

# Unidad 1

---

- Guión / individuo / sociedad

## **Guión / individuo / sociedad.**

¿Ha sido por su etimología (la palabra francesa scénario -guión- viene de scenarium, espacio escénico teatral), por su historia (antes de designar la forma escrita del relato cinematográfico ha designado, también en francés, el decorado y su organización, luego el bosquejo de las obras teatrales de la commedia dell' arte, después la puesta en escena y finalmente el plan de una novela), o bien por su fortuna mediática vinculada a la popularidad del cine? En cualquier caso, la palabra guión conoce hoy una difusión singular. La empleó inicialmente en el campo de la investigación psíquica el doctor Eric Berne, en los años 60, para dar cuenta de los encadenamientos repetitivos de secuencias comportamentales que afectan a ciertos sujetos. Es verdad que Moreno, el «inventor» del psicodrama, había mostrado ya de algún modo el ejemplo de utilización de las artes del espectáculo en psicoterapia. Pero desde Berne, la palabra guión se ha extendido a otros campos: sociología, historia, economía, política, finanzas, publicidad, futurología, ciencias experimentales, etc. Remite así a un encadenamiento motivado de secuencias, a una serie de operaciones enlazadas, reales o ficticias, ocurridas o supuestas, pero que presentan siempre un carácter especulativo, esquematizado, reducido por las exigencias de la comprensión. Un modelo, en suma, según el uso científico del término. Y, como adelantábamos al principio de esta obra, he aquí que el cine decide «informar» la realidad... Pero más allá -o a pesar- de las modas, el guión cinematográfico mantiene con los individuos y las sociedades relaciones en las que merece la pena profundizar. El presente capítulo intentará esbozar algunas de estas relaciones.

### **A) GUIÓN CINEMATográfico Y GUIÓN INDIVIDUAL**

¿De dónde proceden los guiones? ¿Y de dónde procede su impacto? Los modelos estéticos, que hemos intentado poner de manifiesto en los capítulos precedentes, se anclan a su vez en realidades (¿o ficciones?) extraespectaculares.

Siendo los guiones elaborados por individuos, puede suponerse que, en algunos aspectos, sus modelos de referencia se inscriben en la vida psíquica, en la historia personal, en el imaginario de esas personas.

Volvamos a Eric Berne. Él define el guión como «un programa progresivo que se constituye bajo la influencia parental en la primera infancia, y dirige el comportamiento del individuo en los más importantes campos de su vida».<sup>1</sup> Aunque elaborado en gran

---

<sup>1</sup> BERNE, Eric, *Que dites-vous après avoir dit bonjour?*, París, Tchou, 1972-1981, pág. 348. (Trad. cast.: ¿Qué dice usted después de decir hola?, Barcelona, Grijalbo<sup>20</sup> 1993.

parte de manera no consciente, este «bioguión» mantiene curiosas analogías con el guión cinematográfico: pone de manifiesto a un personaje que se fija uno o varios fines, así como los medios de alcanzarlos, unas reglas de comportamiento y una historia vital con unas etapas y un final. Por supuesto, tratándose de un cineasta o de un guionista, uno de estos fines puede ser, precisamente, el de convertirse en guionista, el de hacer películas. ¿No es ese tipo de guión el que Wim Wenders no cesa de escribir, según modalidades diversas, y no sin hacer intervenir un contra-guión: «Hago una película, pero no cuento una historia», «Hago una película hollywoodiense, pero ya no pueden hacerse películas hollywoodienses» -El hombre de Chinatown, El estado de las cosas-, hasta llegar a una versión más unificada del guión: «Hago una película alemana» (El cielo sobre Berlín). Más ampliamente formulado, este guión sería del tipo: «Seré célebre, triunfaré, pero es preciso que esto no cause placer a mis padres -o a mi país-». Hemos visto (cap. 3) que la madre del joven Wilhelm lo impulsaba a marcharse, a escribir, pero sin perder su espíritu melancólico... (Falsche Bewegung). Acaso Wenders haya decidido no obedecer ya a esta última conminación.

### **1. Lo guionístico, lo biográfico y lo autobiográfico**

Ha podido observarse que una de las características del cine moderno ha sido la de desarrollar un tipo de filme que se calificará, si no como autobiográfico, sí al menos como «personal» (como se habla de «literatura personal» para designar la correspondencia, el diario íntimo y diversas formas autobiográficas).

Cineastas como Woody Allen, Truffaut, Fellini, Depardon, Chantal Akerman o Tarkovski, por no citar sino unos pocos nombres, hablan de sí mismos, con o sin rodeos. Basta con que uno de sus filmes sea directamente autobiográfico o personal para que, a los ojos del espectador, esta cualidad se extienda implícitamente, y en diversos grados, al conjunto de su producción. La acumulación de las funciones de guionista y realizador, o incluso de productor, ha hecho, evidentemente, más fácil el acceso al relato personal.

Pero los manuales del guión clásico no descuidan en modo alguno el recurso a los elementos autobiográficos: explotación de anécdotas vividas u observadas, constitución de personajes a partir de rasgos tomados del entorno, búsqueda en uno mismo de rasgos de comportamiento («Pregúntese lo que haría usted en el lugar del personaje, qué hace usted en este tipo de situación»). Se sabe que muchos guionistas coleccionan bio y autobiografemas (situaciones, figuras, palabras) para integrarlas en sus historias, desde Audiard hasta Cayrol.

Numerosos realizadores, por otra parte, con categoría de autores, no esperaron a los años 60 para integrar elementos personales en sus filmes: piénsese en Chaplin<sup>2</sup> - sus relaciones con las mujeres, desde Tiempos modernos (Modere Times, 1937) a Monsieur Verdoux (Monsieur Verdoux, 1944-1946); sus problemas con los Estados Unidos, desde Un rey en Nueva York (A King in New York, 1956) a La condesa de Hong-Kong (A Countess from HongKong, 1965); sus alegrías y sus angustias de creador, desde El circo a Candilejas (Limelight, 1952)-; en Joseph von Sternberg y los

---

<sup>2</sup> CHAPLIN, Charles, *Histoire de ma vie*, «Presses Pocket», París, Robert Laffont, 1964.

seis filmes Paramount que rueda con Marlene Dietrich; o en Roberto Rossellini y sus cuatro «Bergman-filmes». A este propósito, Alain Bergala, evocando Stromboli, Europa 51, Te querré siempre, La paura (1954) y a Ingrid Bergman, escribe:

*...A través de la mirada que su cineasta y marido dirige hacia ella, puede seguirse mejor que en la más minuciosa de las biografías noveladas la verdadera crónica de sus relaciones de pareja.<sup>3</sup>*

No obstante, el modelo de la autobiografía literaria no prende verdaderamente en el cine. Se ha intentado establecer por qué (véase Raymond Bellour<sup>4</sup> y sus puntualizaciones acerca de esta cuestión): mientras que el «yo» literario, sobre la base de un claro compromiso entre autor y lector, puede realizar la identidad entre narrador, autor y personaje, esta identidad es mucho más difícil de establecer en el cine, al menos de manera estable (puesto que subsiste un desfase entre el personaje visto y quien ve, o entre el que habla -en voz-yo, por ejemplo- y el que se mueve en la pantalla); por otra parte, el cine introduce demasiadas mediaciones entre el autor y la obra terminada (guión, producción, realización, etc.) para que pueda creerse en la autenticidad completa de lo que se cuenta. Dicho de otro modo, la película está lastrada por el irreductible peso de la ficción.

