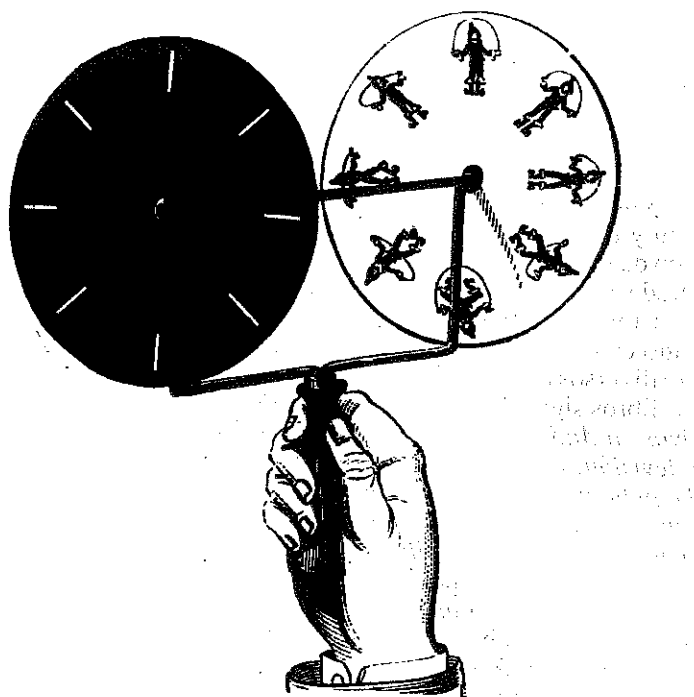


CINE Y TELEVISIÓN

INMACULADA GORDILLO



INMACULADA GORDILLO es Doctora en Ciencias de la Información y profesora titular de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Sevilla, donde ejerce docencia desde 1989. Desde 1999 hasta 2002 ha sido la Presidenta de la Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía (ASECAN). Ha participado en congresos nacionales e internacionales con ponencias sobre diversos aspectos del discurso fílmico y televisivo. Es autora de los libros siguientes: *Nada, una novela, una película, Los informativos en Andalucía. Estructuras narrativas de los informativos de televisión, y Narrativa y televisión*. Co-autora de volúmenes como *La publicidad institucional en televisión, Comunicación y espectáculo, Miradas de mujer. Ensayos cinematográficos, Imágenes cinematográficas de Sevilla, Alicia en Andalucía, 8 Calas cinematográficas en la generación del 98, y Angela Molina. Miradas*. Autora de artículos en revistas de comunicación, espectáculo, cine y televisión. Ha trabajado en Canal Sur TV como asesora y guionista del programa informativo cultural *Indicios*. Miembro de jurados de diversos certámenes de vídeo y cine.

En relación a otros modos de representación que mantienen relaciones con el cine —como la literatura, el teatro, la pintura o la radio— es necesario destacar la modernidad de la televisión: estamos ante un medio de comunicación que el cine asume cuando llevaba ya cincuenta años desarrollándose.¹ A pesar de que estamos ante un fenómeno del siglo xx, el invento comienza a gestarse a fines del xix y el término ‘televisión’ se incluye, por primera vez, en el Catálogo de la Exposición Universal de París de 1900.

Los trabajos que relacionan cine y televisión son sumamente escasos en el panorama científico internacional. Podemos considerar que los intelectuales de la teoría filmica poco o nada se interesaron por el fenómeno televisivo. Tal vez la excepción fue Rudolf Arnheim, ya que en 1935, en el periódico de Istituto Internazionale per l'Educazione Cinematografica, *Intercine*, publicaba un artículo que inauguraba la teoría televisiva titulado “Pronóstico de la televisión”. Ahí considera que la televisión, como medio de transporte cultural, puede

¹ No es fácil hablar de una fecha concreta para establecer el arranque de la comunicación televisiva. Los primeros balbuceos del nuevo medio fueron en 1925, en Gran Bretaña, con una definición de veinticinco líneas; en 1927 en Estados Unidos (cuarenta líneas) y en 1929 en Francia (cincuenta líneas). Pero habrá que esperar a la década de los cuarenta para hablar de retransmisiones regulares. Algunos investigadores toman como referencia el año 1952, año en que la comisión Federal de Comunicaciones puso fin a la congelación de concesiones en los Estados Unidos. Ese año ya había más de veinte millones de receptores en América y más de un millón en Europa.

