

en una central a través de la que fluyen todo tipo de mensajes y define el entorno simbólico permanente de la inmensa mayoría de la población.

Esta exposición no ha pretendido sino abrir varias vías de acceso a un territorio emergente en las ciencias de la imagen, que a nuestro juicio no ha recibido la atención que requiere en virtud de su creciente implantación en el plano de la producción audiovisual, así como por las transformaciones culturales que simultáneamente induce y manifiesta.

BIBLIOGRAFÍA:

BAUDRILLARD, J. (1983): **El intercambio simbólico y la muerte**, Monte Avila, Barcelona.

BENJAMIN, W.: "La obra de arte en la Época de su reproductibilidad técnica" en AA.VV. (1981): **Sociedad y comunicación de masas**, FCE, México.

POSTER, M. (1990): **The Mode of Information, Poststructuralism and Social Context**, Univ. of Chicago Press.

TALENS, J. (1994): **Escritura contra simulacro**, en Eutopías, vol. 65.

La ficción cinematográfica desficcionalizada

INMACULADA GORDILLO

Las relaciones entre el mundo de la fantasía y el mundo de la realidad han supuesto un fecundo filón para las reflexiones en torno a los discursos narrativos de todas las épocas. Ya Aristóteles distinguía el relato histórico del poético enfrentando las narraciones sobre la realidad efectiva con las descomprometidas del mundo objetivo y real. A partir de aquí los relatos se han alineado en una de las dos modalidades diferenciadas por el significado. El relato histórico, informativo o documental, vertebrador de categorías narrativas que tienen referencias reales o comprobables empíricamente, convive sin mezclarse apenas con los relatos de ficción, que implican "la creación de mundos, parecidos o no a la realidad efectiva pero, en cualquier caso, mundos alternativos al mundo objetivo"¹. Sin embargo, esta frontera resulta a veces borrosa. Como bien señala Javier Maqua, "la realidad cotidiana se ficcionaliza constantemente en docudramas y reality-shows. O, al contrario, la ficción se convierte en una aprensión inmediata de la realidad, se documentaliza" (MAQUA, 1995: 216). Aquí nos centraremos en el segundo de los dos fenómenos citados, es decir, en los casos en que la ficción cinematográfica adquiere la apariencia de discurso narrativo no ficcional.

La práctica de relatos basados en acontecimientos de la realidad es anterior a la literatura escrita. Las narraciones orales, la pintura, y más tarde la novela aportan numerosos ejemplos de representación de la vida real. También el cinematógrafo, que desde muy pronto optó por la configuración narrativa, se inicia con imágenes documentales². A partir de los filmes de los hermanos Lumière la producción documental, histórica o informativa del cine es importante y continuada. El afán humano por reflejar lo real lo más fielmente posible encuentra en el cinematógrafo posibilidades inalcanzables para otros modos de representación como la pintura y la fotografía.

Frente a producciones claramente diferenciadas por su contenido ficcional o documental han convivido otras que comparten elementos argumentales diversos. Si tomamos los tres modelos de mundo enunciados por Albaladejo —el de la rea-

lidad efectiva o no ficcional, el de lo ficcional verosímil y el de lo ficcional no verosímil— encontramos también un número importante de filmes que se sitúan entre las fronteras del primero y el segundo. Obras que, aun recreando una historia ficcional, se centran en aspectos que inciden en elementos de la realidad, de tal forma que la historia de ficción sirve de mero vehículo para representar tales elementos. Es el caso de filmes con referencia realista, como los que integran el Free Cinema inglés y, sobre todo, el Neorealismo italiano.

Pero me gustaría detenerme en los filmes en los que, a pesar de poseer contenidos incluidos dentro de lo ficcional (verosímil o inverosímil) se vehiculan mediante fórmulas tomadas de discursos propios de la realidad efectiva, no ficcional. Estas fórmulas provienen tanto de discursos cinematográficos como de televisivos perfectamente codificados y reconocibles por el espectador.

