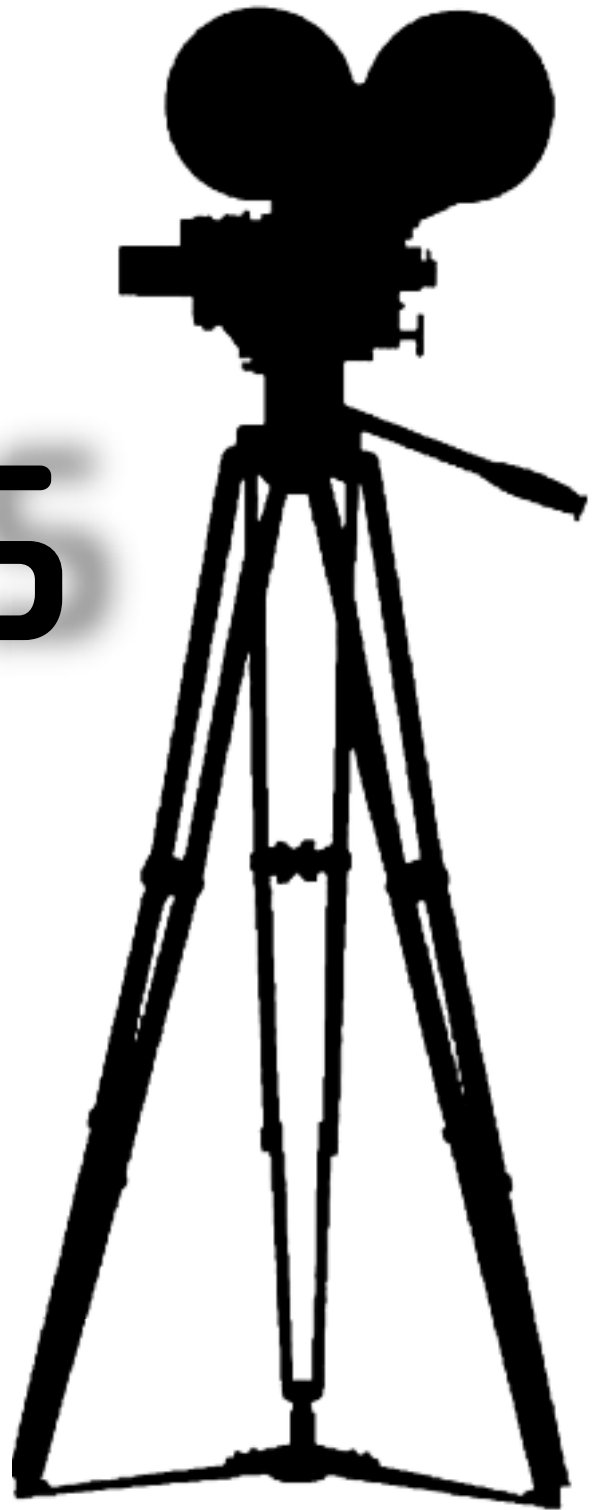


Los oficios del cine

Les métiers du cinéma



> Reflexiones sobre el guión
MIGUEL MACHALSKI

> Walter Carvalho: a fotografia além da fotogenia
WALTER CARVALHO

> Los cinefotógrafos: creadores de la imagen fílmica en México
HUGO VALDEZ

> A los hijos hay que reconocerlos
LUIS OSPINA

Reflexiones sobre el guión

Miguel Machalski



Réflexions sur le scénario

Quisiera abordar aquí dos temas que considero interesante tratar en aras de definir el siempre escurridizo –y cambiante– rol del guionista como parte del proceso de creación de una película, trátese o no al mismo tiempo del realizador. Jean-Claude Carrière hace hincapié en que el guionista es más un cineasta que un literato, una precisión que me parece indispensable. Pero es también –y acaso lo estemos olvidando– un narrador, un urdidor de historias. Y tiene otra función además: la de representar, voluntaria o involuntariamente, una idiosincrasia, un marco cultural, una cosmovisión.

El cine tiene a la vez un valor estético, un valor dramático y un valor narrativo, pero se puede observar cierta tendencia entre los especialistas, cuando se quiere hablar de cine “serio” o “genuino” (léase, no destinado simplemente a entretener o a generar lucro), a menospreciar la última dimensión, desconfiar de la segunda y centrar demasiada atención en la primera. El primer punto de esta nota será, pues, rever la función del guionista como tal, recordando el valor de las historias como necesidad humana primordial. Luego, se abordarán algunas reflexiones sobre el guión como portador de una representación de lo autóctono y de un acervo cultural.

EL GUIONISTA COMO NARRADOR

El cine se caracteriza por una convergencia de diversas formas de expresión artística: visual (artes plásticas y fotografía), narrativa y dramática (literatura y poesía), dramaturgía (teatro) y sonora (música). A estas formas se añade una dimensión que le es específica: las imágenes en movimiento, donde se manejan coordenadas temporales además de espaciales. En la mayoría de las películas que vemos, suele primar una forma que retenemos como particularmente lograda respecto de las demás. En una nos impactarán las imágenes y la manera de plasmarlas, en otra será la trama, en otra más la banda sonora.

Resulta claro que aunque el guión pueda sugerir pautas visuales y sonoras, su principal función es generar historias (me atengo aquí al guión en su acep-

Je voudrais aborder ici deux thèmes qu’il me semble intéressant de développer afin de définir le rôle du scénariste, toujours flou et changeant, dans le processus de création d’un film, que le scénariste en soit le réalisateur ou non. Jean-Claude Carrière souligne le fait que le scénariste est davantage cinéaste qu’écrivain, une précision qui me paraît indispensable. Mais il est aussi, nous l’oublions peut-être, un narrateur, un tisseur d’histoires. Il a également une autre fonction, celle de représenter, volontairement ou non, une idiosyncrasie, un contexte culturel, une vision particulière du monde.