emparentarse al automóvil y al avión, pues es un medio que permite ser testigos de cuanto ocurre en el mundo. Sin embargo para Arnheim, comparada con el cine, la televisión no ofrece nuevos medios para la interpretación artística de la realidad pues se queda en un mero instrumento de transmisión. A pesar de ello, gracias a la capacidad de hacernos experimentar la sensación de simultaneidad, la televisión se convertirá —recordemos que Arnheim firma este artículo en febrero de 1935— en el más poderoso medio de comunicación social.²

Como se ha señalado al principio, cuando nace la televisión el cine ha llegado a una espléndida madurez narrativa tras medio siglo de balbuceos, ensayos, experimentación y consolidación. Fue inevitable entonces que el cine se convirtiera, en los inicios del discurso televisivo, en un modelo de referencia para la configuración narrativa de muchos programas. Y no es casual que inicialmente, a falta de técnica electrónica adecuada y de un soporte en el que conservar la imagen y el sonido, el cine prestara una ayuda inestimable al nuevo medio. Por todo ello, debemos considerar que las investigaciones en torno a la televisión comienzan varias décadas atrás, con el nacimiento del cine, ya que tanto la teoría como la práctica cinematográfica pasarán a formar parte del patrimonio televisivo.

Sin embargo, en un principio se detecta la carencia de afán científico por construir una sólida estructura epistemológica a partir de la investigación y el conocimiento científicos del

² «En cierto modo la televisión se manifiesta como un pariente próximo del automóvil y del avión, sirviendo de transporte para el espíritu». ARNHEIM, Rudolf (1980): "Televisión" en *Estética radiofónica*, Barcelona: Gustavo Gili, página 165.

«La televisión está emparentada con el automóvil y el avión: es un medio de transporte cultural. Claro está que es un mero instrumento de transmisión, que no ofrece nuevos medios para la interpretación artística de la realidad, como la radio y el cine». ARNHEIM, Rudolf (1957): "Pronóstico de la televisión" en *El cine como arte*, Barcelona: Paidós, 1990, páginas 140-141.

propio medio televisivo. Esto se relaciona, inevitablemente, con lo que ocurriera medio siglo antes con el cine: en sus comienzos el nuevo modo de representación recibió el mismo rechazo por parte de intelectuales pero, como contrapartida, un equiparable éxito popular.

Las ocupaciones y preocupaciones de los pioneros en “hacer televisión” estaban fuera de la órbita de la reflexión teórica y los intelectuales despreciaban —como hasta no hace mucho— el nuevo medio. La bibliografía sobre las relaciones entre el cine y la televisión en los primeros años resulta casi inexistente, exceptuando un estudio pionero, el de Renato May de 1957, *La TV y el cinema (Cine y televisión, Rialp, 1959)* que fue el primer libro sobre televisión editado en España, y sobre el que Enrique de las Casas escribió: «Ante él (el libro de May) nos hemos quedado como si hubiéramos entrado de pronto en una habitación oscura tras largas horas de estar al sol. Deslumbrados, llenos los ojos de un enorme y desesperado intento por cogerlo todo».³

En 1962, con motivo del premio Grosseto, se desarrollan en Italia unos debates sobre las *Influencias recíprocas entre el cine y la televisión* cuyas conclusiones son recogidas por Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados*.⁴ Las diferencias esenciales entre cine y televisión que se recogieron en el debate estaban basadas en una barrera insalvable: «el cine permite ‘expresarse’ (con las connotaciones estéticas que asume la categoría de ‘expresión’), mientras que la televisión permite como máximo ‘comunicar’ (la diferencia, pues, entre los dos medios sería la misma que existe entre *arte* y *crónica*)».

³ DE LAS CASAS, Enrique (1959): “La televisión española” en MAY, Renato: *Cine y televisión*, Madrid: Rialp, página 279.

⁴ ECO, Umberto (1988): *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen, páginas 301 y siguientes.