Y es evidente, en efecto, que el guión autobiográfico procede las más de las veces por vías indirectas o recurriendo a mediaciones:

— la de un actor y un personaje, por ejemplo: Jean-Pierre Léaud y Antoine Doinel para Truffaut, o Mastroianni y sus sosias para Fellini. «Antoine Doinel, ese personaje imaginario que resulta ser la síntesis de dos personas reales, Jean-Pierre Léaud y yo», decía Truffaut.<sup>5</sup> El mismo Léaud «encarnará» a un personaje muy cercano a Jean Eustache en *Le Père Noël a les yeux bleus* y *La maman et la putain*. En *Mes petites amoureuses*, Jean Eustache designará explícitamente el carácter autobiográfico de su obra situándose, en simetría con respecto a su personaje central, en un banco del paseo de Narbonne, como para contemplar su pasado reconstituido, ese adolescente al que intenta modelar a su imagen;<sup>6</sup>

— la de una recreación más compleja en la que el «yo» se reparte en diversos elementos del filme: narración, voz-yo, personaje más o menos fugitivo o estable, punto de vista, etc. *Amarcord* (*Amarcord*, 1973) proporciona un buen ejemplo de ello, así como *La entrevista* (*Intervista*, 1987) o *Annie Hall*;

— la de un desplazamiento más radical aún, haciendo que un personaje (o varios personajes diseminados de película en película) soporte el peso de una problemática personal. Guy Gauthier ha mostrado bien cómo Andrei Rubliev encarnaba a Tarkovski en sus impulsos y remordimientos de artista. Pueden evocarse también los personajes de Antonioni, arquitecto, escritor, periodista, fotógrafo, atravesados todos por los desgarros del creador contemporáneo, ya se trate de compromisos entre el arte y el

<sup>3</sup> BERGALA, Alain, «Voyage en Italie» de Roberto Rossellini, *Yellow Now*, Crisnee, 1990, pág. 27.

<sup>4</sup> BELLOUR, Raymond, «Autoportraits», en *Communications* n. 48, París, Seuil, 1988, vídeo.

<sup>5</sup> TRUFFAUT, François, «Qui est Antoine Doinel?» (1971), en *Le plaisir des yeux*, París, Flammarion, 1987.

<sup>6</sup> Véase VANOYE, Francis, «Portrait de l'enfant en spectateur», en *Cahiers de sémiotique textuelle* n. 12, Universidad de París X-Nanterre, 1988.

dinero, de la cuestión de la representación en sus relaciones con la realidad, o de las desigualdades socioculturales frente a los media.

Sólo un enfoque genético-biográfico puede permitirnos apreciar justamente el contenido, el grado de autobiografía en un filme o una obra cinematográfica.

No obstante, confrontados con los esquemas guionísticos localizables en las obras, los esquemas «guionísticos» deducidos por los psicólogos no dejan de ofrecer pistas interesantes en cuanto a los modelos que estructuran estas obras.

## **2. Patterns y guiones individuales**

«Cuando están terminadas, me doy cuenta de que mis películas son siempre más tristes de lo que yo hubiera querido», declaraba Truffaut,<sup>7</sup> como si un guión subterráneo viniera a influir en el guión previsto. Truffaut era sensible a los guiones individuales. Si hubiese que demostrar esta afirmación por medio de un solo ejemplo, nos referiríamos a dos breves textos sobre Chaplin (Truffaut, 1972 y 1977):<sup>8</sup> se muestra en ellos cómo éste, contratado por la Keystone «para rodar en ella películas de persecución, correrá más aprisa y más lejos que sus colegas del music-hall, pues, si bien no es el único en haber descrito el hambre, sí es el único en haberlo conocido...»; y apunta la formulación del guión de base del autor de *Historia de mi vida*: «...sumergir a unos personajes en dificultades y hacerles salir de ellas», subrayando que Chariot sale de ellas por medio de la acción individual (astucia, energía). Llegada la celebridad, Charlot ya no puede interpretar a Charlot. ¿Cambia por eso su guión? No, a juzgar por *Monsieur Verdoux*, *Candilejas*, *Un rey en Nueva York* y *La condesa de Hong-Kong*, que son también guiones de persecución, sobre un personaje «solo contra el mundo». Según la clasificación de los guiones de base realizada por Eric Berne, el de Chaplin sería del tipo «siempre»: «El guión “siempre” se inspira en Arachné, que se atrevió a desafiar a Minerva en labores de bordado y, como castigo, se encontró convertida en araña y condenada a pasar todo su tiempo tejiendo sus telas».<sup>9</sup> La vida, la carrera, la existencia misma de Chaplin fueron un desafío o una serie de desafíos: a las condiciones de vida de su juventud, al alcoholismo de su padre, a las crisis de locura de su madre, al music-hall, a Inglaterra, a Hollywood, al puritanismo americano, etc. Su modo de trabajar evoca el guión «siempre»: larga elaboración, perfeccionismo, reiteración incesante de sus temas, hasta el final de su vida. En cuanto a Chariot, sabido es que necesita luchar siempre para conservar su derecho a la existencia.

Abramos aquí un paréntesis. Hemos encontrado interesantes correspondencias entre los guiones de Berne y los patterns catalogados por los manuales de guión. Nos referiremos aquí a la tipología de Christian Biegalski (citada por Bruno Braure).<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> TRUFFAUT, *Le Plaisir des yeux*, op. cit.

<sup>8</sup> TRUFFAUT, «Charlie Chaplin» (1972), «Charlie Chaplin, un homme comme les autres» (1977), en *Le Plaisir des yeux*, op. cit.

<sup>9</sup> BERNE, *Éric*, op. cit., pág. 177.

<sup>10</sup> BRAURE, Bruno, «La question dramaturgique dans Senso», en *Théorème*, Publicaciones de la Sorbonne Nouvelle, 1990.

El pattern (término por otra parte utilizado en psicología) remite a la motivación principal y específica de un personaje (o de un conjunto de personajes) durante un período de tiempo diegético y/o dramático dado (un acto, una escena, toda una película).