Existen algunos ejemplos en la historia del cine de películas que organizan significados de ficción mediante significantes propios de discursos realistas. Uno de ellos lo tenemos en el noticiario del comienzo de "Ciudadano Kane". Las formas expresivas de los noticiarios cinematográficos de la época son perfectamente asumidas por Welles para mostrar la vida del protagonista del filme. Así mismo, en esta película podemos observar bastantes rasgos propios del reportaje de investigación³. Tal vez podría aducirse que "Ciudadano Kane" reorganiza ficcionalmente un contenido biográfico con tintes inspirados en la realidad, enmascarando detrás del nombre del protagonista al magnate americano William Randolph Hearst. Por ello vamos a centrarnos en otros casos más evidentes. He elegido para ello dos películas que recrean modelos de mundo diferentes (uno ficcional verosímil y otro ficcional inverosímil) del mismo director y con elementos formales claramente emparentados con discursos informativos y documentales.

El primero de ellos es el filme de Woody Allen "Maridos y mujeres"⁴, cuyo argumento pertenece a la categoría de lo ficcional verosímil: las relaciones entre dos matrimonios que llevan casados mucho tiempo, centrándose en las crisis, rupturas y reconciliaciones de ambas parejas. Lo más llamativo de esta película está relacionado con la utilización de elementos formales poco comunes en un filme de ficción. La estructura narrativa está elaborada de modo complejo combinando tres tipos de elementos diferentes: las secuencias dramatizadas, las narradas y las declaraciones de personajes. A pesar del contenido ficcional, la configuración formal de "Maridos y Mujeres" organiza una serie de rasgos propios del reportaje in-

formativo de televisión. El borrado de las huellas del sujeto de la enunciación unido a los códigos de representación espacio-temporal utilizado por el cine de escritura clásica permite la activación de la identificación narrativa primaria, consiguiendo que el espectador olvide la idea de mediación, y representación, de articulación técnica para que su experiencia "viva" lo que se desarrolla delante de sus ojos como una "realidad". Sin embargo, la televisión y la proliferación del video doméstico ha hecho evolucionar los conceptos de autenticidad y verosimilitud. El docudrama ha introducido unos elementos expresivos que emparentan un binomio inusual: el efecto realidad con las huellas del sujeto de la enunciación y los —aparentes— defectos formales. La realidad, al ser única y escurridiza no permite, en muchas ocasiones, organizar perfectamente el material aprehendido. Por ello, el espectador asocia verosimilitud y autenticidad con imperfección expresiva. La actitud documentalizante impone su estatuto de credibilidad aunque el material pertenezca, incluso, al terreno de lo ficcional inverosímil. Así mismo, el directo, o la modalidad del discurso televisivo más cercano a la realidad, muestra en muchas ocasiones una serie de deficiencias técnicas y humanas disculpables por la ausencia de posproducción del producto. La simulación de improvisación para acrecentar la verosimilitud se logra gracias a la cuidada elaboración buscando siempre la sensación de espontaneidad, de carencia de retórica audiovisual gracias a complicados alardes técnicos. La representación docudramática acrecienta la posición del espectador como un "mirón", y lo introduce en un espacio diferente, ante un espectáculo privado que potencia las sensaciones de curiosidad y morbosidad por lo íntimo, por lo que no es público habitualmente.

Los significantes sonoros y visuales de "Maridos y mujeres" son más habituales en un reportaje docudramático que en un filme. El sentido de improvisación y las incorrecciones surgen evidenciando el aparato de la enunciación que destruye la identificación narrativa de primer grado potenciada por un montaje invisible. En muchas ocasiones las secuencias están rodadas en continuidad (plano secuencia), mostrando una voluntaria y evidente ausencia de montaje. Esto produce encuadres incorrectos que generan espacios absurdos y sobre todo movimientos bruscos de cámara ya que los personajes se mueven inesperadamente. En algunos momentos aparecen objetos que se interponen delante de los actores dificultando su seguimiento visual. La cámara intenta captar las acciones de los protagonistas dando la impresión de una ausencia de planificación previa al rodaje,

como si se tratara de un testigo de un hecho real en directo y, por tanto, imposible de planificar⁵. La evidencia del aparato enunciativo se muestra también en la improvisación de los encuadres, que se matizan o se corrigen sin interrupción alguna, al igual que los desenfoces, evidenciando mucho más estos defectos. Las panorámicas son excesivamente bruscas y rápidas, al igual que los zooms. De ambos movimientos de cámara se abusa durante toda la película⁶. En algunas secuencias observamos también cierta confusión en el sonido, ya que cuando varios personajes hablan a la vez no se destaca ninguno sobre los demás. Los distintos planos sonoros no se diferencian, creando así mayor sensación de improvisación. Sensación que se acrecienta por el montaje, ya que encontramos numerosos casos de ausencia de *raccord* en la articulación de elipsis.

