

Entrevista de Miguel Rubio del Valle

El arte del guión: Una conversación con José Carlos Huayhuaca

–Teniendo en cuenta su importancia, ¿qué puntaje le pondrías al guión en todo el proceso de una película, en una escala del uno al diez?

–Yo creo que le pondría un puntaje muy alto. Precisar numéricamente el asunto es difícil, pero, a título de juego, podría decir que un cinco o seis. En todo caso, cineastas que admiramos, que son conocidos, como Hitchcock y en general la tradición hollywoodense, le dan un puntaje todavía mayor. Algunos llegan al grado de decir que, cuando ya está terminado el guión ya está prácticamente resuelta la película. Pero hay puntos de vista contrarios. Ahí está el caso célebre de Rosellini, cuyo guión de *Viaje a Italia* constaba de cuatro páginas (sin embargo, la película dura una hora y pico, y está perfectamente estructurada); o el caso de los nuevaoleros, como Godard y mil otros cineastas. Entre esos extremos, el cinco o seis que dije podría ser una suerte de promedio. Las dos instancias creativas subsiguientes, claro está, son la realización misma, o puesta en escena, y la posproducción: montaje, sonorización y música.

– *Se me ocurre, por los cineastas heterodoxos que has mencionado, que se trataba de guiones cuya historia no es muy importante. Si la historia no cuenta tanto, el guión deja de ser sustancial.*

– Efectivamente. En el caso de Godard y otros que están en su línea estética, la historia es un punto de partida que se va volviendo remoto según se filma, al menos en algunas de sus películas. Pero el caso de Rosellini es curioso, porque en su película mencionada, la historia es esencial, no es adjetiva, y sin embargo el guión fue casi inexistente, se fue improvisando, en el sentido literal de la palabra, a lo largo de su rodaje. Pero creo que es una excepción.

– *¿No influye también el factor económico? No conozco el caso de cerca, pero me imagino que Rosellini disponía de la libertad necesaria para improvisar, para equivocarse, para tantear. No tenía una pulga en la oreja, un productor que le estaba tomando tiempo, ¿no?*

– Te corrijo un milímetro. No le llamaremos “el factor económico”, porque da la impresión de que estuviéramos refiriéndonos a cuestiones presupuestarias o de costo del proyecto. Hablemos del sistema de producción en el cual se inscribe la película. En un sistema de producción industrial a lo Hollywood, sin duda hay esa persona que te está constriñendo, pidiendo cuentas y que te impediría seguir un método tan azaroso como el de Viaje a Italia, cuyo sistema de producción fue el que se denomina independiente, o más bien artesanal.

– *En lo personal, José Carlos, ¿tú te sientes más cómodo con un guión, sin decir que sea un guión de hierro, pero que tenga un planteo detallado?*

– Totalmente, por lo menos así lo demuestra la breve carrera que tengo, que si bien es una carrera larga en el sentido de que tengo en ella treinta años, es breve en el sentido de producciones logradas. Pero como, al mismo tiempo, estas son diversas, es decir, cortometrajes, largometrajes, series televisivas, incluso documentales y

publicitarios, sí debo reconocer, en mi caso, que solo gozo de autoconfianza si cuento con un guión estructurado del modo más riguroso posible.

– *Sin perjuicio de que en el camino puedas cambiar cosas, puedas mejorarlas...*

– Cambiar cosas, sí, pero no solo por razones positivas, sino negativas también. En cierto sentido, un guión no es más que una propuesta, cuya realización efectiva depende de contar con los medios materiales requeridos, pero también con algo más, fuera de nuestro control: con que el elemento suerte esté a favor y no sea adverso. Este puede ser muy cruel y consistir tanto en una racha de clima inesperado como en un accidente sufrido por un actor, etcétera, etcétera. Lo que te obliga a cambiar el guión, pero no porque lo desees ni con el fin de mejorar las cosas.

– *Comparto contigo la importancia que le das al guión. Por lo mismo, y en relación con el cine nacional, pienso que su talón de Aquiles está precisamente en ese nivel, en las historias que se cuentan y en lo mal que se cuentan (y no me refiero a los planos bonitos o a la gran actuación). ¿Qué opinas sobre esto?*

– De acuerdo. Incluso tengo algunas explicaciones para ello, solo que las explicaciones son heterogéneas, aunque tengan la misma infausta consecuencia: guiones flojos o malos. Una razón, la más sencilla y obvia, la más perdonable acaso, es una falta de preparación de parte de quienes escriben los guiones. Es decir, hay pocos cuadros preparados adecuadamente, pero no digo preparados solo en un sentido universitario, porque ese no es el único camino, pero sí en el sentido de tener mentores aptos y de ejercitarse sin cansancio, pasar por un aprendizaje, aunque sea artesanal, a la manera de la Edad Media, en que uno que sabe más enseña a uno que sabe menos, y este se dedica a practicar y practicar. La mayor parte de la gente “se computa” (como dicen los muchachos de aquí) guionista, con un mínimo de preparación, con la sola memorización de unas cuantas fórmulas, pero –eso sí– llenándose la boca con palabras supuesta-

mente especializadas, que van desde *plot point* hasta “narratología”... ¡Pero muchos de ellos ni siquiera son aficionados a leer cuentos, novelas, literatura en general! ¡Ni son capaces de escribir bien una modesta carta, o una crónica de lo que ocurre en su alrededor!

La segunda razón me parece más seria, incluso gravísima. Buena parte de los nuevos guionistas son gente sin experiencia de vida o, más bien y como decimos en el Perú, “sin calle”. Su nutriente principal, entonces, no son las cosas que pasan en su sociedad o, concretamente, en su ciudad, sino que son las películas que ven, la mayor parte de las cuales son las películas denominadas “de género”. Por tanto, los guiones que producen son variaciones de variaciones de variaciones en torno a fórmulas preestablecidas. Así, el asunto se vuelve irrespirable de puro insustancial.

– *O el guión les sale estereotipado o les sale dramáticamente informe.*

– Ambos peligros, aunque opuestos, son ciertos. Con respecto al segundo que has mencionado, creo que la Nueva Ola francesa tuvo una influencia nefasta. Como esos brillantes jóvenes cinéfilos tuvieron la doble y excepcional capacidad de escribir sus propias historias y de dirigir las, sus epígonos, que son legión en todo el mundo, y los discípulos de estos, que son más todavía, también se creen capaces de escribir y dirigir. No toman en cuenta que la escritura es una especialidad, que la facultad de concebir historias, y de contarlas, no la tiene necesariamente el vecino de enfrente. Los nuevaoleiros dejaron también otra enseñanza discutible, a pesar suyo sin duda: la creencia de que el valor de la *autenticidad* es suficiente, que si uno cuenta lo que pasó en su propia vida (por banal que esto sea) o lo que siente entrañablemente (por poco que eso le importe al resto del mundo), va a lograr interesar al espectador, sin la mediación de una técnica narrativa adecuada, de un oficio que se haya llegado a dominar. Su propensión a romper las convenciones fue, desde un punto de vista, un paso adelante, un acto de libertad creativa; pero desbordados ciertos límites, se convirtió en un mero desorden: se pusieron a contar cualquier cosa, de cualquier manera.

