

Del hacer y el decir.

Sobre la identidad narrativa de los personajes

Edisa Mondelo González

Profesora del Departamento de Sociología IV

UCM

El cine, entendido como relato comunicativo inserto en una época y en una sociedad, mantiene una relación especular con la realidad actuando en un doble sentido, en un doble nivel de afectación: por un lado, los relatos cinematográficos representan, reflejan de uno u otro modo, la realidad en la que surgen y, por otro lado, la realidad refleja también ciertas propuestas contenidas en los relatos cinematográficos.

Sin entrar en cómo la realidad absorbe ciertos imaginarios cinematográficos –cuestión que daría pie a amplias reflexiones– se trata de constatar la existencia de una relación entre los cambios sufridos por la sociedad y los cambios que han tenido lugar en el seno de los modelos narrativos cinematográficos. Para ello nos situaremos en un análisis comparativo del cine español del año 60 y el de los años 90–91¹, donde se pueden apreciar, lógicamente, estos cambios dada la separación temporal de treinta años. Se hacen así patentes cambios en múltiples niveles: en los contextos político, social, económico, cultural; en los comportamientos, objetivos, normas y valores de los personajes,... y, por supuesto, aunque sea otro nivel diferente a los mencionados, en el régimen de narración cinematográfica.

1. DE LA ATROFIA DE LA ACCIÓN...

En los años 60, y salvo alguna excepción más o menos experimental, se trata de un régimen de narración clásico, o lo que Casetti y Di Chio² denominan de *narración fuerte*, en el que prima un conjunto de situaciones bien diseñadas y bien entrelazadas entre sí. En este tipo de régimen la función narrativa esencial corre a cargo de la *acción* y el *ambiente* en el que tiene lugar la historia tiene una dimensión *englobadora*. Respecto a los *personajes* –en los que se centra este análisis– se manifiesta a lo largo de toda la narración un esquema axiológico dual, que se organiza por oposición (Héroe/Antihéroe, policía/criminal,...). Los valores específicos de cada personaje –valores que en última instancia definen la identidad y califican la acción– se inscriben en este esquema dual. Desde este mismo enfoque, se aprecia cómo

mo el personaje va transformándose, evolucionando, adquiriendo competencia para enfrentarse a las acciones en las que va encontrándose inmerso.

Por lo que al cine español de los años 90 y 91 se refiere, la situación es bien distinta a la que hemos esbozado anteriormente. Si en el régimen de narración fuerte lo que prima es la acción y el personaje es aquello que hace, en estos años nos encontramos con que el régimen narrativo predominante es el de *narración débil* donde *“las situaciones narrativas sufren una especie de trastorno: ya no existe equilibrio entre los elementos, sino una hipertrofia de los existentes (personajes y ambientes) respecto a los acontecimientos (acciones y sucesos). Esto conduce a la situación a la asunción de una apariencia más bien opaca: los personajes, sin una acción que reaccione ante ellos, se vuelven enigmáticos, pierden consistencia. Y esto lleva a las situaciones a entrelazarse de modo incompleto y provisional: sin acciones (repetimos: de los personajes y sobre los ambientes), las transformaciones no se explican del todo. Estamos, para entendernos, en el territorio del drama psicológico: en primer plano se sitúan los personajes y los ambientes, mientras que las situaciones adquieren un carácter enigmático y son mínimos los avances que se producen”*³.

Quizá esto explique el hecho de que un gran número de personajes del 90-91 nos sean presentados paseando, mirando pensativos, y de otras maneras que tratan de reflejar la introversión del personaje, que tratan de reflejar el hecho de pensar a través de códigos cinematográficos ya reconocidos. En el año 60, las decisiones se ponen directamente en práctica, no se muestra al personaje en el acto de tomarlas. Esta situación repercute directamente en la verbalización de los hechos: en el 60, los diálogos son funcionales, explican por qué se ha tomado una decisión, mientras que en el 90-91 son el acto mismo de tomar la decisión, reflejan el proceso mental que desarrolla el personaje recapacitando sobre algo y, en algunos casos, el hecho de hablar trata de impedir precisamente que esa decisión tenga que ser tomada: se sustituye la acción por la verbalización, se mantiene un intento de hablar sobre algo como sustituto del actuar respecto a ese algo, el acto expresivo sustituye al ejecutivo, hasta tal punto que determinadas actuaciones intrascendentes cara a la historia narrada (cocinar, comer, pasear,...) aquí son mostradas, aunque como simples pretextos que permiten a los personajes seguir hablando y evitar así la acción.

