cuando todavía no ocurre nada, es difícil; el escollo, en esta etapa, se salva dotando a la escritura de nervio y ritmo vertiginoso, como pide **Syd Field** (2001). La **fabulación** o distorsión es la técnica procedimental por excelencia para transponer y transmutar..., pero utilizada

específicamente en cuestiones cotidianas o anecdóticas vinculadas a un protagonista o a un acontecimiento histórico, redundando en otra cosa: **atrapar** el interés del público, cuestión que también hemos mencionado en *El caso Wanninkhof*. La invención de hechos, personas, etc., permite también ensamblar secuencias, mejorar la expresividad de personajes, explotar dramáticamente situaciones, etc. Es una de las funciones menos rutilantes de la fabulación, pero no por ello menos importante. En el epígrafe 2.1.-, pág. 58, cogimos al azar el film *Apocalipto* para afirmar que su fabulación de tramas, acciones y personajes no los convierte necesariamente en ficticios porque las propiedades que el guionista les atribuye, las situaciones en que los pone, etc., corresponden a propiedades y a situaciones humanas reales. La fabulación como técnica procedimental intenta **emular** la realidad. Por ejemplo, las secuencias A 49 – A 50 del ANEXO CAPÍTULO PILOTO, relatan un hecho real cuya única referencia en toda la documentación consultada dice que **Allende** y algunos compañeros estudiantes de medicina esperaban en el bar *Quitapenas* que llegara un cadáver y lo compraban para clases de anatomía. La puesta en escena fabula detalles, inventa personas, anécdotas y pone a todo un grupo de estudiantes en una situación de celebración común y corriente, recitan a coro poemas de un amigo presente en el bar, el mismísimo **Pablo Neruda**, etc. Así, la secuencia A 49 y su fabulada puesta en escena, arranca de la siguiente manera: “Tugurio antihigiénico, pero emblemático, situado enfrente de la entrada principal del Cementerio General en Santiago. En algunas mesas, parroquianos, parejas, borrachos solitarios, etc. Un grupo de estudiantes de medicina, alegres y chispados, SALVADOR entre ellos, sentados alrededor de una mesa comparten jarras de vino barato. ZORAYA, del brazo de SALVADOR, la cara sobrecargada de potingues y notablemente más arreglada que en secuencias anteriores, coquetea con él. SALVADOR, molesto, intenta desmarcarse con elegancia, pero la muchacha está muy cargante. Junto a SALVADOR, PABLO NERUDA, 24 años, delgado y vestido completamente de negro. Junto a NERUDA, JAIME PINTO RIESCO. En otro extremo de la mesa, VARLETTA, borracho, triste, lloroso y cabeza gacha, bebe ausente. SALVADOR lleva puesto un tongo y tiene entre sus manos un ejemplar de *20 poemas de amor y una canción desesperada* de **PABLO NERUDA**”.

F) *Los límites de la realización virtual*

En el epígrafe 1.3.-, pág. 86 hablamos de los límites de la función del guionista. Concentrar los esfuerzos creativos en lo que es propio del guión (la historia, los personajes y los conflictos) es una técnica procedimental que ahorra mucha energía y contribuye a no contaminar los espacios “escribibles” propios de otros realizadores. Pensar la realización durante la escritura implica seleccionar elementos factibles de ser modificados durante el momento vivo del rodaje y dotarlos de plasticidad, así el guión quedará inmune al peligro de que la pantalla muestre falso y forzado lo que virtualmente le pareció ideal al guionista. En palabras de **Carrière** (1997, págs. 115-116): “¿Por qué lo que parece adecuado y verosímil cuando se lee, e incluso cuando se lee en voz alta, se convierte en falso y forzado cuando se ve en una pantalla? ¿Es por el paso de nuestra subjetividad de lectores, cuyas formas imaginadas quedan siempre indefinidas, a la implacable objetividad de la cámara, cuyo ojo y cuyo corazón son tan distintos de los nuestros? ¿Se trata de un problema irresoluble?... Cualquier metamorfosis de un guión o, dicho de otro modo, cualquier filmación de situaciones imaginarias, van acompañadas, de este modo, de toda una serie de concesiones, que siempre se desean lo más leves posible. Un guión es el sueño de un filme. Nos imaginamos los mejores actores, los más bellos decorados, ríos de dólares, imágenes verdaderamente nuevas. Cuando llega el día del rodaje, que es el primer momento de la verdad (el otro será el estreno), nos contentamos con lo que hay. Empiezan las concesiones, aunque podría decirse que ya han empezado durante la preparación: fulano no está libre, no hay dinero suficiente para rodar la escena del barco, no podemos trasladar a un equipo a tal o cual país tras los últimos acontecimientos y, como siempre, el tiempo apremia.” Como hemos explicado en el epígrafe 1.6.-, pág. 90, la escritura del guionista debe estar preparada para la jibarización de toda la experiencia virtuo-real que ha tenido durante la escritura. Por ejemplo, las secuencias 4 y A 9 del ANEXO CAPÍTULO PILOTO, proponen un decorado *modular*, factible de ser modificado por el artista plástico. La secuencia 4 menciona que la acción se desarrolla en un “salón-comedor” en el que hay un “sillón de dos plazas” y “la imagen de la virgen del Perpetuo Socorro”. No hay más indicaciones, lo cual da amplia libertad para construir un espacio al servicio de la mejor filmación posible. Los dos objetos, el sillón y la imagen religiosa, son elementos de construcción de personaje, competencia del guionista, por tanto su mención es imprescindible. La segunda secuencia solo menciona un “taller de zapatería” y elementos significantes de utilería. Cierta tipo de teatro popular es una excelente escuela para adaptar la base virtuo-real a “lo que hay”:

escenografía, número de actores, restricciones técnicas y de sala de ensayo, etc. La implacable objetividad de la cámara “piensa y siente” de manera muy distinta al guionista. Todo lo que no es propio del guión, ajeno a su sistema nervioso central, debe ser considerado prescindible o totalmente modificable. Personajes bien contruidos - competencia del guionista- tendrán valor para actores, director/a de casting, productor, etc., porque son una de las puertas de entrada más importantes para el efecto de inmersión en el espectador real y virtual.

G) Principio de inversión en la reacción de personajes

El principio de inversión inspirado en el pensamiento lateral, mencionado en el epígrafe 4.6.-, pág. 55, es un procedimiento interesante aplicado a la reacción de personajes. Por ejemplo, la secuencia A 243, apartado Principio de inversión aplicado a la reacción de personajes, ANEXO PRE ESCALETA, pág. 158, pone en escena el recibimiento que hace **Tencha** a su marido, **Salvador**, después de que éste protagonizara un suceso real que conmocionó la vida nacional chilena en 1952: el duelo entre **Salvador Allende** y **Raúl Rettig**, ambos senadores de la República. La secuencia pone en escena el recibimiento que hace **Tencha** a **Salvador** después del duelo. Los biógrafos no se ponen de acuerdo respecto a la verdadera génesis del famoso suceso. Antes de la secuencia el guión ha reproducido la ambigüedad de su origen. La secuencia juega con la información que manejan los personajes y el público, éste va de sorpresa en sorpresa, le intriga el recibimiento que **Tencha** hará a su esposo. El público sabe que el motivo del duelo puede ser una mujer y supone que **Tencha** también puede saberlo porque es *vox populi* en el país. Lo convencional sería que ella recibiera a su esposo con un escándalo o que ella esté deprimida, llorosa, sufriente, etc. Se buscó una reacción no convencional de **Tencha**. La secuencia arranca cuando **Salvador** llega a su casa a las 7 de la mañana. Ella lo espera con un desayuno espléndido dispuesto con primor en una mesa elegante llena de exquisitos detalles. Besa a su esposo en la mejilla con retranca, beso envenenado, una auténtica puñalada, al tiempo que le invita a degustar el espléndido desayuno “para celebrar que salió vivo” del duelo. Ella le hace saber que está enterada del motivo del duelo: una mujer..., no ella precisamente y mutis del plano. Tenemos el principio de inversión aplicado a la reacción de un personaje en una escaleta.

2.- Otros procedimientos, técnicas y estrategias

Descripción de maneras de transposición y transmutación... que no fueron utilizadas en la escritura del Capítulo Piloto y que serán objeto de valoración durante la continuación del proyecto de guión.

2.1.- Escritura de Capítulos posteriores al Piloto

A) *Combinación de modo dramático y voz omnisciente*

“Hay que aprender a ver y a oír una película a través de esa cosa escrita, incluso con riesgo de equivocarse, de ver otra película. No hay que leer un guión, sino, al leerlo, verlo ya bajo otra forma.” **Carrière**, 1998, pág. 43. El film *Dogville* es un buen ejemplo, de los muchos que hay, de modo dramático y voz omnisciente en el guión trasladados a la pantalla. El procedimiento selecciona voces dramáticas y voz omnisciente y la técnica las combina con maestría: la segunda ironiza sobre la catadura moral de los personajes hasta provocar alivio en el público cuando el gánster, cumpliendo los deseos de su hija victimizada, ametralla a todos los miserables habitantes de la villa. La omnisciencia es poder. Las voces dramáticas permiten un violento contraste con la voz omnisciente porque los propios personajes exponen, como algo “obvio”, los motivos de sus deleznable actos, al extremo de que el espectador siente repulsión por ellos. En el guión, creemos opinaba **Orson Welles**, la dramaturgia o modo dramático y su carga de seducción se mueve en el universo no-reflexivo de las imágenes. El equilibrio entre palabra e imagen puede ser muy potente.

B) *Diversificación de lenguajes*

Procedimiento y técnica que traslada al guión recursos y lenguajes de diversas disciplinas artísticas, como las que señala **Salvador Távora**, mencionado en el epígrafe 2.2.-, pág. 68. Su objetivo es potenciar emocionalmente los hechos reales convertidos en guión. En nuestra cultura, los recursos expresivos del cine intentan, todavía de manera balbuceante, escapar de la tendencia histórica marcada por la preponderancia de la racionalidad sobre los impulsos. Guiones que experimenten con diversos elementos de comunicación y exploren sus posibilidades dramáticas, pueden contribuir a acelerar el proceso de liberación de la racionalidad.

3.- Contactar con la técnica del cine

El guionista debe estar presente durante el fenómeno vivo del rodaje, aprender cómo se hace una película. Su objetivo es descubrir de qué manera el rodaje afecta al guión antes y después de su escritura. Un extremo de la escritura es el guionista inmerso en solitario, el otro extremo es la realización. Filmar una película es una operación alquímica que consiste en transformar papel en película, pasar de una cosa a otra; una transmutación de la materia, como explica el maestro **Carrière** (1998, pág. 105): “La función del guionista es, en realidad, la de adaptar a una materia especial -la que nos interesa es la materia cinematográfica- la forma de un relato. Tanto si ese relato se ha inventado para esta materia como si se ha extraído de una obra de teatro, un suceso..., ese es el papel del guionista: adaptar la forma-relato a la materia-película.” La construcción del guión debe encontrar equidistancia entre los dos extremos para responder así a su naturaleza: objeto condenado a desaparecer.

4.- Documentales sobre realizaciones fílmicas

La participación de un guionista de hechos reales o inventados en un “cómo se hizo...” consiste en hacer público en formato documental el proceso creativo virtual y real de una película. Es una de las creaciones más importantes del lenguaje perifílmico, en donde el proceso creativo del guión está, de momento, poco reflejado en España. Los documentales sobre películas inspiradas en hechos reales funcionan como escaparate para exhibir pruebas, mensajes verdaderos, información sobre la realidad que inspiró el guión y su realización e incluso para justificar la película. El objetivo es azuzar la curiosidad del público; éste sabe que vio o verá una ficción, sin embargo ésta en particular tiene todas las características de ser “real”. Si los títulos de crédito incluyen el nombre del personaje real junto al del actor que lo interpreta se refuerza en el espectador la idea de estar delante de una ficción “a medias”. Los datos reales ejercen de tapa para intensificar la ilusión de que “no es” ficción y forjar la idea de que la película es un documento en formato ficcional. Los “cómo se hizo...” influyen en el público antes y después de la proyección porque informan lo que éste quiere saber: ¿por qué el film tiene éxito?, ¿qué es “real” y qué es “inventado”?, etc. Este hecho clave convierte estos documentales en medios publicitarios muy efectivos. Saber cómo se hizo el guión y la película tiene efecto de inercia; si el espectador ve el documental querrá ver la película o viceversa. Ocurre lo mismo después del estreno de obras teatrales populares basadas en hechos reales ocurridos en municipios; los actores, director-dramaturgo e incluso **los personajes reales** en los que se basaron las obras suelen ser entrevistados en los pueblos aledaños. Allí desean saber por qué la obra

tuvo tanto éxito; intentan conocer las estrategias creativas y, de todas, la más importante para ellos: qué es real y qué es inventado. Conocer las estrategias tiene efecto mimético, de inercia, que les empuja a ver el espectáculo, llevarlo a sus municipios o probar a montar una obra ellos mismos. Realzar el hecho de que obras de teatro y películas están inspiradas en hechos reales probablemente tenga el efecto de reforzar la complicidad con el espectador; éste estaría ante una “ficción realista”, característica que garantiza una historia inteligible para él, con códigos de significación compartidos que le conectan con la proyección o espectáculo teatral. No se trata de unir dos elementos extraños entre sí, sino del reconocimiento mutuo de que algo tienen en común: la matriz absoluta impresa en nuestra estructura perceptiva que permite su elaboración cultural como especie. Por eso es concebible la hipótesis de que la complicidad entre film y espectador se refuerza realizando la información “basado en hechos reales”. Ello no implica que el espectador de películas “inventadas” sea menos cómplice. Las razones de ello no son materia de este estudio; aquí se habla sólo de ficciones inspiradas en hechos reales. El lenguaje perifilmico de la mini serie *Fago*, mencionada en la pág. 22, enfatizó que se trataba de hechos reales. Una voz sobrecargada de misterio, tremendismo y expectación, anunciaba esta “característica fundamental” de la mini serie. Uno de los actores entrevistados advertía que, no obstante la serie “estar basada en hechos reales, era ficción”. El paso intermedio entre una ficción basada en hechos reales y un documental canónico es el documental dramatizado. Si la procedencia de las ficciones es irrelevante, ¿por qué las inspiradas en hechos reales tienen atractivo especial para el público? Nuevamente, la respuesta es competencia de otra investigación. Aquí nos limitamos a mencionar la supuesta conexión entre vida real y “ficción realista” debido a la matriz absoluta impresa en nuestra estructura perceptiva...

5.- Estrategias de guión y de biografías

Schaeffer (2002) menciona una pseudo biografía titulada, *Marbot. Una biografía de Hildesheimer* en la cual se da forma de historia real a la vida de un personaje ficticio: los personajes de ficción están incrustados en episodios históricos reales, son una bolsa ficcional en un universo masivamente construido sobre referencias históricas reales. Son frecuentes las biografías donde la vida del personaje histórico se ficcionaliza. **Hildesheimer** lo hace al revés, su pseudo biografía es una incursión de la ficción en la realidad. Pasó de la ficción al engaño. La pseudo biografía funcionó como reproducción histórica real. ¿Cómo logró **Hildesheimer** el objetivo de engañar? ¿Cuál fue su estrategia?

Comparar la estrategia de **Hildesheimer** con la de un guión basado en hechos reales puede resultar un ejercicio interesante desde la perspectiva ética y por el hecho de que son dos objetos de estatus ontológico exactamente contrario: el guión es ficcional en tanto objeto artístico y el público lo sabe a pesar de que esté basado en hechos reales y la biografía es real en tanto objeto documental y el público sabe que está ante un relato de hechos reales.

¿Cuáles son las condiciones que deben cumplirse para que el lector de un guión o de una biografía sepa que está ante una ficción o una reproducción histórica rigurosamente documentada?

Los elementos ficcionales de la pseudo biografía son parásitos en la constelación de referencias reales, por eso la obra no funciona como ficción en toda regla. Pero el público no sabe de la existencia de parásitos ficcionales porque el marco pragmático –biografía- y el paratexto –información complementaria- de la pseudo biografía omiten el “detalle”. La omisión de tan relevante información revela, por un lado, el objetivo estratégico de **Hildesheimer**: engañar, y por otro lado, que el público aceptó de antemano y sin cuestionamiento alguno el estatus ontológico de una biografía. Sin la información explícita de que la pseudo biografía era “de mentira”, sólo cabía la posibilidad de que el público cayera en el engaño.

Pero el paratexto, marco pragmático y arquitectura interior de un guión, no ofrecen posibilidad alguna de que parásitos de ningún tipo puedan modificar su estatus ontológico o engañar al público: autor y espectador están en un marco de fingimiento compartido. Comparado con una biografía un guión no tiene coladero de parásitos.

El diseño de la estrategia creativa de **Hildesheimer** para camuflar el estatus ficcional de la pseudo biografía comprende la selección y combinación de cuatro técnicas que pertenecen a tres campos generadores de formas o procedimientos de transposición y transmutación de parásitos ficcionales a universos reales.

5.1.- Narrativo

A) *Mímesis formal*

Hildesheimer plasmó esta técnica imitando, narrativamente, una biografía real para producir la apariencia perfecta. Al adoptar la postura del biógrafo evitó convertirse en personaje-narrador,

asociado por el lector con ficción: para éste su inmersión ocurre en un universo real. La técnica imitó un elemento narrativo propio de un objeto de estatus real -la biografía-, para mimetizarse y contribuir a impregnar de realidad un objeto ficcional, la pseudo biografía. La técnica es una penetración ficcional, desde el campo narrativo, en la realidad. La combinación de modo dramático y voz omnisciente en un guión basado en hechos reales es una técnica narrativa común a varios objetos ficcionales: el propio guión, el teatro (la voz narrativa en el teatro se considera intrusismo porque al teatro le es propio el modo dramático) y la novela (la narrativa toma prestado el modo dramático del teatro, pero le es propio, natural o predominante la tercera persona o voz omnisciente). La combinación de tales técnicas narrativas no traiciona el estatus ficcional del guión; su uso es legítimo. Si ello contribuye a emocionar, habrá logrado la máxima satisfacción del público. Pero la postura narrativa de biógrafo es un disfraz. Imitar a un biógrafo para escribir una pseudo biografía es ilegítimo porque inserta una técnica narrativa propia de un objeto de estatus real en otro de estatus ficcional; si contribuye a convertir la pseudo biografía en real habrá logrado la máxima frustración del público, excepto que éste nunca se entere del engaño.

5.2.- Ontológico

A) *Contaminación del universo real por el universo ficcional*

Se expresa multiplicando los encuentros entre el personaje de ficción y los personajes históricos reales: también es una penetración ficcional en la realidad, pero desde el campo ontológico. Un guión basado en hechos reales invierte la técnica: introduce elementos reales en un universo inventado, tal y como se expone en el epígrafe A), pág., 106. En la pseudo biografía, la multiplicación de encuentros entre personajes de ficción y reales es una técnica de camuflaje, en el guión es de fundición porque ambos mundos son representaciones mentales que coexisten indiferenciadamente en el guionista, a quien no le importa la procedencia de los hechos ni los personajes, puesto que su objeto está destinado a quién comparte con él un fingimiento lúdico. Dado que el público sabe que el cine es ontológicamente ficcional da por supuesto que un film basado en hechos reales fabula. Pero **Hildesheimer** está engañando. Comparar la pseudo biografía con un guión de hechos reales sugiere una pregunta que desestabiliza las relaciones entre ficción y realidad. ¿Hasta donde importa la procedencia de los personajes de la pseudo biografía si tanto los

reales como los ficticios son representaciones mentales de **Hildesheimer**? El debate ético está servido.

5.3.- Paratexto

A) *Contexto autoral*

Hildesheimer promocionaba una biografía auténtica de mucho éxito que acababa de escribir y aprovechó la ocasión para promocionar otra obra suya, la pseudo biografía, **Marbot. Una biografía**. Dos hechos caracterizan el contexto autoral: por un lado, la promoción de su trabajo legal potenció su prestigio y legitimó su autoridad como biógrafo y, por otro lado, las biografías gozan de estatus real. Otros dos hechos, esta vez referidos a la propia pseudo biografía, rematan la técnica: primero, el personaje protagónico de la pseudo biografía tiene nombre propio, **Marbot**, lo cual supone para el lector una existencia real y, segundo, en ambas biografías el autor utilizó el mismo recurso formal de construcción: describió ambos personajes -ficticio y real- por bloques temáticos. El contexto autoral convirtió la materia de su objeto -biografía ficticia- en prueba de que el estatus de una biografía no depende de sí misma, sino de la información que el autor tenga la “deferencia” en entregarnos en el paratexto. La pseudo biografía demuestra que el público, una vez engañado y convencido de que lo ficticio es real, cuesta mucho “desilusionarlo” y que hacer pasar entidades ficticias por reales es fácil, al menos en objetos cuyo estatus ontológico no depende de sí mismos. A diferencia del guión, una biografía posee fisuras por donde se puede colar el engaño. Los documentales sobre realizaciones filmicas basadas en hechos reales convierten la materia de su objeto –film basado en hechos reales- en reclamo para el público y prueba de que el estatus de un guión depende de sí mismo.

B) *Marco editorial*

El conjunto del paratexto (espacio donde se institucionaliza el juego ficcional) de la pseudo biografía reproduce una biografía verdadera. Introduce, por ejemplo, un extenso índice de nombres - imitación de las biografías auténticas- de personalidades históricas reales, pero en número tan abrumador que la exclusión de personajes ficticios pasó inadvertida. Fue el factor decisivo para que la pseudo biografía funcionara como engaño. La imitación radical de una biografía evitó la exploración de una nueva forma de ficción. La pseudo biografía utilizó recursos propios del estatus ontológico de

una biografía para mimetizarse. Dado que el estatus de un guión depende de sí mismo, no importa la procedencia de los recursos que utilice. Los documentales sobre realizaciones fílmicas basadas en hechos reales utilizan los hechos reales para jugar a que ocultan la ficción e intensificar la ilusión de una “ficción real”. La idea de que la película es un documento en formato ficcional vende. El documental sobre una realización fílmica basada en hechos reales es una técnica de engaño compartido con el público: nos vende un caramelo gigantesco que nunca podremos tragar, pero mientras más lo chupamos mejor sabe.

CUARTA PARTE

CONCLUSIONES

1.- CONSIDERACIONES FINALES SOBRE EL OBJETO DE ESTUDIO

Nuestro objeto de estudio, **la transposición y transmutación de hechos reales e históricos a la ficción**, se basaba en el supuesto, primero, del traslado de representaciones mentales inspiradas en hechos reales desde un espacio-tiempo a otro, ambos virtuales y, segundo, de la transformación de dichas representaciones durante el traslado. A lo largo de nuestro análisis, parece demostrado que los hechos y los personajes reales e históricos pretéritos existen como datos documentales, pero sólo cobran vida posteriormente cuando una mente consciente decide darles forma y representarlos mediante su imaginación para convertirlos en un texto narrativo, en nuestro caso ficcional. El espacio-tiempo pretérito no existe como tal y se puede concebir como un vacío al que la imaginación creadora, apoyándose en los datos documentales, dota de vida virtual.

El estudio de personajes de ficción, reales e históricos no ha sido abordado con rigor. La diferencia básica entre personaje de ficción y personaje real y/o histórico es que el primero nunca existió y los segundos sí. La condición de personaje histórico está determinada por la trascendencia que se le atribuye, por eso es digno de figurar en la historia. Los datos de personajes históricos no muy alejados del presente suelen darnos su imagen pública, su estereotipo, su maqueta o pancarta, nos muestran un pseudo ser humano en definitiva, aún y cuando podamos escuchar su voz, sus discursos, ver sus gestos, su complexión, etc. Un guionista requiere inmersión profunda en toda fuente documental de la cual deducir la materia que le permita intentar construir al personaje histórico real. Lo mismo puede decirse del personaje de ficción: cualquier intento de conocer a un personaje, sea histórico o de pura ficción, “exige reconstrucción, inferencia y especulación”. (**Chatman**, 1990, pág. 126).