– Claro, ¡libertad, cuántos crímenes se cometen en tu nombre! Eso a mí me recuerda a algunos pintores que ya ni saben dibujar, lo que debería ser esencial a su arte. Aprovechan las transgresiones del arte moderno para pasarnos gato por liebre.

– Se va perdiendo el manejo del oficio, pero, por otro lado, el artista prácticamente se va ensimismando, se alimenta cada vez más de su propio arte, ya no del rico mundo que lo rodea y, en esa medida, lo va empobreciendo.

– O se nutre de su mundo interior, pero ese mundo interior a veces puede ser soso y aburrido...

– Sobre todo porque ese mundo interior es exiguo, en la medida en que esa persona se ha formado, como yo digo, en las catacumbas, es decir, en las videotecas y los cines, o solo en los museos, si se trata de pintores.

– Volvamos al tema de que no necesariamente tiene que ser académica la formación de los guionistas. De hecho, buena parte de los mejores del Hollywood clásico fueron periodistas y se formaron escribiendo lo que los gringos llaman una story, para el periódico.

– Del periodismo callejero salieron no solo guionistas, sino también cuentistas y novelistas, en ese país y aún en los nuestros, como los casos de García Márquez, Onetti y otros lo ilustran. Una combinación buenaza: en tu búsqueda o seguimiento de las noticias te enteras de la vida de la ciudad y sus trastiendas, y luego te ejercitas en el arte de contarles estos hechos a tus lectores, de forma clara e interesante. ¡Cómo no iban a salir de ahí buenos guionistas!

– Yo no sé si estoy exagerando cuando digo que es contraproducente aprender a escribir guiones académicamente, creo que eso supone cierta rigidez que llega al guión, que llega a la manera de contar historias.

– Es probable que así ocurra, pero hay que tomar en cuenta de que parte del aprendizaje, y no solamente de este oficio sino de cualquiera, consiste, vamos a llamarlo crudamente, en la imitación, quiero decir, consiste en la absorción de fórmulas, de maneras acuñadas por otros, incluso de estereotipos que finalmente conducen por supuesto a una cierta rigidez. Solo que esa rigidez te permite una estructura, sin la cual creo que podrías fácilmente resbalar a los problemas que hemos mencionado hace un rato. Ahora bien, la creatividad no es incompatible con ese aprendizaje. Yo creo que en muchas ocasiones se puede partir y levantar vuelo desde ahí; desde ese suelo compartido, estereotipado aunque sea, se puede levantar vuelo, ampliar los horizontes, innovar.

– Otro problema recurrente en muchos guiones del cine o la televisión locales es creer que lo central de una historia son las situaciones donde hay acción: que ocurran cosas, no importa mucho las cosas que ocurran, ni a quiénes, ni por qué, soslayando el hecho de que mientras más interesantes y creíbles sean los personajes ya no va a importar tanto que les ocurran cosas espectaculares. El mismo interés que logre tener el personaje o personajes de tu guión va a cargar de interés a lo que está ocurriendo, aunque esto sea mínimo. Pero es la vitalidad o la vida que tiene tu personaje lo que le da importancia a la situación.

– Tu observación es un gol de media cancha. Cuanto más ricos sean los personajes de una historia, más rica la historia, eso es una axioma que no se puede discutir. Y cuando decimos ricos, estamos hablando de personajes con dimensiones, con relieve, con una personalidad distintiva, y no meros agentes de la acción. Por otro lado, la acción no necesariamente es capaz de llenar las expectativas de los espectadores, incluso de los más sencillos; lo que a estos y a todos nos encanta no es la mera acción, por muy dinámica que sea, sino que la acción esté *bien dramatizada*. Es decir, que no necesariamente se logra interesar a nadie con acciones sensacionales como bombas que estallan, aventuras sexuales o persecuciones espectaculares. Tomemos una situación que yo vi en la cola de un banco: una

señora fue ahí acompañada por su hijito, obviamente travieso, que andaba fastidiando a todo el mundo y manoseándolo todo, mientras la madre conversaba y conversaba. En una esquina del banco había un pequeño ambiente con dos sillones, un macetero y una mesa de vidrio, y el chico tenía en la mano un avión supersónico de metal que él hacía “volar” de la columna al mostrador y de éste a los clientes y de los clientes al ambiente ya mencionado. En cierto momento hubo un “¡crack!” y ya estás adivinando el resto. Esto podría constituir una escena de suspenso buenísima, si se sabe mostrar bien lo que estaba pasando. Dramatizar: insinuar el peligro, alternar el creciente entusiasmo del niño con la impaciencia de los clientes y la distracción casi ofensiva de la madre, mostrar la tentadora fragilidad del vidrio de la mesa a la que se va acercando el niño para hacer “aterrizar” a su avión... Como tú sabes, un buen guionista puede dramatizar con eficacia las más mínimas acciones o incluso la no acción, como por ejemplo una espera, una sensación de vacío.

– *Claro, no es necesario que un carro vuele por los aires o que un volcán erupcione para que uno pueda sentir interés o para que haya suspenso. Me parece que, precisamente, si los guionistas mediocres recurren a esas cosas, es porque conocen mal las técnicas de estructuración narrativa, con las cuales se puede dar vida a cualquier situación por sencilla que sea.*

– Lo dicho me permite entrever otro factor que explica estas carencias, y que es previo a la cuestión del oficio y la técnica. Tiene que ver con condiciones psicológicas de las personas, con un saber *estar alerta ante el mundo que las rodea*, de tener capacidad de observación fina y, en última instancia, de eso que hoy se conoce como “inteligencia emocional”: darse cuenta de lo que sienten los demás, de lo que uno mismo siente en tales o cuales circunstancias. Y carecer de esta capacidad no solo afecta a los guionistas sino también a los directores, porque finalmente la comprensión de cómo se debe portar un personaje metido en determinada situación, y por tanto de cómo dirigir a un actor, depende de ella.

– *Un tema que me gustaría tocar, siempre en relación con el guión, es la escritura de este, y comparar la escritura narrativa de un guión de cine o televisión con la escritura de un cuento o una novela. Al respecto, tu guión sobre Guamán Poma está muy bien escrito, en un sentido literario, digamos. La mayoría de los que se hacen cuesta trabajo leerlos, no te proporcionan un placer directo. Y no hay ninguna razón para que sea así.*

– En el fondo no la hay. Lo digo así, con algo de reserva, porque pienso que la escritura de un guión de cine tiene sus requerimientos específicos. Uno de esos requerimientos, por ejemplo, consiste en la obligación de evocar imágenes visuales. El malentendido reside en creer que, para hacerlo, hay que usar la jerga técnica de *travelling* a la izquierda, con *paneo* a la derecha y *zoom* hacia el costado. Uno, si sabe escribir, y todo guionista debería saberlo, puede valerse de los instrumentos literarios para evocar las imágenes que corresponden a la acción que se está desarrollando. Sabemos que la escritura de guión cinematográfico tiene que estar en tiempo presente, que no puede utilizar –no sé cuáles son los términos– el subjuntivo del no sé cuántos, el pretérito de esto o del otro; es una escritura directa, pero eso no quiere decir que sea meramente denotativa, puede ser una escritura que connote, que sugiera...