Le cinéma possède à la fois une valeur esthétique, une valeur dramatique et une valeur narrative, mais on peut observer une certaine tendance chez les spécialistes, lorsqu’on parle de cinéma “sérieux” ou “authentique” (entendez par là un cinéma qui n’est pas simplement destiné à divertir ou à générer du profit), à sous-estimer la dernière dimension, à se méfier de la seconde et à accorder trop d’attention à la première. Cet article visera donc, dans un premier temps, à redéfinir le rôle du scénariste en tant que tel, en rappelant la valeur des histoires comme répondant à un besoin essentiel de l’homme. Il envisagera ensuite la fonction du scénario en tant que vecteur d’une représentation de la singularité autochtone et du patrimoine culturel.

LE SCÉNARISTE EN TANT QUE NARRATEUR

Le cinéma se caractérise par une convergence de diverses formes d’expression artistique : visuelle (arts plastiques et photographie), narrative et dramatique (littérature et poésie), dramaturgique (théâtre) et sonore (musique). À ces formes s’ajoute une dimension qui lui est propre : les images en mouvement où l’on fait intervenir, en plus des données spatiales, des données temporelles. Dans la majorité des films que nous voyons, nous retenons l’une de ces formes aux dépens des autres car elle nous semble particulièrement réussie. Certains films nous touchent par leurs images et la manière dont elles sont façonnées, d’autres par leur intrigue, et d’autres encore par leur bande-son.

Il est évident que la principale fonction du scénario est de donner vie à des histoires, même s’il peut également suggérer des indications visuelles et sonores.



Stanley Kubrick

ción más tradicional, porque puede decirse que todo planteamiento escrito de una película, así carezca de formato reconocible, es un guión). Y se puede constatar de manera empírica que la gran mayoría de las películas que tienen una repercusión durable en un público no especialista, pero sensibilizado (no hablo aquí de *blockbusters* cuya repercusión reposa sobre factores externos: el *marketing*, el reparto, el evento mediático, etc.) suelen hacerlo más por sus virtudes narrativas y dramáticas que visuales o pictóricas. Si bien Stanley Kubrick era un refinado esteta, sólo los peritos en materia cinematográfica recuerdan sus películas por esta razón, porque paralelamente a la estética visual, películas como *La naranja mecánica* (1971), *Barry Lyndon* (1975) o *Eyes Wide Shut* (1999) quedan en la memoria por su contenido temático, dramático y dramático. Esos maravillosos momentos de “puro cine” que evocan con tanto fervor los aficionados no suelen por sí solos volver inolvidable una película si ésta no ofrece a la vez un contenido significativo.

Para apreciar la música de Stockhausen se requiere por lo general cierta educación musical, y sólo melómanos avezados irán a un concierto de este compositor. No se trata de abogar a favor ni en contra de un arte elitista versus un arte popular, sino simplemente dejar constancia de que hay películas accesibles a un número mayor o menor de seres humanos, y que esa accesibilidad depende en gran medida de los contenidos narrativos y dramáticos. En todo caso, parece claro que el guionista elabora una semántica narrativa más que una estética visual, por más que su labor esté destinada a convertirse en una película.

Es innegable que una estética visual potente es también generadora de emociones, pero por un lado, su capacidad de generarlas suele ser inferior a la que posee una historia o un contexto dramático elocuen-

Je m'en tiens ici au scénario dans son acception la plus traditionnelle, puisque l'on peut dire que toute ébauche écrite d'un film est un scénario, même si elle n'obéit pas à un format identifiable. On constate de manière empirique que la grande majorité des films ayant un impact durable sur un public non spécialiste mais sensibilisé (je ne fais pas référence ici aux *blockbusters* dont l'impact repose sur des facteurs externes : marketing, communication, casting, etc.) doivent souvent davantage leur succès à leur qualité narrative et dramaturgique que visuelle et picturale. Même si Stanley Kubrick était un esthète raffiné, seuls les spécialistes de cinéma se souviennent de ses films pour cette raison. En effet, parallèlement à leur esthétique visuelle, des films comme *Orange mécanique* (1971), *Barry Lyndon* (1975) ou *Eyes Wide Shut* (1999) marquent les esprits grâce à leur contenu thématique, dramatique et dramaturgique. Ces merveilleux moments de “pur cinéma” qu'évoquent avec tant de ferveur les cinéphiles ne suffisent généralement pas à rendre un film inoubliable si celui-ci ne propose pas également un contenu significatif.

Pour apprécier la musique de Stockhausen, une certaine culture musicale est requise, et seuls les mélomanes avertis se rendront à un concert de ce compositeur. Il ne s'agit pas de plaider pour ou contre un art élitiste face à un art populaire, mais simplement d'affirmer que les films sont plus ou moins accessibles, et que cela dépend en grande partie de leurs contenus narratifs et dramatiques. Dans tous les cas, il semble évident que le scénariste élabore une sémantique narrative bien plus qu'une esthétique visuelle, même si son travail doit donner naissance à un film.

On ne peut nier qu'une esthétique visuelle puissante suscite aussi des émotions, mais, d'une part, cette capacité est généralement moindre que celle découlant d'une histoire ou d'un contexte dramatique éloquent. D'autre part, les gens ne vont pas au cinéma dans le seul but d'y trouver une esthétique visuelle ; ils y vont aussi et surtout pour y trouver une histoire ayant une véritable profondeur narrative et dramatique. Un passionné de peinture va rarement au cinéma à la recherche d'une émotion similaire à celle provoquée par l'exposition d'un grand peintre, même si certains plans de Bela Tarr ou d'Alexandr Sokourov peuvent avoir une indéniable valeur picturale.