La especie humana siempre ha necesitado de los relatos, que estos siempre sean mejores y que su reflejo en ellos la mejore a sí misma. Así, no es extraño que sucesos y personajes de un relato generen en el lector o espectador la necesidad de reinterpretarlos, de conciliar las acciones de los personajes con su repertorio de conflictos personales. Es una exigencia natural del ser socializado que el hombre aplica constante e inevitablemente al mundo que le rodea. Conocer algo o a alguien es pensarlo como previsible, inferir lo que se puede esperar y lo que no de él

en una situación determinada. En el caso de las personas y de los personajes, ese trabajo mental anticipa las posibles acciones ante los acontecimientos y los límites en que se mueven. La inferencia y la especulación generan en la mente la esperable coherencia esencial del comportamiento social de los personajes y, cómo no, de las personas con las que nos relacionamos.

Las representaciones mentales o algunos de sus productos, los guiones basados en hechos reales, por ejemplo, crean formas de existencia para los hechos y los personajes a partir de datos históricos reales. Tal proceso requiere procedimientos, técnicas y estrategias de creación. Nuestro estudio **describe al menos 22 estrategias creativas.**

En las páginas de este trabajo parece demostrado que la procedencia de los hechos del relato no importa, pero sí sus efectos. Los hechos reales son “documentos adjuntos” que se integran al universo ficcional del guionista. Los hechos psíquicos que éste crea no son menos tangibles por ocurrir en el nivel mental. A su vez, los hechos que produce el guionista son tangibles para quienes leen el guión y verán la película: los hechos reales procesados por el guionista son devueltos en calidad de otra realidad tan verdadera como la “realidad auténtica”.

El guión basado en hechos reales, como cualquier otra construcción mental que utiliza sistemas simbólicos, se convierte en un inquietante punto de unión entre realidad y ficción porque funciona como puente de doble dirección entre ficción y realidad; materiales ficcionales y reales van de un lado a otro hasta que quedan definitivamente cristalizados en la redacción final, dentro ya de un universo completamente ficcional.

De hecho, como ha puesto de relieve el análisis, lo real e inventado es procesado en el laboratorio virtual del guionista hasta que la diferencia queda borrada. El resultado del proceso son representaciones mentales que construyen mundos ficcionales o posibles. La condición de existencias concebibles depende del mundo posible en el que sean concebidas: ¿es inconcebible que salga un extraterrestre del estómago de un ser humano que está tendido sobre el césped? Probablemente. Pero es normal concebir tal hecho en una nave interestelar que navega a años-luz de la Tierra.

Una conclusión inevitable de todo esto es que la sumisión a lo real en guiones basados en hechos reales es una aspiración imposible porque lo real y los guiones son representaciones mentales del guionista y, por tanto, subjetivas. Como hemos tenido ocasión de analizar en el cuerpo de nuestra investigación, es muy probable que gran parte de los núcleos narrativos que

constituyen el esqueleto de un relato basado en hechos y personajes reales se correspondan con los sucesos documentados manejados por el guionista, otros, en cambio, serán necesariamente inventados como elementos necesarios para mantener la lógica de las tramas, como revela nuestro Capítulo Piloto.

Por otro lado, teóricos de la narrativa literaria, exponentes de las corrientes formalista y estructuralista, postulan que los personajes en general son meros apoyos vivientes para los distintos motivos. Entre los argumentos más relevantes que refutan dicho postulado destacamos dos. Primero, en un relato todo personaje literario o interpretado por un actor-actriz cumple la función ancestral de establecer comunicación e identificación con el público. Segundo, derivado del primero, la preponderancia entre sucesos y personajes no existe. Cuando los personajes ficticios, reales o históricos son **encarnados** por actores, estos son capaces de modificar la percepción del público respecto de **todo** lo que ve y escucha no solo por las diferencias interpretativas sino también, supuestamente, por las ondas electromagnéticas que flotan entre público y escenario o pantalla: los actores de teatro suelen especular buscando explicaciones al hecho de que en todas las funciones de una obra los espectadores reaccionan siempre de la misma manera en un determinado momento, risas, por ejemplo, pero de repente, en una función cualquiera, las risas que acompañan ese momento son sustituidas por un silencio sepulcral. ¿Por qué? Nos parece evidente que las acciones o los hechos importantes no lo son todo en un relato. Dicho de otra manera, los sucesos sin los personajes no sostienen la narración, ambos son una unidad indivisible en un relato. ¿Qué es el personaje sino el determinante del suceso? ¿Qué es el suceso sino la ilustración del personaje? Tales son las preguntas que se hace **Henry James**, ya citado en nuestro estudio, para concluir que tanto el personaje como el suceso son necesarios desde un punto de vista lógico para la narrativa. Los personajes, necesitan de una más o menos compleja riqueza psicológica, capaz de explicar los hechos de las tramas. Existen personajes que son el “motor de la acción”, su voluntad, su psicología, provocan el suceso. **Allende** era narcisista, audaz, necesitaba estar a la altura de sus ancestros y ello motivó su acción. Si no hubiese poseído esa esencia psicológica no habría habido motor ni acción ni hubiese sido personaje histórico. Del mismo modo se da la situación inversa: las circunstancias impelen, conminan al personaje para que actúe.

Parece incuestionable que la calidad del proceso de documentación e información para la construcción de guiones basados en hechos reales contribuye de manera determinante a la elaboración de tramas, selección de sucesos y construcción e invención de personajes; aunque tramas, sucesos y

personajes sean entidades ficticias con pasado real, el guionista las dota de realidad virtual atribuyéndoles propiedades y situaciones humanas verosímiles, avaladas por documentación e información fiables.

Desde el punto de vista ontológico, el estudio demuestra que los guiones no dejan de ser sino mundos posibles cuya existencia virtual no les hace menos real o inexistentes. Las situaciones y propiedades humanas reales que el guionista atribuye a sus guiones refuerzan la impresión de realidad que la representación genera en el espectador.

Para el autor de este trabajo, guionista de *Allende – Basado en hechos reales*, esa es la historia del protagonista. Pero el trabajo multiautoral propio de la narración audiovisual hará que el director del film construya en su mente otra historia, tan real como fue realmente y tan válida como la concebida por el guionista. E inevitablemente, otro tanto ocurrirá en la mente del espectador del film, para quien el periplo de **Allende** quedará representado en su mente de esa manera para siempre, es decir, tal representación le hará **consciente de cómo fue la vida de Allende**. Esa toma de conciencia es un **hecho psíquico que nadie pone en cuestión**.

El Capítulo Piloto que ha servido como campo de investigación de nuestro análisis responde al modelo narrativo canónico. El estudio propone una definición del modelo que se basa en seis características estructurales; tres son instrumentales, constituidas por técnicas narrativas específicas y tres son matriciales, correspondientes con cierta matriz absoluta impresa en nuestra estructura perceptiva que permite su elaboración cultural como especie.

Tal matriz perceptiva absoluta, presente en creador y receptor, basada y generada por la experiencia, funciona como santo y seña que abre paso a la conexión entre relato fílmico y espectador o lector y guión. Sólo los relatos que poseen alguna o todas las características matriciales (calma-crisis-calma, identificación con los personajes e historias de intrigas hasta la solución de los conflictos) conectarían con el receptor. Aquel relato que no posea ninguna característica matricial, no solo perdería su condición de canónico, sino también de relato, puesto que no reflejaría nada de la condición humana. Sería un cúmulo de mensajes sin sentido.

Se podría considerar casi como un axioma comunicativo que la especie humana está dotada de la competencia ficcional, cuyo carácter autónomo y función altruista en las relaciones sociales (sirve como palanca de cambio a situaciones de compensación, corrección o liberación),

evidencia su importancia en el desarrollo cultural de la humanidad. La mera existencia de un espacio en el cual están suspendidas las leyes que rigen la realidad hace imposible que objetos ficcionales sean reducidos a meras fantasías inútiles o engaños.

Como elementos complementarios ligados a lo anterior, a lo largo del análisis se proponen algunas técnicas que pueden ser útiles para dramaturgos y guionistas noveles cuyos trabajos estén basados en hechos reales.

Por otro lado, dadas las tareas creativas convergentes en el compartido trabajo autoral propio de la narración audiovisual, parece evidente que las fronteras creativas del guión y de la realización son campos que se solapan. Los límites están marcados por la experiencia y el guionista debe ser cuidadoso de no invadir espacios creativos de la realización, lo que supone elaborar técnicas específicas que contribuyan a pasar fluidamente del nivel de abstracción propio de la palabra al nivel de concreción propio de la imagen.

Como parte importante de la experiencia vivida por el autor de la tesis (y, es de suponer, por todo aquel que afronta la tarea creativa de la narración ficcional) hay que tener en cuenta las sensaciones y reacciones emocionales reales que experimenta un guionista cuando da vida a sus personajes. Dichas emociones forman una base virtual perfectamente anclada en la realidad personal del escritor que inevitablemente se traslada a los personajes en el proceso de elaboración del guión.

El guionista ignora por completo la vía racional de acceso al conocimiento: sólo se le pide que su material sea verosímil o coherente con el mundo ficcional que crea. La emoción que provoca una buena narración perturba y limita el acceso reflexivo a la misma, pero ello no implica limitación alguna para elaborar técnicas narrativas eficaces. Por otra parte, las diferencias perceptivas entre el lector de un guión y el espectador de una película exigen mucha cautela en la selección de dichas técnicas narrativas.

Un elemento condicionante del proceso de escritura viene a ser que el guionista no puede soslayar el hecho de que su guión será leído exclusivamente por técnicos. Para ellos no deja de ser sino la herramienta fundamental de su colaboración en el complejo proceso de la construcción narrativa audiovisual. Por eso el guionista ha de aprender a incluir en el proceso de escritura aquellos datos y aspectos que orienten el trabajo

posterior de los demás coautores sin generar interferencias que puedan condicionar su necesaria y, al propio tiempo, autónoma colaboración.

Como ha puesto de relieve el análisis, las primeras etapas del tratamiento de los hechos reales forman un conjunto de mucha importancia para el resultado final del proceso creativo: el guión. Dichas etapas son fundamentalmente tres:

- La fijación de los criterios de selección.
- La organización tempo-espacial del relato.
- El proceso de fabulación y de redimensión de valores.

Uno de los criterios de selección de la materia prima que propone el estudio es el potencial de colisión que tenga el hecho real con el repertorio personal de conflictos del lector del guión que podrían derivar en drama. El lector de un guión intenta conciliar su repertorio de conflictos con el material que el guión le ofrece; cuando se rompe la calma en la narración, el lector se siente obligado a decidir qué haría él.

El criterio dramático y la verosimilitud son dos de los principios rectores que mueven el engranaje del mundo ficcional y las leyes que lo rigen. Pero eso no contradice el hecho de que la organización de los acontecimientos en la ficción no tiene por qué ser fiel a la secuenciación real, pero sí debe estar al servicio de criterios dramáticos.

También parece demostrado en nuestro análisis que la fabulación y la redimensión de valores pueden ser recursos narrativos a disposición del guionista; tales recursos canalizan un aspecto de la función altruista de la ficción de dos maneras:

- Clarifican, relativizan, tornan ambiguo, etc., el hecho real; son opciones del guionista que inciden en la captación de atención de su lector. Así, como hemos puesto de manifiesto en ***El caso Wanninkhof, se usan*** elementos de distorsión sin falsear o cambiar de signo moral los hechos. La dramatización del hecho real implica fabular, cargar las tintas para lograr más eficazmente el objetivo moral, social, político, etc. La fabulación inspirada en hechos reales no es una posibilidad o una necesidad, sino un hecho intrínseco al guión en tanto objeto ficcional. Por eso un guión de hechos reales nunca podrá ser objetivo. El valor de un hecho real lo da el ser humano, sin interpretación el hecho no tiene relevancia para nadie. El estudio plantea como necesidad imprescindible la invención, por

ejemplo, del detalle anecdótico, porque opera como gancho para agarrar el interés del público.

- Por otro lado, la fabulación y la redimensión de valores sirven al guionista como canal de expresión individual de sus sentimientos con respecto de los hechos y personajes narrados.

Las teorías sobre construcción de personajes de ficción son muy variadas, no obstante parece haber un consenso básico respecto a lo que es un personaje de ficción bien construido: aquel que tiene contradicciones, aciertos, genialidades, lucha por sus objetivos mientras el destino se empeña en impedir que los consiga... El personaje de ficción puede presentar una mayor o menor riqueza de rasgos, como prefiere describirlo hoy la teoría literaria. O, en los términos ya clásicos con los que los clasificara **E. M. Forster**, puede ser “esférico” o “plano” (**Forster**, 1962, pág. 75). Tal descripción es equivalente a la que adopta este estudio respecto a un hombre normal: aquel que sabe de dónde viene, dónde está, lucha por lo que quiere y considera la muerte como un final natural. La inferencia lógica es que un personaje bien construido es el que más se asemeja a un hombre normal. Ello permite avanzar la hipótesis de que las ficciones cuyos modelos son reales están más cerca de construir bien sus personajes, tanto las que están basadas en hechos anónimos como las que relatan hechos históricos. Éstas últimas suelen colorear a sus héroes con acciones cotidianas que los acerquen a la normalidad.

Un aspecto fundamental de toda narración y de personajes bien contruidos es que éstos se muestren, porque nos interesa lo que les sucede sólo si los conocemos. Y en esa medida el personaje conecta con el espectador normal: ambos se hermanan porque tienen un contexto y un tiempo limitado para luchar por lo que quieren.

Otra de las características de los objetos ficcionales puestas de relieve durante la investigación es que existen para y por la capacidad ficcional de la cual estamos dotados. Los relatos de ficciones basadas en hechos reales ficcionalizan su material y el público es consciente de ello. No existe posibilidad de que el material de un guión sea tomado por real: la ficción no puede engañar por más que pretenda hacerse pasar por “ficción real”, puesto que objeto y público se sitúan en un marco de fingimiento compartido.

La conclusión a la que hemos llegado es que la procedencia del material narrativo no resulta totalmente determinante para un guión ya que

lo real y lo inventado terminan siendo representaciones mentales del guionista que desestabilizan las relaciones entre ficción y realidad.

2.- VALIDACIÓN DE LAS HIPÓTESIS

A partir del análisis llevado a cabo, podemos concluir que si el “carácter primigenio” de los hechos y los personajes reales e históricos pretéritos es su modo de *existencia*, es decir, no están en un espacio-tiempo pasado y virtual, los mismos no pueden perder aquello de lo cual carecen al convertirse en cualquier otra cosa. El carácter primigenio de los hechos y personajes reales pretéritos es su inexistencia como forma de vida virtual. Lo que existe son los datos documentales que dan testimonio de que tales hechos ocurrieron y de que tales personajes existieron. Formulándolo de acuerdo a los términos de nuestra hipótesis general, parece demostrado que **los hechos reales e históricos tratados por el guionista pierden su carácter primigenio para convertirse en material de la imaginación.**

Dicho de otra manera, el trabajo de investigación realizado nos permite asegurar que

LOS HECHOS Y LOS PERSONAJES REALES E HISTÓRICOS Y, POR LO TANTO, PRETÉRITOS, SON DOTADOS DE FORMAS DE EXISTENCIA CUANDO UN ESCRITOR LOS REELABORA MENTALMENTE Y LOS COMBINA CON OTROS PRODUCTOS FICCIONALES PARA PLASMARLOS EN UN GUIÓN.

Nuestra afirmación no estaría completa sin mencionar, por extensión, que la vida virtual que el guionista da a hechos y personajes reales e históricos pretéritos, supone necesariamente la construcción de un universo virtual paralelo al real, aunque aquel jamás llegue a la complejidad de la naturaleza multi determinada de la realidad contra la cual todo artista lucha siempre por recrear.

La aseveración traza también una perspectiva certera para aproximarnos al viejo y famoso problema de la objetividad-subjetividad de los relatos basados en hechos reales. La subjetividad de las formas de vida virtual que adquieren personajes y hechos reales pretéritos al ser tratados por un guionista proviene originariamente del carácter primigenio de los mismos, de su *pernoctación* en un limbo, sin formas de existencia y al alcance de cualquier mente individual o colectiva que los rescata, acción que equivale a construir un universo propio, subjetivo.

Como dijimos en la formulación de las hipótesis que han justificado este trabajo de investigación, de la hipótesis general se desprende casi naturalmente una segunda que viene a redondear la visión del conjunto. La describíamos así: **los procesos creativos transforman los datos ofrecidos por la realidad histórica.**

Creemos que ha quedado sobradamente demostrado a través de nuestro estudio, sobre todo en las **PARTES SEGUNDA** y **TERCERA** del mismo, que los datos probatorios de la existencia pasada de personajes y hechos reales son, gracias al proceso creativo, transpuestos, es decir, trasladados desde un vacío a un presente de vida virtual y transmutados, es decir, convertidos de sustancia informe en hechos reales virtuales y personajes con vida virtual.

QUINTA PARTE

ANEXOS

ANEXO PENSAMIENTO LATERAL

Principios básicos del pensamiento lateral. (De Bono, 1986, págs. 317-320)

De Bono trata el pensamiento lateral como complemento del pensamiento lógico o vertical y como forma de conferir a éste más eficacia.

Ambos pensamientos elaboran la información de manera completamente diferente. La formulación de juicios y valoración de ideas es la esencia del pensamiento lógico; el pensamiento lateral prescinde de ambos factores, incluso a menudo parte deliberadamente de ideas erróneas para provocar nuevos enfoques o reestructurar modelos establecidos para producir visiones más agudas y perspicaces de una situación. El pensamiento lógico valora inmediatamente toda idea; el pensamiento lateral suspende momentáneamente esa valoración con el fin de que las ideas sirvan de estímulo y contribuyan a la formación de conceptos diferentes, nuevos.

Las dos funciones básicas del pensamiento lateral:

- Uso de la información como estímulo de nuevas ideas.
- Superación de los conceptos comúnmente aceptados como absolutos.

“Ambas funciones sirven al mismo objetivo de reestructurar los modelos, proceso necesario para proporcionar un uso más eficaz de la información disponible, y su finalidad común es llegar a una visión perspicaz, o sea más aguda, del problema o situación a que se aplican.

La mente es un sistema elaborador de modelos que crea reflejando el mundo exterior; luego identifica y actúa en operaciones subsiguientes. En ello reside la gran efectividad del pensamiento lógico, pero también la razón de ciertas limitaciones que derivan de la excesiva influencia que el **orden de entrada** de la información ejerce en la forma que ésta adopta en los modelos, haciendo que los mismos no constituyan la expresión óptima de la información disponible. Con el fin de poner los

modelos al corriente disponiendo la información en la mejor forma posible, se requiere un mecanismo de reestructuración perspicaz, que no radica en el ámbito del pensamiento lógico, por ser su misión relacionar los modelos entre sí, no reestructurarlos. El pensamiento lateral es una exigencia del comportamiento [del pensamiento lógico para procesar la información]. Las funciones estimuladora y reestructuradora del pensamiento lateral tienen, pues, ese objetivo. En ambos casos la información se usa al margen de la razón, por ser ésta el ámbito del pensamiento lógico. La efectividad del pensamiento lateral radica en el funcionamiento de la mente como sistema de **memoria optimizadora espontánea**, en un proceso similar al humor [¿!]

El pensamiento lateral se aplica en una fase anterior a la acción del pensamiento vertical. Se usa para reestructurar los enfoques de la situación que se considera y las ideas que sirven de base a un estudio lógico. El nuevo enfoque y las ideas básicas pueden ser luego plenamente desarrollados por el pensamiento vertical. **El pensamiento lateral es creativo, el pensamiento vertical selectivo.** Su combinación aumenta la efectividad del pensamiento en general...”

“... El pensamiento lateral [actúa] al margen de lo obvio... Es especialmente útil en la solución de problemas prácticos y en la concepción de ideas creativas, pero no se limita a estas aplicaciones, sino que es una parte esencial del acto de pensar. Sin un procedimiento apto para cambiar conceptos y actualizarlos se incurre en el peligro de quedar aprisionado por conceptos que son más perjudiciales que útiles...”

“La necesidad de cambiar ideas es cada vez más acuciante a medida que la tecnología acelera el ritmo de la comunicación y del progreso. En el pasado no elaboramos nunca **métodos satisfactorios para el cambio de ideas; el único utilizado hasta ahora consistía en el conflicto entre ideas diferentes u opuestas.** El pensamiento lateral provoca cambios de ideas mediante la reordenación de las partes integrantes de los modelos ya establecidos”.

“El pensamiento lateral está íntimamente asociado a la perspicacia y la creatividad, procesos que normalmente son considerados sólo en sus efectos; en tal sentido, el pensamiento lateral es un medio de actuar sobre su mecanismo de acción. En la práctica, el pensamiento lateral y el pensamiento vertical se confunden en el acto único, multifacético, de pensar...”

“... El pensamiento lateral no provoca dudas ni caos en las ideas establecidas. Reconoce la extrema utilidad de éstas y se limita a **negar el carácter axiomático que la mente tiende a conferir a los conceptos establecidos a causa de su esfuerzo por perpetuarlos**”. La negrita es nuestra.

ANEXO PRE ESCALETA

Fragmentos

Resultado del orden dirigido de entrada de la información o *input* en la mente del guionista. Secuencias A 140 – A 146

Año 1939

A 143. Elaboración del libro *La realidad médico-social de Chile* - **S. Allende. Secuencia en cascada.** Colaboran en el libro **Carlos Briones, Hernán Santa Cruz y Tencha.** Estarán solo los 4.

- Primer efecto del orden dirigido de entrada de la materia prima en la mente del guionista: el contenido de ambas secuencias - **A 143 y P 144- contrasta significativamente. Jorquera** da fe que **Allende** fue asesorado por tres personas para elaborar su libro; después de **Jorquera** entró en la Hoja de Ruta **Vial Correa**, biógrafo de **Pinochet**, quien afirma que éste leía a **Julio Verne** y que tenía visiones. El guionista no habría tenido la oportunidad de escaletar un hecho después del otro, si no hubiese dirigido el orden de entrada de los autores en la Hoja de Ruta y, por consiguiente, en su mente.

P 144. Pinochet, rubio de ojos azules, está leyendo a **Julio Verne**, va al lavabo, se lava las manos y ve a otro que se las lava junto a él: el otro es él mismo, pero su “lado oscuro” –*Dr. Jekyll*.

Año 1940

145. Primera Exposición Nacional de la Vivienda organizada por **Allende** en su calidad de ministro del ramo. **Secuencia en cascada.** Una cuadrilla de 6 obreros construyó en una semana una vivienda digna y equipada, demostrando que era posible solucionar el problema habitacional en un plazo razonable y sin arruinar al país.

- Segundo efecto del orden dirigido de entrada de la materia prima en la mente del guionista: primero entra en la Hoja de Ruta un autor que interpreta hechos de la realidad política que corresponden al ámbito público del personaje y sigue otro que interpreta hechos de la vida privada. El orden de entrada de la información permitió crear otro **contraste significativo.**

A 146. Tencha embarazada soltera. Inscripción del matrimonio viciado de nulidad a conciencia. Los testigos son **Santa Cruz** y **Panchito Miranda**.