– *En otras palabras, el guión debe ser un relato inspirador, no un conjunto de instrucciones. Pero hay otro aspecto del guión que no hemos tocado: los diálogos. Me parece que es un problema aparte. Una de las cosas que yo veo en los diálogos de buena parte de las películas nacionales y en todas las telenovelas, es que la gente no habla como se habla normalmente. También es cierto que no se puede escribir exactamente como se habla en la calle porque nadie entendería nada...*

– Hemos visto películas locales cuyos diálogos incurrían o en el lenguaje del que juega fútbol en las esquinas, del colegial malhablado, abundante en lisuras e incorrecciones gramaticales, o en el lenguaje almidonado de mal teatro. Un buen diálogo cinematográfico siempre es el producto de la reelaboración de cómo se habla en la rea-

lidad. No consiste ni en la transcripción del habla de la calle ni en la –cómo llamarla– “carga semántica” que tiene en el teatro, en esa notoria estilización que todos reconocemos como “habla teatral”. En realidad, es toda una especialidad escribir diálogos para el cine, o en general para los medios audiovisuales, como lo es escribirlos para la radio o el teatro. De hecho, en varios países, Francia por ejemplo, hay, por un lado, el guionista, y por otro el dialoguista. El primero es el que define a los personajes y estructura las acciones, dejando casi en blanco (salvo indicaciones de contenido) las conversaciones; y el dialoguista es el que se ocupa de estas. Lo que nos lleva a otro nivel de complejidad en este oficio. Precisamente, uno de los aspectos que más aprecio del trabajo que tú haces es una franca habilidad para hacer dialogar a los personajes, tanto en tus guiones como en tus cuentos literarios. Estoy seguro de que tienes varias cosas que decir al respecto.

– En primer lugar te diría que los diálogos deben ser el resultado de un diálogo previo en la mente del guionista, repetido y corregido hasta que suene bien a sus propios oídos. Naturalmente, la referencia tiene que ser lo que uno ha escuchado en la calle, en su casa, en la cantina, en la universidad o en el estadio. En la vida misma, pues. De ese modo, no interesa si el que habla es un académico, un astrofísico de la NASA, una bailarina, o un carterista. Lo que importa es si se expresa como un ser humano reconocible, que puede ser tímido o arrogante, aburrido o divertido, es decir como la gente que uno ha conocido. Es cierto que la edad, el sexo, la educación y –cómo no– la clase social, establecen diferencias en los modos de hablar, pero igualmente es cierto que tanto el carterista como el académico se expresan al hablar: están enamorados, coléricos, frustrados, alegres o tristes y es ahí cuando convergen. El resto son matices, necesarios, pero no fundamentales.

De otro lado, es imprescindible formular los diálogos de manera que hagan avanzar la historia que se está contando. Cuando juegas billas –y tú sin duda has sido aficionado– debes concebir tu jugada no solo para embocar en la tronera –lo que equivale a un parlamento bien logrado–, sino también para dejarte colocado en una posición

favorable que te permita embocar otra vez, lo que corresponde a una réplica adecuada, que posibilite un desarrollo coherente de la narración. Supongo yo que de esta combinación de factores se obtiene un buen guión.

– Pero ayuda, sin duda, el hecho de que en la vida real uno tenga el don de la réplica rápida e ingeniosa.

– Hablemos ahora sobre los métodos para escribir un guión. En mi experiencia, el mejor método que he encontrado es, vamos a llamarle así, el dialéctico, a través de la conversación con un coguionista, y creo que contigo ha funcionado muy bien ese método. ¿Qué piensas tu sobre eso, es un arte solitario el escribir guiones?

– En cuanto a guiones de cortometraje (que he hecho muchos), sí. Pero en materia de largometrajes o de series de televisión, las mejores experiencias que he tenido nunca han sido solitarias. Lo prueba mi trabajo contigo o con Emilio Bustamante. Aun cuando un proyecto nazca de una idea propia, su desarrollo concreto se enriquece gracias al cruce de ideas de dos (o más) profesionales sincronizados. Así se logran los mejores resultados. En cuanto al modo de llevar a cabo este trabajo de colaboración, también hay alternativas. A veces los guionistas conversan, luego trabaja cada quien y después reformulan, al alimón, lo hecho; a veces se graba la conversación, se transcribe y luego se pule; a veces uno escribe, y el otro reescribe sobre la versión anterior.

– ¿Y en cuanto a la inspiración? ¿De dónde vienen las ideas?

– Cuando no se trata de una adaptación, vienen de las experiencias personales, de los recuerdos, de lo que oíste de casualidad o te contaron, de tu fantasía, de tus sueños, de las noticias del periódico, de lo que ves y oyes si tienes los ojos y los oídos en estado de alerta, todo el tiempo.

– *Y del cine. Tú te has nutrido mucho del cine que has visto, porque eso es muy importante. Sin duda, constantemente vienen películas, vienen situaciones, vienen imágenes a tu mente de cosas que has visto, a la hora de escribir.*

– Claro que sí, y no solo de películas sino también de novelas y cuentos que uno ha leído. Ambos somos aficionados al cine desde niños, y también somos lectores de narrativa literaria desde niños, y las dos cosas indistintamente vienen a nuestras cabezas cuando hablamos de una historia y estamos en el plan de darle forma.

– *Que no es lo mismo que copiar. Hay una diferencia entre nutrirse de algo y plagiarlo.*

– De acuerdo. Estoy seguro de que aun creadores tan originales como Bergman, Fellini, hasta Tarkovski, parten de alguna medida de sus recuerdos cinematográficos. Tomemos el cine de Kurosawa como ejemplo de fuente de inspiración. En *La pandilla salvaje*, Peckinpah basó algunas de sus imágenes en imágenes de Kurosawa (el pórtico de la batalla final está directamente tomado del pórtico donde comienza y termina *Rashomon*); los personajes R2D2 y C3PO, de *La guerra de las galaxias*, están basados en los personajes clownescos de *La fortaleza escondida*; hay imágenes de *Andrei Rublev* que derivan del estilo de filmar jinetes y cabalgatas de las películas de samuráis de Kurosawa, etcétera. Pero en todos esos casos se trata de casos de inspiración, no de plagio, porque hay una suerte de adaptación, de reelaboración compleja y fina. Que no es lo mismo que tomar una imagen o un personaje y sobreponerlos a tu guión como un parche, para llenar el vacío de una falta de ideas. Esto último es lo que hace uno de los cineastas más conocidos de nuestro medio, por ejemplo calcar de no sé qué filme de acción las modalidades de hacer chirriar las llantas de un auto en persecución de otro, copiar exactamente el plano de las botas que se acercan desde el fondo hasta un primer plano de *Iván el terrible*, o el plano de los pies que se tropiezan (porque el personaje está borracho) de *Cotton Club*, etcétera.