Biegalski propone distinguir cinco patterns, relacionables con guiones de Berne:

1. Al pattern «Búsqueda y Encuesta» correspondería muy bien el guión «sin cesar», el de Sísifo con su roca, «proceso clásico a lo “ya casi estaba allí” [...] Se encuentra en él a mucha gente que no alcanzará nunca sus fines a pesar de los más constantes esfuerzos».
2. El pattern «Apuesta y Desafío» evoca el guión «siempre», descrito más arriba, al implicar automáticamente la necesidad de probar uno su capacidad.
3. El pattern «Huida-Persecución» recuerda el guión «nunca» «representado por Tántalo, condenado por toda la eternidad a sufrir hambre y sed junto al alimento y al agua...».
4. Al pattern «Contrato» corresponde el guión «antes», «...la historia de Jasón, que no podía llegar a ser rey antes de haber realizado ciertas tareas», o la de Hércules, que «...no podía convertirse él mismo en un dios antes de haber conocido diez años de esclavitud».
5. Al pattern «Error y Quid pro quo» corresponde el guión «después», encamado por Damocles, «que vivía feliz su vida de rey hasta el día en que descubrió suspendida por encima de su cabeza una espada que pendía sólo de un cabello». El «Error» y el «Quid pro quo» inscriben siempre la retroacción negativa (o deceptiva) en la situación dramática.
6. Sólo el guión «demasiado breve» carece de correspondencia: cuenta la historia de los que, habiendo realizado su tarea, ya no encuentran nada que hacer y esperan su recompensa, asombrados, decepcionados, enfadados o resignados porque no les llega. Es evidentemente un guión poco espectacular, avaro de peripecias. Es más frecuente en el teatro (Beckett ofrece de él un ejemplo perfecto) que en el cine (La vieja dama indigna es un personaje que reacciona precisamente contra este guión).

En las ilustraciones propuestas por Berne se ve cómo puede coincidir el guión con el mito personal y articularse en ficciones arquetípicas.

Volvamos a Truffaut y a sus películas tristes. El pattern «Huida/Persecución» alimenta lo esencial de sus guiones, desde Los cuatrocientos golpes a Vivamente el domingo (Vivement dimanche, 1982). Y está claro que los personajes de Truffaut no consiguen nunca alcanzar el objeto de su deseo (a este respecto, Adèle H. podría ser el personaje más representativo de su obra). Se ha visto además (capítulo 3) que la «culminación de la figura» sólo podía coincidir con la muerte del personaje (La chambre verte). Este guión estructura igualmente los filmes no autobiográficos: hemos intentado mostrar<sup>11</sup> que Fahrenheit 451, adaptado de Bradbury, eliminaba la figura de la ayuda

---

<sup>11</sup> VANOYE, Francis, «Le cinéma, fa brûlure», en *Littérales* n. 6, Universidad de París X-Nanterre, 1991.

paterna y el carácter salvador del grupo de los hombres-libro, presentes en la novela, para desembocar en un guión fuertemente sugeridor de la agonía de una cultura, en el momento preciso en que aquel que había sido excluido (Montag) parece acceder a ella. En cuanto a la persecución, pensemos en Jules y Jim con Catherine, en el amor y sus dos inglesas, en El amante del amor, en La sirena del Mississippi (La sirène du Mississippi, 1969) y en La novia vestía de negro (La mariée était en noir, 1967)... «Ni contigo ni sin ti» resume bien el guión «nunca» (La mujer de al lado). Truffaut estaba bien situado, en el plano social, para comprender el desafío chaplinesco. Sin embargo, no era un hombre proclive al desafío: para ello le faltaba, sin duda, la ayuda parental indispensable que Chaplin había efectivamente recibido (y que le permitió probablemente vivir la vejez). Y puede también calcularse hasta qué punto esta ayuda permanece ausente en sus personajes, desde Antoine Doinel a Adele H. (por ayuda no entendemos evidentemente una aportación material, sino una protección fundamental, esencial, nacida del sentimiento de ser amado).

Sería tentador delimitar los patterns y guiones dominantes entre los grandes autores (y observar cómo pueden refundir una novela o un primer estadio de script para reapropiarse de la historia). A título especulativo, proponemos:

— para ilustrar la «Búsqueda», la «Encuesta» y el guión «sin cesar»: Welles (que adaptó a Kafka) y Bresson (en cuanto a Dostoievski y la búsqueda del Grial), dos autores que no han cesado de «empezar de nuevo» (véase también a Tati);

— para el «Contrato» y el guión «antes»: John Ford (contrato moral y contrato social fundamentan la mayor parte de sus historias);

— para el «Error», el «Quid pro quo» y el guión «después»: Rohmer a veces (Pauline en la playa, La mujer del aviador), Godard siempre: desde Al final de la escapada hasta Nouvelle Vague, sus héroes se encuentran siempre atrapados en una ingobernable adversidad.

El recurso a los guiones de Berne no representa sino una manera de considerar los scripts cinematográficos en cuanto proyección de las tensiones internas de sus autores y como dramaturgia de su vida interior. Scripts vitales y scripts cinematográficos se hacen eco, se alimentan mutuamente, y eventualmente se enfrentan.

Desde esta perspectiva, el personaje principal y los personajes antagonistas, las constelaciones de personajes (véase capítulo 1) aparecen como formados, surgidos de la vida psíquica de sus creadores, y sus relaciones son como representaciones de los conflictos que los habitan. .

Inversamente, ciertas configuraciones típicas, deducidas de los diagnósticos clínicos y designadas a menudo por el término de «caracteres», pueden servir de modelo para la elaboración de personajes. En este aspecto, es evidente que estamos lejos de haber conseguido el consenso en cuanto a una normalización de la tipología. Las corrientes de la psiquiatría médica y del psicoanálisis se confrontan. No entra en nuestro propósito el separarlas. Pero nos parece interesante indicar cómo pueden informar modelos de personajes ciertos modelos activos en psicoterapia.

### **3. Modelos caracteriales y modelos de personajes**

Un estudio genético nos llevaría, también aquí, a examinar, para una época, un contexto, un autor y un filme dados, cuáles fueron las fuentes reales o potenciales en la elaboración del personaje. Esta cuestión se ha planteado para tipos tan extremos como Hans Beckert, el asesino de M, el vampiro de Düsseldorf (M, 1931), de Fritz Lang, o Raymond Babitt, el «autista» (que no lo es realmente) de *Rain Man*, de Barry Levinson.

Sólo queremos diseñar aquí, sin embargo, un movimiento que conduce desde el modelo al personaje. Nos referiremos, para algunos ejemplos, a la tipología de los caracteres establecida por Noël Salathé<sup>12</sup> desde la perspectiva de la Gestalt-Therapie, y que intenta operar ciertos agrupamientos ampliamente suficientes para los límites de nuestro propósito.

Añadamos que el principio *larger than life* aplicado a numerosos personajes conduce a amplificar el modelo o a operar la coincidencia entre el personaje y el aspecto caricaturesco del modelo.

Se encontrará una ilustración patente de ello en el tipo sociópata (psicópata en otras tipologías). El guión de base, según Salathé, podría ser: «Puesto que nadie ha sabido ni sabrá amarme, me vengo, hago lo que quiero cuando quiero, utilizo a los demás a mi capricho y para mi placer». Inestabilidad social, delincuencia, agresividad, son los rasgos de comportamiento comunes. Pero también: amabilidad, dependencia, inmadurez, negativa a considerar la responsabilidad de sus actos, ausencia de ética y de dominio sobre uno mismo, imaginario débil, oscilación entre los papeles de perseguidor y de víctima.

