

# Unidad 1

---

- Introducción.

## Presentación

¿Ha escrito usted la película tal cual, con la función concreta de la música?

—Hemos añadido algo. El guión era ya así, pero algo menos detallado. El estilo estaba ya en él, con esos *flash-over*,<sup>1</sup> y esos *flash-backs* [...] La mayor parte del filme estaba escrita. Todo lo referente a las comidas, a la boda o al viaje en el tiempo, lo hemos rodado íntegramente según el guión [...]. La noción de guión desaparece. No van a fastidiarnos ahora con ese famoso problema de guión que no existe y que nunca ha existido [...]. Puede escribirse cualquier cosa, y puede llamarse guión a eso. Pero yo nunca he escrito guión alguno. He escrito textos que he rodado [...]. Hago el guión de hoy, no el de ayer. De todos modos, me dedico a escribir entre tres y seis meses: en parte eso es guión, pero también es ya puesta en escena.

Hemos colocado estas palabras de Bertrand Blier,<sup>2</sup> referentes a *Demasiado bella para ti* (*Trop belle pour toi*, 1988), a modo de introducción a las páginas siguientes, ante todo porque ilustran el carácter inestable o «flotante» del objeto-guión. El guión es todo lo que se escribe antes, durante o con vistas a la elaboración de una película. Pero el guión puede ser también, tanto en el imaginario del público y de los profesionales como en la práctica, un tipo

1. Equivalente aquí, sin duda, a *flash forward*: salto al futuro diegético.

2. BLIER, Bertrand, «Entretien», en *Cahiers du cinéma*, n. 419-420, mayo de 1989.

de texto que responde a reglas precisas, a prescripciones normativas, sin duda lo que Blier llama «el guión de ayer», sabiendo bien que también está presente hoy.

Estas palabras muestran igualmente hasta qué punto puede un profesional mantener hacia el guión unos sentimientos ambivalentes, renegando de él inmediatamente después de haberlo reconocido, como si se tratase de un objeto *malo*.

Indican también, finalmente, que el guión no es solamente una historia, una estructura dramática, sino que es «también ya puesta en escena».

*Volvamos sobre estos tres puntos.*

## 1. El guión, objeto inestable

Existe un conjunto de prácticas de escritura previas —y a veces simultáneas— a la realización de una película. Los manuales y obras técnicas intentan (acertadamente, puesto que son manuales para uso profesional) fijar estas prácticas en unas denominaciones, definiciones y prescripciones precisas.

La *sinopsis* es un breve resumen de la historia, una exposición sucinta del tema (de una a unas pocas páginas). Puede constituir un primer esbozo del guión (para interesar a un productor) o redactarse tras la escritura completa del *script* —incluso tras el rodaje de la película— para difundirlo entre la profesión, la prensa o el público.

El *tema* en una de las acepciones del término, un breve resumen que da una idea de la trama narrativa de la película (personajes, acciones e incidencias).

El *tratamiento* es la elaboración de la historia en unas páginas —desde una hasta varias decenas—, con las articulaciones de la intriga, su progresión, la estructura dramática y un esbozo de los diálogos.

La *continuidad dialogada* ofrece la distribución de la historia en escenas y secuencias, la descripción de las acciones y el texto completo de los diálogos.

El *guión*, o *script*, se confunde las más de las veces con la continuidad dialogada.

Jean-Paul Torok,<sup>3</sup> no obstante, propone considerar el guión como un proceso de elaboración del relato cinematográfico que pasa por diferentes estadios, desde la idea primera hasta el *script* final. Se trata, desde luego, de un texto narrativo-descriptivo escrito con vistas a su rodaje, o más exactamente, a convertirse en filme. El guión se distingue, sin embargo, del *découpage técnico* en que este último implica, en principio, informaciones técnicas precisas (escala de los planos, movimientos de cámara, efectos sonoros, efectos especiales, etc.) destinadas al rodaje, y supone, pues, por ejemplo, un presupuesto previo y unas operaciones planificadas.

3. TOROK, Jean-Paul, *Le scénario*, París, Artefact, 1986.

En la práctica, el guión adopta a menudo formas mixtas o intermedias (entre el tratamiento y la continuidad dialogada o entre la continuidad dialogada y el *découpage* técnico).