Hechos encadenados mediante causa y efecto. Secuencias A 205 - A 209

Año 1949

A 205. La lucha de **Allende** por su gremio: línea de acción a desarrollar. Reunión en el Colegio Médico. Relación de las propuestas que hacían los médicos. Debe haber detractores de sus tres proyectos estelares, pero no hablarán, solo miradas y reacciones a las intenciones de **Allende**; sus caras han de quedar bien grabadas en el espectador porque luego aparecerán presionando a **Alessandri**. Uno de sus dos proyectos estelares entre el 50 y el 52 fue el Estatuto del Médico Funcionario aprobado en diciembre de 1951 (los médicos estaban aferrados a la salud de pago, por eso se lanza al asalto de la presidencia del Colegio Médico). **Allende** tuvo que vencer una tremenda resistencia entre los médicos.

A 206. Reunión entre el ministro de Salubridad, un representante del gobierno, **Allende** y otros en que se aprueba el presupuesto para el proyecto del Estatuto del Médico Funcionario.

207. Jorge Alessandri, ministro de Hacienda, es camelado, sobornado, presionado y amenazado por médicos de derechas y dueños de laboratorios para que frene los proyectos de **Allende**. No poner a **Alessandri** de víctima: él también va mojado en todo. Estarán algunos médicos detractores que estaban en la reunión del Colegio Médico.

A 208. El 12 de septiembre de 1950 presentó al Senado el Estatuto Orgánico del Médico Funcionario. Durísimo enfrentamiento con **Jorge Alessandri** a propósito de la negativa de éste a la aprobación definitiva del Estatuto... **Allende** lo puso a caldo. Se negó a disculparse. El estallido de **Allende** tenía reverberancias familiares; el padre del ministro era **Arturo Alessandri**, el viejo amigo de la familia de **Allende**, que trataba a éste con paternalismo, más la insensibilidad, falta de franqueza y firmeza del ministro y la propia frustración de **Allende** al ver que su proyecto una vez más no salía, lo hicieron estallar. Ello muestra un temperamento impulsivo que controlaba a fuerza de voluntad, porque en la vida pública fue siempre cortés y cuando quería demoler a un adversario usaba la ironía y el sarcasmo para hacerlo con elegancia. También presentó otros dos proyectos suyos estelares: uno

daba al Estado el monopolio de la importación de antibióticos para evitar lucro, tráfico ilícito y contrabando, el otro era el Servicio Nacional de Salud – SNS. El argumento definitivo de **Allende** era pragmático: existían cinco instituciones diferentes de salud, si se combinaban los 5 presupuestos serían mucho más rentables para la defensa y cuidado de la salud pública. Sus acciones heroicas provenían de su íntima necesidad de demostrar su coherencia ideológica. Cuando esto estaba en juego saltaban todas las alarmas y quebraba su natural prudencia, su normal racionalidad y frialdad y sin medir consecuencias era presa de terquedad, audacia, temeridad y excesiva confianza en sí mismo.

Año 1950

A 209. El 9 de octubre de 1950 es elegido presidente del Colegio Médico. **Secuencia flash** porque aligera y para que la **210** aparezca como solución de continuidad. También debe ser discreta, casi silenciosa, en *petit* comité, para contrastar con la aparatosa secuencia del Senado. Era el hombre ideal para el cargo desde el punto de vista de los médicos que luchaban por la aprobación del Estatuto...: tenía experiencia y compromiso con el cuerpo médico. Aceptó el cargo de presidente del Colegio, no tanto por su convicción de la necesidad del Estatuto, sino porque ello le daba poder para promover los proyectos que dormían desde sus años ministeriales.

Moralidad del personaje mítico. Secuencias A 211, A 214 – A 216 y A 223

Año 1950

A 211. Encuentro con la bella **Patricia Donoso**, cantante, actriz y poetisa comunista. **Tencha** la lleva a su casa y la presenta a **Allende**. Éste, después de la bronca a **Jorge Alessandri** y de su elección como presidente del Colegio Médico, está exultante. Con un whisky Chivas Regal sobre una mesilla lee el periódico en su sillón preferido de la casa de Subercaseaux. Llega **Tencha** con **Patricia Donoso**. Las niñas de 5, 8 y 9 años están con **Laura**, abuela paterna. Él queda loquito con **Patricia**, apenas lo disimula, **Tencha** percibe algo pero lo *suprime*. **Patricia** se incomoda ante la reacción de **Allende**. No importa qué se hable entre los tres, sólo importa la reacción de **Salvador** que le dispensa galanteos especiales. **Patricia** lo acompañó en las presidenciales del 64, pero tuvieron antes una relación romántica que se transformó en amistad.

- Secuencias **212** y **A 213** desarrollan otras líneas de acción.

A 214. Función en el Teatro Nacional chileno. Actúa **Patricia Donoso**. **Allende** está entre el público.

A 215. **Allende** se presenta en la puerta del camerino de **Patricia** con un ramo de flores.

A 216. Clases de voz y declamación de **Patricia Donoso** a **Allende** y reflexiones. Para reforzar su oratoria observa los gestos y giros de voz del protagonista de alguna pieza de teatro del momento. Practica técnicas teatrales con **Patricia Donoso** para redoblar el magnetismo de sus discursos. Desde su primera candidatura presidencial **Allende** jamás planteó una dictadura y, desde ella, gotear democracia. Todo lo contrario: la esencia de la vía allendista buscaba el equilibrio entre democracia, pluralismo y libertad. La madurez cívica alcanzada por el sistema democrático chileno hacía posible esta vía, pensaba, cuyo objetivo primero era desbrozar el camino hacia una sociedad más justa y humana, económicamente libre y políticamente soberana. Su muerte fue una circunstancia, pero su mensaje adquiere más vigencia día a día en todo el mundo. **Patricia** y él hablan de la expulsión del PSP. Ella está aterrada porque el atractivo de aquel hombre es tremendo, pero es el marido de su amiga. Ella le consuela y le sugiere la urdimbre... La secuencia acaba con un beso atómico. **Allende** rompe con el PSP y crea el Movimiento de Recuperación Socialista que, junto al ilegalizado PC, forman la coalición Frente del Pueblo. A todas les decía lo que les gustaba oír...

- Secuencias **A 217** y **A 222** desarrollan otras líneas de acción.

A 223. **Tencha** está en cama, enferma de tuberculosis. Le monta una bronca silente, retorcida: se ha enterado de su infidelidad con **Patricia** a quien llama de todo, menos bonita, pero sin gritos ni histeria, tranquila (buscar algún insulto terrible: a **Tencha** la consume el odio y la amargura). Ella reaccionará de distinta manera a las infidelidades futuras. Después de **Patricia** viene el dolor que provoca a **Tencha** el duelo por la inefable **Adaia Peralta**. Durante la campaña, cuando él se juega el bigote. La desviación de la columna de **Tencha** y sus enfermedades angustiaban a **Salvador** por solidaridad y razones estéticas. **Allende** rendía culto al cuerpo.

Carga afectiva del guionista a sus personajes. Secuencia P 181

P 181. Pinochet estudiando *La rebelión de las masas* de **José Ortega y Gasset**. Suda tinta porque le cuesta entender. Sin embargo, los temas no castrenses eran tratados muy superficialmente.

Acción-reacción. Secuencias A 197 – A 203

Año 1948

A 197. Allende (40 años) se reúne con la cúpula de la línea oficial del PS, **Raúl Ampuero, Sec. Gral., Clodomiro Almeyda** (hay que enseñar su cara), **Aniceto Rodríguez** y otros para crear el Partido Socialista Popular – PSP, reacción al voto a favor que un sector del PS liderado por **Bernardo Ibáñez** (al que ni los suyos le votaron en las parlamentarias; hay que enseñar su cara) dará en el Congreso a la *Ley Maldita*. Comentan que los escisionistas tienen las mismas aprehensiones que **Gabriel González Videla**, Presidente del Gobierno. Argumentos a favor del PC en **Vial Correa** 70; el nuevo partido reafirmó su adhesión al Programa del PS.

A 198. Discurso esencial. Se opone en el Senado a la ilegalización del PC, *Ley Maldita* de **González Videla**. La *Ley Maldita* fue derogada 16 años después, en 1964; entró en vigor el 48. Cita textual de su discurso del 18 de junio representando a su nuevo Partido el PSP; dice que la *Ley Maldita* “es una bomba atómica para la convivencia nacional.”

199. Noche del 23 de octubre de 1948. Redada de comunistas al mando del capitán **Pinochet**, 34 años, en la Oficina Salitrera de Humberstone. Deben aparecer **Veas y Meza**. **Veas** entrega a **Pinochet** una caja de pasta de dientes que tenía guardada para **Luciíta**, mujer de **Pinochet**. Feroz aplicación de la *Ley Maldita* en Iquique: unos 500 dirigentes del PC son relegados a Pisagua la misma noche que se decretó la zona de emergencia conforme autorizaban las facultades extraordinarias otorgadas por el Congreso al Presidente para aplicarlas al comunismo. Los detenidos llegan al alba del 24 de oct. a Pisagua, pueblo sin salitre, semi abandonado y parecido a un estudio cinematográfico porque solo quedaba el frontis de la mayoría de las casas.

Año 1949

200. Enero de 1949. **Pinochet** y **Lucía**. Ella pregunta por qué ha detenido a comunistas; no estaba enterada que la *Ley Maldita* había entrado en vigor el 3 de septiembre de 1948, 4 meses antes. Él debe

explicárselo. Ella tiene 3 hijos, uno recién nacido, otro de 3 años y otro de 4. Él le trae pasta de dientes conseguida por **Veas** a quién tuvo que detener. **Pinochet**, ya capitán desde 1946 y destinado al Regimiento Carampangue, Iquique, fue puesto a cargo del Campo de Concentración de Pisagua, como jefe de sus fuerzas militares. Ella le dirá: “Pues tú le dices a **Veas** que cumples órdenes y ya está... ¿Oye, y el aceite? ¿Por qué pones esa cara? Él: “Porque es mi cara”. **Lucía**, con sus tres hijos mayores, está enferma de los nervios en Iquique y de ansiedad por la separación de sus padres. Sufre pesadillas, delirios, paranoia y agresividad. Se desquitaba con **Pinochet** por arrastrarla a vivir en el fin del mundo, a pasar necesidades y a separarla de su familia. **Pinochet**, impotente y desbordado por las demandas de los niños, salía a pasear por la costanera (sale de la casa, cierra la puerta detrás y mira la inmensidad del mar, un PPP de su cara refleja el dolor y la angustia; próxima secuencia: machacando a la tropa). Su impotencia, la ira de su mujer sobre sus espaldas y las frustraciones que guardaba de su niñez, lo convertían en una bomba que tenía que estallar en algún sitio: la tropa. Su ensañamiento le dio fama de irreflexivo y rabioso. Insultos de **Lucía** a **Pinochet**.

201. Pinochet se desquita con la tropa. Un conscripto no sabe cuál es su derecha. **Pinochet** ordena al sargento que le enseñe. Empieza una hora de giros ininterrumpidos a la derecha hasta caer; es el objetivo. La enseñanza se llama “trompo vivo.” Finalmente, el sargento da una patada en los huevos al conscripto para rematar la faena. Horas después el capitán **Pinochet** encuentra a la víctima ovillado en el suelo: “Nunca más olvidará cuál es su derecha. Así es la vida militar: una férrea disciplina formadora que imprime carácter y educa la voluntad...”

202. Charla de **Pinochet** con los comunistas **Veas**, **Meza** y otros en la plaza de Pisagua durante una noche de luna llena. Los comunistas habían controlado el abastecimiento a los militares en el Norte. **Pinochet** está rabioso porque su mujer lo ha cargado. El Campo ya estaba adecentado, con barracas de alojamiento, comedores, etc. No era ni la sombra de lo que había visto aquella noche del 23 de oct. de 1948. **Pinochet** estuvo al mando del Campo un mes, de enero a febrero de 1949. Concepción tópica de **Pinochet** sobre la creación del mundo (colmo de la puerilidad) y el destino ya escrito de todo hombre. “Todo hombre viene con una misión que cumplir, señalada por Dios y que éste lo ayuda a realizar, pero sujeta al libre albedrío”. “Pienso que no queda nada material de nosotros, pero que el alma trasciende..., deja una huella”. “El infierno no existe. Uno se aleja o se acerca a Dios. El infierno es estar lejos de Dios”. El anticomunismo visceral del ejército

chileno es histórico. **Pinochet** va en esa corriente, pero la hace extensiva a la política y a los políticos. En esta época la oficialidad desconocía las bases teóricas del marxismo, pero no sus prácticas: persecución y muerte a sus enemigos, dictadura del proletariado, rechazo del orden, la paz pública, el patriotismo y la propiedad, crítica a las FF. AA., como instrumento de las clases opresoras, etc. **Meza** y **Veas** se relacionan con los oficiales, pero a condición de no hablar de política o de ideas comunistas. En verdad, no hablaban sino de eso... Los comunistas hacían proselitismo con la dialéctica, el *Manifiesto comunista*, etc. **Pinochet**: “Claro que me interesó saber sobre el marxismo, y por eso el ex alcalde, **Meza**, me conversó sobre la dialéctica y lo que eran la tesis, antítesis y síntesis. Una vez estábamos reunidos con varios oficiales en la plaza de Pisagua, era una noche oscura y contemplábamos las estrellas, cuando **Meza** nos explicó cómo era la dialéctica y cómo se trabajaba con ella, cómo a una idea se iban agregando nuevos conceptos... De eso se saltó al *Manifiesto*... de **Marx** y **Engels** del año **1848**, y posteriormente me regaló un folleto sobre esa materia. Al día siguiente, a la hora del almuerzo, hablamos de cómo en ese documento se produce una seguidilla de tesis, antítesis y síntesis. Pero, le observé, cuando se alcanza el comunismo se termina el proceso. No hay más. Eso no puede ser, le manifesté, pero, me indicó, que con el comunismo se llega a la felicidad total.” A **Pinochet** eso le pareció cantinfleo para engañar incautos. “Los comunistas me repelen y me arrancan”, dirá 40 años después. Sin embargo, la dialéctica quedó dándole vueltas: 30 años después, 1979, la explicó con cierta extensión y muy simplemente. Uno de sus ministros, de aficiones históricas, aprobó la explicación.

A 203. Entre enero y febrero **Allende** va al Campo de Concentración de Pisagua a visitar a los compañeros detenidos pero se lo impide el Capitán a cargo del Campo, **Augusto Pinochet Ugarte**. Todos los detalles para secuenciar el hecho. Durante el mes que **Pinochet** estuvo destinado en Pisagua no debía permitir el acceso a políticos; **Allende** pretendió bajar de Iquique hasta Pisagua, pero fue atajado en Alto Hospicio –donde comenzaba el descenso al viejo pueblo salitrero y había un puesto militar. “**Pinochet** dio orden por teléfono de que no se les permitiera visitar el Campo con la advertencia de que si insistían en pasar ‘se les dispararía sobre el camino’”. Cuando fue Presidente, **Allende** nunca supo que el Capitán que lo había amenazado en Pisagua era **Pinochet**. Mientras esperan en el puesto que **Pinochet** autorice la visita, se escucha por la radio que se ha aprobado la ley que reconoce el derecho a voto de la mujer. Las mujeres valoraron en **Allende** su participación para lograr el voto femenino junto a otros 8 senadores, todos apodados los “favoritos de las diosas”.

Principio de inversión aplicado a la reacción de personajes. Secuencia A 243

Año 1952

A 243. Recibimiento de *Tencha* a su esposo después del duelo. Lo esperará con un desayuno espléndido y dispuesto con primor en una mesa elegante llena de exquisitos detalles. En secuencias anteriores quedó claro que **Allende** está cabreado con **Rettig** porque cree que éste está liado con una amante suya. El lío es *vox populi*, por lo tanto *Tencha* tendrá que saberlo también. Ella hace saber a **Salvador** que está enterada de que el auténtico motivo del duelo fue por otra mujer. ¡Cómo estaría la mujer cuando lo recibe! Lo besa en la mejilla con retranca, beso envenenado, una auténtica puñalada, al tiempo le invita a degustar el espléndido desayuno “para celebrar que está vivo” y se va.

Fragmentación literaria. Secuencias 68 – 75

Año 1931

68. Pinochet postula a la Escuela Militar por primera vez. Marzo. **Ibáñez** está a punto de caer. **Secuencia flash** de timbrazo en un papel que pone “RECHAZADO”. La primera vez fue rechazado por edad insuficiente. Debe aparecer un joven de 15 años (cumplirá 16 en diciembre de 1931) vestido de traje marrón.

69. Alessandri, en marzo de 1931, desde París, fleta una goleta tahitiana... Pero en un mapa. La secuencia debe incluir la siguiente información: que **Marmaduke Grove**, en cuanto pise suelo chileno, debe ser nombrado Jefe de la Base Aérea El Bosque. **Grove** y **Cumplido** pisaron tierra francesa el mismo día que en Chile era derrocado **Ibáñez**, 5 meses más tarde, el 26 de julio de 1931.

A 70. El **Grupo Avance** se toma la Federación de Estudiantes de Chile - FECH. 20 de julio. **Mama Rosa** lleva comida a **Allende**. Los aristócratas del Club de la Unión mandaban alimentos a los jóvenes. Una pizarra con la palabra “Libertad” fue colocada enfrente del edificio de la casa Central de la Universidad de Chile.

A 71. Segunda Manifestación de estudiantes junto a trabajadores, 21 de julio de 1931, muere **Jaime Pinto Riesco**. Fritura de huevos en pala. La pobreza era tal que los trabajadores de las calles céntricas usaban las palas como pailas para freír huevos.

72. Cae **Ibáñez**. 26 de julio de 1931. Mujer con bandera. La caída de **Ibáñez** es la primera gran consecuencia política de La Gran Depresión en Chile a comienzos de los 30s, aparte de sus efectos sociales, desórdenes y descontento generalizado. Las otras dos grandes consecuencias políticas fueron la República Socialista del 32 y la fundación del PS en el 33. Serán los tres acontecimientos políticos que recoge el guión.

A 73. El **Grupo Avance** propone crear los soviets obreros, campesinos, estudiantes y soldados de Chile. **Allende** se opone tenazmente y es expulsado de **Avance** y de la Universidad. Es insultado. Debe quedar clara la expulsión de la Universidad.

A 74. La expulsión de **Avance** le dolió muchísimo. Se consuela con una chica bebiendo pisco en el cerro San Cristóbal.

75. El 4 de octubre del 31 se celebraron elecciones presidenciales. **Secuencia flash** para informar que **Montero** ganó las elecciones o que **Allende** lo comente a la chica en el cerro; **Marmaduke Grove** lo quitará de la presidencia cuando proclame la República Socialista 8 meses más tarde. **Alessandri** se presentó al frente de una coalición de izquierdas, los comunistas presentaron dos candidaturas, una de **Elías Lafertte**, ganó el radical **Juan Esteban Montero**. Duró 6 meses, entre el 4 de diciembre y el 4 de junio del 32.

Narrativa literaria como ejercicio. Secuencias 194 – 196; 199 – 203

Año 1947

194. Después de las elecciones municipales de 1947 **González Videla**, Presidente de Gobierno, recibe el comunicado de **Truman** en su despacho de La Moneda presionándolo para que ilegalice al PC, en consonancia con el nuevo escenario global de la Guerra Fría. Al Presidente chileno se le cae la cara. El comunicado mencionará el avance electoral del PC en Chile (elecciones municipales de 1947: 17 % de los votos, 2ª fuerza política del país) y el avance territorial de la URSS en todo el mundo. Acabada la 2ª Guerra Mundial, EE. UU. y Gran Bretaña, alarmados por las conquistas territoriales de la URSS, cambian su política de alianzas contra el fascismo por una de contención al Kremlin. A **Allende** no le pilló desprevenido el vuelco en Chile porque antes de acabar la guerra ya había advertido del cambio de dirección en la política internacional. El eje EE. UU. – UK no exigió a las democracias europeas que proscribieran a los comunistas y rompieran con la URSS, sí a los gobiernos de América Latina. **Allende** lo denunció de inmediato en el

Senado. Cuando **González Videla** recibe el comunicado de **Truman** comenta semejante agravio comparativo a la mensajera que se queda pestañeando: evita otra denuncia discursiva de **Allende** en el senado.

195. González Videla reunido con **Frei** en el despacho Presidencial. Después de las parlamentarias del 47. Razones de la ruptura entre comunistas y **González Videla**. Ver argumentación de **Vial Correa** 70, 71 (riquísima). Menciona la intención de expulsar a los tres ministros del PC y de preparar algo más gordo para neutralizar a los comunistas de una vez por todas (será la *Ley Maldita*). A los reproches que **González Videla** hace a los comunistas, **Frei** comentará: “Típico de la izquierda cuando está en el poder: no maneja el difícil equilibrio entre acción de gobierno y presión popular”. Aparte de socialistas, hubo personalidades de la derecha y socialcristianos de Falange Nacional que estuvieron en contra de la proscripción del PC.

196. Noche de agosto de 1947. **Pinochet** al mando de una columna de camiones cerca de Calama. Uno de los camiones se avería, hacía frío y la tropa salió en busca de alimento. Un automóvil se detuvo y bajó el mismísimo Alcalde de Calama, **Ernesto Meza**, comunista, que los invita a cenar y se encarga de la reparación de los camiones. Proselitismo. Antes de la ruptura con **González Videla**, los comunistas habían cultivado cuidadosamente al Ejército.

Secuencias 199 a 203 ya citadas en págs. 155 a 157.

ANEXO CAPÍTULO PILOTO

ALLENDE

Basado en hechos reales

Escrito por

Omar Fernando Aguilera

Capítulo 1 o Piloto

Omar Fernando Aguilera Barra
C/ del Almendro, 14.
Ambite. 28580 Madrid.-
+34 648 00 45 48
o.fernandoaguilera@gmail.com

Nº Exp.: 09-RTPI-0253.3/2014

NOTA DEL GUIONISTA

España y Chile trabajan con una longitud temporal diferente para capítulos de series históricas como la que nos ocupa.

En Chile un capítulo dura 53'.

CAPÍTULO 1

EL NIÑO - EL ADOLESCENTE - EL JOVEN (1916 - 1930)

A 1 INT. DESPACHO DE TRABAJO/CASA SEÑORIAL - DÍA

RÓTULO: TACNA - CHILE - 1916.

Dos amigos íntimos, abogados, se disponen a brindar. Uno es DON SALVADOR ALLENDE CASTRO, 45 años, muy ingenioso, socialmente brillante, "distribuidor de alegría", usa perilla, gafas redondas de cristales gruesos, uno más oscuro, y es miembro destacado del Partido Radical. El otro es ARTURO ALESSANDRI PALMA, 48 años, apodado EL LEÓN DE TARAPACÁ, de imponente presencia, carisma arrollador, senador liberal y futuro Presidente de Chile por dos legislaturas.

DON SALVADOR
Si a Iquique me quiero trasladar
puertas de Alessandri he de tocar.

Ríen con ganas.

DON ARTURO
Mi querido Salvador, de algo servirá tener un
escaño en el Senado, ¿no?

DON SALVADOR
¡Salud!

DON ARTURO
¡Salud!

Beben.

Un niño de 8 años intenta entrar al despacho con una silla.

Es SALVADOR ALLENDE GOSSENS, apodado CHICHO, hijo de DON SALVADOR; tiene el pelo castaño claro y ensortijado, ojos brillantes y mirada perturbadora. Viste tenida de marinero. Lleva cruzada al pecho la Banda Tricolor -blanco, azul y rojo-, símbolo del poder presidencial en Chile.

DON ARTURO se levanta presuroso para ayudar a CHICHO.

DON ARTURO
(Con mucho afecto)
¡Hombre! ¡Mi niño!

