

El tiempo está después. Tiempo y simulacro como paradigmas del cine posmoderno.

TRABAJO FIN DE MÁSTER EN GUION, NARRATIVA Y
CREATIVIDAD AUDIOVISUAL.

Luis María Martínez Murciano



Facultad de Comunicación

Facultad de Comunicación
Universidad de Sevilla
Curso 2016-2017

Trabajo Fin de Máster:

El tiempo está después.

Tiempo y simulacro como paradigmas del cine posmoderno.

Para optar al título de
Máster Universitario en Guión, Narrativa y Creatividad Audiovisual de la
Universidad de Sevilla

Luis María Martínez Murciano

Tutora: Prof. Dra. Inmaculada Gordillo Álvarez

Visto bueno de la Tutora:

Sevilla, 5 de junio de 2017

Para Miguel , por el cine y por todo.

ÍNDICE GENERAL

(Los trabajos están paginados de forma independiente. Cada uno presenta una portada individual debido a su diferente naturaleza, de ahí la necesidad de dos índices diferentes)

- MEMORIA JUSTIFICATIVA

1- INTRODUCCIÓN	4
1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO	4
1.2 JUSTIFICACIÓN Y SURGIMIENTO DE LA IDEA	5
2. EL PROYECTO	7
2.1 SOBRE ESTE ENSAYO	7
2.2 OBJETIVOS DEL ENSAYO	8
2.3 PROCESO DE ESCRITURA DEL ENSAYO	9
2.4 HIPOTESIS PREVIAS	10
2.5 EL TITULO	10
2.6 INFLUENCIAS	11
2.7 ESTILO DEL ENSAYO	11
2.8 DESARROLLO DEL ENSAYO	12
3. REFERENCIAS	14
3.1 BIBLIOGRÁFICAS	14
3.2 FILMOGRÁFICAS	14

- ENSAYO HÍBRIDO: EL TIEMPO ESTÁ DESPUES. TIEMPO Y SIMULACRO COMO PARADIGMAS DEL CINE POSMODERNO

1- A MODO DE INTRODUCCIÓN	5
2. PREGUNTANDO A LA POSMODERNIDAD	11
3. UNA APROXIMACIÓN A CHIO Y CASETTI	21

4. EL ESTUDIO DEL TIEMPO	28
4.1 ESCULPIR EN EL TIEMPO	28
4.2 GERARD GENETTE Y LA IMPORTANCIA DEL RELATO	30
4.2.1 ORDEN DURACIÓN Y FRECUENCIA	33
4.3 LAS VIDAS POSIBLES DE MR NOBODY	41
4.4 IRREVERSIBLE	47
4.5 LA GRAN BELLEZA	53
5. MATRIX EXISTE, EL SIMULACRO	59
5.1 EL CINE, SLAVOK ZIZEK Y EL DESIERTO DE LO REAL	69
5.2 MATRIX	72
5.3 EL SHOW DE TRUMAN	77
5.4 WAKING LIFE	81
6. CONCLUSIONES	87
7. BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA	92
7.1 BIBLIOGRAFÍA	92
7.2 FILMOGRAFÍA	94

MEMORIA JUSTIFICATIVA DEL TRABAJO FIN DE MASTER
“EL TIEMPO ESTÁ DESPUÉS, TIEMPO Y SIMULACRO
COMO PARADIGMAS DEL CINE POSMODERNO”.



Facultad de Comunicación

Master Oficial Universitario en Guion, Narrativa y Creatividad Audiovisual

Luis María Martínez Murciano

Tutora: Dra. Inmaculada Gordillo

Facultad de Comunicación

Universidad de Sevilla

Curso 2016-2017

ÍNDICE

1- INTRODUCCIÓN	4
1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO	4
1.2 JUSTIFICACIÓN Y SURGIMIENTO DE LA IDEA	5
2. EL PROYECTO	7
2.1 SOBRE ESTE ENSAYO	7
2.2 OBJETIVOS DEL ENSAYO	8
2.3 PROCESO DE ESCRITURA DEL ENSAYO	9
2.4 HIPOTESIS PREVIAS	10
2.5 EL TITULO	10
2.6 INFLUENCIAS	11
2.7 ESTILO DEL ENSAYO	11
2.8 DESARROLLO DEL ENSAYO	12
3. REFERENCIAS	14
3.1 BIBLIOGRÁFICAS	14
3.2 FILMOGRÁFICAS	14

“De nuevo es el analista quien debe determinar, caso por caso, los valores en juego.
Como siempre.”

Casetti y De Chio, Como analizar un film

“Pienso que el ensayo (Montaigne) es posmoderno,
y el fragmento (el Atheneum) moderno”

Françoise Lyotard, La posmodernidad (explicada a los niños

1-INTRODUCCIÓN

1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

Cuando entré en el Master de Guion, Narrativa y Creatividad audiovisual en cuyo marco se adscribe la realización de este trabajo final, pensaba, como tantos otros compañeros, en la opción de realizar un trabajo de guion práctico. Sin embargo, quizá debido a mis estudios anteriores en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, y sobre todo a la necesidad incurable de tratar algunas de las cuestiones que me apasionan, me decanté por realizar esta reflexión al respecto del cine posmoderno como una investigación.

Sin embargo según fui avanzando en la investigación y en las lecturas -y gracias a la advertencia de mi tutora- descubrí afortunadamente que la forma científico-académica tampoco se ajustaba a mis objetivos, y que no se correspondería ni con el trabajo que yo deseaba, ni a la exactitud que merecen las investigaciones más académicas. Es por esto, y en especial por las indicaciones de la profesora Inmaculada Gordillo, por lo que volví a rebuscar entre mis trabajos previos y todos me señalaron el camino del ensayo.

En este Trabajo fin de máster, vamos a presentar un ensayo sobre el cine posmoderno, la cuestión no será tratar todo el fenómeno de la posmodernidad, ni toda la influencia de dicha corriente cultural en la cuestión fílmica. Este trabajo es más humilde y su única pretensión es esclarecer dos cuestiones que se incluyen en esta corriente última del cine: el tiempo y el simulacro.

La cuestión posmoderna será presentada a modo de marco contextual del nuevo cine: ¿qué es la posmodernidad?, en qué se diferencia de las etapas anteriores o el por qué de su vigencia, entre otras cuestiones será lo que intentaremos plasmar en este texto.

El tiempo será estudiado a nivel estructural, es decir, qué nuevas formas de ordenación y utilización del tiempo son propias de la etapa posmoderna y no de las anteriores etapas de la narración ficcional; y también a un nivel más artístico, utilizando tanto la reflexión propia como la que Andrei Tarkovsky recoge en su *Esculpir en el Tiempo*.

El simulacro por su parte será estudiado como tema recurrente en el posmodernismo cinematográfico, utilizaremos las propuestas de Jean Baudrillard a modo de marco y profundizaremos en el tema de la mano de Slavok Zizek y sus críticas a la sociedad actual.

1.2 JUSTIFICACIÓN Y SURGIMIENTO DE LA IDEA

Es difícil encontrar una obra teórica o reflexiva centrada en los asuntos que trataremos en este trabajo que cuente con la profundidad suficiente. El cine posmoderno tal y como nosotros lo entendemos (incluso la narrativa ficcional en conjunto) carece de un estudio diferenciado a nivel temporal del que se puede hacer de la ficción moderna.

La intención es hacer un ensayo coherente, libre de las formas de la investigación y que permita, desde el yo del autor (sin olvidar la fundamentación teórica, claro está), tratar unas cuestiones que creo son, si no necesarias, interesantes, dada la evolución del cine actualmente.

La idea de este tipo de ensayo surge desde mi Trabajo fin de grado, donde estudié la serie *Lost* de J.J Abrams y la presenté como paradigma de la ficción audiovisual posmoderna, justifiqué mi decisión en su estructura temporal, pionera en cuanto a producto artístico de consumo para un público de masas. Desde aquí, y tras un master en el cual mi visión del mundo audiovisual ha aumentado, he creído conveniente indagar más en la cuestión, intentando proponer en el tiempo del audiovisual posmoderno una suerte de certeza, basada en el convencimiento propio de que los tiempos están cambiando y *el tiempo* de la ficción cambia con ellos. No quería, sin embargo, hacer un análisis científico de la cuestión, porque podría alejarme de las sensaciones que produjeron en mí las películas de las que escribiremos en el ensayo. Así que a pesar de intentar ser lo más riguroso posible, hay espacio en el ensayo para la transmisión de sensaciones, de sentimientos, algo fundamental cuando hablamos del séptimo arte.

El puente que cruzaremos fue construido por Gerard Genette y su análisis en *Figuras III*. Genette en esta obra, que está construida desde los cimientos del posmodernismo, no recoge una terminología genuinamente posmoderna, pero trata gran cantidad de variaciones temporales que nos permiten trabajar de forma cómoda con nuestras películas.

Además, mientras investigaba y leía material para este trabajo, una cuestión, independiente del tiempo, llamó mi atención: el simulacro. La obra *Cultura y simulacro* de Jean Baudrillard hizo que varias películas que había visto recientemente, que me habían sorprendido, y de las que hablaremos en este trabajo, estaban unidas por una cuestión, su temática.

El simulacro estaba allí, delante de mis ojos y entonces supe nombrarlo. El siguiente paso se dio con la búsqueda de bibliografía sobre *Matrix*, una película que expresa a la perfección el concepto de simulacro. En esa búsqueda me topé con Slavok Zizek, y su visión -más ligada a lo social- de la posmodernidad. Me pareció complementaria a Baudrillard y al resto del ensayo. Intuición acertada, ya que me aportó conocimiento suficiente para reflexionar más allá de la obra misma.

Por lo tanto nos encontramos con una oportunidad única, unir los esfuerzos de los pensadores que han tratado directamente el posmodernismo como François Lyotard, Andreas Huyssen, Terry Eagleton, Jacques Derrida o Paul Ricoeur, que nos aportarán un contexto bien definido sobre el que desarrollar nuestras ideas; con los de los ya mencionados Genette y Baudrillard y con un corpus cuidadosamente seleccionado para no caer en reiteraciones que resten fluidez, y sobre todo sentido, al trabajo que tenemos entre manos.

Nuestro deseo es que al final de esta reflexión no solo hayamos conseguido demostrar nuestras hipótesis, también conseguir un estudio novedoso que sirva de base para desarrollar otros tantos en la misma dirección.

Todo esto es lo que me ha llevado a acometer este trabajo, si bien en su propuesta inicial era un trabajo de investigación, el cual no encajaba en la visión que quería dar de estos temas que han supuesto una nueva forma de ver mi pasión, el cine.

2. EL PROYECTO

2.1 SOBRE ESTE ENSAYO

Este ensayo se enmarca en la corriente del estudio de la Comunicación Audiovisual. El objeto de estudio son los conceptos de tiempo posmoderno y de simulacro en el cine contemporáneo a través de una selección de filmes de las últimas tres décadas que se enmarcan en la etapa posmoderna.

He intentado ser coherente con mis preferencias personales y con mis trabajos anteriores donde la cuestión que más me fascinó fue el estudio del tiempo en la ficción. Sin embargo no podía dejar de tratar una cuestión como el simulacro *Baudrillardiano*, tan ligada a la cultura de la imagen en la que vivimos, en un trabajo que se engloba en el campo de lo audiovisual.

En este trabajo trataremos el estudio de tiempo, del simulacro (la duda de si lo que percibimos deja o no de ser verdad), y del momento cultural actual, a mi parecer, radicalmente diferente del inmediatamente anterior. Dicho momento, y estas circunstancias que lo caracterizan, se relacionan de forma directa con los cambios en la forma de contar pero también en qué contamos.

Este contexto en el que desarrollamos nuestras vidas, la posmodernidad, nos permite, a mi y a otros muchos estudiosos, tener la capacidad de aprender de un fenómeno vivo, que acaba de empezar su camino hace menos de lo que dura una vida humana. Algo que en la escala temporal de la historia es apenas nada, pero que sin embargo, ya ha adoptado una serie de características propias que la hacen única y totalmente diferenciada de su antecesora, una modernidad que todavía da sus últimos coletazos. Los cambios de paradigma no son drásticos, ni se dan de un día para otro. Durante este estudio, no voy a dedicarle un gran número de páginas a la cuestión de la posmodernidad, ese no es mi objetivo. El estudio de la posmodernidad como fenómeno en si ha sido realizado ya -y sigue realizándose- por teóricos mucho más reputados que yo. Precisamente lo que me lleva a estudiar el cine posmoderno es la poca bibliografía que he encontrado que trate este fenómeno como un hecho independiente, que analice su estructura temporal, sus temas, sus señas de identidad, todo lo que lo diferencia del cine anterior.

Dividiremos el trabajo en tres partes: La primera introducirá la cuestión del posmodernismo y sus principales características mediante los trabajos de diversos estudiosos de dicho fenómeno cultural. La segunda estudiará las nuevas formas de ordenar el tiempo en la narración filmica a través de dos formas diferentes de ver el tiempo y el cine, una estructuralista, estudiada por Gerard Genette en *Figuras III* -referente al tiempo- y por Federico di Chio y Francesco Casetti -referente al

fenómeno filmico- en *Como analizar un film*; y una más poética, que trataremos a partir de *Esculpir en el tiempo* de Andrei Tarkovsky. La tercera planteará el concepto del simulacro que definió Baudrillard en su obra *Cultura y Simulacro*. Además trataremos a través de Slavok Zizek qué pasaba en Norteamérica en el último cambio de siglo para tal proliferación de películas sobre el simulacro. Estos últimos dos estudios, como hemos dicho, referidos al cine posmoderno.

En cuanto a las obras que analizaremos en cada una de ellas, para el tiempo utilizaremos *La Gran Belleza* de Paolo Sorrentino, *Irreversible* de Gaspar Noé (1999) y *Las vidas posibles de Mr. Nobody* (2009) del Jaco Van Dormael; y en cuanto al simulacro *Matrix* (1999) de Larry y Andy Wachowski (ahora Lana y Lilly), *Waking Life* (2001) de Richard Linklater y *El Show de Truman* (1999) con Peter Weir en la dirección y Andrew Niccol en el guion.

En definitiva este trabajo nace con la idea de ser una de las piedras donde se asienten tantos otros a lo largo del tiempo. Donde se puedan tratar todas las cuestiones que relacionan dos mundos que cada vez se parecen más, una realidad donde se empiezan a cumplir todas las utopías y una ficción que debe reaccionar al momento actual sirviendo para lo que siempre han servido las ficciones, contar, quizá con más acierto que la historia, lo que sucede o no, lo que cambia o no, en este mundo en el que vivimos.

2.2 OBJETIVOS DEL ENSAYO

El trabajo que estamos desarrollando tiene varios objetivos:

1. Tratar el fenómeno de la posmodernidad y reivindicarlo como la corriente cultural dominante actual estudiando sus bases histórico-sociales.
2. Estudiar el tiempo en tres obras posmodernas, mediante el análisis que propone Gerard Genette en *Figuras III* y desde ahí proponer tres posibles tipos de tiempo ficcional posmoderno.
3. Reivindicar el concepto de simulacro que propuso Jean Baudrillard y su rabiosa actualidad en la vida de los ciudadanos de occidente. En la misma línea, además, estudiar su vigencia como tema en el cine contemporáneo en otros tres filmes.

En resumen podríamos hablar de que el objetivo general del trabajo es tratar de justificar la posmodernidad como un sistema que por llevar tiempo asentado debe contar con un análisis filmico especializado, igual que se asentaron modelos de narración previos en el mundo clásico y moderno y proponer una cuestión de forma (la estructura temporal) y otra de fondo (el tema del simulacro) como algunos de los paradigmas de este movimiento artístico.

2.3 PROCESO DE ESCRITURA DEL ENSAYO

La mayor diferencia de este trabajo con respecto a una investigación es el orden de asunción de conceptos metodológicos por mi parte. A diferencia de un analista estructuralista como pueden ser Chio o Casetti, mi interés primario no era como analizar un film, sino ¿qué aspectos concretos de este film quiero analizar? En mi caso el simulacro y el tiempo en la posmodernidad filmica. Hacer de estas obras que nos ocupan parte de un entramado mayor que ellas, no solo a nivel fílmico, sino conceptual. En el apartado de la posmodernidad trato con filósofos y pensadores, al igual que en el del simulacro. Y en cuanto al tiempo me interesaba la visión estructuralista, que me ayudaría a ordenar las secuencias temporales de las obras, pero también la visión artística de un cineasta preocupado por el tiempo. Finalmente me acerqué a Casetti y a Chio, en su *Como analizar un film*, pero no para seguir las pautas de análisis que ellos proponen en el primer apartado de su obra, ya que mi visión no es filmica y objetiva, sino interdisciplinar y subjetiva. El uso que doy de la obra de los analistas italianos no es metodológica, sino teórica, conceptual, aquellas cuestiones que se ubican tras el método.

El objetivo de esto es acercarme a cada obra de la manera más coherente posible, tanto al respecto del objetivo del trabajo como al de su esencia primigenia. Tanto Figuras III como Cultura y Simulacro, así como las demás obras que ocupan los primeros capítulos del ensayo, a pesar de sus diferentes estilos de escritura y las diversas corrientes a las que se adscriben, forman parte de un background conceptual que me parece necesario plasmar en un trabajo fin de master.

Por otro lado las películas que trataremos de analizar tras la asimilación de ese background son objetos artísticos, ficcionales y subjetivos, que carecen de lo didáctico de las obras base del análisis. Y por lo tanto la forma en la que quedaran plasmadas en este trabajo será mucho más libre y personal.

Como bien apuntan Casetti y Chio en su apartado disciplina y creatividad un análisis debe tener parte de las dos. La primera le acercara a la ciencia, la segunda al arte. En esta obra no hemos querido aunar ambas en el propio análisis de las películas. Creemos que el objeto artístico no debe ser tratado como un texto científico o de investigación, para eso exponemos previamente los cimientos científicos que nos han aportado el conocimiento suficiente para acometer dicho análisis. Un análisis que en cuanto al objeto artístico debe ser artístico y abierto, sin las ataduras de lo científico, ya que no está planteado así en su naturaleza

2.4 HIPÓTESIS PREVIAS

Todo trabajo parte de una o varias hipótesis, intuiciones, a partir de las cuales vamos a desarrollar nuestras pesquisas. En este caso serían:

- a. Que el posmodernismo es la última gran corriente estética, artística y cultural que se ha dado en occidente y que ha desarrollado unas características particulares que la diferencian del resto.
- b. Que el tiempo y su uso en la construcción de ficciones es una de las señas más claras del paso del modernismo al posmodernismo, de la linealidad a la ruptura de la misma, y existen modelos que ya han intentado -con éxito- cambiar la forma de narrar anterior.
- c. Que uno de los temas claves que se desarrollan durante el fenómeno filmico en la posmodernidad es el simulacro que plantea Jean Baudrillard, y por ello, ha sido tratado por numerosos creadores contemporáneos.

2.5 EL TÍTULO

La importancia del título de una obra me parece obvia. No hay otra primera carta de presentación para algo que ha nacido del interior de uno. La elección de este *El tiempo está después* tiene connotaciones personales y referentes al estudio que contiene.

El tiempo está después es una canción del grupo argentino de música Perotá Chingó, en esta canción se tratan, o así me lo pareció, los dos temas de este ensayo:

“Un día nos encontraremos en otro carnaval
tendremos suerte si aprendemos que no hay ningún rincón
que no hay ningún atracadero que pueda disolver en su escondite lo que fuimos
el tiempo está después ”

Por un lado acepta la multiplicidad de los tiempos, señala que no es solo un único tiempo lineal el que compone nuestro universo y nos abre la puerta a un después misterioso, donde el tiempo se hará diferente a lo que conocemos.

Igualmente la referencia a “un día nos encontraremos en otro carnaval”, sin querer entrar en un análisis poético del verso, me parece que entra directamente en la cuestión del simulacro. El carnaval como mundo y la posibilidad de otro, donde puede que todo sea diferente, pero que sea simultáneo al mundo real, donde lo que no puede ser (la canción habla de una despedida en una estación de tren) queda superado por la existencia de otros mundos.

El subtítulo *Tiempo y simulacro como paradigmas del cine posmoderno* es necesario. Se refiere a la cuestión teórica y reflexiva que aquí nos ocupa. Alejados ya de lo poético, ese es el objetivo a demostrar. La existencia y vigencia de dos conceptos relativos a un fenómeno artístico.

2.6 INFLUENCIAS

A pesar de no encontrar abundante bibliografía sobre el tema, sí que puedo hablar de referentes a la hora de plantear este ensayo.

- *Esculpir en el tiempo* de Andrei Tarkovsky es quizá, y salvando las enormes distancias entre quien escribe esto y el genio ruso, el gran acercamiento ensayístico al séptimo arte. Su estilo de escritura, alejado de tecnicismos es una invitación al apasionado del cine para indagar más en todo aquello que no percibimos a simple vista al entrar en una sala de cine y un llamado al no iniciado, que le sumergirá en una nueva forma de entender el fenómeno fílmico.
- *Nueva refutación del tiempo* de Jorge Luis Borges, tanto a nivel temático como de tratamiento del tema. La reflexión que hace el escritor argentino sobre el tiempo es apasionante y nos lleva a través de su pensamiento a lugares donde no habíamos llegado antes. Su estilo tiene lo mejor de la literatura borgiana y del pensamiento del argentino. Sublima pero no apabulla.
- *Apocalípticos e integrados*, publicado en 1964 y escrito por el italiano Umberto Eco. Más teórica que las anteriores. Profundiza a varios niveles en la sociedad de las masas, la cual, ya demostraremos, se incluye en el posmodernismo. El uso de los personajes, los diferentes niveles de cultura, diferentes expresiones de cultura popular y el confrontamiento entre un pensador apocalíptico y otro integrado. Una obra capital para entender la posmodernidad cultural

2.7 ESTILO DEL ENSAYO

El ensayo que vamos a presentar se diferencia de un ensayo convencional, así como de un trabajo de investigación al uso. Toma las partes que más le interesan de ambas y las hibrida, en un ejercicio de estilo que se pretende posmoderno. La utilización de la metodología científica aplicada al estilo ensayístico tiene como objetivo dotar de rigor al ensayo. La voluntad estilística pretende que su lectura sea más agradable y que, de alguna forma, si el trabajo que tenemos entre manos sale razonablemente bien, haya una relación entre lo que vamos a contar y la forma de contarlo.

En un ensayo sobre posmodernismo la hibridación entre el ensayo y la metodología científica está justificada en mucha mayor medida que en cualquier otro momento histórico. Se puede interpretar lo posmoderno como aquello que rompe las normas, que abandona la tradición. Esto no tiene que ser así, y en este trabajo no lo va a ser, desde luego.

La utilización de unos cimientos firmes es más importante de lo habitual en este trabajo. La conciencia de que nos encontramos ante un ensayo que será evaluado y calificado reitera mi compromiso con la rigurosidad de lo que en este se plasme. La posibilidad de dejar una calificación im-

prescindible para la obtención del título de *master en guion, narrativa y creatividad audiovisual* únicamente en mi buen hacer artístico me parece una irresponsabilidad que no estoy dispuesto a cometer, a pesar de mi intención de dotar al ensayo de mi estilo personal. Es por tanto mi intención componer un ensayo posmoderno y alejado del corsé del lenguaje científico, pero también posmoderno y riguroso. Un trabajo híbrido como son los tiempos de los que hablaremos en él.

2.8 DESARROLLO DEL ENSAYO

Con este trabajo, como ya hemos reiterado durante estos apartados de justificación, pretendemos dar una respuesta desde el ensayo a los fenómenos artístico-cinematográficos que se vienen desarrollando en las últimas dos décadas y que se enmarcan en la corriente posmoderna. El corpus de filmes a analizar es una selección variada y representativa de las dos materias que queremos tratar, tiempo y simulacro: contamos con obras más independientes como *Waking life*, éxitos que han recaudado centenas de millones de dólares como *Matrix*, el cine europeo está representado con *Irreversible* o *La Gran Belleza*, etc.

No pretendemos dar una solución única o dictar unas normas que son ineludibles en la cuestión del cine posmoderno, simplemente hablar de dos cuestiones que cada vez adquieren más importancia en la cultura audiovisual de occidente y reivindicarlas como lo que nos parecen, parte importante en la nueva ola de cine de ruptura con la modernidad.

Para cumplir con este objetivo primero realizaremos una introducción teórica a la posmodernidad de la mano de reputados pensadores y filósofos como Lyotard o Anderson entre otros, además de una breve contextualización histórica de los fenómenos que han dado paso a la posmodernidad a nivel social. Con esto queremos dotar de una base sólida sobre el movimiento en sí antes de empezar a tratar las obras escogidas para el análisis más pormenorizado que llevaremos adelante a continuación.

Necesitamos una metodología a la hora de analizar de forma diferencial el fenómeno cinematográfico, y por eso, reflejaremos también en este punto algunas cuestiones del manual de Chio y Casetti *Como analizar un film* que se ajusten y apoyen nuestras líneas de estudio. Pero previamente desarrollaremos los principales aspectos de la metodología escogida para analizar el tiempo en las narraciones, que corre de parte de Gerard Genette -que como sabemos pertenece a la escuela estructuralista- así como otras cuestiones referidas a la cuestión temporal en la posmodernidad de mano de la poética de Andrei Tarkovsky.

De igual forma presentaremos los puntos más importantes de *Cultura y Simulacro* de Baudrillard, que nos servirán para en el punto siguiente empezar a analizar las películas, en un *carve-*

riano ¿de qué hablamos cuando hablamos de simulacro?, para acto seguido investigar por qué las obras de las que hablamos tratan esta cuestión y por qué ésta representa perfectamente la cuestión posmoderna que nos ocupa. Además, en esta división usaremos también publicaciones de Slavok Zizek que nos dará una visión diferente del simulacro y su actualidad sociocultural.

En cada una de dichas secciones, tras exponer las cuestiones teóricas en las que nos apoyaremos iniciaremos el análisis de cada una de las películas escogidas que demostraran un tipo u otro de los posibles tiempos ficcionales posmodernos y diferentes visiones del simulacro respectivamente.

Tras esto, por fin, intentaremos aportar modestamente cierta luz a todo lo analizado y pensado anteriormente. Agruparemos, ordenaremos, las conclusiones que nos ha traído el trabajo, todavía desconocidas cuando escribo esta memoria.

3. REFERENCIAS

3.1 BIBLIOGRÁFICAS

Baudrillard, Jean (2005) *Cultura y simulacro*. Barcelona : Kairós,

Borges, Jorge Luis (1980) *Prosa completa vol.1*. Barcelona: Bruguera, 1980a.

Prosa completa vol. 2, Barcelona: Bruguera, 1980b.

Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós.

Eco, Umberto (1984) *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona: ed. Lumen.

Genette, Gerard (1989) *Figuras III*. Barcelona: ed. Lumen.

Tarkovsky, Andrei (2002) *Escupir en el tiempo*. Madrid. Rialp.

ZIZEK, Slavok (2001) *¡Bienvenidos al desierto de lo real!*. Suplemento Radar, Diario Página 23/09/01. Disponible en internet (17.5.2017) <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/radar/01-09/01-09-23/pagina3.htm>

3.2 FILMOGRÁFICAS

ABRAMS, J.J. y Lidenloff, Damon (crs.); (2004-2010) *Lost*. EE.UU.: ABC,

LINKLATER, Richard. (2001) *Waking Life*, EE.UU.: Carolco Films

NOÉ, Gaspar. (2002) *Irreversible*; Francia: Studiocanal.

SORRENTINO, Paolo (2013) *La gran belleza*. Italia: Indigo Films

VAN DORMAEL, Jaco. (2009) *Las vidas posibles de Mr nobody*. Francia, Belgica, Alemania, Canada. Pan-Européenne

WACHOWSKI, Andy y Larry, (1999-2003) *Trilogía Matrix*, EE.UU: Warner Bros.

WEIR, Peter. (1998) *El Show de Truman* EE.UU: Scott Rudin Productions.

El tiempo está después. Tiempo y simulacro como paradigmas del cine posmoderno.

Luis María Martínez Murciano



Facultad de Comunicación

Master en guion, narrativa y creatividad audiovisual.
Facultad de Comunicación
Universidad de Sevilla
Curso 2016-2017

“Sobre la misma columna
abrazados sueño y tiempo.
Cruza el gemido del niño
la lengua rota del viejo”
La leyenda del tiempo, Camarón de la Isla

“ya se ha empezado, gracias a internet y a muchas cosas, primo,
se ha empezado a mezclar vuestra realidad, nuestra ficción
nuestra realidad, vuestra ficción, todo, hermano”
Intro, Yung Beef

“¿Qué suerte de hombre (me pregunto) ideó y ejecutó esa fúnebre farsa? ¿Un fanático, un triste, un alucinado, o un impostor y un cínico? ¿Creía ser Perón al representar su doliente papel de viudo macabro? La historia es increíble pero ocurrió y acaso no una vez sino muchas, con distintos actores y con diferencias locales. en ella está la cifra perfecta de una época irreal y es como el reflejo de un sueño o como aquel drama en el drama, que se ve en Hamlet. El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de lo arrabales, una crasa mitología”
El simulacro, Jorge Luis Borges

“Postmoderno será siempre comprender según la paradoja del futuro (post) anterior (modo)”
La posmodernidad (explicada a los niños), Jean Françoise Lyotard

ÍNDICE

1- A MODO DE INTRODUCCIÓN	5
2. PREGUNTANDO A LA POSMODERNIDAD	11
3. UNA APROXIMACIÓN A CHIO Y CASSETTI	21
4. EL ESTUDIO DEL TIEMPO	28
4.1 ESCULPIR EN EL TIEMPO	28
4.2 GERARD GENETTE Y LA IMPORTANCIA DEL RELATO	30
4.2.1 ORDEN DURACIÓN Y FRECUENCIA	33
4.3 LAS VIDAS POSIBLES DE MR NOBODY	41
4.4 IRREVERSIBLE	47
4.5 LA GRAN BELLEZA	53
5. MATRIX EXISTE, EL SIMULACRO	59
5.1 EL CINE, SLAVOK ZIZEK Y EL DESIERTO DE LO REAL	69
5.2 MATRIX	72
5.3 EL SHOW DE TRUMAN	77
5.4 WAKING LIFE	81
6. CONCLUSIONES	87
7. BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA	92
7.1 BIBLIOGRAFÍA	92
7.2 FILMOGRAFÍA	94

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN

La serie documental *The story of film: An Odyssey*, del crítico y cineasta irlandés Mark Cousins, que repasa toda la historia del celuloide desde su creación, allá por finales del siglo XIX, hasta la mitad de la segunda década, de este, nuestro siglo XXI, comienza cada uno de sus quince capítulos diciendo: “Al final del 1800 apareció una nueva forma artística. Nos recordaba a los sueños.” (Cousins, 2012). Estos dos conceptos que nombra en una sola frase, el concepto temporal, y el mundo otro -en este caso de los sueños- y que sirven para presentar el documental, serán los mismos con los que trabajaremos en este estudio.