Como versión soft, se encontraría el Hippo de *Un mundo sin piedad*, del que podría decirse que juega (es un jugador) con los límites de la sociopatía; como versión hard, la mayor parte de los grandes criminales del cine, desde el Scarface de Hawks al de Brian de Palma -*El precio del poder* (Scarface, 1983)-, pasando por Alex -*La naranja mecánica*. Uno de los nuestros, de Scorsese, presenta diferentes grados de sociopatía encarnados en los tres personajes principales del filme: Hill, al que repugna cruzar el límite del asesinato y que renuncia finalmente a la «carrera»; el personaje interpretado por Joe Pesci, pierde progresivamente todo control de sí mismo; y el que interpreta Robert De Niro, a fin de cuentas el más inquietante, que llega a una especie de sólida racionalización de sus actos (reforzada por el medio mafioso).

El tipo sociópata ha interesado mucho a ciertos autores (Lang, Hitchcock, Ray, Scorsese, Duvivier, Fassbinder, etc.), pero éstos no han incluido, evidentemente, al personaje en el mismo tipo de guión. Por otra parte, se trata aquí de un modelo particularmente espectacular y fascinante, a juzgar por su buena suerte.

El tipo masoquista (definido en cuanto carácter y no en relación con prácticas sexuales específicas) parece haber alimentado el guión de la modernidad cinematográfica. El script básico podría ser: «Estoy solo porque no valgo nada. Voy a intentar que me amen, que me aprecien. Pero no lo conseguiré. Nadie puede hacer

---

<sup>12</sup> SALATHÉ, Noël, *Aperçus sur les caracteres (Éléments pour une nosographie gestaltiste)*, Paris, Amers, 1988.

nada por mí». Conductas de fracaso, torpeza en las relaciones sociales y afectivas, búsqueda de aprobación e impulsos de rebeldía, búsqueda inútil de la perfección, sentimiento de culpabilidad y búsqueda de castigo e invalidación de las experiencias positivas: tales son los rasgos principales del carácter masoquista. Con él se relaciona sin esfuerzo el Alexandre de La maman et la putain, muchos personajes de Pialat, desde el Jean de No envejeceremos juntos (Nous ne vieillirons pas ensemble) hasta el cura Donissan de Sous le soleil de Satan (1987), así como los héroes de Antonioni (Sandra en La aventura y David Locke en El reportero).

El tipo narcísico terciario (siempre según la clasificación de Salathé), integrado en un guión básico del tipo «He sido insultado, humillado, herido; me vengaré imponiéndome, poniéndome por encima de todos los demás», caracterizable por su hiperactividad, sus éxitos, su vanidad, su gusto por el poder, su propensión a explotar a los demás y su desordenada vida sentimental, evocan inmediatamente el Ciudadano Kane y numerosos personajes de conquistador.

Interrumpiremos aquí este inventario, que podría proseguirse de diversas maneras con -evidentemente- otros entramados. No tenía otros fines que el de mostrar el interés de una base psicopatológica del personaje cinematográfico. Sobre esta base, el desarrollo dramático del carácter se establece en la confrontación con los demás personajes y con un contexto, en el cara a cara entre un guión individual y unos contra o antiguiones. Por otra parte, el interés recurrente de un autor, de una tendencia o de una época hacia ciertos tipos, y la complacencia o el rechazo frente a ciertos caracteres, no dejan de despertar la atención del analista.

A propósito de Pialat, por ejemplo, puede observarse una evolución con respecto al tipo masoquista. Mientras que películas como No envejeceremos juntos, La gueule ouverte (1973) o Loulou parecen señalar la identificación del autor con los personajes de ese tipo (hasta desdoblarlos, en Loulou, entre el marido y el amante), A nuestros amores y Sous le soleil de Satan operan un cierto distanciamiento. En estos dos filmes, Pialat interpreta él mismo un papel y aparece como el observador, el comentador e incluso como el escenificador de su personaje principal. Algo así como si contemplase una contrafigura de sí mismo, subrayando este efecto las diferencias de edad. Police conecta ciertamente con el pattern «Huida/Persecución» (de la verdad, del amor) y con el guión «nunca» (inaugurado en L'enfance nue (1968), película de los orígenes), pero éste puede ser objeto de una reflexión relativizadora.

En John Ford podría seguirse igualmente el itinerario del tipo «compulsivo-rígido», caracterizado por su dogmatismo, voluntarismo, compromiso intenso con la actividad, propensión a fijarse reglas, desempeñar un papel social o evolucionar en un marco preciso, y su gusto por el orden, incluso en el plano afectivo. Su Lincoln fue ejemplar a este respecto, así como su Wyatt Earp -El joven Lincoln (Young Mr. Lincoln, 1939), Pasión de los fuertes. Pero también este tipo estuvo sometido a la crítica, al distanciamiento más o menos nostálgico o severo, desde El hombre que reató a Liberty Valance (The Man Who Shot Liberty Valance, 1961, donde se confrontan dos figuras del orden y dos guiones de «contrato» sin resolución satisfactoria), hasta Centauros del desierto (donde Ethan tiene que readaptar sus esquemas de conducta) y al último filme, Siete mujeres (Seven Women, 1967, donde los comportamientos puritanos se confrontan con la figura de la doctora Cartwright, más libre y tolerante). Puede, no

obstante, afirmarse que Ford no salió nunca verdaderamente de este tipo de personaje que lo fascinaba (también la doctora Cartwright es una mujer de «contrato moral», y esto es lo que la conducirá a la muerte, al suicidio, para ser exactos): lo ha registrado, profundizado, matizado, interrogado, sin traicionarlo nunca. ¿No era él mismo un hombre de «contrato» (estético) y de «código» (especialmente en el western)?

#### **4. Guión del filme, guión del personaje, guión del espectador**

El impacto del filme sobre el espectador-y ésta será nuestra hipótesis directriz-puede aprehenderse a partir de las resonancias producidas por el encuentro entre el guión de la obra y el guión de dicho espectador. No se trata, evidentemente, del único factor en juego en el contacto entre filme y público, sino de un factor ciertamente esencial en el proceso de proyección-identificación en el que Edgar Morin<sup>13</sup> veía el fundamento de la «participación afectiva» del espectador.

La similitud entre el guión del filme o del personaje y el del espectador puede conducir a la adhesión, a la identificación (en la medida en que el espectador entra en contacto con la parte aceptada, incluso amada, de sí mismo) o al rechazo y la contraidentificación (parte rechazada o temida de sí mismo). Los encuentros con guiones diferentes, incluso divergentes, dan lugar a la confrontación, a reacondicionamientos estructurales que pueden resolverse en la complementariedad (eufórico: el guión del filme colma las carencias de mi propio guión; disfórico: las «faltas», «errores» e «imperfecciones» del otro guión dan derecho de ciudadanía al mío) o al conflicto (rechazo del personaje o rechazo del filme). Puede pensarse que el guión individual del espectador se abre a un «horizonte de expectativas» en relación con el filme y que van a ejercitarse -en el curso de la representación- unos patterns semejantes a los que hemos enumerado más arriba: «Búsqueda», «Desafío», «Persecución», «Contrato», «Error»... El cinéfilo clásico depende por supuesto del guión «sin cesar»: su búsqueda no podría conocer un final. Pero también hay espectadores siempre decepcionados («Persecución» y «nunca»), satisfechos desde el momento en que han visto lo que habían venido a ver («contrato»); otros que se equivocan siempre de película («error»), y aún otros que vienen a resistirse a la emoción o al personaje.

