

## LAS PELÍCULAS QUE NO SE VEN: CARRIÈRE *versus* McKEE

Dr. Fernando de Felipe

Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna, URL

**ABSTRACT:** Entender el particular momento que atraviesa en la actualidad la histórica y nunca resuelta del todo querrela entre el industrializado y muy agresivo sistema de producción hollywoodiense y el del *cine de autor* entendido *a la europea*, pasa, necesariamente, por saber cómo se escribe hoy por hoy un guión cinematográfico. Y para ello, nada mejor que confrontar, siquiera a manera de esbozo, dos modelos de manual de escritura fílmica tan distantes entre sí como irreconcilables: el explotado por el mediático Robert McKee (convertido en auténtico *libro de estilo* por la industria del cine tanto en los Estados Unidos como en Europa) y el defendido con pasión y plena convicción artística por Jean-Claude Carrière.

## LAS PELÍCULAS QUE NO SE VEN: CARRIÈRE *versus* McKEE

“Si quieres escribir para Hollywood, olvídate de Chéjov”

William Goldman

### 1. **Prótasis: exposición de una peripecia que puede acabar en catástrofe**

Pocos son los cineastas europeos que en la actualidad se pueden permitir el lujo (o la miseria) de renunciar a participar de esa franquicia transnacional que hemos dado en seguir llamando Hollywood. El cine norteamericano, entendido antes como marco conceptual y estético que como territorio real, ha abierto definitivamente sus puertas a todos aquellos *extranjeros de sí mismos* que se muestran capaces de renunciar a sus propias señas de identidad o de mitigar su estilo para adaptarse a ese avasallador modelo hegemónico contra el que no hace mucho tiempo casi todos, en mayor o menor medida, militábamos. Son cada vez más los directores, guionistas, directores de fotografía, montadores, actores o músicos europeos que terminan orientando sus carreras única y exclusivamente de cara a esa *Meca del Cine* que económicamente todo lo puede y

artísticamente a todos devora por igual. Mientras creadores de la talla de Allen o Lynch buscan en el Viejo Continente ese amparo artístico (y económico) que se les niega en su propia casa, son legión los cineastas europeos (con los españoles a la cabeza, todo hay que decirlo) que parecen decididos a renunciar a determinados privilegios para ingresar, aunque sea por la puerta de atrás y a golpe de género, en una Academia, la norteamericana, que hasta hace bien poco menospreciaba a todas aquellas *amenazas externas* que llegaban de fuera exhibiendo ingenuamente su *certificado de autoría* como si de un visado moral se tratase.

Desde mi doble experiencia como investigador universitario y guionista de varios proyectos realizados en régimen de coproducción con los Estados Unidos (*Darkness*, *The Machinist*), intentaré explicar a continuación cuál es el precio que pueden estar condenados a pagar todos aquellos que siguen intentando defender un determinado modelo de cine (pretendidamente *de autor*) en una época en la que los imperativos industriales han terminado obligándonos a olvidar las estimulantes y vehementes enseñanzas de Jean-Claude Carrière<sup>1</sup> (entre otros muchos teóricos del guión) para adaptarnos, *contra natura*, a las *técnicas de autoayuda* del mediático Robert McKee.<sup>2</sup>

## **2. Hollywood como detonante: primer punto de giro**

El Hollywood actual, más Babilonia que nunca, continúa como en el pasado acogiendo a todos aquellos creadores y técnicos foráneos que aspiran a integrarse en su siempre excesivo y desorbitado sistema de producción. El único problema es que lo sigue haciendo del mismo modo restrictivo e impersonal de antaño, obligando a todo autor a aceptar, siquiera metafóricamente, aquella máxima latina que popularizara hará unos cuantos siglos Dante al hablarnos del Infierno: *Tú que entras aquí, abandona toda esperanza* (artística e intelectual, se entiende).

A pesar de la advertencia, y como bien apuntara Vidal Estévez,<sup>3</sup> lo único cierto es que ninguna descripción de lo que han sido estos últimos diez años de cine europeo puede dejar de contemplar esa creciente obsesión que han acabado mostrando tantos y tantos directores (consagrados o noveles, tanto da) por terminar trabajando *en, para o desde*

---

<sup>1</sup> Me refiero, claro está, a los ya clásicos CARRIÈRE, J-C.; BONITZER, P. *Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1991, y a CARRIÈRE, J-C. *La película que no se ve*. Barcelona: Paidós, 1994.

<sup>2</sup> Recogidas en ese inesperado *best-seller* en el que se ha convertido el voluminoso McKEE, R. *El guión*. Barcelona: Alba Editorial, 2002.