¿Acaso no muestran algunos manuales cómo sugerir, sin describirlos o nombrarlos con demasiada precisión (lo que entorpece la presentación y distrae al lector del hilo de la intriga), ciertos elementos del *découpage* técnico (punto y aparte para el cambio de plano, referirse a las elipsis por medio de blancos, etc.), o cómo tener en cuenta parámetros presupuestarios (no escribir escenas que costarían demasiado caras de realizar, habida cuenta de la economía general de la película en proyecto)?

Las técnicas, prácticas y costumbres vinculadas a la profesión cinematográfica varían mucho de un país a otro, de una época a otra e, incluso —en un país y una época dados— de una película a otra. Estas variaciones se deben probablemente a que el cine sigue siendo una práctica artística y a que el «medio», muy heterogéneo por otra parte, se resiste a dejarse circunscribir por reglas demasiado rígidas. Pero la historia parece demostrar que el guión ha conocido siempre la relativa inestabilidad de forma y función que hoy observamos.

David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson<sup>4</sup> han afirmado que, desde 1897, la Biograph contrataba ya a escritores para que facilitasen ideas, historias y sinopsis que, seguidamente, se trataban en forma de *outline script*. Se trataba de seleccionar un tema, de construir una intriga y estructurarla en episodios filmables (con descripción del escenario y la acción, de los personajes, explicación de las emociones a expresar, mención de las entradas y salidas del cuadro —se observa la influencia de las técnicas teatrales—, sirviendo como indicaciones escénicas algunas palabras del diálogo).

Los mismos autores muestran cómo, en Hollywood, los ambientes del cine se impregnaron rápidamente de los principios del taylorismo, lo que condujo a prever el presupuesto de un filme antes de su rodaje y a planificar éste. En este proceso, el guión se convierte en la pieza clave: en forma de *script* detallado, constituye la primera etapa en la elaboración de una película. Ante los estudios, es el productor quien asume totalmente la responsabilidad del filme, elige guionista y realizador, eventualmente actores, equipo de rodaje, etc. El realizador es un experto en dirección de actores y de equipos técnicos. Este tipo de organización del trabajo domina a partir de 1914, pero la división de las tareas entre guionista y realizador es habitual desde 1911.

Los estudios abren departamentos «de guión». Se elige una historia, se la segmenta y se le asigna a un realizador, especialista, a su vez, con frecuencia, en un cierto tipo de historia. La ampliación de las películas a varias bobinas fue lo que —siempre según Bordwell— condujo, entre 1911 y 1917, a elabo-

4. BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin, *The Classical Hollywood Cinema*, Londres, Routledge, 1985. (Trad. cast.: *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1996.)

rar *scripts* con una continuidad lógico-espacio-temporal muy pensada. Se abría así la posibilidad de enlazar en el plano espacio-temporal escenas no contiguas, a condición de establecer unas reglas que asegurasen la legibilidad, la comprensión y la continuidad lógica (por el juego de las entradas y salidas de personajes y por medio de rótulos, por ejemplo). En este sentido, el *script* es el fundamento del relato, su memoria y la garantía de su conservación a lo largo de todas las operaciones de rodaje y de montaje. Los *scripts* detallados en continuidad son moneda corriente a partir de 1914, pero los rótulos se re-escribían durante el montaje.

En aquellos primeros *scripts*, se especifica la localización de los escenarios (exteriores/interiores) y la lista de los personajes, y se dedica una página a la sinopsis, numerándose cada plano con la descripción de la acción y las instrucciones técnicas. Esta práctica domina entre 1914 y 1931, pero se flexibiliza para ciertas producciones o bajo la influencia de realizadores de fuerte personalidad: el rodaje ya no se prevé entonces plano a plano, sino que se apoya en un *general outline script* (especie de tratamiento según grandes bloques narrativos), decidiendo el realizador el *découpage* técnico poco antes o durante el rodaje. Griffith utilizaba *scripts* generales, elaborando mucho sus películas durante el montaje. Como Chaplin.<sup>5</sup> Pero estos realizadores, entonces prestigiosos, se permitían períodos de elaboración (escritura, rodaje, montaje) fuera de las normas habituales.

La llegada del sonoro modifica la presentación del *script*, en el que hay que integrar los diálogos, la mención de los ruidos y de la música. Se convierte entonces en corriente el *script* escena a escena (y ya no plano a plano), que permite conciliar las estimaciones presupuestarias y una cierta flexibilidad en la realización. Se pusieron, por otra parte, en práctica técnicas de previsión de la duración de cada escena.