En 1986, una película de Jean-Loup Hubert, *Le Grand Chemin*, obtiene un gran éxito en Francia entre un amplio público. Puede intentarse analizar su impacto en términos de esquemas guionísticos (los cuales, evidentemente --repetámoslo--, no lo explican todo). Se trata de un relato de infancia heroico-iniciático, parcialmente autobiográfico, conforme al esquema descrito en el capítulo 2: un muchacho de nueve años, Louis, pasa de su domicilio parisiense (que no vemos) al campo, confiado por su madre a una pareja de amigos; diversas pruebas lo esperan -sangre, muerte de un conejo, serpientes, «escena primitiva», ascensión de una iglesia, etc.- al lado de una niña que actúa como guía e iniciadora; estas pruebas van in crescendo, hasta la prueba suprema, en lo alto de la iglesia, donde se pondrán en juego la muerte y resurrección de Louis (muerte de la infancia, resurrección a la adolescencia). Su partida cierra el

---

<sup>13</sup> MOREN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1956.

periplo heroico. Pero hay más. La configuración de los personajes sitúa al chico en posición de intercesor en el seno de una pareja desunida que ha perdido a su hijo. Louis, a su vez, no tiene padre. La historia tiene lugar en los años 50. La perspectiva histórica permite, sin duda, a los espectadores entrar sin resistencia (la proximidad no es demasiado grande) en contacto con temas muy presentes en los años 80: pareja en crisis, pérdida de un hijo, relaciones padre-hijo. Se asiste a un doble movimiento: Louis encuentra un padre sustitutivo en la persona de Pelo, éste se reconcilia con la vida y se vuelve a acercarse a su mujer. Se hace presente entonces un fantasma que no puede dejar de tener eco en los espectadores de los años 80: el de la unión, por mediación del hijo, de la pareja parental.

Puede oponerse este guión al de *Mes petites amoureuses*, de Jean Eustache, que cuenta igualmente un tránsito de la adolescencia a la edad preadulto. Casi todos los elementos del esquema se han invertido: Daniel pasa del campo (donde es feliz en casa de su abuela) a la ciudad (Narbona), a casa de su madre; no tiene padre, pero no encuentra padre sustitutivo en la persona del amigo de su madre, y más bien perturba la vida de la pareja; atraviesa diversas pruebas (aprendizaje, relaciones con chicas) pero no aprende nada, no se transforma verdaderamente con ello; ningún guía, ningún iniciador (sus tutores lo abandonan a sí mismo, sus compañeros no juegan con él, las chicas se mantienen distantes), el saber y la experiencia no le son de ninguna ayuda; queda el cine, que hace de Daniel un niño-espectador, desarraigado de la realidad. Cuando vuelve a casa de su abuela para las vacaciones, nada tiene que contar: sencillamente, sólo ha envejecido. Es evidente que un guión así, inscrito en un modelo narrativo-dramático moderno (que procede por simples encadenamientos de secuencias, sin que destaque peripecia alguna: véase capítulo 2), nada tiene de «reparador» para el espectador. El esquema heroico en él es decepcionante (faltan guía, instrumentos de poder, pruebas cualificadoras y glorificadoras...). Mientras que *Le Grand Chemin* se asemeja a los guiones «mágicos» de nuestras fantasías, *Mes petites amoureuses* constituye una especie de contemplación púdica y sin concesiones de una infancia solitaria. La identificación con el personaje de Louis es evidentemente más gratificante que el encuentro con Daniel, tan próximo y a la vez tan distante. Pero si se establece el contacto, su impacto será, acaso, más profundo y más duradero.

Parafraseando a Beme, consideremos que el guión del filme proporciona al espectador:

- uno (o varios) héroes: lo que le gustaría ser;
- uno o varios «malos»: de los que puede extraer la excusa de ser;
- un tipo de ser humano: lo que sabe que debe ser;
- una intriga: matriz de acontecimientos que prevén una sucesión;
- una distribución: unos personajes en diferentes papeles;
- una ética: conjunto de referencias morales que autorizan a desarrollar ciertos sentimientos (cólera, pena, culpabilidad, alegría, satisfacción, triunfo).

Pero ofrece también un tratamiento particular del tiempo, más concreto acaso en el cine que en cualquier otro arte dramático. Si se recuerda la antigua distinción entre

kronos (el tiempo del reloj, el tiempo medido) y kairos (el tiempo vivido, el tiempo emocional de la tarea), puede decirse que, en los límites de un kronos a menudo riguroso, el guión ofrece al espectador un kairos ininterrumpido, densificando así los elementos del guión mencionados más arriba por contracción y dilatación de los acontecimientos y de su encadenamiento.

Así es como una de las configuraciones guionísticas arquetípicas más importantes produce sus mayores efectos: nos referimos al «triángulo trágico» estudiado especialmente por Stephen Karpman (citado por Berne).<sup>14</sup> El triángulo pone en escena tres grandes papeles: el Perseguidor, la Víctima y el Salvador. La dinámica guionística<sup>15</sup> es la siguiente: el protagonista parte de uno de los papeles, el antagonista de uno de los otros dos; después los personajes se desplazan sobre el triángulo, cambian de papel, entran en interacción con un Salvador eventual que puede implicarse luego en el movimiento. Los papeles secundarios favorecen o retrasan las permutaciones.

El melodrama es un gran consumidor de este esquema. Por supuesto, lo encontramos presente en el Griffith de *Lirios rotos* (el boxeador maltrata a la chica, que es socorrida por el chino; ambos se convierten entonces en perseguidores del bruto, antes de acabar como víctimas), o en *El nacimiento de una nación* (la hermana del pequeño coronel es perseguida por un soldado negro; su hermano no consigue salvarla y hará del Ku-Klux-Klan instrumento de su venganza; o, más ampliamente, el Sur es perseguido por el Norte y se venga). Pero el triángulo trágico es también contemporáneo: piénsese, por ejemplo, en los guiones inspirados en los acontecimientos de África del Sur -*Grita libertad* (*Cry Freedom*, 1987), *Un mundo aparte* (*A World Apart*, 1988), *Una árida estación blanca* (*A Dry White Season*, 1989). En este último filme, el Salvador blanco del joven negro perseguido por otros blancos va a encontrarse a su vez perseguido y acaba como Víctima expiatoria, a pesar de la intervención de otro Salvador (el abogado). El triángulo trágico implica a menudo un cierto maniqueísmo en la distribución de los valores. Se encontrarán otros ejemplos de ello en el catálogo de intrigas básicas del western, citado por Jean-Louis Leutrat en *Les Cartes de l'Ouest*.<sup>16</sup>

El tempo dramático y la alternancia de los puntos de vista y de los ambientes permiten al espectador adherirse (incluso fusionarse) y distanciarse del guión y ocupar, también él, los diferentes lugares del triángulo.

Sólo son unos cuantos ejemplos para ilustrar una cuestión que, si se ahondase más aún en ella, nos conduciría a los confines de las «estructuras antropológicas del imaginario», por emplear el título del magistral libro de Gilbert Durand.<sup>17</sup>

Los guiones de filmes se escriben también con estos guiones antropológicos, pero, recíprocamente, el guión del filme permite al espectador reescribir su propio guión o, al menos, distanciarse de él, quizá gozar de él, sin duda representarlo y a veces exorcizarlo.