También en esta película podemos observar la reiterada utilización de declaraciones o entrevistas de los personajes principales y algunos secundarios. Todos ellos, a modo de narradores homodieéticos, aportan datos u opiniones delante de un narratorio que permanece en un espacio *off*. Recuerdan a los totales utilizados en los discursos informativos de televisión, ya que incluso los personajes llevan micrófonos de corbata profesionales. En algunos de los filmes anteriores a "Maridos y Mujeres" —como en "Annie Hall"—, Allen ya se sirvió de este recurso que supone una clara ruptura de la continuidad diegética en un discurso narrativo. En "Maridos y Mujeres" el personaje aparece encuadrado en un plano medio simulando una mirada a cámara, aunque realmente se dirige a la persona que los entrevista, de forma similar a multitud de programas de carácter informativo emitidos en televisión. La mirada de los personajes remite por tanto a un espacio *off* que nunca es recreado. La atención se centra entonces sobre los personajes que hablan delante de la cámara y sobre la información que aportan y nunca sobre la persona que interroga, que jamás aparece en el encuadre. Solamente oímos su voz en *off* que se limita a preguntar al personaje en algunos momentos, sin añadir comentarios ni opiniones de ningún tipo. A veces estas declaraciones son ilustradas con imágenes que muestran el desarrollo de los hechos, manteniendo la voz en *off* del entrevistado, que conduce la información narrativa de forma claramente emparentada con discursos pertenecientes al género informativo del reportaje.

Si en "Maridos y Mujeres" se articula una ficción verosímil a modo de reportaje docudramático de televisión, en el otro ejemplo elegido localizamos un mun-

do ficcional inverosímil presentado con significantes propios del documental cinematográfico y del reportaje de investigación televisivo. En "Zelig"⁷ se narra la fantástica historia de un hombre cuya personalidad y aspecto físico se ven alterados por el influjo ajeno: un verdadero camaleón humano que causa el asombro de médicos, psiquiatras, periodistas, y ciudadanos de la América de los años veinte. El contenido narrativo de la película muestra una articulación formal marcada, en primer lugar, por una estructura narrativa fragmentaria. La historia va avanzando por la suma de unidades diversas que van añadiendo la información necesaria para conocer la vida, el entorno y los personajes que rodean al protagonista, hasta configurar una paradójica "crónica de una biografía inexistente" (RENTERO 1983: 138).

Entre los elementos que conforman la película caben destacar las imágenes de archivo correspondientes a la época en la que se ha situado al personaje (los años veinte y treinta). Junto a estas imágenes documentales se añaden otras que poseen el mismo carácter realista: recortes y noticias de prensa de diarios americanos, informes médicos, fotografías de personajes o de lugares, fragmentos de noticiarios cinematográficos de la época, de programas informativos de radio, documentos de trabajo científico como las grabaciones (sonoras y audiovisuales) de las terapias de los médicos con el personaje protagonista, etc. También aparecen fragmentos de un filme de ficción y de películas domésticas. A todos estos elementos se añaden distintas declaraciones o entrevistas de diferentes personajes coetáneos a los sucesos narrados junto a otras pertenecientes a una época posterior. En estas últimas declaraciones se utiliza la fotografía en color, contrastando con el resto de imágenes de la película, que se ofrecen en blanco y negro. Todo este material se articula de forma unitaria y coherente en torno a una voz en *off* que recorre el filme de principio a fin. Este narrador-cronista se asemeja en su modo de intervenir en la historia a los narradores de los noticiarios cinematográficos. Su función principal es la de organizar todo el variado material narrativo y contextualizar cada elemento, siguiendo un orden temporal supeditado a los hechos. Su estatuto de cronista riguroso y objetivo contrasta con una continua utilización de la ironía y el humor, acorde con el contenido global del filme.