En el régimen narrativo débil la acción disminuye hasta hacerse casi irrelevante dejando su lugar a infinitos diálogos que no hacen avanzar la historia sino que tratan de evitar que se descubra que la acción no existe y que sólo existen personajes confusos a fuerza de esconderse, *personajes sin fundamento*, personajes que parecen hablar de sí mismos, pero lo que hacen es ocultarse y ocultar su incapacidad para la acción a través de la palabra que se convierte en el elemento fundamental del relato.

2 ... A LA HIPERTROFIA DEL PERSONAJE

Casetti y Di Chio sostienen que en el modelo narrativo débil “*la gran acción heroica y moral pierde todo su sentido y toda plausibilidad: las dudas y los miedos no son simples etapas en el recorrido que emprende el héroe, formas transitorias que consienten mediaciones, sino que se convierten en la modalidad constitutiva de su comportamiento*”⁴. Efectivamente, son esas dudas, esos miedos, los que empujan al personaje a hablar continuamente en un intento de evitar esa acción, esa decisión que las produce. Un ejemplo claro de este tipo de comportamientos lo constituye la película *Visiones de un extraño* (Enrique Alberich, 1990) –tal vez la que presenta un régimen narrativo menos clásico de entre las integrantes del corpus analizado–, film en el que todos los personajes han tomado previamente una opción vital y que, ante una situación que trastorna sus planteamientos, tratan de eludir verse envueltos en ella hablando sobre sí mismos, sobre otros, sobre su forma de pensar y de entender la vida,... impidiendo así la acción –amorosa– que puede cambiar sus vidas, aunque repitan el mismo error que estaban tratando de solucionar: la verbalización se convierte en un modo de huida y la historia se manifiesta circular: su final es su comienzo, sin evolución, cuando menos aparente, del personaje, que no aprovecha las sucesivas oportunidades de corregir lo que él mismo considera una equivocación.

Llegados a este punto, se hace necesario precisar semánticamente la polisemia en torno a las palabras *héroe* y *antihéroe*, cuya significación cambia totalmente según sean consideradas como *función* narrativa o como *cualidad* de los personajes. En el cine clásico o de régimen narrativo fuerte, *héroe* es, en general, función y cualidad del personaje; es decir, se trata de aquel personaje sobre quien recae el peso de la acción y que manifiesta la orientación del relato, pero, al mismo tiempo, es aquel que desempeña funciones que están pautadas como heroicas. No hay que olvidar que la palabra *héroe* posee una fuerte carga connotativa de signo positivo proveniente de toda nuestra tradición cultural.

Similar problema polisémico se presenta con el término *antihéroe*, que, aunque hace referencia a la función de antagonista (término que utilizaremos a partir de ahora para evitar confusiones), puede referirse también a la función de héroe. Ahora bien, en cuanto a la cualidad, héroe y antihéroe presentan menor dificultad de diferenciación, ya que el antihéroe está dotado de unas características singulares que le apartan del estereotipo heroico, dotándole de individualidad dramática y verosimil con la que el espectador no tiene necesariamente que identificarse sino sólo comprender. Esta calificación del personaje se contraponen en cierta medida a las características estereotípicas del héroe (guapo, alto, valiente, inteligente, seductor,...) para proponer a alguien más cercano al espectador, con sus defectos y sus virtudes, alguien que no es que no sienta miedo sino que lo domina o se deja dominar por él, alguien que puede ser bajito, feo o torpe como lo pueda ser el propio espectador.

Por ello, en el cine analizado correspondiente al período 90-91 más que proponer al espectador que se identifique con el personaje, se le propone que le comprenda, que

se entiendan sus dudas, sus miedos, sus indecisiones, que no se le exija otro tipo de comportamiento distinto al del propio espectador como individuo –lo que denomináramos antihéroe como cualidad, no como función–. De ahí la cuasi inexistencia del héroe como cualidad y su aparición, si la hay, como fruto de la casualidad.

Igualmente se detecta una fuerte ausencia de personajes que desempeñen la función de antihéroe o antagonista, o dicho de otra manera, que en muy pocas ocasiones esta función es desempeñada por otros personajes. Este aparente juego de palabras encubre diferentes explicaciones para cada una de las fechas analizadas.