<sup>3</sup> VIDAL ESTÉVEZ, M. "Cines europeos versus cine europeo. Instantánea". En: VV.AA. *Historia general del cine. El cine en la era del audiovisual (Vol. 12)*. Madrid: Cátedra, 1995.

los Estados Unidos: “Bien se puede ver en ella la drástica solución a la esquizofrenia latente en todas sus respectivas cinematografías: esa atracción irresistible por el modelo industrial norteamericano junto con el resquemor que les produce; esa necesidad de pertenecer a él, si es posible con un Oscar ya conseguido, a sabiendas de lo que implica, no sólo en dificultad; ese no poder dejar de mirar a Norteamérica y necesitar al mismo tiempo mirarse a sí mismo”.<sup>4</sup>

Por mucho que algunos se empeñen en establecer fáciles y supuestamente inocuos paralelismos, la voluntariosa capacidad migratoria de la que hacen gala tantos cineastas contemporáneos tiene muy poco que ver con aquel otro exilio, doloroso y cruel (aunque finalmente productivo), al que se vieron obligados durante el periodo de entreguerras directores como Murnau, Lang, Wilder, Siodmak, Curtiz, Lubitsch o Buñuel. El motor de la necesidad ha dejado paso ahora al de la ambición; la rabiosa resignación del artista a contracorriente (que tantos frutos diera antaño), ha sido definitivamente sustituida por ese extraño orgullo que caracteriza a los más sumisos (y vocacionales) artesanos. Contra todo pronóstico, y a pesar de los contradictorios vaivenes que la industria estadounidense ha dado en los últimos años, en Europa continúa todavía vigente esa idea que nos lleva a ver a Hollywood como origen, centro y destino del imaginario fílmico, la (única) *Tierra Prometida* desde la que resulta posible asegurar tanto la universalidad del medio como su futura vigencia. Conscientes o no de dicha circunstancia, lo único cierto es que somos todos nosotros, autores, productores, críticos y espectadores europeos, los que contribuimos con nuestra complaciente actitud a retroalimentar, día sí día también, toda esa compleja maquinaria industrial que amenaza con tragárselo todo.

Entiéndase en todo caso que lo que aquí denunciemos (si de denuncia puede hablarse al describir el actual estado de la cuestión) no es la productiva dialógica cultural que ha venido uniendo cinematográficamente a Europa con los Estados Unidos durante algo más de un siglo, sino la manera en que esa ansiada identidad transnacional de un cine presunta e hipotéticamente sentido *a la europea* (ahí estarían los paradigmáticos casos de los primeros Scorsese, Coppola o De Palma) ha dejado de resultar estimulante al enrocarse, unidireccionalmente, alrededor de un modelo hegemónico que resulta

---

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 173

empobrecedor y frustrante incluso para los propios creadores norteamericanos.<sup>5</sup> No cabe duda de que la actual globalización del mercado del ocio y el entretenimiento ha obligado a radicalizar aún más las posturas, estableciendo un nuevo mapa de Hollywood construido exclusivamente sobre arbitrariedades financieras y controlado, *ad nauseam*, por un personal altamente especializado en tareas de gestión al que tan sólo le preocupa el poder responder eficientemente ante las corporaciones financieras que los han contratado para obtener en el menor tiempo posible el mayor de los beneficios.

### **3. La frustración como subtrama: segundo punto de giro**

Es moneda corriente el que los productores no busquen en un guión nada más que el germen de un potencial éxito comercial. Como en casi todos los colectivos profesionales, productores los hay de todo tipo y condición, si bien es verdad que abundan los que tan sólo saben de leyes de mercado y desconocen casi por completo las de la dramaturgia. Es por ello que no ha de extrañarnos demasiado el que las inconfundibles señas de identidad que antaño poseían las películas de los grandes estudios se hayan transformado ahora en una amalgama de productos despersonalizados, recurrentes y conservadores en fondo y forma, ejecutados a golpe de falible estudio de mercado y contruidos, aplicada y tediosamente, sobre unos guiones que ya desde sus primeras versiones deben responder a lo que los más canónicos y restrictivos manuales (tampoco conviene olvidarse del de de Vogler<sup>6</sup>) consideran *correcto*, y que terminan resultando a la larga tan intercambiables entre sí como lo son ahora los ejecutivos de alto nivel que sobre ellos deciden. Como apunté ya en cierta ocasión,<sup>7</sup> parece evidente que la práctica contemporánea de clonar esquemas narrativos y genéricos en base a un éxito puntual de taquilla responde antes a imperativos industriales que artísticos, por lo que no ha de extrañarnos que tanto las *majors* como las productoras independientes de Hollywood se empeñen en hacer algo que sea al mismo tiempo parecido y diferente al *taquillazo* inmediatamente anterior, en vendernos, en definitiva, el viejo vino de siempre en nuevos odres (Paul Schrader *dixit*). Todo ello trae consigo el desarrollo de un cine tan ambivalente como neutro, compatible narrativa y formalmente con todos aquellos medios paralelos que configuran hoy por hoy el