La complejidad de los significantes sonoros y visuales de la película de Woody Allen organiza un todo orgánico y coherente claramente emparentado con modos de representación no ficcionales. La fusión entre documentos reales de la

época y material de ficción está perfectamente conseguida, como señala Rafael Utrera pues "más que un montaje donde una parte encadena con la otra, Allen inscribe a su héroe "dentro" del significante primitivo, del material pre-existente; logra un tono, un mismo color, un mismo ambiente, para un segmento cinematográfico único" (UTRERA 1987:192-93). La fotografía de Gordon Willis consigue un verdadero efecto documental gracias a la utilización de objetivos de los años 30 o diferentes recursos de envejecimiento como los de pisotear o bañar los negativos. El contraste entre las secuencias en color (correspondientes a las declaraciones en presente de los personajes que vivieron en el entorno de "zelig") y el heterogéneo material en blanco y negro, potencia la configuración homogénea de este último. El espectador reconoce documentos, más que secuencias de ficción, con numerosos defectos en cuanto a la imagen y al sonido por su carácter de material histórico. Los elementos reales y los ficcionales establecen un verdadero juego laberíntico dentro de la película de Allen. La utilización de material "real" no se limita al uso de imágenes de archivo de la época; aparecen también algunos comentarios de personajes reales como Susan Sontag, Bruno Bettelheim o Saul Bellow certificando los acontecimientos de la ficción. Sus testimonios conviven armoniosamente con otros de personajes sin identidad real del mismo modo que los seres de ficción del entorno de "zelig" se relacionan con famosos como Scott Figeralt, Charles Chaplin, Marion Davies, Dolores del Río, Willian R. Hearts, James Cagney, Carol Lombard o Adolf Hitler. Potenciando una verdadera puesta en abismo de ficciones dentro de una ficción que adquiere tonos de documento real está la incursión de un fragmento de un filme que supuestamente se rodó recreando la vida de Leonard "zelig", con actores diferentes a los que en la película de Allen encarnan a los protagonistas. Hay una secuencia (el encuentro de "zelig" y la dra. Fletcher en la conferencia de Hitler) que se desarrolla en la "realidad" creada por Allen y también tal y como aparecía en la película. El relato de ambos hechos no coincide, como bien remarca el narrador, situación que confiere una paradójica autenticidad a la vida de este judío camaleónico.

"zelig" es una ficción inverosímil organizada a modo de discurso informativo. Desde el noticiario cinematográfico al reportaje biográfico de investigación, pasando por el documental televisivo, las huellas de diferentes géneros no ficcionales van recorriendo esta fantástica historia de un hombre que adquiriría el aspecto físico de todo aquel que le rodeaba. La ficción representada con significantes

desficcionalizados no tiene en estos filmes de Allen los únicos ejemplos, aunque tal vez sean de los más evidentes. Desde *Shadows* o *Faces de Cassavetes*, el cine de Ken Loach, *Les rendez-vous de Paris* de Rohmer, *Kids* de Larry Clark, o *La seducción del caos* de Martín Patino, no es difícil rastrear las huellas de discursos realistas con argumentos de ficción.

NOTAS:

1. "La ficción constituye, pues, una forma de representación gracias a la cual el autor plasma en el texto mundos que, globalmente considerados, no tienen consistencia en la realidad objetiva, ya que su existencia es puramente intencional" (GARRIDO DOMÍNGUEZ 1993: 29).
2. Las escenas simples y sencillas de la vida diaria, rodadas por los hermanos Lumière (*La salida de los obreros de la fábrica Lumière*, *la Llegada del tren a la estación de Ciotat*, *el Desayuno del bebé*, *la Riña de niños*, *la Demolición de un muro*, *la Partida de naipes*, etc.) eran fotografía en movimiento y, en cuanto tal, documento social indeliberado" (GARCÍA JIMÉNEZ 1995: 84).
3. "En el reportaje de investigación el informador se hace presente ya no sólo como el narrador que reordena, analiza e interpreta los hechos para volverlos inteligibles: se presenta también como un sujeto narrativo que indaga, que protagoniza la aventura de la búsqueda de la información" (GONZÁLEZ REQUENA 1989: 43).
4. *Maridos y mujeres*, (USA, 1992). Dirección y guión, Woody Allen. Fotografía, Carlo di Palma. Productores, Jack Rollins y Charles H. Joffe. Intérpretes: Woody Allen (Gabe), Mia Farrow (Judy), Judy Davis (Sally), Sydney Pollack (Jack), Juliette Lewis (Rain), Blythe Danner (Michel).
5. Este recurso, utilizado por Woody Allen en otros filmes como *Misterioso asesinato en Manhattan* (1993) o *Balas sobre Broadway* (1994).
6. F. Trueba: "A veces la gente dice: "Bueno, hay demasiado movimiento de cámara", pero trato de imaginarme alguna de las escenas y estoy seguro que no habrían resultado tan efectivas rodadas con un trípode y la cámara estática". W.Allen: "Exacto. El movimiento de la cámara tenía que ser así. Sin la cámara en mano muchas secuencias no habrían tenido la misma fuerza" (TRUEBA 1995: 38).
- La utilización de este recurso remite a la influencia del cineasta John Cassavetes (USA, 1929-1989). *Shadows* (*Sombras*, 1959), su primer filme, se rueda con cámara al hombro y con actores no profesionales. *Faces* (1968), basada en la problemática de la infidelidad conyugal, se separa "de la escuela documental y experimental de *Shadows*, en esta forma de llenar el no man's land entre documental y ficción, o de recuperar el documental a través de la ficción, cuando se le suele adjudicar el movimiento inverso" (JOUSSE 1992: 36).
7. "zelig" (USA, 1983). Dirección y guión, Woody Allen. Producción, Jack Rollins y Charles H. Joffe. Fotografía, Gordon Willis. Blanco y negro (y color). Intérpretes: Woody Allen (Leonard "zelig"), Mia Farrow (Doctora Fletcher), Garret Brown, Susan Sontag.