En los años 20, las compañías disponen de unos departamentos de lectura (búsqueda de temas, examen de novelas y obras dramáticas) y de escritura del guión. Trabajan en ellos especialistas en traducir una historia a la continuidad o al *découpage* técnico (algo que más tarde se llamará *adaptación*, en sentido amplio). Es en ellos donde se inventa el tratamiento del relato por secciones o por personajes, según las necesidades del mercado y del estudio. Una misma novela u obra de teatro (es, además, difícil identificar la forma original, puesto que se han aislado sus bases narrativas para elaborar un producto específicamente cinematográfico) puede recibir tratamientos variados: se elegirá uno de ellos antes de disponerlo en continuidad.

Así es como Hollywood implanta un instrumento de estructuración narrativa y de control fílmico muy afinado y basado en la división de las tareas. Esta forma rígida, sin embargo, conoce fluctuaciones provocadas —como hemos visto— por algunas personalidades (incluidos productores o actores) y

5. ROBINSON, David, *Chaplin, sa vie, son art*, París, Ramsay, 1987; CHION, Michel, «*Les Lumières de la ville*» de Charlie Chaplin, estudio crítico, col. «Synopsis», París, Nathan, 1989.

también bajo el efecto perverso del sistema hollywoodiense y, en especial, de su obsesión por la rentabilidad y la seguridad financiera, o bien por una peculiar idea de la perfección. Para convencerse de ello, lean la historia de *Casablanca* (Casablanca, 1942), narrada por Patrick Brion, con una obra teatral inédita como punto de partida, una sucesión de guionistas, un *script* que, «escrito día a día por autores diferentes, no se entrega a los intérpretes hasta unas horas antes de la realización de las escenas»,<sup>6</sup> un final casi improvisado en el último momento, etc. Y todo esto en los años 1941-1942.

En 1953-1954, se produce, en condiciones bastante similares, una película de Nicholas Ray, *Johnny Guitar* (Johnny Guitar, 1953), que tiene además un gran parecido con la trama de *Casablanca*: novela adaptada, primer guión completamente reescrito, rodaje iniciado sobre un *script* incompleto, exigencias de la estrella (Joan Crawford) y apuros del realizador... Pero, si damos crédito a su biógrafo, Eisenschitz,<sup>7</sup> no era la primera vez que Ray se enfrentaba a esto, e incluso una producción tan importante como *Rebelde sin causa* (Rebel Without a Cause, 1955) conoció muy numerosas vicisitudes y refundiciones. Son únicamente dos ejemplos entre muchos otros: el mito del guión terminado e intocable —tal como, según se dice, lo practicaba Hitchcock— corresponde, desde luego, a una realidad dominante, pero que no es la única, ni mucho menos.

Actualmente no poseemos investigaciones análogas a las de Bordwell, Staiger y Thompson sobre los momentos iniciales del cine francés. Jean-Paul Torok, ya citado, ofrece sin embargo algunas indicaciones sobre los primeros *scripts*, en especial los de Méliès, con su división en cuadros y escenas (confundiéndose a veces las dos nociones). *La Revue du cinéma*, 4 (octubre de 1929), publicó el texto del *Viaje a través de lo imposible* (*Voyage à travers l'impossible*, 1904, «Gran nueva obra fantástica en 40 cuadros; guión, trucos y decorados de G. Méliès».)<sup>8</sup> Se trata de una descripción detallada (decorados, movimientos de los personajes, acciones, etc.), a menudo bastante literaria, del contenido de cada cuadro. Las prácticas posteriores fueron probablemente tan diversificadas como en los Estados Unidos, sin alcanzar, de todos modos, nunca el grado de planificación alcanzado en Hollywood.

En Europa, y sobre todo en Francia, la noción de autor se desarrolla en los años 50. Un célebre artículo de Alexandre Astruc<sup>9</sup> cristaliza la idea de que un realizador debe escribir él mismo sus guiones, su película. Idea para cuya defensa, evidentemente, no se había tenido que esperar a los años 50. En 1922,

6. BRION, Patrick, «Casablanca» de Michael Curtiz, col. «Long Métrage», Yellow Now, Crisnee, 1990, pág. 12.

7. EISENSCHITZ, Bernard, *Roman américain — Les vies de Nicholas Ray*, París, Christian Bourgois, 1990.

8. *La Revue du Cinéma* n. 4, 15 de octubre de 1929, Édition du Cinquanteaire, tomo 1, París, Pierre Lherminier, 1979.