Cine y televisión: enemistades peligrosas

En un principio la televisión tuvo que ocuparse en superar las limitaciones tecnológicas y no se preocupó, a diferencia de lo que hiciera en su momento el cine, de propiciar una reflexión teórica sobre sí misma. Es evidente que poseía espejos donde mirarse y asumió muchas de las investigaciones desarrolladas dentro del campo de la radio y, sobre todo, del cine. Pero también es cierto que entre el cine y la televisión se establecieron muy pronto una serie de barreras que opusieron resistencia a un entendimiento futuro inevitable.

El primero de estos enfrentamientos fue de carácter económico y se reducía a señalar el descenso de espectadores de salas de cine a partir de la proliferación de aparatos receptores de televisión en los hogares. En un estudio en torno al público americano se señala:

Si se estima en cuatro por término medio el número de espectadores que cada pequeña pantalla aparta de las grandes, puede juzgarse cuanto perjudica la televisión al cine [...] En realidad el poseedor de un receptor de televisión el primer año de uso deja completamente de ir al cine, para volver al cabo del año, pero una vez al mes en lugar de una vez a la semana, como antes.⁵

Sin embargo, creo que la segunda barrera es mucho más importante, ya que está basada en lo que podríamos denominar prejuicio cultural. En los primeros años de la televisión, el cine había alcanzado un reconocimiento artístico muchas veces reclamado por diversos sectores de la intelectualidad, y no parecía dispuesto a compartir el mismo rango intelectual con aquel aparato de entretenimiento casero que algunos no dudaron en situar entre los electrodomésticos del hogar moderno.⁶

⁵ JEANNE, René y FORD, Charles (1979): *Historia ilustrada del cine*, vol. 3, Madrid: Alianza, página 13.

⁶ SÁNCHEZ ANDRADA, Julio (1999): *Proyecto docente: Radio y Televisión Informativas*. Universidad Complutense de Madrid, página 152.

Nuestra tradición intelectual ha establecido la premisa de que la televisión es la gran enemiga de la cultura moderna, no tanto porque ofrece al mercado productos banales, premasticados y aseptizados en un esperanto audiovisual de acuñación anglosajona, sino porque roba tiempo de consumo cultural a otros medios tradicionales asociados a la alta cultura.⁷

En España la televisión es un objeto de estudio malo, indigno de centrar los esfuerzos de las comunidades científicas. Así, la televisión, carente de estatuto cultural, únicamente adquiere una pequeña legitimación institucional o académica cuando sirve como pie para comentarios político-sociales o cuando como objeto de estudio se le cruza con la economía y hablar de televisión se convierte en una manera tangencial de hacerlo sobre otros asuntos tales como las telecomunicaciones o la industria audiovisual.⁸

Los primeros años de la producción televisiva se caracterizaron por una pobreza de contenidos y una programación eminentemente de entretenimiento, lo cual no favorecía de ningún modo un cambio en la desdenosa y peyorativa actitud con respecto al nuevo medio que dominaba en los ambientes intelectuales.

Para que exista un cambio de actitud en los investigadores y un interés por considerar el fenómeno televisivo digno de reflexiones científicas tenemos que llegar a la década de los sesenta cuando la televisión se consolidó como medio de masas y se produjeron dos procesos determinantes: la universalización de los mercados y la constatación del poder social y político del medio:

⁷ GUBERN, Román (1991): "El escritor y la televisión" en *República de las letras*, nº 30, página 37.

⁸ PALACIO, Manuel: "Reseña de la televisión: historia y desarrollo (los pioneros de la televisión e historia de la televisión en España. 1956-1975)", en *Área 5. Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria*, número 3, páginas 116-117.

La planetarización de los mercados, las tecnologías y los sistemas mediáticos, en cuyo contexto la utilización de satélites de telecomunicaciones lleva a 'mundializar' los canales televisuales; y la recomposición de las instituciones, las prácticas y los discursos políticos en relación con el medio televisual: lo que se ha dado en llamar la *videopolítica*.⁹

Sin embargo, los estudios de las relaciones entre el cine y la televisión han seguido sin proliferar. Tal vez el único campo donde encontremos algunas investigaciones sea en ese lugar de intersección entre estos dos modos de representación: el telefilme o película hecha solamente para su exhibición en televisión.¹⁰

Para Sánchez Biosca, el relato televisivo o telefilme surge a finales de los años 40 como una depuración rentable del cine de Hollywood, por lo que, en general, se ha hablado de este tipo de relato como una imitación del cine clásico tanto en la lógica narrativa como la concepción de puesta en escena, aunque con un ritmo más acelerado. Sin embargo, es habitual también señalar otras diferencias, como la simplificación de las estructuras narrativas, la concepción estandarizada y el sometimiento rítmico a las pausas publicitarias.