Tout cinéaste est confronté au défi fondamental qui consiste à réussir à incarner, par le biais des images filmiques, des émotions, des réflexions et des récits, mais il doit en outre avoir quelque chose de pertinent à raconter et savoir comment le raconter (ici entre en jeu le talent particulier du scénariste et du narrateur et non celui du réalisateur). Une distinction s'impose donc, non seulement entre réalisateurs et scénaristes,



Lisandro Alonso

tes, y por otro lado, no se va al cine en general en busca solamente de una estética visual, sino sobre todo de un relato con espesor argumental y dramático. Es raro que un aficionado a la pintura vaya al cine en pos de una emoción afín a la que le procura una exposición de un gran pintor, aún cuando algunos planos de Bela Tarr o de Alexandr Sokurov puedan tener un indiscutible valor pictórico.

Al desafío general que se le plantea a cualquier cineasta de lograr plasmar en imágenes fílmicas emociones, reflexiones y narraciones, se suma el de tener algo relevante para contar y de saber contarlo (que es donde entra en juego el talento específico de guionista y narrador, *no* el del realizador). Se impone pues una distinción ya no sólo entre directores y guionistas, sino entre éstos y narradores.

No es que preconice la hiperespecialización, pero si nadie da por sentado, con toda la razón, que un eximio pianista necesariamente tenga dotes de compositor, se puede comprobar que directores talentosos no sólo pueden no darse maña para redactar y estructurar un guión según las reglas del arte, sino que pueden *no tener nada particularmente interesante para contar*. El cine, al igual que la literatura, plantea de manera manifiesta la confluencia entre forma y fondo y el dominio de una no necesariamente conlleva una aptitud para el otro. Si la película consiste en dar forma visual a un guión, este último da forma textual, en un formato particular, a un relato.

Reducir la aptitud para escribir un guión, y anteriormente a esto de concebir y esculpir una historia, a una mera asimilación de técnicas es un disparate. Sin entrar en el manido debate en torno a la calidad de artista de un guionista o de un contador de historias, es absurdo imaginar que cualquiera de las dos capacidades pueda adquirirse integrando y aplicando un conjunto de reglas y de normativas.

Los muertos (2004) del argentino Lisandro Alonso o *Hamaca paraguaya* (2006) de Paz Encina se

mais aussi entre scénaristes et narrateurs.

Je ne préconise pas pour autant l'hyperspécialisation. Mais comme personne n'attend, à juste titre, d'un illustre pianiste qu'il ait des dons de compositeur, les réalisateurs talentueux ne sont, d'une part, pas forcément doués pour rédiger et structurer un scénario dans les règles de l'art et, d'autre part, *n'ont pas toujours quelque chose d'intéressant à raconter*. Le cinéma, tout comme la littérature, expose clairement une convergence entre le fond et la forme, et la maîtrise de l'un n'implique pas nécessairement celle de l'autre. Si un film permet de traduire visuellement un scénario, celui-ci traduit de manière textuelle un récit, dans un format particulier.

Réduire l'aptitude à écrire un scénario, et, en amont, à élaborer et façonner une histoire, à une

Matías Bize





Fabián Bielinsky

apoyan en propuestas formales más que de contenido, navegando entre lo documental y lo experimental. *En la cama* (2005) del chileno Matías Bize se basa en un guión riguroso (de Julio Rojas), mientras que *Nueve reinas* (2000) del argentino Fabián Bielinsky presenta un entrelazado de giros narrativos. Con estos ejemplos no quiero dar a entender una jerarquía cualitativa ni sugerir que el contenido pueda prescindir de una presentación formal lograda, pero es claro que en los dos primeros casos el guión pesa poco en la apreciación de la película, mientras que en los dos otros constituye un elemento clave. En la película de Bize, las virtudes del guión son más dramáticas que narrativas, y en la de Bielinsky se suma una dimensión narrativa importante.

Nueve reinas atrajo a un nutrido público, *En la cama* a un número razonable de espectadores, y las primeras dos, a una limitada cantidad de cinéfilos y concurrentes de festivales. Si bien el éxito público no constituye un parámetro significativo del valor artístico de una película, es de notar que, salvo en contadas excepciones, la capacidad de convocar a un público más amplio suele estar en proporción directa con el interés que presenta el guión –y la narración– más que con las cualidades formales que, desde luego, representan un plus para quien sepa apreciarlas.

Una propuesta formal fuerte es condición necesaria para una película con interés artístico pero no es suficiente para atraer a un público más extenso. En contrapartida, si un buen guión es condición necesaria para captar la atención de modo más masivo, no basta para imprimir un sello de calidad artística a la película. Como la forma y el fondo se deberían potenciar mutuamente, es legítima la aspiración a hacer y ver películas donde ambas dimensiones se hallan en un nivel de igualdad cualitativa. Si bien no faltan ejemplos de esto, tampoco es que abunden.

Resumiendo: a menos que haya una voluntad explícita de parte del equipo creador de producir una película centrada exclusiva o esencialmente en lo estético y lo visual, o de llevar a cabo un ejercicio de estilo,

simple assimilation de techniques est une aberration. Sans entrer dans l'éternel débat sur les talents d'artiste d'un scénariste ou d'un conteur d'histoires, il est absurde de penser qu'une de ces compétences puisse s'acquérir en intégrant et en appliquant un ensemble de règles et de normes.

Los muertos (2004), de l'Argentin Lisandro Alonso, ou *Hamaca paraguaya* (2006), de Paz Encina, s'appuient davantage sur des propositions formelles que sur du contenu, car ils naviguent entre le documentaire et le film expérimental. *En la cama* (*Au lit*, 2005)* du Chilien Matías Bize repose sur un scénario rigoureux (de Julio Rojas) alors que *Nueve Reinas* (*Les Neuf Reines*, 2000) de l'Argentin Fabián Bielinsky présente une trame complexe de rebondissements narratifs. À travers ces exemples, je ne veux pas sous-entendre qu'il existe une hiérarchie qualitative ni suggérer que le contenu puisse faire abstraction d'une présentation formelle réussie, mais il est évident que, dans les deux premiers cas, le scénario a peu d'impact sur l'appréciation du film, alors que dans les deux autres il en constitue un élément clé. Dans le film de Bize, le scénario a une valeur davantage dramaturgique que narrative, et dans celui de Bielinsky s'ajoute une dimension narrative importante.