– *Yo he leído una entrevista a ese cineasta del que hablas, en la que le preguntan qué cine veía de chico y responde que cuando era niño, no le gustaba el cine. Lo cual, para mí, ya lo anula como cineasta y quizás explica lo que tú estás diciendo.*

– Sí pues, porque una formación tan tardía te empuja al recurso de copiar de un modo directo y no a través de un proceso de digestión (me disculpas por tan fea metáfora) de cualquier influencia.

– *Pero, además, a veces se copian ideas de películas que todavía no se han hecho. Si no me equivoco, eso te ha pasado.*

– Sí. Mis guiones de largometraje *Una mujer llamada Carmen* (1987) y *Guamán Poma* (1997), a pesar de que no pude filmarlos por falta de financiación, circularon mucho, y no solo en Lima. Varias ideas, elementos y hasta personajes de ellos han alimentado algunas películas que sí llegaron a rodarse (el coguionista de una de ellas me confesó cómo tal y cual aspecto de *Guamán Poma*, por ejemplo, le sirvieron para configurar o enriquecer su trabajo). Podría ocurrir, entonces, que si yo llegara a hacer mis películas, o si otro llegara a dirigir estos guiones, correría el albur de que un espectador cándido diga, “mira, en realidad esta película se deriva de esta otra”.

– *¿Es esa la razón por la cual vas a publicar en la forma de un libro tus guiones no filmados?*

– En parte. También tengo la pretensión de que constituyen piezas dignas de leerse. Las razones de ello las he desarrollado en un ensayo que será la introducción a los guiones, y que forma parte de la investigación sobre las relaciones del cine y la literatura que realizo gracias a la Universidad de Lima y que será publicada próximamente.

– *Hablaste del problema de la financiación en el caso de tus proyectos. Me parece que es un problema catastrófico para el cine nacional en general, debido al cual desde hace decenas de años se realiza solo un puñado de películas al año, no más de tres o cuatro.*

– Bueno, yo hubiera dicho exactamente lo mismo hace unos años, porque el aparato de producción de una película resultaba tan oneroso que prácticamente hacía imposible que llegaran a la meta la mayor parte de los proyectos, por interesantes o prometedores que pudieran haber sido. Pero creo que ahora han cambiado las cosas considerablemente; ahora la tecnología digital, tanto en cámaras como en la edición y otros aspectos, se ha simplificado y abaratado a tal punto que simplemente muchísimos cineastas están haciendo en este momento sus películas. Que los resultados no sean los mejores es otro problema, pero el hecho es que la producción ha aumentado enormemente. Es una producción un poquito anónima por el momento, un poquito modesta si quieres, pero esa es la condición para que en cualquier momento despunte algo que realmente valga la pena. El problema es que entre estos jóvenes, hombres y mujeres cineastas, todavía hay el síndrome del “autor”, al cual hice referencia al inicio. He visto varias películas de ellos, porque como soy un profesor universitario me suelen tocar la puerta y yo con mucho gusto reviso sus cosas. Sé por ello que una suerte de denominador común de muchos proyectos es que los directores escriben sus propios guiones. En algunos casos, su talento como director resulta prometedor, en otros ni siquiera eso; pero invariablemente, con alguna excepción, como guionistas no funcionan. No saben hacer diálogos, no saben estructurar una historia, y finalmente no saben percibir cuántas posibilidades narrativas tiene una situación determinada. Les encanta contar su propia vida, más o menos disfrazada, y el resultado es, desde un punto de vista dramático, de una chatura clamorosa. Si a este problema le añadimos que algunos directores, y no solo entre los jóvenes, inclusive editan y producen, y no por cuestiones de falta de dinero, sino por opción, entonces la cuestión se agrava. Que cubran o pretendan cubrir todas esas áreas creo que es una debilidad; seríamos más efectivos si nos complementáramos unos a otros en lugar de convertirnos en pulpos.

– *Me gustaría conversar ahora de algo que me ha interesado en una relectura de Ortega y Gasset. Dice él que un problema grave de la novela actual, es decir, la de su tiempo, es que los temas ya están agotados, escritos y reescritos como están desde hace cientos de años. ¿Tú crees que ocurre algo parecido con el cine?*

– No, Miguel; mejor dicho, sí y no. Estoy de acuerdo, pero no tanto con la formulación de Ortega como con la de Borges, según quien hay un puñado de grandes temas y no mucho más que ese puñado (incluso los enumeró), temas que simplemente varían (más que se repiten) a lo largo de los siglos, reavivados en tiempos y contextos distintos. Dicho así, uno recuerda los arquetipos jungianos y otras nociones de esa índole, pero el acento está puesto en la capacidad de, precisamente, recrearlos. De hecho, entre mis guiones más apreciados cuento la adaptación de *Carmen*, la gran novela corta de Merimée. Todo el mundo sabe, sin embargo, que esta obra ha sido adaptada al cine como 400 veces. A pesar de tener conciencia de esas adaptaciones, y de conocer muchas de ellas, tuve esta ocurrencia de adaptarla una vez más, ¿por qué? Porque leí, hacia el año 84 u 85, un titular de *La República* que daba cuenta de la fuga, gracias a la ayuda del guardia que la custodiaba a la hora de un traslado, de una rea colombiana de la cárcel de Chorrillos. ¡Era el núcleo de la historia de Merimée! Me di cuenta de que era algo así como un mito, un mito en el sentido de que es una situación humana transhistórica que aparece y reaparece, y depende de la capacidad de un guionista de poder reencarnarla en una situación, unos personajes y un contexto que le den una nueva sangre.

– *Entonces, se les podría decir a los jóvenes guionistas que comienzan que no tengan miedo de darle vueltas a temas que se han hecho ya, es decir, que no se esfuercen por inventar novedades, que sin miedo encaren cosas que se han hecho antes y que las recreen.*

– Yo lo pondría de esta manera: que les den vuelta a esos grandes temas, que los traten de variar con ingenio, solo cuando no tengan la posibilidad de contar historias frescas, cuando no encuentren en la realidad que a uno le rodea las historias potenciales que están ahí, delante de nuestras narices. Están en el ascensor, en la conversación de dos empleadas domésticas en la bodega, en una nota del periódico de ayer con el que envuelves pescado.

– *Surge aquí una cosa que me parece bien interesante, las historias están en el mundo, como quien dice esperándonos, y esas historias pueden convertirse en géneros.*

– Si estás diciendo que cualquiera de esas historias puede adscribirse, o acercarse, a uno de los muchos géneros preexistentes, estoy completamente seguro. Incluso uno puede forzar las cosas y, como en el caso de Procusto, cortar un poco aquí y apretar otro poco allá para que la historia quepa en los esquemas de un género, si uno quisiera hacerlo. Eso yo no lo veo ilegítimo; pero también se puede hacer lo opuesto, utilizar la carpintería del género, simplemente a manera de una vertebración más adecuada de una historia que vale por sí misma, no en tanto ilustración de policial, comedia, película de terror o lo que tú quieras. No sé si me he explicado...

– *Sí, pero tal vez yo no hecho la pregunta de la manera que quería. No hay temas específicos para géneros, ¿o sí los hay?*

– ¡Ah!, claro, has corregido la perspectiva. Supongo que no los hay. A la misma sucesión de hechos en que un relato consiste, uno puede conferirle un tono melodramático, cómico o dramático.