---

<sup>14</sup> BERNE, Eric, *op. cit.*, pág. 162.

<sup>15</sup> *Scénari(sti)que en el original. (N. d. T.)*

<sup>16</sup> LEUTRAT, J.L. y LIANDRAT-GUIGUES, S., *Les Cartes de l'Ouest*, París, Armand Colin, 1990.

<sup>17</sup> DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, París, Bordas, 1969.

## B) GUIÓN CINEMATográfico/GUIÓN SOCIAL

El guión, como el mito, es también una dramaturgia de la vida social. Participa de la producción ideológica y simbólica de una sociedad. Sin embargo, no deja de ser delicado relacionar determinada película con el contexto social que la ha producido. Pierre Sorlin<sup>18</sup> ha intentado puntualizar esto. Criticando la posición de Siegfried Kracauer,<sup>19</sup> que considera el filme como reflejo de las disposiciones psicológicas de un pueblo en un momento dado, Sorlin subraya que las películas revelan no una sociedad, sino un *découpage* del mundo, un modo de comprensión de las relaciones sociales propias de una época o de un medio (el medio cinematográfico, o artístico, por ejemplo) y eventualmente de un autor. Las ficciones fílmicas proceden por selección (excluyen tanto como muestran), por puesta en escena y por transposición de las relaciones sociales, según las reglas de estructuración de los guiones. Resultan de ello puntos de referencia, pero también carencias, lapsus y contradicciones. Un análisis sociohistórico puede entonces intentar poner en evidencia:

- la estructuración de los papeles ficcionales, las relaciones manifiestas entre los personajes y sus relaciones implícitas con el fuera de campo diegético, por una parte, y los esquemas culturales, por otra;
- la presentación selectiva de un entorno social;
- ciertos modos de estructuración del tiempo;
- ciertos tipos de desafíos o de luchas (podría añadirse aquí, refiriéndonos a la tipología de Biégalski: de «Búsquedas», de «Huidas», de «Contratos», de «Quid pro quos») que ponen en escena a unos actores o a unos grupos sociales, así como unos campos de acción (política, social, policíaca, sentimental, etc.).

### 1. El ejemplo de *Laura*

Sorlin, que aborda esencialmente en su obra el cine italiano del período neorrealista, no estudia esta película. ¿Cómo localizar en una película tan célebre como *Laura* (Laura, 1944, Otto Preminger) determinadas huellas de la situación sociohistórica de los Estados Unidos en 1944 o algunos elementos característicos de la ideología de la época?

Digamos someramente que:

- en la representación de un ambiente casi totalmente cerrado sobre sí mismo y que se va a ver perturbado por la irrupción de un policía. Ambiente vagamente artístico (moda, periodismo de lujo), compuesto por modelos, gigolós, intelectuales y gentes acomodadas, ambiente que mantiene turbadoras similitudes con Hollywood. El guión encierra a los protagonistas en interiores y reduce al mínimo las transiciones espaciotemporales, hasta el punto de que se

---

<sup>18</sup> SORLIN, Pierre, *Sociologie du cinéma*, París, Aubier, 1977.

<sup>19</sup> KRACAUER, Siegfried, *De Caligari à Hitler*, «Champs», París, Flammarion, 1947/1973. (Trad. cast.: *De Caligari a Hitler*, Barcelona, Paidós, 1988.)

tiene la impresión de pasar de un apartamento o de una casa a otro en un circuito cerrado;

- en este ambiente cerrado, la ascensión de una mujer (Laura) bajo el impulso de un hombre (Lydecker), pero también a fuerza de tenacidad y de trabajo. Laura, sospechosa durante un instante de frivolidad (frecuenta las compañías masculinas) e incluso de algo peor (de asesinato), es mostrada en oposición a dos «malas mujeres» (asociadas al alcohol y a la sexualidad): Anne y la modelo asesinada. Ya se ve aquí cómo Hollywood sabe poner en escena simultáneamente las taras de su sistema y su superación mítica;
- en la configuración de los papeles masculinos: el gigoló-parásito Carpenter, el intelectual-artista-perverso (Lydecker, muy «británico» de aspecto y de lenguaje), y el policía patán-pero-astuto-y-honrado (McPherson) diseñan un triángulo particularmente interesante en sus relaciones implícitas con el fuera de campo diegético, los Estados Unidos en 1944, la guerra en Europa, etc. El buen americano es un hombre de acción que tiende hacia lo justo de modo casi instintivo. No obstante, la faceta europea (cultura, maneras) del criminal constituye una invitación a la prudencia... Por otra parte se confrontan, e implícitamente se jerarquizan, varios tipos de relaciones sexuales: dependencia financiera (gigoló, mujer frívola), «pigmalionismo» (Laura-Lydecker), atracción mutua «real» (McPherson-Laura). La independencia profesional y social de la mujer se encuentra sutilmente compensada por su dependencia amorosa;
- en el clasicismo del guión (véase el modelo descrito en el capítulo 2): el movimiento temporal resuelve el enigma y la historia colma las expectativas del espectador (la distribución de las recompensas y de los castigos satisface el sistema de los valores erigido en y por el guión);
- pero también en algunos «puntos de vista» más inquietantes: motivos de la pasión necrófila (¿acaso no se enamora McPherson de una muerta?), del ensueño y la locura, de la posesión y la culpa, a través de los cuales retoman unas representaciones menos eufóricas del ambiente y de la época. Los flash-backs participan de esa «oscilación» del punto de vista.

Para un análisis de los diferentes estadios del guión de Laura, instructivos en todos los aspectos, véase el número especial sobre Preminger de *L'Avant-scène Cinéma*.<sup>20</sup> Laura es una película traspasada por certidumbres y dudas ideológicas particularmente intensas. ¿Hay que atribuirles a la mirada de Preminger sobre su época, acerca de la cual, como se sabe, fue frecuentemente lúcido y crítico? ¿Y/o a las contradicciones de un medio dividido entre la preocupación por dar una buena imagen del país y reconfortar la moral de sus ciudadanos, consolidando al mismo tiempo sus valores, y el deseo de compartir interrogantes y angustias?

## **2. El guión en cuanto producción simbólica**

---

<sup>20</sup> *L'Avant-scène Cinéma* n. 211/212, «Spécial Preminger», julio-septiembre de 1978.

François Baby<sup>21</sup> postula que las producciones simbólicas de una sociedad tenderían hacia tres funciones, por otra parte no necesariamente exclusivas:

1. Participar en la búsqueda de identidad de la sociedad real.
2. Participar en la transformación de la sociedad real.
3. Contribuir a liberar tensiones.

Se observará que estas funciones son aproximadamente las que asignábamos al guión cinematográfico en relación con el guión individual: el filme me ayuda a identificarme, a transformarme y a liberar mis tensiones. Lo que se hace igualmente por adhesión, incitación, provocación u oposición.