DON ARTURO coge la silla. DON SALVADOR, orgulloso, se sienta y se prepara para la función.

DON ARTURO
(A CHICHO)
¿Dónde pongo la silla, su Señoría?

CHICHO
Da igual, Don Arturo.

DON ARTURO, participando del juego, cambia la silla hasta dejarla donde más da la luz. Ambos hombres apenas contienen la risa, pero disimulan.

CHICHO sube a la silla. DON ARTURO se sienta.

LAURA, 5 años, hermana de CHICHO y MAMA ROSA, 25 años, sirvienta y niñera de la familia, miran a CHICHO atacados de risa a través de una puerta entreabierta.

CHICHO retoca ceremoniosamente la Banda, brazo izquierdo flexionado a la espalda, mira alrededor como si estuviera ante miles de personas. Levanta su brazo derecho, agita la mano con los dedos juntos y la palma hacia abajo, como si estuviera dándose golpecitos en la cabeza.

CHICHO
¡Chusma inconsciente que me escucháis!

SALVADOR
(Susurrando a Don Arturo)
Te imita...

DON ARTURO está atónito.

CHICHO
Basta ya de pactos de salón. ¡No a los oligarcas, canalla dorada que ha convertido Chile en un matadero infantil! ¡A las urnas obreros de mi patria! Estibadores de Valparaíso, carniceros de Santiago, no hay derecho que vuestras protestas acaben ahogadas en sangre. ¿Qué recibieron los obreros del salitre? ¡METRALLA! 3.600

obreros masacrados por el Ejército en la Escuela Santa María de Iquique.

DON SALVADOR Y DON ARTURO
¡ALLENDE, PRESIDENTE! ¡ALLENDE, PRESIDENTE!

CHICHO
Quieren expulsar de Tacna a 20.000 peruanos.
¿Así quieren chilénizar la ciudad? ¡NO, MI QUERIDA CHUSMA!
Debemos convertir Tacna en un reino como el de Mónaco. HE
DICHO.

DON SALVADOR y DON ARTURO, vitorean y aplauden. DON
SALVADOR coge a CHICHO, lo besa y lo levanta.

DON SALVADOR
¡HIJO MÍO!

DON ARTURO sienta a CHICHO en sus rodillas.

DON ARTURO
Salvador, no te mereces el hijo que tienes.

P 2 EXT. CALLE POPULOSA - DÍA

RÓTULO: VALPARAÍSO - CHILE - 1920.

Una MUCHACHA lleva de la mano a un niño de 5 años, se detiene, mira un escaparate, suelta la mano del niño y busca en su cartera. El niño cruza la calzada y lo atropella una carreta tirada por un caballo. La rueda de aro de hierro le pasa por encima de una rodilla.

El niño es AUGUSTO PINOCHET UGARTE, apodado TITO. Tiene la piel blanca y los ojos azules.

3 INT. SALA DE ESPERA / HOSPITAL - DÍA

Dña AVELINA, madre de TITO, espera. Un MÉDICO sale de una puerta. AVELINA, ansiosa, va a su encuentro.

MÉDICO
¿Ud. es la madre de AUGUSTO PINOCHET UGARTE?...
Hay que amputar, señora. Lo siento.

DÑª AVELINA
¡Ni hablar!

Dñª AVELINA, enérgica, entra por donde ha salido el MÉDICO.

**P 4 INT. SALÓN COMEDOR / CASA FAMILIA PINOCHET-UGARTE -
DÍA**

RÓTULO: 6 MESES DESPUÉS.

Dñª AVELINA zurce sentada en un sillón de dos plazas. TITO, recostado en posición fetal, apoya la cabeza en el regazo de su madre y la mira, absorto.

RUIDO de niños jugando en el patio.

DÑª AVELINA
¿Has hecho los ejercicios?

TITO se coloca de pie delante de su madre y flexiona la rodilla izquierda varias veces. Dñª AVELINA mira la imagen de la Virgen del Perpetuo Socorro colgada en una pared.

DÑª AVELINA
Gracias Virgen santa. Vestiré de café 15 años. Tú, si sigues la carrera militar, solo 2 años. Si no 10. ¿Prometido?

TITO asiente. Dñª AVELINA sigue zurciendo. TITO, de pie, la mira con devoción.

RUIDO de platos rotos.

Una mujer madura irrumpe furiosa seguida de un hombre de unos 40 años.

Ella es Dñª ROSA MARTÍNEZ, una fuerza de la naturaleza, hermosa, inteligente y madre de Dñª AVELINA. Él es su segundo marido, DON FRANCISCO VALETTE, un francés cultivador de flores que habla con fuerte acento.

DON FRANCISCO
Qu'est qu'il se passe avec cette femme? (¿A esta mujer qué le pasa?) Mi país estaba en guerra. ¡ME FUI, CLAJÓ!

TITO observa la escena. Un rictus en sus labios delata afectación.

DÑ^a ROSA
¡LO SUPE CUANDO VOLVISTE! ¡¿TE PARECE BONITO?!
¡Y ENCIMA TENGO QUE ESTAR CONTENTA!

DÑ^a AVELINA
¡MAMÁ! Delante del niño no, por favor.

Dñ^a ROSA coge a TITO en brazos y lo arrulla.

P 5 EXT. FACHADA DEL COLEGIO SARA VIDELA - DÍA.

Dñ^a ROSA retoca a su nieto ataviado con toda la indumentaria de un colegial: es el primer día de clases para TITO. Lo abraza y despide con profundo cariño.

DÑ^a ROSA
Conseguirás todo lo que te propongas, Augusto.
Te espera un gran destino. No lo olvides jamás. Ahora al colegio... Andando.

TITO camina inseguro hacia el colegio, se vuelve, levanta la mano y se despide con miedo. Dñ^a ROSA, responde con un beso.

P 6 INT. DORMITORIO / AULA DE CLASES - DÍA.

La DIRECTORA, fea, flaca y mayor está recostada sobre su cama. 8 o 10 niños, TITO entre ellos, sentados alrededor en pupitres individuales. Ella se dispone a pasar lista.

DIRECTORA
Aguilar, Raúl...

Un NIÑO, junto a TITO, levanta el brazo.

DIRECTORA
Se dice, "presente, profesora..."

La DIRECTORA mira al NIÑO y esboza una sonrisa que más parece mueca. De paso, fija la mirada en TITO que, a su

vez, la mira aterrado. Los rasgos huesudos y expresión aterradora del rostro de la profesora están en esta toma acentuados mediante maquillaje o efectos especiales: TITO imagina una bruja come-niños.

TITO huye despavorido del dormitorio.

P 7 EXT. FACHADA DEL COLEGIO - DÍA.

TITO, angustiado, mira a un lado y a otro. Dñ^a ROSA se aleja. TITO corre a su encuentro.

TITO
(Gritando)
¡ABUELA!

Dñ^a ROSA, asustada y sorprendida, lo abraza.

A 8 EXT. PLAZA PÚBLICA - DÍA LLUVIOSO

RÓTULO: VALDIVIA - CHILE - 1921.

CHICHO, 12 años, viste impermeable bien entallado, con cinturón, sombrero y lleva maletín de cuero; semejante vestimenta de adulto resulta rara en un niño. CHICHO padece una enfermedad de la vista; a partir de ahora llevará siempre gafas de ver con marco de oro, signo de distinción, elegancia, belleza, casta, poder y erótica. Ofrece golosinas a tres CHICAS estudiantes, dos mayores que él. A pocos metros, tres compañeros de CHICHO comen un tentempié; visten ponchos y mantas estilo campesino. Uno es RAÚL RETTIG GUISSÉN, futuro senador de la República, con quién CHICHO se batirá a duelo en 1952.

CHICA MAYOR 1
Salvador, ¿en qué trabaja tu padre?

CHICHO
¿Debería importarte en qué trabajo yo?

Risas.

CHICA MENOR

Yo lo sé. Trabajas de periodista en El Correo de Valdivia.

CHICHO la mira gratamente sorprendido.

CHICA MAYOR 2
¿Por qué te llaman Pollo fino?

Risas de los chicos. CHICHO se quita las gafas, las entrega a CHICA MAYOR 1 y avanza hacia ellos.

CHICHO
¿Alguien les pasó la cogote e' yegua?

RAÚL salta como un tigre. Cara a cara frente a CHICHO.

RAÚL
¡Yo siempre ando con mi guitarra al hombro, huevón! No necesito que nadie me pase una y menos vos, ¡POLLO FINO CULIAO!

RAÚL lanza lejos el sombrero de CHICHO de un manotazo. Éste lanza su maletín hacia las chicas y propina un puñetazo a RAÚL en plena cara.

Se enzarzan, pero no caen al suelo. CHICHO boxea. RAÚL lanza puñetazos a diestro y siniestro, pero no da ni uno. CHICHO sí. Los chicos los separan.

RAÚL sangra por la nariz. Sus amigos le echan la cabeza atrás mientras se alejan.

CHICHO coge su sombrero con manchas de barro, lo limpia cuidadosamente con un pañuelo y se lo pone con estilo.

CHICA MAYOR 2 le entrega su maletín. CHICA MAYOR 1 le entrega las gafas y le coge del brazo mientras él se pone las gafas.

CHICA MENOR
¿Te hizo daño?

CHICHO
En absoluto.

Los cuatro se alejan.

A 9 INT. TALLER DE ZAPATERÍA DE GIOVANNI DEMARCHI - DÍA

RÓTULO: VALPARAÍSO - CHILE - 20 DE DICIEMBRE - 1924.

GIOVANNI DEMARCHI, entrañable zapatero italiano, canta con brío una alegre melodía de su tierra, tiene 60 años, fumador y habla con acento. Afana detrás del mostrador. Sobre éste una radio. Delante, a un costado, mesita, tablero de ajedrez con partida empezada y un ejemplar de **El Despertar de los Trabajadores**, periódico del **Partido Comunista**; en su portada se lee: "LUIS EMILIO RECABARREN HA MUERTO" (portada 19-12-24; internet). Sendas sillas. SALVADOR, 16 años, sentado, piensa. Junto a él, banqueteta con un libro, su maletín de cuero y dos copas de trofeo; una grande en la cual se lee: SALVADOR ALLENDE GOSSENS - CAMPEÓN NACIONAL JUVENIL DE DECATLÓN - 20-XII-1924; y otra pequeña en la cual se lee: SALVADOR ALLENDE GOSSENS - CAMPEÓN NACIONAL JUVENIL DE NATACIÓN - 20-XII-1924. SALVADOR viste estilo inglés, elegante. Lleva gafas como siempre. Mueve pieza. GIOVANNI estira el cuello para ver qué ha movido.

GIOVANNI
¿Seguro?

SALVADOR
No.

GIOVANNI se sienta frente a SALVADOR y retrocede la pieza.

GIOVANNI
La apertura española tiene 4 jugadas de obligado cumplimiento, Salvador...

SALVADOR mueve la pieza donde estaba.

GIOVANNI
¡¿Ma que cosa fai?!

SALVADOR
Explícame por qué está mal.

GIOVANNI desarrolla 2 o 3 movimientos a partir de la movida errónea de SALVADOR.

GIOVANNI

Porque el adversario saca ventaja.
¿Capisci?

SALVADOR observa el tablero.

SALVADOR
Ah...

SALVADOR mira las copas.

SALVADOR
Giovanni, gané el Campeonato Nacional Juvenil
de decatlón y natación.

GIOVANNI le da la mano.

GIOVANNI
¡Excelente! ¿Leíste el libro?

SALVADOR coge **Palabras a los estudiantes rusos de Bakunin**, y lo entrega a GIOVANNI.

SALVADOR
Por encima.

GIOVANNI
¿¡Por encima!? ¿Qué has entendido, "por
encima"?

SALVADOR
Que todo Chile parece un inmenso caballo muerto
junto al mar.

GIOVANNI
Ah.

GIOVANNI se pasea delante del mostrador rascándose la
barbilla. Enciende la radio.

SE ESCUCHA **Cielito lindo**, la canción de moda.

SALVADOR

Don Arturo Alessandri me dijo que volvería pronto de París para terminar su mandato.

GIOVANNI

Seguro. Los militares dieron el golpe para apoyarlo, pero no pudieron mantenerlo en el cargo...

10 FLASH-BACK. INT. PALACIO DEL CONGRESO - DÍA

RÓTULO: SANTIAGO DE CHILE - 3 MESES ANTES.

El hemiciclo está abarrotado de diputados. Desorden, gritos, insultos, etc. El Presidente de la Cámara no logra hacerse respetar.

Entra al hemiciclo un grupo de militares armados encabezados por el mayor de Ejército, CARLOS IBÁÑEZ DEL CAMPO, 47 años y por el coronel MARMADUKE GROVE, 46 años, Comodoro del Aire, apodado DON MARMA y Director de la Escuela de Aviación Militar. Se sientan respetuosa y muy resueltamente en una fila de escaños.

Silencio sepulcral.

ARTURO ALESSANDRI PALMA, 56 años, Presidente de la República, mira la comitiva militar con disimulado beneplácito.

PDTE. CÁMARA

Señorías, procedemos a votar la ley de dieta parlamentaria para los diputados...

Un murmullo va subiendo de volumen mientras los militares expresan su disconformidad golpeando con sus sables el suelo.

Silencio. DON MARMA se pone de pie.

DON MARMA

La dieta parlamentaria es un avance democrático que permitirá acceso al parlamento de políticos sin fortuna...,

PDTE. CÁMARA

... Tiene la palabra el coronel Don Marmaduke Grove, Comodoro del Aire...

DON MARMA

... pero el país tiene prioridades más urgentes. Exigimos la aprobación inmediata del presupuesto anual, del Código del Trabajo, de los impuestos sobre la renta...

La bancada progresista rompe en vítores de aprobación y aplausos. El resto del hemiciclo, parlamentarios de derechas, guarda silencio.

DON MARMA

..., el pago de los sueldos congelados y atrasados de todo el sector público y de las FF.AA.

La bancada progresista estalla de júbilo. ALESSANDRI permanece sentado. Mira con suspicacia a IBÁÑEZ que le devuelve la mirada. ALESSANDRI se pone de pie.

ALESSANDRI

Pido la palabra, Sr. Presidente.

PDTE. CÁMARA

... Tiene la palabra DON ARTURO ALESSANDRI PALMA, Presidente de la República.

ALESSANDRI

Gracias, Sr. Presidente. Sres. diputados, distinguidos militares, ha llegado el momento...

IBÁÑEZ se pone de pie enérgicamente.

IBÁÑEZ

Exacto Sr. Presidente, ha llegado el momento de aprobar por vía urgente todas las reformas y leyes que tienen paralizado este gobierno...

La bancada progresista aplaude de pie, eufórica. Gritos de aprobación.

DIPUTADO 1

¡VIVA CARLOS IBÁÑEZ DEL CAMPO!

BANCADA PROGRESISTA

¡VIVA!

DIPUTADO 2
¡VIVA EL PRESIDENTE ALESSANDRI!

BANCADA PROGRESISTA
¡VIVA!

A 11 INT. TALLER DE ZAPATERÍA DE GIOVANNI DEMARCHI- DÍA
GIOVANNI da un puñetazo de alegría sobre el mostrador.

GIOVANNI
¡Aprobaron 16 leyes en un solo día!

SALVADOR
Don Marma..., me gusta. Es masón como mi abuelo, el Rojo Allende.

GIOVANNI
Ma Ibáñez no me piache. También es masón, eh, ma no me llena el ojo... Se parece mucho al Duce, filio de putana. El Mussolini chileno. Era hijo de un zapatero.

SALVADOR
¿Quién?

GIOVANNI
Mussolini.

SALVADOR ríe con ganas. GIOVANNI le regaña cariñosamente con la mirada. Hace un gesto con la mano, típico de los italianos cuando preguntan: "¿Y qué mas da, eh?"

SALVADOR
Alessandri también me gusta. Enfrentó en las urnas al pueblo y a la oligarquía por primera vez.

GIOVANNI
¡SÍ SIGNORE! ¡Ahora el pueblo existe! Ma questo solo es el principio. Los anarquistas no creemos que tenga que haber una revolución violenta...

SALVADOR

¡SÍ SIGNORE! Respeto para todos. Cambios sí, pero como caballeros, en paz y de acuerdo con la ley...

GIOVANNI
¡AAAH, FALTA MUCHO PARA LA AUTÉNTICA
REVOLUCIÓN!

SALVADOR
¿Y esa cuál es?

GIOVANNI
La que hace directamente el pueblo, de abajo hacia arriba. Alessandri y todos esos del Congreso son la élite que gobierna desde las alturas: ma todas las formas de gobierno conducen a la opresión.

SALVADOR
¿La Revolución rusa también?

GIOVANNI
También. Los comunistas dicen que solo una dictadura, la de ellos, claro, puede imponer la voluntad del pueblo, pero toda dictadura se aferra al poder y solo traerá esclavitud para el pueblo. La dictadura del proletariado y su partido único coartan la libertad individual y proscriben los derechos de las personas. El hombre es capaz de gobernarse a sí mismo, Salvador. Por eso no son necesarios ni el Estado, ni las leyes, ni mucho menos la religión.

SALVADOR
¿Tú eres ateo, Giovanni?

GIOVANNI
¡SÍ SIGNORE! Creo en la igualdad del hombre y la mujer, en la propiedad común de la tierra y las riquezas, en la abolición de las clases sociales... Por eso tengo un oficio liberal: no dependo de ningún patrón.

SALVADOR
¿Los anarquistas y los comunistas quieren lo mismo?

GIOVANNI

Sí, ma nosotros queremos conseguirlo mediante la accionne directa del popolo, ma le comunisti quieren pasar por la dictadura del proletariado. Escucha, Salvador: los comunistas primero tienen que esclavizar al pueblo para liberarlo después. ¿Ma cómo es eso? ¿Capisci?

SALVADOR

Humm... Quiero ser como mi abuelo; estudiar medicina y favorecer a los humildes y necesitados.

GIOVANNI

Bene, bene.

GIOVANNI se sienta enfrente del tablero de ajedrez y mueve pieza. SALVADOR también mueve pieza.

A 12 EXT. FACHADA DE CASA / CALLE - DÍA

RÓTULO: TACNA - CIUDAD OCUPADA POR EL EJÉRCITO CHILENO
- MAYO DE 1925.

Un JOVEN PERUANO de raza blanca se despide de su MADRE y de su hermana, MARGA, 17 años, muchacha extraña, no es bella pero su rostro posee un erotismo inquietante. Él lleva una maleta. Algunas vecinas y ancianos observan con discreción. Niños jugando.

JOVEN PERUANO

¡Jamás haré el Servicio Militar en el Ejército chileno, madre! ¡SOY PERUANO, MIERDA!

Abraza a su MADRE y a MARGA. Dos lanceros chilenos a caballo se acercan. Uno es SALVADOR, 17 años, cabo 2º del Ejército chileno, quien al pasar delante de la casa saluda a MARGA con donaire mientras su caballo hace pasos de exhibición. Ella disimula: está enamorada de SALVADOR.

13 INT. LUJOSO SALÓN DE ESTAR / HOTEL PLEBISCITARIO - DÍA

Dña LAURA, madre de SALVADOR, 48 años, bella e inteligente, mira orgullosa la exhibición de su hijo desde una ventana de la segunda planta del edificio. Bebe té. La acompañan su amigo íntimo el Presidente ALESSANDRI, el

coronel IBÁÑEZ, ministro de Guerra y el general PERSHING, estadounidense que habla con acento y también bebe té.

DÑ^a LAURA
Arturo, acércate.

ARTURO se acerca a la ventana. Ella le indica que mire la exhibición de su hijo.

ALESSANDRI
Qué orgullosa estás de tu hijo, Laura.

LAURA suspira y bebe un sorbo de té.

14 EXT. FACHADA DE CASA / CALLE - DÍA

JOVEN PERUANO
(A Marga)
¡Olvídate de ese chileno hijo de puta, Marga!
No quiero que mi hermana esté en boca de todo Tacna.

El JOVEN PERUANO se aleja.

15 INT. LUJOSO SALÓN DE ESTAR / HOTEL PLEBISCITARIO - DÍA

DÑ^a LAURA
¿De quién fue la idea de llamar a filas a los jóvenes peruanos?

IBÁÑEZ
De un servidor, Dña. Laura. En mi calidad de ministro de Guerra... Pero bueno, ¿Tacna es chilena o no?

PERSHING
Lo sabremos si algún día se celebra el plebiscito, coronel.

ALESSANDRI
Se celebrará, general Pershing, y ganaremos los chilenos. Tengo confianza en que la población peruana prefiera la nacionalidad chilena.

DÑ^a LAURA

En la confianza está el peligro. Llamar a filas a los jóvenes peruanos fue una idea poco afortunada: todos han huido en masa. Solo quedan ancianos, mujeres y niños.

ALESSANDRI

Mejor, ya se encargarán nuestros muchachos de hacer patria...

IBÁÑEZ sonríe, pero Dñ^a LAURA lo atraviesa con la mirada y la sonrisa se le corta en el acto.

DÑ^a LAURA

¿Cómo va la redacción de la nueva Constitución?

ALESSANDRI

Imparable...

IBÁÑEZ

Aunque se le coló una comisión de comunistas en la redacción, Presidente.

ALESSANDRI

También son chilenos, Ibáñez.

IBÁÑEZ

Pero comunistas, Presidente.

ALESSANDRI

Antes de acabar mi mandato la dejaremos aprobada.

DÑ^a LAURA

¿Qué piensa Ud. hacer con los comunistas, coronel?

PERSHING

(Para sí)

Pain in the arse (Dolor en el culo).

PERSHING bebe un sorbo de té.

IBÁÑEZ

Tal vez no le guste oírlo, Dña. Laura.

ALESSANDRI

Eres de gatillo muy fácil, Ibáñez.

IBÁÑEZ

Gracias a ello Ud. ha sido restituido en la Presidencia de la República con la misión de acabar con el parlamentarismo, politiquerío, diría yo, concluir de una vez por todas su programa de reformas y aprobar una nueva Constitución.

DÑ^a LAURA

La ciudadanía pidió el retorno de Alessandri, Sr. Ibáñez.

ALESSANDRI

Paciencia, hombre. Acabo de volver, después de casi 6 meses en París...

IBÁÑEZ

Tiempo tendrá, Presidente, pero todo tiene que ir rapidito, rapidito... Por cierto, ¿qué tal su exilio dorado?

ALESSANDRI responde a la puya con una mirada terrible a IBÁÑEZ. Las relaciones entre ambos nunca han sido buenas y lo serán peor durante los acontecimientos que se avecinan.

DÑ^a LAURA

(Cambiando de tema para suavizar)

¿Por qué no cree en el plebiscito, general Pershing?

PERSHING

Porque es inútil. No resolverá el conflicto chileno-peruano sobre la soberanía de Tacna y Arica. Los sentimientos de nacionalidad peruanos y chilenos son muy fuertes, my lady. Estados Unidos me ha dado una misión imposible: supervisar un plebiscito inviable.

DÑ^a LAURA

Sensato...

IBÁÑEZ

Los sentimientos no importan. Pero los intereses de Chile sí.

DÑ^a LAURA

Me gustaría escuchar la opinión de nuestro Comodoro del Aire, Don Marmaduke Grove. También sirvió aquí, en Tacna.

IBÁÑEZ

Ese es un soñador. De tanto volar se quedó colgado de una nube.

ALESSANDRI

Los verdaderos soñadores son peligrosos.

IBÁÑEZ

En eso coincido con Ud., Sr. Presidente. Grove también es masón, pero "socialdemócrata"; por aquí las cabezas se recalientan con mucha facilidad.