9. ASTRUC, Alexandre, «Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra stylo», en *L'Écran français* n. 144, marzo de 1948.

Carl T. Dreyer<sup>10</sup> discutía ya el pensamiento de Benjamin Christensen, que él resumía así: «El realizador debe crear él mismo sus guiones», afirmando que la «misión del realizador está hecha de sumisión al escritor a cuya causa sirve». No obstante, el mismo Dreyer declaraba en 1950: «El ideal, por supuesto, es que el realizador escriba él mismo su propio guión. Sólo llegará a ser realmente un artista creador (en relación con el artista reproductor) cuando escriba su guión él mismo». Pero podríamos también referirnos a la Francia de los años 20 y a los textos de Louis Delluc. Se ve cómo varían considerablemente las funciones (y por tanto, correlativamente, las formas) del guión según el realizador se sitúe como «reproductor» (siendo entonces el guión una maqueta del filme) o como autor (el guión será un momento del proceso de creación). Pero ni siquiera en este último caso están fijadas las prácticas de escritura y de utilización del guión, y Jean Eustache, por ejemplo, que escribe íntegramente el texto de *La Maman et la Putain* (1973)<sup>11</sup> para que sus actores lo reciten casi al pie de la letra, puede oponerse a Jacques Rivette o a Maurice Pialat, que recurren a diversas formas y grados de improvisación, desde el trabajo sobre un esbozo a la escritura día a día, aprovechando eventualmente los acontecimientos y las relaciones del rodaje.

El mito del realizador-improvisador, fomentado a menudo por la crítica o por los propios cineastas, parece tener siete vidas: los Pialat, Godard y otros —como Bertrand Blier— escriben mucho, aun cuando no se trate de guiones definitivos, y la improvisación se apoya casi siempre en una larga preparación.

Aunque acaso la noción de autor haya modificado mucho la imagen del realizador en la mente del público, sólo mínimamente modificó el funcionamiento efectivo del guión —su lugar, su función— en la elaboración del filme: el guión sigue siendo cambiante, fluctuante e inestable, a la vez que indispensable.

No hemos tratado aquí de hacer una historia del guión (necesitaríamos un grueso volumen), sino de indicar que, desde las dudas de Chaplin hasta los completos *scripts* surtidos de *story-boards* de Hitchcock —que, según decía, podrían rodarse sin él—, desde los equipos de guionistas hollywoodienses hasta el solitario Jean Eustache, pasando por todas las combinaciones posibles (como los célebres tandems del cine francés: Aurenche y Bost, Prévert y Carné, Spaak y Feyder), la escritura del guión, su forma y su función, siguen siendo tributarias de los contextos de producción, de las condiciones específicas de cada rodaje o de las personalidades comprometidas en la elaboración del filme en proyecto (o en curso de realización).

Hasta el punto de que, cuando Alain Bergala, en su hermoso texto sobre *Te*

10. DREYER, Carl T., *Réflexions sur mon métier*, París, Éditions de l'Étoile-Cahiers du cinéma, 1983.

11. DUBOIS, Colette, «*La Maman et la Putain*» de Jean Eustache, col. «Long Metrage», Yellow Now, Crisnee, 1990.

*querré siempre* (Viaggio in Italia, 1953),<sup>12</sup> designa a Rossellini como el primer cineasta moderno que sustituye el guión-programa (organización de peripecias en una estructura dramática dispuesta para el rodaje) por el guión-dispositivo (abierto a los avatares del rodaje, a los encuentros, a las ideas del autor, que surgen en el aquí y en el ahora), opone —acaso de manera demasiado radical— dos modelos o dos prácticas del guión que se enfrentan continuamente a lo largo de la historia del cine (con predominio claro del guión-programa, es verdad) y subestima indudablemente el papel del guionista V. Brancati. Entre estas dos posturas —el guión rige el filme o el guión sirve al filme, es decir, al rodaje y al montaje—, hay una multitud de posturas intermedias.