Que sean pocos los personajes que cumplan funciones de antagonistas no implica que no exista *algo* que, en ocasiones, se oponga o dificulte la consecución de los objetivos que los personajes protagonistas puedan haberse propuesto. En 1960, ese *algo* es, generalmente, lo que podríamos denominar *entorno* del personaje: básicamente se trata de aspectos sociales y económicos que dificultan, por ejemplo, tanto la emancipación del personaje o el inicio de su vida en pareja –obstaculizando el logro de un trabajo, de una vivienda o el contraer matrimonio– como las posibles salidas a una situación marginal de miseria y delincuencia⁵.

En los relatos pertenecientes a 1990-91 –debido a lo antes señalado referente al planteamiento psicologista del relato, al predominio de la palabra sobre la acción– nos encontramos ante situaciones en las que es el protagonista quien deviene en su propio antagonista, siendo él mismo quien se pone dificultades para la consecución de los objetivos que previamente se ha propuesto, quien rompe o manipula a conveniencia las reglas de juego que él mismo ha marcado o quien se ciñe a ellas de un modo tan rígido que dificulta el alcance de sus propias metas⁶. Pero esta situación –el protagonista cumpliendo al mismo tiempo función de antagonista– no se convierte en regla en el cine español de este período sino que existen casos en los que, como en el año 60, es el entorno el que interfiere en el logro de los propósitos del personaje: la explotación y la marginación sociales o la violencia o los problemas de identidad e integración social se erigen como antagonistas⁷.

A través del análisis de los personajes y de las figuras retóricas de los relatos detectamos, por tanto, cambios producidos a nivel social: el obstáculo (antagonista) ya no es el régimen sociopolítico represivo, sino que se ha instalado en el carácter dubitativo, débil, de los sujetos. Dicho de otra forma: los problemas sociales se han *psicologizado*.

3. DE LA DUALIDAD A LA AMBIGÜEDAD

En el régimen narrativo débil, *“los valores no se colocan ya en sistemas contrapuestos, sino que se refieren a axiologías próximas al sincretismo y dotadas de una cierta permeabilidad. En este sentido, es típica la coexistencia de diversos puntos de vista: en concreto, la narración adopta indiferentemente el del Héroe y el del Antihéroe, en un vaivén que conduce a la disolución del sentido de un frente neto, de una división del*

campo. También es típica la superposición de los procesos de mejoramiento y de empeoramiento: continúa estando claro que lo que es bueno para uno es malo para otro y viceversa; lo que ya no está claro es si lo bueno es verdaderamente bueno y lo malo verdaderamente malo. Entre los buenos y los malos, los blancos y los indios, los criminales y los policías, la diferencia es ya siempre imperceptible⁹⁸. Existe, pues, una ruptura del sistema axiológico dual, predominante en el modelo narrativo fuerte, para dar paso a otro más ambiguo que cobra relevancia en el régimen de narración débil.

De esta diferenciación trazada entre los dos tipos de narración es, aparentemente, bastante fácil pasar a la diferenciación, planteada por numerosos autores, entre los paradigmas de la modernidad y de la postmodernidad: *"El paradigma de la modernidad era fuerte. El ser tenía un fundamento, y la historia tenía un sentido. Por eso lo social constituía un orden. El paradigma de la postmodernidad es débil. El ser, como constata Vattimo, siguiendo a Heidegger, no tiene fundamento y la historia no tiene sentido"* (Ibañez, 1.990)⁹⁹.

Los cambios que han tenido lugar en los modelos narrativos se encuentran directamente relacionados con cambios en las actitudes de los personajes, en sus planteamientos normativos y valorativos y en los códigos axiológicos por los que se rigen. Se puede plantear entonces una correlación entre el paso de un modelo narrativo fuerte a un modelo narrativo débil y el paso de la representación de una sociedad moderna, con planteamientos normativos y valorativos tradicionales, a una sociedad postmoderna, donde entramos en los territorios de lo relativo, lo ambiguo, lo contingente.

Si en el año 60 nos hallamos ante un discurso que encierra en sí mismo valoraciones morales explícitas y normas cuya sanción se integra en el propio relato, en el 90-91 nos encontramos ante un discurso sin valoraciones, aparentemente objetivo en su constitución y que, en la mayor parte de los casos, no incluye ningún tipo de sanción; un discurso que se convierte en acontecimiento y, como tal, no puede incluir su propia valoración, siendo el espectador quien debe realizarla desde su particular código axiológico y normativo.