Podrían también seguirse los guiones de América y del Vietnam, desde *Apocalypse Now* a *Platoon* (*Platoon*, 1986) y *La chaqueta metálica*, pasando por *Rambo*. En la película de Coppola, como se ha visto (capítulo 3), el esquema heroico es incompleto, el personaje central no obtiene beneficio alguno de su acción y la culpabilidad lo domina todo: ha provocado la gangrena de «barbarie» que padece el ejército. Las películas de Oliver Stone y Stanley Kubrick presentan dos guiones muy diferentes el uno del otro. En *Platoon*, la voz en off del soldado actor-observador acaba por extraer una lección moral de la experiencia. Su periplo heroico es además completo, hasta la prueba suprema que le permite matar a Barnes, el sargento sanguinario. Este último se sitúa en oposición al sargento Elías, cargado con el peso de la mala conciencia americana y que morirá en una escena casi sacrificial, inmolado por los suyos. El guión intenta evidentemente exorcizar la culpabilidad del ejército. *La chaqueta metálica* es un contraitinerario heroico (igual que se habla de contrautopía): todo está en él, la llamada (al alistamiento, con el ceremonial del corte de pelo), el papel del guía (el sargento Hartman) y de los instrumentos de poder (armas, entrenamiento), las pruebas diversas, el viaje, la prueba suprema (la joven del Vietcong), pero con un valor negativo, como si la figura estructuradora fuera la ironía o la antífrasis. Por otra parte, no hay personaje central firme y Jocker, que aparece sin embargo como el eje identificador, no extrae ninguna lección de la experiencia, no se convierte en un héroe, sino que sigue siendo, simplemente, un soldado que, hasta el momento, ha sobrevivido. La confusión y el absurdo reinan aquí plenamente.

En cuanto a la serie *Rambo*, habría que ponerla en paralelo con una película como *Cutter's way* (Ivan Passer, 1981), puesto que aquí se trata de las relaciones de América con los veteranos del Vietnam. Mientras que el guión de la película de Passer lleva la culpabilidad y el rechazo de los americanos hasta sus últimas consecuencias (Cutter, que ha perdido un ojo, un brazo y una pierna y que intenta explotar sus minusvalías y su pasado, es literalmente aniquilado por América, representada por los ricos y los políticos), *Rambo* logra, por su parte, hacer triunfar una imagen heroica contra los políticos chanchulleros de la «retaguardia» -*Rambo: Acorralado II* (*Rambo: First Blood part II*, 1985)-, la misma que triunfará sobre los rusos -*Rambo III* (*Rambo III*, 1988). Guión-restaurador de algún modo, frente a un guión «concienciador»...

---

<sup>21</sup> BABY, François, «Interprétation historique, interpretation sociétale: le cinéma québécois», en *Histoire du cinéma, coloquio de Cerisy* (bajo la dirección de J. Aumont, A. Gaudreault, M. Marie), *Publicaciones de la Sorbonne*, 1989.

La ironía y la antífrasis informan igualmente el guión de *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986), de David Lynch, ese descenso a los infiernos muchos de cuyos signos aparecen invertidos (el primer círculo infernal, esencial, es la vivienda de la cantante, situada en un apartamento; el color-símbolo es el azul; se subraya lo artificioso del happy end; el horror se agazapa también en el bonito chalet de los padres de Jeffrey), tanto que la descripción que Lynch ofrece de la sociedad americana rechaza la división aparente y demasiado fácil entre los malos (locos, criminales, corruptos, obsesos sexuales) y los buenos (estudiantes, trabajadores, chicas «bien»), así como la imagen de las relaciones sociales como lucha entre fuerzas negativas y positivas, designando a los malos como los que justifican el orden impuesto por los buenos (y que los protege a ellos mismos frente a desbordamientos excesivamente graves).

Baby añade que, en relación con la sociedad real que las produce, las producciones simbólicas pueden ir «adelantadas» (anticipando entonces el futuro de dicha sociedad), «retrasadas» (volviéndose hacia el pasado), o en sincronía.

La dificultad reside evidentemente en la captación de la sociedad llamada real. La observación individual empírica rinde, ciertamente, algunos servicios, pero es fatalmente limitada. Queda el recurso a los estudios sociológicos o sociohistóricos. En estos trabajos es -en el fondo- donde se formulan los guiones sociales en cuanto modelos (descriptivos, explicativos, incluso narrativos) de representación de las relaciones sociales, desde una perspectiva científica. Nos proponemos, pues, a título de experimentación, conjugar algunos de estos modelos con guiones cinematográficos, suponiendo que esta confrontación nos dará algunas referencias en cuanto a las interacciones entre guiones cinematográficos y guión social.

### **3. De Bourdieu a Rohmer**

Resulta bastante ilustrativo comparar la descripción de la «nueva burguesía» realizada por Pierre Bourdieu en *La distinción*,<sup>22</sup> con los personajes femeninos de películas de Rohmer situadas entre 1982 y 1984 -*La mujer del aviador*, *La buena boda* (*Le beau manage*, 1982), *Pauline en la playa*, *Las noches de la luna llena* (*Les nuits de la pleine lune*, 1984).

Se trata aquí de la construcción de dos clases de personajes que presentan muchas analogías entre sí, como si las ficciones de Rohmer -algo que se había observado ya desde hacía mucho tiempo- estuvieran en perfecto sincronismo con el contexto social de su producción.

Los miembros de la nueva burguesía se caracterizan por un origen social acomodado y un período de estudios breve (pocos o ningún título), orientado hacia actividades artísticas o comerciales, o más largo, «dignificador», pero sin efecto en la integración social. Posiciones nuevas, profesiones nuevas. Las mujeres tienden a desempeñar un papel importante en la instauración de nuevos comportamientos, en ciertas formas de lucha por un nuevo «arte de vivir» cultivando la «diferencia» y la independencia. ¿No proceden Sabine, Marion y Louise según este modelo? Muy

---

<sup>22</sup> BOURDIEU, Pierre, *La Distinction*, París, Éditions de Minuit, 1979.

diferentes de los personajes masculinos de los Cuentos morales -caracterizados por su conformismo reivindicado y erigido como valor, aun a costa de conflictos estrictos con el deseo por el tradicional arraigo de su posición social-, las heroínas de las Comedias y proverbios aceptan unos riesgos que, por otra parte, pagan al precio de la soledad. La ficción, con su desenlace, aun abierto, sustituye la mirada tendenciosamente objetiva del sociólogo por la del moralista.

#### **4. Lipovetski, Rochant, Rohmer, Cameron, Besson**

En *La era del vacío*,<sup>23</sup> Gilles Lipovetski presenta una especie de esquema representativo de las sociedades occidentales de los años 80, inspirándose por otra parte en trabajos de Daniel Bell. Según este esquema, la sociedad contemporánea se caracterizaría por un modo de funcionamiento dividido según tres «esferas» u «órdenes»:

- el orden tecnoeconómico, regido por la funcionalidad y la racionalidad;
- el orden o esfera de lo político y lo social, regido por la exigencia de igualdad;
- el orden de lo cultural o esfera del individuo, regido por la preocupación por uno mismo y por el hedonismo.

Existen tensiones entre estos tres órdenes, regidos por lógicas antinómicas.