Resulta de ello, para nuestro propósito, que el estudio del guión en cuanto eslabón de la cadena de producción de la película corresponde a la crítica genética, como ocurre con los «pre-textos» en el caso de la literatura. Perspectiva muy rica y aún casi inexplorada, pero que no será la nuestra, puesto que pretendemos situarnos en un plano de mayor generalidad.

## 2. El guión, objeto «malo»

«Malo» por transitorio, privado de futuro, objeto «ni... ni...».

Situado entre la literatura y el cine, el guión no es un «texto». No es el lugar de una elaboración de la escritura como pueden serlo la novela o el teatro: las descripciones y retratos sólo existen para la información indispensable, han de eliminarse las consideraciones reflexivas y el estilo narrativo está en su grado cero. Quedan los diálogos, que serán objeto de un capítulo. Pero el guión tampoco es el filme: no implica verdaderas imágenes, ni efectos de montaje perceptibles, y eso sin hablar de los sonidos y las voces...

Transitorio, transición, «estructura tendente hacia otra estructura», según la expresión de Pasolini,<sup>13</sup> el guión no está concebido para durar, sino para desaparecer, para convertirse en otra cosa.<sup>14</sup> El guión se lee desde la perspectiva imaginaria del filme, se deteriora en y por el filme. Se integra en un decurso, en un proceso en varias etapas, en la cadena de escritura y reescritura de un relato que tiende hacia el filme como objetivo último. Tiene una existencia y una función esencialmente prácticas. Las más de las veces no se edita. Lo que se edita son *continuidades dialogadas*, establecidas sobre la base del filme terminado, o unos pseudoguiones novelados, narrativizados como novelas, o incluso, en el mejor de los casos, un preguión que no tiene evidentemente en cuenta las modificaciones introducidas durante la elaboración.

12. BERGALA, Alain, «Voyage en Italie» de Roberto Rossellini, col. «Long Métrage», Yellow Now, Crisnee, 1990.

13. PASOLINI, Pier Paolo, «Le scénario comme structure tendant vers une autre structure», en *Cahiers du cinéma* n. 185, diciembre de 1966.

14. CARRIÈRE, Jean-Claude y BONITZER, Pascal, *Exercice du scénario*, París, FEMIS, 1990. (Trad. cast. *Práctica del guión cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1991.)

Numerosos cineastas niegan la importancia o la especificidad del guión. Eric Rohmer dice que escribe historias por sí mismas, y que el resultado es siempre filmable, pero que no escribe un guión... Pero ¿qué es una «historia filmable», sino, precisamente, un guión?... Jean-Marie Straub rechaza totalmente la noción y escribe directamente un *découpage* que sólo puede utilizar él mismo.

De hecho, es en relación con la imagen del guión hollywoodiense como se sitúan estos autores europeos. Pero también, sin duda, en relación con el valor estético, simbólico y mercantil del filme frente al del guión.

Sin embargo, acaso el guión sea algo distinto de un conjunto de prescripciones normativas emanadas de una institución anquilosada, algo distinto también de un paso obligado, de un mal necesario o de un tributo que deben pagar a la escritura unos hombres que querrían depender solamente de lo audiovisual.

### 3. El guión es ya también puesta en escena

«El guión es pues, generalmente, una estructura que sirve para otra cosa, pero, para ser verdaderamente la base de algo que está por llegar, el guión debe contener elementos de puesta en escena.» Estas palabras de Tonino Guerra<sup>15</sup> son eco de las de Bertrand Blier.

Escrito «en cadena», colectiva o individualmente, madurado con detenimiento o casi improvisado, intocable o incesantemente puesto al día, el guión constituye un conjunto de propuestas para la elaboración de un relato cinematográfico, propuestas que entran en interacción con las operaciones de rodaje, montaje, mezcla, etc. Está presente —y será nuestra hipótesis directriz— en los niveles de los contenidos, de los dispositivos narrativos, de las estructuras dramáticas, de la dinámica y perfil secuenciales y, finalmente, de los diálogos. En este sentido participa, desde luego, de y en la puesta en escena, sin negar, evidentemente, la aportación decisiva —a veces conflictiva o contradictoria— de los elementos de puesta en escena inherentes al rodaje y al montaje: ¿acaso no hablaba Truffaut de rodar contra el guión y de montar contra el rodaje?

