

Los siete pasos clave de la estructura narrativa

El Padrino es una novela y una película larga y compleja. Tootsie es una sofisticada coreografía de un torbellino amoroso no correspondido, de identidades equívocas y de absurdos pasos en falso. Chinatown es un peliagudo despliegue de sorpresas y revelaciones. Todas estas diversas historias funcionan bien gracias a su orgánica cadena irrompible de siete pasos claves estructurales que se halla en la base de la superficie de cada historia. Cuando hablamos de la estructura de una historia estamos hablando de cómo se desarrolla una historia en el tiempo. Por ejemplo, todas las cosas viven y crecen aparentemente en un flujo continuo, pero si observamos más de cerca, en ese crecimiento podemos ver unos pasos, o estadios. Lo mismo ocurre con una historia. Una historia tiene como mínimo siete pasos en su desarrollo de principio a fin:

1. Debilidad y necesidad.
2. Deseo.
3. Adversario.
4. Plan.
5. Lucha.
6. Autorrevelación.
7. Nuevo equilibrio.

1. DEBILIDAD Y NECESIDAD

Desde el principio de la historia, nuestro protagonista tiene uno o más de un punto débil que le frena. Hay una carencia en él tan profunda que le puede arruinar la vida (doy por hecho que el personaje principal es masculino, simplemente porque para mí es más fácil escribirlo así). La necesidad es lo que el protagonista debe cubrir internamente a fin de mejorar su vida. Esto suele implicar superar sus debilidades y cambiar, o crecer, de alguna manera.

2. DESEO

Una vez que se han decidido las debilidades y las necesidades, tenemos que conferir un deseo al protagonista. Un deseo es lo que nuestro protagonista quiere en la historia, su objetivo particular. Una historia no gana interés ante el público hasta que no entra en juego el deseo. Piensa en el deseo como el recorrido de la historia sobre el que el público “cabalga”. Todos se montan en “el tren” con el protagonista y juntos persiguen el objetivo. El deseo es la fuerza impulsora de la historia, el hilo de donde cuelga todo lo demás. El deseo está estrechamente vinculado a la necesidad. En la mayoría de las historias, si el protagonista cumple con su objetivo, verá realizado su deseo. Uno de los errores más grandes que comete un escritor es confundir necesidad con deseo, o pensar en ambos como un solo paso. De hecho se trata de dos pasos únicos que forman el inicio de nuestra historia, por lo tanto, hemos de tener claro el funcionamiento de cada uno. La necesidad tiene que ver con superar una debilidad dentro del personaje. Un protagonista con una necesidad de alguna manera siempre está paralizado por su debilidad al principio de la historia. El deseo es un objetivo que se halla fuera del personaje. Una vez que el protagonista sepa cuál es su deseo, se moverá en una dirección concreta y emprenderá acciones para alcanzar su objetivo.

La necesidad y el deseo cumplen también funciones diferentes con respecto al público. La necesidad sirve para que el público vea cómo debe cambiar el protagonista para mejorar su vida. Ésta es la clave de toda la historia, pero permanece oculta, bajo la superficie. El deseo ofrece al público algo que perseguir conjuntamente con el protagonista, algo hacia lo que todos pueden avanzar atravesando diferentes giros y peripecias, incluso digresiones, de la historia. El deseo está en la superficie y es aquello sobre lo que el público piensa que trata la historia.