El primero de ellos es el tiempo, pero a diferencia del proyecto de Cousins, no vamos a realizar un repaso del cine a lo largo de la historia. Intentaremos pensar en el paso de este tiempo sobre el ser humano como creador de narraciones. Cómo ha hecho que nuestra manera de expresar este mismo concepto temporal en las ficciones cambie, y no sea la misma que era en el siglo XIX, cuando el realismo literario era la corriente fuerte en occidente y el cine apenas había echado a andar.

El segundo es el sueño, pero no uno corriente. El mayor sueño de la historia. El tipo de sueño que nos hace preguntarnos “¿es esto real?”. El simulacro, como lo nombra el francés Jean Baudrillard. La incapacidad de saber qué y cuánto de lo que vemos es auténtico, confiable o fidedigno; y qué no es más que una mentira. Tan bien contada, eso sí, que la aceptaríamos como parte de nuestra realidad sin dudarlo. Pero para eso, entre otras cosas, existe el cine que vamos a estudiar en este segundo apartado. Para ayudarnos a despertar a la realidad, a contarnos, a través de lo más parecido que hay a los sueños, que puede que realmente estemos viviendo en uno. Tanto los cambios en la forma de narrar una historia, como la necesidad de saber si vivimos o no en una mentira, son cuestiones que nos unen de manera inseparable a la posmodernidad. Una posmodernidad en la que, a pesar de lo que digan algunos pensadores como Jürgen Habermas que consideran la modernidad como una suerte de “estado mental” que no se adscribe a ninguna época: “la conciencia de una época que se relaciona con el pasado a fin de considerarse a sí misma resultado de una transición de lo antiguo a lo nuevo” (Habermas, 2008: 20) transformó toda nuestra actividad cultural y social en occidente.

No podemos ya seguir narrando a la manera positivista, la que inauguró el cristianismo y que dura toda la modernidad. Una forma de narrar lineal, siempre hacia delante, porque al final del camino habrá algo mejor. No después de los cambios surgidos en la sociedad occidental desde el principio del siglo XX, que empiezan a quedar reflejados en las ficciones gracias a ese *tour*

de force que es *En busca del tiempo perdido*, la obra magna del escritor francés Marcel Proust; y especialmente no después del abandono de la mentalidad positivista, de progreso permanente, que generaron el Holocausto y la bomba nuclear. “La apoteosis de la simulación es lo nuclear. Sin embargo, el equilibrio del terror no es más que la vertiente espectacular de un sistema de disuasión insinuado desde el interior” (Baudrillard, 2005: 66).

Todo esto implicó que se plantara la semilla de la duda en la sociedad, debido a que ya no es posible diferenciar entre buenos y malos, real e irreal, sin esfuerzo. Todo tiene una re-interpretación. La popularización del cine y la invención de la televisión también fomentaron esto. Sólo dos docenas de años después de la llegada de la TV a los hogares de las masas, Baudrillard tuvo la lucidez de hablar en *Cultura y simulacro* de lo que se nos veía encima. Pero no fue el único, también Umberto Eco presentó en el año 1964 *Apocalípticos e Integrados*, su crítica personal a todo este castillo de naipes que resulta ser la llamada sociedad de la información o cultura de la imagen.

De igual forma que en el mundo clásico se cambió del mito al logos, y de la estructura circular de la narración clásica de la que habla Bajtin en *Teoría y estética de la novela* -y que encuentra su ejemplo perfecto en *la Odisea*- a una estructura lineal que generará toda la novela moderna, el cine clásico y los grandes mitos fundacionales; en la posmodernidad estamos cambiando de la certeza del progreso a la duda permanente como clave del nuevo sistema. El investigador Rafael Vidal en su artículo *La historia y la posmodernidad* lo tiene claro:

A la condición posmoderna (...), le corresponde, pues, una nueva forma de pensar lo temporal que altera los problemas de la legitimidad y el cambio. El periodo premoderno se situaba en la perspectiva de la lógica de la repetición, encontrando su legitimación en un acto fundacional originario reproducido habitualmente: el tiempo como eternidad. La época moderna se había situado no en la perspectiva de un pasado definitivo continuamente actualizado, sino en los parámetros de un ideal realizable en el futuro, encontrando la comunidad su legitimación en lo que quería llegar a ser, en la realización de un proyecto total: el tiempo como progreso (Vidal, 1999: 35).

Así también cambiamos del tiempo lineal, que nos trajo desde las narraciones bíblicas al siglo XX, a uno voluble que puede mostrarse quebrado, inexistente, inmóvil,... No solo por necesidad sino por placer estético. Vidal; Rafael, que no Gore, vuelve a servirnos para refrendar que solo una cosa tiene sentido al respecto:

Atribuir a la posmodernidad una categoría temporal específica: la variación (Campillo, 1995). Al no existir ya jerarquías de perfección, ante la desaparición de la centralidad de la referencia, las diferencias no pueden ser pensadas en virtud de la relación que puedan guardar con la identidad. (...) Ya no parece posible la afirmación de Askin en el sentido de que «tender hacia el futuro es crear ese futuro. El movimiento hacia el futuro es el proceso de su creación y realización» (Askin, 1979: 155). Como argumenta Baudrillard, desde su radicalismo extremo, «es el fin de la linealidad. En esta perspectiva, el futuro ya no existe. Pero si ya no hay futuro, tampoco hay fin. Por lo tanto ni siquiera se trata del fin de la historia» (Baudrillard, 1995: 24). (Vidal, 1999: 36).

El propio posmodernismo tiene una esencia nihilista. Es el hijo pródigo del pensamiento de Nietzsche, quien apuesta por el instinto -y la irracionalidad que este conlleva- como lo verdaderamente real:

La historia padece, en consecuencia, el impacto irreparable de una profunda crisis de comprensión del mundo como producto de la razón. Es por ello que las nuevas corrientes que antes situaba entre la moda y la novedad, aún cuando no se pretenden posmodernistas, no hayan podido mantenerse a salvo de la andanada de críticas relativistas que, rayando el nihilismo más implacable, amenazan con implantar de forma oficiosa el desierto nietzscheano en todas las esferas del conocimiento científico institucionalizado. (Vidal, 1999: 26).

A diferencia del anteriormente mencionado Jürgen Habermas, que cree en la Ilustración y defiende su idea de que la razón es el motor de la historia: "Los pensadores de la Ilustración tenían la expectativa de que las artes y las ciencias no sólo promoverían el control de las ciencias naturales, sino también la comprensión del mundo y, el progreso moral, la justicia de las instituciones e incluso la felicidad de los seres humanos." (Habermas 2008: 28)

En este trabajo vamos a analizar seis filmes. Tres de ellos nos servirán para tratar el tema del nuevo tiempo narrativo que creemos debe ser uno de los paradigmas del cine posmoderno: *Irreversible* (2002), *La Gran Belleza* (2013) y *Las vidas posibles de Mr. Nobody* (2009). Debido a la naturaleza de la posmodernidad proponemos que no hay *un solo* nuevo código temporal al

que ceñirnos a la hora de estructurar una narración. Por eso presentamos tres posibles modelos diferentes de *tempo* posmoderno de la narración. Estos no tienen por qué ser los únicos válidos, pero por su construcción irracional los consideramos naturalmente posmodernos: *Tiempo invertido*, reflejado en *Irreversible* de Gaspar Noé, donde se plantea una historia desde el final al principio pero prescindiendo de analepsis y prolepsis; *Tiempo de negación del tiempo* en *La Gran Belleza*, de Paolo Sorrentino; donde la ambigüedad del posmodernismo y su descreimiento por el progreso nos llevan a un mundo posible donde la nada persiste en negar el tiempo; y el *Tiempo infinito* de *Las vidas posibles de Mr. Nobody*, el film definitivo en cuanto a ruptura del tiempo a nivel temático y estructural.

Para escribir correctamente sobre esto tomaremos el modelo de análisis narratológico y temporal que propone Gerard Genette en su *Figuras III*. Nos permitirá tener un punto de partida sólido que nos permita realizar comparaciones entre los diferentes modelos temporales. También profundizaremos en *Esculpir en el tiempo*, el ensayo sobre cine de Andrei Tarkovsky, en pos de una visión artística sobre el mismo tema. De *Cómo analizar un film* de Casetti y di Chio, nos centraremos en su capítulo de la representación donde aparecen conceptos estrictamente cinematográficos en cuanto al tiempo.

En la segunda parte del trabajo presentaremos las otras tres películas: *Matrix* (1999), *Waking Life* (2001) y *El Show de Truman* (1998) con los que trataremos la cuestión del simulacro tal y como la entiende Jean Baudrillard, otro de los paradigmas del periodo, a nuestro parecer:

(...)la era de la simulación se abre pues, con la liquidación de todos los referentes, peor aun, con su resurrección artificial en los sistemas de signos, material más dúctil que el sentido, en tanto que se ofrece a todos los sistemas de equivalencias (...) No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina reproductiva, programática implacable que ofrece todos los signos de lo real (Baudrillard, 2005: 11).

Pero no únicamente desde la reproducibilidad de la realidad y la imagen mediante la tecnología, un tema que se puede ver reflejado de forma metafórica, a modo de fábula distópica, en

la obra magna de los entonces hermanos Wachowski¹, y de forma más realista en *El Show de Truman* (ambas justo antes del cambio de milenio). También trataremos la duda entre realidad y ficción en *Waking life*, de Richard Linklater. En esta obra, uno de los directores norteamericanos posmodernos de referencia -que también ha tratado desde esta perspectiva cultural el tema del tiempo en *Boyhood*, o del amor, en la trilogía de que comprende los títulos *Before Sunrise*, *Before Sunset* y *Before Midnight*- reflexiona también sobre el simulacro, el sueño, y la realidad, en la grandísima película-ensayo que es *Waking Life*.

Sin dejar de lado a otro hombre fuerte del posmodernismo: Slavok Sizek. Repasaremos algunos de sus artículos para entender mejor las categorías en las que divide “lo real” -según su nivel de simulacro- y que nos ayudarán al análisis de las obras. Unas obras que nos dejan otra pregunta: “¿ahora quién puede diferenciar?”

En estas páginas que seguirán presentaremos e intentaremos demostrar nuestras hipótesis. Que en el cine posmoderno, en el cine *de hoy*: 1-La estructura temporal de la narración tiene que huir de la linealidad que imperó en la modernidad y buscar nuevas formas; 2- Que el simulacro y el cuestionamiento de qué es real o verdad es uno de los temas clave porque refleja el cambio que ha dado la cultura de occidente. y 3- Que la posmodernidad es de forma clara la corriente dominante en la cultura a día de hoy.

Por supuesto se podrá hacer cine de cualquier otra forma -a la vista están las cifras de recaudación *hollywodienses*- pero no se estará avanzando en el modelo que ya sentaron las obras escogidas para el análisis en este trabajo, así como muchas otras. Pero no solo el cine denominado independiente. Productos para el consumo de masas como son la serie *Lost* de J.J Abrams y Damon Lindelof; series de animación que ya incluyen analepsis, prolepsis y digresiones temporales de manera natural, como *Rick y Morty*; o *blockbusters* como *Al filo del Mañana* o *Regreso al futuro* en cuanto al tiempo; y obras como la aclamada serie británica *Black Mirror* en cuanto a diferentes propuestas de simulacro.

Nos encontramos en un momento de cambio, en un punto de ruptura. La posmodernidad que se inició a mediados del siglo pasado y que mentes preclaras como Jacques Derrida vislumbraron, llegó primero a la literatura y después al cine (si es que el cine no es ya, de por si, un invento

¹ Debido a su ambigüedad en cuanto a género, nos vemos obligados a señalar que durante este trabajo trataremos a los antiguos Andy y Larry Wachowski -ahora Lana y Lily- como varones, al ser su género en el momento de la realización de los filmes que nos ocupan.

posmoderno. Pero eso no nos ocupa hoy aquí). Un día Woody Allen hablando a la cámara, al espectador, para contarnos un chiste sobre el amor y la vida o para humillar a un charlatán; a la mañana siguiente, películas construidas sobre la analepsis dejan de ser la novedad que fue *Recuerda*, del maestro Hitchcock y pasan a incluirse hasta en ficciones comerciales que buscan grandes audiencias; y para el final de la semana existían *Matrix*, *Brazil*, *Origen* o *Pulp Fiction*. Parfraseando al poeta Gil de Biedma “Que el posmodernismo iba en serio / uno lo empieza a comprender más tarde”.

2. PREGUNTANDO A LA POSMODERNIDAD

“La primera mitad del siglo XX (...) ha sido la estación de clasificación en la cual la modernidad se convirtió en lo que tenemos ahora, la post-modernidad o el post-occidente” (Creely, Olson, 1987: 75).

Se ha escrito mucho y desde muchos puntos de vista sobre la posmodernidad. El primer paso, a mi entender, es saber diferenciar dos conceptos básicos: posmodernidad y posmodernismo: consideramos *posmodernismo*, siguiendo a Terry Eagleton en *Las ilusiones del posmodernismo*, como una forma de la cultura contemporánea. Consideramos *posmodernidad* como un periodo histórico específico.

La posmodernidad ya no se cree la doctrina clásica, las ideas que han regido todo el pensamiento racional, como pueden ser “verdad, razón, identidad, y objetividad” (Eagleton, 1997: 11), así como la confianza en el progreso que implantó la modernidad, los grandes relatos, o la certeza de que siguiendo una serie de pasos calculados, y ya dados anteriormente, se puede alcanzar un conocimiento absoluto o un final “real”.

Frente a todas estas cuestiones que deja obsoletas, la posmodernidad define el mundo como “contingente, inexplicado, diverso, inestable, indeterminado, un conjunto de culturas desunidas o de interpretaciones que engendra un grado de escepticismo sobre la objetividad de la verdad, la historia y las normas” (Eagleton, 1997: 11).

Sin embargo el término posmodernismo no nace con el movimiento. En las primeras páginas de su *Los orígenes de la posmodernidad*, Perry Anderson atribuye la primera aparición del término en público a Federico de Onís, español y discípulo de Miguel de Unamuno. Para el español era “un reflujo conservador dentro del propio modernismo” (Anderson, 1998: 10). El modernismo al que se refería de Onís no era una corriente filosófica, sino poética, aquella que fijaron en la memoria de todos los estudiantes españoles de Lengua y Literatura en los colegios los versos de Ruben Darío “La princesa está triste que tendrá la princesa/ los suspiros se escapan de su boca de fresa...” (Darío, 1967: 556). Más adelante en el mundo sajón, el modernismo será considerado la corriente literaria de los Joyce, Woolf, Elliot, etc.

Es interesante como partiendo de la acepción de Federico de Onís -el reflujo conservador del modernismo poético- Anderson elabora una suerte de cronología histórica sobre los momen-

tos previos al asentamiento del posmodernismo como término hegemónico en la cultura occidental.

Anderson lo construye desde la obra de Arnold Toynbee *Estudio de la Historia*. Los dos grandes motores que impulsaban a la modernidad después de varios siglos, y que parecen asentarse con la Ilustración (recordemos a Habermas) eran el industrialismo y el nacionalismo. Estos dos grandes poderes, que hoy, en la primavera de 2017 parecen volver a enfrentarse -y todavía hay quien duda de la vigencia del posmodernismo-, luchaban en dura pugna por los intereses del industrialismo.

Esta fuerza, al contar con el poder del dinero y el capitalismo, se enfrentaba al nacionalismo, vislumbrando quizá la época hiperconectada y internacionalista (eso sí, totalmente alejada del internacionalismo socialista) en la que vivimos, ya que a grandes rasgos, mientras más barato produzcas y puedas vender a más países, más dinero gana quien produce y vende. Oponiéndose a estos planes de expansión nos encontramos con el nacionalismo, que allá por la década de los años 30 del siglo XX parecía que fuera a proclamarse fuerza vencedora. Esto, sin embargo no sucedió. Afortunadamente en la Segunda Guerra Mundial, el nazismo y el fascismo fueron frenados. El nacionalismo se quedó sin coartada, tanto unos como otros, aliados y fascistas, habían dejado a un nivel tan bajo el nombre de sus patrias, habían matado tanto, que no fue posible una victoria plena. La bomba nuclear cambió el mundo para siempre. Auschwitz cambió el mundo para siempre.

La Segunda Guerra Mundial había corroborado su inspiración original (la de Arnold Toynbee): una honda aversión al nacionalismo y una cautelosa desconfianza hacia el industrialismo.(...) Toynbee denominó «edad post-moderna» (*post-modern age*) a la época que se inició con la guerra franco-prusiana, pero su definición seguía siendo esencialmente negativa (Anderson, 1998: 12).

Por lo tanto el industrialismo internacionalista se instauró como discurso hegemónico y impuso una mentalidad basada en la duda, en la “no concreción”. No era el momento de seguir avanzando, la modernidad nos había llevado a la posibilidad de destruir toda la vida en el planeta. Había que parar y empezar a expandirse. El acierto del sistema posmoderno es que hace de la expansión y el descubrimiento una incertidumbre. Se aleja de los valores absolutos y pone en jaque la posibilidad de asentamiento de cualquier idea, salvo la que lo formó: el capitalismo menos preocupado por el devenir de las masas.

Hacia finales de siglo XIX escribía (Toynbee) «La clase media occidental, próspera y acomodada como nunca, creía cosa natural que el fin de una edad de la historia de una civilización fuera el fin de la historia misma, por lo menos en cuanto a ellos y los de su clase se refería. Imaginaban que una vida moderna sana y segura se había inmobilizado como un presente atemporal en beneficio de ellos» (...) Cuatro décadas más tarde confrontando con la perspectiva de una tercera guerra, esta vez nuclear, Toynbee decidió que la categoría misma de civilización, mediante la cual se había lanzado a reescribir el esquema del desarrollo humano, había dejado de ser pertinente (Anderson, 1998: 13).

Me tomo la licencia de detener por un momento a Anderson, para resaltar la importancia de la conclusión que da a esto: “En cierto sentido, la civilización occidental, en cuanto primacía desenfrenada de la tecnología, se había vuelto universal, pero como tal sólo prometía la destrucción recíproca de todos” (Anderson, 1998: 13).

Esta tecnología y su utilización en la posmodernidad nos llevará a diferentes cuestiones de suma importancia para nosotros, como la aparición de la televisión, y con ella, de la reinención y explotación de la cultura de masas, así como el asentamiento del cine como entretenimiento masivo y como forma artística mayor. Esta aparición de la cultura de masas la tratará un lúcido Umberto Eco en *Apocalípticos e Integrados*:

El niño, embebido de la imagen de mosaico de la televisión, ve el mundo con un espíritu antitético al alfabetismo (...) Los jóvenes que han visto televisión durante un decenio, han absorbido automáticamente de ella una tendencia a la implicación profunda que hace que todos los objetivos lejanos, visualizados por la cultura dominante, les parezcan no sólo irreales sino insignificantes, y no sólo insignificantes sino anémicos... (Eco, 1984: 393).

Esta cultura de la televisión como medio de masas, y sus consecuencias a nivel social también se relacionan con el simulacro que trataremos más adelante. La duplicidad de la imagen televisada, que el espectador asume como real. Partiendo de la base de que la televisión, por muy sincera que sea, no refleja la *realidad*. La paradoja se torna una pesadilla para el crítico del posmodernismo, aquel que Eco denomina *apocalíptico*, frente a la postura agradecida que asume el integrante de la nueva cultura posmoderna, el *integrado*:

(...) mientras los apocalípticos sobreviven precisamente elaborando teorías sobre la decadencia, los integrados raramente teorizan, sino que prefieren actuar, producir, emitir cotidianamente sus mensajes a todos los niveles. El Apocalipsis es una obsesión del *dissenter*; la integración es la realidad concreta de aquellos que *no disienten*. La imagen del Apocalipsis surge de la lectura de textos *sobre* la cultura de masas; la imagen de la integración emerge de la lectura de textos *de* la cultura de masas. Pero, ¿hasta qué punto no nos hallamos ante dos vertientes de un mismo problema, y hasta qué punto los textos apocalípticos no representan el producto más sofisticado que se ofrece al consumo de masas? (Eco, 1984: 12, 13).

En el repaso que hace Eco del pensador Marshall McLuhan encontramos otra de las claves de este periodo de duda y destrucción de las certezas: “McLuhan no se preocupa siquiera en pensar si todos sus argumentos son verdad: se contenta con que *sean*. Lo que desde nuestro punto de vista podría parecer contradicción, desde el suyo es simplemente presencia simultánea.” (Eco 1984: 394). Umberto Eco trata aquí de manera evidente tres claves del fenómeno posmoderno que van de la mano:

1- La pérdida de importancia de la “verdad”, de lo seguro, de lo cierto... Los valores que habían afianzado la modernidad y que glosábamos según Eagleton al principio de este apartado. Esto nos trae hasta el momento actual donde, diecisiete años después del cambio de siglo, la posverdad (o *Post-truth*: Relativo o referido a circunstancias en las que los hechos objetivos son menos influyentes en la opinión pública que las emociones y las creencias personales) es nombrada palabra del año por el *Diccionario Oxford*.

2- Partiendo de esta incertidumbre: el cómo la televisión y la *cultura de la imagen* generan el simulacro y la desvinculación del humano con lo real. Una especie de *quijotización* dirigida desde los propietarios de los canales de producción de contenido.

Y 3- Las divisiones que acompañaron al posmodernismo desde su nacimiento, representados por el semiólogo italiano en las categorías de apocalípticos e integrados, *modernos y posmodernos*, que serán una constante durante la evolución de dicho movimiento.

Esta lucha también la refleja Anderson, cuando cita a Harry Levin hablando de que la posmodernidad “«había renunciado a las arduas pautas intelectuales de la modernidad en favor de una relajada síntesis para intelectuales de medio pelo, señal de una nueva complicidad entre

la cultura y el comercio» (...) Fueron estos los inicios de una versión inequívocamente peyorativa de lo posmoderno” (Anderson, 1998: 22).

Siguiendo con la evolución histórica de lo posmoderno, Anderson recoge el pensamiento de los críticos sajones del mitad de siglo XX. Entre ellos se encontraba C. Wright Mills, reputado sociólogo norteamericano que falleció muy joven, pero que tuvo tiempo para dejarnos reflexiones brillantes como esta, en su obra clave, *La imaginación sociológica*, que reafirman nuestra hipótesis inicial al respecto del posmodernismo: “Estamos al final de lo que se llama Edad Moderna. Así como a la Antigüedad siguieron varios siglos de ascendencia oriental que los occidentales llaman, provincianamente, la Edad Oscura, así a la Edad Moderna está siguiendo ahora un periodo posmoderno” (Wright Mills, 1986: 165).

Las intuiciones de Wright Mills ya en el inicio del movimiento no podían ser más ciertas, al menos en cuanto a la aparición de una nueva época que sustituye a la anterior. Como apuntamos en la memoria, los cambios de paradigma no son drásticos, el sociólogo americano habla de *sigue*, no de *rompe con* o derivados. Además, no se puede ver el posmodernismo solamente como una victoria del industrialismo más despiadado, no es una edad oscura. Perry Anderson, de nuevo en *Los orígenes de la posmodernidad* nos deja una reflexión al respecto.

A mediados de los años ochenta, Jencks (refiriéndose a Charles Jencks, referente de la arquitectura posmoderna) ensalzaba lo posmoderno como una civilización mundial de la tolerancia plural y la elección entre una oferta superabundante que estaba «privando de sentido» las polaridades pasadas de moda tales como «izquierda y derecha, clase capitalista y clase obrera» en una sociedad en la que la información importa más que la producción (Anderson, 1998: 36, 37).

Terry Eagleton, a pesar de compartir escuela con Perry Anderson, es más crítico con el posmodernismo que su colega. Eagleton ataca profundamente la raíz capitalista del posmodernismo y hace hincapié en las injusticias que trae consigo el sistema. Para el inglés, la corriente posmoderna incide en una falsa liberación a través del lenguaje y la sexualidad, ahogando cualquier tipo de reflexión:

Los principales candidatos (...) serán el lenguaje y la sexualidad, y podría anticiparse una enorme inflación del interés por esos temas (...) sin embargo, la brecha entre pesimismo y euforia podría resurgir también aquí: algunos pensadores podrían advertir que el discurso y

la sexualidad estaban controlados, regulados, cargados de poder, mientras que otros seguirían soñando con un significante liberado o una sexualidad desencadenada. (Eagleton, 1997: 21).

Así mismo Eagleton carga contra la deconstrucción, la teoría clave del posmodernismo y la que asegura el cambio de certeza a duda:

Puede volver a describirse esta anticuada idea de crítica immanente como, por ejemplo, una deconstrucción. Pero, en su forma renovada, solo puede ser una estratégica escaramuza o una subversión fugaz, una rápida incursión guerrillera a la fortaleza de la razón, pues si se vuelve sistemático se convertirá en víctima de la propia lógica que cuestiona (...) podría anticiparse con seguridad que quien celebrara una disrupción esporádica que desmantelara la Ley a la que parodia, daría nacimiento rápidamente a una gran industria académica. (...) olvidados de que «el sistema» en sí es conflictivo y contradictorio en su mismo núcleo (Eagleton, 1997: 25, 26, 27).

Además, se aventura a pronosticar el devenir del posmodernismo, siempre cargado con ese desengaño que incluye incluso en el título de la obra del pensador inglés que hemos tomado como referencia *Las ilusiones del posmodernismo*:

¿Qué más se puede prever de una época como esta? Sin duda habrá una amplia pérdida de la fe en la idea de la teleología, dada una crónicamente corta provisión de acción histórica con propósitos. Tal escepticismo no puede de ninguna manera ser reducido a este hecho, pero tampoco puede divorciarse por completo de él. En el supuesto de que un régimen uniformemente opresivo regulara ahora todo, puede también parecer comprensible buscar algún sector de la vida donde pudiera seguir sobreviviendo precariamente cierto grado de placer (Eagleton, 1997: 37).

Quizá sin darse cuenta de que ese desengaño es, en si mismo, la base que rompe con la modernidad y hace que mute en este nuevo paradigma. La búsqueda de ese placer, la liberación de lo opresivo, es lo que da alas al posmodernismo.

Antes de finalizar este repaso a la condición posmoderna trataremos a Jean François Lyotard y a Gilles Lipovesky, dos filósofos alejados en conclusiones a los Anderson o Eagleton, ambos enmarcados en el pensamiento marxista.

“¿Qué es pues lo posmoderno? ¿Qué lugar ocupa o no en el trabajo vertiginoso de las cuestiones planteadas a las reglas de la imagen y del relato? Con seguridad, forma parte de lo moderno” (Lyotard, 2008: 23).

En su libro *La posmodernidad (explicada a los niños)* Lyotard decide, desde una perspectiva enfocada en las artes, contestar a la pregunta de qué es lo posmoderno. A la pregunta que reproducimos unas líneas arriba contesta rápidamente y sin dudar: para Lyotard (y para el que escribe) el posmodernismo es una continuación de lo moderno, no rompe con todo el paradigma anterior. La misma esencia de la deconstrucción le exige tomar prestadas características básicas de todo el legado anterior -esta es una de las cuestiones que trataremos cuando analicemos el tiempo de *La Gran Belleza*-. “De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento; de ahí también que lleguen demasiado tarde para su autor, o, lo que viene ser lo mismo, que su puesta en obra comience siempre demasiado pronto. *Posmoderno* será siempre comprender según la paradoja del futuro (post) anterior (modo)” (Lyotard, 2008: 25).

Esta afirmación hace que la teoría del caos -la *entropía*- sobre la que orbita el posmodernismo sea cada vez más evidente: “Un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas.(...) El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer de las reglas de aquello que *habrá sido hecho*” (Lyotard, 2008: 25).

La gran diferencia entre Lyotard y los marxistas es que para él, el posmodernismo se erige como una liberación ante la opresión de la modernidad, que con el peso de la supuesta *razón*, se erige como juez de toda manifestación. Las ataduras de la realidad se hacen demasiado duras para la sociedad que empuja al posmodernismo, lo posible empieza a cobrar mayor importancia y se relaciona el fin de la modernidad como la conocimos con una época de terror. Esta es la crítica que se le hace desde las posturas marxistas de Eagleton y sobre todo de Perry Anderson, que le ataca duramente:

¿Qué podía ser entonces un arte auténticamente posmoderno? La respuesta de Lyotard, hipotecada por un uso que execraba, fue débil. Lo posmoderno no venía después de lo moderno, sino que era un movimiento de renovación desde dentro de la modernidad misma: era aquella corriente cuya respuesta ante el despedazamiento de lo real era todo lo contrario de nos-

talga de la unidad: la aceptación jubilosa de la libertad de invención que posibilitaba. Pero esa libertad no era exuberancia (Anderson, 1998: 46).

La postura capitalista de Lyotard, que en su defensa de la libertad, relaciona -más o menos acertadamente- con el sistema del libre mercado y la ausencia de autoridad más allá de lo natural: “El principio según el cual *todo objeto y toda acción* son aceptables (permitidos) si pueden entrar en un intercambio económico, no es totalitario en un sentido político (...) la decadencia de los grandes relatos universalistas, incluyendo el relato liberal del enriquecimiento de la humanidad, no lo perturba” (Lyotard, 2008: 69).

Mientras que identifica el socialismo como el clásico proyecto desfasado de la modernidad:

A diferencia de los mitos, estos relatos no encuentran su legitimidad en actos «originario fundantes», sino en un futuro que se ha de promover, es decir, en una Idea a realizar. Esta Idea (de libertad, de luz, de socialismo, de enriquecimiento general) posee un valor legitimatorio porque es universal. Da a la modernidad su modo característico: el *proyecto* (Lyotard, 2008: 61).

Encontramos por lo tanto diversidad de visiones al respecto dentro del mismo periodo de reflexión posmoderno, que en el fondo, fuera de tintes políticos, por lo que aboga es por la multiplicidad y la diversidad, por la caída de los absolutos. Y lo consigue.