Les Neuf Reines a attiré un large public, et *En la cama* (*Au lit*), un nombre de spectateurs non négligeable ; mais les deux films n'ont rassemblé que peu de cinéphiles et d'habitues des festivals. Bien que le nombre d'entrées ne soit pas un paramètre significatif de la valeur artistique d'un film, on peut constater que, à de rares exceptions près, la capacité à conquérir un vaste public est souvent proportionnelle à l'intérêt que présente le scénario (et la narration), plutôt qu'aux qualités formelles, qui sont toujours un plus pour qui sait les apprécier.

Un parti pris marqué en termes de forme est une condition nécessaire pour tout film à visée artistique, mais cela n'est pas suffisant pour attirer le grand public. En revanche, si un bon scénario est une condition *sine qua non* pour retenir massivement l'attention, il ne garantit pas la qualité artistique d'un film. Puisque la forme et le fond sont supposés se renforcer mutuellement, l'aspiration à réaliser et à voir des films où ces deux dimensions sont de qualité égale est légitime. Certes, ces films existent, mais ils ne sont pas légion.

En résumé, à moins qu'il n'y ait une volonté explicite de la part de l'équipe de création de réaliser un film exclusivement ou principalement centré sur l'esthétique et le visuel, ou de s'adonner à un exercice de style, il me semble que, pour résoudre les "problèmes de scénario" dont on se plaint tellement dans le milieu du cinéma, il faut commencer par reconnaître

se me ocurre que para subsanar los “problemas de guión” acerca de los que tantas quejas se escuchan en el medio del cine, hay que empezar por reconocer de una vez por todas que el cine es una creación colectiva y no individual, y que deben conjugarse allí diversos talentos que no siempre (incluso raras veces) están concentrados en un mismo individuo. Creo importante distinguir entre el don de tener historias que contar, el de saber contarlas en un guión y el de poseer genio para traducirlas en imágenes.

EL GUIONISTA COMO REPRESENTANTE DE LO VERNÁCULO

Dejando de lado de momento esta distinción entre director, guionista y narrador, pasemos a una problemática que atañe específicamente a los cineastas de países “del sur”, entendiendo por éstos a países no “centrales” con una industria cinematográfica embrionaria o emergente, donde los autores se ven a menudo ante la presión de tener que mostrar imágenes con significantes étnicos y culturales y contar historias “representativas” de sus respectivos países. Que esta presión pueda ser inconsciente, imaginaria u oblicua no quita que esté presente. ¿En qué consiste tanto este “esteticismo cultural” como la supuesta representatividad nacional?

Sin ánimo de ridiculizar ni de desmerecer, todos podemos identificar esas películas latinoamericanas (o asiáticas o africanas) contemplativas, con largos

Paz Encina



une fois pour toutes que le cinéma est une création collective et non individuelle. Il doit donc s’y conjuguer divers talents, qui ne sont pas toujours – ils le sont même rarement – concentrés chez un seul individu. Je pense qu’il est important de distinguer le don d’avoir des histoires à raconter, la capacité à les raconter dans un scénario et le génie de les transformer en images.

LE SCÉNARISTE EN TANT QUE REPRÉSENTANT DU VERNACULAIRE

Laissons de côté pour l’instant la distinction entre réalisateur, scénariste et narrateur pour passer à une problématique qui concerne spécifiquement les cinéastes des pays “du Sud”, c’est-à-dire les pays de la “périphérie”, dont l’industrie cinématographique est embryonnaire ou émergente, et où les auteurs se voient souvent poussés à montrer des images significatives d’un point de vue ethnique et culturel, ainsi qu’à raconter des histoires “représentatives” de leurs pays respectifs. Le fait que cette pression puisse être inconsciente, imaginaria ou indirecte ne la rend pas moins présente. En quoi consistent, d’une part, cet “esthétisme culturel” et, d’autre part, cette supposée représentativité nationale ?

Sans chercher à les ridiculiser ou à les dévaloriser, nous avons tous en tête ces films contemplatifs latino-américains (ou asiatiques, ou encore africains), avec des plans larges sur la pampa, les déserts salins ou les montagnes et leur forêt vierge. S’il est vrai que parfois ces décors naturels, au-delà de leur singularité topographique, sont filmés avec brio, ce n’est pas toujours le cas. Il ne suffit pas de planter sa caméra devant un paysage exotique pour pouvoir parler d’une véritable vision cinématographique. Ou, en tout cas, ce n’est pas suffisant pour justifier la raison d’être d’un film. En effet, quel sens y a-t-il à montrer ces images ? Quelle valeur dramatique possèdent-elles, au-delà du simple effet dramatique intrinsèque à certains paysages ? Que veut nous *dire* l’auteur en *montrant* ces images ?