DÑ^a LAURA

(Capciosa)

¿Por quién lo dice, coronel?

ALESSANDRI

Grove sirvió como agregado militar en Londres y Berlín, ¿no?

IBÁÑEZ

(Pensando en la pregunta de Dñ^a Laura, vuelve en sí)

Correcto. Tal vez le vendría bien volver una temporadita a la niebla y al frío, ¿no cree, Presidente?

ALESSANDRI mantiene cara de póker.

16 INT. CASA DE MARGA - DÍA.

ROSARIO, una voluptuosa cuarentona, está sentada de visita. MARGA sirve té, lleva un colgante al cuello con una cruz muy vistosa, se mueve con descaro.

ROSARIO

He visto a tu madre entrar en casa de una vecina. ¿Buscando consuelo...?

MARGA

Supongo...

ROSARIO
¿A tu hermano no le importa que estés
flirteando con un chileno?

MARGA
¿Flirteando?

ROSARIO
(Con rabia)
Sí, flirteando.

MARGA
Me ha pedido que me case con él, Sra. Rosario.

ROSARIO
(Conteniendo la rabia)
¡Mentirosa! ¡Mocosa retorcida!

MARGA
(Hipócrita)
¿Pero qué dice Ud.?

ROSARIO.
(Remedando con odio)
"¿Pero qué dice Ud.?"

MARGA
¿No ha venido a ver a mi madre?

ROSARIO
No. Vengo a preguntarte por la ventolera que
has levantado en Tacna con eso de que Salvador se casará
contigo. ¡Buscona! SALVADOR JAMÁS TE HA PEDIDO QUE TE CASES
CON ÉL. Me lo ha dicho. No te quiere. ¡Me quiere a mí!

MARGA
¡Pero Ud. está casada, tiene hijos y es vieja!

ROSARIO
(Se levanta con ímpetu)
¿¡Vieja yo!?

Coge la mano de MARGA y la pone en su pecho, las dos
quedan de pie.

ROSARIO

Toca, pendeja, duras como la piedra, y tú, más plana que una tabla. Lo tuyo no es más que interés, maldad y calentura. Vas loca detrás de Salvador porque quieres un marido que te saque de esta mierda. Escúchame bien, putilla, tienes hartos a mi hombre. Como sepa que has vuelto a esperarle cuando sale del cuartel te voy a dar una paliza que no te quedarán ganas de mirarte al espejo en la vida. ¿Te enteras, mosquita muerta!? ¡Te odio! Te odio tanto que se me pone ronca la voz. Nadie me quitará a Salvador y menos una calentorra como tú. ¿Que estoy casada y con hijos? ¡Me importa una mierda! Estoy dispuesta a arder en el infierno con tal de seguir con Salvador, porque lo quiero... ¿Me oyes, puta? Me llama "soldadera"... Soy la única que sabe hacerlo gozar...

MARGA está roja de ira.

ROSARIO

Tú no podrías retenerlo ni ser soldadera de nadie. Te falta veneno, cuajo, experiencia... Cuando Salvador me tiene en sus brazos y me estruja y me somete a sus caprichos, nada más existe en el mundo: ni marido, ni hijos, ni reputación, ni Dios. Solo él. Eso, no me lo vas a quitar. ¡SO PUTA!

MARGA

¡A TU LADO NO SE ME NOTA, VIEJA CULO ZAPALLO!

ROSARIO se abalanza sobre MARGA.

P 17 EXT. CAMPO ABIERTO - DÍA.

RÓTULO: CURIMÓN - CHILE.

TITO, 10 años, y su abuelastro, FRANCISCO VALETTE, desfilan por el campo cantando a grito pelao la Marsellesa, himno nacional de Francia. VALETTE lleva flores en el ojal. Ambos llevan sombreros atravesados, estilo Napoleón. TITO tiene desabrochado el cordón de un zapato. VALETTE se da cuenta, detiene el juego y le abrocha el zapato.

VALETTE

"Vístanme despacio que estoy apurado", dijo Napoleón a su ayudante antes de empezar una batalla.

TITO sonríe tímidamente mientras su abuelastro termina de abrocharle el zapato. Al levantarse, VALETTE acusa fuerte dolor en una pierna.

TITO

Abuelo, ¿por qué te fuiste a la guerra sin avisar a mi abuela Rosa?

VALETTE

¡Voilà! Esas son cosas de mayores. ¿Quieres que te cuente la historia de Napoleón o no?

TITO asiente. Caminan.

VALETTE

Hace muchos años Napoleón se convirtió en el hombre más poderoso de Europa. Era pequeñito, poco más alto que tú, inteligente y tenía mucha suerte. Estudió en la Escuela Militar de París. Él creía que nunca le dejarían sobresalir porque venía de una isla muy pequeñita. Pero llegó la Revolución Francesa. El pueblo hambriento, enfurecido y armado cortó la cabeza al rey por tirano. Mi país se transformó en una República, como Chile, donde todos fueron iguales ante la ley. Los reyes vecinos, temerosos de que la Revolución llegara a sus casas y les cortara la cabeza, declararon la guerra a la nueva República. Francia necesitaba militares inteligentes para defenderse, no importaba si eran de una isla pequeñita. Entonces dieron a Napoleón su primera misión: recuperar un puerto que los contrarrevolucionarios habían entregado a los ingleses. Napoleón recuperó el puerto de forma tan brillante que lo ascendieron a general. Tenía pocos años más tú: ¡24!

TITO se echa las manos a la boca impresionado.

VALETTE

Entonces le dieron otra misión y también hizo polvo a sus enemigos. Después mandó un ejército entero. ¿Te imaginas las cosas que hizo? Era un genio para la guerra. Atacaba a sus enemigos por todas partes, a todas horas, con sol, lluvia, nieve, truenos o relámpagos. Sus enemigos esperaban que él fuera por un lado, pero iba por otro. Los volvía locos. Se hizo famoso y cuando regresó a Francia quitó a los que gobernaban porque no le gustaron y se hizo emperador.

TITO

(Incrédulo)
Aaah...

VALETTE
¡Es verdad! Como era tan bueno para la guerra quiso hacer la revolución en los países vecinos a patadas y puñetazos.

TITO
¡NO!

VALETTE
Bueno, con cañones y carabinas, entiéndeme, pero siempre con mucha inteligencia. Se quedó con las ganas de invadir Inglaterra, pero solo porque había un mar entre medias. ¡Ah, pero la batalla de Austerlitz no te la pierdas, Tito! Es la mejor de todas: Francia sola contra Inglaterra, Nápoles, Suecia y ¡los Imperios de Austria y Rusia! 5 contra 1. Bueno, Francia sola, sola no estaba, la ayudaban otras fuerzas, pero pequeñas. Napoleón debilitó su flanco derecho para que el enemigo creyera que su pequeño ejército también era débil. Esperaba así que sus enemigos hicieran el primer movimiento. ¡Y así fue!

VALETTE coge un palo y hace un croquis en la tierra.
TITO, absorta la mirada, imagina...

P 18 INT. HABITACIÓN DE TITO - DÍA.

TITO, disfrazado de NAPOLEÓN, dispone hileras de soldados de plomo sobre una amplia mesa, según el relato de VALETTE.

VOZ EN OFF DE VALETTE:

Los rusos se pusieron en línea, delante de los franceses... y atacaron el flanco débil de Napoleón, pero el ataque de los rusos descuidó su propia línea del centro..., entonces cayeron 17.000 franceses desde el valle..., envolvieron a las tropas enemigas... y luego reforzaron el flanco debilitado... Transformó la batalla de Austerlitz en modelo de victoria: engañar al enemigo, obligarle a realizar el primer movimiento y responder de inmediato y por sorpresa.

P 19 EXT. CAMPO ABIERTO - DÍA.

TITO

¿Y después Napoleón fue dueño del mundo?

VALETTE

No, no, mon petit. La Grande Armée fue derrotada en Rusia, pero no por soldados, sino por el hambre, el frío y las ganas de volver a casa. Los rusos dejaron entrar a Napoleón en su país sin ofrecer resistencia. Los franceses, a las puertas de Moscú, estaban cansados y empezaron la retirada. Entonces tronaron los cañones enemigos y les cayeron encima los cosacos y las tropas de campesinos rusos. Murieron miles de franceses.

TITO

¿Y él murió?

VALETTE

No, no, no. Lo hicieron prisionero en una isla, pero se escapó y regresó a Francia. Cuando el nuevo rey lo supo huyó despavorido. Napoleón reconquistó el país solo con pisar suelo francés, sin disparar un solo tiro.

TITO se lleva las manos a la cabeza.

VALETTE

Esta hazaña de Napoleón se llamó "El vuelo del Águila".

TITO

¿Y qué pasó después?

VALETTE

Siguió peleando hasta que una alianza entre alemanes e ingleses lo derrotó en Waterloo. Esta vez lo encerraron en una isla mucho más lejos de Francia, donde murió con apenas 45 años.

20 EXT. PASEO DE JARDÍN - DÍA NUBLADO.

IBÁÑEZ y ALESSANDRI pasean en una fría tarde de invierno. El Presidente lleva atado a su hermoso perro de raza Gran Danés llamado, ULK.

IBÁÑEZ

Don Marma es demasiado descontrolado para mi gusto, Sr. Presidente.

ALESSANDRI

¿Ud. Cree que a él le gustaría volver a Europa como agregado militar?

IBÁÑEZ

Eso da igual, Presidente. Ud. lo manda y punto. Además es un cargo muy goloso para un aviador.

ALESSANDRI

Un poco de sensibilidad, hombre. No confunda al enemigo.

IBÁÑEZ

En estos tiempos no se sabe quién es el enemigo ni dónde está, Presidente. (A Ulk). ¿Verdad, Ulk?

ALESSANDRI

Lo pensaré.

IBÁÑEZ

Cuando nos presentamos en el Congreso, él se encargó de obtener el apoyo de la oficialidad de la Armada. ¡Nada menos que de la Armada! Ejerce mucha influencia en la tropa, pero es pasao' pa' la punta, Presidente.

ALESSANDRI

¿Qué quiere decir?

IBÁÑEZ

Afiebrado, Sr. Irresponsable.

ALESSANDRI

(A Ulk)

¿A ti qué te parece, Don Marma?

ULK mueve la cola y lame la mano de su amo.

21 EXT. CAMINO DE TIERRA - DÍA.

RÓTULO: QUILLOTA - CHILE.

4 muchachos de entre 12 y 13 años galopan a mata-caballo. Van alegres, gritan, etc. Visten el atuendo típico del huaso, campesino chileno del Valle Central.

22 EXT. PUERTAS DEL COLEGIO DE LOS MARISTAS - DÍA.

Llegan con estruendo, compiten en el dominio de sus caballos, especialmente cuando chantan, se apean, las espuelas suenan y relucen. Comentan entre ellos cosas de muchachos. Amarran sus caballos.

P 23 INT. AULA DE ENSEÑANZA PRIMARIA - DÍA.

Unos 20 niños de entre 10 y 12 años escriben concentrados mientras el profesor, cura con sotana, escribe en la pizarra.

SILENCIO. UN RUIDO se aproxima desde fuera del aula: espuelas, murmullos y risas en crescendo y taconeo sobre suelo de madera.

Se abren las puertas y entran los 4 muchachos-huasos como si entraran en un potrero. Se empujan entre ellos, vociferan, etc.

PROFESOR

¿¡Llegan tarde y encima haciendo alboroto!?

MUCHACHO-HUASO 1

(Para que lo oigan solo sus amigotes, pero lo oye toda la clase).

Yo llego como me da la gana.

Un alumno se levanta. Es Tito.

TITO

(Sumamente alterado, con voz nasal, de tarro).

¡TÚ HARÁS LO QUE TE DA LA GANA EN LA CALLE, PERO AQUÍ TE COMPORTAS COMO LA GENTE, NO COMO LOS CHANCHOS!

SILENCIO sepulcral.

24 INT. DESPACHO DEL MINISTRO DE GUERRA - DÍA.

RÓTULO: SANTIAGO DE CHILE - JULIO DE 1925.

CARLOS IBÁÑEZ DEL CAMPO, de pie junto a su mesa de trabajo, mira con curiosidad una carta, la tira con displicencia sobre la mesa y se desplaza hacia un ventanal. La carta, remitida por el Presidente ALESSANDRI, solicita a IBÁÑEZ su renuncia como ministro de Guerra. 4 oficiales de ejército, dos tenientes y dos capitanes, observan a IBÁÑEZ expectantes y preocupados. Los oficiales están distribuidos informalmente en distintos sitios del despacho.

TENIENTE 1

No afloje, mi coronel.

CAPITÁN 1

Si renuncia, mi coronel, no aprobarán la nueva Constitución.

TENIENTE 2

Barros Borgoño es el que más mete cizaña. Tiene sangre en el ojo con Ud., mi coronel.

CAPITÁN 2

¡Ese es un inútil que no vale pa' andar ni pa' estarse quieto! ¡Todos los políticos quieren su renuncia, mi coronel!

Las puertas del despacho se abren de par en par y aparece MARMADUKE GROVE VALLEJO. Los 4 oficiales se cuadran como si hubiese aparecido Dios. IBÁÑEZ mira al recién llegado de reojo, sin interés. Una secretaria cierra las puertas desde fuera.

DON MARMA
Descansen.

Los oficiales se relajan. DON MARMA camina lentamente hasta un sillón y se sienta.

DON MARMA
¿Sabes qué pasará si renuncias?

IBÁÑEZ
(Con ironía, como diciendo: "No. Ilumíname".)
No, Grove. ¿Qué pasará?

DON MARMA
(Devolviendo la ironía)
Ah. Dilo tú, entonces. Ilumínanos.

TENIENTE 2
Es necesario proteger nuestros logros desde dentro del gobierno.

TENIENTE 1
Hay que seguir hasta el final.

CAPITÁN 2
¿Cual es el final?

CAPITÁN 1
Vigilar el cumplimiento de todas las reformas. Si la nueva Constitución no se aprueba Chile caerá en desgracia.

IBÁÑEZ
¡¿Pero qué están diciendo señores?! Nuestra nueva Carta Magna se aprobará por plebiscito, aunque yo no esté en el gobierno.

Don Marma se pone de pie.

IBÁÑEZ
Toda mi vida he luchado por la grandeza de Chile y no abandonaré en el último instante. La oligarquía ya es historia, señores. (A CAPITÁN 1) La desgracia aprende el camino en cuanto afloja la vigilancia.

25 INT. DESPACHO DE PRESIDENCIA / LA MONEDA / PALACIO DE GOBIERNO - DÍA.

ARTURO ALESSANDRI PALMA, Presidente de Chile, trabaja en su escritorio. ULK está echado a sus pies.

GOLPECITOS tímidos desde fuera de la puerta de entrada al despacho.

ULK se incorpora ágil, se sienta sobre sus patas traseras y clava la mirada en la puerta donde aparece IBÁÑEZ. Lleva en sus manos la carta. Una secretaria cierra las puertas desde fuera. ULK, con el cuerpo tenso, la cara amenazante y los ojos fijos en IBÁÑEZ, gruñe.

ALESSANDRI
(A Ulk, firme, pero sereno).
Quieto.

ULK deja de gruñir, pero conserva su postura física. ALESSANDRI se incorpora solícito para recibir a IBÁÑEZ; con el brazo extendido le ofrece su mano de anfitrión amable, pero adulador.

IBÁÑEZ avanza hacia la mesa de trabajo del Presidente.

IBÁÑEZ
Esta carta no es para ti, Ulk, sino para tu amo.

IBÁÑEZ deja la carta sobre la mesa. ALESSANDRI salva con elegancia el feo de quedarse con el brazo estirado.

ALESSANDRI
Es tiempo para la política, Ibáñez. Es necesario reestructurar el gabinete, renovarlo...

IBÁÑEZ siente que se le hiela la sangre. Imagina...

26 INT. CASINO DE OFICIALES / ESCUELA MILITAR - DÍA.

Sentados alrededor de una mesa, 6 o 7 oficiales, IBÁÑEZ entre ellos, abatido, sudoroso, con la barba de un día, los botones del cuello de la guerrera desabrochados y cabeza gacha. Un corro de oficiales de pie, MARMADUKE GROVE entre ellos, rodea la mesa.

DON MARMA
(Decepcionado con Ibáñez).
Con profunda decepción debo informar que el coronel Ibáñez ha aceptado la renuncia como ministro de Guerra...

Las reacciones de los oficiales son de la más diversa índole, pero todas de rechazo.

OFICIAL 1
¡NO HAY DERECHO!

OFICIAL 2
¡TRAICIÓN!

27 INT. DESPACHO DE PRESIDENCIA / LA MONEDA / PALACIO DE GOBIERNO - DÍA.

IBÁÑEZ

(Reproche amargo).

Me jugué la vida para que Ud. permaneciera en el cargo, volví a jugármela para que Ud. volviera de Francia, lo restituí en el gobierno... ¿Y ahora Ud. me da la patada en el culo!? ¿Cómo es eso, Presidente!?

ALESSANDRI

Le hice ministro de Guerra. ¿Qué quiere? ¿El sillón Presidencial?

ALESSANDRI se separa de la mesa.

ALESSANDRI
(Indicando el sillón)
¡Adelante, siéntese!

ULK se incorpora.

IBÁÑEZ

Controle a su perro, Presidente.

ALESSANDRI

¿Y a UD. quién le controla? Esto no es su fundo de Linares ni los políticos son sus peones.

IBÁÑEZ

No nos saquemos la suerte entre gitanos. Mire, los dos somos de Linares y aquí estamos como dos gallos en un mismo corral...

ALESSANDRI

Exacto. Ese es su problema. Ud. no entiende un carajo de democracia.

IBÁÑEZ

Y Ud. cree que los militares somos cuadrados y duros de mollera. Tal vez sea ese su problema, Sr.

ALESSANDRI
(Conciliador)

Cuando conocí a Mussolini me pareció grotesco e ignorante, no tiene sentido de protocolo. ¡Un pobre bufón aprendiz de político! Los militares en el poder no son bien vistos por la sociedad civil...

IBÁÑEZ

Los políticos menos.

28 INT. ANTESALA DEL DESPACHO DE PRESIDENCIA - DÍA.

El diálogo entre ambos continúa escuchándose en off. La secretaria, sentada junto a su escritorio, escribe a máquina. Aparece MARMADUKE GROVE. Ella se levanta sonriente, muy amable... DON MARMA expresa la intención de entrar al despacho de Presidencia, pero se detiene al escuchar la voz subida de tono del Presidente.

VOZ EN OFF DE ALESSANDRI:

(Seco, grave y en tono más alto).

¡Yo no, Ibáñez! No se confunda. He sido elegido Presidente mediante sufragio universal. Ud. está bajo mi autoridad y no puede hacer lo que le de la gana. Si le pido la renuncia debe aceptarla. El nacimiento de una nueva Constitución es algo muy delicado ...

IBÁÑEZ

Gracias, Sr. Si Ud. no me lo dice no me doy cuenta.

SILENCIO. DON MARMA y la secretaria intercambian una mirada cómplice. Él, discretamente, se sienta en una silla y espera.

29 INT. DESPACHO DE PRESIDENCIA / LA MONEDA / PALACIO DE GOBIERNO - DÍA.

ALESSANDRI

Ya veo. ¿Qué hará si insisto en que renuncie? ¿Paralizar la acción de gobierno no firmando ningún comunicado?

SILENCIO.

ALESSANDRI

¿Como hace la oligarquía?

IBÁÑEZ

No dudo de su voluntad política para realizar las reformas y sacar adelante la Constitución, pero no me compare con la oligarquía, Presidente. Ese es mi límite.

ALESSANDRI

No he querido ofenderle, Ibáñez. Hemos estado juntos en esto y seguiremos juntos. Una su brazo a mi brazo y ya verá Ud. cómo nuestros ideales dejarán de dormir el sueño de los justos entre el pudridero de la oligarquía. La Historia nos llama, Ibáñez, no le de la espalda. Necesito su ayuda.

IBÁÑEZ

Ya.

Saluda educadamente con una inclinación de cabeza, se da media vuelta y sale del despacho.

30 INT. ANTESALA DEL DESPACHO DE PRESIDENCIA - DÍA.

IBÁÑEZ se topa a bocajarro con GROVE y sigue su camino, seguro y sereno. GROVE se levanta y lo sigue con mirada inteligente y rostro pensativo.

31 EXT. LA MONEDA / PALACIO DE GOBIERNO - DÍA.

RÓTULO: LA MONEDA - 30 DE AGOSTO DE 1925.

Imagen de archivo en blanco y negro de una manifestación de ciudadanos frente a La Moneda. ALESSANDRI, asomado a un balcón del edificio, se dispone a hablar a la muchedumbre a través de los micrófonos. Tiene su brazo izquierdo flexionado a la espalda como tribuno romano. Justo antes de empezar el discurso alza el brazo derecho y agita la mano con los dedos juntos y la palma hacia abajo, como si estuviera dándose golpecitos en la cabeza.

ALESSANDRI

Mi querida chusma inconsciente que me escucháis, tengo el honor y el privilegio de anunciarles que el pueblo de Chile, mediante plebiscito limpio y por abrumadora mayoría, ha aprobado la nueva Constitución que regirá los destinos de la patria...

La muchedumbre estalla de júbilo.

ALESSANDRI

Pueblo de Chile recuerden bien este día histórico, grábenselo a fuego en la mente, digan a sus hijos y a sus nietos, "Yo estuve allí, aquel 30 de agosto de 1925, día en que acabó el poder absoluto de la oligarquía". Acaba un régimen y comienza otro, querida chusma. Más temprano que tarde esta Constitución hará de Chile un país más justo, más humano...

FUNDIDO. Desde "Mas temprano..." la voz va apagándose.

32 INT. CASA HUMILDE DE FAMILIA CHILENA - TARDE-NOCHE.

RÓTULO: SANTIAGO DE CHILE - 1º DE OCTUBRE DE 1925.

Hombres, mujeres, niños y ancianos hacinados escuchan atentamente la radio. Una luz mortecina cuelga del techo.

VOZ DE LOCUTOR:

Dos noticias de última hora han llegado a nuestra redacción. Sin duda no dejarán indiferente a nadie. La primera, el coronel MARMADUKE GROVE VALLEJO, Comodoro del Aire, ha sido destinado a París, como agregado militar. La segunda, lo que todo Chile temía: el Presidente de la República, DON ARTURO ALESSANDRI PALMA, padre de la modernización del país y de la nueva Constitución, ha renunciado al cargo. Le sustituye DON LUIS BARROS BORGONO...

FUNDIDO. Desde "ha renunciado al cargo..." la voz va apagándose. Reacción triste de los adultos, una mujer solloza con sentimiento.

A 33 EXT. INSTALACIONES DEPORTIVAS - DÍA.

RÓTULO: FACULTAD DE MEDICINA - UNIVERSIDAD DE CHILE - AGOSTO - 1926.

Combate de lucha romana entre SALVADOR ALLENDE y su amigo JUAN VARLETTA, ambos de 18 años y a torso descubierto. SALVADOR es un joven rocoso, nervudo, apretado como una gavilla de trigo, de baja estatura y espalda ancha. VARLETTA es un joven más grande que SALVADOR. JAIME PINTO RIESCO está entre el grupo de estudiantes de medicina que vitorea a los luchadores. Dos o tres chicas entre ellos. ZORAYA, una de ellas, es la novia de VARLETTA.

SALVADOR gana el combate. ZORAYA, dulce y cariñosa, pasa una toalla a VARLETTA y lo besa en la cara con afecto. Ambos se secan el sudor.

ESTUDIANTE 1

(En voz alta).

¿QUIÉN VA A LA MANIFESTACIÓN MAÑANA?