Esto nos conduce en el año 60 a la representación cinematográfica de una sociedad en la que existen normas sociales explícitas y concretas, cuyas sanciones se hallan igual de explicitadas (toda infracción conlleva su castigo y los personajes saben a qué atenerse), y con un planteamiento axiológico netamente dualista, donde está muy claro qué está bien y qué está mal. Sin embargo, en el 90-91 nos encontramos con la representación de una sociedad distinta, en la que han desaparecido los códigos axiológicos rígidos e impera el pluralismo normativo y un fuerte relativismo moral, con pactos situacionales, rescindibles y una ética contextual, contingente y variable.

Ética contingente que puede, entonces, fácilmente conducir o propiciar comportamientos por parte de los personajes que podríamos calificar de hedonistas, comportamientos que persiguen la consecución inmediata del placer, en los que no hay pla-

nes futuros ni compromisos definitivos sino pura inmediatez situacional sin planteamientos valorativos ni normativa de carácter general.

Esta situación de pluralismo, relativismo, contingencia, contextualidad, que se detecta en todos los órdenes en la representación analizada, propicia un estado de anomía generalizado en los personajes: aparecen nuevos modelos de comportamiento y se transforman las reglas sociales consideradas hasta entonces como legítimas; el sistema normativo heredado es cuestionado sin que el sujeto colectivo haya asumido un nuevo sistema de valores, lo que lleva directamente a la inestabilidad y al desconcierto, a resoluciones y aplicaciones normativas o axiológicas puramente situacionales, donde el personaje pacta, consigo mismo o con los demás, su comportamiento en cada situación.

Podríamos decir, entonces, que en el 60 nos encontramos ante un modelo vertical, donde existe el individualismo del personaje, pero dentro de un *curriculum* previamente diseñado y codificado por la sociedad, de un estereotipo vital; mientras que en el 90 se puede hablar de un modelo horizontal: no existe precodificación o predefinición del *curriculum* vital y el personaje es individual porque no tiene referencias vitales, axiológicas, lo que nos sitúa directamente dentro de la posmodernidad.

NOTAS

¹ No se trata de un análisis que abarque todo el cine español de estas fechas, sino una serie de películas que cumplen determinadas condiciones:

- (1). Se descartan todas aquellas obras que no sean coetáneas, tanto en su realización como en su temática, a la época que se analiza.
- (2). Se seleccionan aquellos films cuyos personajes principales más significativos sean jóvenes y cuya acción esté directamente relacionada con la realidad española.
- (3). Se descartan aquellos films que pertenecen a géneros muy codificados como pueden ser western, artes marciales, aventuras, policíaco, ciencia ficción, etc., por considerar que participan de unas estructuras narrativas totalmente definidas y sus personajes responden a los estereotipos propios de cada género.

² CASETTI Y DI CHIO (1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona, Ed. Paidós, 1991, p. 211.

³ CASETTI Y DI CHIO: *Op cit.*, p. 212.

⁴ CASETTI Y DI CHIO: *Op cit.*, p. 213.

⁵ Entre otras integrantes del corpus analizado, podemos mencionar *¡Aquí están las vicetiples!* (RAMÓN FERNÁNDEZ, 1960) o *Los golfos* (CARLOS SAURA, 1960).

⁶ Como ejemplos podemos citar *Visiones de un extraño* (ENRIQUE ALBERICH, 1990), *Salsa rosa* (MANUEL GÓMEZ PEREIRA, 1991), *Amo tu cama rica* (EMILIO MARTÍNEZ LÁZARO, 1991), *Boom Boom* (ROSA VERGÉS, 1990), *Lo más natural* (JOSEFINA MOLINA, 1990), etc.

⁷ De lo que son claros exponentes *La Blanca Paloma* (JUAN MIÑÓN, 1990) o *Las cartas de Alou* (MONTXO ARMENDARIZ, 1990), entre otras.

⁸ CASETTI Y DI CHIO: *Op cit.*, p. 213.

⁹ Prólogo de JESÚS IBAÑEZ al libro de MAFFESOLI, MICHEL (1991): *El tiempo de las tribus*. Barcelona, Ed. Icaria.