Montrer des vues spectaculaires des Andes, de la Patagonie ou de l’Amazonie correspond-il à un véritable point de vue cinématographique ? Filmer un long plan fixe, dans un registre plutôt documentaire, qui montre comment un paysan dépèce un agneau, révèle-t-il un questionnement dramatique ? En un mot : la mise en images d’un cadre naturel exotique ou singulier possède-t-elle en soi une force narrative, voire esthétique ? Que nous dit l’auteur, même de manière subtile, sur une réalité que le cinéma permet de reproduire en images ? C’est une chose que d’être fasciné par la beauté d’un paysage ou par l’étrangeté d’activités qui ne sont pas les nôtres ; c’en est une autre que d’associer cette curiosité pour les cultures autochtones,

planos de llanuras pampeanas, áridas salinas o sierras selváticas. Si bien es cierto que a veces estos paisajes, más allá de su singularidad topográfica, son filmados con maestría, no siempre es así. No basta con colocar una cámara delante de un paraje exótico para hablar de una auténtica visión cinematográfica. O en todo caso, no basta con eso para justificar la razón de ser de una película, porque, ¿qué sentido tiene mostrar esa imagen? ¿Qué valor dramático tiene, más allá del dramatismo primigenio de ciertos marcos naturales? ¿Qué nos quiere *decir* el autor al *mostrar* esas imágenes?

¿Enseñar espectaculares vistas andinas, patagónicas o amazónicas responde a un auténtico punto de vista cinematográfico? ¿Rodar un prolongado plano fijo, en un registro más bien documental, que muestra cómo un campesino desuella un cordero revela una inquietud dramática? En una palabra: la consignación en imágenes de un marco natural exótico o singular, ¿posee de por sí relieve dramático e incluso estético? ¿Qué se está comentando, así sea sutilmente, sobre una realidad que el cine permite reproducir en imágenes? Que nos fascinem con la belleza de un marco natural o con lo curioso de ciertos quehaceres que nos son ajenos es una cosa; otra muy diferente es relacionar esta curiosidad cultural por lo autóctono –rayano por momentos en lo antropológico– con la visión artística de un cineasta. ¿No se corre el riesgo de caer en propuestas formales vacuas, dotadas de un valor más documental o conceptual que artístico y ficcional?

Este tipo de película suele proponer también una estética urbana e interior: dos amigos se encuentran sentados frente a frente durante largos minutos en un café de mala muerte, fumando en un mutismo absolu-

Asghar Farhadi



confinant parfois à l'anthropologie, à la vision artistique d'un cinéaste. Ne court-on pas le risque de tomber dans une création formelle vide de sens, dont la valeur est plus documentaire ou conceptuelle qu'artistique et fictionnelle ?

En général, ce genre de films propose également une esthétique urbaine et intérieure : deux amis sont assis, face à face, pendant de longues minutes dans un bar sordide et fument dans un mutisme absolu. Je ne cache pas que cette description est quelque peu ironique : pour un génie qui parvient à donner une véritable profondeur à une scène de ce genre, combien masquent un manque de substance sous le vernis d'une prétendue poésie ou métaphysique ? Pour qu'un silence ait une certaine épaisseur, il faut pouvoir deviner ce qui est tu.

Ce qui est curieux, c'est que ce type de projets, dans lesquels le scénario est souvent éclipsé par une tendance esthétisante, est beaucoup plus fréquent dans les productions du "Sud", comme s'il s'agissait d'une marque de fabrique. Bien que leurs codes culturels et leurs univers imaginaires puissent être radicalement différents, on perçoit un lien de parenté entre le langage cinématographique, aux accents Nouvelle Vague, de certains types de films iraniens, mexicains ou philippins, en particulier ceux qui circulent dans les festivals. De plus, ils ont un point commun : ils ne réussissent que très rarement, et ce, souvent grâce à des prises de risques narratives, à attirer un public prêt à se déplacer jusqu'aux salles obscures et à payer sa place. Peut-on ignorer ce critère de poids ? On peut avancer sans se tromper que d'autres facteurs, comme la publicité, entrent en jeu, mais ce n'est pas un hasard si le film iranien *Une séparation* (Asghar Farhadi, 2011) a connu un succès considérable au box-office.

Sous couvert d'une liberté artistique, qui, sans aucun doute, doit être protégée et soutenue, nous assistons à une répétition des mêmes formules destinées à satisfaire un marché à caractère "alternatif", celui du *World Cinema*, du cinéma d'auteur et d'art et d'essai, qui reposent sur des schémas aussi préconçus que ceux du cinéma commercial dominant. Le débat sur les égards que doit avoir l'artiste envers son public surgit inévitablement ici, mais il dépasse le cadre de cet article.

Comment expliquer ce phénomène que l'on observe dans la production cinématographique du dénommé *World Cinema*, notamment d'Amérique latine ? D'après moi, la réponse réside fondamentalement dans le besoin de représentativité, c'est-à-dire la nécessité de transmettre, tant sur le plan de l'esthétique que de la thématique et de l'intrigue, des images représentatives de la société ou du pays d'origine de l'auteur. Mais quelles sont donc ces images, et à qui



Pablo Fendrik

to. No pretendo ocultar cierta ironía en esta descripción: de cada genio que logra imprimirle a una escena de esta índole una verdadera profundidad, hay muchos que maquillan lo insustancial con el barniz de una supuesta poética o metafísica. Para que un silencio tenga espesor, tenemos que intuir lo que se está callando.

Lo que llama la atención es que este tipo de propuestas, donde el guión queda a menudo eclipsado por una tendencia estetizante, se vea con mucha más frecuencia en las cinematografías del “sur”, como si fuera una suerte de sello identificatorio. Aunque los códigos culturales y los universos imaginarios puedan diferir radicalmente, se percibe un parentesco del lenguaje cinematográfico, con un regusto a *Nouvelle vague*, entre cierto tipo de películas iraníes, mexicanas o filipinas, sobre todo aquellas que circulan en los festivales. Y tienen algo en común: sólo muy esporádicamente –y suele ser porque han sabido integrar apuestas dramáticas interesantes– logran atraer a un público de pago (o sea, personas dispuestas a desplazarse hasta un cine y desembolsar el precio de la entrada). ¿Puede ignorarse el peso de este criterio? Se puede argüir con razón que entran a jugar otros factores, como la publicidad, pero no en vano la película iraní *Una separación* (Asghar Farhadi, 2011), tuvo un éxito considerable de taquilla.