Pero la lista de diferencias es más importante: la diferencia entre ambos no es sólo de grado pues existen elementos que separan radicalmente a estos tipos de discursos. Técnicamente podríamos decir que el telefilme reduce los componentes formales a lo estrictamente funcional, sin los elementos de

⁹ ABRIL, Gonzalo (1997): *Teoría general de la información*, Madrid: Cátedra, página 96.

¹⁰ SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (1989): "En alas de la danza: *Miami Vice* y el relato terminal" en VV. AA: *El relato electrónico*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Sánchez Biosca repasa las diferencias entre el filme y el telefilme, utilizando este último término en sentido amplio, es decir, refiriéndose tanto a las películas hechas para su emisión televisiva como a los relatos seriados dramáticos y cómicos y otros productos televisivos.

espectacularidad o expresividad del cine; narrativamente podríamos hablar de un fenómeno externo, la publicidad, que va a condicionar la estructuración en cuatro actos que desarrollan muchos telefilmes.

Cine y televisión: un lugar de encuentro

Los últimos años han venido presididos por un agotamiento de la oposición entre cine y televisión basándose en cuestiones como la diferencia en la audiencia, en la privacidad o en elementos culturales. También se han olvidado las competencias y enemistades a causa de la economía ya que «la televisión ha supuesto nuevas posibilidades para las industrias cinematográficas y sus artistas por lo menos desde el final de la Segunda Guerra Mundial». ¹¹ Las relaciones económicas y las estrategias conjuntas ¹² implican una relación dialéctica y la tendencia a una convergencia cada vez mayor, sobre todo en estos momentos de avance tecnológico donde hablar de televisión no es nada simple pues implica un complejo entramado *mass mediático* de elementos complementarios (satélite, cable, vídeo, etc.). Incluso, en el ámbito pragmático de la percepción, los avances tecnológicos presididos por la codificación digitalizada, están reduciendo las diferencias entre las experiencias del espectador de cine y el de televisión.

¹¹ ROSEN, Philip (1995): "El cine contra la televisión: ¿una nueva situación para los cinemas nacionales?" en VV. AA.: *Historia general del cine*, vol. XII, Madrid: Cátedra, página 116.

¹² «En un nivel *tecnológico* básico, por ejemplo, aparece un conjunto de hechos industriales que se resumen a veces como convergencias o superposiciones económicas o socioculturales entre cine y televisión tanto en la distribución como en la recepción. Al llegar a los años ochenta las películas de Hollywood se producían habitualmente para la venta o preventa en los mercados de cable, televisión, vídeo doméstico incluyendo los magnetoscopios caseros y televisión por satélite». ROSEN, P. (1995): "El cine contra la televisión: ¿una nueva situación para los cinemas nacionales?" en VV. AA.: *Hª general del cine*, vol. XII, Madrid: Cátedra, p. 118.

Sin embargo, no es este el sitio para ahondar en los avances tecnológicos que permiten un acercamiento en la pragmática cinematográfica y televisiva. Además, no es el único tipo de acercamiento que aproxima a estos dos modos de representación, pues no podemos olvidar las recíprocas influencias entre los dos medios. Estudios sobre las audiencias, los intercambios estéticos o las relaciones como industrias culturales esenciales a finales del siglo xx y principios del xxi, hacen de las relaciones entre el cine y la televisión un campo de investigación cada día más fructífero.