Para finalizar este repaso sociológico de la posmodernidad, con el objeto de entender mejor el contexto en el que se situarán las obras que vamos a tratar en los apartados posteriores de este ensayo, miramos hacia otra clase de discurso. Buscamos la negación, encontramos a Gilles Lipovesky:

El «pos» de lo posmoderno tenía los ojos puestos todavía en lo que quedaba atrás y se había declarado muerto, permitía pensar en una desaparición sin concretar en qué íbamos a convertirnos, como si se tratase de conservar una libertad nuevamente conquistada a impulsos de la disolución de los encaramientos sociales, políticos e ideológicos. De aquí la suerte que corrió. Esa época ha terminado.(Lipovesky, 2006: 55).

Gilles Lipovesky defiende su premisa presentando el termino *hiper*, el cual ha desbanca-do al *pos*. Esto se debe a que *la modernidad* ha sido multiplicada, agigantada, mira hacia el después, no mira al pasado que le queda por romper como la posmodernidad. Así se asienta la hi-

permodernidad. Una época donde el liberalismo que ya enunciaba Lyotard se vuelve ley y la individualidad es aquello que une a la colectividad. Pero Lipovsky se acaba confesando menos transgresor que los posmodernos al respecto de la posmodernidad. Mientras que ya hemos visto que diferentes corrientes ideológicas posmodernas, consideraban este movimiento como una segunda parte de la modernidad, que tomaba aquello que era imposible dejar de tomar, pero que reventaba el resto, Lipovsky considera que “Lo que hay ahora es una segunda posmodernidad, desreglamentada y globalizada, sin oposición, totalmente moderna, que se basa en tres componentes axiomáticos de la misma modernidad: el mercado, la eficacia técnica y el individuo” (Lipovsky, 2008: 57).

La posmodernidad, sin embargo, a pesar de que corrientes como la de Lyotard la aproximen a esta *hipermodernidad* que nos presenta Lipovsky, cuenta con un abanico de propuestas y de debates internos que niegan los tres axiomas que nos presenta el francés. El individuo en la posmodernidad queda deconstruido, engullido por la entropía y la multiplicidad de interpretaciones sobre si mismo. El mercado es importante en cuanto a la supuesta banalización y comercialización del arte. Sin embargo surgen, tanto críticos con el mercado que se consideran posmodernos; como la posibilidad de que, realmente, sea el arte el que está modificando las reglas de juego de un mercado que hasta entonces hacía de la practicidad y de fastuosidad del objeto artístico una suerte de ley de “el tamaño importa”, en la cual las latas de sopa Campbell de Warhol *jamás* habrían sido reconocidas (invito a buscar alguna obra así en los siglos que dura la modernidad).

Por último, en cuanto a la eficacia técnica, encontramos que sí, que Lipovsky tiene razón. Cuando se presentan los términos del posmodernismo no se podía vislumbrar la revolución tecnológica que a día de hoy es arte y parte de la sociedad. Sin embargo, la posmodernidad sí anticipa el fondo, que no la forma, de lo que Lipovsky llama hipermodernidad. El pensamiento posmoderno predice, cuando habla de la descentralización del conocimiento, el abandono de la razón y los grilletes que esta traía consigo.

Es la posmodernidad, por lo tanto, el mismo cajón de sastre que la modernidad -mucho más desordenado incluso- en cuanto a agrupación de corrientes que se suceden, pero que quedan englobadas dentro del mismo movimiento. Al igual que a nadie se le ocurre diferenciar el romanticismo y el realismo como movimientos de diferentes épocas culturales. No refutamos los argumentos de Lipovsky, sino que minimizamos su importancia. Para romper la posmodernidad

recién nacida la hipermodernidad debería desvincularse de su supuesta antecesora, de la misma manera que la modernidad lo hizo con la premodernidad o la posmodernidad con la modernidad. Y no lo hace.

En estas páginas hemos intentado arrojar luz sobre las causas históricas y sociales que provocaron la posmodernidad, las disputas entre pensadores posmodernos sobre la naturaleza verdadera del movimiento cultural en el que se enmarcan, la propia naturaleza de dicha corriente cultural e incluso la posibilidad de la negación de la posmodernidad a día de hoy. Todo esto con el único objetivo de situar mucho mejor tanto las corrientes de pensamiento que presentamos, como las obras que analizaremos en un contexto que les pertenece.

3. UNA BREVE APROXIMACIÓN A CHIO Y CASSETTI: LA REPRESENTACIÓN.

El valor principal que tiene *Cómo analizar un film* de Francesco Casetti y Federico di Chio para este trabajo es el de añadir una visión estrictamente cinematográfica al marco teórico que nos servirá de bagaje a la hora de analizar nuestras obras.

El libro de los italianos es un manual de análisis que proporciona una metodología a la hora de analizar el fenómeno filmico. Sin embargo, en este ensayo híbrido contará con un valor teórico y de base a la hora de profundizar en conceptos especialmente referidos al cine.

Por la naturaleza de este *El tiempo está después*, vamos a limitarnos a tratar las reflexiones que los autores hacen sobre el propio fenómeno del análisis y sobre el capítulo que versa sobre el análisis de la representación con especial atención en el concepto temporal. El resto de capítulos que componen la obra merecen un tratamiento más específico del que aquí nos ocupa.

La naturaleza del análisis tiene tres tipos de valores según di Chio y Casetti:

Valores didácticos, sobre todo, en cuanto el análisis enseña a desmontar y a remontar un objeto con el fin de comprender su estructura y su funcionamiento, con lo cual permite entrar en la mecánica del film (...). También un valor teórico, por cuanto los grandes problemas se plantean y afrontan siempre más a partir de los films concretos (...). Un valor documental, en fin, porque el análisis se ha utilizado siempre para dar cuerpo a investigaciones históricas y sociológicas, porque asume recoger con sencillez los datos que ofrece un film, quizá sin quererlo (Casetti, di Chio, 1991: 17).

Pero no hay una sola forma de analizar una película, mucho menos cualquier representación del fenómeno audiovisual. Esto es algo que queda claro durante toda la obra. Y también quedará así reflejado en esta que aquí nos ocupa. A diferencia de lo que proponen Casetti y di Chio, que abogan por una cierta abstracción de la obra para que su análisis sea más objetivo, durante este trabajo tratamos de forma lo más aséptica posible las obras teóricas como esta. Sin embargo a la hora de analizar los filmes nos lanzaremos a una interpretación más personal. Eso sí, siempre después de haber *aprehendido*, para que lo objetivo haya pasado a ser parte de nuestro yo subjetivo.

En la división que plantean los autores entre comprensión y reconocimiento nos centraremos en el primero de los conceptos. Nos interesa más la obra en si, y la relación del mundo que genera con el mundo real en el que vivimos. De la misma forma, nos interesará más el fe-

nómeno interpretativo adscrito al análisis que el descriptivo. No obstante, este último será imprescindible para nosotros, aunque minimizado en cuanto a su importancia. Quizá las definiciones que aparecen en *Cómo analizar un film* de cada una de ellas aclaren al lector lo que queremos decir:

Describir significa recorrer una serie de elementos, uno por uno, con cuidado y hasta el último de ellos; pasar revista a un conjunto detallada y completamente. (...) Interpretar, en cambio, no significa solamente desplegar una atención obstinada con respecto al objeto, sino también interactuar explícitamente con él; no solo pasar revista sino también reactivar, escuchar dialogar. Es, por lo tanto, un trabajo que consiste en captar con exactitud el sentido del texto (Casetti, di Chio, 1991: 23).

Un último apunte sobre el análisis que plantearemos, que en este caso sí que sigue fidedignamente la división bimembre que Casetti y di Chio proponen como naturaleza del análisis en lo que se refiere a disciplina y creatividad:

En este trabajo en el que nos encontramos, es fundamental mezclar ambas. La disciplina nos ayudará a dotar de coherencia a todo el *background* que nos permitirá analizar de forma creativa los filmes elegidos sin perder rigor. Pero más allá de este repaso por algunos de los puntos que tratan sobre las propiedades del análisis que proponen los estudiosos italianos en su manual, y de cuáles tomaremos como referentes para nuestro trabajo y cuáles “despreciaremos”, lo más importante para este trabajo son las pautas y los conceptos que presentan en el cuarto capítulo de su obra: *El análisis de la representación*.

Debido al tipo de análisis fílmico que vamos a realizar en las páginas posteriores, el concepto de representación es fundamental. El problema que surge es que es un término ambiguo. Por un lado significa “la puesta en marcha de una reproducción, la predisposición de un relato, y por otro la reproducción y el relato mismos.” (Casetti, di Chio, 1991: 121). Estas ambivalencias marcarán todo el análisis sobre la representación que proponen Casetti y di Chio. Sin embargo, optaremos por priorizar la segunda acepción, el objeto artístico en sí. Consideramos que constituye la razón fundamental de cualquier tipo de análisis que respete la obra del artista más que la del propio autor. De lo contrario, puede que se acerque a una obra ajena con bisturí para desentrañar quizá más de lo que la propia obra lleva consigo.

La representación según la presentan Casetti y di Chio se estructura en tres niveles:

- El primero es el de los *contenidos*, todo aquello que vemos en la pantalla, que tiene una idiosincrasia propia y que aporta información de lo que se narra, independientemente de *aquello* que se narre. En el análisis de los autores italianos se relaciona con la puesta en escena de, evidentemente, los contenidos de la imagen.
- El segundo se compone de las particularidades de los contenidos que componen el primer nivel. Tiene mucho que ver con la forma de representar aquello que vemos. Casetti y di Chio lo llaman el nivel de *modalidad*. Relacionado posteriormente con la puesta en cuadro fotográfica.
- El último de estos niveles se estructura en una relación de concatenación entre las imágenes previas y posteriores a aquellas que componen el nivel de los contenidos con las particularidades propias de su modalidad. Es el nivel de los *nexos* que cambian o mantienen los comportamientos que se han dado anteriormente. Relacionado con la puesta en serie, es decir, con el montaje.

La puesta en escena prepara el mundo que se va a representar en el filme, este será un mundo posible, que cuenta con sus propias características y que se relacionará de una manera u otra con el mundo real. La cantidad de información que aparecerá como consecuencia de este nivel de representación también se subdivide en categorías:

- Los *informantes* compondrán un retrato simple de aquello que se nos narra (o narramos): “definen en su literalidad todo cuanto se pone en escena: son, por ejemplo, la edad, la constitución física, el carácter de un personaje (...) etc” (Casetti, di Chio, 1991: 127).
- Los *indicios* profundizan más en los presupuestos de la acción. Son más complejos de percibir que los informantes pero unidos generan un significado mayor y más completo.
- Los *temas* se desvinculan de la puesta en escena -entendiendo esta de forma literal- y nos acercan al contenido de lo que se nos cuenta, “sirven para definir el núcleo principal de la trama” (Casetti, di Chio, 1991: 128).
- Los *motivos* son aquellas representaciones que se reiteran a lo largo de la trama del filme. Estos indican ciertos elementos que cuentan con más valor en la trama y que por ello se repiten. Sirven de apoyo a los temas que componen la obra.

“Las unidades de contenido identificadas deberán poseer de todos modos el valor de *arquetipo*, es decir, hacer referencia a los grandes sistemas simbólicos que cada sociedad se construye para reconocerse y reencontrarse (...) a veces sucede que ciertos arquetipos encuentran un particular espesor y asumen un valor concreto en ciertos contextos históricos” (Casetti y di Chio, 1991: 130).

Pasemos al nivel de modalidad, -es decir, a *La puesta en cuadro-*, indispensable porque no hay nada expresado *sin una forma de expresarlo*. Estos dos puntos estarán en relación evidente “hasta el punto de que a menudo se tiene la impresión de que conviene reconstruir ciertas situaciones de la vida más que retomarlas como son, porque no siempre así, captadas al natural, vienen restituidas con la fidelidad y la evidencia esperadas” (Casetti, di Chio, 1991: 132). Esto se debe a, que como hemos comentado, el mundo que se genera a través del celuloide es un mundo posible, en la terminología que utilizan tanto Gilles Deleuze como Casetti y di Chio. La puesta en escena prepara el mundo, la puesta en cuadro establece las particularidades sobre como se mira dicho mundo. Podrán ser dependientes o independientes entre si. También estable o variable si se mantiene o no a lo largo de toda la obra.

Finalmente encontramos la puesta en serie o los nexos. Está relacionado con el montaje y con la ideología del mismo. Las concatenaciones de imágenes se realizaran por diferentes tipos de asociaciones:

1- Identidad, “cuando una imagen esta relacionada con otra, o bien porque es la misma imagen que se repite, o bien porque presenta un mismo elemento que se repite aunque de manera distinta” (Casetti, di Chio, 1991: 135). Proximidad, es decir, que ambas forman parte de la misma situación. Y transitividad: dos imágenes relacionadas al pertenecer a la misma acción.

2- Analogía y contraste. Este tipo se dará al relacionar imágenes que pertenecen a elementos similares, que no idénticos. O en el plano negativo por diferenciación pero no oposición.

3- Neutralizada o acercamiento. En este caso la relación dominante será la temporalidad entre las imágenes.

Lo interesante del *Análisis de la representación* para este trabajo es que no hay posibilidad de representar sin contar previamente con el espacio y el tiempo, siempre relacionados entre si. Como las cuestiones a las que apelan Casetti y di Chio para tratar el espacio se refieren a lo visual, con menos incidencia directa en la trama, las obviaremos y pasaremos directamente a las temporales.

En el tiempo cinematográfico podemos hablar de dos realidades diferentes: Encontramos -siempre según la terminología de Casetti y di Chio- el *tiempo colocación*, es decir, el tiempo en el que se desarrolla la obra o un segmento de ella; y el *tiempo devenir*, “se propone peculiarmente como flujo constante, irreductible a los instantes que lo constituyen” (Casetti, di Chio, 1991: 151). Este último tiempo sería el más importante para nuestro análisis, y al igual que veremos con Genette -*Cómo analizar un film* es deudora del autor francés- la división fundamental se hará en los conceptos de *orden*, *duración* y *frecuencia*. Sin embargo esta posible repetición para nosotros es muy interesante, ya que a partir de esta clasificación completaremos la, mucho más literaria y menos posmoderna, clasificación genettiana.

En cuanto al orden que “define el esquema de disposición de los acontecimientos en el flujo temporal”, de acuerdo con Casetti y di Chio, encontraremos cuatro formas de temporalidad:

- Tiempo circular: En el cual los acontecimientos se concatenan de forma que el punto final de la obra se corresponda con el inicial de forma absoluta. Como en *12 monos*.
- Tiempo cíclico: Similar al circular. En esta clase de tiempo el final se asemejará al inicio sin llegar a ser idéntico. Este tiempo lo utilizaremos en nuestro análisis de *La gran belleza*.
- Tiempo lineal: “Determinado por una sucesión de acontecimientos ordenada de tal modo que el punto de llegada de la serie sea siempre distinto del de partida” (Casetti, di Chio, 1991: 153). Dentro de este tiempo encontramos variables: El tiempo lineal *vectorial* se dará cuando la obra se desarrolla de forma ordenada. Podrá darse de forma *progresiva*, si la sucesión va hacia delante, o *inversa*, si se nos ofrece una imagen presentada “al revés” de como sucedió. Encontramos también un híbrido muy interesante para nosotros: los *palíndromos*. Es el que corresponderá al análisis que haremos de la película *Irreversible*, de Gaspar Noé. En este tiempo palíndromo la historia parece estructurada hacia atrás. Sin embargo, se desarrolla hacia delante.

El tiempo lineal *no vectorial* “por el contrario, está caracterizado por un orden dishomogéneo, fracturado, privado de soluciones de continuidad” (Casetti, di Chio, 1991: 153). Dependiendo de que estas fracturas del tiempo recuperen el pasado o el futuro, serán analepsis o prolepsis.

- Tiempo anacrónico: Este tiempo *oximoronizado* carece de ninguna relación cronológica definida. Por lo que “ya no existe un orden, sino un verdadero «desorden»” (Casetti, di Chio, 1991: 154). Este tiempo, que estructura por ejemplo *El árbol de la vida*, de Terrence Malik,

no es caótico y accidental, corresponde a la visión del autor cuando el objetivo de este es la ruptura de la referencia.«»

De nuevo, como en la obra de Gerard Genette *Figuras III*, la clasificación de Casetti y di Chio no menciona los *flash sideways*, en los cuales la ruptura temporal se constituye como ruptura de la realidad existente, dando lugar a una multiplicidad de realidades paralelas -y por lo tanto tiempos paralelos-, como en *Las vidas posibles de Mr. Nobody*, o *Perdidos*.

Los siguientes puntos que tratan Casetti y di Chio son la duración y la frecuencia. Sin embargo, están tan basados en el análisis de los mismos que propone Gerard Genette que, para no reiterarnos, bastará con mencionar la división que encontramos entre la duración real y la aparente (la extensión efectiva del tiempo y la percepción que tenemos del mismo, respectivamente) y la importancia mayor de esta última. También cabe nombrar la diferenciación entre la duración normal que “se da cuando la extensión temporal de la representación de un acontecimiento coincide aproximadamente con la duración real de ese mismo acontecimiento” (Casetti, di Chio, 1991: 156), y la anormal, que corresponde a aquellos casos cuando la forma de tratar el tiempo en la representación no se corresponde con la del acontecimiento que tiene lugar a cabo. El apartado dedicado a la frecuencia es breve y una mera traslación a lo cinematográfico de lo general tratado por Genette.

Para finalizar este capítulo nos centraremos en los regímenes de la representación. Casetti y di Chio denominan régimen a aquel sistema conformado por las particularidades y los usos concretos de las modalidades explicadas anteriormente. Cada film constituye un mundo en sí mismo, es decir, un mundo posible, diferenciado del mundo real pero en relación constante con él.

Esta dicotomía será la que conforme la representación, y en relación a esta surgen tres grandes formas de la representación cinematográfica que relacionaremos, siguiendo a los autores italianos, a modo de clarificación, con los tres tipos principales de montaje:

1- La analogía absoluta: La representación total con la realidad. Todo lo que conforma el universo representado, el mundo posible, está en relación constante y fidedigna con aquello que representa en el mundo real. Se aleja de la artificialidad en cuanto a forma y contenido. En relación con la analogía absoluta nos encontraremos con el plano secuencia, el cual intenta

seguir la narración sin contar con soluciones artificiales de montaje. Con el objetivo de representar lo más fidedignamente la realidad.

2- La analogía negada: El caso contrario a la analogía absoluta. Todas las posibles similitudes para con la realidad son rehuidas. “Se trata, pues, de una actuación fuertemente manipuladora, completamente libre de intencionalidad descriptiva, encauzada hacia una expresividad de tipo connotativo” (Casetti, di Chio 1991 166). En este caso, el tipo de montaje que le corresponde es el montaje-rey, o montaje convencional elevado a la máxima potencia. En este caso la diferencia con la realidad se genera a través de perturbar lo que se consideraría una expresión pegada a lo real. Muy ligado a las vanguardias, evitan cualquier analogía con la continuidad de lo real.

3- La analogía construida: Se establece como punto intermedio entre las dos anteriores. Una suerte de simulacro de analogía negada, que cuando acaba, resulta apegada a la realidad. “Es el resultado de la tendencia del cine hacia la creación, y no hacia la reproducción; hacia la falsificación y no hacia el registro; hacia la ilusión y no hacia la restitución.” (Casetti, di Chio 1991 166). En este caso también se manipula la imagen, pero a diferencia del montaje-rey, no para causar extrañeza, sino para acentuar la sensación de naturalidad. Un proceso de facilitación del entendimiento de la narración por el espectador de manera artificial.

Toda este repaso conceptual de parte del método analítico de Francesco de Casetti y Federico di Chio tiene como único objetivo ampliar nuestro ratio de conocimiento teórico y a modo de crear una diferencia entre el resto de capítulos -dedicados a disciplinas como la filosofía, la crítica cultural, la sociología o la teoría narrativa- y este acercamiento a unos conceptos propios de la cinematografía y el mundo audiovisual propios. Algo que nos servirá para dar un paso más lejos y más firme en cuanto empecemos a analizar por nuestra cuenta.

4. EL ESTUDIO DEL TIEMPO

Dedicaremos esta sección a la presentación de las cuestiones que utilizaremos para nuestro análisis del tiempo en las obras filmicas elegidas. Primero, propondremos algunas ideas en torno al tiempo en el posmodernismo y en el arte en si de la mano de Andrei Tarkovsky. Posteriormente presentaremos a Gerard Genette y desentrañaremos los aspectos de *Figuras III* que aplicaremos en el estudio del objeto artístico.

4.1 ESCULPIR EN EL TIEMPO

En el que quizá sea el ensayo sobre cine definitivo, *Esculpir en el tiempo*, Andrei Tarkovsky, el cineasta ruso, hace un exhaustivo repaso de su trayectoria y también de lo que el cine es y representa, atacando en ciertos momentos la visión estructuralista del séptimo arte como la que nosotros plantearemos con *Figuras III* de Gerard Genette, pero no es esta oposición entre teorías lo que nos ocupa aquí.

Lo que buscamos al integrar los aspectos sobre el tiempo en el ensayo de Tarkovsky además de las cuestiones analíticas de Gerard Genette es simplemente contrastar dos maneras de teorizar sobre lo mismo, la de un artista intelectual y la de un teórico estructuralista.

En el capítulo titulado *El tiempo sellado*, Tarkovsky habla de la relación entre cine, hombre y tiempo. Mientras, hace referencia también, en una actitud descaradamente posmoderna, a la obsolescencia del tiempo lineal y al rechazo de la historia como vara de medir temporal:

El tiempo es imprescindible para el hombre, para constituirse como tal, para realizarse como individuo. Pero quede caro que yo no estoy ahora pensando en el tiempo lineal, sin el que nada se puede hacer, ningún paso se puede dar. Porque ya el paso es un resultado. (...) Tampoco la historia es el tiempo, ni siquiera la evolución lo es. Los dos términos hacen referencia a una sucesión. Y el tiempo es una situación, el elemento que da vida al alma humana, en el que el alma está en el hogar como la salamandra en el fuego (Tarkovsky, 2002: 77).

Para el cineasta ruso la relación entre el hombre y el tiempo es fundamental para la forja su identidad, “Un hombre que ha perdido sus recuerdos, ha perdido la memoria, está preso en una existencia ilusoria. Cae fuera del tiempo y pierde así su capacidad de quedar vinculado al mundo visible.” (Tarkovsky, 2002: 78). Sobre esta presencia necesaria del tiempo en el hombre surge el cine. Para Tarkovsky, el primer arte en la historia de la humanidad que consigue utilizar el tiempo a su antojo, pudiendo repetir de forma automática una misma escena, fijando así el componente temporal.

En el cine, el tiempo se convierte en un medio del mismo séptimo arte, es una de sus cualidades fundamentales. Por esto la expresión que da nombre a su ensayo: esculpir en el tiempo:

Del mismo modo que un escultor adivina en su interior los contornos de su futura escultura sacando más tarde todo el bloque de mármol, de acuerdo con ese modelo, también el artista cinematográfico aparta del enorme informe complejo de los hechos vitales todo lo innecesario, conservando solo lo que será un elemento de su futura película (Tarkovsky, 2002: 84-85).

Ya hemos mencionado que la mención a Andrei Tarkovsky en este trabajo no sirve como oposición a Gerard Genette o a los di Chio y Casetti, los cuales utilizan metodología estructuralista para analizar la ficción. Para el ruso hay una gran diferencia entre este tipo de estudios y los suyos en cuanto al tiempo en el cine: “Cuando los expertos en arte o los críticos estudian el tiempo en la literatura música o pintura, les interesa el *modo* en el que ha quedado fijado(...) Pero lo que a mi me interesa son las cualidades interiores morales, inmanentes al tiempo” (Tarkovsky, 2002: 78).

Tarkovsky también hace referencia a una cuestión con la que nos enfrentaremos al usar el método de Genette: las diferencias entre cine y literatura, una distinción importante a la hora de decidir el sistema de análisis que aplicaremos:

Cuando se habla de las leyes específicas del cine, a menudo se suelen trazar paralelismos con la literatura. Ahora bien, en mi opinión es preciso comprender y elaborar con mucha mayor profundidad las interpelaciones entre literatura y cine para poder diferenciarlas netamente en vez de -como se ha hecho hasta ahora- meterlas en el mismo cajón. (...) La diferencia fundamental consiste en que la literatura describe el mundo con ayuda del lenguaje, mientras que el cine no tiene lenguaje. (Tarkovsky, 2002: 82).

Es por la visión del cineasta ruso por lo que nos inclinamos a incluir, además de la metodología que Genette expone en *Figuras III, Cómo analizar un film* de Casetti y di Chio a la hora de tratar nuestras películas. Para finalizar con este repaso al tiempo en Tarkovsky lanzaremos el primero de los puentes que unirán el tiempo con nuestro siguiente bloque: El simulacro, el sueño. Porque el cine:

Se trata más bien de una impresión especial despertada por la lógica del sueño, de combinaciones y contraposiciones desacostumbradas, sorprendentes, pero de efectos altamente reales. Y eso es lo que hay que reflejar con absoluta exactitud en la imagen. El cine, por su naturaleza, está obligado a no desdibujar la realidad, sino a esclarecerla (por cierto, los sueños más interesantes y terribles son aquellos que se recuerdan hasta en su menor detalle). (Tarkovsky, 2002: 93).

4.2 GERARD GENETTE Y LA IMPORTANCIA DEL RELATO

En este apartado revisaremos algunos de los aspectos más importantes que tiene el modelo de análisis narratológico que presenta Gerard Genette en su obra *Figuras III*, pero primero vamos a introducir a repasar brevemente la trayectoria del teórico francés.

Gerard Genette nació en París el 7 de junio de 1930. Estudió Letras en la Escuela Normal superior de París y trabajó allí como agregado, antes de pasar a ser profesor de Literatura francesa en La Sorbona, en 1967. Para esta fecha ya había empezado a publicar una de sus grandes obras, dividida en tres partes: *Figuras I, II y III*. El tercero de estos volúmenes es el que contiene el análisis narratológico que emplearemos en este trabajo; sin embargo en los volúmenes anteriores ya trata aspectos referidos al tiempo en la ficción. Genette parte de la escuela estructuralista, de las obras de autores como Roland Barthes y Claude Lévi-Strauss -de este último extraerá su concepto de bricolaje, que trataremos posteriormente-. Sin embargo se aleja del dogmatismo de otros autores; abraza cuestiones posmodernas como la intertextualidad y sus derivados como la transtextualidad, publicando, por ejemplo, en 1982 *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Será su metodología estructuralista sin embargo la que engendrará su modelo de análisis.

El mencionado concepto del *bricolaje* será clave en su metodología, también en la nuestra, ya que propone extraer elementos de ciertos conjuntos para, a partir de ahí, reconstruir nuevas identidades.

Su mayor mérito a mi juicio es el de la creación de una “ciencia de la narración” la narratología. Esto será lo que le consagra en el mundo de la teoría literaria, y el modelo que nosotros cruzaremos en nuestro análisis audiovisual. Esta nueva disciplina será puesta por primera vez en práctica en su *Discurso del relato*, en el cual intenta aclarar cuestiones sobre el mencionado anteriormente *En busca del tiempo perdido*.

Entre sus últimas obras encontramos otra trilogía, compuesta por *Bardadrac*, *Codicille* y *Apostille*. En este conjunto de obras expresa de forma fragmentaria pensamientos y vivencias, tanto relacionadas con su vida como con el mundo literario.

En lo referente al estudio que propone el francés sobre la narración, la mayoría de cuestiones temporales se dan debido a la relación entre historia y relato. Entre el argumento puro, los acontecimientos que suceden y cómo este se presenta al espectador por decisión del creador o los creadores. Sin embargo la investigación de Genette -inspirado en Tzevan Todorov- le lleva a una división tripartita en lo referente a las partes de la comunicación narrativa, conformada, según el francés, por los ya mencionados *historia* y *relato*, además de por la *narración*. Tres aspectos que él inicialmente presenta como las tres definiciones de la palabra relato, y que pasamos a explicar y a diferenciar.

La *historia* de una narración ficcional -en nuestro caso narración audiovisual- corresponde con las acciones, pensamientos y descripciones que la componen. En esta categoría nos olvidaremos de los efectos dramáticos: alteraciones, supresiones, etc que generarán que la forma de contar esa historia sea diferente de otra. Esta base es inalterable y remite tanto a las formas más básicas de narración en las cuales se cuenta todo tal cual sucedió -que con las limitaciones propias de la ficción alimenta la narrativa moderna-, como al estudio de la historia como disciplina, es decir, la historia entendida como el estudio de lo que aconteció a lo largo de los siglos en el mundo real. “El enunciado narrativo, el discurso oral o escrito que entraña la relación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos” (Genette, 1989: 81).

El *relato* es la parte a la que Genette otorga más importancia. Relato en cuanto se entiende como discurso narrativo, aquella parte de la narración que podemos variar para conseguir un efecto u otro. “*relato* designa la sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, que son objeto de

dicho discurso y sus diversas funciones de concatenación, oposición, repetición, etc.”(Genette, 1989: 81). Este *cómo se cuenta la historia* es la cuestión que más nos ocupará en nuestro análisis posterior, ya que es a partir de ésta con lo que podremos alterar el discurso natural de la historia. Esta alteración del discurso es lo que podrá permitir a una narración ser calificada de posmoderna o no. De hecho, en esta misma introducción al concepto de relato que Genette hace, ya menciona la independencia del concepto de relato con el medio de expresión: “Análisis del relato, significa entonces estudio de un conjunto de acciones y situaciones consideradas en sí mismas, haciendo abstracción del medio, lingüístico o de otra índole, que nos permite conocerlas” (Genette; 1989: 81). Esta adaptación al medio será lo que nos permite aplicarlo al discurso audiovisual.

Las cuestiones a estudiar entonces en el relato serán el tiempo, el aspecto y el modo, cada uno con sus subdivisiones. Nosotros, en este trabajo, nos centraremos en lo referente al tiempo.

La *narración*, también entendida como el acto mismo de narrar “ un acontecimiento: pero no ya el que se cuenta, sino el que consiste en que alguien cuente algo: el acto de narrar formado en sí mismo” (Genette, 1989: 82). La narración ficcional depende de la *narración* que define Genette, y contendrá información de la historia. No es lo mismo narrar desde dentro que desde fuera de la propia ficción, por ejemplo.