So pretexto de una libertad artística que sin duda alguna necesita ser amparada y fomentada, asistimos a una reiteración de fórmulas destinadas a satisfacer un mercado de características “alternativas”, el del *World Cinema*, el de autor y el de arte y ensayo, que reposan sobre esquemas tan balizados como los del cine comercial dominante. El debate acerca del miramiento que debe tener un artista con respecto a su público surge inevitablemente aquí, pero se sitúa fuera del marco de este artículo.

sont-elles destinées ?

Un marché coloré et bruyant de Managua paraîtra exotique à un Suisse ; ce ne sera pas le cas pour un Brésilien ou un Sénégalais. Les grilles et la sonnette à l’entrée d’un magasin de Buenos Aires peuvent surprendre un Parisien, mais pas un Vénézuélien, et je doute qu’un Nigérien s’en étonne. Il est parfaitement logique que ces particularités locales et contextuelles apparaissent en toile de fond des histoires, tant

qu’elles n’en deviennent pas la justification unique ou principale. Lorsque c’est le cas, on peut soupçonner que l’auteur n’avait rien d’autre à transmettre que les traits vernaculaires de son pays. Mais elles peuvent être aussi le résultat d’une exigence du “marché international” : je me souviens qu’à la suite de la projection du film *La sangre brota* (*Sang impur*, 2008), le réalisateur, Pablo Fendrik, s’est vu demander si tous les toits des taxis de Buenos Aires étaient jaunes, tandis qu’un spectateur a regretté le manque d’images de la charismatique capitale argentine. À bon entendeur...

Si l’on pousse la réflexion au-delà de l’aspect purement visuel ou contextuel, nous nous heurtons au problème des contenus : un cinéaste ou un narrateur d’un pays “périphérique” (en ce qui concerne sa production cinématographique) peut-il raconter tout type d’histoires et aborder n’importe quel genre ?

Il est vrai que le cinéma argentin, par exemple, a réussi à s’affranchir en partie des clichés thématiques nationaux tels que la dictature, la crise économique ou l’hostilité du monde rural, pour développer des thèmes comme l’androgynie (*XXY*, Lucía Puenzo, 2007), l’imposture (*El otro*, Ariel Rotter, 2007) ou la passion pour les puzzles (*Rompecabezas / Puzzle*, Natalia Smirnoff, 2009). Cependant, une multitude de projets estampillés *made in Argentina* continuent de circuler, avec l’objectif à peine dissimulé de séduire les comités de lecture européens. Force est de constater que cette “séduction” consiste à proposer des images et des récits fondés sur des *a priori*.

De quelle liberté créative disposent réellement les cinéastes issus de ces pays ? Dans quelle mesure la dimension narrative est-elle dénaturée pour répondre à des attentes et des stéréotypes imposés par des pays étrangers ? En effet, concrètement, un cinéaste mexicain obtiendra plus facilement un financement étranger (généralement européen) pour raconter l’histoire

¿Cómo explicar este fenómeno que se observa en la producción cinematográfica del llamado *World Cinema* y más específicamente de América Latina? Desde mi perspectiva, la respuesta radica fundamentalmente en la necesidad de representatividad, entendiendo por ésta una exigencia de transmitir, en el plano tanto estético como temático y argumental, imágenes representativas de la sociedad o del país de donde procede el autor. Pero, ¿cuáles son estas imágenes y a quiénes están dirigidas?

Un colorido y barullento mercado en Managua resultará exótico para un suizo, pero no para un brasileño o un senegalés. El que una tienda en Buenos Aires esté provista de rejas y de un timbre para permitir el acceso puede parecer llamativo para un parisino pero no extrañará a un venezolano y sospecho que poco a un nigeriano. Es totalmente lógico que estas particularidades locales y contextuales aparezcan como telón de fondo de las historias, siempre que no se conviertan en su justificación única o principal. Cuando esto sucede, se puede sospechar que el autor no tenga otra cosa que transmitir que rasgos vernáculos de un país. Pero también puede ser que surjan como exigencia del “mercado internacional”: recuerdo que después de la proyección de su película *La sangre brota* (2008), alguien le preguntó al director, Pablo Fendrik, si todos los taxis en Buenos Aires tenían techos amarillos, y otro espectador se lamentó de que hubiera pocas imágenes de la carismática ciudad porteña. A buen entendedor...

Llevando esta reflexión más allá de lo puramente visual o contextual, nos topamos con la cuestión de los contenidos: ¿puede un cineasta o un narrador de un país “periférico” (en cuanto a su producción cinematográfica) contar cualquier historia y abordar cualquier género?

Es cierto que el cine argentino, por ejemplo, ha logrado en parte zafarse de los clichés temáticos nacionales –la dictadura, la crisis económica, la rudeza del mundo rural–, para desarrollar temas como la androginia (*XXY*, Lucía Puenzo, 2007), la impostura (*El otro*, Ariel Rotter, 2007) o la afición por los puzzles (*Rompecabezas*, Natalia Smirnoff, 2009). Sin embargo, sigue circulando una plétora de proyectos con perfil *made in Argentina* con el objetivo apenas disimulado de seducir a los comités de lectura europeos. Y se constata que la “seducción” consiste en proponer cierto tipo apriorístico de imaginaria y de relato.

¿De qué libertad creativa disponen realmente los autores procedentes de estos países? ¿Y en qué medida se desvirtúa la dimensión narrativa al responder a expectativas y estereotipos que se les imponen desde afuera? Porque concretamente, le es más fácil a un cineasta mexicano lograr que una instancia foránea



Lucía Puenzo

d'un ouvrier commettant un délit afin de payer un passeur et d'entrer illégalement aux États-Unis (une histoire obéissant à des stéréotypes attendus) que pour une comédie romantique fantastique à la trame minutieuse, jouant avec les codes du genre, et abordant un thème complètement étranger à la culture mexicaine.