De todos modos, en el presente estudio es necesario elegir entre todos estos aspectos, por lo que nos centraremos principalmente tanto en elementos formales como en los argumentales que unifican el binomio cine-televisión.

a) Elementos formales comunes

El cine, a partir del desarrollo y la gran expansión de la televisión no puede evitar influencias formales del nuevo medio. El elemento más llamativo en relación a la configuración discursiva televisiva es un tipo de ritmo trepidante y fragmentario, de tal forma que puede afirmarse que la característica principal del lenguaje televisivo, como medio de representación narrativa, sería la forma fragmentada en su expresión tanto particular —un tipo de programa concreto— como general al considerar la macrounidad televisiva de la programación.¹³ Y esta nueva manera de concebir el discurso influye en la configuración formal de algunas películas. En el filme de Robert Altman *Vidas cruzadas* (EE.UU., 1993)¹⁴ encontramos una organización formal cercana al lenguaje televisivo.

¹³ GORDILLO, Inmaculada (1989): *Narrativa y televisión*, Sevilla: MAD, páginas 13 y ss.

¹⁴ *Short cuts*. Dirección: Robert Altman. Producción: Cary Brokaw Prod., Avenue Pictures, Spelling Films para Fine Line Features. Basada en varios cuentos y un poema de Raymond Carver. Guión: Robert Altman y Frank Barhydt. Fotografía: Walt Lloyd. Música: Mark Isham. Montaje: Geraldine Perroni. Duración: 184 minutos.

La película está basada en varios relatos de Raymond Carver. Este escritor está considerado como uno de los máximos representantes de la tendencia denominada “realismo sucio”, consistente en la recreación de los aspectos más vulgares y marginales de la realidad humana. Esta tendencia, actualmente, es la protagonista de muchos programas televisivos enmarcados dentro del género del docudrama.

El filme presenta nueve historias entrecruzadas de nueve familias que viven en Los Ángeles. La técnica narrativa es, en cierto modo, similar a la del serial televisivo (teledrama: culebrón y telenovela). Las secuencias se interrumpen para dar paso a otras secuencias que van desarrollando distintos elementos narrativos en el mismo tiempo. Así pues no podemos hablar de un filme que desarrolla diversos episodios o historias atómicas de forma lineal. Las nueve historias (diez si contamos la de los pescadores) se entrecruzan gracias a diversos elementos narrativos, y sus desarrollos, además, se articulan en paralelo y/o en montaje alterno.

b) Elementos temáticos comunes

En las relaciones entre el cine y la televisión existe un curioso fenómeno de intercambio digno de una reflexión mucho más amplia que la que este espacio nos permite. Se trata de los casos de transvase de argumentos, es decir, las series de televisión que han dado lugar a una película, o viceversa.¹⁵ La

¹⁵ **Filmes inspirados en series o productos televisivos:** *El fugitivo* (Davis, Andrew, EE.UU., 1993), *Los Picapiedra*, *Expediente X*, *Enfréntate al futuro* (Rob Bowman, EE.UU., 1998), *Wild, Wild, West* (Barry Sonnenfeld, EE.UU., 1999), *La tribu de los Brady* (Betty Thomas, EE.UU., 1995), *Los Ángeles de Charlie* (McGee, EE.UU., 2000), *Los intocables de Elliott Ness* (Brian de Palma, EE. UU., 1987), *Bean* (Mel Smith, EE.UU., 1998), etc.

Series inspiradas en una película: *Desafío Total 2070* (Total Recall 2070), *El cuervo*, *Fama*, *Los inmortales*, *M.A.S.H.*, *Nikita*, *Las pesadillas de Freddy*, *F/X Efectos mortales*, etc.

CASCAJOÑA VIRINO, Concepción (2001): *El espejo deformado. Ficción televisiva y ficción cinematográfica*. Trabajo de investigación inédito.

búsqueda de nuevos elementos narrativos o el éxito de un determinado producto comercial ha dado lugar, en muchas ocasiones –y la mayoría de ellos con factura norteamericana–, a continuos y numerosos préstamos en ambos sentidos.