En resumen, y en palabras de Genette:

Llamar historia al significado o contenido narrativo (aun cuando dicho contenido resulte ser, en este caso, de poca densidad dramática o contenido de acontecimientos), relato propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo, y narración al acto narrativo productor, y por extensión al conjunto de la situación real o ficticia en la que se produce (Genette, 1989: 83).

Los cambios que puede incluir el autor en el relato con respecto a la historia -en otras palabras: en cuanto al *tiempo*- pueden corresponder a tres categorías: orden, duración y frecuencia, las cuales detallaremos a continuación.

4.2.1 ORDEN DURACIÓN Y FRECUENCIA

“(…) una de las funciones del relato es la de transformar un tiempo en otro tiempo” (Genette, 1989: 89).

La cuestión principal que le ocupa a Genette en cuanto al orden es la oposición entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. Como bien dice el francés “es un rasgo característico no solo del relato cinematográfico, sino también del relato oral en todos sus niveles de elaboración estética” (Genette, 1989: 89). En este punto distingue entre el orden de la diégesis y el orden en el relato que (des)ordena el primero. Estaremos hablando pues de *anacronías narrativas*, en palabras de Gerard Genette. Estas anacronías narrativas se llevan dando desde el nacimiento de la tradición literaria occidental con *la Iliada*. Sin embargo, incluso Genette reconoce que los relatos vertebradores de sociedades suelen carecer de oposición entre el relato y la diégesis. Es por esto que el posmodernismo no está destruyendo toda la herencia anterior. La está reconstruyendo. Toma de aquí y de allí lo que más le interesa en cada caso.

El método de Genette puede aplicarse tanto al análisis de un fragmento concreto, en lo que llamaríamos un análisis de microestructuras, como al de las macroestructuras de la narración, que es el que nos ocupa aquí.

Las denominaciones teóricas más importantes en cuanto al orden del relato son las analepsis y las prolepsis. Definimos analepsis como la parte de una obra que rompe la secuencia cronológica natural de la misma trayendo al momento presente del relato algo que sucedió en el pasado de la historia. En el lenguaje común y *anglosajonizado*, un *flashback*. La prolepsis es similar, también un segmento de una obra que rompe la cronología “natural” e imperante en el relato para, en este caso, traernos un acontecimiento que sucederá en el futuro de la historia. Volviendo al uso habitual del lenguaje, un *flashforward*.

En este punto surge una de las cuestiones que impiden a Genette hacer un análisis narratológico posmoderno completo, los llamados *flash sideways*. Cuando el relato incluye uno o varios segmentos en los cuales se rompe la historia para incluir acontecimientos que pasaron *en otra realidad*. El uso de este tipo de recurso fue popularizado por la serie *Lost*, en la cual, en ciertos momentos de la trama, los creadores intercalan dos realidades diferentes en el mismo relato. No se trata solo de saltos temporales, también refieren a la conciencia, demostrando que el posmodernismo nace ya con las ideas temporales promulgadas a mitad del siglo XX por Albert

Einstein aprendidas. Estos *flash sideways* nos serán muy útiles a la hora de dar una relectura, no solo a las películas elegidas para tratar el tiempo, sino también a las escogidas para el simulacro.

Volviendo a nuestras dos definiciones básicas estudiaremos todo el abanico de variaciones que se abre dependiendo del alcance, amplitud o a la situación respecto a la historia de las anacronías. Empezaremos a diferenciar entre anacronías hablando de las analepsis. En lo referente a su alcance podrán ser internas, externas o mixtas.

- Las analepsis externas son aquellas “cuya amplitud total se mantenga en el exterior del relato primero” (Genette, 1989: 104,105). Aquel *flashback* que trata cuestiones que pasan antes del inicio del relato. Serán heterodiegéticas si narran una historia diferente a la del relato marco y homodiegéticas si introducen una historia que se relaciona con el relato primero.
- Las analepsis internas complementan a las externas. Se abren y se cierran dentro del relato marco, tratando temas no expuestos en su momento por dicho relato. Especificando más en cuanto a analepsis internas nos encontramos con las heterodiegéticas, es decir, aquellas narran una historia, diferente a la del relato marco; y con las homodiegéticas, cuyo “contenido diegético” (Genette, 1989: 105) pertenece al relato primero. Dentro de estas últimas habrá que hacer otra diferenciación: Las analepsis que Genette denomina completivas son aquellas regresiones “que vienen a llenar después una laguna anterior del relato, que se organiza así mediante omisiones provisionales y reparaciones más o menos tardías, según una lógica narrativa parcialmente independiente del transcurso del tiempo” (Genette, 1989: 106). Por otro las llamadas analepsis repetitivas, en las cuales el relato vuelve a contar algo cuyo momento temporal ya ha sido expuesto anteriormente al receptor de la obra, sirven ante todo para mostrar analogía, oposición o para dar un punto de vista diferente de los acontecimientos pasados, *reviviéndolo* desde el punto de vista de un personaje diferente, por ejemplo.
- Las mixtas, como se puede deducir de su nombre, cuentan con un punto de partida anterior al inicio del relato que tratamos, pero que terminan habiendo ingresado, temporalmente hablando, en el relato primero. Estas analepsis mixtas también pueden dividirse en dos tipos, en este caso, según la amplitud de las mismas. Las analepsis mixtas completas conectan con el relato marco en el momento de inicio de éste. Las analepsis mixtas parciales necesitan de una elipsis, es decir, un salto temporal que deja un vacío en el relato, “cuenta un momento del pasado que permanece aislado en su alejamiento y que no intenta enlazar con el momento

presente” (Genette, 1989: 116). La función de una analepsis mixta parcial es aportar una información necesaria para la comprensión del relato en sí; en cambio, la de una analepsis mixta completa será “recuperar la totalidad del «antecedente narrativo»” (Genette, 1989: 116).

Pasamos de la mano de Genette a analizar los diferentes tipos de prolepsis en la ficción: Estas prolepsis, avisa Genette desde el año 1972, son mucho menos frecuentes que las analepsis en la narrativa occidental. Sin embargo, introduce también que las tres grandes obras fundacionales de la misma cuentan con un “sumario anticipado que justifica en cierta medida la fórmula aplicada por Todorov al relato homérico «intriga de predestinación»” (Genette, 1989: 121). Genette también recalca algo que hemos sugerido aquí antes: la ausencia manifiesta de prolepsis en la narrativa realista del siglo XIX.

Pasando a la diferenciación, veremos que Genette nos habla de nuevo de externas e internas:

- Las externas suelen servir como epílogo. Si consideremos el final del relato la última escena que no es una prolepsis, las prolepsis externas serán aquellas que se desarrollan después de este *final natural del relato*.
- Las prolepsis internas serán por tanto aquellas que se engloban dentro del relato marco y que anticipan o adelantan información de dicho relato. Entrando este jardín de senderos que se bifurcan analítico veremos que las internas pueden dividirse entre: heterodiegéticas y homodiegéticas. Las primeras cuentan una historia diferente a la del relato marco. Las homodiegéticas, igual que la clasificación que hemos hecho en el apartado de las analepsis, son aquellas que entran en cuanto a contenido dentro del relato primero, el que sustenta la historia. Volvemos a encontrarnos con otra división entre prolepsis homodiegéticas completivas, cuya función es “llenar por adelantado una laguna anterior” (Genette, 1989: 124); y con las homodiegéticas repetitivas, que repiten, valga la redundancia, una parte del relato que aún está por venir en el momento en el que se nos muestra la prolepsis.

Antes de terminar con *Figuras III* en esta fase expositiva es fundamental tratar el aspecto de la acronía porque es una cuestión temporal que Genette trata en *En busca del tiempo perdido*, y que se constituye como totalmente posmoderna. La acronía implica “la capacidad del relato para liberar su disposición de toda dependencia, ni siquiera inversa, respecto del orden cronológico de la historia que cuenta” (Genette, 1989: 136). Esta cuestión la trataremos al hablar de lo

que hemos denominado tiempo “de negación del tiempo” en *La gran belleza* de Paolo Sorrentino, las similitudes son evidentes entre la obra maestra del italiano y lo que comenta Gerard Genette con Marcel Proust “El narrador tenía las razones más evidentes para agrupar, con desprecio de toda cronología, acontecimientos en relación de proximidad espacial, de identidad de clima(...) o de parentesco temático” (Genette, 1989: 137). Las acronías no se estudian de una forma tan estructuralista como las anacronías, es más una cuestión de percepción temática, cuando asumimos que una obra carece de unidad cronológica clara y que la estructuración del relato no se realiza en torno al tiempo, como suele suceder, sino olvidándonos de él.

“Un relato puede prescindir de anacronías, pero no puede existir sin anisocronías o, si se prefiere (como es probable), sin efectos de ritmo” (Genette, 1989: 146).

Estudiaremos los efectos del ritmo en el relato, las llamadas anisocronías. Es un análisis más complicado, ya que hablando de la cuestión del orden es obvio que se puede alterar la “colocación” de cada uno de los segmentos en los que hemos dividido el relato sin alterar dichos segmentos. Al estudiar los fenómenos referentes a la duración estaremos tratando la igualdad o no “entre sucesión diéptica y sucesión narrativa” (Genette, 1989: 144). Entre la velocidad de la historia y la del relato. Para estudiar esto suponemos un “grado cero” en el cual la historia y la narración va de la mano, en el terreno audiovisual estaremos hablando de ficciones *en tiempo real*, como la exitosa serie *24*.

Salvo en aquellas ficciones donde la propia ficción, de manera específica, hace mención a la unión entre historia y relato, es muy difícil analizar exactamente estas cuestiones de duración, así basaremos el estudio en los diferentes tipos de *variación* con los cuales se puede acelerar o frenar el relato en relación con la historia.

- La elipsis o velocidad infinita. Con esta figura conseguimos avanzar una cantidad de tiempo de tamaño indeterminado *saltándonosla*. Es fundamental en casi cualquier construcción ficcional, salvo las ficciones en tiempo real, como *24*. Genette la define como “un segmento nulo de relato corresponde a una duración cualquiera de historia” (Genette, 1989: 151). Encontramos varios tipos. Por un lado las elipsis determinadas si el tiempo que el relato roba a la historia está definido, del tipo “tres horas después”. Por otro, las elipsis indeterminadas, en el caso de que no se especifique. Si distinguimos desde un punto de vista formal encontra-

remos elipsis explícitas, implícitas e hipotéticas. La elipsis explícita será aquella donde se genera una elipsis en la que se hace partícipe al receptor, están evidentemente en relación estrecha con las elipsis determinadas. Además pueden ser calificadas o no, si se añade un adjetivo o cualidad a dicha elipsis, del tipo “tres felices años después”. La elipsis implícitas son aquellas que no se indican de forma evidente y que el receptor “solo puede inferir de alguna laguna cronológica o soluciones de continuidad narrativa” (Genette 1989 162). El último tipo de elipsis que veremos es la hipotética: “imposible de localizar y a veces de situar en lugar alguno y revelada a posteriori por una analepsis como las que ya hemos visto en el capítulo anterior” (Genette, 1989: 163).

- La siguiente en cuanto a velocidad es “lo que la crítica de lengua inglesa llama el «*summary*»” (Genette, 1989: 152). Nosotros la denominaremos sumario o relato sumario. El sumario comprende todas las velocidades que se comprenden entre la elipsis (la máxima velocidad de relato para con la historia) y la pausa (la mínima). Este relato sumario se daría cuando presentamos uno o más hechos que en la historia ocupan una cantidad “X” de tiempo en una cantidad de tiempo narrativo “X-n”. Un ejemplo tipo de esta anisocronía será un personaje contando todo lo que hizo la noche anterior, siempre y cuando lo contado (X), se cuente en menos tiempo que cuando sucedió (X-n). En una producción audiovisual es fundamental, ya que se cuenta con un minutaje determinado, a diferencia de la literatura, y se hace imprescindible para relatar casi cualquier historia.
- La siguiente relación entre historia y relato en cuanto a la duración será la *escena* (usando la terminología *genettiana*, no confundir con la escena audiovisual, unidad básica de un obra de este campo). En la escena el tiempo de la diégesis y el del relato van al mismo tiempo. En estas *escenas* tradicionalmente solía haber diálogos, pero después de Proust se da cabida a “digresiones de todas clases, retrospectivas, anticipaciones, paréntesis iterativos y descriptivos, intervenciones didácticas del narrador, etc” (Genette, 1989: 165). Esto es mucho más obvio cuando trasladamos esto al formato audiovisual, donde se puede rellenar la escena con gran cantidad de posibilidades ajenas a la diégesis, desde silencio a música.
- Cuando la velocidad del relato se suprime estaremos hablando de una pausa descriptiva. En literatura se relacionan estrechamente con las descripciones clásicas, en el audiovisual contamos con más formas de realizar una pausa, desde planos del cronotopo, del entorno de los personajes, de los personajes mismos, etc. Antonio Garrido, estudioso de la obra de Genette,

lo llama digresión reflexiva, similar a una descripción, pero que nace, por ejemplo, del yo de la voz en off, haciéndola exclusiva entre narrador y espectador. “(...) no es ni una fulguración instantánea (como la reminiscencia) ni un momento de éxtasis pasivo y descansado: es una actividad intensa, intelectual y a menudo física cuya relación es, a fin de cuentas, un relato como cualquier otro” (Genette, 1989: 160). Sin embargo Garrido opina diferente al respecto:

la distinción se justifica difícilmente, puesto que ambas figuras coinciden en lo fundamental: la detención del tiempo de la historia en beneficio de la correspondiente al relato (ciertamente en la digresión reflexiva esto no siempre es cierto a causa de su vinculación a la subjetividad; en algunos casos -sobre todo, cuando no corresponde a una narrador heterodiegético omnisciente- se encontraría más cerca de la escena que de la pausa) (Garrido, 1993: 186).

Por último pasamos ahora a analizar la frecuencia narrativa: “es decir, las relaciones de frecuencia (o más sencillamente la repetición) entre relato y diégesis.” (Genette, 1989: 172). En este punto veremos el tratamiento que se le da a los acontecimientos en la narración, ya que un relato puede tener cuatro variaciones según su frecuencia.

- En primer lugar nos encontramos el relato singulativo *básico*, es decir, contar una vez lo que ha ocurrido una vez (contar X 1 vez). Esto sucede con la mayoría de sucesos que componen una narración convencional.
- En segundo lugar encontraremos otro tipo de relato singulativo, éste, afectado por el número de veces que ocurre algo similar y que recibe un trato equivalente por parte del relato, es decir, se cuenta un número determinado de veces (n), lo que ha ocurrido ese número exacto de veces (n). Con lo cual, asegura Genette “Así, pues, lo singulativo no se define por el número de casos de uno y otra, sino por la igualdad de dicho número” (Genette, 1989: 174). El teórico francés lo llama relato singulativo anafórico.
- El siguiente tipo de relato será el repetitivo, en él se cuenta un número indeterminado de veces (n), algo que solo ha ocurrido una vez. Esto es una característica muy importante para la posmodernidad narrativa, ya que muchas narraciones se sustentan en este tipo de relato, por ejemplo, *Memento* de Christopher Nolan. El objetivo es crear un ambiente específico o una imagen recurrente que se convierta también en parte del mensaje que se quiere dar. Utilizar el significante para generar significado, cuestión importante que analizaremos sobre el objeto artístico posteriormente.

- Finalmente, también englobado en el relato singulativo anafórico, y con el mismo objetivo encontramos contar (en) una sola vez, lo que ha sucedido un número indeterminado de veces (n). A este tipo de relato lo denomina Genette relato iterativo, en el que “una sola emisión narrativa asume varios casos juntos del mismo acontecimiento (es decir, una vez más. varios acontecimientos considerados en su analogía)” (Genette, 1989: 175). A este tipo de relato Genette le dedica más de veinte páginas en su obra, sin embargo, en este caso, se *enfang*a en las cuestiones literarias y lingüísticas y su trabajo no es aplicable a nuestro campo de estudio audiovisual. Solo mencionar dos variantes: las generalizantes que desbordan temporalmente la escena en la que se inscribe; y las sintetizantes, en las que “la *silepsis* iterativa no se ejerce sobre una duración exterior mayor, sino sobre la duración de la propia escena” (Genette, 1989: 178)

Las otras dos cuestiones en las que se divide el estudio del relato que realiza Gerard Genette en *Figuras III* son: 1- El modo del relato, que se sumerge en las cuestiones del punto de vista, donde estudia los tipos de narrador. Y 2- La distancia del relato, donde reflexiona acerca de “la oposición entre *showing* (“representación” en el discurso de Todorov) y *telling* (“narración”). También sobre el resurgimiento de las categorías platónicas de *mimesis* (imitación perfecta) y *diégesis* (relato puro)” (Genette, 1989: 85). En este trabajo no es necesario entrar en estas interesantísimas cuestiones ya que se alejan de nuestro interés principal, el tiempo en el relato.

Antes de pasar al estudio del simulacro vamos a tender un puente hacia allí, desde Genette, las anacronías y el tiempo, los *flash sideways*. Anteriormente, hemos incluido los *flash sideways* en el grupo de las anacronías, porque una realidad paralela indefectiblemente contará con un tiempo diferente al del relato marco. No solo tendrá un tiempo diferente, sino que también se desarrolla en un espacio diferente, en *otra realidad diferente* que no tiene por que cumplir con ninguna de las normas temporales previamente establecidas en el relato marco. El ejemplo más famoso de esto es la sexta y última temporada de *Perdidos*, en la cual vemos dos realidades paralelas de forma casi simultánea, porque el problema que enuncia Jorge Luis Borges en *El Aleph* “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo, lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es” (Borges, 1970: 73) queda superado con la evolución del lenguaje audiovisual que aquí estudiamos.

Sin embargo, esto no es un recurso exclusivo de *Perdidos* y cuenta con una tradición previa en el mundo de la ciencia ficción, especialmente prolífica en generar obras que traten el simulacro. En los *flash sideways* se crean dos líneas temporales que no tienen repercusión entre sí, realmente estamos intercalando dos historias diferentes aunque complementarias. Este recurso del *flash sideways* no es lo que encontraremos en las obras que trataremos en el simulacro, ya que en *Matrix*, cuando cualquiera de los humanos en Sión se conecta a Matrix, a efectos narrativos el personaje cuenta con el poder de la ubicuidad, *está* en ambos lugares a la vez, y lo que pasa en uno afecta al otro. A pesar de esto, el recurso de los *flash sideways* sí permite enfocar la cuestión del tiempo que analizaremos en las películas escogidas, ya que en *Las vidas posibles de Mr. Nobody* si se genera una sensación en el espectador que le lleva a preguntarse “¿qué es lo real?”, pregunta en la que también profundizaremos en el apartado dedicado al simulacro.

4.3 LAS VIDAS POSIBLES DE MR. NOBODY

El tiempo lo es todo en esta película dirigida y escrita por Jaco Van Dormael. Su idea fundacional es relativamente simple: un hombre llamado Nemo Nobody, el último ser humano que morirá de forma natural que queda en el planeta Tierra, tiene la capacidad de vislumbrar el desarrollo de las decisiones que no tomó a lo largo de su vida. El tiempo para él no es lineal, se abre como un abanico de posibilidades cada vez más amplio. Cuando llega a su 118 cumpleaños parece que ya ha perdido la memoria. Se somete a una hipnosis y comienza a recordar.

Lo que surge a partir de aquí es la obra ficcional de los *flash sideways* por excelencia hasta el momento en el que escribo. En un análisis estructuralista sería una tarea titánica elaborar una tipología de saltos temporales y de realidades. Nuestro enfoque aquí será diferente. Remiti-
rá, más que a las ideas de Genette, a las de Tarkovsky y a las de Chio y Casetti.

Nos encontramos ante un filme que los analistas italianos enmarcarían junto a aquellos con *tiempo anacrónico*. Un caos entrópico cuya complejidad confunde al espectador en una maravillosa alegoría visual y narratológica que nos acaba lanzando hacia un final genial en el que todo lo propuesto adquiere un nuevo sentido, y donde el dolor del protagonista acaba siendo redimido por el tiempo mismo.

La clave de la anomalía del protagonista se nos presenta desde el principio del filme, cuando vemos a un pequeño Nobody en una metáfora del *limbo* junto a muchos otros niños. En este limbo, los ángeles, antes de mandar a los pequeños al mundo exterior, les hacen olvidar lo que ya saben: todo lo que ocurrirá en sus vidas. El Nemo Nobody niño es excluido de este proceso por alguna misteriosa razón. ¿Destino quizá?

Mientras se intercalan las analepsis y las prolepsis entre lo que es, evidentemente, el pasado y el futuro del protagonista (los momentos en los que recuerda y los momentos recordados) algo empieza a resultar extraño. La incapacidad -o capacidad- del protagonista para narrar de la forma lineal habitual. En sus relatos se intercalan a velocidad de vértigo, y sin una lógica aparente, momentos correspondientes a su vida con tres mujeres diferentes. En cada una de ellas ha tomado decisiones diferentes que le han llevado a ese punto y que le han hecho experimentar el amor a diferentes edades de la niñez o adolescencia según lo escogido previamente. Podemos encontrar rasgos de base en el personaje que unen la multiplicidad de vidas paralelas: Entre ellas la difícil relación con sus padres sea cual sea la elección que toma cuando estos se separan y tiene que optar entre vivir con uno o con otro; su visión incondicional del amor, ya que acaba for-

mando una familia con cualquiera de las tres mujeres con las que se inició en las relaciones o su fascinación por el agua o las piscinas -uno de los motivos dominantes de la obra-.

Todo esto implica que la simultaneidad de realidades que el director nos ofrece en la obra no vienen dadas por cambios en el mundo posible de la ficción, sino que parten de la capacidad de Nemo Nobody de recordar, o visionar, todas las vidas que pudo haber vivido. Parece una obra claramente influenciada por Tarkovsky y su *Esculpir en el tiempo*, que ya hemos tratado en páginas anteriores, y las reflexiones que este hacía relacionando memoria y tiempo. En el ejercicio de sus vidas no parece que el protagonista sea capaz, o al menos no de forma tan clara como cuando consigue recordar mediante la hipnosis, de trasladarse de una a otra. A excepción de momentos concretos, habitualmente tras una situación con una de sus amadas. Es mediante la memoria cuando el tiempo toma sentido. Mientras Mr. Nobody no recuerda, debido a su avanzada edad, parece que las visiones se detienen. Esto sucede durante la presentación del personaje y de la situación. En terminología *dichiocasettiana*, mientras se comienza a estructurar la representación a nivel de contenido mediante *los informantes*, que en este caso, por ejemplo, serían la situación del mundo posible en el que se desarrolla la novela, la avanzada edad y la condición especial del protagonista; *los indicios*, en los que podríamos englobar la naturaleza de los *flash sideways* que conforman la trama: nacidos de la capacidad del protagonista, o las constantes -ya mencionadas- que cruzan todas las realidades paralelas del protagonista; *los temas*, que en este caso son totalmente posmodernos, como la entropía del universo, el fin de la historia (en la película se muestra mediante un dialogo en Marte sobre el Big Crunch), o la fe incansable del protagonista; y *los motivos*, de los que además del mencionado anteriormente motivo del agua, encontramos el viaje unido a la despedida, la mujer como asidero a la realidad o el más evidente: la toma de decisiones.

La forma de expresar este contenido, que ya de por sí rezuma posmodernidad, hace mucho más evidente la naturaleza de la película. Las diferentes escenas de las realidades paralelas se relacionan habitualmente por analogía o contraste, ya que, por ejemplo, la mayoría de saltos entre realidades en vida están marcados por la similitud entre situaciones con sus diferentes esposas o con sus padres.

El tiempo anacrónico -que también pertenece a la clasificación según la disposición de los acontecimientos en el flujo del tiempo que dan Casetti y di Chio- se hace presente en la obra en cuanto a la temática, pero también al ritmo sincopado de las imágenes. A la capacidad que tienen estas de llegar a nuestros sentimientos y a sacarnos de ellos con la misma certeza.

Además de las analepsis y las prolepsis, el análisis pormenorizado de la duración de las escenas en el relato sería propio de una tesis doctoral, un espacio en el que no nos situamos. Baste con mencionar que parece rodada con el manual de los analistas italianos en la mano. La película en sí, como concepto, es una retrospección clara, la diferencia con respecto a un film del paradigma moderno radica en la multiplicidad de realidades a las que nos lleva la retrospección. En cuanto a las elipsis: se hacen fundamentales también por la propia naturaleza de la obra. Si son necesarias en una obra al uso, en esta, que desarrolla una cantidad casi infinita de posibilidades de narración, son una obligación. La cuestión realmente interesante, de nuevo, apela a la posmodernidad de la obra. Las elipsis no están estructuradas en una línea temporal concreta, sino que sirven para llevarnos de una realidad a otra. Podríamos, quizá, hablar de elipsis paralelas.

Apenas hay pausas en la vertiginosidad que esta obra nos ofrece. Sin embargo, como recurso estilístico y que está ligado al concepto de *escritura*, fundamental en el posmodernismo y en la obra del director -su última película, *El Nuevo Nuevo Testamento*, presenta a un Dios escritor frustrado- podemos apreciar un par de escenas en las cuales vemos en un montaje paralelo al protagonista escribiendo su propia historia en un máquina de escribir. Cuando la máquina se atasca detiene las escenas de sus vidas posibles de forma absoluta. Con el recurso del fotograma fijo que, porcierto, también mencionan di Chio y Casetti.

El recurso del ralentí también aparece en la obra en numerosas ocasiones, la mayoría en escenas de conexión entre los momentos en los que vemos al Nemo Nobody anciano recordando y los recuerdos. A modo de transición.

En cuanto a la frecuencia, también marcados por la esencia posmoderna del film, encontramos las tres más comunes: simple, múltiple y repetitiva. Cada uno de estos usos implica una función diferente dentro de esta película. Son poco abundantes los momentos en los que prima la frecuencia simple, ya que toda la película se basa en la repetición de momentos de duda y en ofrecernos las diferentes consecuencias de cada una de las elecciones. Las múltiples son muy abundantes por el mismo motivo por el que las simples no lo son, la necesidad de reiterar las elecciones. Sin embargo, podríamos aventurar un concepto novedoso al respecto al igual que hemos hecho con las elipsis paralelas. La frecuencia múltiple paralela. En ciertas escenas en las que se repite la misma secuencia de imágenes, como la carrera del pequeño Nobody tras el tren que se lleva a su madre, se repite solo de forma parcial. Cambiando el desenlace de la escena de forma múltiple a pesar de que gran parte de la escena sea la misma. De la misma forma, la fre-

cuencia repetitiva encuentra acomodo en la narración. La necesidad de mostrar el estado de hipnosis del protagonista, con un “recuerda, recuerda” sonando de fondo incansable.

En cuanto a los regímenes de la representación en *Las vidas posibles de Mr. Nobody* observamos que el mundo posible de la película busca de forma incansable la analogía negada. Haciendo un uso muy marcado del montaje-rey -y una influencia muy obvia de la estética de los videos musicales- para provocar en el espectador esa sensación caótica y sin referentes temporales análogos a los nuestros (ya que carecemos de la capacidad de Nemo Nobody).

Es evidentemente una analogía negada ya que los mundos que se nos muestran a lo largo de la película son: 1- El planeta Tierra pasada la mitad del siglo XX, un mundo donde el ser humano ha prescindido de la comida, el sexo y el placer a cambio de renunciar a la muerte (y donde se puede visitar Marte). y 2- El mundo personal del protagonista con su multiplicidad de ramificaciones cronotópicas.

La imposibilidad de realizar una correspondencia clara entre el relato y la historia nos niega la posibilidad de utilizar el modelo *genettiano*. La ausencia de *flash sideways* en dicho modelo, y su superabundancia en el film es un obstáculo mayúsculo. Además de otro de la misma envergadura: cómo estructurar las divergencias entre relato e historia en una película en la cual no hay una historia, sino infinitas, y un solo relato.

A nivel temático y de contenido, además de formal, la película se estructura de nuevo como (muy) posmoderna. En varios momentos del film, y siempre a modo de presentación del tipo de anomalía temporal que marcará las secuencias siguientes, aparece un Nemo Nobody de mediana edad explicando diferentes conceptos sobre el tiempo pertenecientes a la teoría de cuerdas.

Esta teoría es el siguiente paso a la teoría de la relatividad de Albert Einstein en cuanto a comprensión del funcionamiento del universo. Parece obvia la diferencia de sistema artístico entre los años 70 del pasado siglo y el año 2009, en el que se estrenó la película que aquí nos ocupa. El mero hecho de enseñarle al espectador aspectos sobre una temporalidad transgresora, que nosotros no podemos experimentar, en la cual hay seis dimensiones que nosotros no podemos detectar, es impresionante. En oposición, por ejemplo, otro film de ciencia ficción, pero del paradigma anterior, como *Star Wars*, en lo que nada de esto se nos ofrece. Además, encontramos otra de las características que más preocupaban a Eco y a Baudrillard sobre la posmodernidad, la pérdida de conciencia por el simulacro entre qué es real y qué no, y la superabundancia de los *mass media*, que acabarán por deshumanizarnos a todos.

Todo el proceso de muerte de Nemo Nobody es seguido por la población del mundo a través de pantallas gigantes, llegando a despedirse de la audiencia en directo justo antes de morir, y de que todo el mundo esté al tanto de la evolución de su estado. Convertida ya la muerte humana -la última natural- en un mero entretenimiento televisivo. El reality show más morboso y definitivo.

Como último aspecto antes de finiquitar el análisis más metodológico de este film en concreto vamos a centrarnos en el final de la película. En él, tras una conversación en los minutos finales entre un Nobody maduro y una mujer misteriosa en Marte sobre la posibilidad de que el Big Crunch (el momento en el que el universo empezará a contraerse en vez de a expandirse) y la incógnita sobre como el tiempo se comportará a partir de este, llegamos al momento en el cual el último humano mortal sobre la tierra fenecerá.

Cuando se cumple este final anunciado, Mr. Nobody declara a toda la audiencia que ha seguido su muerte a través de grandes pantallas en las ciudades: (de las connotaciones posmodernas de esto ya hemos hablado) “Hoy es el día más feliz de mi vida” (Van Dormael, 2009). Tras este instante de comunión con el universo Nemo Nobody vuelve a la vida, y empieza a retroceder el tiempo del mundo (ya su mundo) ante lo cual se sume en una carcajada presumiblemente eterna que nos acompaña hasta el final de la película.