– *Eso dependería más, qué sé yo, de la personalidad del que escribe, de la manera en que el guionista percibe las cosas y las metaboliza, ¿no es cierto?*

– Así es, en todo caso el humor debería nacer de un modo natural y no debería “ponerse” humor en una historia, por decreto. No sé si estoy planteando bien la diferencia; lo que quiero decir es que, a pesar de lo mucho que apreciamos el humor en el arte y en particular en el cine, y a pesar de que las comedias existan por montones, justamente en buena parte de ellas da la impresión de que el guionista escribiera una historia cualquiera y encima le pusiera chistes. Otra cosa es la auténtica visión humorística de la vida, como la que tenía la comedia italiana de los años cincuenta y sesenta. El humor no como un escapismo, sino más bien como una *via regia* a la realidad, como su crítica.

– *Volvamos entonces al cine nacional. Noto también en él una carencia de humor, ya no te digo comedia de acuerdo a la conversación que estamos teniendo. Se han hecho comedias, por supuesto, incluso comedias sin humor, lo que es más grave todavía, pero no veo una mirada humorística, veo más bien una lectura solemne, grave.*

– O, como diría Cortázar, una tendencia al “realismo peludo”. Él también se quejaba de una falta de humor en la ficción latinoamericana de su época, en general, y en particular en el tratamiento del erotismo y la sexualidad. Traslademos eso al cine de aquí y, en términos generales, se ha pecado de ese realismo peludo y de una carencia de humor en la mirada sobre las situaciones, es decir, en el entendimiento del drama humano. Han sido, lamentablemente, Antonioni y Ripstein los que han influido, y no Fellini, Forman o Almodóvar.

– *Volviendo al asunto de los géneros, yo quería preguntarte ahora si tú piensas que hay géneros que se han agotado, como el western por ejemplo, y si sería posible trasladar esa carpintería del western al Perú.*

– Yo creo que sí. No a la manera del *spaghetti western*, ciertamente, que se trata de una parodia, sino a la manera de Kurosawa, quien sí logró una adaptación genuina. A la vez que sus filmes de samuráis son profundamente japoneses, han captado y mantenido el espíritu de los mejores *westerns* norteamericanos. Ahí están la épica, los caballos, las batallas y los duelos, los espacios abiertos e indómitos, el sentido del honor y del coraje. En ciertas épocas de nuestra historia, y sobre todo en ciertos lugares de nuestra geografía, hay las perfectas condiciones para lograr readaptaciones tan legítimas como las de Kurosawa.

– *Pienso que, en cuanto a espacios geográficos, no habría ningún problema, para ubicar una historia a la manera del western.*

– El espacio abierto y salvaje, es decir, no colonizado, es una condición; otra es el *ethos*, o la cultura, del jinete y el caballo, de las hacien-

das y el ganado, y por tanto de los robos de este; otra, las circunstancias que llevan a un enfrentamiento violento y con armas de fuego: disputas de tierras, de agua, abusos del terrateniente, etcétera.

– *Bueno, ojalá esta conversación sirviera para que algunos guionistas se animaran a escribir western con tema peruano.*

– Siempre y cuando, insisto, haya esa reelaboración; no necesitamos *spaghetti westerns*. La vez pasada volví a ver una película, que me gustó de adolescente: un *western* checoslovaco (*Joe Colaloca*), que ahora luce francamente ridículo, postizo, inaceptable.

– *Como ha sido demostrado innumerables veces, la literatura es una cantera inagotable para el cine. Siendo tú, precisamente, un especialista en estas relaciones, ¿qué me puedes decir sobre adaptaciones en el caso del cine peruano?*

– No es que esta relación sea caudalosa aquí, pero sí se han hecho algunas adaptaciones de la literatura conocida, o célebre, al cine y a la televisión. Se ha adaptado a Alegría, a Arguedas, a López Albújar, por ejemplo. Los resultados me parecieron invariablemente malos, con algunas excepciones (recuerdo, por ejemplo, una buena adaptación, por Augusto Tamayo y Sandro Rossi de “La agonía de Rasu Ñiti” a la televisión). Más interesante es el caso de Lombardi, que ha adaptado a Vargas Llosa, a Ribeyro, a Bayly, incluso a Dostoievski.

– *¿Y qué te parecen los resultados?*

– Disímiles, pero interesantes. Lamentablemente, no he vuelto a ver, desde su estreno hace ya tantos años, *La ciudad y los perros*. Recuerdo que era una adaptación de la mitad de la obra, no de toda la obra; es decir, solo figuraban “los perros” (quiero decir el mundo del colegio), pero no la ciudad. Y la gracia esencial del libro es la dialéctica entre una y otra. De todas maneras hay que reconocer que esa reducción acaso era inevitable, dada la longitud de la obra y las limitaciones de una película normal. Dentro de esa opción, una vez

admitida, ¿hubo problemas? Creo que sí, no problemas que lleguen a descalificar la película, pero que me parecen interesantes de ser estudiados ¿Cuál es el principal? El principal es el asunto de la forma narrativa. La forma de una obra literaria, en particular la de esa novela, constituye su esencia. La técnica narrativa de *La ciudad y los perros*, novela, ¿no la recordamos todos? Esa técnica fragmentaria, dislocada, visceral y casi diría glandular, combinada por instancias suaves, nostálgicas, esa combinación de objetividad multitudinaria con perspectivas subjetivas y casi secretas...; esa técnica “cinematográfica” (rapidez de los cortes, ángulos o puntos de vista expresivos) ¿no fue, entre otras cosas, lo que nos sedujo en su momento? Bueno, la puesta en escena que el director aplica a su adaptación al cine es totalmente clásica, es una puesta en escena opuesta por completo, formalmente hablando, a la forma original de la novela. Entonces, si bien es fiel a su anécdota, a sus personajes, es totalmente infiel a su forma y, en esa medida, a un componente importante de su espíritu.

– *Yo diría que La ciudad y los perros, la película, refleja con bastante corrección la atmósfera del colegio militar Leoncio Prado, pero no va más allá (aunque es cierto que tampoco la veo desde su estreno).*

– Pero sí va más allá en realidad, porque algunos personajes de la película son memorables. Por ejemplo, Gustavo Bueno como el teniente Gamboa, el Jaguar, el Boa; en general, los personajes de los estudiantes logran imponerse al espectador.

– *Algunas veces la gente dice, yo mismo lo he hecho, “esta novela podría ser adaptada al cine, porque está llena de imágenes, es muy visual”. Sin embargo, no estoy tan seguro de esa afirmación, no sé qué piensas tú: ¿hay novelas como hechas para el cine?, ¿es posible adaptar cualquier obra al cine?*

– Claro que hay literatura susceptible de ser adaptada a los medios audiovisuales con facilidad, y la hay cuya adaptación es peliaguda, si no imposible. Pondré ejemplos de ambos extremos. Ribeyro, y él lo sabía muy bien, es uno de esos autores adaptables: la condensa-

ción dramática de las situaciones que sus cuentos plantean, su narración en términos que habría que llamar objetivos, sus diálogos coloquiales... Pero en particular, lo primero, la “esfericidad” (el término es de Cortázar) de sus cuentos, el modo rotundo de su construcción. Y no necesariamente la “visualidad” de sus escenas. Ribeyro tuvo en una ocasión la gentileza de escribirme una carta al respecto, a propósito de una adaptación que hice a la televisión de un cuento suyo, trabajo que le satisfizo mucho, como lo anduvo diciendo por todo sitio.