Pour en terminer avec le sujet de la représentativité et de la façon dont un pays se représente lui-même, je doute qu'aucun créateur désire consciemment représenter son pays ou sa communauté, ni en devenir l'ambassadeur ou le symbole. Il serait bien étonnant d'entendre dire Pablo Larraín, Carlos Reygadas ou Lucrecia Martel qu'ils font respectivement du cinéma chilien, mexicain ou argentin. De même, on imagine mal Martin Scorsese affirmer faire du cinéma américain ou François Ozon du cinéma français. Pour quelle raison ne peut-on dissocier un réalisateur de son origine lorsqu'il s'agit de pays “périphériques”? Cela vient-il du fait que les références culturelles européennes et américaines sont considérées comme centrales et fondamentales, et par conséquent universelles en soi, tandis qu'on attend des autres un caractère autochtone risquant de se transformer en une variante du *costumbrismo*?

CONCLUSION

Pour conclure cet article, prenons un exemple *ad hoc* (hypothétique, mais parfaitement vraisemblable) illustrant la façon dont les deux facettes de l'écriture d'un scénario sont liées, c'est-à-dire le rôle du narrateur dans la création d'un film et le sentiment de l'auteur, justifié ou non, de devoir réduire ce rôle afin de répondre à des impératifs géoculturels externes.

Un cinéaste colombien souhaite raconter l'histoire d'un conflit au sein d'une famille en respectant

(por lo general europea) le financie una historia sobre un obrero que comete un delito para pagarle a un pasante la entrada ilegal en Estados Unidos (o sea, supeditada a una expectativa estereotípica) que una comedia romántica fantástica con una trama minuciosa, jugando con los códigos del género y tratando un tema que nada tiene que ver con lo estrictamente mexicano.

Para terminar con el tema de la representatividad y de cómo un país se representa a sí mismo, dudo que ningún creador quiera conscientemente representar a su país o a su comunidad, en el sentido de ser su embajador o su símbolo. Sería de extrañar que Pablo Larraín, Carlos Reygadas o Lucrecia Martel dijeran que hacen respectivamente cine chileno, mexicano y argentino, como tampoco diría Martin Scorsese que hace cine estadounidense o François Ozon cine francés. ¿Por qué motivo esta vinculación entre un realizador y su origen surge de manera más inmediata cuando se trata de países “periféricos”? ¿Será que las referencias culturales europeas o estadounidenses se consideran centrales y fundacionales y, por consiguiente, universales de por sí, mientras que de las demás se pretende un autoctonismo que corre el riesgo de transformarse en una variante del costumbrismo?

CONCLUSIÓN

Para concluir esta nota veamos un ejemplo *ad hoc* –hipotético pero totalmente verosímil– de cómo se vinculan estas dos facetas de la escritura guionística, a saber el rol del narrador en la creación de una película y la restricción de dicho rol al sentir el autor, erróneamente o no, que debe responder a imperativos geoculturales externos.

Un cineasta colombiano desea contar la historia de un conflicto en el seno de una familia dentro del código genérico del drama familiar. Sin saber cómo salirse de un esquema demasiado situacional y quizás convencional –querellas por rivalidad fraterna, desgaste conyugal, rebeldía adolescente, etc.–, busca a un guionista experimentado quien le propone subir la apuesta dramática incorporando a otro personaje: el de una hermana ausente desde hace tiempo, de la que la familia nada sabe, que reaparece repentinamente, enferma de sida en fase terminal. La inopinada irrupción de esta hermana da lugar a múltiples posibilidades de dramaturgia e interrelaciones conflictivas y le imprime otro cariz al relato.

Nuestro cineasta hipotético presenta su proyecto a diversos fondos de desarrollo internacionales, y se encuentra ante repetidos rechazos por dos razones: su historia puede parecer demasiado melodramática, y no es portadora de una especificidad local –podría suceder en cualquier lugar del mundo. La primera

les codes génériques du drame familial. Ne sachant comment sortir d'un schéma par trop situationnel et peut-être conventionnel (disputes sur fond de rivalité fraternelle, usure du couple, crise d'adolescence, etc.), il se met en quête d'un scénariste expérimenté qui lui propose d'accentuer le caractère dramatique du récit en ajoutant un personnage : une sœur depuis longtemps absente, dont la famille est sans nouvelles, qui réapparaît soudainement, en phase terminale du sida. L'arrivée inopinée de cette sœur ouvre de multiples possibilités dramaturgiques et rend possible des conflits entre les personnages, donnant ainsi une tournure différente au récit.

Notre cinéaste hypothétique présente son projet à plusieurs fonds de développement internationaux, et essuie de nombreux refus pour deux raisons : son histoire peut sembler trop mélodramatique, et elle n'est pas porteuse d'une spécificité locale ; elle pourrait se dérouler partout sur le globe. La première objection peut apparaître dans n'importe quel contexte, et pas nécessairement celui du *World Cinema* (bien que l'accent dramatique de ce type de cinéma n'inspire généralement pas confiance). En revanche, ce n'est pas le cas de la seconde objection.

Après plusieurs tentatives infructueuses, le projet est repensé. Les auteurs voudraient éviter d'incorporer des ingrédients qui représentent leur pays par excellence (le narcotráfico, la guérilla, les paramilitaires, la violence urbaine, etc.), entre autres raisons parce que leurs compatriotes en sont lassés, mais ils ont besoin de fonds étrangers et aspirent à une distribution internationale. Pensant répondre à un critère externe, ils modifient l'histoire : le personnage de la sœur revient, en bonne santé cette fois, mais il se trouve que pendant son absence, elle vivait cachée dans la montagne car elle s'était engagée dans la guérilla. Ainsi apparaît la donnée locale qui permet d'identifier l'origine de l'histoire. Cela ne la rend pas moins intéressante,

Natalia Smirnoff



objeción puede surgir en cualquier contexto, no necesariamente el del *World Cinema* (aunque el énfasis dramático suele generar particular desconfianza en este tipo de cine). La segunda, en cambio, no.