---

<sup>5</sup> Como vienen a demostrar *stricto sensu* películas como *Barton Fink* (Joel Coen, 1991), *El juego de Hollywood* (The Player, Robert Altman, 1992), *Juego peligroso* (Dangerous Game, Abel Ferrara, 1993), *Vivir rodando* (Living in Oblivion, Tom Di Cillo, 1994) e incluso *Ed Wood* (Tim Burton, 1994).

<sup>6</sup> VOGLER, C. *El viaje del escritor*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 1998.

<sup>7</sup> DE FELIPE, F. "El cine cebón". *La Vanguardia*. 22 de diciembre de 2002.

mercado audiovisual y propician la gestación de esos relatos reiterativos, sin porvenir ni trascendencia, que saturan los sentidos y adormecen las sensibilidades en una letanía vocacional e infinita de productos asociados.<sup>8</sup> De ese modo, escribir para el cine de Hollywood se ha terminado convirtiendo en la actualidad en una práctica tan ingrata como poco estimulante, sujeta a toda clase de arbitrariedades, desencuentros y humillaciones.

Dicen que fue a principios de los sesenta cuando dicho cambio comenzó a producirse, haciendo que el guionista pasara a convertirse, en palabras de algunos de los más brillantes representantes de dicho sector, en *el esclavo de Hollywood*: “Ése fue el momento en el que las películas empezaron a estar dominadas por los grandes grupos empresariales. (...) Nadie sabía nada de lo que tenía que saber pero actuaba como si lo supiera, y te exigían que hicieras cosas que tú sabías que eran un error. Ahora no se respeta en absoluto al guionista. Te tratan como una mano de alquiler; peor, como a una basura. Es algo así: el inodoro está atascado. Desatáscalo y haz el favor de largarte de aquí lo más rápido posible y sin dejar huellas en la alfombra”.<sup>9</sup> Y eso que, al contrario de lo que ocurre en Europa, en los Estados Unidos al que escribe el guión se le llama *escritor*, ya que el término *guionista* les parece peyorativo...

Lo realmente preocupante es que sea precisamente dicho modelo el que han tomado como ejemplo la mayor parte de los empresarios europeos que se dedican ahora al negocio del cine. Y así nos va. Sobre todo a los guionistas. Como dijo Billy Wilder, “escribir un guión es como hacerle la cama a alguien, y luego ese otro llega y se mete dentro y a ti lo único que te queda es volverte a casa”.<sup>10</sup> Vivas donde vivas.

#### **4. Atravesando el tercer umbral: el camino de no-retorno**

Decía François Truffaut<sup>11</sup> que mientras el guionista europeo conserva en todo momento la impresión de contar una historia por primera vez, el norteamericano nunca consigue desprenderse de la asfixiante sensación de estar realizando su trabajo a partir de uno de los cuatro o cinco modelos de historia ya preexistentes, modelos invariables para los que ha de limitarse, sencillamente, a hilvanar nuevas variaciones. Variaciones

---

<sup>8</sup> Así, las sagas, los *remakes* y las secuelas que copan nuestros cines, se apelliden *Potter*, *Bond* o *Spiderman*, no son otra cosa que exprimibles franquicias amparadas por empresarios ávidos de generar ganancias sin correr riesgos innecesarios.

<sup>9</sup> Arnold Schulman, guionista. Citado en: MCGILLIGAN, P. *Backstory 3. Conversaciones con guionistas de los años 60*. Madrid: Plot Ediciones, 2003, p. 261.

<sup>10</sup> Citado en: CIMENT, M. *Billy & Joe. Conversaciones con Billy Wilder y Joseph L. Mankiewicz*. Madrid: PLOT Ediciones, 1987, p. 21.