3. ADVERSARIO

Los escritores piensan equivocadamente acerca del adversario, conocido también como el antagonista, como un personaje con aspecto de malo, con una voz de malo o lo que hace cosas malas. Esta manera de mirar al adversario no nos permitirá jamás escribir una buena historia. En su lugar, hemos de observar al adversario en términos de estructura, de su función en la historia. Un verdadero adversario no sólo quiere evitar que el protagonista vea su deseo cumplido, sino que compite con él por el mismo objetivo. Fijémonos en que esta manera orgánica de definir al adversario vincula este paso con el deseo de nuestro protagonista. La única manera de que el protagonista y el adversario se vean obligados a entrar en conflicto directo una y otra vez a lo largo de la historia será compitiendo por el mismo objetivo. Si le damos al protagonista un objetivo y otro al adversario, cada uno podrá conseguir su meta sin entrar a competir directamente en el conflicto. Y así no hay historia posible. Analizando unas cuantas historias bien cimentadas, solemos ver, de entrada, que el protagonista y el adversario no compiten por el mismo objetivo. Pero revisémoslas de nuevo. Veamos si somos capaces de identificar por qué causa están realmente luchando. Por ejemplo, en una historia policíaca, parece que el protagonista quiere cazar al asesino y que el adversario quiere escapar. Pero en realidad están luchando por la versión de la realidad en que cada uno cree. El truco de crear un adversario que persigue el mismo objetivo que el protagonista es encontrar el nivel de conflicto más profundo que hay entre ellos. Preguntémosnos: ¿Cuál es la causa más importante por la que luchan? Este debe ser el eje de nuestra historia.

4. PLAN

La acción no es posible sin un plan determinado, en la vida y en la narrativa. El plan es una serie de directrices o estrategias que el protagonista utilizará para superar al adversario y alcanzar el objetivo. Démosnos de nuevo cuenta de que el plan está orgánicamente vinculado tanto al deseo como al adversario. El plan debería siempre estar dirigido a derribar al adversario y a alcanzar el objetivo. Un protagonista puede tener un plan impreciso. O en determinadas historias de género como las de la intriga o de guerra el plan es tan complejo que los personajes podrían escribirlo a fin de que el público lo vea.

5. LUCHA

Hasta la mitad de la historia, el protagonista y el adversario se enfrentan en un ataque-contraataque tratando de cumplir con su objetivo. La batalla final puede resultar en un conflicto de violencia o en un conflicto verbal.

6. AUTORREVELACIÓN

La batalla es una experiencia intensa y dolorosa para el protagonista. En este crisol de la batalla, el protagonista tendrá una mayor revelación acerca de quién es su persona. Gran parte de la calidad de nuestra historia está basada en la calidad de esta autorrevelación. Para una buena autorrevelación, en primer lugar debemos ser conscientes de que este paso, como el de la necesidad, se produce de dos formas distintas: la psicológica y la moral. En una autorrevelación psicológica, el protagonista se deshace de la máscara tras la que se ha escondido y se mira por primera vez a sí mismo con honestidad. Esta acción de quitarse la máscara no es ni fácil ni pasiva. Es una acción activa, difícil y valerosa que el protagonista comprenderá a lo largo de toda la historia. Al protagonista es mejor no hacerle hablar de entrada y decir todo lo que ha aprendido. Sería algo demasiado obvio y el tono de sermón que adquiriría podría decepcionar al público. En su lugar mostraremos la capacidad de perspicacia de nuestro protagonista mediante las acciones que emprende y que llevan a la autorrevelación.

7. NUEVO EQUILIBRIO

Una vez que hemos llegado al nuevo equilibrio, todo regresa a la normalidad y todo deseo se ha esfumado. Ahora comprobamos una diferencia primordial del primer estadio. El protagonista se ha movido hacia otro nivel más alto o más bajo como resultado después de acrisolarse a nivel personal. En el corazón del protagonista se ha producido un cambio fundamental y permanente. Si la autorrevelación es positiva, el protagonista se da cuenta de quién es de verdad y aprende a vivir correctamente en el mundo; se traslada a un nivel más alto. Si el protagonista tiene una revelación negativa (al darse cuenta de que ha cometido un crimen terrible, acto que demuestra su corrupción personal) o se ve incapaz de vivir una autorrevelación, o bien cae solo o bien es vencido en la lucha.

Extraído del libro

Anatomía del guion - El arte de narrar en 22 pasos, de John Truby.
Editorial ALBA.