La mayoría dice que va.

ESTUDIANTE 2

(En voz alta).

¡YO NO VOY! No estoy para que me abran la cabeza a palos.

ESTUDIANTE 3

¡La policía quiere saber lo que tienes dentro!

Risotada general.

JAIME

Ibáñez sacará policías a caballo. Es inútil.

SALVADOR

¿Qué es inútil?

ESTUDIANTE 4

Uds. los provincianos vienen a Santiago creyendo que aquí todo el monte es orégano.

VARLETTA y ZORAYA están embelesados el uno con el otro, tomados de la mano, semi ausentes.

SALVADOR

¡Ibáñez cree que Chile entero es su coto privado de caza! No tengo nada en contra de los santiaguinos, pero si los provincianos tenemos que sacudirles la modorra y la apatía, ¡bienvenido sea!

VARLETTA reacciona, saliendo de su embeleso.

VARLETTA

¡Hay que parar los pies a Ibáñez! Obligó a Alessandri a renunciar, pero él sigue como ministro de Guerra con Figueroa. Mangonea y reprime como si fuera ministro del Interior. Es un hombre muy peligroso.

SALVADOR

La libertad está en juego. Ni más ni menos. Demasiado pasivos los estudiantes en Santiago. Hace falta un vendaval que despierte la Alameda apacible y franciscana. Santiago se mira el ombligo mientras el mundo alrededor se viene abajo. ¿Dónde nos juntamos mañana?

A 34 EXT. CALLE CÉNTRICA DE SANTIAGO - DÍA.

Un nutrido grupo de estudiantes marcha. SALVADOR, JAIME y VARLETTA a la cabeza. La fila frontal lleva desplegado un enorme cartel que dice: "¡LIBERTAD!" Alternativamente, imágenes de archivo en blanco y negro.

MANIFESTANTES

¡PAN, JUSTICIA, TRABAJO Y LIBERTAD! BIS, BIS, BIS...

Desde una bocacalle emerge un grupo de policías a caballo. Los estudiantes son apaleados y disueltos. Algunos quedan heridos.

A 35 INT. PENSIONADO UNIVERSITARIO - NOCHE.

Un grupo de estudiantes reunidos en un espacio pequeño. Muchos de pie, pegados uno al otro y de espaldas a la pared. Otros tantos sentados en el suelo, formando

semicírculo, entre éstos VARLETTA y ZORAYA cogidos dulcemente de la mano, SALVADOR en el centro, tiene un ejemplar de **El Estado y la Revolución** de Lenin. Algunos tienen parches y cabezas vendadas, entre éstos, JAIME. Hay dos chicas más. Se reúnen para realizar lecturas colectivas de los clásicos del marxismo y discutir sobre política nacional e internacional.

ESTUDIANTE 1

Mucha gente piensa que Ibáñez es un héroe, como Mussolini.

ESTUDIANTE 2

¡Menudo héroe! Bajo el paraguas de Figueroa apalea que da gusto.

ESTUDIANTE 3

El cabrón de Alessandri tiró la toalla a medio camino dejándonos de regalo un militar.

JAIME

Yo me declaro pacifista y antimilitarista. La Primera Guerra Mundial ha sido suficiente.

ESTUDIANTE 4

¡Pero hay que derrotar al enemigo de casa! ¡El parlamentarismo, la injusticia, la miseria y la represión!

ESTUDIANTE 5

¿¡CÓMO!? ¿Creando grupos como los Camisas Negras de Mussolini?

ESTUDIANTE 6

¡CLARO, LOS CAMISAS ROJAS!

ESTUDIANTE 7

¡CÁLLATE! Por favor..., Chile no tiene nada que ver con Italia ni Ibáñez con Mussolini.

ESTUDIANTE 8

¡No estoy de acuerdo! Primero, Mussolini e Ibáñez aparecieron en momentos de crisis; y segundo, ambos reprimen a los obreros con violencia...

ESTUDIANTE 9

¡¡¡SÍ, SEÑOR!!!

SALVADOR

¡El fascismo es simplista! No tiene otra solución más que la violencia. Para ellos la democracia es impotencia, desorden y rendición. Atrae con su parafernalia de símbolos, uniformes, banderas, deportes... Y entusiasmo porque promete beneficios...

ESTUDIANTE 10

Está claro. Propongo hablar de Rusia.

VARLETTA

De acuerdo. Desde que Stalin está en la Secretaría General del Partido su poder es inmenso. Lenin, antes de morir, dijo que Stalin era un hombre brutal...

ESTUDIANTE 11

¡Seguro! Todos los comunistas lo son.

Murmullos a favor y en contra.

VARLETTA

Lenin propuso que nombraran Secretario General a alguien más tolerante y leal, más educado y menos caprichoso...

ESTUDIANTE 11

A Trotsky, ¿no?

ESTUDIANTE 12

(A Estudiante 11)

¡DEJA DE INTERRUMPIR! ¿Sabe alguien qué quiere Stalin?

VARLETTA

Consolidar la revolución en Rusia y después expandirla al resto del mundo.

ESTUDIANTE 12

¿Alguien tiene algo en contra de eso?

ESTUDIANTE 13

No. Pero yo prefiero a Trotsky porque Stalin quiere reemplazar el poder de la clase obrera por el poder del Partido Comunista. Y eso sí que no.

ESTUDIANTE 14

¡¡¡VIVA LA REVOLUCIÓN PERMANENTE DE TROTSKY!!!

ESTUDIANTE 15

¿Y eso qué es?

ESTUDIANTE 16

Oye, ¿por qué no acabamos el libro que empezamos ayer?

ESTUDIANTE 15

Solo estaba preguntando.

ESTUDIANTE 16

(Con paternalismo).

La Revolución Permanente plantea que el socialismo debe ser construido a escala internacional. Si hay socialismo en un solo país, los países capitalistas acabarían con él.

SALVADOR

Solo una cosa más: no puede existir un solo partido que controle todo. ¿Qué clase de democracia sería esa?

JAIME

Oye, yo quiero leer algo...

ESTUDIANTE 17

Después. Que lea el Pije...

SALVADOR

(Ojeando le libro)

Habíamos quedado...

ESTUDIANTE 18

En que el Estado aparece cuando la sociedad se ha dividido en clases que no se pueden ni ver...

SALVADOR

Sí, pero Marx va más allá... (Leyendo). El Estado es un órgano de dominación de clase, un órgano de opresión de una clase sobre otra...

ESTUDIANTE 19

¡No! El orden del Estado es la conciliación de las clases, no la opresión de una clase por otra...

ESTUDIANTE 20

¡CÁLLATE MENCHEVIQUE AMARILLO! Esa posición neutraliza la lucha por el derrocamiento de los opresores...

SALVADOR

Oye, oye, más respeto, por favor. Lo de "menchevique amarillo", sobra.

ESTUDIANTE 20

(A Salvador)

¿Tú también eres menchevique? (A todo el grupo). El ejército y la policía del Estado existen, primero, para mantener un orden injusto y, segundo, para que las clases irreconciliables no se maten entre ellas...

ESTUDIANTE 21

De acuerdo, pero la liberación de la clase obrera es posible mediante una revolución pacífica.

Murmullos encendidos en contra y a favor.

JAIME

¿Puedo leer algo?

VARLETTA

¡LEE, HUEVÓN, LEE!

JAIME 4

Es una carta de la Primera Guerra Mundial. Un soldado inglés se la manda a su novia desde el frente (lee):

Cariño mío, me fusilarían si pillan esta misiva. Todo el mundo está harto aquí, a ninguno le queda nada de patriotismo, ni le importa un rábano si Alemania tiene Bélgica o Francia. Lo único que queremos es acabar con esto e irnos a casa. La mayor esperanza es que las protestas en casa obliguen al gobierno a acabar con la guerra. A mí solo me queda pensar en los que amo y confían en mí para que contribuya a lograr vuestra seguridad y libertad. Es lo único que me mantiene y me da fuerzas para aguantar. En cuanto a la religión, que Dios me perdone, nadie le dedica aquí un solo pensamiento.

Dios te bendiga cariño y a todos los que amo y me aman, porque sin tu amor y confianza, desfallecería y fracasaría.

Adiós, amor mío. Continuaré hasta el final, sea bueno o malo...

Te quiere,

Tom.

SILENCIO.

A 36 INT. SALÓN-COMEDOR / CASA SEÑORIAL - NOCHE.

ANA ALLENDE CASTRO, 60 años, tía solterona de SALVADOR, teje sentada en un sillón. La mesa está puesta con primor para cenar. Solo hay un cubierto.

RUIDO de llave que entra en cerradura.

CAMPANADAS. ANA mira el reloj de pared que da las 12 de la noche.

SALVADOR entra en el salón-comedor.

SALVADOR

Buenas noches, tía.

Besa a su tía en la frente.

ANA

Buenas noches, hijo.

SALVADOR se sienta en un sillón.

ANA

(Capciosa)
Qué tarde acaban las clases, ¿no?

SALVADOR
(Sonriente)
Un poquito, tía.

ANA
Si te digo la verdad, no sé qué prefiero: que te vayas de fiesta con tus amigos o que te metas en política.

SALVADOR
Las dos cosas me apasionan, tía. También la medicina, ¿o no?

ANA
No digo que no estudies, hijo. Eres un muchacho responsable, pero la política me da miedo. Pienso en mi padre, tu abuelo el Rojo Allende...

Entra al salón-comedor MAMA ROSA, 43 años, la niñera de SALVADOR, prototipo de la mujer de pueblo: siempre dispuesta a agradar a sus patrones. Es una cocinera brillante. Siente devoción por SALVADOR; le lava, plancha y remienda la ropa. Tuvo que dejar a su hija para entrar a trabajar en casa de los ALLENDE - GOSSENS.

MAMA ROSA
¡Ya está en casa mi chico! A la mesa, vamos.

Quita un florero con flores de la mesa. SALVADOR se incorpora, va a la mesa y se sienta.

SALVADOR
Huele de maravilla. A ver si adivino...

ANA
Ya tendrás tiempo de dedicarte a la política, cuando acabes la carrera, y si quieres.

MAMA ROSA
Mi chico será Presidente, Dñ^a Ana.

ANA
Deja de decir tonterías y sírvele la cena que vendrá muerto de hambre.

SALVADOR estira el cuello y huele. MAMA ROSA yéndose hacia las dependencias interiores de la casa.

MAMA ROSA
Adivina buen adivinador...

SALVADOR
(Alto para que le oiga Mama Rosa)

¡YA LO SÉ!

ANA

¡Shit! Que vas a despertar a los vecinos.

SALVADOR

Deme una pista, tía.

ANA

(Bajito para que no oiga Mama Rosa)

Tacna.

Entra al salón-comedor MAMA ROSA. Trae un plato humeante. SALVADOR, expectante, la ve acercarse. Ella sirve el plato en la mesa.

SALVADOR

¡Cazuela de gallina picante!

SALVADOR se levanta y besa a MAMA ROSA.

SALVADOR

Gracias, Mama Rosa.

Ella no cabe en sí de felicidad: su buenhacer es la causa de la alegría de su "chico". Se sienta discretamente en una silla pegada a la pared, alejada de la mesa.

SILENCIO.

SALVADOR come lentamente, exquisitos modales. Tiempo para la acción.

ANA

Estuvo dos días cocinando la gallina al vapor para diluir la grasa, como hacíamos en Tacna. ¿Te acuerdas?

SALVADOR asiente al tiempo que emite un leve sonido de garganta.

FUNDIDO. SALVADOR ha terminado de cenar.

SALVADOR

He tocado el cielo con las manos.

Se levanta y vuelve al sillón. MAMA ROSA levanta la mesa.

SALVADOR

A partir de la próxima semana trabajaré en el Hospital Psiquiátrico a cambio de pan y techo en el pensionado.

ANA se queda de piedra. Para de tejer. MAMA ROSA desaparece hacia el interior llevándose cosas de la mesa.

ANA

¿Estás mal aquí, hijo?

SALVADOR

¿Bromea, Ud., tía? Ya quisieran mis compañeros de provincias vivir aquí. Tengo cargo de conciencia.

ANA

¿Pero tú eres tonto, hijo? ¡Te salió el Rojo Allende! ¡Qué cruz!

Entra al salón-comedor MAMA ROSA y continúa recogiendo la mesa. Sus ojos están llorosos.

SALVADOR

Buenas noches, tía.

La besa en la frente. Mira a MAMA ROSA que baja la vista.

A 37 INT. HABITACIÓN / CASA SEÑORIAL - NOCHE.

Habitación de SALVADOR en casa de su tía ANA. La estancia está decorada con exquisito gusto. MAMA ROSA, en un alarde de atención, ha dejado a su "chico" la cama abierta, el pijama doblado y las pantuflas en el suelo. SALVADOR se quita la ropa y la deja en un galán de noche que tiene soporte para zapatos. Cuando tiene puesto el pijama, se mira en el espejo de la puerta de un ropero, luego la abre y observa tres elegantes trajes. En el compartimento superior del ropero hay tres sombreros; un tongo, uno de paja blanca y otro de fieltro fino.

SALVADOR se acuesta. Boca arriba piensa unos instantes, suspira hondamente y apaga la luz de la mesita de noche.

A 38 INT. HOSPITAL PSIQUIÁTRICO - DÍA.

RÓTULO: FACULTAD DE MEDICINA / HOSPITAL PSIQUIÁTRICO - MAYO - 1927.

Amplia estancia llena de pacientes; lugar espantoso, propio de un hospital público de un país subdesarrollado de la época. Algunos estudiantes de medicina con sus batas blancas hablan con pacientes, los auscultan, examinan, etc.

SALVADOR está frente a PACIENTE BIPOLAR, hombre de poco más de 30 años, mugriento, dientes negros, pelo apelmazado y largo, ojos vidriosos, descalzo, pantalones y camiseta raídos. Lleva el cuerpo lleno de colgajos: tapas de botella, clavos, latas, corchos, fotografías, etc. Un hilillo de baba cae de su boca. No parará de dar saltitos durante toda la secuencia.

PACIENTE BIPOLAR

Comandante Allende, deme la orden y pondré fin a esta caterva de políticos ladrones y corruptos. Todo esto que llevo colgado es metralla para construir una bomba y volar el culo de Ibáñez y su puto caballo. Tengo más metralla debajo de un puente del río Mapocho. Estuve allí escondido tres días con otros compañeros de combate hasta que renunció Figueroa. Pero ya no aguantamos más: ¡IBÁÑEZ ES AHORA EL PRESIDENTE! Nos va a matar a todos. Esta noche volveré a escaparme de aquí. Tenemos que hacer las bombas. Deme la orden, Comandante Allende.

SALVADOR llama a una ENFERMERA con un gesto. Da una breve mirada a la ficha del PACIENTE que tiene entre sus manos.

SALVADOR

Muy bien, soldado Jesús Bermúdez. Haremos la revolución en orden y con disciplina. Lo primero es un uniforme limpio.

La ENFERMERA ya está junto a ellos.

SALVADOR

(A Enfermera)

Sargento, lleve a este soldado ante el destacamento de celadores...

Al PACIENTE BIPOLAR se le escapa un exabrupto de risa que apenas puede controlar.

SALVADOR

... para que lo limpien y lo vistan con el uniforme reglamentario.

ENFERMERA, en complicidad con SALVADOR, coge del brazo al PACIENTE y se dispone a llevarlo.

SALVADOR

Soldado Bermúdez, queda terminantemente prohibido abandonar este cuartel hasta nueva orden. ¿Lo ha entendido?

PACIENTE BIPOLAR

(Saluda militarmente y se cuadra)

Sí, mi comandante.

El PACIENTE se da media vuelta y se aleja acompañado de la ENFERMERA. SALVADOR les mira.

A 39 INT. ANFITEATRO / AULA DE CLASES - DÍA.

RÓTULO: CENTRO DE ALUMNOS - FACULTAD DE MEDICINA.

El anfiteatro está repleto de estudiantes. VARLETTA y ZORAYA en primera fila y tomados de la mano. Junto a estos,

JAIME PINTO RIESCO. Muchos llevan sombreros de paja blanca, muy de moda. La Junta Directiva, compuesta de 8 estudiantes, SALVADOR entre ellos, está sentada junto a una mesa ubicada en el proscenio. SALVADOR está vestido de traje impecable, lleva puesto su sombrero de paja blanca, junto a él una MUCHACHA guapísima que de vez en cuando le mira medio embobada, loquita por el dandy.

SILENCIO. Los miembros de la Junta Directiva hablan entre ellos en voz baja.

ESTUDIANTE 1, ubicado en el centro de la mesa, se levanta.

ESTUDIANTE 1

Por abrumadora mayoría sale elegido presidente del Centro de Alumnos de la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile, el compañero Salvador Allende Gossens.

El auditorio y la Junta Directiva se ponen de pie y aplauden con entusiasmo. SALVADOR también se levanta y aplaude. La MUCHACHA le besa en la cara con ardor.

A 40 INT. HABITACIÓN INDIVIDUAL / PENSIONADO UNIVERSITARIO - NOCHE.

Habitación individual de SALVADOR, pequeña y limpiísima. Cama de dos plazas con colcha y cojines a juego, sábanas de hilo bordadas con las iniciales "S.A.G.", mesita de noche con pañito de encaje de bolillos y lámpara elegante, ropero con espejo en la puerta, el galán de noche que había en casa de su tía ANA, mesa pequeña redonda de trabajo con mantel largo de cretona, encima hermoso florero con flores frescas, una silla. Un cuadro vanguardista en alguna de las paredes... Ventana al exterior cuyos visillos de tela fina bordados están recogidos en el centro.

SALVADOR está en mangas de camisa, botones del cuello desabrochados, la chaqueta de su traje cuelga del galán de noche. Se mira al espejo, se quita las gafas y limpia los cristales, se pone las gafas y se contempla en el espejo unos segundos. Va a la mesita de noche, abre su cajón, saca un frasco de perfume y se unta el cuello y la cara. Abre la cama con cuidado y rocía generosamente las sábanas con perfume.

41 INT. DORMITORIO / CASA DE LA VEREDA DE ENFRENTA AL PENSIONADO - NOCHE.

ZORAYA y sus amigas, JOVANA e ISABELLA, jóvenes como ella, fisgonean a través de la ventana todo lo que hace SALVADOR en su habitación. Están con la luz apagada.

SALVADOR acaba de terminar de rociar con perfume las sábanas y las deja como estaban. Guarda el perfume en el cajón de la mesita de noche y desaparece del campo visual de las muchachas.

JOVANA

¡¿HAS VISTO LO QUE HA HECHO?!

ISABELLA

¡Qué mono!

ZORAYA

¡Qué cabrón!

JOVANA

Las ganas que tienes de estar con él.

ISABELLA

(A Zoraya)

Putona.

ZORAYA

Ya caerá esa breva.

JOVANA

¿Y Varletta?

ZORAYA

No tiene por qué saberlo.

ISABELLA

¡Huiyuyui...!

JOVANA

¿Por qué Salvador tiene habitación individual?

ZORAYA

Pituto.

ISABELLA

Los otros tienen habitaciones colectivas.

ZORAYA

Que se jodan.

A través de la ventana se ve un lujoso coche que avanza lentamente hacia el pensionado y se detiene en la puerta.

JOVANA

¡MIRA QUÉ COCHE!

ISABELLA

¡Cállate, huevona!

Baja del coche la MUCHACHA guapísima que estaba junto a SALVADOR cuando fue elegido presidente del Centro de

Alumnos. Va en pijama, con una botella de champán y dos copas.

ISABELLA está con la boca abierta, JOVANA se lleva las manos a la cabeza y ZORAYA se tapa la boca de impresión.

ZORAYA
(Susurrando)
¡Yo conozco a esa puta!

La MUCHACHA toca el timbre del pensionado.

JOVANA
(Susurrando)
¡Cuenta! ¿¡Quién es!?

Alguien abre la puerta y la MUCHACHA entra al pensionado.

ZORAYA
(Susurrando)
Estaba con él cuando lo eligieron presidente del Centro de Alumnos.

ISABELLA
Es flaca y plana.

JOVANA
Pero le da lo que pide.

ZORAYA
¡Cabrón!

La MUCHACHA entra a la habitación de SALVADOR que la recibe con un apasionado beso. Ella cruza una pierna alrededor de la cintura de SALVADOR. Éste apaga la luz.

Los rostros de JOVANA e ISABELLA expresan la sensación de haberles metido y quitado un chocolate de la boca. Los ojos y rostro de ZORAYA en cambio, arden de deseo.

A 42 EXT. PATIO / CASA SEÑORIAL - DÍA.

RÓTULO: CASA DE LOS ALLENDE-GOSSENS - VIÑA DEL MAR - DICIEMBRE - 1927.

Una mesa redonda dispuesta con detalle para siete comensales. Promete ser un almuerzo veraniego opíparo. Exquisitos manjares, finos cubiertos, copas de cristal y vino en abundancia. DON SALVADOR ALLENDE CASTRO, 56 años, está sentado a cabecera de mesa, visiblemente menoscabado debido a la severa diabetes que padece. Tiene una pierna amputada; muletas apoyadas en el respaldo de su silla. A su lado derecho DON ARTURO ALESSANDRI PALMA, 59 años, ex

Presidente de la República. Cinco sillas vacías alrededor de la mesa.

DON SALVADOR
Arturo.

DON ARTURO
Mande.

DON SALVADOR
Yo no me voy a morir nunca.

DON ARTURO
Yo tampoco: ya somos dos. ¡Salud!

Risotada de ambos que cogen sendas copas, la de DON ARTURO tiene vino, la de DON SALVADOR, jugo de fruta. Entra al patio DOÑA LAURA, 50 años, trae una bandeja de aperitivos.

DOÑA LAURA
(Amenazadora)
¡Salvador!

DON SALVADOR muestra a su esposa la copa con jugo.

DON ARTURO
Tranquila Laura. Con la diabetes no se juega, amigo mío.

Ambos hombres beben, mientras DOÑA LAURA deja los aperitivos en la mesa.

DON SALVADOR
La muerte maldita
Teme a Laurita.

DOÑA LAURA
(Hastiada del monotema)
No hace gracia, Salvador.

DOÑA LAURA desaparece en el interior de la casa.

SILENCIO.

Entra al patio INÉS, 26 años, hermana de CHICHO, hermosa y alegre. Besa a su padre y luego a DON ARTURO.

INÉS
Hola, Papá. Don Arturo...

DON ARTURO
Oye, quiero que te cases con mi hijo, Jorge.

INÉS
(Con humor)

Demasiado tarde, Don Arturo. Ya tengo fecha de boda...

DON ARTURO
¿¡Y yo sin saberlo!?

DON SALVADOR
Yo lo supe la semana pasada.

DON ARTURO
¿Con el mismo?

INÉS
Por favor, Don Arturo...

DON SALVADOR
Sí, con Eduardo. Los Grove tienen fama de lapas.

DON ARTURO
Me salen hasta en la sopa. A su hermanito, Marmaduke, lo mandamos a París.

INÉS
Eduardo recibió carta suya. Tiene sangre en el ojo.

DON SALVADOR
Ese Marmaduke tiene la cabeza un poco caliente, ¿no? El frío le sentará de maravilla.

DON ARTURO
Lo dudo mucho. Tal vez cometí un error.

DON SALVADOR
Acomodará la moral a las circunstancias...

DON ARTURO.
No. Tiene la cáscara amarga.