Otro modo de relacionarse temáticamente la televisión y el cine sería la vertebración cinematográfica de argumentos donde el mundo de la televisión posee un papel más o menos relevante. Son muchas y muy variadas películas las que recogen el fenómeno televisivo en sus argumentos.¹⁶ Puesto que la televisión se ha convertido en un fenómeno cotidiano y extendido, rara es la película de temática contemporánea en la que los personajes no vean, aludan o recojan algún elemento relacionado con la televisión. También existen películas, por supuesto que en muy inferior número, cuya temática está centrada en el mundo de la televisión. Recordemos algunas de ellas especialmente significativas, aunque es necesario precisar que para nuestro estudio de las relaciones entre cine y televisión vamos a prescindir de aquellas cuya temática se centra exclusivamente en el mundo del vídeo –doméstico en la mayoría de los casos– como en las películas siguientes: *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1994), *Videodrome* (David Cronenberg, 1982), *Reality bites* (Ben Stiller, 1994) o *Sexo, mentiras y cintas de vídeo* (Steven Soderberg, 1989), entre otras muchas.¹⁷

¹⁶ Valeria Camporesi, en un artículo publicado en la revista *Archivos*, hace un recorrido por las películas española que durante la década de los sesenta aludían de algún modo el mundo de la televisión, en un intento de «descubrir la evolución de la puesta en escena cinematográfica de la televisión y sus implicaciones, la manera en las cuales las películas insertaron el medio y el mensaje en una estructura narrativa, y contribuyeron así a instalarlo con contenidos cambiantes en el reino de las ideas». CAMPORESÍ, V. (1999): “Imágenes de la televisión en el cine español de los sesenta. Fragmentos de una historia de la representación” en *Archivos de la Filmoteca*, número 32, Valencia, junio, página 150.

¹⁷ En el caso de *Tesis* de Alejandro Amenábar, es algo diferente. Aunque no vamos a incluirla en nuestro estudio por poseer una temática centrada en el vídeo, sí estará incluida en la filmografía final, al poseer

En nuestra reflexión en torno a la relación de la televisión como elemento temático del cine es conveniente señalar las características principales del fenómeno televisivo, basadas principalmente en el carácter complejo y elusivo. La complejidad viene marcada por la multiplicidad de implicaciones: «es un dispositivo tecnológico, productor de información y espectáculo, una realidad económica e industrial, un instrumento de influencia y de poder, un archivo de formas culturales, una presencia que incide en el ritmo de nuestra vida cotidiana y muchas otras cosas más». La televisión también constituye un objeto elusivo pues, por un lado, no se puede aislar de otros medios de comunicación y espectáculo con los que se relaciona. Además, hay que tener en cuenta que no hay una única televisión, «sino diferentes modos de ser que se suceden unos a otros, se superponen y se sustituyen en función de diferentes tiempos y lugares».¹⁸

Muchos de estos rasgos y características del fenómeno televisivo se reflejan de alguna manera en aquellos filmes donde argumentalmente la televisión se considera esencial. Vamos a repasar someramente algunos de ellos producidos en España.

En *Historias de la televisión* de José Luis Sáenz de Heredia,¹⁹ producida en 1965 ya aparece, al igual que en la película de Altman aludida más arriba, uno de los rasgos principales del discurso televisivo: la fragmentación. Así, la película se

elementos que aluden al mundo de la televisión (al final de la película se advierte de la emisión televisiva de las violentas imágenes que afectan a los protagonistas).

¹⁸ CASETTI, Francesco y CHIO Federico di (1999): *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*, Barcelona: Paidós, páginas 13 y 14.

¹⁹ Una producción de Pedro Masó PC y Hesperia Films S.A. con argumento, guión y diálogos de José Luis Sáenz de Heredia, Pedro Masó y Vicente Coello. La música es de Augusto Alguero y los principales intérpretes son: Concha Velasco, Tony Leblanc, José Luis López Vázquez, Antonio Garisa y Alfredo Landa, entre otros.

divide en tres capítulos o tres historias sucesivas que relacionan a distintos personajes con el mundo de la televisión, todavía incipiente en la España de aquella época.

Esta película recrea algunas de las características esenciales del fenómeno televisivo ya señaladas, como la poderosa influencia social, el componente tecnológico y el archivo de formas culturales. En este filme se recoge la manera de hacer televisión en la década española de los sesenta: algunos programas como los concursos o la retransmisión del Festival de Eurovisión. Incluso podemos observar cómo los receptores de televisión estaban entonces en expansión aunque seguían siendo un lujo que no todos podían asumir, por lo que los bares o el hall de los hoteles eran un lugar de reunión donde ver algunos programas.