Las vidas posibles de Mr. Nobody es una película arrebatadora. Mucho más para quien, como el que aquí escribe, la ve con una mirada conocedora del tiempo ficcional y sus vicisitudes. Pero más allá de lo teórico, a nivel humano, es fascinante. El tratamiento que hace del amor, de la vida, de la angustia del tiempo y de la duda es una *rara avis* en los tiempos que corren, donde los taquillazos y el beneficio económico parecen haberse convertido en la piedra de toque de la industria cinematográfica.

Parece impensable que haya quien no empatice con Nemo Nobody y su tremenda incapacidad a la elección única e irreparable. De igual forma, no anhelar, ni por un instante del film, su capacidad de recordar vidas que han sido posibles, se torna a mi increíble a mi juicio.

A nivel artístico la obra nos regala momentos tan bellos como las escenas entre Nemo y Anna, que a la sazón se convierte en su amor más puro en los fragmentos de las vidas que nos son mostrados. Finalmente, en su lecho de “muerte” antes de que todo acabe, las últimas dos palabras del protagonista son el nombre de su amada verdadera.

La temática del amor como aquello que rompe cualquier barrera espacio-temporal es recurrente en la ciencia ficción. Películas como *Interstellar* de Christopher Nolan o *Perdidos* en su ya icó-

nico capítulo *La constante*, utilizan este motivo como solución a unos problemas, que por suerte o por desgracia no hemos podido resolver en la vida real.

Esto evidentemente tiene una base lógica. El tiempo, y sobretodo el espacio, sí nos separan en la vida real, fuera de los mundos posibles de la ficción, y el amor es una de las fuerzas más grandes que puede vencer las barreras que el mundo material nos impone. Sin embargo, la forma de desarrollar este motivo en el film que nos ocupa en este apartado es estilísticamente perfecta, a diferencia de *Interstellar*, donde a juicio de muchos espectadores y críticos, la situación era demasiado forzada y hacía que la odisea del protagonista se tornará casi increíblemente inhumana.

La magia de esta película al respecto del problema del amor y el tiempo es que el mundo posible donde nos sumerge es mucho más creíble. Al ser este un mundo personal y humanizado, las reglas que rigen a Nemo Nobody no afectan al resto, igual que su amor es diferente, ya que ha crecido simultaneando vidas y su capacidad afectiva siempre se ha mostrado superior a la de la mayoría de nosotros, humanos. Por eso, invitar a recordar su maravillosa relación con Anna a lo largo de este film tan especial debería ser un *must* para aquellos creadores que se planteen crear una historia de esta índole.

4.4 IRREVERSIBLE

“Le temps détruit tout” (Noé, 2002). Así termina la película que hizo famoso al realizador franco-argentino Gaspar Noé. Este film, nominado a la Palma de Oro del Festival de Cine de Cannes en 2002, fue acogido de manera desigual por la crítica. Mientras algunos loaban su innovadora y visionaria dirección, otros condenaban su uso excesivo de la violencia.

La película trata una noche en la vida de los tres protagonistas: Marcus, Alex y Pierre. Los dos primeros son pareja y el tercero es la ex-pareja de Alex. La película comienza con una conversación entre el protagonista de la anterior película de Noé: *Solo contra todos* (1998), es decir, mostrando una característica posmoderna, la intertextualidad. Desde esa conversación, en la que se reflexiona sobre la culpa y el placer, surge una historia en la cual los protagonistas pasarán una noche juntos en una fiesta. Debido al comportamiento de Marcus, Alex vuelve a casa sola y es violada por un proxeneta. Ante esto, Marcus y Pierre se embarcan en la búsqueda del culpable clamando venganza.

Lo que hace especial a esta obra, y la razón por la que es conveniente que esté incluida en este trabajo, es su utilización del tiempo narrativo. *Irreversible* esta compuesta de trece fragmentos montados de la manera contraria a la habitual. Presenta, por lo tanto, un tiempo invertido, lo que en la terminología propuesta por di Chio y Casetti denominaríamos un tiempo lineal *palíndromo*. Un palíndromo, como hemos mencionado ya en la parte teórica del apartado dedicado a los analistas italianos, será aquella película que lanza sus acontecimientos hacia atrás en el tiempo (narrando de futuro a pasado) pero que están ordenados de manera lineal habitual, como si fueran hacia delante. Con esto no queremos decir que las trece escenas o fragmentos que componen la cinta estén presentados *al revés*, es decir, que la película se sustente en una temporalidad vectorial inversa, ya que en este tipo de orden temporal, una bala disparada volvería a la pistola en vez de ir hacia adelante (retroproyecciones). En cambio, Noé se sirve de una estructura simétrica con un desgarrador episodio central para presentarnos el drama que supone la lujuria mal entendida, la violencia y la venganza. El uso de esta estructura palíndroma está justificado a varios niveles:

1- A nivel moral la película presenta primero la venganza que Marcus y Pierre pareja y ex-pareja respectivamente, intentan consumir contra el violador de Alex, por lo que el espectador primero asimila la violencia, sin entenderla, y más adelante, progresivamente, tiene todo el film para reflexionar al respecto.

2- A nivel narrativo, *Irreversible* pretende conseguir que el espectador se encuentre en una situación de *extrañamiento* (recordamos a los formalistas rusos), al romper con las convenciones temporales naturales de la narrativa moderna.

3- A nivel temático, la obra pretende tratar la naturaleza del ser humano de forma novedosa. Pero además refleja la teoría que J.W Dunne expone en su *Un experimento con el tiempo* (un libro fundamental para quien esté interesado en el estudio de lo temporal a cualquier nivel). En el fragmento que se desarrolla en el ascensor del metro, Alex, interpretada por Monica Bellucci, cuenta que en un libro que está leyendo (en la última escena se nos revela que es el libro de Dunne), se plantea la teoría de que el futuro está escrito, y que la prueba de esto son los sueños premonitorios. Con la temporalidad moderna lineal convencional, esta teoría se expondría al principio de la película (tras otra escena en la que Alex cuenta un sueño en el que predice su violación), y actuaría a modo de pistola de Chejov. Narrado como palíndromo, actúa como una teoría temporal-vital que Noé quiere presentarnos.

Esta teoría que aparece plasmada en *Irreversible* es fundamentalmente posmoderna. En la modernidad, la historia funcionaría en una estructura clásica de *rape and revenge* (violación y venganza), la cual implicaría que después de un acto malvado es posible alguna suerte de redención. Sin embargo, el descreimiento propio del posmodernismo en el progreso, empuja a Noé a narrar una historia en la que se nos muestra que hay cosas que son irreparables. Ya no es posible un final en el cual todo queda solucionado a través de una penitencia o sacrificio. Esto se evidencia cuando al final de la cinta vemos los momentos de amor y felicidad entre Marcus y Alex, y cuando se nos dice que la mujer, poco antes de la tragedia, acababa de descubrir que estaba embarazada.

El pesimismo acerca del posmodernismo y la naturaleza humana se acentúa si revisio-
namos atentamente el fin. En la escena inicial, en la cual vemos a Marcus ser llevado en camilla al hospital, podemos escuchar una voz masculina riéndose de él porque ha corrido el mismo destino que Alex, su pareja. Esta voz pertenece al Tenia, el violador de Alex, con lo que el realizador deja claro desde el principio que, después de todo, no se ha restaurado ningún tipo de equilibrio o justicia, aunque esta fuera salvaje y colérica.

En cuanto al *orden*, según Casetti y di Chio, nos encontramos con un palíndromo. Además, si recurrimos a Gerard Genette y a su modelo de análisis expuesto en *Figuras III*, podemos justificar que se trata de una obra compuesta mediante doce analepsis mixtas completas, que para Genette, sirven para recuperar por completo el antecedente narrativo. El estructurar una obra así, como ya hemos comentado, tiene justificaciones narrativas, morales y temáticas. Pero

también una ideología, como la de cualquier película que tratemos. En este caso, como rechazo a la visión moderna de progreso de la que tanto hemos hablado en este trabajo.

Pasando a la duración, podemos contar que en este caso la duración real y aparente es prácticamente la misma. Hasta las últimas tres escenas no encontramos elipsis que impliquen grandes saltos temporales ya que la intención del director es romper la igualdad entre ambas mediante la inversión del orden de las escenas, no mediante a la duración de las mismas. Diremos, por lo tanto que nos encontramos con una duración normal. Esto se debe a que la película está sostenida mediante un falso plano secuencia constante, que se mantiene los 93 minutos que dura la película. El plano secuencia, según di Chio y Casetti, garantiza la coincidencia de la temporalidad de relato e historia.

En cuanto a la posmodernidad del tiempo en cuanto a la duración tenemos una justificación obvia. En el paradigma de narración cinematográfica moderna representada con el Hollywood clásico no encontramos ejemplos en el cual la duración de la historia y el relato concuerden, a excepción de escasas obras como *La Soga* de Alfred Hitchcock. Si a esto le sumamos la inversión del orden en el relato encontramos que el alejamiento respecto al tiempo convencional es más que obvio.

Pasando a la frecuencia del relato encontramos que debido al uso del plano secuencia de forma continuada toda la obra se compone de un tiempo simple, palíndromo pero simple, donde todo aparece una vez y sucede una vez. De nuevo vemos que Noé nos ofrece un film aparentemente convencional en cuanto a la frecuencia, al igual que desde la duración, que era normal, en el que el factor determinante es la importancia que tiene la variación total del orden del relato.

Si desarrollamos los diferentes niveles de representación de la obra encontramos que, en el nivel de puesta en escena, al estar narrado de forma inversa, tenemos que centrarnos en los temas y motivos más detalladamente que en informantes e indicios, ya que estos suelen estar presentes al inicio de la trama de *Irreversible* le da la vuelta a la misma. En cuanto a temas encontramos los ya mencionados temas del amor, la violencia, la muerte y la venganza. Son estos cuatro grandes temas los que estructurarán la obra, ofreciendo una visión original respecto a ellos debido al que es el rey de esta película: el orden del relato. En cuanto a motivos creo necesario detallar uno que a simple vista puede pasar desapercibido, la contradicción. Si nos fijamos en los diálogos del film (punto básico en un trabajo que quiere centrarse en lo narrativo), en gran parte de los trece fragmentos que encontramos en el film podemos apreciar oposiciones en la relación entre Pierre y Marcus, que al final intercambian papeles de vulnerabilidad y decisión

respectivamente; también diálogos que dentro del mundo posible del film, y conociendo la naturaleza de los personajes, inciden en el oxímoron, por ejemplo cuando Marcus en el tercer fragmento llama homosexual de forma despectiva a Pierre por no querer vengarse de Alex y luego le insta a entrar en un club de temática homosexual; a nivel de contraste entre Pierre y Marcus también encontramos que en la historia, que no en el relato, Pierre no para de hablar. En muchas de esas intervenciones le recrimina a Marcus que no habla, como un animal, mientras que al final es Marcus el que no para de hablar y Pierre se queda callado para finalmente consumir su venganza sobre un falso culpable.

En lo que respecta a la puesta en cuadro encontramos que todas las imágenes del relato se modulan de forma dependientes entre si. Sin embargo si entramos a valorar si se trata de una puesta en cuadro variable o estable tenemos dos interpretaciones: Por un lado podemos pensar que se muestran estables si relacionamos la puesta en cuadro de la obra con el estado de animo de los protagonistas. En este caso, la obra mantendría una puesta en escena estable, se desarrollaría siempre según el ambiente que la puesta en escena ha puesto en valor. Por otro lado, si nos ceñimos a los tecnicismos, la puesta en cuadro es variable, ya que pasa desde una vertiginosidad y unos movimientos de cámara que incluso marean al espectador, donde la oscuridad y el misterio son los protagonistas, hasta una paz y luminosidad visual que hacen que el espectador sea aún más consciente de la barbaridad que acaba de ver y sentir.

En cuanto a la puesta en serie encontramos una dualidad. Las imágenes se relacionan por analogía o contraste según veamos la historia. Al carecer de elipsis, cuando una imagen sucede a la otra pasamos siempre en una dirección hasta la estabilidad y la bajada de tensión narrativa. Nos encontramos en la misma situación que al respecto a la puesta en cuadro. Podemos pensar que se relacionan mediante analogía si consideramos que una escena y otra realmente se han sucedido en el tiempo de forma inversa, y que por lo tanto, a pesar de la bajada progresiva de intensidad, violencia y ritmo, las escenas se parecen. Si pensamos, en cambio, que las escenas se desarrollan mediante contraste podemos basarnos en los mismos argumentos. Que en cada uno de estos cuadros se comporten los protagonistas de forma más sosegada, la dirección pase del plano secuencia extra-móvil a uno más lento, etc, puede darnos a entender que las relaciones se dan por contraste.

El régimen de representación en relación con la puesta en serie que presenta *Irreversible* es un factor de análisis interesante y que nos sume en la duda. Por un lado podemos plantear que la película utiliza un régimen de analogía negada. El mundo que representa se aleja de la reali-

dad debido al uso vanguardista del tiempo, en una analogía negada es importante que haya distancia entre como funciona el mundo real y el mundo del filme, y esto es evidente en la película de Noé. Sin embargo, lo más probable es que nos encontremos ante una analogía construida de carácter marcadamente posmoderno.

La condición para que se de una analogía construida es que se actúe a cierta distancia de la realidad pero para luego volver a ella. En *Irreversible* este es el proceso evidente y por lo tanto la consideramos analogía construida. Sin embargo, según la relación que Casetti y di Chio plantean entre tipo de puesta en serie y tipo de analogía, encontramos que la puesta en serie que encaja con la analogía construida es la del *découpage*. El *découpage* es aquella técnica de montaje que busca que la narración fluya de manera más fácil e interesante para el espectador. Aquí es cuando Noé innova:

1- Por un lado está utilizando el plano secuencia de forma constante en toda la obra, un tipo de plano que intenta garantizar la analogía absoluta entre ambos mundos. La evolución de los tipos de plano secuencia empleados por el franco-argentino a lo largo de la obra también es digna de atención. *Irreversible* comienza con unos planos secuencia extremadamente móviles, que según la ideología del plano secuencia planteada por André Bazin intentan reflejar más rasgos de la realidad, sin embargo Noé supera la normalidad cinematográfica y utiliza un plano secuencia caótico, que más que reflejar más rasgos de la realidad, intenta reflejar el estado mental de lo que se ve en pantalla: caos, furia y rabia. Según va avanzando el film, los planos secuencia empiezan a estabilizarse, hasta llegar a la penúltima escena en la cual los planos secuencia son muy lentos y fijos en la mayoría de la duración de la misma. Volviendo a la visión de di Chio y Casetti, vemos que este uso implica una captación de lo real tal cual. La máxima representación de la realidad. Sin embargo los cambios entre escenas se realizan mediante un falso plano secuencia que enlaza -normalmente mediante movimientos verticales confusos- un fragmento con otro.

2- A la vez que utiliza el plano secuencia, lo que implica analogía absoluta, su montaje en *découpage* invita a la analogía construida, que fragmenta el relato para dotarle de una naturaleza diferenciadora y más interesante para el espectador. El *découpage* suele buscar una fluidez narrativa artificial, que facilita la comprensión a la manera del cine clásico mediante un uso fluido del *raccord*. La narración debería ofrecer una suerte de *resistencia cero* al espectador.

Uniendo estas dos formas de representación lo que consigue Noé es una innovación digna de alabar. Es evidentemente un mundo realista, donde todo funciona en los *tempos* propios del mundo real gracias al plano secuencia. Pero debido al uso del *découpage* en su vertiente menos facilitadora y posmoderna hace que el tiempo realista quede difuminado por el montaje.

Es *Irreversible*, por lo tanto una obra visionaria, con un uso del tiempo que se aleja de la linealidad habitual gracias a su mezcla entre diferentes formas de representación. En cuanto al discurso teórico-temporal podemos decir que refleja una visión posmoderna, crítica con la linealidad y la esperanza originaria de los relatos fundacionales.

Al presentarnos en el relato primero la crisis de lo humano y posteriormente su premonición en forma de sueño de Alex -de forma inversa a como sucedió en la historia- con un momento entre medias que presenta la teoría de que el futuro ya está escrito y nada se puede hacer para cambiarlo, lo que Gaspar Noé busca es que los espectadores reflexionemos sobre la fugacidad de la vida, la necesidad o no de la violencia y el placer, y la maldad del ser humano.

La posmodernidad no solo la encontramos en la propuesta temporal, hemos descrito dualidades y ambigüedades a la hora de analizar tanto la puesta en escena, como la puesta en cuadro y la puesta en serie. Esta ambivalencia, esta ausencia total de certeza, ha sido identificada a lo largo de este trabajo como esencialmente posmoderna, perteneciente al nuevo paradigma cultural. Creo que es una obra fundamental para entender una vertiente del tiempo posmoderno totalmente diferente de la que presentan las otras obras que tratamos aquí. Mientras que Mr. Nobody vive en una simultaneidad de tiempos y de realidades y *La gran belleza* refleja un tiempo sin tiempo que acaba dejándonos igual que comenzamos, solos, la película de Gaspar Noé indaga en la parte más oscura del alma humana y en la posición inferior del hombre frente a un destino ya escrito y irreversible.

4.5 LA GRAN BELLEZA

Si hoy estoy escribiendo esto es porque un día de invierno de 2014 fui al cine a ver *La Gran Belleza*. Antes de eso el cine era algo que disfrutaba, pero no sabía que era una disciplina a la que podría dedicar una vida. De la forma que fuera. Aquel día no supe que era lo que me había tocado tan dentro de esa película, creo que hoy tampoco. Solo se que desde que salí del cine cambió mi visión de este arte.

Cuando llegó el momento de escribir este ensayo híbrido solo sabía que quería hablar de aquella película por la que decidí que iba a estudiar y hacer -si podía- cine toda mi vida.

Acaba de terminar la película, creo que es la sexta vez que la veo, y en todas y cada una de ellas he descubierto algo nuevo que se me había escapado las anteriores. Esta vez ha sido en la escena del funeral. Jep Gambardella, después de decirle a Ramona que no se podía llorar en los funerales, carga el féretro junto a sus amigos y rompe a llorar. Esta vez he descubierto que lloraba por la muerte de Elisa de Santis, su primer y gran amor. No porque estuviera le mintiera a Ramona o porque forzara el llanto.

Cuando decidí que iba a analizar las películas de este trabajo de forma más libre que la teoría respiré aliviado. No tendrá que diseccionar minuciosamente aquella película que me había hecho creer en el cine. Porque la fe no se puede explicar.

Liberado de esa carga empezaré diciendo que *La gran belleza* es una película italiana de 2013, dirigida por Paolo Sorrentino y ganadora, entre otros muchos premios, del Oscar a la mejor película de habla no inglesa. En ella se cuenta parte de la historia de Jep Gambardella, napolitano afincado en Roma, periodista y escritor, aunque su primera y última novela la escribió cuarenta años antes de que empiece la película.

Dos veces durante *La gran belleza* se hace referencia a Gustave Flaubert, y a su intención frustrada de hacer una novela sobre la nada. Si el escritor de *Madame Bovary* lo hubiese conseguido hubiera tenido el honor de ser el primer artista posmoderno de la historia, indiscutiblemente.

Puede que lo que me capturara de la película fuera que era la primera que vi que trataba de una vida normal, como la mía, no hacían falta grandes conflictos, no hacía falta que el protagonista hiciera nada aparte de vivir. Más adelante, cuando estudié narratología en la universidad me di cuenta de que esa película tenía algo con el tiempo. No era como en el otro cine, ya fuera independiente o comercial. Puede que fuera por mi poca cultura cinematográfica, pero era dife-

rente. Es incluso radicalmente diferente a *La dolce vita*, de Federico Fellini, de la que es gran deudora. Porque Fellini la rodó en los años 60. Porque nosotros vivimos en el siglo XXI.

Federico di Chio y Francesco Casetti supongo que dirían que es una película con tiempo cíclico, en la que al final el protagonista queda en un estado análogo a como comenzó la película. Puede que sea verdad. También podría tener un tiempo lineal, aderezado con algunas analepsis poéticas sobre los momentos de juventud de Jep Gambardella en una isla al sur de Italia. Prefero pensar que es la primera. Hay quien justificaría la segunda opción por su final esperanzador, en el que la novela empieza por orden de Gambardella. Yo creo que se equivocan. La novela empieza al final, pero la novela ha empezado al principio, en la fiesta del sesenta y cinco cumpleaños de Jep. Incluso antes, en el prólogo plagado de belleza que es aquel síndrome de Stendhal que sufre el turista asiático. Un aviso de lo que se le viene encima a aquel que empieza la película y se aventura en ella hasta el final.

Si he decidido tratar esta película no es solo por el amor que le profeso. Creo firmemente que es una película tremendamente posmoderna. Lo creo porque, sin apenas saber lo que era el posmodernismo, es lo que me transmitió la primera vez que la vi. A diferencia de *Las vidas posibles de Mr. Nobody* o de *Irreversible* no precisa de una estructura compleja o innovadora para que su tiempo sea absolutamente revolucionario. Al contrario, el tiempo de esta película es un ejemplo de como la posmodernidad recoge la influencia de lo anterior para formar su propia identidad. Ya hemos mencionado que presenta un tiempo cíclico, por lo que está remitiendo a la forma clásica de narrar y en las siguientes páginas veremos que no rechaza la linealidad, simplemente la presente de forma posmoderna, fragmentada. Es, por lo tanto, un ejemplo de narrativa temporal atemporal, y por otra parte brutalmente actual.

Supongo que hay muchas formas de estructurar la película, para mi está dividida en tres grandes partes. La primera es la introducción a la mundanidad, la segunda el amor y la pérdida, la tercera la fe y la vuelta a la vida.

Hay una correspondencia absoluta entre forma y fondo en *La gran belleza*. Se nos cuenta una historia sin historia, un pedazo de la vida de un hombre mayor, solo y agridulce. Un hombre que pudo haber sido todo, y prefirió ser humano, con lo mundano que tiene ser humano con todas sus consecuencias. La forma de contarlo es correlativa. No hacen falta grandes excesos para retratar al ser humano. Propone tres partes situadas en un tiempo que no fluye. Cuánto tiempo pasa entre cada una de ellas no lo sabemos, tampoco importa. No sabemos si pasa meses al lado de Ramona antes del fallecimiento de esta en lo que es la elipsis más bella que he visto jamás en ninguna forma de arte audiovisual. No sabemos cuanto tarda en rehacerse y decidir volver al

mundo de los vivos, no sabemos cuanto tiempo Jep Gambardella dedica a la mundanalidad hasta que encuentra a Ramona. “Es solo un truco” (Sorrentino, 2013).

La nada es lo que rige el destino de Jep Gambardella y del espectador que se asoma a esos días de su vida. La película refleja a la perfección que cuando nos sumimos en el vórtice de la mundanidad los días pasan sin saber como. Mientras que el tiempo posmoderno se plasmaba a nivel formal en los dos filmes analizados previamente, en la película de Paolo Sorrentino es una cuestión de fondo. La forma es solo una manera de acompañar al protagonista y al espectador en su camino.

Gerard Genette diría que las analepsis de la película se retrotraen siempre al mismo momento, la juventud del protagonista. También diría que son analepsis externas. Lo que no se es si las calificara como heterodiegéticas o como homodiegéticas. ¿Cuentan estos *flashbacks* una historia diferente a la del relato marco? Sí y no. Sí porque nos cuentan el primer enamoramiento de un joven Jep Gambardella, algo que en términos estrictos está evidentemente fuera del relato marco que es la película. No si nos damos cuenta de que las analepsis externas no son fruto del capricho del director, son recuerdos del protagonista en el mismo momento en el que los está teniendo. Por lo tanto, y siendo evidente a mi parecer que se trata de una película de personaje, forman parte del relato marco ya que actúan a modo de pausa descriptiva. En definitiva, dudamos. En conclusión, posmodernismo.

Genette también tendría la tentación de analizar cada una de las maravillosas alteraciones de la duración en el relato. Las elipsis son fundamentales por ejemplo. Tienen que serlo en una película que se construye desde la ambigüedad temporal, por lo que estas elipsis serán indeterminadas e implícitas. Para generar misterio.

No creo que haya sumarios importantes, por lo menos explícitos. De forma verbal si se cuenta de forma resumida mucho sobre la vida de la mayoría de los personajes. Para recordar el que le dedica Jep a su amiga Stefania cuando esta presume de llevar una vida mejor que el resto de los colegas que están reunidos. Hay pausas narrativas, por supuesto, en el caso de *La gran belleza* la mayoría tienen como protagonistas a las religiosas vecinas de nuestro protagonista. Pero no puedo asegurar que muchas de ellas no funcionen a modo de elipsis. Cortamos en un momento en el que el protagonista está haciendo algo, incluimos una pausa con las monjas jugando con los niños en el jardín y a la vuelta nos encontramos a otro Jep, igual, porque ya hemos dicho que no pasa nada realmente en la película, pero diferente.

En un último intento por meternos dentro de la cabeza de Genette creo que después de maravillarse con la película la definirá como un ejemplo perfecto de ficción acrónica, ya que

toda la película se desvincula de cualquier concepto temporal férreo en la que intentemos encorsetarla. Siempre hay otra opción posible que está bien justificada. Lo hemos comprobado en cuanto al orden y a la duración, ¿y la frecuencia?

A excepción de los *flashbacks* que recuerdan la juventud del escritor que realmente son solo dos *flashback*, ya que siempre se recuerdan los mismos dos momentos de la vida de Jep: cuando en la playa está en el agua y Elisa de Santis en las rocas tomando el sol y cuando ambos, al pie del faro, se miran embelesados antes de hacer el amor. Son estos dos *flashbacks* reiterados un ejemplo de relato repetitivo. Mientras, el resto de la historia se estructura según un relato singular. Lo que pasa una vez se cuenta una vez, lo que pasa muchas se cuenta muchas, como las fiestas de Jep. La paradoja surge cuando nos damos cuenta de que la película no está contando *nada*, que nos encontramos frente a un relatoacrónico, en el que el tiempo vuela libremente mientras nosotros nos esforzamos en atraparlo y nombrarlo de una determinada manera.

Esto nos lleva directamente a otro de los aspectos que hemos analizado en las demás películas, la representación cuyo modelo de análisis presentan Casetti y di Chio.

En cuanto a la puesta en escena encontramos que tanto informantes como indicios nos son presentados de forma inmediata, en dos primeras escenas. Todo lo referente al tipo de película que vamos a ver aparece en el prologo que mencionábamos antes, en el que un turista se desmaya debido a la belleza que le supone Roma; todo lo referente a Jep Gambardella y su vida aparece en la escena de la fiesta de cumpleaños del protagonista. En cuanto a los temas, podría decir dos: la vida humana y la nada. La nada es una cuestión más de fondo, un colchón sobre el que se asienta toda la película, el reflejo de la vida humana, por su parte, es letal. Y esto se refleja en los tópicos. Cada tema despliega los suyos de forma muy marcada. En cuanto a la nada podemos hablar de las fiestas, del periplo temporal anochecer-amanecer y de la ausencia de conflicto como motivos. Si hablamos de la vida humana encontramos la soledad, la hipocresía, el amor, la vacuidad... Pero, ¿no están estos dos temas entrelazados al igual que sus motivos? ¿No son las fiestas o de la ausencia de conflicto como motivos también de la vida humana? ¿No podemos tampoco hablar de la soledad o la vacuidad como motivos sobre la nada? Al final, si combinamos ambos, nos encontramos con la vida mundana, aquella de la que Jep Gambardella se proclama rey. La vida humana mezclada indefectiblemente con la nada, las fiestas, aquellos bailes que no llevan a ninguna parte, la superación de la muerte, la incapacidad por ilusionarse por el éxito que sufren todos los personajes de la película... Al igual que este trabajo que intenta tener forma de ensayo híbrido, así el tema final de la película es una hibridación: la mundanidad, la cual no existiría sin la nada pero tampoco sin lo humano.

En cuanto a la puesta en cuadro, que está directamente relacionada con la puesta en escena, podemos decir que a la hora de construir el mundo posible de *La gran belleza* las relaciones entre puesta en escena y puesta en cuadro son dependientes, la forma de narrar, como hemos dicho, está relacionada directamente con lo que se cuenta, y es estable durante todo el film. Así, y no de otra forma, se consigue la gran belleza.

Estudiar la puesta en serie en *La gran belleza* es otra quimera. Ya que no hay un patrón claro, ni una homogeneidad en cuanto a esto en la película. Si hubiera que elegir, supongo que lo más adecuado sería decantarse por la analogía. En cuanto los tres grandes bloques que conforman la película lo predominante es esta analogía, siendo el elemento en común la belleza, la mundanidad o el propio Jep Gambardella. Funciona más o menos igual con las escenas que estructuran cada uno de estos bloques. Sin embargo, es evidente que la película no sería la que es sin asociaciones por acercamiento. La duda que nos acerca esta afirmación es ¿como valorar si dos escenas son contiguas entre si en el tiempo? La película tiene una narrativa pseudolineal a nivel puramente estructural. Por lo que entendemos que hay una cierta cercanía temporal entre los elementos que se suceden. Sin embargo lo que hace posmoderna a la película es la indeterminación de cuan cercanos son unos elementos con otros a pesar de la linealidad. No podemos dibujar una línea temporal en *La gran belleza*, solo podemos ordenar los acontecimientos, pero no establecer unas relaciones de proximidad exactas como sí podíamos hacer con *Irreversible*.

En cuanto a los regímenes de representación, las analogías entre el mundo posible que se muestra en el filme y el mundo real no puedo ofrecer un análisis objetivo: el mundo que plantea *La gran belleza* me parece de analogía absoluta con el mundo real. A pesar de la indeterminación de la línea temporal que mencionábamos en el apartado inmediatamente anterior a este, que podría hacer que muchos otros espectadores entendieran la película como analogía construida, un mecanismo narrativo para hacer más interesante la obra, creo que la clave de la película está en esta analogía absoluta.