Entra al patio ALFREDO, 29 años, hermano mayor de CHICHO, introvertido, mirada triste. DON ARTURO se levanta apenas entra ALFREDO, mientras INÉS, con cariño, da la bienvenida a su hermano con un beso. DON ARTURO se planta delante de ALFREDO y empieza a boxear. ALFREDO, cohibido, ríe tímidamente sin saber cómo reaccionar. INÉS ilustra un upper cut, gesto dirigido a su hermano: que propine un golpe al "viejo" y le deje tieso. Pero ALFREDO declina el juego, besa a su padre y se sienta a su lado izquierdo.

DON SALVADOR
(A Don Arturo)
¡Tú deja de hueviar y siéntate aquí!

DON ARTURO
(A Alfredo)

Todos dicen que el boxeo es tu verdadera vocación, no el Derecho.

DON ARTURO se sienta en su sitio.

DON SALVADOR

Deja que termine la carrera y después que se dedique a las tonterías.

Entra al patio LAURA, 16 años, hermana menor de CHICHO, hermosa y contenta como un cascabel. Trae una bandeja con seis copas de pisco sour y la deja sobre la mesa. INÉS las distribuye; una delante de cada comensal, excepto DON SALVADOR.

Entra al patio DOÑA LAURA.

DOÑA LAURA

Salvador estará a punto de llegar. Mientras tanto hagamos un brindis.

DOÑA LAURA se sienta diametralmente al frente de su esposo, INÉS junto a su hermano y LAURA entre su madre y su hermana. Queda pues una silla vacía entre DOÑA LAURA y DON ARTURO. DON ARTURO se pone de pie y adopta una actitud solemne.

DON ARTURO

¡Brindo por la muerte de Ibáñez!

DOÑA LAURA

¡Arturo, por favor!

DON SALVADOR apenas contiene la risa.

DON ARTURO

¡SÍ! ¡USURPADOR DE MIERDA! ¡Déjame Laura! Si no puedo expresar mis sentimientos entre amigos, ¿dónde entonces? ¡Y QUE LO ENTIERREN BOCA ABAJO, POR SI QUIERE SALIR QUE SE VAYA MÁS PA' ABAJO! ¡SALUD!

DON SALVADOR

¡Salud!

Todos beben y reaccionan de distinta manera. DON SALVADOR estalla en carcajadas, DOÑA LAURA mantiene la compostura; de buena gana daría un bofetón a DON ARTURO por blasfemo: un buen cristiano no desea la muerte de nadie. ALFREDO esboza una sonrisa que se transforma en mueca cuando ve la cara de su madre, LAURA, sonriente, mira a unos y a otros. INÉS observa a DON ARTURO con suspicacia.

Entra al patio SALVADOR, 19 años. LAURA se levanta y corre al encuentro de su hermano querido y lo abraza.

DON SALVADOR

¡Más vale tarde que nunca, muchacho!

SALVADOR y LAURA cuchichean.

SILENCIO.

SALVADOR vuelve hacia el interior de la casa, LAURA lo sujeta del brazo, pero él se libera con energía y desaparece. LAURA vuelve a su sitio en la mesa, DOÑA LAURA salta de su silla como gata en pos de su presa y desaparece en el interior de la casa.

SILENCIO.

A 43 INT. COCINA / CASA SEÑORIAL - DÍA.

SALVADOR y DOÑA LAURA, cara a cara.

SALVADOR

¡Yo no me siento a la mesa con ese hijo de puta traidor y miserable!

DOÑA LAURA da vuelta la cara de su hijo de una bofetada. SALVADOR, mano en su mejilla, mira aterrado a su madre.

DOÑA LAURA

Arturo no es un hijo de puta ni un traidor ni un miserable, sino tu adversario político y como tal le debes respeto. ¡No lo olvides en la vida! ¿Me has entendido? Arturo es un amigo de la familia de toda la vida. ¡Ahora vas a la mesa respetuosamente y te sientas!

A 44 EXT. PATIO / CASA SEÑORIAL - DÍA.

Entra al patio DOÑA LAURA y se sienta en su sitio.

SILENCIO.

DON SALVADOR

Que yo sepa, todavía no he muerto.

LAURA

(Afectada)

¡Papá!

Entra al patio SALVADOR.

DOÑA LAURA

(Indicando la silla vacía)

Alfredo, siéntate aquí.

ALFREDO obedece. SALVADOR se sienta en el sitio que ha dejado su hermano.

DON ARTURO

Dicen que el único camino para llegar la sabiduría es pasarse un poco.

DON SALVADOR
Ya lo creo.

DON ARTURO
(A Salvador con retintín)
Tómate el pisquito, Salvador Junior...

SALVADOR está demasiado perturbado para ser amable con alguien, menos aún con un viejo cazurro y mordaz.

DOÑA LAURA
(Atemperando)
Me habría gustado ser hombre... Uds. se entregan con más libertad que nosotras a las grandes pasiones, como la política... No sé, se descarrían más veces, por eso ensanchan sus mentes.

DON ARTURO
Muy aguda. A los chilenos les encanta la política como e-s-p-e-c-t-á-c-u-l-o. ¡Odan la ley! Pero adoran la parafernalia de urdirla. Los chilenos no quieren legisladores, sino buenos actores...

SALVADOR
¿Como Ud.?

DON ARTURO
Me has dejado con la palabra en la boca.

ALFREDO
Las leyes son como los perros: ladran a los desarrapados. Por eso sólo los chilenos pobres odian la ley.

DON SALVADOR
¡Ay! Cómo das en la diana, Alfredito. ¿Qué dijo el otro?

DON ARTURO
No solo los pobres... Yo he tenido mala suerte con mis subalternos. Cuando les daba órdenes atinadas y legales no las cumplían, cuando les mandaba a hacer disparates los realizaban inmediatamente.

SALVADOR
Como los que hizo Ibáñez durante su mandato.

DON SALVADOR disfruta como niño; mira a uno y a otro como si mirara la pelota en un partido de tenis.

DON ARTURO
Ibáñez no es amigo mío, hijo.

SALVADOR

Me da igual. Ud. no supo imponer su autoridad a militares de mentalidad simplista que necesitan un enemigo y cuando no lo tienen se lanzan contra el pueblo.

DON ARTURO

Te advierto Chicho que ningunear a Ibáñez es un error. Le conozco bien.

SALVADOR

Es un populista impresentable...

LAURA

¡Pero ha ganado la Presidencia de la República con el 97% de los votos, Salvador!

DON SALVADOR

¡Huy la otra!

SALVADOR

No por sus méritos sino por la incapacidad de los políticos. Ahora la represión de Ibáñez será peor. Mire Don Arturo, yo reconozco sus esfuerzos por reformar el país, pero reconozca Ud. que se farreó su mandato...

DON ARTURO

¡Qué sabe el burro de estrellas si nunca mira pal' cielo!

SALVADOR se levanta de su asiento indignado.

SALVADOR

¡Sin ofender, Don Arturo!

DON SALVADOR

(A Salvador, con autoridad)

¡Siéntate!

SALVADOR se sienta.

DON ARTURO

Si algún día tienes poder te darás cuenta de la impotencia del poder. Me decepcionas si tengo que hacer pedagogía contigo. Pero si no hay más remedio...: Ibáñez mantiene a raya a la oligarquía. ¿Sabes tú lo que es gobernar un país en banca rota por la caída del precio del salitre?

SALVADOR

¿Me puedo retirar, mamá?

DOÑA LAURA

No. No puedes.

DON SALVADOR

Hoy no almorzamos...

DOÑA LAURA se levanta, la sigue LAURA. Ambas desaparecen en el interior de la casa.

DON ARTURO

La impaciencia es propia de la juventud.

SALVADOR

Y el conformismo es propio de la senectud.

SALVADOR se levanta de la mesa y desaparece en el interior de la casa. INÉS le sigue. DON SALVADOR mira sonriente a DON ARTURO.

DON SALVADOR

Hijo e' tigre, ah.

DON ARTURO

Pero despacito por las piedras...

DON SALVADOR

¡¿Y qué dice Alfredito, mi chico?!

ALFREDO

Yo no pinto una mierda, papá. Pero he aprendido que el conocimiento del mundo sirve más para hacer astutos a los hombres que para hacerlos buenos.

DON SALVADOR

¡Re chucha!

DON ARTURO

Bien dicho.

DON SALVADOR

Mi mayor felicidad son mis hijos.

DON ARTURO

Yo tampoco me quejo.

DON SALVADOR

¿Cuando te vas a Francia?

DON ARTURO

Dentro de un mes.

DON SALVADOR

¿Tu "exilio dorado"?

DON ARTURO

(Con sorna, pero sonriente)

Sí. Ya me echan de menos cuando no voy.

DON SALVADOR coge sus muletas y empieza a levantarse. ALFREDO se levanta para ayudarle, pero su padre le indica con un gesto que no es necesario. DON ARTURO y ALFREDO le

ven caminar hacia el interior de la casa. Antes de desaparecer, DON SALVADOR vuelve la cabeza hacia la mesa.

DON SALVADOR
Arturo.

DON ARTURO
Mande.

DON SALVADOR
Cuando me vaya pa arriba, si hay algo, bajo y te lo digo. Si no bajo, es que no hay ná.

DON SALVADOR desaparece dentro de la casa. DON ARTURO contiene la emoción.

SILENCIO.

45 INT. SALÓN LUJOSO - PENUMBRA.

RÓTULO: CALAIS - FRANCIA - 23 DE ENERO DE 1928.

Dos potentes haces de luz solar penetran por sendas ventanas. Resto de cortinas cerradas, solo el fulgor de la luz solar ilumina el espacio lleno de humo de tabaco. Distribuidos como mejor convenga, ALESSANDRI, el derechista acérrimo GUSTAVO ROSS SANTA MARÍA, los banqueros AGUSTÍN EDWARDS MAC-CLURE y CORNELIO SAAVEDRA y los militares chilenos MARMADUKE GROVE, CARLOS MILLÁN IRIARTE, ambos mayores del Ejército y ENRIQUE BRAVO ORTÍZ, general (r). Solo GROVE y BRAVO estarán uno junto al otro; forman un tándem.

MAYOR MILLÁN
Coronel Grove, su participación en el restablecimiento de la democracia en Chile es una garantía para las instituciones armadas.

EDWARDS
Esperamos que también lo sea para quienes financiamos la operación.

ALESSANDRI
Edwards, ¡yo soy garantía de estabilidad y seguridad jurídica para los bancos!

MAYOR GROVE observa con mirada perturbadora a ALESSANDRI.

ALESSANDRI
(Que ha sentido la mirada).
La enorme popularidad y prestigio de mi amigo Grove dentro de las Fuerzas Armadas y el apoyo que tengo del pueblo de Chile harán de nosotros un tándem irresistible.

MAYOR GROVE

Sin duda. Salga bien o salga mal la acción que preparamos, espero que mi próximo destino sea un poco más al norte, Siberia, por ejemplo, ¿no, "amigo" Alessandri?

ALESSANDRI acusa la puya: su connivencia con IBÁÑEZ para alejar a GROVE de Chile destinándolo a París como agregado militar está pasándole factura.

MAYOR MILLÁN

No es momento de reproches, Grove...

MAYOR GROVE

No mayor, es humor entre "amigos".

GENERAL BRAVO

Ha llegado la hora de embridar al Caballo Ibáñez, señores.

SAAVEDRA

Justamente, "Caballo", general, no "Burro": ha puesto al mando del Ejército y la Armada a hombres de su confianza. ¿Qué garantía real existe de que esta operación tenga éxito?

MAYOR GROVE

¡Ninguna!

BRAVO reprende a GROVE con la mirada: no se debe mencionar ante civiles que no existe garantía de éxito en ninguna misión militar.

MAYOR GROVE

Uds. los banqueros siempre quieren comprar los huevos calaos.

GENERAL BRAVO

Para tu tranquilidad, Cornelio, en Argentina y Chile tenemos Comités Revolucionarios plenamente operativos.

UNOS GOLPECITOS en la puerta que se abre y entra un CAMARERO con una bandeja de ruedas; trae champán, copas, aperitivos, etc. El CAMARERO es un hombre macizo, joven, muy moreno y tiene una vistosa cicatriz en la cara.

ALESSANDRI

(A Saavedra).

No te preocupes, amigo mío, no arruinaremos tu banco.

CAMARERO dispone sus utensilios, se prepara para abrir las botellas, etc.

EDWARDS

Nos preocupa, Arturo, claro que nos preocupa: Ibáñez aumentó el sueldo de las Fuerzas Armadas y adquirió nuevo armamento. Además no tiene compromisos con ningún partido político.

GENERAL BRAVO

¡Chile no se merece a un huaso bruto en La Moneda! Un Mussolini criollo que quiere implantar la policía política en Chile.

Salta por los aires el corcho de una botella de champán y el CAMARERO sirve uno a uno las copas de los comensales.

ALESSANDRI

(Copa en mano).

"... Un huaso bruto en La Moneda..." "Un Mussolini criollo..." Eso me gustó, General Bravo, eso me gustó. ¡Señores! ¡Por el Pacto de Calais! ¡Salud!

TODOS

(Copas en manos).

¡Salud!

46 INT. ELEGANTE DESPACHO - DÍA.

RÓTULO: EMBAJADA DE CHILE - PARÍS - 31 DE JULIO DE 1928.

MARMADUKE GROVE, de pie, ausente. El EMBAJADOR se levanta de la silla de su escritorio y extiende a GROVE una carta. Éste no se adelanta para cogerla. El EMBAJADOR deja la carta sobre el escritorio y se desplaza hacia un ventanal.

EMBAJADOR

Una lástima que un hombre tan brillante como Ud. sea un traidor.

MAYOR GROVE

El tiempo pone a cada uno en su sitio.

EMBAJADOR

Desde luego. Su parodia de complot pasará a la historia por ridícula. Está Ud. cesado en sus funciones de Agregado Militar y será dado de baja del Ejército.

MAYOR GROVE, absorta la mirada, imagina...

47 EXT. ESCUELA MILITAR - DÍA.

MARMADUKE GROVE, custodiado por dos efectivos del Ejército, es despojado a tirones de sus galones por otro oficial de ejército. MAYOR GROVE, frente alta, mirada serena y firme, se mantiene muy digno. Detrás de la acción

un pelotón armado en rigurosa formación. Delante de la acción, IBÁÑEZ y un séquito de dos filas de INCONDICIONALES de alto rango del Ejército. Cerca de IBÁÑEZ el CAMARERO de Calais con uniforme y rango de teniente del Ejército.

Los personajes hablan bajo, para que se oiga a un metro a la redonda de IBÁÑEZ.

INCONDICIONAL 1

Al mar con él, mi coronel.

IBÁÑEZ

No, hombre. Es traidor, no maricón.

INCONDICIONAL 1

No noto la diferencia.

INCONDICIONAL 2

Mándelo pa' fuera en un avión, mi coronel. Si el avión se cae... Nadie fue.

IBÁÑEZ

Éste no aprenderá nunca. Mientras más viejo, más huevón.

INCONDICIONAL

Se irá a Buenos Aires. Allí también le tendremos controlado...

IBÁÑEZ sonríe.

A 48 INT. AULA DE CLASES - DÍA.

RÓTULO: SANTIAGO - FACULTAD DE MEDICINA - 1928.

Un cadáver sobre una mesa. Unos 15 estudiantes alrededor, SALVADOR y JAIME PINTO RIESCO entre ellos. El catedrático EDUARDO CRUZ COKE, 40 años, explica.

CRUZ COKE

Este hígado estaba enfermo. Las protuberancias de su superficie son quistes. ¿De agua? ¿Malignos? No alcanzamos a saberlo. El bazo también tiene quistes. ¿Lo ven? Antes de morir este hombre se hinchó. No sabíamos si era aire o agua. ¡Resultó ser sangre! Tuvo una hemorragia interna masiva. Si hubiéramos abierto el volumen de sangre nos habría impedido ver qué órgano sangraba. El hígado no producía factores de coagulación, el hombre perdía glóbulos rojos, responsables del oxígeno, y murió asfixiado. La clase ha terminado.

Los estudiantes se arremolinan alrededor del cuerpo y lo observan atentos.

A 49 INT. BAR QUITAPENAS - DÍA.

Tugurio antihigiénico, pero emblemático, situado enfrente de la entrada principal del Cementerio General en Santiago. En algunas mesas, parroquianos, parejas, borrachos solitarios, etc. Un grupo de estudiantes de medicina, alegres y chispados, SALVADOR entre ellos, sentados alrededor de una mesa comparten jarras de vino barato. ZORAYA, del brazo de SALVADOR, la cara sobrecargada de potingues y notablemente más arreglada que en secuencias anteriores, coquetea con él. SALVADOR, molesto, intenta desmarcarse con elegancia, pero la muchacha está muy cargante. Junto a SALVADOR, PABLO NERUDA, 24 años, delgado y vestido completamente de negro. Junto a NERUDA, JAIME PINTO RIESCO. En otro extremo de la mesa, VARLETTA, borracho, triste, lloroso y cabeza gacha, bebe ausente. SALVADOR lleva puesto un tongo y tiene entre sus manos un ejemplar de *20 poemas de amor y una canción desesperada* de PABLO NERUDA.

ESTUDIANTE 1

(Llamando)

¡DON CARLOS, PONGA 2 JARRAS A NOMBRE DE PEDRO MARTÍNEZ, POR FAVOR!

DON CARLOS

(Desde detrás del mesón)

¡OÍDO!

ESTUDIANTE 2

¡Bueno, Pablo Neruda! ¿Vas a leer o no?

SALVADOR pasa a NERUDA el libro.

ESTUDIANTE 3

¡NO, MEJOR QUE LEA EL LENIN CON TONGO!

Risotada general. NERUDA devuelve el libro a SALVADOR.

SALVADOR

¿Por cual empiezo?

ESTUDIANTE 4

¡Por el 8!

ESTUDIANTE 5

No. El 15.

VARLETTA

(En voz baja al compañero que tiene a su lado)

El 20.

ESTUDIANTE 6

¡VARLETTA DICE QUE EL 20!

ESTUDIANTE 7

¡Ese es muy bonito!

JAIME

¡Y casi todos lo sabemos de memoria! ¿No?

SALVADOR

(Buscando en el libro)

A ver...

NERUDA coge el libro, localiza de inmediato la página y lo devuelve a SALVADOR. DON CARLOS pone dos jarras de vino en la mesa.

SALVADOR

Atentos todos: 1, 2, 3...

TODOS

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

Escribir, por ejemplo: "La noche está
estrellada,
y tiritan, azules, los astros, a lo lejos".

El viento de la noche gira en el cielo y
canta.

Puedo escribir los versos más tristes esta
noche.

Yo la quise, y a veces ella también me quiso.

VARLETTA llora a moco tendío mientras un compañero lo consuela.

En las noches como ésta la tuve entre mis
brazos.

La besé tantas veces bajo el cielo infinito.

Ella me quiso, a veces yo también la quería...

FUNDIDO.

... Pensar que no la tengo. Sentir que la he perdido.

Oír la noche inmensa, más inmensa sin ella.

Y el verso cae al alma como al pasto el rocío.

Qué importa que mi amor no pudiera guardarla.

La noche está estrellada y ella no está

conmigo...

FUNDIDO.

... Ya no la quiero, es cierto, pero cuánto la
quise...

FUNDIDO.

... De otro. Será de otro. Como antes de mis
besos...

VARLETTA mira a SALVADOR.

FUNDIDO.

... Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido...

FUNDIDO.

... mi alma no se contenta con haberla perdido.

Aunque éste sea el último dolor que ella me causa,
y éstos sean los últimos versos que yo le escribo.

Todos aplauden.

SALVADOR

(A Neruda)

Te tocó, Pablito. Una ronda.

NERUDA

(Llamando)

¡DON CARLOS, PONGA 4 JARRAS A NOMBRE DE PABLO
NERUDA, POR FAVOR!

DON CARLOS

(Desde detrás del mesón)

¡OÍDO!

Entra al bar un CONDUCTOR DE CARROS.

CONDUCTOR DE CARROS

(En voz alta)

¡YA TENGO UNO!

SALVADOR, JAIME y ESTUDIANTES 1 y 2 se levantan.

ZORAYA

(A Salvador sujetándole del brazo)

Tú no.

SALVADOR se libera con cierta brusquedad: la muchacha le tiene harto. Los cuatro muchachos salen del bar.

NERUDA

(A Zoraya)

Tranquila, ya volverá, pero no a tu lado.

ZORAYA vuelve la cabeza hacia NERUDA y le mira con cara mezcla de sorpresa y rabia.

**A 50 EXT. PUERTA PRINCIPAL DEL CEMENTERIO GENERAL -
DÍA.**

Una caja de pino blanco que hace las veces de ataúd está sobre un carro tirado por un caballo. El CONDUCTOR DE CARROS quita las amarras del cajón.

ESTUDIANTE 1
¿Hombre o mujer?

CONDUCTOR DE CARROS levanta los hombros en señal de no saber.

ESTUDIANTE 2
Qué más da.

JAIME
¿Cómo murió?

CONDUCTOR DE CARROS
Oiga, a mí me dan el cajón cerrado en la morgue. No sé ni una huevía. ¿Lo quieren o no?

ESTUDIANTE 1
Ya, pero si está hecho pedazos no nos sirve para las clases...

CONDUCTOR DE CARROS vuelve a amarrar el cajón al carro.

ESTUDIANTE 2
Pare, pare. ¿Cuanto?

CONDUCTOR DE CARROS
Lo mismo de siempre.

ESTUDIANTE 2 le paga con un billete. Entre los 4 levantan el cajón y lo ponen en el suelo. CONDUCTOR DE CARROS monta en su carro, el caballo echa una monumental plasta junto al cajón y tira del carro que se aleja. Los cuatro miran la mierda.

ESTUDIANTE 1
¿Cómo lo llevamos?

ZORAYA se asoma a la puerta del Quitapenas y les hace señas.

ESTUDIANTE 2
¡Fantástico! Zoraya tiene auto.

SALVADOR
¡No, por favor!

**A 51 INT. SEDE CENTRO ALUMNOS FACULTAD DE MEDICINA -
DÍA.**

Un grupo de estudiantes de medicina se prepara para una manifestación contra al gobierno de IBÁÑEZ. Entre ellos JAIME PINTO RIESCO apartado en un rincón, piensa y escribe.

Tres preparan pancartas; son los PANCARTEROS y tienen herramientas. Otros tres, los PINTORES, están acabando de pintar un lienzo que dice:

AUTONOMÍA Y PARTICIPACIÓN, NO REPRESIÓN.

FECH - Federación de Estudiantes de Chile.

Una CHICA come algo. Cuatro estudiantes deambulan sin saber qué hacer, son los DEAMBULANTES. SALVADOR y VARLETTA hacen pintura en un cubo.

DEAMBULANTE 1

¿Queda algo por hacer, Salvador?

CHICA

Si hubieras llegado antes... La manifestación es a las 7.

DEAMBULANTE 2

Yo estaba estudiando. Tengo examen mañana.

SALVADOR

La acción política es parte de la formación de un médico.

DEAMBULANTE 3

Sobre todo para los que quieren escalar en la política. Ahora también eres delegado ante el Consejo Universitario...

SALVADOR deja de hacer pintura y enfrenta cara a cara a DEAMBULANTE 3.

SALVADOR

Los que miran para otro lado cuando tienen delante la miseria no son más que viejos prematuros, rémoras sociales. No son ni chicha ni limoná.

PINTOR 1

(En voz alta)

¡¿JAIME, TE CRUJE O NO?!

JAIME

Un momento, por favor.

VARLETTA

Salvador... ¿Terminamos esto?

SALVADOR vuelve a lo que estaba haciendo. DEAMBULANTE 3 se va del local malhumorado.

SILENCIO.

JAIME

(Acercándose al centro del local)

Escuchen:

Todos paran de hacer cosas y escuchan.

JAIME
¡POLÍTICOS DE SALÓN
AL PAREDÓN!