*Dos observaciones:*

- La teoría de los juegos, que no es avara en guiones, nos pone en la pista de una distinción bastante semejante. Tratándose, en efecto, del «juego social», que es un juego «de suma no nula» (todos los jugadores pueden ser simultáneamente ganadores o perdedores, tienen en todo instante opciones preferenciales posibles convergentes y divergentes), por oposición a los juegos «de suma nula» (en los cuales se es ganador o perdedor, la ganancia de uno es la pérdida del otro), pueden intervenir tres lógicas:
  - la lógica del «golpe», de la «cifra», funcional, racional;
  - la lógica del placer (que pone el acento en el play más bien que en el game);
  - la lógica de las finalidades, de lo social (¿a favor o contra quién se juega?, ¿por qué?, ¿puede hacerse de modo que gane todo el mundo?).
- El cine está implicado en los tres órdenes: participa evidentemente de lo cultural (el espectáculo, el placer), pero también de lo técnico-económico y lo sociopolítico.

Nos parece que algunas películas recientes guionizan esta división y las tensiones que engendra.

---

<sup>23</sup> LIPOVETSKI, Gilles, *L'Ère du vide*, «Folio-Essais», París, Gallimard, 1983. (Trad. cast.: *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 1992.)

En *Un mundo sin piedad*, Hippo y Nathalie pertenecen a dos esferas antinómicas, la del individualismo hedonista y algo cínico, y la de la racionalidad funcional y arribista. El juego amoroso hace alternar una y otra lógica, concretizadas especialmente por medio de lugares y objetos (el piso de Hippo, desordenado y atestado de amigos; su coche, con las portezuelas bloqueadas; y el piso de Nathalie, impecable, refugio de intelectuales, y su lugar de trabajo), con momentos de convergencia y retornos sobre uno mismo. El guión no se resuelve, el final es abierto, hay que «pensar». Contrariamente a lo que ha podido decirse, al focalizarse sólo sobre Hippo (fenómeno de identificación y contraidentificación favorecido sin duda por la estructura guionística), el filme no muestra a «una» cierta juventud, sino desde luego las discrepancias que atormentan a la juventud actual. Discrepancia que hace bastante improbable, por otra parte, tal encuentro, sobre todo en lo que respecta a la duración, como deja entender la película.

En *Cuento de primavera*, Rohmer pone en escena a un personaje que pretende mantenerse en la esfera de lo social al tiempo que integrar en ella lo cultural. La esfera tecnoeconómica forma parte del fuera de campo. Igor procede, sin duda, de ella, como también Eva, mujer de «comunicación», pero por naturaleza son muy diferentes de Jeanne, profesora de filosofía y que permanece vinculada a los aspectos y valores socráticos de la enseñanza. Por su parte, el hedonismo, el juego por placer, está representado igualmente por Igor y su hija Natacha, que intenta arrastrar a Jeanne en una manipulación en la que lleva ventaja. Pero Jeanne permanecerá en su esfera y prescindirá del juego. Su posición no deja de evocar la de Rohmer en el seno del cine actual, rechazando los ruidosos caminos tecnológicos o los guiones que ensalzan el individualismo dominante. Hasta el punto de que el cine de Rohmer gana en la apuesta de estar a la vez «retrasado» ante los modos de producción contemporáneos y de ser perfectamente síncrono en su descripción de las tensiones sociales. Los lugares filmados (algunas calles de las afueras, neutras, apartamentos de intelectuales o una casa de campo) excluyen la chillona modernidad. Los personajes y el cine de Rohmer se resisten al cerco de lo nuevo, y son ciertamente representativos, en esto, de una franja de la sociedad francesa.

Inversamente, *El gran azul* ostenta unos grandes medios tecnológicos. Sus personajes, rodeados de máquinas, son únicos, cada uno en su parcela de agua. Inmersos en su esfera individual son indiferentes al fuera de campo y se sumergen en la «era del vacío». La esfera de lo sociopolítico está totalmente excluida del guión. Historia de un «Desafío» sin objeto que enmascara una «Búsqueda» no formulada (del Padre desaparecido, de la Madre ausente), *El gran azul* precipita a sus personajes afásicos y anónimos en el abismo que separa unas esferas de las que son juguetes.

*Abyss* (*The Abyss*, 1989), otra historia de profundidades, propone una nueva ilustración de la discrepancia y de su resolución. He aquí un grupo de supertecnócratas y concedores de las profundidades marinas en lucha con unos extraterrestres y en una misión peligrosa. Entre ellos una pareja en crisis (separada). Frente a lo peor, a la muerte, la tecnología es inoperante. Quedan el amor, el beso, el sacrificio y la oración.

Lo que la tecnología y la racionalidad habían engendrado (la separación de una pareja y la jerarquización de un equipo únicamente motivado por el lucro), cuestionará de nuevo el peligro extremo (acción colectiva, sentimiento de pertenencia a un grupo

unido por valores comunes, deseo de restablecer la pareja). Pero este peligro no es exterior (como podía serlo en los tiempos de la guerra fría) y los extraterrestres son fuerzas benéficas. El enemigo es un americano y la discrepancia es, desde luego, interna. Hay malos (o peligrosos) americanos, hay un mal (o peligroso) empleo de la tecnología. Y esto en una película fértil en efectos especiales de alto nivel. El guión de *Abyss* es buen testimonio de unas tensiones reinantes entre la esfera técnico-racional (que tiende a instituir juegos «de suma nula»), la esfera de lo social y la de la felicidad individual. Esta última se encontrará restaurada por una especie de milagro (del que son protagonistas los extraterrestres) bañado en un clima de vaga espiritualidad. No es extraño que lo religioso se encuentre al mismo tiempo transportado a la esfera del individualismo. Se impone una comparación con el milagro de *La palabra* (Ordet, Dreyer, 1954): otros tiempos, otros lugares, otras tensiones. La palabra milagrosa emana allí de un marginado del cuerpo social, caracterizado por la interpenetración de lo político, lo religioso y lo afectivo. Sólo una muerta y un loco pueden reintroducir la idea del amor en estas interconexiones de condicionamientos, en las que aquél no tiene derecho de ciudadanía.

Pero la Jutlandia de los años 30 (época diegética de *La palabra*) y la Dinamarca de los años 50 no dimanan del esquema de Lipovetski y no podemos evocarlas aquí sino -precisamente- a través de la imagen que de ellas da la película.

## **Conclusión**

La confrontación de los guiones cinematográficos con los guiones que hemos llamado «individuales» y «sociales» proporciona indicaciones sobre los modelos extraestéticos que informan el filme. Pero puede también dar algunos indicios de evaluación referentes a las relaciones del guión con su entorno social y humano. Hay guiones que escrutan la realidad y otros que la ignoran o la rehuyen. Algunos la adornan o la magnifican, otros buscan en ella respuestas y preguntas, y otros entran en lucha con ella. En el grado e intensidad de su relación -cualquiera que sea- con el entorno es acaso donde el guión cinematográfico encuentra su valor. Los modelos estéticos no pueden entonces sino enriquecerse y transformarse en contacto con los hombres y el mundo que los hacen y deshacen.