La primera historia está protagonizada por Felipe (Tony Leblanc), el hijo del guarda del Parque Zoológico de Madrid, que se mete en algunos problemas económicos y acude, incansablemente y sin éxito, a varios concursos televisivos para solucionar sus deudas.

Katy (Concha Velasco) será la protagonista de la segunda historia. Es una cantante y compositora que sueña con la fama. Al resultar elegida una de sus composiciones como la canción representante de España en el Festival de Eurovisión ella, en contra de las normas del concurso, se empeñará en interpretarla ante toda Europa para conseguir fama y dinero.

En la tercera historia Katy y Felipe se reúnen²⁰ y juntos intentan ganar el premio de un concurso para saldar las deudas contraídas en los capítulos anteriores.

En *Kika*, rodado en 1993 por Pedro Almodóvar, se hace un verdadero homenaje a lo fragmentario televisivo, temática que organiza el relato ya que la protagonista –Andrea Caracortada, interpretada por Victoria Abril– es presentadora de un *reality*

²⁰ Esta manera de relacionarse los protagonistas de las dos historias resulta muy televisiva: es habitual en este medio que personajes de series distintas se entrecrucen o colaboren en algún capítulo.

show de una cadena de televisión. Por otro lado, Verónica Forqué es una maquilladora de televisión, cuya vida está cruzada por casualidades, traiciones, violadores, engaños, materia habitual de los programas docudramáticos de televisión.

Así pues en esta película se mezclan elementos diversos procedentes de la publicidad, el cómic, el cine porno, el drama psicológico y, por supuesto, la televisión. Para Manuel Vidal Estévez es un error juzgar esta película exigiéndole la unidad y organicidad de un cine clásico ya que su apuesta formal está basada en la discontinuidad y la dispersión, en la reunión de distintos elementos «como si se tratase de un cajón de sastre repleto de residuos culturales completamente menesterosos sin tapujos, reunidos impulsiva y azarosamente».²¹

La televisión construye la realidad

Argumentalmente encontramos el mundo de la televisión reflejado en el cine desde ópticas diversas y pasando por distintos géneros televisivos. Así, en *Quiz show* (Robert Reford, EE.UU., 1995) existe una denuncia de los concursos televisivos amañados, basándose en un hecho real sucedido en EE.UU. en los años cincuenta. Las series televisivas son el eje principal sobre el que giran películas como *Tootsie* (Sidney Pollack, EE.UU., 1982), *Escándalo en el plató* (Michel Hoffman, EE.UU., 1991) y los telediarios se recogen en *Al filo de la noticia* (James L. Brooks, EE.UU., 1987). En *El grito en el cielo* (Felix Sabroso y Dunia Ayaso, España, 1997) se reflejan en clave de comedia los programas de variedades donde el público exhibe sus habilidades delante de la cámara. El mundo de los *reality show* también ha sido tratado por el cine: *La*

²¹ VIDAL ESTÉVEZ, Manuel (1995): "Cines europeos versus cine europeo. Instantánea" en VV. AA.: *Historia general del cine*, vol. XII, Madrid: Cátedra, página 193.

muerte en directo (Bertrand Tavernier, Francia-Alemania, 1980), *Zapping* (Chumilla Carvajosa, España, 1998), *Cosas que olvidé recordar* (Enrique Oliver, España, 1997). Y, por supuesto, la publicidad televisiva: *Ladrones de anuncios*, (Maurizio Nichetti, Italia, 1988), *Cómo triunfar en publicidad* (Bruce Robinson, EE.UU., 1989).

Pero la televisión dentro del cine no se limita a recrear los distintos géneros de la pequeña pantalla desde ángulos más o menos críticos o cómicos. Anteriormente hemos señalado algunas de las características principales del fenómeno televisivo, sin embargo, en los últimos años existe una función mucho más reconocible e incluso criticada desde numerosos ámbitos sociales, y el cine entre ellos. Si más atrás decíamos que la televisión puede considerarse un medio productor de información y espectáculo, en ocasiones se ha llegado a construir realidades para suministrar esta información y espectáculo. La guerra de las audiencias ha acrecentado la tendencia a construir programas basados en suscitar y apelar a los más bajos instintos del ser humano, lo que se ha venido denominando *telebasura*. Desde la pantalla de cine se ha denunciado y criticado esta tendencia de la televisión contemporánea, destacando títulos como *El show de Truman* (Peter Weir, EE.UU., 1998).