<sup>11</sup> Citado en: CHION, M. *El cine y sus oficios*. Cátedra: Madrid, 1990, p. 99.

que, se supone, responden al gusto del gran público y cuentan *a priori* con el beneplácito de la industria, y sobre las que los consabidos *departamentos de desarrollo* (auténtico talón de Aquiles del sistema) aplican a la fuerza todo lo aprendido en esas *terapias ocupacionales* en las que se han terminado convirtiendo los seminarios de guiión de Robert McKee.<sup>12</sup> Como apuntara desde la indignación más pura Arnold Schulman,<sup>13</sup> en Hollywood lo único que saben es que “en todos esos libros que te enseñan a escribir guiones dicen que tiene que haber un punto de inflexión en la página veintiséis. Yo desde luego no tengo ni idea de qué diantres es un punto de inflexión. Cuando oí hablar por primera vez del punto de inflexión en una reunión, dije: *¿De qué demonios estáis hablando?* Me contaron que en todos los libros sobre cómo escribir un guiión dicen que en la página veintiséis, o la que sea, tiene que haber un punto de inflexión.”<sup>14</sup> Por su parte, Carrière y Bonitzer, desde su perspectiva europea, no dudan en afirmar que escuchando a ciertos teóricos americanos “a los que sólo interesa el éxito público inmediato, podría llegar a creerse que un guionista contemporáneo debe, ante todo, desecar su espíritu, acartonarlo, encogerlo, para obligarlo a pasar por lo más estrecho.”<sup>15</sup>

Suele decirse que los guionistas, en cuanto colectivo, son (somos) por definición gente frustrada y tendente a la melancolía. Cualquiera que examinase con detenimiento y dedicación las actuales condiciones de trabajo del sector (tanto aquí como en Hollywood) comprobaría que esos rasgos que parecen ser consustanciales a tan vocacional oficio no son ni mucho menos un *humor* característico que desarrollan corporativamente los miembros de dicho colectivo, y que toda esa *incomodidad artística* (no hablemos ya de la puramente laboral) responde, ante todo, a la forma en que se fiscaliza su creatividad, se deslegitiman sus aportaciones y se valoran sus resultados. Atrapados en mitad de una kafkiana maraña de intereses comerciales y artísticos contradictorios, absurdos informes técnicos, caprichosas revisiones al por mayor, cláusulas contractuales abusivas, exhibiciones jerárquicas de todo punto inaceptables, censuras, omisiones, imposiciones promocionales y demás arbitrariedades, los guionistas saben que todo aquello que ellos diseñan y justifican sobre el papel (con todo el rigor profesional que se les presupone como los especialistas que en definitiva

---

<sup>12</sup> Los mismos que parodiaran tan certeramente Charlie Kauffman y Spike Jonze en su imprescindible *Adaptation* (2003).

<sup>13</sup> Guionista de títulos como *Cimarron* (Anthony Mann, 1960) o *Tucker, un hombre y su sueño* (Francis Ford Coppola, 1988).

<sup>14</sup> Citado en: MCGILLIGAN, P., *op. cit.*, p. 270.

<sup>15</sup> CARRIÈRE, J-C.; BONITZER, P., *op. cit.*, p. 36.

son), tiene muy pocas probabilidades de terminar siendo fielmente reflejado sobre la pantalla. Resulta realmente desalentador ver cómo incluso la crítica más especializada termina cayendo en la trampa y perpetuando el sistema al denunciar los *agujeros de guión* de cualquier producción como si éstos fueran responsabilidad directa e inexcusable de aquel que lo firma, sin entrar casi nunca a valorar la delirante y perversa forma en la que el trabajo en cadena propio del medio termina en cada una de sus muchas fases distorsionando inexorablemente esa idea fundacional que generó el proyecto hasta hacerla prácticamente irreconocible incluso para el propio guionista. Gajes del oficio lo llaman. Y como tal hay que tomárselos.

### 5. El viaje (en clase turística) del escritor: el nudo *godardiano*

Dice Vale<sup>16</sup> que en Hollywood existe actualmente una escuela de *escritores de primeros actos* especializados en elaborar comienzos de guiones deslumbrantes que funcionan a manera de cebo para que los productores se enganchen desde la primera página y no desestimen de antemano sus proyectos. Lástima que el resto de la película resulte casi siempre frustrante, y que ninguna rescritura consiga equilibrar el conjunto. Casi todos los especialistas coinciden en un principio básico: el guión de cine, el bueno, el malo y el regular, el realizado en Hollywood, Irlanda o Méjico, se divide siempre en tres partes: planteamiento, nudo y desenlace. Incluso Jean-Luc Godard ha confesado estar de acuerdo con tan canónica segmentación, aunque “no necesariamente en ese orden”.<sup>17</sup> Del comentario de Godard se desprende que casi todo el cine se elabora generalmente a partir de una determinada lógica estructural y compositiva que tiene que ver tanto con los modelos hegemónicos imperantes en cada momento como con sus correspondientes excepciones culturales, todas aquellas que desde la idea de estabilizar una determinada *identidad nacional* pretenden constituirse como auténticos focos de resistencia potencial frente a las estrategias globalizadoras que dicta el mercado. Godard de nuevo: “Si me remito a lo que sé del cine, de las películas, o de las ideas que se tiene sobre la creación cinematográfica, ésta siempre ha estado muy unida a la identidad de una nación. (...) Sólo ha habido un puñado de cinemas nacionales: el italiano, el alemán, el norteamericano y el ruso. Esto es debido a que cuando estos países estaban

---

<sup>16</sup> VALE, E. *Técnicas del guión para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa editorial, 1985, p. 136.