BIBLIOGRAFÍA:

- ALBADALEJO, T. (1986): **Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa**. Alicante, Publicaciones de la Universidad.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J. (1995): **La imagen narrativa**. Madrid, Paraninfo.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1993): **El texto narrativo**. Madrid, Síntesis.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1989): **El espectáculo informativo o la amenaza de lo real**. Madrid, Akal.
- GUBERN, R. (1986): **Historia del cine**. Barcelona, Lumen.
- GUERAND, J.-P. (1989): **Woody Allen**. París, Rivages.
- JOUSSE, J. (1992): **John Cassavetes**. Madrid, Cátedra.
- MAQUA, J. (1995): "El estado de la ficción: ¿nuevas ficciones audiovisuales" en VV.AA.: **Historia general del cine**, vol. XII. Madrid, Cátedra.
- RENTERO, J.C. (1979): **Woody Allen**. Madrid, Ediciones JC, 1983.
- TRUEBA, F. (1995): "Woody Allen. Entrevista" en **El País Semanal**, nº 214, 26 de marzo.
- UTRERA, R. (1987): **Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria**. Sevilla, Alfar.

Las narrativas ¿menguadas? del cine mudo y la radio

VIRGINIA GUARINOS

Aunque pueda parecer locura, no es tanta la comparación o puesta en paralelo de dos medios en principio tan dispares como el cine silente y la radio. No obstante, digamos que la propia realidad se encarga de tender esos puentes sin necesidad de que a ningún investigador loco se le ocurra en algún momento establecer ese hermanamiento. Las propias producciones de audiodescripciones que realiza la productora ZZJ para Canal Sur Televisión y Canal Sur Radio son prueba de ello. La propia existencia de un discurso radiofónico transcriptor de imágenes visuales nos proporciona todo un mundo de análisis e indagaciones muy útiles para comparar la naturaleza de los dos medios: el cine y la radio. Pero dicho así podría parecer que el cine puede contener a la radio. Sabemos la cantidad de películas que pueden ir directamente a radio porque son muchos, casi todos, los datos que otorgan toda la información importante de la película a los signos sonoros. Sabemos que podría existir la radio, es decir, la importancia expresiva de la palabra, el silencio, el ruido y la música, en el interior del cine, aunque no al revés. En ese caso sería la radio, una vez más, ¿cómo no?, el medio perjudicado, el desprestigiado, el no útil, la hermana pobre de la familia. Esto no sucede más que por falta de perspectiva del pasado por nuestra parte, pues cuando decimos cine indudablemente decimos cine parlante, sonoro. Pero, ¿qué sucede si establecemos la comparación entre el cine mudo y la radio? Entonces el cine ya no contendría a la radio sino que serían dos medios por igual, en igualdad de condiciones para expresar cada uno según su naturaleza. Medios en absoluto imperfectos o menguados en sus posibilidades expresivas. No olvidemos que hoy conocemos la radio de una manera, en estéreo, digital, casi automática... y que hoy conocemos el cine en color y sonoro. Pero si en sus comienzos no fueron así, la propia existencia de los medios entonces, a principios de siglo y finales del XIX, era tan natural sin imágenes y sin estereofonía ni digitalización o sin sonido ni palabras ni música, tan natural, repito, como para nosotros lo es en color y con sonido. No podían echar de menos nuestros antepasados lo que no tenían y, por ello, cuando querían