Si esta película esta en un trabajo con un subtítulo como *Tiempo y simulacro como paradigmas del cine posmoderno*, y a diferencia de las otras dos películas escogidas en el apartado del tiempo, carece de una ordenación del relato estrictamente posmoderna que nos permita calificarla como tal (igual funciona con la duración y la frecuencia), es porque, como hemos mencionado ya, el tiempo -o el vacío de este- es el trasfondo de la película. Flaubert no pudo hacer una novela sobre la nada porque el hombre del tiempo de Flaubert no estaba asentado en la nada. El hombre de hoy, sin embargo, en especial el tipo de hombre que representa Jep Gambardella,

sí que vive en un vacío temporal, en una concatenación de días y de fiestas, de trenes que no llevan a ningún sitio. Por eso los trencitos de sus fiestas son el motivo clave del film, porque igual que la historia que nos cuenta *La gran belleza*, no avanzan, solo dan vueltas en círculo. Estamos ante una analogía absoluta porque así es el mundo de hoy. Como vemos al final del film “los escuálidos, inconstantes destellos de belleza” (Sorrentino, 2013). A eso se reduce el mundo posmoderno. Ya no hay narrativas, los grandes relatos se han extinguido. Por lo tanto, ¿de que nos sirve narrar una historia así?

Es una analogía absoluta porque en lo posmoderno la vida es esto, y se cuenta como la cuenta Sorrentino, a fragmentos, a destellos de belleza. El mientras tanto no importa, es una sucesión de momentos inconexos. *Irreversible* desafiaba la modernidad invirtiéndola, *Las vidas posibles de Mr. Nobody* creando una infinidad de líneas posibles, alternas, paralelas. Pero estas son propuestas menos ambiciosas. Sus analogías son construidas. Sorrentino se atreve a intentar plasmar la vida del hombre posmoderno en forma de analogía absoluta, sin trampa ni cartón. Mostrando de forma clara el vacío, la duda y la incertidumbre que nos rodea en estos tiempos posmodernos. Pero también nos muestra la fe, el amor o la belleza de esta nueva forma. Esa es la magia de *La gran belleza*. Por eso supongo que me cautivó desde el primer momento. Porque por fin vi representado en otra vida lo que sentía de la mía y no sabía explicar, que es para lo que se hacen películas.

5. MATRIX EXISTE: EL SIMULACRO

¿Te gustaría saber lo que es Matrix?. Matrix nos rodea. Está por todas partes, incluso ahora, en esta misma habitación, puedes verla si miras por la ventana o al encender la televisión. Puedes sentirla, cuando vas a trabajar, cuando vas a la iglesia, cuando pagas tus impuestos. Es el mundo que ha sido puesto ante tus ojos para ocultarte la verdad: Que eres un esclavo igual que los demás, naciste en cautiverio, naciste en una prisión que no puedes ni oler ni saborear ni tocar. Una prisión para tu mente. Por desgracia no se puede explicar lo que es Matrix, has de verla con tus propios ojos. (Wachowski, 1999).

En *Cultura y Simulacro*, concretamente en *La precisión de los simulacros*, Jean Baudrillard disecciona la sociedad del simulacro en la que vivía allá por 1978.

El pánico para quien, como el que aquí escribe, lee lo que era el mundo hace cuarenta años para el filósofo francés, y es consciente de la evolución que esta sociedad ha tenido, es tan real como ilusorio, una demostración más de la fuerza del simulacro que nos rige. Durante las páginas de su ensayo, Baudrillard desarrolla la sociedad posmoderna a varios niveles, tratando desde Disneyland hasta la bomba nuclear como formas de simulacro.

Lo más sangrante de la situación actual es que ni siquiera Baudrillard se imaginaba lo que sería la explosión de internet para nuestras vidas. El nacimiento de una forma de control en la cual las relaciones diferenciales entre emisor y receptor sobrepasarían a las que manejaba la televisión en sus primeros experimentos de telerrealidad en el año 1971.

A semejante ideología de lo vivido, de exhumación de lo real desde su banalidad de base, es decir, desde su autenticidad radical, se refiere a la experiencia americana de «TV-verdad» llevado a cabo en 1971 con la familia Loud (...) Resulta más interesante todavía el espejismo de filmar a los Loud «como si la TV no estuviera» (...) La filmación exalta lo insignificante, en ella vemos lo que lo real no ha sido nunca, sin la distancia de la perspectiva y de nuestra visión en profundidad (Baudrillard, 2005: 58,59).

Esta advertencia, este intento de hacer caer la venda al lector, parece un cuento de niños para el usuario medio de internet. Éste dispone de unas herramientas que hemos querido llamar redes sociales -olvidando que con redes se captura más rápido y más masivamente- que permiten al individuo, sin necesidad de recurrir a intermediario ninguno, exhibirse, no a los televidentes

de un canal que emite en un país en un momento determinado, sino a toda la humanidad a la vez. Terrorífico.

El simulacro ha llegado no solo a Estados Unidos o China, sociedades masificadas por su propia demografía, que constituyen una idiosincracia propia. En España, el periodista Jordi Évole en su programa *Salvados*, puso en jaque a la audiencia televisiva a principios de 2014 ofreciendo un falso documental sobre los posibles hombres en la sombra del intento de golpe de estado del 23 de febrero de 1981. En España también, Pablo Iglesias, secretario general del partido político Podemos, en su discurso tras el congreso del partido llamado *Vistalegre II*, en la primavera de 2017, habló de la creación de un simulacro de Gobierno, que de forma paralela a la actividad del gobierno *real* del país, decidiera qué hacer de forma hipotética si dicho partido estuviera en el gobierno. El simulacro es un manto que gracias a internet cubre prácticamente el planeta Tierra.

Pero volvamos a Baudrillard. Su ensayo se divide en pequeñas secciones que tratan diferentes formas de expresión del simulacro. A continuación haremos un repaso por ellas, para más adelante relacionarlas con las obras escogidas que tratan de forma directa, diferentes temas de los que trata el francés. La reflexión con la que comienza la obra nos coloca a los lectores ante una diferencia fundamental, la del simulacro respecto al fingimiento:

Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia lo otro a una ausencia (...). Así, pues, fingir o disimular, dejan intacto el principio de la realidad, hay una diferencia clara, solo que enmascarada. Por su parte (simular no es fingir), la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo “verdadero” y de lo “falso”, de lo “real” y de lo “imaginario” verdadero (Baudrillard, 2005: 12).

Una reflexión interesante que nos emplaza en una reflexión que marcará todo el discurso del francés: la indiferencia -cuando hablamos de simulacro- de que es verdadero y que es falso:

Lo real es producido a partir de células miniaturizadas, de matrices y memorias, de modelos de encargo -y a partir de ahí puede ser reproducido un número indefinido de veces” (...) “la era de la simulación se abre pues, con la liquidación de todos los referentes, peor aún, con su resurrección artificial en los sistemas de signos, material más dúctil que el sentido, en tanto que se ofrece a todos los sistemas de equivalencias (...) No se trata ya

de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina reproductiva, programática implacable que ofrece todos los signos de lo real (Baudrillard, 2005: 9-11).

Pero el simulacro no se limita a lo que Walter Benjamin llamó la época de la reproductibilidad técnica, también Baudrillard habla de su presencia en la propia naturaleza humana. En la necesidad intrínseca de las culturas de representar a través de las imágenes -forma primigenia de simulacro- a los dioses. Algo que no habitaba su *realidad*, que no se podía representar fidedignamente. De aquí surgen las controversias entre las distintas religiones y corrientes religiosas, las iconoclastas y las no. Del erigir o destruir imágenes que funcionan como simulacro de una entidad -real o no, según para quién- pero que no percibimos en el mundo tangible:

¿Continuará siendo la instancia suprema...o se volatilizará quizá en los simulacros, los cuales, por su cuenta, despliegan su fasto y su poder de fascinación, sustituyendo el aparato visible de los iconos a la Idea pura e inteligible de Dios? (...)los simulacros poseen la facultad de borrar a Dios de la conciencia de los hombres; la verdad que permiten entrever (...) de que en el fondo Dios no ha sido nunca, que solo ha existido su simulacro, (...) que el mismo Dios nunca ha sido otra cosa que su propio simulacro (...). Si hubieran podido creer que estas no hacían otra cosa que ocultar o enmascarar la idea platónica de Dios no hubiera existido motivo para destruirlas, pues se puede vivir de la idea de una verdad modificada pero su desesperación metafísica modificada hacia la sospecha de que las imágenes no ocultaban absolutamente nada (Baudrillard, 2005: 12-19).

El poder que las imágenes poseían allá por los primeros tiempos del homo sapiens se ha multiplicado de forma exponencial a la vez que lo hacían dichas imágenes en cantidad y *calidad*. Hasta llegar primero al cine, después a la televisión y finalmente a internet. Haciendo de estas imágenes una superposición tan natural como peligrosa para el ser humano. “El momento crucial se da en la transición desde unos signos que disimulan algo a unos signos que disimulan que no hay nada. Los primeros remiten a una teología de la verdad y del secreto(...) Los segundos inauguran la era de los simulacros” (Baudrillard, 2005: 18). Esta era de los simulacros que se inaugura con el cambio en la concepción de las imágenes nace antes de la posmodernidad, pero es en ella donde queda expuesta toda su evolución a los ojos de quienes sepan ver. Ejemplos de esto

pueden ser para Baudrillard la etnología, ciencia que estudia aquellas sociedades que han evolucionado ajenas a la cultura hegemónica y que al ser descubiertas pierden su razón de ser, quedando pervertidas, y en el caso de que quieran ser salvadas por una anti-etnología, entran de cabeza en la era del simulacro:

Siempre bajo el pretexto de salvar el original, se ha prohibido visitar las grutas de Lascaux, pero se ha construido una replica exacta a 500 metros del lugar para que todos puedan verlas. (...) Es posible que incluso el recuerdo mismo de las grutas originales se difumine en el espíritu de las generaciones futuras, pero no existe ya desde ahora diferencia alguna, el doblamiento basta para reducir a ambas al ámbito de lo artificial (Baudrillard, 2005: 24).

Tiene también Baudrillard una crítica desde la visión que le otorga el posmodernismo, como de retrovisor, a aquellas representaciones o mercancías, como las llama él, del pasado, de “nuestra cultura lineal y acumulativa” que “se derrumbaría si no fuéramos capaces de preservar la «mercancía» del pasado al sacarla a la luz” (Baudrillard, 2005: 25). Estas representaciones, como pueden ser los museos, aquellos lugares donde apilamos generaciones y generaciones de aparentes obras de arte o representaciones con alto valor histórico según el criterio de supuestos expertos.

De este modo por todas partes vivimos en un universo extrañamente parecido al original -las cosas aparecen dobladas por su propia escenificación, pero este doblaje no significa una muerte inminente pues las cosas están en él ya expurgadas de su muerte, mejor aún, más sonrientes, más auténticas bajo la luz de su modelo, como los rostros de las funerarias (...) Disneylandia con las dimensiones de todo un universo (Baudrillard, 2005: 28).

Precisamente la cuestión de Disneylandia es el siguiente aspecto que trata el filósofo francés, haciendo una analogía entre este mundo prefabricado -recordemos que escribe desde 1978, cuando Disneylandia no se acercaba a lo que es hoy en forma, pero sí en fondo- y el mundo *real* de simulacro que hemos construido. Disneylandia, como ejemplo de los mundos que construimos para disimular que, en realidad, todo nuestro mundo es un simulacro. Al estilo de *Westworld*, la serie de HBO sobre un parque de atracciones donde se trata con robots humanoides y se puede hacer todo lo que te gustaría hacer en el mundo real sin consecuencias y sin repercusión moral.

Lo imaginario de Disneylandia no es ni verdadero ni falso, es un mecanismo de disuasión puesto en funcionamiento para regenerar a contrapelo la ficción de lo real. Degeneración de lo imaginario que traduce su irrealidad infantil (...) para hacer creer a los adultos están más allá, en el mundo «real», y esconder que el verdadero infantilismo está en todas partes. (Baudrillard, 2005: 31).

Me parece también fundamental el repaso que Baudrillard hace al respecto de la evolución histórica de lo imaginario, para él, hubo un tiempo en el cual lo imaginario era más poderoso que lo real, y otro en el que se dio a la inversa. Sin embargo ahora vivimos en la era de la simulación donde ambas se confunden. Lo real pierde su fuerza cuando su esencia se pone en duda, lo imaginario pierde la suya cuando su esencia inunda todo lo que toca. Cuando el País de las Maravillas y el césped sobre el que Alicia duerme se convierten en un único mundo que existe como duda perenne.

En el truco visual no se trata nunca de confundirse con lo real, sino de producir un simulacro, con plena conciencia del juego y del artificio.(...) lanzar la duda radical sobre el principio de realidad. (...) De golpe esta aprehensión, que es el milagro del engaño visual, resurge sobre todo el llamado mundo «real» circundante, revelándonos que la «realidad» nunca es otra cosa que un mundo jerárquicamente escenificado (Baudrillard, 2005: 34, 35).

Al nivel de Disneyland y demostrando que Baudrillard es un filósofo marxista que trata la posmodernidad -posmarxista- se encuentra el escándalo Watergate como muestra de un simulacro que no nos abandona ni cuando se supone que estamos venciendo el simulacro original. Es necesario que dentro del simulacro se encuentren respuestas contrarias al discurso hegemónico del capital cuando este abusa de su estatus, pero que rechacen este discurso desde una perspectiva moral o de corrección, para que desde dentro del sistema se apele a la moral intrínseca del mismo. Como replica de forma casi idéntica el argumento de la trilogía *Matrix*, la respuesta al problema del sistema, a una *anomalía*, se da desde dentro del sistema, cuando Neo, y cualquier otro de los elegidos, debe reincorporarse al sistema para corregir sus fallos hasta que estos aparezcan de nuevo. Esta cuestión la analizaremos en el capítulo dedicado a la obra de los Wachowski. En este apartado, Baudrillard reflexiona sobre el uso del sistema de la propia noción de simulacro que ellos han ayudado a implantar. Lo que importan de verdad no son los hechos, sino

la opinión que se tiene de ellos, lo que el pensador francés denomina el modelo, o mejor dicho, la multiplicidad de modelos:

La simulación se caracteriza por la precisión del modelo, de todos los modelos, sobre el más mínimo de los hechos. (...) Los hechos no tienen ya su propia trayectoria, sino que nacen en la intersección de los modelos y un solo hecho puede ser engendrado por todos los modelos a la vez. Esta anticipación (...) es la que da lugar a todas las interpretaciones posibles, incluso las más contradictorias, verdaderas todas, en el sentido de que su verdad consiste en intercambiarse (...) en un ciclo generalizado (Baudrillard, 2005: 41).

Es este un capítulo fructífero para este trabajo, Baudrillard también trata la contradicción de la posmoderna sociedad del simulacro. De la misma forma que los antisistema forman parte del sistema al querer reflotarlo. Y de la misma forma que en el arte, se intenta recuperar la esencia de la poesía haciendo anti-poesía, del teatro haciendo anti-teatro, y así en un incontable etcétera que viaja desde Duchamp a las huelgas modernas.

Los simulacros también afectan a la forma que tiene el poder de hacerse valer. Antes, en la época de los reyes elegidos por Dios, los cargos se perpetuaban de forma vitalicia salvo que el rey muriera o fuera asesinado. Los líderes actuales, salvo contadas excepciones, pierden el poder antes que la vida, así que la existencia de simulacros de amenaza permanente es una necesidad para justificar el aparato de protección y terror de cara a la masa. La naturaleza del simulacro es tal que su fuerza de hibridación entre realidad y ficción hace que sea imposible la ilusión independiente de la realidad:

Organice un falso hold-up. Asegúrese de que sus armas son totalmente inofensivas y utilice un rehén complice (...) intente que el asunto resulte «verdadero» para poder poner a prueba la reacción del sistema ante su simulacro perfecto. No va usted a lograrlo: su red de signos artificiales se liará inextricablemente con elementos reales, un policía disparará de verdad, un cliente del banco se desvanecerá (...) Total, que sin haberlo querido se encontrará usted inmerso de lleno en lo real (Baudrillard, 2005: 48).

Lo que Baudrillard quiere demostrarnos no es la prevalencia de lo real frente a lo simulado o imaginado, es que el simulacro no puede individualizarse, no puede aislarse, ya que estamos metidos hasta el cuello en él. Seamos conscientes o no. Queramos o no. Esto se debe a que

los creadores del simulacro no permitirán que se rompa bajo ningún concepto. La ley no se aplicará igual que si fuera “real” porque para Baudrillard la ley es un simulacro de de segundo orden, que todavía se asienta en el mundo real, mientras que la simulación sobrepasa esto: “va más allá de lo verdadero y de lo falso” (Baudrillard, 2005: 49).

Esta característica de la simulación la une indefectiblemente al fenómeno posmoderno, que como ya hemos tratado anteriormente en este mismo trabajo, se asienta en la deconstrucción de aquello que era cierto. Ni niega ni afirma nada. Simplemente deja que el caos haga su trabajo y mezcle, como quien remueve un guiso de cuchara, elementos de una y otra índole entre lo real y lo imaginado.

El resultado es de sobras conocido, aunque sea de forma parcial, el poder atacará lo caótico para poder seguir ejerciendo dicho poder sobre algo real. Que la población se aferre a cualquier tipo de asidero para que no cuestione la fuente de poder. El deseo, las motivaciones inherentes al ser humano serán fundamentales para esto. Como veremos cuando tratemos *El Show de Truman*, el control es más fácil cuando hay algo que nos empuja, desde nuestro fuero interno, a no dudar de un simulacro, a aquel reducto personal que erróneamente damos como cierto y ajeno al resto de cuestiones simuladas. “En un mundo sin referencias, la referencia del deseo, o incluso la confusión del principio de realidad y del principio del ser son menos peligrosas que la contagiosa hiperrealidad” (Baudrillard, 2005: 51). El poder asimismo maneja acepta todo tipo de discursos ideológicos, porque hablan de lo real, y dejan menos tiempo a pensar en lo quizá real, en el simulacro. En esto los *mass media* tienen un papel fundamental, si en la época de Baudrillard la telerrealidad era el primer paso hacia el control de la conciencia de simulacro de las masas, internet, como ya comentamos anteriormente es el paso definitivo. La hiperrealidad está con nosotros desde los años 50, cuando la televisión entró en todos los hogares de occidente y distorsionó lo real hasta hacerlo simulacro indistinguible:

TV-verdad, termino admirable por su carácter anfibio, pues la TV es la verdad de los Loud (la primera familia norteamericana en aceptar un experimento de telerrealidad para ser vendido a los televidentes) solo ella aparenta verdad en todo este asunto. Verdad que no es ya ni la reflexiva del espejo ni la perspectiva del sistema panóptico y la mirada, sino la verdad manipuladora del test que sondea e interroga (Baudrillard, 2005: 60).

Baudrillard se asustaba del momento en el que tu no vives mirando la televisión, sino que la televisión te mira a ti vivir. Cuando ya no solo quien trabaja en el medio aparece, sino que la necesidad de repercusión del ciudadano anónimo se hace tal, que se convierte en el producto y en el consumidor, en emisor de contenido y receptor del mismo. “Se acabó el imperativo de sumisión al modelo o a la mirada, «USTED es el modelo», «USTED es la mayoría». Tal es la vertiente de una sociedad hipperrealista donde lo real se confunde con el modelo” (Baudrillard, 2005: 61).

La propia naturaleza actual de los *mass media* -y con la aparición de internet esto se hace mucho más flagrante- hace que haya que pensar en estos “como si fueran, en la órbita externa, una especie de código genético que conduce a la mutación de lo real en hiperreal” (Baudrillard, 2005: 62). Esta transformación se realiza desde la supresión de toda relación de causa-efecto, de polaridad. La TV manipula pero también informa, internet ha hecho que todo el mundo pueda huir de los medios tradicionales de información pero también puede estar perdiendo el poco rigor que estos tenían -por una simple cuestión de competencia empresarial- y abrazar como válido lo que escriba cualquier bloguero en su casa. Entonces es que la simulación se materializa.

En cualquier dominio, ya sea político, biológico, psicológico, donde la distinción de los dos polos no pueda mantenerse, se penetra en la simulación, es decir, en la manipulación absoluta. No se trata de pasividad, sino de confusión entre lo activo y lo pasivo. El ADN (los *mass media*) realiza esta reducción aleatoria del sentido a nivel de la sustancia viviente (Baudrillard, 2005: 64).

Finalmente Baudrillard trata el terror de la bomba atómica como el simulacro definitivo. Mencionamos anteriormente que la bomba atómica y la guerra nuclear eran fundamentales para el desarrollo de la posmodernidad, y lo son en forma de simulacro, además de como generador de descreimiento en verdades absolutas. En este caso el simulacro viene dado desde una falsa sensación de peligro nuclear -que ya hemos visto es indispensable para el mantenimiento de los grupos de poder en el selva de hibridación en la que vivimos-. La posibilidad de la guerra nuclear es tan remota, que su única función es la de amedrentar la rebelión de algún colectivo o tendencia política contra el sistema simulado establecido.

Todo el mundo finge creer en la realidad de la amenaza (...). La disuasión excluye la guerra, arcaica violencia de sistemas en expansión. La disuasión es la violencia neutralizante de los

sistemas. No existen ya ni un sujeto privilegiado ni un adversario de la disuasión, se trata de una estructura planetaria de anonadamiento de opciones. Nada sucederá a nivel atómico.” (Baudrillard, 2005: 66).

Así también el modelo espacial, que implica una dependencia mundial en cuanto a los satélites de las grandes potencias, iniciará otro tipo de control basado en la espectacularidad técnica de los vencedores. Ambos generadores de simulacro “no tienen fines propios: ni el descubrimiento de la luna, ni la superioridad militar o estratégica. Su verdad consiste en ser los modelos de simulación, los vectores modelo de un sistema de control planetario” (Baudrillard, 2005: 69).

Del mismo modo funcionan las guerras de las grandes potencias en territorios postcoloniales, su único objetivo es la división del tablero de poder creando una falsa sensación de peligro, equilibrio y libertad. La guerra ha dejado de tener su valor natural e inherente al ser humano. Por muy violento que fuera era honesto en la mayoría de los casos. Los hombres y mujeres morían por cuestiones que el simulacro se encarga de borrar como patria, pertenencia o realidad. Ahora las víctimas son mucho más numerosas que antes pero la “seriedad ideológica de la guerra”, como la llama Baudrillard, se ha perdido, así como la importancia natural de victoria y derrota en sus acepciones primarias. Siguen existiendo pero desvirtuadas. Evidentemente hablamos de simulacro en su forma más brutal. En *Cultura y Simulacro* se utiliza el ejemplo de la guerra de Vietnam para ilustrar que aunque Estados Unidos abandonara el país -en lo que tradicionalmente se entendería como derrota- su sistema de gobierno se mantuvo, así como la estabilidad en el territorio.

No es extraño que la película de la «actualidad» produzca una impresión siniestra de kitsch, de «retro» y de porno a la vez (y esto nos recuerda a la banalización del sexo que denunciaba Eagleton). La realidad de la simulación es insoportable. (...) Nuestra suerte está echada. Toda dramaturgia e incluso toda escritura real de la crueldad ha desaparecido. La simulación es quien manda y nosotros no tenemos derecho más que al retro, a la rehabilitación espectral, paródica, de todos los referentes perdidos, que todavía se despliegan en torno nuestro, bajo la luz fría de la disuasión (Baudrillard, 2005: 77).

El pesimismo de Baudrillard es tan deprimente como impresionante. El visionario francés -se lo merece, llámémosle así por esta vez- en esta obra ofrece una reflexión adivinatoria

del devenir del mundo en los casi cuarenta años que han pasado desde la publicación de *Cultura y Simulacro*. Pocos, aún a día de hoy donde el simulacro es aún más insoportable que en 1978, son capaces de vislumbrar el mundo en el que viven, porque las formas de perfeccionamiento de control por parte de quien posee los medios de masas y la ideología se ha acrecentado de forma evidente.

Por suerte, hay quien desde el cine intenta despertar conciencias al respecto, y a estos *artistas*, en el sentido más profundo de la palabra, son a los que vamos a tratar a continuación: Richard Linklater, los Wachowski y Andrew Niccol. Pero antes utilizaremos la teoría del esloveno Slavok Zizek para saber diferenciar los diferentes tipos de simulacros de lo real.

5.1 EL CINE, ZIZEK Y EL DESIERTO DE LO REAL

“El cine es el arte de las apariencias y las fantasías, por ello, es capaz de decirnos cómo la realidad misma se constituye como una construcción ideológica, social o simbólica. En este sentido, la ficción cinematográfica es más real que la realidad misma” (V.V.A.A, 2008: 1).

Slavok Zizek es uno de los grandes pensadores de la filosofía y la crítica cultural posmoderna y como tal no puede dejar de tratar a lo largo de su dilatada obra cuestiones referentes a la posmodernidad en el ámbito cinematográfico. Gran parte de su obra trata estos temas desde una perspectiva politizada, siendo referente de la izquierda en cuanto a la crítica cultural. Nosotros intentamos evitar un enfoque demasiado político al respecto, aunque sin obviar sus artículos sobre el simulacro en los cuales recoge la herencia temática e ideológica de Jean Baudrillard que ya hemos expuesto anteriormente. Además en sus artículos trata *El Show de Truman* o *Matrix*, por lo que sus reflexiones encajan perfectamente con la naturaleza de este trabajo.

Slavok Zizek en su *Bienvenidos al desierto de lo real* trata el tema del simulacro desde la perspectiva del poder de decisión en un sistema tan ambiguo como el que hemos expuesto en el punto anterior. Para él las decisiones que se nos permite tomar son aquellas que se sitúan en los cánones de la sociedad de consumo:

Este apego ridículo a la opción de cada uno no hace sino acentuar el absoluto sin sentido de la alternativa. (¿Y acaso no sucede lo mismo para los *talk-shows* nocturnos, en donde la “libertad de opción” está entre Jay Leno y David Letterman? ¿O para las gaseosas: Coca o Pepsi?) (...) Este caso extremo de falsa participación es una apropiada metáfora de la participación de los individuos en nuestro proceso político “postmoderno”... Por supuesto, la respuesta postmoderna a esto sería que el antagonismo radical emerge sólo a medida que la sociedad es aun percibida como totalidad (Zizek, 2001).

Vivimos en una era de ficción simbólica, por esto, el cine, con su ficción evidente, se convierte en algo más real y más auténtico que la vida misma. En el cine se nos da la oportunidad de saber que lo que estamos viendo *no es real*, igual que a Neo cuando se le revela *Matrix*. A diferencia de los demás humanos que viven conectados e inconscientes. Somos otra generación más, después de otras subyugadas por la religión mal entendida y demás anuladores de la decisión, sin capacidad de elegir realmente. Pero mientras las demás generaciones que sabían que

estaban actuando forma sacrificada por un bien posterior (real o no), nosotros somos la primera que presupone que sí puede elegir. “Nuestra vida «real» misma esta sostenida por un orden virtual de conocimiento objetivado” (Zizek, 2001). Para Zizek esta negación del libre albedrío posmoderna tiene su ejemplo perfecto en el llamado en castellano *Efecto 2000*. Cuando empujados por el miedo a la obsolescencia de las máquinas, nos vimos presionados a producir y consumir máquinas nuevas, a pesar de que no sucedió ninguna calamidad de las anunciadas y de que por lo tanto, nos deshicimos de lo “antiguo” y abrazamos lo “nuevo” por ordenes directas de los grupos de presión y poder.

El simulacro se hizo indudable en occidente tras los atentados del once de septiembre en Nueva York, aquello de lo que ya hablaba Jean Baudrillard en 1978 sobre el simulacro y la multiplicidad de modelos.

No importa la verdad ni los hechos. Cada cual tiene su interpretación, quizá el gobierno del ex-presidente Bush realizara una masacre contra su propio pueblo para tener la excusa perfecta para invadir Irak, quizá todo sucedió como la versión oficial narró y dos aviones asaltados por yihadistas derrumbaron por completo las dos torres más altas de la ciudad que nunca duerme. ¿Quién sabe...? Si se sabe, en cambio, que centenares de videoaficionados grabaron el momento, y que la multiplicidad de las imágenes ayudó y ayuda a propagar la confusión.

Si hay algún simbolismo en el derrumbe de las torres, no es tanto la vieja noción de centro del capitalismo financiero sino, más bien,(...) del capitalismo virtual. (...). Es cuando miramos en la pantalla de la televisión a las dos torres del WTC colapsarse, que llegamos a la posibilidad de experimentar la falsedad de los reality shows de la TV: aun si los shows son reales, las personas que actúan en ellos -simplemente se actúan a si mismos (Zizek, 2001, 3).

Volvemos aquí a la importancia de los *mass media* en la difusión de los simulacros, sin los cuales las personas no tendríamos forma de recibir una misma información de un suceso particular. Una versión oficialista del estado de la cuestión que, inevitablemente y ante el monopolio del control y racionamiento de la verdad por parte de los círculos de poder, nos obliga a aceptar ciegamente o a dudar sin contemplaciones de lo que se nos ha contado. Pero todo forma parte de la misma suerte de posverdad.

Pasa lo mismo con la realidad virtual, inspiración fundamental de *Matrix* y epítome de la simulación llevada al extremo. Como bien señala Zizek en su conferencia *Fotografía, documento, realidad: una ficción más real que la realidad misma*, del año 2004, no es comparable el si-

mulacro imaginario y de la ficción simbólica, la cual genera una duda entre lo que se ve y lo que nos es contado; con el “simulacro de la realidad virtual (que explicaríamos) por el contrario: <<se muy bien que lo que veo es una ilusión generada por una máquina digital, pero no obstante acepto sumergirme en ello y comportarme como si lo creyera” (Zizek ,2004, 6)

Esta diferenciación será clave a la hora de analizar de formas diferentes los simulacros que se proponen en *El Show de Truman* y *Matrix*, los cuales están basados en la realidad virtual y *Walking Life*, que apuesta por un simulacro imaginario, sumergido en el sueño.