VARLETTA
¡No! Mejor:
¡POLÍTICOS DE SALÓN
INDIGNAN LA NACIÓN!

Todos dan conformidad.

JAIME
Otra: ¡IBÁÑEZ AL CUARTEL
EL PUEBLO AL PODER!

CHICA
Esa no está muy religiosa...

PANCARTERO 1
Puede valer...

JAIME
¿Y esta?: ¡IBÁÑEZ, ESCUCHA,
LA FECH ESTÁ EN LUCHA!

Todos dan conformidad.

JAIME
Para las pancartas tengo tres consignas. La
primera:
LA FECH PACIFISTA.

SILENCIO. La audiencia se queda fría, ni fú ni fá.

JAIME
La segunda: LA FECH ANTI MILITARISTA.

SILENCIO. La reacción de la audiencia es similar a la anterior. JAIME mira a sus compañeros.

SALVADOR
Está bien, JAIME. Esto no es un concurso de versos en rima consonante.

JAIME
Y la tercera: LA FECH ANTI AUTORITARIA.

CHICA
Vamos que llegamos tarde.

DEAMBULANTE 4
¿De dónde sale la columna?

PINTOR 2
De Pza. Baquedano.

Todos vuelven a lo que estaban haciendo. SALVADOR y VARLETTA cogen una pancarta y pintan la primera consigna.

PANCARTERO 2
(A Pancartero 3)
No le ha crujío mucho, ¿no?

PANCARTERO 3
(Negando con la cabeza)
¡Las mejores consignas riman, huevón!

RUIDO en crescendo lento de estudiantes que se acercan al local.

VARLETTA
(A Salvador)
¿Te ha vuelto a llamar?

SALVADOR
No, amigo. Conmigo no tiene nada que hacer.

VARLETTA
Perdió pan y pedazo.

SALVADOR
Me alegro que te olvides de ella. Es más puta que las gallinas.

VARLETTA, perturbado, mira a su amigo con resignación.

SALVADOR
Seguiremos siendo amigos hasta la muerte.

VARLETTA se pone de pie y abraza a su amigo.

VARLETTA
La amistad es más importante que el amor.

EL RUIDO ya está encima. Todos cogen pancartas, lienzos, etc.

**A 52 EXT. PARRÓN / PATIO INTERIOR / CASA SEÑORIAL -
DÍA.**

RÓTULO: SANTIAGO - 1929.

Larga mesa de madera sin mantel bajo un parrón rebosante de uvas. Bandejas con empanadas chilenas de pino, fritas y de horno, platos de ensalada a la chilena (tomate pelado y en rodajas, cebolla pluma, ají verde picado fino, perejil, aceite y sal) y abundante vino tinto en jarras de greda. Banquetas largas en uno de los lados de la mesa.

15 jóvenes universitarios de edades que apenas pasan la veintena comen y beben alegres. Se distribuyen en 4 corros; en uno, MARCOS CHAMUDES, TOMÁS CHADWICK, ENRIQUE SEPÚLVEDA y VOLODIA TEITELBOIM; en otro, RENÉ FRÍAS OJEDA, CARLOS BRIONES y ROBERTO ALVARADO; en otro, HUMBERTO MENDOZA, MANUEL CONTRERAS MOROSO y ÓSCAR WAISS; y finalmente, SALVADOR ALLENDE, JUAN BAUTISTA PICASSO, FEDERICO KLEIN y ASTOLFO TAPIA MOORE.

El anfitrión, FUENZALIDA, entra al patio desde el interior de la casa con sendas jarras de vino.

Llevan sombrero de paja: TEITELBOIM, BRIONES, WAISS, ALLENDE, KLEIN Y FUENZALIDA.

TEITELBOIM

(A Fuenzalida)

¡Menos mal que tus padres te dejaron la casa con vino, huevón!

Risotada general.

FUENZALIDA

¡En mi casa podrá faltar el pan, pero jamás el vino!

Todos celebran la frase.

ALVARADO

¡Al grano, dijo la gallina!

SEPÚLVEDA

¡¿Qué le falta al muertito?!

Todos cogen un vaso con vino.

TODOS

¡SALUD!

Todos beben.

MENDOZA

¿Hacemos acta?

CONTRERAS

¡Así no más! Carne e' perro.

FUENZALIDA

¡Todos los huevones siéntense en las banquetas, mirando pa' la cordillera. Tú, Chamudes, al centro, como Cristo!

Todos se sientan y quedan dispuestos como sigue: CHAMUDES al centro; a su derecha, TEITELBOIM, SEPÚLVEDA, PICASSO, MENDOZA, CONTRERAS, ALLENDE y WAISS; a su

izquierda, CHADWICK, ALVARADO, FRÍAS, BRIONES, KLEIN, TAPIA y FUENZALIDA.

MENDOZA

(A Contreras, bajito, mientras se sientan).
Chamudes estuvo preso en Frontón, una cárcel

peruana.

CONTRERAS

Estuvo en el grupo Vanguardia. Aquí quiere hacer uno igual...

TEITELBOIM

¡SHIT!

Una vez sentados todos...

SILENCIO.

CHAMUDES se levanta.

CHAMUDES

El Partido Comunista, Sección Chilena de la Tercera Internacional Comunista de Moscú, funda en este acto el Grupo Avance, movimiento político de izquierdas integrado por estudiantes universitarios y convocado por la Historia para construir una sociedad sin injusticias...

BRIONES

(A Frías, bajito).

Chamudes no está matriculado en ninguna universidad.

FRÍAS mira incrédulo a BRIONES.

CHADWICK, TEITELBOIM y SEPÚLVEDA contemplan absortos a CHAMUDES.

CHAMUDES

..., sin clases. La crisis mundial de este año de 1929 ha destapado el endeudamiento de Chile y su dependencia del capital extranjero, pero las directrices de nuestro glorioso Partido Comunista de Moscú son claras: consolidar primero la revolución en la Unión Soviética...

WAISS

(A Allende. Con desprecio).

¡Este huevón es estalino!

CONTRERAS

(A Allende y Waiss).

En el Partido Comunista chileno no lo conoce nadie.

SEPÚLVEDA

(A Contreras, bajito, pero muy molesto).

¡Cállate, huevón!

CHAMUDES

... El fracaso de la revolución en otros países ha dejado a la madre Rusia aislada internacionalmente...

KLEIN

(A Tapia, bajito).

Éste es comunista rojo, más rojo que el poto del demonio.

CHAMUDES

... y a merced de la hostilidad del mundo capitalista...

FUNDIDO.

CHAMUDES

Queda así fundado el movimiento político universitario Avance.

Todos de pié cantan el himno *Compagni, avanti*.

53 INT. BARRACÓN DE UN REGIMIENTO - NOCHE.

RÓTULO: CONCEPCIÓN - CHILE - FEBRERO DE 1930.

Luz mortecina de la época. GUILLERMO GARCÍA BURR y AURELIO BENAVENTE, ambos mayores del Ejército, están al frente de un nutrido grupo de oficiales de alta graduación entre los que se encuentran el general JOSÉ MARÍA BARCELÓ LIRA, comandante de la III División del Ejército, el mayor ALFREDO DONOSO, el coronel GONZALO GÓMEZ y el teniente CARLOS CHARLÍN.

MAYOR GARCÍA

(Señalando a su compañero de armas).

El mayor Aurelio Benavente y yo, mayor Guillermo García Burr, miembros del Comité Revolucionario de Santiago, confirmamos a la oficialidad del Regimiento Chacabuco que el espíritu de Calais sigue vivo, que el mayor MARMADUKE GROVE VALLEJO...

Murmullo de aprobación.

MAYOR GARCÍA

... se ha incorporado al Comité Revolucionario de Buenos Aires. Señores, el derrocamiento del tirano Ibáñez es solo cuestión de tiempo. ¿Contamos con Uds.?

GENERAL BARCELÓ

¡Sí, mayor!

CORONEL GÓMEZ

De acuerdo.

MAYOR DONOSO
¡Abajo el tirano Ibáñez!

TENIENTE CHARLÍN
¡ABAJO!

Todos los oficiales se cuadran con decisión, sin hacer ruido.

A 54. SU PRIMER DISCURSO EN EL PARANINFO ANTE UNA AUDIENCIA MASIVA DE ESTUDIANTES: EN VEZ DE EMPEZAR CON "CAMARADAS" LO HIZO CON "SEÑORES". POR ESCRIBIR.

RÓTULO: SANTIAGO - PARANINFO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE - 1930.

55 EXT. JARDÍN DE ELEGANTE MANSIÓN - DÍA.

RÓTULO: BUENOS AIRES - MAYO DE 1930.

Revuelo de hojas secas de otoño. Sentados alrededor de una mesa 8 oficiales chilenos, GARCÍA BURR, BENAVENTE, el general (r) ENRIQUE BRAVO ORTÍZ, el mayor MARMADUKE GROVE y los oficiales CARLOS VICUÑA FUENTES, LUIS SALAS ROMO, PEDRO LEÓN UGALDE y JOSÉ LUIS SÁNCHEZ.

MAYOR GARCÍA

Más de un centenar de oficiales del Regimiento Chacabuco de Concepción apoyan la operación. (A Bravo Ortíz) Tú, Enrique, viajarás por tierra a Concepción donde llegarás antes del 17 de septiembre para ponerte a la cabeza de la insurrección. ¿Entendido?

El GENERAL BRAVO y el MAYOR GROVE intercambian miradas.

GENERAL BRAVO

(Al mayor Grove).

¿Ir por tierra? ¿Por qué?

MAYOR GROVE sonrío con malicia.

MAYOR GARCÍA

Son órdenes del Comité Revolucionario de Santiago, Enrique.

GENERAL BRAVO

Ah.

56 INT. BARRACÓN DE UN REGIMIENTO - NOCHE.

El grupo de oficiales de la secuencia 53 en uniforme de combate y visiblemente extenuado. Un calendario de pared muestra el 18 de septiembre de 1930.

El GENERAL BARCELÓ se pasea inquieto. El MAYOR DONOSO fuma nervioso.

TENIENTE CHARLÍN

(Al general Barceló).

¿Qué hacemos con la tropa, mi general? 5000 hombres esperando...

CORONEL GÓMEZ

Esto no me gusta.

OFICIAL 1

¡Vámonos...!

FUNDIDO.

57 INT. BARRACÓN DE UN REGIMIENTO - NOCHE.

El calendario de pared muestra el 20 de septiembre de 1930. La mitad del referido grupo de oficiales harto de esperar y desanimado. Algunos están en mangas de camisa, otros en camiseta, fumando, jugando a las cartas, etc.

OFICIAL 2

(Mirando su reloj de pulsera).

Las 3 de la tarde. La tropa no aguanta más.

OFICIAL 3

Que se vayan de vacaciones de Fiestas Patrias y a la mierda.

CORONEL GÓMEZ

Me parece correcto.

MAYOR DONOSO

¿Hasta el 24 de septiembre! ¿Qué opina mi general?

GENERAL BARCELÓ

(Cogiendo su guerrera furioso).

Marmaduke y Enrique nos han traicionado. ¡Me cago en Ibáñez y en la puta insurrección! Me voy a Santiago. No quiero saber nada de lo que pase en Concepción. ¿Lo entiendes, Donoso? Si estos mierdas aparecen por aquí, haz lo que creas conveniente. ¡TODOS A LA CONCHAESUMADRE!

Sale del recinto dando un portazo. Le sigue el CORONEL GÓMEZ. CHARLÍN mira a DONOSO preocupado.

58 EXT. BASE AÉREA SAN RAFAEL - DÍA.

Un avión rojo en cuyo morro se lee *Friendship* reposta combustible. Es el único avión en la base. En la pista, un grupo de soldados armados rodea al general (r) ENRIQUE BRAVO ORTÍZ, al mayor MARMADUKE GROVE y a los oficiales CARLOS VICUÑA FUENTES, LUIS SALAS ROMO, PEDRO LEÓN UGALDE y JOSÉ LUIS SÁNCHEZ.

COMANDANTE DE LA GUARNICIÓN

(Al general Bravo).

Lo siento mi general, tengo que comprobar la documentación de todos. Son órdenes.

GENERAL BRAVO

(Enfurecido).

¿De quién?

COMANDANTE DE LA GUARNICIÓN

De la Jefatura Superior, mi general.

GENERAL BRAVO

¡Yo soy la Jefatura Superior!

COMANDANTE DE LA GUARNICIÓN

Solo les retendré unas horas, mi general.

GENERAL BRAVO

¡¿QUÉ...?!

COMANDANTE DE LA GUARNICIÓN

A más tardar, mañana, antes del almuerzo, quedarán libres. ¡Seguro! (Se cuadra).

El GENERAL BRAVO se abalanza sobre el COMANDANTE, pero GROVE lo detiene.

59 EXT. FACHADA EDIFICIO INTENDENCIA DE CONCEPCIÓN - DÍA.

El CORONEL GÓMEZ mira la fachada del edificio y entra.

60 EXT. BASE AÉREA DE CONCEPCIÓN - DÍA.

RÓTULO: 21 DE SEPTIEMBRE - 16.30 HRS.

La base está totalmente desierta. El Avión Rojo acaba de aterrizar. Baján el general (r) ENRIQUE BRAVO ORTÍZ, el mayor MARMADUKE GROVE y los oficiales CARLOS VICUÑA FUENTES, LUIS SALAS ROMO, PEDRO LEÓN UGALDE y JOSÉ LUIS SÁNCHEZ.

Todos miran a un lado y a otro: no pueden creer que nadie esté esperándoles.

61 INT. DEPENDENCIAS DE UN REGIMIENTO - DÍA.

El grupo completo de oficiales del Avión Rojo camina decidido por un amplio corredor del regimiento.

62 INT. DESPACHO DE UN REGIMIENTO - DÍA.

El grupo llega a un despacho donde les recibe, atónito, el TENIENTE CHARLÍN.

VICUÑA FUENTES
Soy el mayor Enrique Morales...

TENIENTE CHARLÍN
¿¡Qué!? ¡Pero si Ud. es don Carlos Vicuña Fuentes! ¡Yo fui su alumno en Santiago!

GENERAL BRAVO
(Fuera de sí).
¡LLAME INMEDIATAMENTE A LOS OFICIALES COMPROMETIDOS Y A LA TROPA!

Se escuchan 4 disparos en off. Todos sacan sus armas excepto el TENIENTE CHARLÍN.

SILENCIO.

Ruido de movilización de tropas al interior del regimiento.

El grupo del Avión Rojo se parapeta, incluido el TENIENTE CHARLÍN.

63 INT. CORREDOR DE UN REGIMIENTO - DÍA.

El MAYOR DONOSO, el CORONEL GÓMEZ, los OFICIALES 1, 2, 3 y 5 soldados de tropa, todos en uniforme de combate y liderados por el GENERAL BARCELÓ, apostados estratégicamente junto a puerta y ventanas del despacho que alberga al grupo del Avión Rojo. BARCELÓ atisba desde una ventana y dispara al interior del despacho.

BARCELÓ
¡RÍNDETE, GROVE! ¡SE ACABÓ LA AVENTURA DEL AVIONCITO!

Voz en off del MAYOR GROVE.

¡ENTRA A BUSCARME TÚ SI TIENES PELOTAS!
¡TRAIDOR!

BARCELÓ
¿¡TRAIDOR YO!?

64 INT. DESPACHO DE UN REGIMIENTO - DÍA.

BARCELÓ entra al despacho enfurecido. Le sigue todo el grupo. Algunos soldados apuntan hacia el interior desde las ventanas. El grupo del Avión Rojo responde saliendo de sus parapetos y apuntando con sus armas al grupo contrario.

TENIENTE CHARLÍN

(Al oído del MAYOR GROVE).

Más de 450 oficiales, suboficiales y conscriptos de la guarnición estamos con Ud., mayor.

MAYOR GROVE

Demasiado tarde, teniente.

El MAYOR GROVE avanza hacia el grupo contrario y se enfrenta cara a cara al GENERAL BARCELÓ.

MAYOR GROVE

(A BARCELÓ con odio).

TRAIDOR.

BARCELÓ aprieta el gatillo de su pistola a quemarropa sobre el MAYOR GROVE, pero se ha quedado sin munición. Ambos grupos apuntan amenazantes a individuos contrarios. Máxima tensión.

GENERAL BRAVO

¡Mátalo, Marmaduke! ¡Mátalo! Aseguremos el triunfo de nuestra causa.

El MAYOR GROVE baja su arma y propina a BARCELÓ un fuerte y humillante palmetazo en la mejilla.

Imágenes de prensa de la época en que se denuncia un "complot comunista" y el destierro a Isla de Pascua del MAYOR MARMADUKE GROVE y del GENERAL BRAVO. Archivo Hemeroteca de Chile.

Final del Capítulo 1 o Piloto.

SEXTA PARTE

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES. *La poética*. Edit. Gredos, 1974. Edición trilingüe traducida al castellano por GARCÍA YEBRA, Valentín.

ALLENDE, Salvador. *Se abrirán las grandes alamedas*. Edit. Txalaparta, País Vasco, 2006.

AMORÓS, Mario. *Compañero Presidente*. Edit. PUV – Universidad de Valencia, Valencia, 2008.

ALEJANDRA, Matus. *Doña Lucía – La biografía no autorizada*. Edit. B, Chile. 2013.

ARONOVICH, Ricardo. *Exponer una historia*. Edit. Gedisa, Barcelona, 1997.

AUMONT, J. Y MARIE, M. *Análisis del film*. Edit. Paidós. Barcelona, 2002.

BARTHES, Roland. *Análisis estructural del relato*. Edit. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires, 1970.

BARTHES, Roland. *S/Z*, Edit. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires, 1970.

BARNET, Sylvan. BERMAN, Morton y BURTO, William. *Diccionario de Términos Literarios*. Edit. Boston, 1960.

BRADLEY, A. C. *Shakespearean Tragedy: lectures on Hamlet, Othello, King Lear and Macbeth*. Edit. Macmillan, London, 1992.

BRUNER, Jérôme. *Realidad mental y mundos posibles*. Edit. Gedisa, Barcelona, 1988.

BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Edit. Paidós. Barcelona, 1996.

CAMPBELL, Joseph. *El poder del mito*. Emecé, 1991.

- CARRIÈRE, Jean-Claude. *La película que no se ve*. Edit. Paidós, 1997.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *Práctica del guión cinematográfico*. Edit. Paidós, 1998.
- CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso*. Edit. Taurus, Madrid, 1990.
- COMPARATO, Doc. *De la creación al guión*. IORTV. Madrid, 1993.
- CASETTI, F. y DI CHIO, F. *Cómo analizar un film*. Edit. Paidós, Barcelona, 2009.
- DE BONO, EDWARD. *El pensamiento lateral - Manual de creatividad*. Edit. Paidós Ibérica, 1986.
- DUDLEY, J. *Las principales teorías cinematográficas*. Edit. Gustavo Gili, S.A., 1978.
- DEBRAY, Régis. *Conversación con Allende*. Edit. Siglo XXI editores, Stgo. De Chile, 1971.
- DENNY, J. P., *Locating the universals in lexical systems for spatial deixis*, en Farkas, D., Jacobsen, W. y Todrys, K. Edit. Papers from the Parasession on the Lexicon, Chicago Linguistics Society, Chicago, 1978.
- ECO, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. Edit. Gedisa, México, 1989.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Edit. Lumen, Barcelona, 1981.
- FIELD, Syd. *El libro del guión*. Edit. Plot, Madrid, 2001.
- FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel*. Harmondsworth Ed., 1962.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús. *Narrativa audiovisual*. Edit. Cátedra. Madrid, 1996.
- GEDULD, Harry, ed. *Films Makers on Film Making*. Pete Martin Calls on Hitchcock. Bloomington, 1971.
- GENETTE, GÉRARD. *Vraisemblance et motivation*. Communications, 11. 1968.
- GIMFERRER, Pere. *Cine y literatura*. Edit. Seix Barral, Barcelona, 2005.

- GOODMAN, PAUL. *La estructura de la literatura*. Edit. Chicago, 1954.
- GHYKA, MATILA. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Ediciones Apóstrofe, 1983.
- HARDISON, O. B., JR. *La Poética de Aristóteles*. Englewood Cliffs, 1968.
- HARRISON, STEVE. *Creatividad*. Edit. Pearson, 2010.
- JORQUERA, Carlos. *El Chicho Allende*. Edit. BAT, Stgo. De Chile, 1993.
- JOBET, Julio César. *El Partido Socialista de Chile*. Edit. Prensa Latinoamericana, Stgo. De Chile, 1971.
- LABARCA, Eduardo. *Salvador Allende – Biografía sentimental*. Edit. Catalonia, Stgo. De Chile, 2007.
- LIJPHART, A. *Comparative Politics and the Comparative Method*. *American Political Science Review*. 1971, n° 65.
- MARTÍNEZ, Jesús Manuel. *Salvador Allende – El hombre que habría las alamedas*. Edit. Catalonia, Stgo. De Chile, 2009.
- MCKEE, Robert. *El guión*. Edit. Alba, Barcelona, 2003.
- MENDILOW, A. A. *El tiempo y la novela*. Edit. Nueva York, 1965.
- LAZO, Carmen. *La negra Lazo - Memorias de una pasión política*.
- LUTZ, Patricia. *Años de viento sucio*. Edit. Planeta Chilena, Stgo. De Chile, 1999.
- PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. Edit. Akal, S. A. Madrid, España, 1998.
- POUILLON, JEAN. *Temps et roman*. París, 1946.
- PUCCIO, Osvaldo. *Un cuarto de siglo con Allende – Recuerdos de su Secretario Privado*. Edit. Emisión, Stgo. De Chile, 1987.
- ROCHA, Juan Gonzalo. *Allende masón: la visión de un profano*. Edit. Sudamericana, Stgo. De Chile, 2000.

SAPORTA, MARC. *Composición N 1*. París, 1962.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *¿Por qué la ficción?* - Edit. Lengua de trapo, 2002.

STAKE, R. E., *Investigación con estudio de casos*. Edit. Morata, Madrid, 2010.

STRAUSS, LÉVI. Jonathan Culler, *Poética estructuralista*. Edit. Ithaca, N. Y, 1975.

TRUFFAUT, Françoise. *El cine según Alfred Hitchcock*. Edit. Alianza, Madrid, 1974.

VIAL CORREA, Gonzalo. *Pinochet – La biografía*. Edit. Aguilar Chilena de Ediciones, Stgo. De Chile, 2002.

VOGLER, Christopher. *El viaje del escritor*. Ma Non Troppo. Ediciones Robinbook, Barcelona, 2002.

VENEROS, Diana. *Allende*. Edit. Sudamericana Señales, Stgo. De Chile, 2003.

REVISTAS

LOISEL, Clary.

Autor y autonomía. La técnica narrativa y sus repercusiones en D. Quijote de la Mancha. República de las letras - N° 88. Cedro, 2005.

SÁNCHEZ ANDRADA, Julio.

El espacio: un problema pendiente en la teoría narrativa del discurso audiovisual. Revista Icono14 [en línea] 17 de julio de 2009, N° 12. págs. 281-291.

TÁVORA, Salvador.

Las autorías no convencionales. Las puertas del drama - N° 31. Asociación de Autores de Teatro. 2008.

GUIONES

AZCONA, Rafael. *Belle époque*. Edit. Alma Plot. Colección Tal cual, 1993.

ERICE, Víctor. *El espíritu de la Colmena*. UCM, Facultad de Ciencias de la Información. Registro N° 44. 394.

WELLES, Orson. *Sed de mal; El proceso*. Tomo I. UCM, Facultad de Ciencias de la Información. Registro N° 34.687.