– Las botellas y los hombres, *que, me parece, ganó un premio en un concurso latinoamericano.*

– Exactamente. Y a Ribeyro le gustó mucho tanto el guión como la realización; pero lo que no dijo es que me prestó una valiosa ayuda. Cuando le envié el guión, me lo devolvió con varios parlamentos corregidos, con maestría. Hasta ahora recuerdo una frase que puso en boca del personaje compuesto por Luis Álvarez, refiriéndose a las botellas que bebe en sus francachelas: “Una es ninguna, dos es una”. A la inversa te diré que, no obstante mi admiración por *Un mundo para Julius*, de Bryce, me parece un libro infilmable. Hace muchos años, veinte tal vez, intenté adaptarlo, no porque tuviera la posibilidad de realizarlo, sino por el puro gusto, y me encontré con una tranca. Entendí entonces algo que nos contó Bryce, a principios de los años ochenta: que él estaba viviendo bastante bien de las ventas de los derechos de esa novela, porque, como nadie lograba hacerla durante el lapso acordado, recuperaba los derechos y los volvía a vender.

– *No me parece que sea imposible de adaptar.*

– Porque no has probado hacer la adaptación

– *No he probado hacer la adaptación, pero tal vez otros ojos puedan ver lo que uno no ve.*

– Sin duda, pero tal vez te convenzas si me dejas decir algunas de las razones. Ya no tengo las cosas frescas, pero en ese entonces te hubiera podido “empapelar” con estas. Ahora recuerdo por lo menos dos, graves. La primera es que el libro, y eso es parte de su encanto, es un libro invertebrado, es un flujo, es una fuente de agua o un río que va a su ritmo y a su curso, y tú sabes que el cine necesita que una narración tenga el esqueleto sólido. Por lo menos el cine que llamaremos convencional, en el mejor sentido de la palabra; no los ejercicios experimentales, en los que se puede hacer cualquier cosa, sino ese cine que estamos acostumbrados a ver y que gusta al público en general. Pero hay un segundo factor, más difícil de resolver aún. *Un mundo para Julius* es fundamentalmente un seguimiento del niño Julius en su proceso de maduración psicológica y de crecimiento corporal, a lo largo de algunos años, tres o cuatro, ya no recuerdo bien, pero sin elipsis temporal de por medio. Asistimos, casi, al día a día de Julius y de sus hermanos, en un momento de su edad en que los cambios no consisten en el pelo que se vuelve canoso o en los kilos que se ganan, sino en cambios a la vez visibles e indeterminados, casi fuera de control. Los hermanos, de tener 12 o 14 llegan hasta los 15 y 18. Ahí no hay maquillaje que valga, ni puedes usar actores de diferentes edades, por mucho que se parezcan unos a otros. Tendrías que filmar a lo largo de esos cuatro años, y mirar crecer a los chicos. Y, claro, la película tendría que financiarla Bill Gates.

– Me has convencido, lo admito. Pero también habría la posibilidad de adaptar un aspecto de la novela, uno de sus episodios. Aunque esto sería más bien inspirarse en ella, ¿no? Entonces hagamos una distinción entre adaptación e inspiración. También uno puede inspirarse en una novela para escribir una película, ¿no es cierto?, y usar elementos de ella, como personajes o situaciones, y ponerlos en otros contextos, en otras historias.

– Las dos alternativas existen. Uno puede acercarse a una obra literaria con el propósito de honrarla mediante una adaptación que le sea fiel. Pero también uno es libre –si el autor ha accedido a vender los derechos– de usarla como le venga en gana. Y de hecho la his-

toria del cine es pródiga en ejemplos de esa naturaleza, por ejemplo, estoy seguro de que ningún estudioso de Julio Cortázar creará un segundo que la película *Blow Up*, de Antonioni, es una fiel adaptación al cine de su cuento “Las babas del diablo”. Lo que hace Antonioni es tomar un incidente de ese cuento, o mejor dicho su idea central, para luego irse por otro lado y así darle otro sentido. Tiene el derecho a hacerlo y el resultado es interesante, pero tiene muy poco que ver con el cuento del cual parte. Entonces está “inspirado” en él.

– *Sé que tú has hecho películas a partir de cuentos. ¿Los adaptaste o te inspiraste en ellos?*

– He adaptado muchísimos textos, pero de esos proyectos solo pude realizar un puñado: un cuento de Ribeyro, un cuento de Cortázar, una tradición de Ricardo Palma. En todos estos casos, mi propósito era ser lo más fiel posible a las obras literarias, por la sencilla razón de que las admiraba y me parecía que el cine o la televisión podían, *mutatis mutandis*, honrarlas adecuadamente. Para lo cual había que hacer cambios a la “letra”; pero la razón de estos cambios fue que de ese modo lograba ser realmente fiel a lo que hemos llamado antes el espíritu del texto. El caso que considero más interesante es el de mi cortometraje (dura 17 minutos) *El enigma de la pantalla*, basado en el maravilloso relato breve de Cortázar “Continuidad de los parques”. ¿Por qué más interesante? Porque es una adaptación a la vez muy fiel y muy libre, aunque esto parezca una contradicción.

– *Vas a tener que explicar eso.*

– Como recordarás, el tema central de ese cuento fantástico es el entrelazamiento de dos niveles de realidad. El que llamaremos nivel de la realidad consiste en un personaje que hace un viaje de Buenos Aires a su estancia, en tren, y para matar el tiempo va leyendo una novela que le absorbe a tal grado que, cuando llega a la estancia, continúa leyéndola. Esta trata –y así entramos al nivel de la ficción– de una pareja de amantes que traman matar al esposo de ella, quien

vive en una estancia. Seguimos las peripecias del amante encaminado a cumplir con su tarea, entramos con él a una estancia, donde el esposo está distraído leyendo una novela. De más está decir que la estancia es la misma en los dos casos y que el esposo es el personaje que lee la novela en que dos amantes planean matarlo, etcétera. El nivel de la realidad se funde con el de la ficción en una sola continuidad.

– *Es bueno que cuentes ahora la anécdota de la película para...*

– Mi adaptación es libre en cuanto no hay ninguna estancia, ni Buenos Aires, ni tren, ni lector, ni novela. Lo que hay es Lima, un cinéfilo que se roba una película de una cinemateca, va a su casa, donde su mujer está hablando por teléfono, y se pone a ver ansiosamente la película. Entonces los espectadores vemos la pantalla que él ve: ahí un hombre llama por teléfono (en la casa del cinéfilo se escucha timbrar el teléfono, y este es contestado) y habla con alguien; luego, con la actitud de haber decidido algo dramático, sube a su auto y se encamina con urgencia hasta llegar a una casa (reconocemos que es la del cinéfilo, quien, por su parte, se ha dormido mientras veía la película), se encuentra con la mujer, que es su amante, y ambos asesinan al esposo. En la pantalla, delante de la cual han sucedido los hechos, vemos a la pareja que saca el cadáver y fugan: la película termina, o mejor dicho, las dos películas, que se han convertido en una sola, terminan. Y como hay la misma relación triangular y el asesinato del marido, y como la idea central cortazariana, la de dos niveles de realidad que se muerden la cola, está cabalmente cumplida, hablo de una adaptación fiel.