También en este sentido el guión es un *modelo*. Modelo en el sentido o función instrumental. El guión es, en cierto modo, el modelo de la película que está por hacer. Es la base, el referente, el intermediario entre el proyecto (¿el fantasma?) y su realización. Representa abstractamente la película y la determina concretamente: es una maqueta; reproduce, como tal, ciertas propiedades del filme, pero en otro lenguaje y según otra escala, como un modelo reducido. El guión es a la vez representación y esquema rector del filme.

15. QUESTERBERT, Marie-Christine, *Les Scénaristes italiens*, París, 5 Continents-Hatier, 1988, pág. 185.

Pero, por una inversión dialéctica propia de todas las relaciones entre modelo y objeto, de igual modo que el objeto construido puede servir de base para la elaboración de nuevas maquetas, igual que la realidad modela una obra que se constituye como modelo para otras obras —e incluso para la propia realidad—, el filme se convierte igualmente en modelo de otros guiones. Por esta razón, aquí trabajaremos no tanto sobre guiones como sobre *modelos de guiones* que nos proporcionarán las películas terminadas y sus transcripciones y —menos frecuentemente— sobre textos de guiones editados.

El modelo es también algo que sirve como objeto a imitar. El guión se refiere —más o menos explícitamente— a unos modelos (de contenidos, de estructuras narrativas o dramáticas). Esta referencia se realiza a veces —¿muchas veces?— según el modo normativo. Los manuales americanos sobre el guión, que son esencialmente manuales de guiones americanos, basan sus prescripciones en el análisis de filmes terminados que fueron éxitos del *box-office* y —con mucha menor frecuencia— en los grandes clásicos o en las películas básicas de la historia del cine. Al hacer esto, congelan los modelos en una moral del beneficio, cosa muy «natural» desde su punto de vista. El nuestro estará menos sujeto a las duras leyes de la rentabilidad, lo que en sí no es una cualidad sino una opción dictada por unas posiciones estéticas preconcebidas.

La presente obra no es, pues, un manual. Pretende ser más bien una reflexión sobre los guiones modelo y los modelos de guión, no para teorizar (no es seguro que sea posible una teoría del guión ni, sobre todo, que fuera deseable) ni para legislar (sobre este punto, dejemos la última palabra a Jean-Claude Carrière: «Existen reglas, pero para violarlas»<sup>16</sup>). Nuestro objetivo es observar, resumir, comprender interacciones y evoluciones, la diversidad de las formas dramáticas, sus funciones en la producción del sentido y de la emoción, y sus relaciones con el espectador y con la sociedad que las ha producido. Pero es también conjugar los modelos entre sí, provocar encuentros entre lo que deriva de prácticas culturales y artísticas, por una parte, y lo que remite a otros modelos sociales o psíquicos, por otra.

El término *guión* ha adquirido en estos últimos años una amplitud que puede resultar irritante: se habla de guión vital, guión social, guión-*marketing*, guión-estrategia (véase, sobre este punto, el capítulo 5)... Pero la fortuna de la palabra invita también a explorar sus ecos.

## Observaciones preliminares

■ En nuestra obra *Récit écrit-récit filmique*, nos hemos ocupado de numerosos puntos que afectan al guión y, especialmente, de cuestiones de técnica narrativa (temporalidad, punto de vista, descripción, personajes, etc.). A ella nos permitimos, a veces, pues, remitir al lector.

16. CARRIÈRE, Jean-Claude, *op. cit.*, pág. 29; (pág. 36 de la trad. cast. cit.).

- La presente obra incluye una *bibliografía* indicativa final acerca del guión, así como un índice de las películas citadas.
- En esta obra solamente abordamos guiones de películas de ficción. Los guiones de obras documentales, filmes publicitarios, clips, etc., mantienen relaciones —a veces estrechas— con la ficción, pero hacen intervenir también otras especificidades.
- Nuestro agradecimiento a Françoise Escal (música), Michel Marie (cine), Francis Montcoffe (enciclopedia); a los estudiantes de la universidad de París X-Nanterre, que contribuyeron a enriquecer estas reflexiones: Anne Goliot, Nathalie Kher, Christiane Louis, Manuelle Nativel, Marie-Hélène Ropert; y a las revistas que nos autorizaron a reproducir determinados trabajos: *Le Français aujourd'hui*, *IRIS*, *La Licorne* y *Studio 43-Dunkerque*.