Cabe detenerse aquí para repasar la teoría del esloveno que nos permitirá diferenciar los distintos niveles de “lo real” en los filmes seleccionados. Esta acepción de “lo real” no debe confundirse con la realidad, porque nuestra realidad se construye simbólicamente. Lo auténticamente real no puede ser representado mediante símbolos. Lo real no es un desdoblamiento más o menos fidedigno de la realidad, sino el vacío que esta deja. Podemos distinguir cuatro tipologías de “lo real”:

- Lo real simbólico: Una explicación mediante símbolos o conceptos inabarcables de la realidad. Este es el tipo de explicación que se da en ciencias como la física cuántica. Esta capacidad de lo real se adquiere mediante el lenguaje y nunca puede relacionarse con lo real real.
- Lo real real: Aquello que es, o que se nos intenta transmitir a través de la ficción *honestamente* como real. Los referentes que nos hacen involucrarnos de forma completa, sin duda y sin autosugestión. Es decir, ni una explicación conceptual de un concepto real, ni el autoengaño de la realidad virtual, ni lo real imaginado.
- Lo real imaginado: Relacionado con lo sublime, con aquello que el individuo, dentro de la realidad posmoderna, considera como suyo propio y además como algo ajeno a él. El sueño o los arquetipos de los que se sirve el psicoanálisis formarían parte de esta categoría.
- Lo real virtual: Todo aquello que nos forzamos a considerar como real *sabiendo* que no es así. Es el último paso del simulacro, que como ya hemos mencionado antes podría resumirse con la frase “Se muy bien que lo que veo es una ilusión generada por una máquina digital, pero no obstante acepto sumergirme en ello y comportarme como si lo creyera” (Zizek, 2004, 8)

Todas estas categorías se relacionan entre sí, pero representarían tipos de simulacro diferentes, en nuestro análisis filmico trataremos las tres últimas.

5.2 MATRIX

A finales del pasado siglo XX occidente se sumía en el miedo y en el caos que anunciaba el temido *efecto 2000*. El *efecto 2000* amenazaba con desconectar todos los ordenadores que ya por entonces eran fundamentales para el funcionamiento de nuestro mundo debido a un posible problema de programación que les impediría cambiar las cifras de 1999 a 2000. Dicho así parece poco más que un intento de engaño, ¿no? Sin embargo hace dieciocho años, los humanos éramos todavía unos principiantes en nuestra relación con lo virtual. Internet llevaba en funcionamiento a nivel de masas menos de diez años y la posibilidad de relacionarnos con él como hacemos ahora era una utopía. En esa situación una película llega a las pantallas de cine de todo el mundo: *Matrix*. De los entonces hermanos Wachowski.

Esta película es una alegoría del pensamiento sobre el simulacro de Jean Baudrillard, que se mezcla con el camino del héroe y que juega también con la idea platónica del mundo de las ideas.

En *Matrix*, se cuenta la historia de Thomas Anderson, un informático que trabaja para una multinacional por el día; pero por las noches, oculto tras el sobrenombre de Neo, es uno de los hackers más buscados del mundo. Neo parece obsesionado con encontrar algo. Ese algo es Matrix. Pero no sabe lo que es, ni que puede encontrar cuando llegue a ello. Tras un encuentro con una misteriosa mujer llamada Trinity que le lleva hasta Morfeo, el hacker relacionado con Matrix que ha estado buscando todo este tiempo, se le revela una verdad. El mundo en el que vive es una simulación generada por las máquinas, que en una guerra hace ya tiempo, vencieron a los humanos y los denigraron a ser la fuente de energía de las propias máquinas. Mientras con su calor generan energía, los humanos se aletargan en grandes colmenas donde sus cerebros viven conectados simulando la realidad que alguna vez tuvieron. Mientras, la Tierra es un mundo posapocalíptico. Pero hay una solución, Neo es el elegido que deberá vencer a las máquinas y salvar a la humanidad de Matrix.

A partir de esta premisa se desarrollará una trilogía que combinó grandes éxitos en taquilla y crítica, pero lo más importante para nosotros es que es una película pionera para el estudio del simulacro en muchos aspectos. Al igual que el libro de *Alicia en el país de las Maravillas* - que se menciona de forma clara en el film- es un producto de la cultura de masas que intenta alertar a esa cultura de masas del estado en el que está. Mirando el mundo a nuestro alrededor no parece que lo consiguiera.

Este film es una alegoría perfecta de la sociedad actual. Evidentemente parte de una premisa pesimista. Cuenta con que la inteligencia artificial nos someterá. Pero encontramos paralelismos suficientes para tratar el tema desde las obras de Baudrillard y Zizek.

El primero de los puntos en común con las categorías de lo real que enuncia Slavok Zizek es lo que hemos venido a llamar “lo real virtual”. En este nivel de realidad, nosotros, los humanos, aceptamos que vivimos en un mundo controlado por las máquinas -yo mismo no podría escribir este TFM sin el ordenador con el que tecleo- pero lo aceptamos. En este mismo nivel de realidad se encuentran aquellos conectados a Matrix. En el caso de que alguien intentara *despertar* a otro humano de la realidad en la que vivimos, haciendo consciente de que dependemos por entero de las máquinas a nivel sociedad, la reacción lógica de la gran mayoría de la población sería del tipo: “vale, tienes razón, pero déjame seguir conectado, me merece la pena”.

Esto en la película queda reflejado en el personaje de Cifra. Cifra ha sido liberado hace tiempo por Morfeo, y ha ayudado a trabajar a liberar a muchos otros como Neo, sin embargo, pacta con las máquinas para entregarles al elegido y a toda la tripulación de la nave de Morfeo a cambio de que le borren la memoria y le devuelvan a su estado previo de ignorancia y conexión a la matriz. Porque el mundo real no es mejor que la simulación virtual que han creado para nosotros. Que se lo digan a los millones de personas que ligan por internet, a los millones de usuarios de Facebook -donde creamos vidas paralelas- o a aquellos youtubers que han abandonado parte de su vida real para dedicarse a crear contenido en la red.

Otro de los puntos de relación que tiene *Matrix* con el simulacro es al respecto de Disneyland. Disneyland, para Jean Baudrillard, no ofrece una realidad verdadera ni falsa. Como Matrix, se utiliza para escenificar que nuestro mundo es un simulacro. Todo lo que hemos enumerado en el anterior punto, así como todo lo que hemos dejado de mencionar, está generando una sociedad en la línea que separaba lo ficticio de lo real se esta difuminando. Las máquinas han creado una realidad en la que todo es mejor que el mundo real en el que los humanos realmente viven. Como en Disneyland, todo es más bonito, más brillante, menos humano. La única diferencia está en -y vuelve a servirnos de ejemplo de como tiempo y simulacro son dos paradigmas posmodernos que se relacionan entre si- el tiempo que estamos preparados para aguantar en el simulacro de Disneyland. Mientras que el parque de atracciones es un engaño provisional, Matrix es un engaño permanente. En la segunda parte de la trilogía, *Matrix Reloaded*, Neo se encuentra con El Arquitecto, la cabeza pensante de Matrix. Este le cuenta que ha habido ya varios intentos de Matrix, y que los primeros no resultaron satisfactorios debido a que eran dema-

siado perfectos para la naturaleza humana. Así que ideó dos cuestiones: la primera, dotar al mundo virtual de la mayoría de características del mundo humano primigenio; la segunda, utilizar aquellos fallos del sistema que se rebelaban contra él para que, reintegrándose en Matrix, pulieran los errores del sistema y se avanzara siempre hacia un sistema mejor. Estas ideas nos pueden remitir a aquella frase de “puedes engañar a alguien todo el tiempo, o a todo el mundo parte del tiempo, pero no puedes engañar a todo el mundo todo el tiempo”. Además, la segunda solución nos lleva directamente a aquel capítulo de la obra *baudrillardiana* en el cual se trata el escándalo Watergate.

La relación entre *La precisión de los simulacros* y *Matrix* vuelve a ser clara. Me atrevo a afirmar que los hermanos Wachowski escribieron la película con el libro del francés en la mesita de noche. Mientras que para que Matrix siga evolucionando es necesario que un elegido, aparentemente fuera del sistema, llegue hasta el final de este para “demolerlo”, en el mundo real pasa lo mismo.

En el escándalo Watergate fue necesario que unos periodistas, supuestamente ajenos al sistema, llegaran a demostrar que el sistema estaba corrupto y pervertido. La clave de la cuestión es que esos periodistas, al igual que Neo, no pertenecen al *a fuera* del sistema. No cambian el sistema porque estén en contra, sino porque se ha pervertido. Neo no intenta cambiar la humanidad, intenta devolverla a su estado primario. De la misma forma los periodistas que destaparon el Watergate intentaban volver a un sistema político no corrupto, pero básicamente con los mismos preceptos que el que intentan derrocar.

Nos encontramos con que el simulacro está tan integrado en la sociedad que solo puede ser sustituido por otro simulacro, mejor, pero simulacro al fin y al cabo. Esto se debe a la naturaleza de Matrix y de los simulacros. En ambos no hay posibilidad real de salir, salvo gestas, proezas o acontecimientos históricos muy excepcionales. De esto se encarga el Agente Smith y los suyos en Matrix. Son programas, parte un sistema mayor, y se encargan de que nada afecte al sistema. Antes de que Neo sea consciente de que existe Matrix, solo por tener la duda, el Agente Smith acude a verle a su trabajo. Le dice que si le ayuda a detener a Morfeo, que es “el malo”, aquel que esta desestabilizando el sistema, el podrá marcharse y continuar su vida normal.

Dentro de la analogía *Matrix-simulacro* que estamos tejiendo quizá podríamos remitirnos al papel de los *mass media*. Son parte de un sistema que ellos mismos son conscientes de que no es real o autentico, en el sentido del termino más puro. Sin embargo se encargan de mantenerlo por conveniencia en lugar de ayudar a la gente a despertar. El primer paso al respecto de esto fue la televisión, a la que tanto Umberto Eco como Jean Baudrillard dirigen severas críticas. Sí. Las

élites dominantes en el mundo real o las máquinas en *Matrix*, cuentan con el control de los medios de comunicación o los agentes, y les convencen u obligan a no destapar los fallos del sistema -más aún, a ocultarlos-.

(Mientras reviso esto leo un twit. En ninguno de los cuatro grandes periódicos en papel de España ha aparecido hoy, 2 de junio de 2017, en portada, la multa de 500.000 euros que la Generalitat de Catalunya ha impuesto a la empresa Gas Natural, causante del fallecimiento de una anciana en Reus por cortar el suministro).

Por su parte, el Agente Smith y sus compañeros son también conscientes del sistema. No pertenecen, a pesar de su apariencia humana, a humanos conectados. Son programas *diseñados por el sistema* para mantener el orden en la jungla virtual.

Como último apunte entre la conexión establecida entre *Matrix* y Jean Baudrillard nos detendremos en el que quizá es el momento más icónico de la película. Cuando Morfeo le cuenta a Neo lo que es *Matrix*. El maestro le muestra al elegido dos pastillas, una roja y una azul. La roja le llevará a descubrir qué es *Matrix*, la azul le llevará a *Matrix*, de nuevo, como jugador. Con ambas en la mano le dice “Solo te ofrezco la verdad. Nada más”. La interpretación que se le puede hacer a esto desde la perspectiva del simulacro es sencilla a la par que interesante.

La esencia del simulacro -y para el que escribe, también de la posmodernidad- según Jean Baudrillard es que no puede considerarse ni verdadero ni falso. Me explico. Si Morfeo le dijera a Neo “si tomas la pastilla roja te enseñaré la verdad” (Wachowski, 1999) estaría negando la propia esencia del simulacro. Ya que para Baudrillard cuando extendemos un simulacro en cualquier situación es imposible que este no se mezcle indefectiblemente con la realidad (en el repaso que hemos hecho de su obra hemos utilizado su metáfora del atraco).

Cuando asistimos a un sistema de naturaleza simulada nos alejamos de la dualidad verdadero y falso. La línea que las separa desaparece por lo que solo tenemos una ambigüedad, en este caso virtual. Las palabras de Morfeo están elegidas a la perfección. Tomando cualquiera de las dos pastillas Neo vivirá la *verdad*, *Matrix*, a pesar de tener encerrados a los humanos en cápsulas ofrece otro tipo de verdad. Por eso Cifra quiere volver a *Matrix*, elige una verdad con otros pros y contras que la conciencia.

Para finalizar la relación de la teoría del simulacro con *Matrix* pasaremos a Slavok Zizek, cuyos artículos *Bienvenidos al desierto de lo real I*, y *II* son llamados así después de la presentación que Morfeo le hace a Neo de *Matrix*. En este caso nos centraremos en la capacidad de deci-

sión. Tanto cuando Neo está en Matrix como cuando yo que escribo y usted que lee estamos fuera de la película, en nuestra realidad normal, se nos ofrece una falsa capacidad de decisión.

Podemos optar por multitud de opciones, pero esa capacidad de decisión está restringida por los mandatarios. Sean las máquinas o sean los círculos de poder. Las opciones a las que nos enfrentamos están todas determinadas por algún tipo de interés ajeno a nosotros, la elección libre no es posible. Si en Matrix hay alguna anomalía momentánea se encargarán de borrarla inmediatamente, si en el mundo real algo intenta desafiar el sistema, proponiendo una opción ajena a él, el sistema se encargará de hacerla parte de sí de algún modo.

En definitiva *Matrix* me parece la alegoría perfecta del mundo actual. Personalmente puedo equiparar una gran cantidad de situaciones en mi vida actual como humano posmoderno con lo que se nos presenta en la obra. Para cualquier persona que sea un poco consciente de como funciona el mundo en el que vivimos *Matrix* debería ser una llamada a la reflexión. En mi caso, y a pesar de pecar de personalista en un trabajo como este, creo que la enseñanza final de la película de los Wachowski radica en que el simulacro en la sociedad actual parece que ha venido para quedarse. Ante esto podemos adoptar varias posturas: La postura de quien no quiere ser despertado, o de quien conociendo la verdad del funcionamiento del sistema, prefiere olvidar y vivir una verdad parcial, con los gustos que ofrece el sistema (no preocuparse en exceso, una relativa comodidad y disfrute,...); otra postura corresponderá a quienes, ya liberados de Matrix, rehuyen tanto el sistema que prefieren esconderse en su porción de consciencia y esperar a que, en algún momento, Matrix decida desaparecer o alguien se encargue de destruirlo. En la trilogía esta postura la adoptan los miles de humanos liberados que viven en Sión y que no se involucran en lo que ocurre en Matrix. Estos esperan atemorizados que Neo les salve o que las máquinas los destruyan tarde o temprano; la última postura será la de Neo, Morfeo, Trinity y los demás. Ellos conocen la existencia de Matrix, saben de su poder, incluso más que los recluidos en Sión. Pero como conocen la cuasi-invulnerabilidad del sistema, intentan hacer todo lo que pueden para, dentro de su conciencia, no quedarse sin hacer nada y participar, a su manera, en el funcionamiento del mundo. Un mundo, el de Matrix, que está ahí, y aquí también, y parece que viene para quedarse. Las opciones ya están planteadas. “Recuerda. Solo te ofrezco la verdad” (Wachowski, 1999).

5.3 EL SHOW DE TRUMAN

En la película escrita por Andrew Niccol y dirigida por Peter Weir se nos cuenta la historia de Truman Burbank, un hombre aparentemente normal que vive en una pequeña ciudad de la costa de Estados Unidos, trabaja en una empresa de seguros, está casado con una mujer correcta pero entre ellos no hay amor real. (¡Cuidado, *spoilers*!)

A lo largo de su vida Truman ha tenido dos experiencias traumáticas, la muerte de su padre y la pérdida de una chica en el instituto a la que amaba. Truman tiene una vida monótona y sin sobresaltos aparentes. Vive según una rutina definida: se despierta, se ducha, se mira al espejo, desayuna, compra la prensa, va a trabajar y vuelve a casa. Sin embargo, lo que él no sabe es que su vida es un experimento sociológico. Todas las personas que viven en su ciudad son actores, el clima está controlado por máquinas, y la ciudad misma es un decorado. Su vida es un reality show desde que nació, El Show de Truman. El creador del show es un genio televisivo, Christof, interpretado por Ed Harris. Curiosamente, en la serie *Westworld*, que también trata el tema del simulacro, aparece el mismo actor en un rol similar. Christoph compró a Truman desde antes de nacer, y ha hecho de su vida un espectáculo televisado por todo el mundo que tiene millones de fans. Hay *merchandising*, anunciantes en directo que pagan mucho dinero por que sus productos aparezcan en el show, etc. Todo parece seguir según el guión de los últimos años, en el cual Truman nunca se atrevía a dejar su ciudad por una serie de traumas impuestos artificialmente por los creadores del programa. Nunca deja su ciudad porque su falso padre se ahogó falsamente en una tormenta en el mar cuando él era niño, y no deja a su mujer a buscar a su amor platónico porque le dijeron que estaba loca.

A pesar de todo el control ejercido, durante la película, cuando Truman cuenta con treinta años, empieza a descubrir cosas sospechosas, un foco que cae del cielo, una emisora de radio que parece que emite según lo que Truman hace, etc. Por esto Truman sospecha y quiere marcharse. Cuando llega a la agencia de viajes para ir hacia Fiji, donde se habían mudado los padres de su amor de la adolescencia, todo se tuerce para que no pueda sacar un billete. Truman empieza a sentirse atrapado y descubre patrones de comportamiento en la gente a la que se encuentra por la calle, que no puede nunca salir de la ciudad por unas razones u otras cuando vence su miedo de salir a través de un puente (que cruza el agua, su mayor fobia, debido a la muerte de su padre), etc.

Un día llega a casa y se enfrenta a su mujer, la pseudo-amenaza y esta decide abandonar el programa. De forma paralela, la extra de la que se enamoró de joven y que fue forzada a abandonar el programa mantiene una campaña fuera del reality en la que exige liberar a Truman. Debido a esta situación de inestabilidad Christof, el productor ejecutivo del programa plantea hacer volver a su falso padre para calmarlo. Esto solo funciona durante un tiempo, en el que además Christof crea un nuevo personaje, una compañera de trabajo nueva, para que rehaga su vida amorosa. Esto parece funcionar un tiempo, pero Truman empieza a recluirse en su sótano, y mira sin parar una reconstrucción que ha hecho mediante recortes de revistas de su amor de adolescencia. Un día consigue escapar, se hace con un barco y se lanza a navegar por el -falso- mar del decorado del reality. Christof intenta que desista provocando una tormenta que casi le quita la vida, pero la determinación de Truman y los comentarios de la audiencia le hacen ceder y Truman alcanza el final del decorado. Cuando está a punto de salir, Christof se dirige a él emulando a Dios, y le dice que allí fuera -aquí afuera- el mundo es una locura y un sinsentido, y que allí tiene todo lo que se necesita para ser feliz. Truman duda, pero finalmente acaba abandonando el plató, y mientras se despide con una de las frases más icónicas del cine reciente “Y por si no nos vemos: Buenos días, buenas tardes y buenas noches” (Weir, 1998) abandona el plató, mientras Sylvie, su amada del instituto que ha estado viéndolo todo con expectación, corre hacia él. Tras esto, se ve a todo el mundo que estaba enganchado con la vida de Truman buscar otro programa en la parrilla.

He decidido narrar todo el argumento de la película, a diferencia de las otras que quedan analizadas en este trabajo, porque su desarrollo completo es necesario para tratar el simulacro perfecto que plantea este film de la forma en que se merece.

A diferencia de *Matrix*, que seguía de forma casi idéntica varios de los preceptos que trataba Jean Baudrillard en su *Cultura y Simulacro*, esta película es un reflejo perfecto del uso que los medios de masas hacen de la vida humana para sus intereses. Es el siguiente nivel de simulacro. Mientras que en 1971 Baudrillard comentaba la experiencia de la familia Loud, que se expuso durante siete meses a vivir totalmente rodeados de cámaras de las que ellos eran conscientes, *El Show de Truman*, como programa televisivo ficticio plantea el más difícil todavía. Una inmersión total en la vida de un humano, totalmente ajeno a que su vida es un producto televisivo, por lo que sus reacciones son totalmente reales. Como suele pasar, la ficción supera a la realidad, pero en este caso, para ofrecer la crítica más mordaz que he visto a la sociedad del entretenimiento masivo. Slavoj Žižek ya decía que la ficción cinematográfica era más real que la propia realidad, y en este caso se confirma su teoría.

Por otro lado, en el mismo sentido, *El Show de Truman* plantea una superación de Disneylandia como parque temático ficcional para ocultar el parque de atracciones mediático en el que se ha convertido la civilización occidental. Exhibiendo para la audiencia la vida de un hombre totalmente ajeno a su suerte y a su mediatización, la sensación de superioridad de los que están en el *afuera* se acentúa. El show de Truman es el programa televisivo perfecto, con una salvedad, que se está jugando con la vida de un humano. Reprimiendo sentimientos, generando traumas, dirigiendo su vida. Truman representa, al igual que se representaba en *Matrix* con las directrices de la máquina, la supuesta capacidad de elección que todos nosotros, humanos libres, disfrutamos fuera del plató. Nuestro libre albedrío está igual de negado que el de Truman, ya que aunque de forma menos directa y obvia, la televisión y -ahora que las marcas están descubriendo como aprovecharlo- internet nos bombardean con cantidades ingentes de información igual de infames que los anuncios que los actores presentaban a la audiencia delante de los ojos de Truman sin que él supiera nada. Por desgracia, ya somos todos Truman.

Baudrillard también avisaba del deseo como método de control. Cuando Truman está a punto de escapar por primera vez, Christof, el escritor de su vida entera, decide que si satisface el deseo de Truman de reencontrarse con su padre, este decidirá quedarse. ¡Y al principio funciona! Si no estuviéramos hablando de una ficción quizá todos habríamos decidido quedarnos al ver satisfecho un deseo tan primario. Sin embargo, de nuevo el amor, como en *Las vidas posibles de Mr. Nobody*, o incluso *Matrix* (recordemos la vuelta a la vida de Neo gracias a Trinity) es más fuerte que la muerte y la derrota a manos del sistema. Quizá lo único tan inherente al ser humano que nadie podrá externo podrá controlar o predecir jamás.

Volviendo al simulacro, en este caso a la crítica que plantea Umberto Eco a los medios de comunicación, debemos mirar hacia los espectadores, igual de atrapados en el mundo televisivo que el propio Truman. Si después de tan solo veinte años con niños criados en la televisión, el semiólogo italiano ya predecía una generación de niños con una pérdida de referentes reales, treinta y cinco años más adelante -el momento en el que está basado *El Show de Truman*- las consecuencias son incalculables. El producto de Christof no se hubiera mantenido durante treinta años en antena si no fuera por la mentalidad morbosa de quienes lo han consumido. El simulacro, como ya hemos comentado a lo largo de todo este apartado, precisa de una no-distinción de los conceptos de realidad y ficción, de verdad y mentira. Eso es lo que consigue el mundo dominado por las pantallas. No es casualidad que en toda fábula distópica desde 1984 las pantallas jueguen un papel fundamental en el control de las masas, y que pueblen todas esas ciudades futuristas que aparecen en gran cantidad de filmes. Decíamos al empezar este ensayo que el cine

era lo más parecido a los sueños. La cuestión es que el cine, acorde a la división de medios fríos y calientes de Marshall McLuhan que reseña Umberto Eco en su *Apocalípticos e Integrados*, es un medio caliente que reúne a la masa y es honesto en cuanto a su intención de ficcionalidad. La televisión le recluye a uno, y produce tanto ficción como no ficción. Por lo que la línea que separa verdad y mentira está emborronada desde su nacimiento.

El modelo de simulacro que se plantea en *El Show de Truman* a ambos lados de la pantalla televisiva, es como todo simulacro, preciso y concreto. Esto implica que el control debe ser perfecto, por eso, en cuanto la precisión de los simulacros falla, como el foco que cae del cielo, el no saber predecir la imprevisibilidad humana que al fin y al cabo es natural a Truman, es lo que acaba destapando la mentira.

Encontramos diferencias respecto a la fábula de *Matrix*. Mientras que el mundo posible de la cinta de los Wachowski es claramente científico-ficcional y se basa en una realidad que afortunadamente todavía no ha llegado, el programa en el que vive Truman es totalmente factible en una sociedad como la occidental actualmente.

Si recurrimos a la división de “lo real” de Slavok Zizek encontramos que mientras que *Matrix* se basaba en “lo real virtual” *El Show de Truman* se basa en “lo real real”. No apela a nuestro subconsciente ni a ninguna forma de virtualización o mecanización de la realidad. Eso es lo terrorífico de esta película. Es una metáfora pero no se estructura como tal, los referentes son reales, son cosas que conocemos. No hace falta ninguna explicación del mundo porque lo conocemos, es el nuestro. Millones de personas de todo el mundo nos sentamos cada día delante de nuestras pantallas para ver la vida de otros. Como bien dice Baudrillard, los *mass media* se convierten en un ADN que secuencia la realidad y la convierte en otra cosa.

Finalmente la película tiene un sabor agrisado. Truman consigue salir del programa después de treinta años de mentira, pero el mundo real que le espera fuera no será más verdadero. Esa es la naturaleza del simulacro. Ya lo comentábamos sobre *Matrix*, esa es el poder de los simulacros.

En este caso se nos ha narrado una historia dentro de un programa televisivo, pero como ya sabemos, al final los espectadores encuentran otro programa con el cual aislarse del simulacro en el que viven. Solo nos queda esperar que después del de Truman, Christof no encuentre otro modo de someter la voluntad de los humanos, por lo menos de los que están ciegos al simulacro. Pero como ya nos preguntamos en anteriores ocasiones, ¿era acaso la vida de Truman menos real que la nuestra? Al fin y al cabo, de todas las personas que eran conscientes del simulacro en el

que vivía Truman, él, el engañado, era el único que tenía pensamientos y sentimientos reales, auténticos. El resto vivía en otra clase de engaño, quizá más peligroso.

Como última vuelta de tuerca al poder del cine y de los simulacros comentar una triste anécdota, si es que alguna vez se puede hablar de anécdota cuando hablamos de la vida de seres humanos. Existe un trastorno real, que afecta a personas reales, por el cual, quienes lo sufren creen que su vida es una suerte de Show de Truman. Se han registrado más de cuarenta casos de personas a lo largo del mundo que están afectados por el Delirio del Show de Truman. La mayoría hombres blancos de entre veinticinco y treinta y cuatro años, de la edad de Truman y de su etnia. Es la sublimación del simulacro. Un síntoma de la enfermedad de la sociedad. Una sociedad manipulada por muchos *Christofs*, la mayoría anónimos. Los únicos interesados en una vida que no distinga entre realidad y ficción.

5.4 WAKING LIFE

Hemos hablado ya de dos visiones del simulacro que se relacionaban con dos tipos de “lo real” de los cuatro que propone Slavok Zizek. *Matrix* era un ejemplo de lo real virtual, *El Show de Truman* trataba de lo real “real”. Ambas eran visiones negativas del simulacro. En ellas el hombre perdía su esencia. Se deshumanizaba en un mundo controlado por las máquinas o los *mass media*. Pero no todos los simulacros tienen por que ser así.

En *Waking life*, mientras exploramos el mundo de los sueños, de lo onírico, se nos habla de una liberación, de ser más consciente de uno mismo frente a lo que se ha convertido la sociedad occidental. Es el simulacro que propone *Waking Life*, en el cual vivimos en lo real imaginado. Aquel tipo de realidad que trata de lo sublime. En este tipo, en vez de deshumanizarnos, indagamos en lo que, como humanos, consideramos algo propio y ajeno. Es el simulacro del subconsciente, de los sueños, aquel que se podría estudiar desde el psicoanálisis. Mi intención al mezclar esta obra con las anteriores es que ejerza a modo de contraste.

El simulacro dirigido por los poderes fácticos, estén estos representados por los medios de comunicación o por una forma de inteligencia superior que nos ha sometido a su voluntad no es la única salida. Richard Linklater nos propone que indagemos en el mundo del subconsciente. El director norteamericano nos lo sugiere regalándonos un film que es un viaje de hora y media por lo más recóndito de nuestra naturaleza y nuestro pensamiento. En lugar de exponernos al control ajeno, quizá tras la muerte, quizá en un estado de sueño lúcido, podemos disfrutar de

nuestro propio simulacro. En el que sepamos que lo que estamos viviendo no es real ni deja de serlo. *Waking life* se compone de unos treinta niveles de realidad, en los que el protagonista va viajando a través de sus pensamientos más íntimos, donde va recibiendo consejos y lecciones muy profundas que finalmente le hace ser consciente de la naturaleza del mundo y del alma humana.

A la vez, para el espectador, es una clase de filosofía de algo más de hora y media en formato audiovisual. A través de una estética original y muy cuidada vamos asimilando opiniones y teorías de diferentes ámbitos del pensamiento, que tratan muy habitualmente del posmodernismo y de la angustia que supone ser un humano consciente en el mundo simulado en el que vivimos.

En cuanto a niveles de la diégesis podremos encontrar similitudes con *Las vidas posibles de Mr. Nobody*, sin embargo, mientras que el espectador que afronta el film de Van Dormael, viaja de forma caótica pero consciente por los niveles de la mente del protagonista, en la película de Linklater no sabemos que estamos viendo hasta bien avanzado el film. Todo es más calmo y agradable, no hay acción, solo teoría. Es una película-ensayo sobre lo más profundo de la naturaleza humana y lo que hemos conseguido como especie en cuanto a pensamiento y artes. Una película brutalmente posmoderna que reflexiona sobre la corriente en la que se engloba, en numerosas ocasiones desde dentro de la misma y desde un punto de vista habitualmente optimista a diferencia de los filmes anteriores. Hacer un análisis desde la filosofía de todo lo que se nos cuenta en el film corresponde a un trabajo diferente. Nosotros hablaremos de las reflexiones sobre el propio simulacro y lo posmoderno que nos ofrece el film.

En uno de los primeros niveles de conciencia que nos expone la película se reflexiona acerca de la posmodernidad relacionada con Sartre y los existencialistas. Para el interlocutor de turno con el que habla el protagonista los filósofos posmodernos están considerando al ser humano como una suma de diferentes fuerzas ajenas a él; la cultura, el entorno, etc. Esto lo que provoca es que estemos negando la especialidad del alma humana, lo que nos hace únicos. Esta es la línea general de la película, a través de lo onírico estamos en conexión con nosotros mismos, no con el caos que es el mundo exterior. Lo que somos, o lo que deberíamos ser, puede no depender de nadie excepto de nosotros mismos. Somos responsables de en qué nos convertimos como especie.

Más adelante encontramos otra reflexión interesante: se le plantea al protagonista -se nos plantea- que revolución ahora mismo lo más importante es la información, y que esta se nos presenta de dos formas diferentes: la digital, que acabará llevándonos a la inteligencia artificial, y la

analógica, que refiere a la mejora de los humanos biológicamente mediante la clonación hasta que seamos neohumanos. Sin embargo, esta evolución resultará buena para la humanidad. El conocimiento nuevo se irá apilando sobre el conocimiento previo y crecerá cada vez de forma exponencial hasta que lleguemos a un momento donde seamos la esencia pura de lo humano. En ese momento los ideales humanos a día de hoy como la justicia y la verdad se nos revelarán y seremos todo aquello que hemos soñado ser. Es una visión de la evolución como algo bueno, una premisa que se repite a lo largo de la película. Como decíamos, una perspectiva a través de un simulacro basado en lo imaginado y lo subconsciente en el que nosotros somos dueños de nosotros mismos siempre que seamos conscientes.