– *Demos un paso al costado. Se me ocurre en este momento que a primera vista el teatro es una fuente más adecuada para ser adaptada al cine que la novela misma, ¿qué opinas sobre esto?*

– Creo que sí, por una razón obvia, y es que la obra de teatro tiene una duración equivalente en términos generales a la cinematográfica, vamos a hablar de una hora y media o dos horas; por tanto, hay

una homogeneidad a ese nivel que facilita la adaptación. En segundo lugar, la estructura de la obra teatral tiene un engranaje tal que es muy análoga en alguna medida a la estructura de la obra cinematográfica, ¿y qué es lo que explica esta analogía? Es muy simple, ambas son consumidas por el espectador de un tirón o en una sola “sentada”, en una unidad de tiempo, y esa cápsula temporal en que se desarrolla la experiencia determina una mecánica interior, tanto de la dramaturgia teatral como de la cinematográfica, que son equivalentes, a diferencia de una novela que, como todos sabemos, la leemos a lo largo de días, semanas y a veces meses, precisamente porque su historia va por un lado, luego por otro, luego por otro.

– Hay, sin embargo, el problema del escenario único del teatro en contraste con los múltiples escenarios del cine; incluso la frontalidad de la acción escénica en contraste con la movilidad de la cámara y sus cambios de ángulo en el enfoque.

– Así es. De todos modos señalo que la existencia de un solo escenario no es algo anticinematográfico necesariamente. Como decía Hitchcock, se podría hacer una buena película sin salir de una caseta telefónica, así como se puede echar a perder el dramatismo de una situación enclaustrada en un solo lugar –un cuarto, digamos– si se comete el error de “airear” la acción, en el (mal) entendido de que así se la vuelve “cinematográfica”. En realidad, el dinamismo del cine depende más de una narración que avanza de continuo en un sentido dramático, que de saltar de un sitio a otro, o de mover la cámara como loco. En cuanto al punto de vista de la cámara, este sí debe ser variable, en la medida precisamente en que el drama avanza: si la situación sufre un cambio, debe haber un cambio emocional en el personaje envuelto en esa situación, y a este cambio emocional (sentir miedo, digamos, o darse cuenta de algo, etcétera) debería corresponder un cambio en el tipo de plano y aun en el ángulo de la mirada de la cámara.

El verdadero problema con la adaptación de una pieza teatral es la manera como se habla en ella, el lenguaje que se usa y el modo como el drama es expresado básicamente a través de la palabra. En el cine, en cambio, el drama puede ser mostrado a través de los gestos, de los objetos, incluso de un movimiento de cámara o un cambio de plano. En suma, visualmente, no verbalmente.

– *Me acuerdo de cómo Hitchcock, justamente, dramatiza los objetos: un encendedor, el color de una ropa, o un pájaro que se posa en un travesaño a espaldas del personaje. Ver esas cosas nos dicen mucho dramáticamente, aunque los personajes estén callados o no estén presentes siquiera.*

– Precisamente, del ejemplo de sus películas podríamos deducir que la obra literaria ideal para la adaptación cinematográfica no es la novela, debido a su mera extensión, a su tendencia a ramificarse en subhistorias, y a la proliferación de personajes; ni la obra teatral, por su tipo de diálogos estilizados y su premisa de la concentración o cerrazón espacial; es el cuento más o menos largo, eso que los franceses denominan *nouvelle*, por la compresión dramática y la unidireccionalidad narrativa, como en el cine de Hitchcock.

– *¿Y en cuanto a obras como las de Ricardo Palma, que no son cuentos ni piezas teatrales, sino que tienen una estructura distinta? Además, tú has hecho una adaptación de su obra, es decir una película de época. ¿Cómo afrontaste el problema del lenguaje? En el periodo virreinal la gente no hablaba como hablamos ahora; ¿los diálogos deberían ser similares a los que se usaban en esa época, o podría uno tomarse la licencia de hacerlos hablar como hoy?*

– En ese caso, el texto de origen daba pistas sobre cómo hablaban los personajes, y el guionista –el talentoso Emilio Bustamante– investigó lo suficiente para llenar las lagunas. El resultado es que los personajes hablan de un modo, vamos a decirlo así, realista, como se hablaba en la época. Hubo opiniones, sin embargo, en el sentido de que el lenguaje resultaba un poco “distanciador” o “raro”.

– *Yo me acuerdo que tu película es muy cuidadosa en la ambientación y no me sorprende que haya sido muy cuidadosa en el modo de hablar. A propósito de ella, ¿no te parece que ha influido en la película de Augusto Tamayo El bien esquivo? Al menos yo reconocí los mismos ambientes, una serie de cosas. Incluso, si no recuerdo mal, él aparece como actor en una escena de tu “tradición”.*

– Haciendo el papel de juez, y actuando muy bien además. Pero volviendo a la cuestión anterior, más interesante me parece el caso de mi guión “Guamán Poma”. Las acciones del libro de base se sitúan a lo largo del siglo XVII, pero los personajes son españoles e indígenas, aculturados unos, otros no. ¿Cómo hacerlos hablar? Emilio Bustamante, quien estuvo a cargo de los diálogos, hizo una serie de tentativas, una de ellas usar el idioma de la época, de modo estricto, a la manera de la adaptación del texto de Ricardo Palma. De inmediato me di cuenta de que eso no funcionaba, al menos por dos razones: primero, a diferencia del otro caso, el conjunto de personajes no correspondían a un medio homogéneo sino a medios muy heterogéneos; ser realistas ahí nos hubiera conducido a la Torre de Babel; segundo, en mi idea de la adaptación del libro, la narración (que en ese aspecto es fantástica, no histórica) atraviesa diversos tiempos, va del siglo XVII hasta el presente. Había entonces que crear una manera de hablar propia de la película, que tuviera sus propias convenciones. Optamos por un coloquialismo ecléctico, que incluía algunos giros castizos, quechuas o criollos, desperdigados aquí y allá, correspondientes a cada época y ambiente, pero solo para darles cierto “sabor”, un tono, un detalle que transformara el asunto. Creo que es uno de los aspectos más creativos del guión.

– *Que está lleno de ideas muy creativas y hasta innovadoras: el viaje a través del tiempo (que la película El arca rusa también aplica, diez años después de escrito tu guión), la combinación de escenas realistas y surrealistas, la construcción narrativa, que comienza en una biblioteca de Dinamarca, etcétera. Pero respecto a lo anterior, el asunto del habla en las películas de época es una cosa casi graciosa o ridícula, si lo juzgas con criterio realista, porque es una convención, una “licencia poética”.*

– Casi chistoso, sí. Tú recordarás muchas películas sobre la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo, donde ingleses, norteamericanos, franceses, japoneses, italianos y alemanes, todos hablan inglés, y en algunos casos a ese inglés generalizado como si fuera una *lingua franca* le adornan con un acento para significar: este es francés, este es alemán...