<sup>17</sup> Citado por Jorge Goldenberg, guionista, en: VV.AA. *Imágenes que cuentan. Reflexiones sobre el arte de escribir guiones*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1998, p. 60.

inventando el cine necesitaban tener una imagen de sí mismos como colectividad. (...) Hoy día, si colocas a todas estas personas en una llamada *euronación*, no tienes nada.”<sup>18</sup> Porque la originalidad del cine europeo estriba precisamente en su heterogeneidad. Como apunta con acierto Vidal Estévez, “si el concepto Europa contiene alguna materialidad tangible no es otra que la de su multiplicidad y movilidad, gestadas siempre, por otro lado, a base de diferencias y divisiones, antagonismos y conflictos”.<sup>19</sup> Ese y no otro es el hecho diferencial que nos puede permitir plantarle cara a la sólida vertebración industrial del cine norteamericano y preservar, ya puestos, ese modo de producción artesanal que a pesar de todos sus resabios culturales insistimos en seguir llamando *cine de autor*.

Y es precisamente por eso que, ante lo desalentador del globalizado panorama, al guionista europeo, siga la estimulante senda apuntada por Carrière o se pliegue a los férreos dictados de McKee, no le queda más remedio que recrearse pírricamente en esa película que él bien sabe que, fuera de su cabeza y de sus borradores, ni se ve ni se verá nunca en su verdadera plenitud, sobre una pantalla, pero que está ahí virtual, implícitamente, casi por omisión, planeando por defecto sobre el resultado final. Eso y seguir confiando en el misterio mismo de la creación artística, ya que lo bueno que sigue teniendo este oficio es que nadie, absolutamente nadie, ni los programas más sofisticados instalados en los ordenadores más potentes, ni los más avanzados estudios de mercado, ni tan siquiera los más inspirados genios del *marketing*, han conseguido saber a ciencia cierta qué es lo que hace que una película guste, interese, motive, sugiera... y triunfe. Y eso significa que hasta en los lugares más insospechados podrán seguir apareciendo guiones inesperados, aciertos no programados e incluso películas taquilleras basadas en buenos guiones. En todo caso, y para no desanimarse, conviene no olvidar la plena vigencia de un antiguo texto en sánscrito que rezaba tal como sigue:

*Un buen espectáculo debe dar respuestas a los espectadores que se interrogan sobre la marcha de sus negocios, sus preocupaciones familiares, sobre la marcha del universo, sobre la naturaleza de su alma, pero ese mismo espectáculo, para ser completo, debe también traer consuelo al borracho que ha entrado por casualidad.*

Beba bourbon, vino de rioja o cerveza alemana.

---

<sup>18</sup> Entrevista a Jean-Luc Godard, citada en: MacCABE, C. *Petrie*. 1992, p. 98.

<sup>19</sup> VIDAL ESTÉVEZ, M., *op. cit.*, p.168.



Barcelona, 2 de mayo de 2005

## **BIBLIOGRAFÍA:**

- CARRIÈRE, J-C.; BONITZER, P. *Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1991.
- CARRIÈRE, J-C. *La película que no se ve*. Barcelona: Paidós, 1994.
- CHION, M. *El cine y sus oficios*. Cátedra: Madrid, 1990.
- CIMENT, M. *Billy & Joe. Conversaciones con Billy Wilder y Joseph L. Mankiewicz*. Madrid: PLOT Ediciones.
- DE FELIPE, F. “El cine cebón”. *La Vanguardia*. 22 de diciembre de 2002.
- MacCABE, C. *Petrie*. 1992.
- McGILLIGAN, P. *Backstory 3. Conversaciones con guionistas de los años 60*. Madrid: Plot Ediciones, 2003.
- McKEE, R. *El guión*. Barcelona: Alba Editorial, 2002.
- VALE, E. *Técnicas del guión para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa editorial, 1985.
- VIDAL ESTÉVEZ, M. “Cines europeos *versus* cine europeo. Instantánea”. En: VV.AA.
- VOGLER, C. *El viaje del escritor*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 1998.
- VV.AA. *Imágenes que cuentan. Reflexiones sobre el arte de escribir guiones*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1998.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.