Tras diversas tentativas infructuosas, vuelve a plantearse el proyecto. Los autores querrían evitar incorporar ingredientes que por antonomasia representan a su país (el narcotráfico, la guerrilla, los paramilitares, la violencia urbana...), entre otras cosas porque sus compatriotas están hartos de ellos, pero necesitan fondos extranjeros y aspiran a una distribución internacional. Creyendo satisfacer un requisito externo, modifican la historia: la hermana regresa, ya sin enfermedad, pero resulta que durante su ausencia ha estado oculta en el monte, alistada voluntariamente en la guerrilla. Aparece así el componente local que identifica la procedencia de la historia. No es necesariamente menos interesante, ¿pero es lo que los autores querían contar? Luego, si la película se hace, ¿no habrán terminado haciendo una película esencialmente para “los de afuera” (que, de hecho, pueden no mostrarse interesados)?

Lo más notable de esta situación es su potencial de crear malentendidos y falsas suposiciones: ¿el primer proyecto fue realmente rechazado por carecer de referentes locales? ¿El segundo tiene en efecto más posibilidades de interesar en el extranjero? Sea como sea, estamos ante un nudo gordiano que sólo se desatará con un cambio de mentalidades en lo que se refiere tanto a la importancia de la dimensión narrativa del cine como al colonialismo cultural que ejercen ciertos países sobre otros, una dinámica cuya direccionalidad bien podría revertirse en las próximas décadas. Sería interesante ver si un fondo de apoyo al cine internacional en China apoyaría sólo aquellas películas francesas consideradas “representativas”, que trataran temas como las urbanizaciones desfavorecidas o la dudosa moral de algunos dirigentes políticos...

MIGUEL MACHALSKI Nacido en Buenos Aires y radicado en París, es especialista internacional en todos los diferentes aspectos del desarrollo y la elaboración de guiones cinematográficos: análisis, asesoría, docencia y escritura. Dicta talleres y realiza consultorías en Europa, América Latina, Asia, África y Medio Oriente. Ha publicado dos libros sobre el guión, y entre 2008-2010 se produjeron tres películas guionadas por él.

RESUMEN El guión cinematográfico da mucho que hablar aún, pese a la proliferación de libros y manuales sobre el tema. Y es que cuesta definir el oficio del guionista y su rol exacto en la elaboración de una película. Cuando se trata además de películas procedentes de países con una industria cinematográfica emergente, entran a jugar otros factores: la necesidad de corresponder a ciertos preconceptos geopolíticos y de ser “representativos” de una cultura.

PALABRAS CLAVES Guión – Guionista – Narrador – Representatividad – Formalismo – *World Cinema* – Autoctonismo – Costumbrismo – Estereotipos nacionales – Mercado internacional

mais est-ce vraiment ce que les auteurs voulaient raconter ? Si, plus tard, le film aboutit, ne sera-t-il pas devenu un film essentiellement destiné au “public étranger” (qui, en réalité, peut ne pas se montrer intéressé) ?

Cette situation tend, de toute évidence, à créer des malentendus et des suppositions erronées : le premier projet a-t-il réellement été refusé pour son manque de couleur locale ? Le second a-t-il effectivement plus de chances d’intéresser un public étranger ? Quoi qu’il en soit, nous sommes en présence d’un nœud gordien que seul pourra dénouer un changement des mentalités quant à l’importance de la dimension narrative du cinéma et au colonialisme culturel exercé par certains pays sur d’autres. Cette dynamique pourrait bien s’inverser au cours des prochaines décennies. Il serait intéressant de voir si, en Chine, un fonds de soutien au cinéma international ne financerait que certains films français considérés comme “représentatifs”, qui aborderaient des thèmes tels que les quartiers défavorisés ou la morale douteuse de certains dirigeants politiques...

TRADUIT DE L’ESPAGNOL (ARGENTINE)
PAR LES ÉTUDIANTS DU M2 CETIM : LAURE DELORY,
NADÈGE CAZAUBAT, SARA LAHIRLE, DELPHINE BARANSKI,
ELENA BONNET, MATHILDE BOUVIER, ISABELLE CARRION,
JÉRÉMY ESCASSUT, EMILIE LAFORE, JULIETTE LECONTE,
KATHLEEN LOUCHE ET JULIE PAULINI

* Lorsque le titre du film a été traduit en français pour sa diffusion, il est mentionné entre parenthèses.

MIGUEL MACHALSKI Né à Buenos Aires, mais résidant à Paris, Miguel Machalski est un spécialiste international des questions relatives au développement et à l’élaboration de scénarios cinématographiques : analyse, conseil, enseignement et écriture. Il anime des ateliers et travaille comme consultant en Europe, Amérique latine, Asie, Afrique et au Proche-Orient. Il a publié deux livres sur le scénario et a été lui-même le scénariste de trois films produits entre 2008 et 2010.

RÉSUMÉ Malgré la prolifération d’ouvrages sur le sujet, le scénario cinématographique fait encore couler beaucoup d’encre. En effet, il est difficile de définir le métier de scénariste et son rôle précis dans l’élaboration d’un film. Qui plus est, lorsque ces films sont issus de pays à l’industrie cinématographique émergente, d’autres facteurs entrent en jeu : l’obligation de répondre à certains stéréotypes géopolitiques et d’être “représentatifs” d’une culture.

MOTS-CLÉS Scénario – Scénariste – Narrateur –
Représentativité – Formalisme –
World Cinema –
Caractère autochtone – *Costumbrismo* –
Stéréotypes nationaux –
Marché international