– *Bueno, yo me acuerdo que criticaron a Bertolucci porque en El último emperador los chinos hablaban inglés. Bertolucci le contestó al crítico, o periodista, que le hizo la objeción, que cuál era el problema si hasta los marcianos, en las películas de ciencia ficción, hablaban en inglés, pues se trata de una suerte de convención ¿no es cierto? Ahora tengo una curiosidad: si hicieras una película ubicada en el Tawantinsuyo, ¿en qué idioma la harías?, ¿en quechua?, ¿en español?*

– No lo dudo un segundo: la haría en quechua, que es una lengua viva y actual, con subtítulos en español. El problema está en si la historia es precolombina mas no incaica. ¿Cómo hablarían los chachapoyas, los mochicas, los paracas? Tendrían que hablar en un español convencional, o en inglés si es una coproducción con Hollywood. (Risas). En realidad, la cuestión no tiene una respuesta fácil. Pensemos en el caso de la película de Mel Gibson, *La pasión de Cristo*, una de cuyas características más remarcadas, y aun usadas como argumento mercadotécnico, fue el hecho de que es hablada en el idioma original.

– *En arameo ¿no?*

– En arameo, nada menos (y en latín, claro, porque hay romanos). A mí me pareció completamente ridículo ese supuesto “realismo”, sobre todo si tomamos en cuenta que no hubo ningún realismo en cuanto al elenco, pues Jesús es un atleta bronceado, de Hollywood.

– *Mira, no cabe duda de que, como espectador, yo me trago tranquilamente a unos actores peruanos hablando en quechua pero no a actores norteamericanos o australianos hablando en arameo. Hay ahí, pues, un “valor agregado” postizo, que pretende dar realismo a la película cuando en realidad evidencia su artificiosidad.*

– Quiero recordarte, a propósito de este asunto, un proyecto que me hubiera encantado poder ver, pero que, lamentablemente, nunca se llegó a realizar. Me refiero a la película que el notable Michael Cimino, cineasta norteamericano que se desgració debido a su fracaso con *Las puertas del cielo*, planeaba filmar sobre la gesta de los indios Sioux, dialogada en su idioma propio. Conociendo la sensibilidad de Cimino, su amor apasionado por la autenticidad, creo que aquello hubiera resultado algo anti-Mel Gibson; no un truco de marketing, sino un acto de amor a la verdad.

– *Es un problema que vuelve una y otra vez a nosotros, los guionistas, ¿cómo debe uno hacer hablar a sus personajes? ¿Como uno habla en realidad o hay, otra vez, una suerte de convención para hacer hablar a los personajes?*

– En mis clases de cine siempre he tratado de enseñar a los alumnos algo que creo es un axioma: es indispensable que cada personaje hable de un modo diferenciado, único, a su propia manera, y no de un modo uniforme, o, peor aún, como habla el autor. El arte del diálogo consiste, entre otras cualidades, en encontrar una manera particular de hablar para cada personaje. Es cierto que puede haber, también, una tonalidad común a todos, dependiendo del nivel de estilización de la película.

– *Esto supone entonces un trabajo previo, que es la elaboración de un perfil de los personajes, para que tú puedas conocerlos bien y saber, entre otras cosas, cómo hablan, ¿no es cierto?*

– Lo cual nos remite a algo que podemos llamar la necesidad de la investigación. No todo puede sujetarse a tu mayor o menor talento, a tu inventiva como dialoguista, porque los personajes tienen edad, oficio, procedencia, pertenencia étnica, etcétera, de los que tú hablaste antes. Daré un ejemplo concreto. Tal vez recuerdes que el personaje masculino principal de mi adaptación de *Carmen* es un policía peruano, y que hay varias situaciones que tienen que ver con su mundo profesional, el mundo de la comisaría. Por tanto, lo que hice fue recurrir a personas de ese ámbito (¡honor a mi amigo, el capitán retirado Nicolás Roca!) y les pedí que pusieran en sus términos aquello que yo había escrito, y se acabó el asunto. Sólo hay que trabajar, y a eso se le llama investigación.

– *Una investigación que ayuda a desterrar los estereotipos, además, porque esa investigación de la realidad puede descubrir cosas que no se te ocurren.*

– En una ocasión, hice un cortito que fue premiado en esos concursos locales de entonces, que se llamó *En el juego de la vida*. Su anécdota no la inventé sino la descubrí, porque le pasó a un primo mío. Pero ocurre que uno de los personajes era un asaltante, de los que acechan por las noches, y que procedía, como suele ocurrir, de ámbitos que llamaremos marginales, que uno no conoce. Lo que hice, ya escrito el guión, fue recurrir a un amigo que tenía una pequeña fábrica en la periferia urbana y conocía a obreros, los que, a su vez, conocían a delincuentes. Unas cuantas cervezas mediante, gracias a hablar con ellos, transformé mis diálogos a un habla real, sabroso en cierto modo por su “sazón”. Tan sazonado salió el asunto que la censura de la época prohibió la película, pero vino al rescate, entre otros defensores, un programa de televisión conducido por Marcial Rubio, hoy vicerrector de la Universidad Católica. Ahí quedó claro que si el lenguaje del asaltante era grosero (aunque divertido) se debió al hecho simple de que así hablan.

– No te dicen: “disculpe caballero, ¿puedo a usted asaltarlo?”, no te lo dicen así, ¿no? Pero hay otro tipo de, digamos, censura, con la que yo a veces me he enfrentado y que creo que puede ser un tema interesante para el guionista aprendiz: la censura de la producción. A veces me han pedido que no ponga mucha gente en tal escena, que no haya carros, filmar en esta locación es muy caro..., entonces eso te limita bastante, ¿qué puedes decir sobre este tema?

– Puedo decir un par de cosas. Creo que no es tan grave si te constriñen previamente. Lo grave, Miguel, es que lo constriñan al director. En otras palabras, el guionista ha tenido la libertad –porque nadie le ha marcado límites– de inventar una escena de fiesta, vamos a poner ese ejemplo, en la cual hay grandes burgueses y un despliegue de riqueza, y se lo da al director; el pobre director examina el guión, lo aprueba como relato, como dramaturgia, etcétera, y a su vez lo pasa al departamento de producción, donde el mandamás va tachando, uno por uno, todos los requerimientos materiales de la escena (porque resultarían muy costosos), entonces los sesenta invitados de una escena de fiesta se transforman en nueve, y la opípara cena se transforma en un bufé pobretón...; eso es terrible. Mucho mejor es que te constriñan previamente, porque los guionistas no somos gente sin recursos, podemos adecuar lo que queremos decir a ciertos límites.

– Claro, pero digamos que tú has visto el lado simple del asunto, pero resulta que lo que te encargan es mostrar la vida de una familia de la alta burguesía y sin embargo te ponen los límites que te mencioné.

– Eso sería digno de retrasados mentales.

– Pero ocurre.

– Seguro que ocurre, las telenovelas locales son, creo, testimonio de eso. Y lo peor es que finalmente le echan la culpa al guionista.