Pero no todas las reflexiones acerca del simulacro son positivas en *Waking life*. Un hombre que finalmente acaba inmolándose como protesta ante la naturaleza humana critica duramente los medios de comunicación que tanto hemos tratado en los otros capítulos del simulacro. Para él -y para el que escribe- los función de los medios no es eliminar los males del mundo, es obligarnos a convencernos de que podamos vivir con ellos. Esto, de nuevo, enlaza con la visión pesimista de Baudrillard, para el que los medios de comunicación, por mucho que intenten parecer independientes del sistema solo trabajan para el de otra forma.

Hay muchas reflexiones ajenas al simulacro en la película de Linklater. En una escena, para mi una de las más bellas de toda la obra, los protagonistas de la trilogía sobre el amor de *Antes de...*, también dirigida por Linklater hablan sobre el tiempo y la reencarnación. A pesar de que se salga de nuestro objeto de análisis me gustaría detenerme en ella por dos razones. 1- Recoge la intertextualidad, otro tema fundamental de la posmodernidad, al incluir personajes de otras obras. 2- Reflexiona sobre el tiempo también desde la perspectiva del posmodernismo: esta escena hace hincapié en la relatividad del tiempo humano con respecto al universo. Nuestras vidas no duran más que una fracción infinitesimal en el tiempo de la humanidad o el universo. Esta visión sobre la pequeñez del alma humana no se podría haber dado de forma tan explícita en la modernidad, donde, como bien apunta Alain Robbe-Grillet en *Por una nueva novela*, el hombre era el centro del universo, la vara de medir de todas las sensaciones y descripciones. El tiempo era el tiempo del hombre y ya. Ahora sabemos que no, que pertenecemos a un conjunto de humanidad que se desarrolla a lo largo de las eras.

Otra reflexión que entronca con toda la temática de nuestra investigación sobre el simulacro se nos es revelada alrededor de la media hora de película. Es una conversación sobre el libre albedrío. ¿Tenemos capacidad de decidir realmente en el simulacro en el que vivimos? No se sabe. Pero hay una cuestión aún más aterradora. Si todos estamos formados por los mismos áto-

mos que siguen una serie de leyes físicas, ¿no funcionaremos todos al mismo nivel en el “gran cuerpo” que es el universo?. Dar respuesta sería demasiado aventurado.

En otro de los sueños que aparecen en la obra encontramos un monólogo de un hombre furioso gritando con megafonía en un coche que mezcla pesimismo y optimismo. Por un lado critica el sistema que nos aplaca y nos roba nuestra individualidad. El siglo XX ha sido el siglo del control, y espera que durante el siglo XXI los humanos, y aquí viene la parte optimista, sabiendo de nuestro espíritu libre y maravilloso pudiéramos liberarnos. De momento, para nuestra desgracia, el simulacro sigue ejerciéndose como fuerza dominante sobre nosotros. Llegamos ahora a uno de los puntos claves de *Waking Life*. En esta escena vemos a un mono armado con un proyector narrando un documental mudo. El mono, referencia simbólica de la especie humana -así se comenta en otro nivel de pensamiento de los que componen la película: que nuestro estatus actual solo nos otorga condición de super-chimpancé- nos dice que nuestra crítica empieza con la duda, la duda se ha convertido en nuestra narrativa. Y esto es la visión de la posmodernidad. La ignorancia y la duda se convierten en lo fundamental de esta nueva era. La falta de certezas nos empuja a una multiplicidad de posibilidades, ninguna absoluta. Igual que los niveles que estructuran la película del director de *Boyhood*. Lo interesante de este fragmento es que considera el arte como el método para reflejar y purgar esa duda. Y tiene sentido. El arte siempre ha sido ambiguo, libre en cuanto a gustos. Solo algo que nace con la naturaleza de no ser absoluto puede representar la posmodernidad de la forma más fidedigna posible.

En otra de las escenas encontramos una conversación entre un escritor y una mujer que le pregunta en una cafetería. A la pregunta de sobre qué va su novela, el escritor le viene a decir que sobre mil historias diferentes de gente corriente, sobre la nada. Esto entronca directamente a nivel posmoderno con lo que hemos comentado en el apartado de *La Gran Belleza*, cuando decíamos que es una película sin tiempo que trata sobre la nada. Un conjunto de vidas que se unen y se separan representando la entropía del universo. Además también menciona otra cuestión importante para la corriente posmoderna: “Pero leo y escribo conjuntamente” (Linklater, 2001). En el momento en el que Nietzsche promulga la muerte de Dios, que realmente ha ejercido un papel de escritor (por lo menos para los creyentes), como no va a morir el autor, el creador de arte. Ahora los papeles se han repartido doblemente. Somos lectores y autores a la vez, ejerzamos de lo que ejerzamos. Esto entronca con la ambigüedad de lo posmoderno, cada persona tendrá unos referentes previos que hacen que cuando se enfrenta a un objeto artístico, este viéndolo de una forma única y particular. Diferente a cualquier otro que se acerque a la misma película, libro o canción.

Un detalle importante que no podemos dejarnos en el tintero respecto al simulacro y *Waking Life* es la inclusión de la televisión dentro de los sueños. Ya hemos comentado la capacidad de la misma como emisora de lo programado, la mezcla entre realidad y ficción. La irracionalidad que supone el *zapping*, cambiar rápidamente de canal sin ver realmente nada, sin ser consciente de que asimilamos mientras asimilamos toneladas de información que viaja a la velocidad de la luz es insano. Es un tiempo que no nos dedicamos a nosotros mismos, elegimos el plano de lo real virtual frente a lo real imaginado o lo real real. El tipo de simulacro más fuerte.

Y con esto llegamos al punto central del filme, cuando el protagonista empieza a ser consciente de que está soñando, que está inmerso en un simulacro propio, fuera de su realidad habitual, y es instado por tres personas a que se sumerja en él y disfrute de lo que le ofrece su subconsciente. En el simulacro que creamos nosotros tenemos que ser conscientes de que somos, igual que el escritor del sueño anterior, lectores y escritores. Si asumimos una actitud pasiva -al igual que en el simulacro virtual- nos encaminamos a la pérdida de referentes y a la absorción total por el simulacro. Como reflexionábamos al final del capítulo dedicado a *Matrix*, la opción en la que somos más libres es cuando somos conscientes del simulacro y nos aprovechamos de sus posibilidades.

En el último tercio de película estos temas que priman en todas las conversaciones que mantiene el anónimo protagonista son el tiempo y el sueño. Es por esto que hemos dejado este análisis como el último de los seis que hemos hecho en este trabajo. Para destacar la conexión entre ambos paradigmas. Es este el *leit motiv* último de nuestro trabajo.

En cuanto al sueño se hace especial hincapié en la necesidad de ser conscientes. Considerando el sueño un simulacro es la única opción de que nos haga libres en vez de presos. De lo contrario, y tal como le sucede al protagonista en su proceso de recorrido por el subconsciente -probablemente tras su muerte- nos desesperamos. La conclusión al respecto es que el simulacro, sea del tipo que sea, esté en un plano imaginado o virtual es desesperante si dura lo suficiente para hacernos sentir presos y no somos conscientes de su naturaleza. Esto se debe a que el simulacro no es lo natural. Tal y como predicaba el hombre del coche en uno de los niveles de sueño anteriores, la esencia del hombre es demasiado pura como para ser controlada.

En cuanto al tiempo se suceden multitud de teorías, en la mayoría de ellas se considera el tiempo una paradoja. Se nos dice que “no es solo la eternidad sino el infinito” (Linklater, 2001). Da igual una hora o la eternidad completa, no somos conscientes de nuestro paso por el mundo. La única forma de superar el tiempo es, igual que en el simulacro, ejercitar nuestra mente, ser cons-

cientes de nuestra situación respecto a él. La excepcionalidad de la vida, su milagro, es que es una acumulación del tiempo.

Waking Life nos ofrece durante más de hora y media una serie de reflexiones sobre los diferentes tipos de simulacros y de tiempos, de la vida al fin y al cabo. Quizá la enseñanza más importante que nos transmite al respecto del simulacro, desde una perspectiva mucho más agradable que las otras películas que hemos escogido, al ser un simulacro personal y no colectivo y dirigido, es que la consciencia de participar de los simulacros es fundamental si queremos sobrevivir a ellos. En la primera conversación en la que el protagonista es consciente de su sueño reflexiona sobre ello, le dice a su interlocutora que cómo se siente al ser un personaje de un sueño, y ella le hace ver, que aunque sea su propio sueño él también se siente así. También surge la posibilidad de llamar realidad al sueño, ya que ambos operan en niveles diferentes, pero al ser ambos simulacros, se mueven en la línea que separa la verdad de la mentira.

No he querido -no se si podría- enlazar el aluvión de propuestas y pensamientos que recibe todo el que ve esta película con Baudrillard, Di Chio y Casetti o Zizek en exceso. En la justificación de este ensayo mencioné, a sabiendas de lo que me esperaba cuando entrase a analizar las películas, que cada una de ellas debe recibir un trato diferente porque cada una de ellas está construida de una manera particular y personalísima. Evidentemente también un trato diferente al que lo teórico ha recibido. En este caso he preferido asumir *Waking Life* -por su ausencia de *historia*- como una película sobre el simulacro que nos enseña a pensarlo de manera diferente, y a actuar de forma consciente cuando nos damos cuenta de que estamos sumidos en uno, ya sea dirigido por lo externo o nacido en lo interno. La única otra opción es desesperarse. Hay que asumir los momentos sagrados “The holy moment” (Linklater, 2001) que nos encontramos en la vida, en los sueños y en el cine, otra forma consciente de transitar durante unos instantes la línea de la ficción y la realidad.

6. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos desarrollado tres grandes bloques conceptuales. La posmodernidad como sistema cultural y artístico hegemónico en el momento histórico presente, el estudio del tiempo a nivel estructuralista y filosófico en la ficción, y el simulacro como resultado de la combinación entre la posmodernidad -con su sempiterna duda que afecta a todo lo que toca- y la irrupción de los medios de masas como forma de control de la población. Pero lo más importante ha sido que hemos podido aplicar lo aprendido en el estudio de estos tres saberes al análisis del fenómeno cinematográfico. Porque ese es el propósito principal de este ensayo, hablar de cine. Hacerlo desde unos fundamentos en principio ajenos a él ha sido una decisión que considero acertada, porque hemos demostrado que, en realidad, el séptimo arte lo engloba todo. Porque es el arte que más se parece a la vida.

Al empezar a trabajar teníamos tres hipótesis claras. 1- Que la posmodernidad era la corriente cultural imperante en la actualidad. 2. Que debido a esto el tratamiento del tiempo en la narración cinematográfica tenía que haber cambiado. Y 3. Que también por la influencia de la posmodernidad, el simulacro según lo definía Jean Baudrillard era uno de los temas capitales de este periodo.

En nuestro recorrido a través de los seis filmes escogidos -una selección de la que no puedo estar más orgulloso, ya que me han servido para expresar exactamente lo que quería- hemos visto que si hay una característica que domina todo el periodo posmoderno es la ambigüedad. Encontramos ambigüedad en las distintas visiones de la posmodernidad misma, también en la aplicación de unos modelos de análisis temporal sobre diferentes películas que muchas veces ofrecían dobles interpretaciones sobre lo que en ellas sucedía, y por supuesto en la diversidad de formas de tratar el problema del simulacro en cuatro directores norteamericanos alrededor del último cambio de siglo.

La primera de las hipótesis que planteamos creo que ha quedado confirmada. La posmodernidad es, para mi, un fenómeno definitivo a nivel cultural en cuanto estamos en un momento histórico en el cual el ser humano se ha quedado sin las certezas que sirvieron para estructurar el pensamiento de los siglos anteriores. Considero definitivo lo posmoderno porque en su misma esencia recoge la posibilidad, incluso la necesidad, del debate y la fragmentación de opiniones que este suscita. Por un lado Perry Anderson y Terry Eagleton, por otro Jean François Lyotard, y, creyendo que había firmado el fin de la posmodernidad para dar paso a lo hipermoderno, Gilles Lipovesky. La acumulación de teorías y debates en el seno de un fenómeno que la mayoría reconoce como *existente* -a excepción de algunos como Jürgen Habermas- me parece la prueba

de que nos encontramos ante una forma concreta de ver el mundo en el que vivimos que, evidentemente, ha dado el salto a lo artístico. Porque el arte, el cine en nuestro caso, lo que busca es una representación de la realidad mediante un mundo posible y ficcional, pero que se hace eco de los cambios que acontecen en el la sociedad real. Y la sociedad y el mundo en el que vivimos ha quedado fragmentado, vacío de referentes, y por lo tanto abierto a la interpretación más libre de la historia del pensamiento occidental que conocemos.

Así, cuando hemos estudiado el tiempo en tres películas diferentes: *Irreversible*, *Las vidas posibles de Mr. Nobody* y *La gran belleza*, hemos encontrado tres formas diferentes de representar la realidad y esta ambigüedad que la rige, pero las tres están fragmentadas. La fragmentación en la película de Jaco Van Dormael es evidente. Para él, ya no hay una única vida que vivir, porque eso sería un reflejo de una linealidad que la posmodernidad se ha encargado de desbaratar. Por lo tanto propone, mediante el recuerdo “Un hombre que ha perdido sus recuerdos, ha perdido la memoria, está preso en una existencia ilusoria. Cae fuera del tiempo y pierde así su capacidad de quedar vinculado al mundo visible.” (Tarkovsky, 2002: 78), una representación de la vida en la era del posmodernismo basada en los fragmentos de todas las posibles vidas que se pudo haber tenido. Y esto es así. Todo humano, alguna vez, ha vuelto atrás la cabeza para intentar vislumbrar que hubiera sido de él si, en vez de tomar una decisión, hubiera tomado otra. Y si esto funcionaba así en una época moderna que ofrecía la salvación al final del camino -recordemos que hasta el final de la misma, en una de sus últimas corrientes internas, el romanticismo, muchos se suicidaron porque al final habría algo mejor que lo que tenían en el mundo terreno- como no va a exacerbarse en un momento en el cual esa certeza última ha sido borrada. En la cual la idea de progreso -de finalización de un proyecto, que decía Lyotard- ya no es algo a lo que aferrarse. En *Irreversible* encontramos una mirada diferente a un mismo problema. Si todo está ya determinado, si no podemos cambiar nuestro futuro obrando bien para ganarnos un hueco en el cielo, ¿cómo vamos a contar una historia empezando por el principio?, ¿cómo vamos a plantear un conflicto y a generar una duda sobre su resolución si el final ya está cerrado antes de empezar? En este caso la fragmentación se da mediante un juego de la representación, el uso del plano secuencia para aportar realismo en pugna con la inversión del orden del relato y un montaje *découpage* que se aleja de esta representación realista del mundo para apuntalar una idea: el tiempo lo destruye todo, ya no es más un aliado que nos llevará hacia un futuro mejor. Finalmente, en el caso de *La gran belleza*, como ya dijimos en el apartado dedicado a su análisis, la apuesta es aún mayor. La linealidad se mantiene, pero se elimina toda referencia temporal que sirva de asidero. En la película de Sorrentino el fragmento se estructura mediante la elipsis.

Sabemos que estamos ante los días de un hombre tras su sexagésimo quinto cumpleaños, sabemos que se enamora, sabemos que vive en la mundanidad, y sabemos que se rompe y recupera la fe. Lo que no sabemos es cuanto tiempo pasa durante esas fases ni entre esas fases. El tiempo ha dejado de importar. Tras ver sufrir y reír a Jep Gambardella durante más de dos horas solo sabemos que al final vuelve a la misma situación en la que empezó todo. Sigue estando solo. Solo podemos vislumbrar ciertos momentos de belleza, unos fragmentos de realidad. Todo lo demás deja de importar en el momento en el que al final del camino no habrá nada nuevo para él.

Pero estas tres películas no son la punta de lanza de esta visión fragmentaria y ambigua del tiempo. No podemos dejar de escribir este ensayo sin ensalzar la que quizá sea la primera película que afronta el tiempo posmoderno de esta manera: *El año pasado en Marienbad*. Esta película francesa de 1960 dirigida por Alain Resnais es un espejo claro para todas aquellas que han tratado el tema de la ambigüedad del tiempo posteriormente. Bebe del *nouveau roman* para ofrecernos una historia de amor fuera de las restricciones del tiempo tan intrincada como vanguardista. Su fragmentación es mucho más inconexa y aleatoria que las películas de las que hemos hablado aquí, rodadas cuatro décadas después.

En cuanto a los filmes que afrontan la cuestión del simulacro también encontramos que la variedad y la simultaneidad de formas de tratar un mismo tema es asombrosa. Por un lado tenemos *Matrix*, que trata el simulacro desde la perspectiva de la realidad virtual y siguiendo los comentarios al respecto de este tema que marca Jean Baudrillard en *Cultura y Simulacro*. *Matrix* como Disneylândia, *Matrix* como Watergate, *Matrix* como el intento del sistema de que no nos planteemos que es cierto y que es no a través de una serie de maniobras que solo buscan la despersonalización. En este caso el simulacro está visto desde una perspectiva negativa, porque viene desde fuera. Nos es impuesto sin que se nos consulte. Es sobretodo un simulacro centrado en lo político y en el control. ¿Cómo saber si la vida que vivimos es verdad o no?, plantarnos si tenemos capacidad real de elección entre una y otra opción o es todo una falsa percepción. La posmodernidad es lo que tiene. No podemos entenderla sino desde la duda. Ante esto solo nos queda una posibilidad, ser conscientes del simulacro en el que vivimos y aprovechar lo que podamos de él.

El Show de Truman, en cambio, trata otro tipo de simulacro, el que los medios de comunicación y los medios de masas construyen a nuestro alrededor. Truman es un hombre atrapado en una mentira, en una jaula dorada construida para que sea entretenimiento de las masas a través del televisor. La vida de Truman es un reflejo de lo que es nuestra vida mucho antes de la invención de la redes sociales. Lo que para Truman era un engaño para nosotros se ha convertido en una

forma de vida. Mientras que Matrix atacaba la construcción de mundos ficcionales para que no pensáramos en la ficcionalidad del nuestro propio o en la capacidad del poder para perpetuarse desde una supuesta regeneración, *El show de Truman* es un reflejo de la aparición y el dominio de los medios de masas en nuestra vida, que a través del desdoblamiento de la realidad nos sumen en un estado de indefinición con respecto a lo real. Lo que vemos a través de nuestras pantallas a lo largo del día no es más ni menos cierto que lo que sentimos o pensamos. Forma parte de un simulacro, que es ambiguo y posmoderno por naturaleza.

En oposición a los simulacros externos e impuestos encontramos *Waking Life*, que propone una visión imaginaria de lo real. En esta película, Richard Linklater evidencia que el sistema en el momento del cambio de siglo está haciendo que la población pierda el norte, que el simulacro impuesto está durando demasiado y que el equilibrio se está rompiendo. La solución que ofrece ante esto es crear el nuestro propio, basado en el subconsciente y lo sublime que hay dentro de nosotros mismos. Nos pide abrazar el sueño en lugar de la televisión. Evidentemente no nos dice que nos volvamos como aquellos hombres y mujeres que aparecen en *Origen*, que pasan el día conectados a máquinas que les inducen soñar de forma indefinida. Es una alegoría sobre mirar al interior de nosotros mismos, disfrutar de la individualidad que nos hace humanos en lugar de plegarnos a la masa como en *El Show de Truman*, donde al final, las personas solo servimos para alimentar el simulacro: unos como actores y otros como espectadores de un espectáculo grotesco. Un simulacro, en definitiva, opuesto pero complementario al esbozado por los Weir y Niccol y por los Wachowski, ya que sin el de estos últimos, quizá no habría tanta urgencia por sumergirnos en el nuestro propio y privado. Igual de posmoderno, porque a pesar de que el sueño sea tan antiguo como el hombre, sigue siendo el territorio de lo ambiguo y de lo incierto.

Comenzábamos este ensayo haciendo mención al tiempo y al sueño, y lo finalizaremos de la misma forma, construyendo una temporalidad circular, como la denominarían di Chio y Casetti, en torno a nuestro trabajo. El tiempo y el sueño son inherentes a la humanidad desde que nació, y también han tenido una importancia capital desde que Homero dejó plasmada la *Iliada* en Dios sabe que tipo de papel. Pero esa es parte de la esencia de la posmodernidad, un movimiento que quiere ser definitivo, y para ello ha aprendido de los errores del pasado. Cuando la modernidad, de la mano del cristianismo y su promesa del reino de los cielos después de todo el sufrimiento en la tierra se afianzó, desestimó aquellas formas de narrar cíclicas que eran el ABC del mundo clásico. Así como todas las ideas que esta cultura milenaria había promulgado.

Esto no sucede con la posmodernidad, y el ejemplo que daremos lo volvemos a encontrar en el cine. Volvemos de nuevo (yo vuelvo siempre) a *La gran belleza*. Hay algo en lo que me

gustaría hacer hincapié sobre su uso del tiempo en cuanto a considerarlo posmoderno, y es la recuperación que hace de dos formas de narrar anteriores para expresar un sistema de pensamiento actual. Por un lado cuenta con la estructura cíclica del mundo clásico, por otro no abandona la linealidad en el orden del relato, y a todo esto le suma la fragmentación, característica fundamental de la posmodernidad. Es por esto que el posmodernismo no es un movimiento que se haya perdido, como aseguraba Lipovsky, entre la hipertrofiación de los elementos que la componen. Porque sabe que se debe al caos, a la ambigüedad, a la entropía, y que en el momento en el que deje a alguien atrás dejará de ser la respuesta a la desilusión que supuso el fracaso de la modernidad y de la razón. Habrá quien critique su indefinición, argumentará que cuando algo es todo, no es nada. Creo humildemente que se equivocan. Durante casi un centenar de páginas hemos podido exponer modelos de pensamiento y análisis nacidos en la posmodernidad y aplicarlos al cine. Un cine que es el motivo final de este trabajo, porque hemos dicho que lo cerraremos hablando del tiempo y de los sueños, tal y como lo empezamos. Y es que fuera de definiciones teóricas, qué es el cine sino un sueño para los hombres y mujeres de este mundo, que nos permite olvidarnos de que existe el tiempo moldeándolo a nuestro antojo, haciéndonos capaces por fin -muchos siglos después de empezar a soñar- de reproducir las vidas que imaginamos.

7. BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

7.1 BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON, Perry (2000): *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona. Anagrama.

ARÓSTEGUI, Julio (1995): *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Crítica.

ASKÍN, Yakov F. (1979): «*El concepto filosófico del tiempo*», en Paul Ricoeur (coor.), *El tiempo y las filosofías*. Salamanca: Sigüeme,

BAJTÍN, Mijaíl (1979): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

BARTHES, Roland (2007): *El placer del texto y lección inaugural*. Madrid. Siglo XXI de España.

BAUDRILLARD, Jean (2005): *Cultura y simulacro. Barcelona : Kairós,*

BAUDRILLARD, Jean (1995): *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*. Barcelona: Anagrama.

BORGES, Jorge Luis (1989): *El Aleph*. Madrid. Alianza editorial.

BORGES, Jorge Luis (1980):*Ficciones*; Barcelona, ed. Bruguera,,

BORGES, Jorge Luis (1980):*Prosa completa vol.1*. Barcelona: Bruguera, 1980a.

Prosa completa vol. 2, Barcelona: Bruguera, 1980b.

CAMPILLO, Antonio (1995): *Adiós al progreso. Una meditación sobre la historia*. Barcelona: Anagrama.

CARROL, Lewis (2010): *Alicia en el país de las Maravillas*. Madrid. Alianza editorial,

CASSETTI, F. y DI CHIO, F. (1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós.

CREELEY R., OLSON, Ch. (1987) *The complete Correspondence vol 7*. Santa Rosa.

DARÍO, Ruben (1967): *Poesías completas*. Madrid. Aguilar.

DUNNE, J. W. (1986): *Un experimento con el tiempo*. Buenos Aires: Hyspamérica ediciones Argentina,

EAGLETON, Terry (1997): *Las ilusiones del posmodernismo*. Buenos Aires: Paidós,

ECO, Umberto (1984): *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona: ed. Lumen.

FLAUBERT, Gustave (2014): *Madame Bovary*. Madrid. Alianza editorial,

FOSTER, H., J. Habermas, J. Baudrillard (2008): *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós,

GARRIDO, Antonio (1993): *El texto narrativo*; Madrid: Síntesis.

- GENETTE, Gerard.(2012): *Apostille*. Paris. Seuil.
- GENETTE, Gerard (2012): *Bardadrac*. Paris. Seuil.
- GENETTE, Gerard (2009): *Codicille*. Paris. Seuil.
- GENETTE, Gerard (1989): *Figuras III*. Barcelona: ed. Lumen.
- GENETTE, Gerard (1989): *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Madrid. Taurus.
- HUYSEN, Andreas (2011): *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- JAMESON, F (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós.
- LYOTARD, Jean-François (2008): *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona. Gedisa.
- LYOTARD, J. F. (2004): *La Condición Posmoderna*. Barcelona. Cátedra.
- ORWELL, George (1970): *1984*. Navarra. Alianza
- PROUST, Marcel (2011): *En busca del tiempo perdido Vol.1 Por el camino de Swann*. Madrid. Alianza.
- ROBBE-GRILLET, Alain (2010): *Por una nueva novela*, Buenos Aires. Cactus.
- TARKOVSKY, Andrei (2002): *Escupir en el tiempo*. Madrid. Rialp.
- TOYNBEE, Andrew (1971): *Estudio de la Historia*. Madrid. Alianza.
- VIDAL, Rafael (1999): *La historia y la posmodernidad*. Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, H." Contemporánea, t. 12., págs. 11-44.
- V.V.A.A *El cine según Slavoj Zizek* . laFuga, 7, 2008, Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/el-cine-segun-slavoj-zizek/18>
- WRIGHT MILLS, C. (1986): *La imaginación sociológica*, Mexico D.F. Fondo de Cultura Económica.
- ZIZEK, Slavok (2001) *¡Bienvenidos al desierto de lo real!*. Suplemento Radar, Diario Página 23/09/01. Disponible en internet (17.5.2017) <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/radar/01-09/01-09-23/pagina3.htm>
- ZIZEK, Slavok (2004) *Fotografía, documento, realidad: una ficción más real que la realidad misma*. Conferencia pronunciada en el Museo del Traje de Madrid el día 14 de junio dentro de los "II Debates en torno a la Fotografía" en los Encuentros PHE04. Disponible en internet (28.5.2017) <https://elcinesigno.files.wordpress.com/2011/07/fotografc3ada-documento-realidad-una-ficcic3b3n-mc3a1s-real-que-la-realidad-misma.pdf>

7.2 FILMOGRAFÍA

- ABRAMS, J.J. y Lidenloff, Damon (crs.); (2004-2010) *Lost*. EE.UU.: ABC,
- ABRAMS, J.J., Joy, L. y Nolan, C. (crs.); (2016-?) *Westworld*. EE.UU.: HBO,
- BROOKER, Charlie. (2011-?) *Black Mirror*. Reino Unido.: Channel 4/Netflix
- COUSINS, Mark. (2011) *The story of film: An Odyssey*. Reino Unido.: Hopscotch Films
- FELLINI, Federico, (1960) *La dolce vita*. Italia.: Pathé.
- GILLIAM, Terry. (1995) *Doce Monos*. EE.UU.: Universal
- GILLIAM, Terry. (1985) *Brazil*. Reino Unido/ EE.UU.: Embassy International Pictures
- HARMON, Dan. Roiland, Justin. (2013-?) *Rick y Morty*. EEUU.: Varios.
- HITCHCOCK, Alfred. (1945) *Recuerda*. EE.UU.: Selznick International Pictures
- HITCHCOCK, Alfred. (1948) *La Soga*. EE.UU.: Transatlantic pictures
- LIMAN, Doug. (2013) *Al filo del mañana*, EE.UU.: Warner Bros. / Village Roadshow Pictures
- LINKLATER, Richard. (2001) *Waking Life*, EE.UU.: Carolco Films
- LINKLATER, Richard. (1995) *Before Sunrise*, EE.UU.-Austria: Castel Rock Entertainment, Columbia Pictures
- LINKLATER, Richard.(2004) *Before Sunset*. EE.UU.: Warner Bros. Pictures / Castle Rock Entertainment
- LINKLATER, Richard.(2013) *Before Midnight*, EE.UU.: Sony Pictures Classic / Castle Rock Entertainment
- LINKLATER, Richard. (2014) *Boyhood*. EE.UU.: IPC Productions
- LUCAS, George. (1977) *Star Wars*. EE.UU.: Lucasfilms.
- NOÉ, Gaspar. (2002) *Irreversible*; Francia: Studiocanal.
- NOLAN, Christopher. (2000) EE.UU. *Memento*, EE.UU.: Newmarket / Summit Entertainment:
- NOLAN, Christopher. (2011) *Origen*. EE.UU./ Reino Unido: Legendary Pictures.
- NOLAN, Cristopher. (2014) *Interestelar*. EE.UU./Reino Unido/Canada: Legendary Pictures.
- PIZZOLATO, Nic. (2014-?) *True Detective* EE.UU.: HBO.
- RESNAIS, Alain.(1961) *El año pasado en Marienbad*. Francia: Coproducción Francia-Italia.
- SORRENTINO, Paolo (2013) *La gran belleza*. Italia: Indigo Films
- TARANTINO, Quentin. (1994) *Pulp Fiction*. EE.UU. Miramax/A Band Apart.

VAN DORMAEL, Jaco. (2015) *El Nuevo Nuevo Testamento*. Belgica, Luxemburgo, Francia: Caviar Films.

VAN DORMAEL, Jaco. (2009) *Las vidas posibles de Mr nobody*. Francia, Belgica, Alemania, Canada. Pan-Européenne.

WACHOWSKI, Andy y Larry, (1999-2003) *Trilogía Matrix*, EE.UU: Warner Bros.

WEIR, Peter. (1998) *El Show de Truman* EE.UU: Scott Rudin Productions.

ZEMECKIS, Robert.(1985) *Regreso al futuro*. EE.UU: Universal Pictures.