El show de Truman esboza algunas ideas que la emparentan con otros títulos. Por un lado, la tendencia reciente a desarrollar guiones que explotan una paranoia típica del hombre contemporáneo de perfil urbano, cuya raíz está en la literatura de Kafka. La sensación de que todo lo que hay a nuestro alrededor es una simulación, una representación sin sentido que confunde nuestra representación de la realidad y tambalea los frágiles cimientos de nuestra relación con el mundo circundante», como los filmes americanos *The game* (David Fincher, 1997), *Conspiración* (Richard Donner, 1996) o *La trama* (David Mamet, 1997).

Pero si en alguno de estos títulos la explicación final parece más bien una tomadura de pelo al espectador y en otro es un hábil juego de apariencias e intereses oscuros, en *El show de Truman* finalmente se desvela como una inquietante e incisiva denuncia del poder incontrolable y omnímodo de la televisión. Es aquí donde *El show de Truman* nos recuerda a otras películas que han mostrado el ambiente irrespirable, enfermizo y depredador que existe en toda cadena de televisión obsesionada con ese etéreo concepto que es la audiencia.²²

Y no solamente la paranoia kafkiana de obsesiones del hombre contemporáneo es revisada cinematográficamente, sino también aquel mundo profetizado por George Orwell en su novela *1984* y hecha vida televisivamente es cuestionada en títulos como *Ed TV* (EE.UU., 1999), la ya citada *El show de Truman* y, desde España, y curiosamente años antes que estas comerciales producciones americanas desde la desconocida *El elegido* (Fernando Huertas, 1985),²³ hasta el corto firmado por Felipe Vega titulado *Te lo mereces* (Felipe Luna, 1997), un curioso anticipo de la producción norteamericana posterior *El show de Truman*.

En *El Elegido* Fernando Huertas organiza la vida de un individuo a partir de las exigencias de un programa de televisión. El problema es el desconocimiento por parte del protagonista (en este caso un anodino, monótono y mediocre empleado de banca compuesto por José Luis López Vázquez) y la alteración total de su vida cotidiana. El olvido de los sentimientos y las opiniones del personaje central, convirtiéndole en una marioneta al servicio de la diversión de las audiencias, será un rasgo esencial que más tarde retomará

²² ALDA, Raúl en *Días de Cine*, La 2 de TVE.

²³ Productora: Fernando Huertas P.C. y Capricornio III. Guión de García Mauriño, Javier Morales y Fernando Huertas. Director de fotografía: Javier G. Salmones. Intérpretes: José Luis López Vázquez, Amparo Baró, Mireia Ros, Chus Lampreave, Claudia Gravi y Emiliano Redondo.

Felipe Luna con su cortometraje y Peter Weir en *El show de Truman*.

La seducción del caos (Basilio Martín Patino, 1992)

Tal vez la película que nos muestra todo el complicado catálogo de implicaciones del fenómeno televisivo sea el filme realizado en 1992 por Basilio Martín Patino titulado *La seducción del caos*,²⁴ «una sugerente invitación para reflexionar delante, dentro y detrás de la televisión».²⁵

Esta película surge a partir de un encuentro de Patino con Pilar Miró cuando ella era directora de TVE y está rodada enteramente en vídeo para el ente televisivo, «un film que sin abandonar el propio carácter del medio, supone una trasgresión del lenguaje acomodaticio de la pequeña pantalla».²⁶ Es un proyecto que surge tras el fracaso de varios intentos por parte de Patino para trabajar en televisión. Realmente la relación de este director con la pequeña pantalla es bastante curiosa. Intentemos resumirla aquí.

Al poco tiempo de titularse en la Escuela Oficial de Cinematografía se ofreció a Patino la posibilidad de rodar un programa sobre Miguel de Unamuno, una de sus pasiones intelectuales. Sin embargo, la condición de que no se tocara —ni aún de forma tangencial— ningún tema relacionado con

²⁴ Una producción de *La linterna mágica* para TVE. El guión es de Pablo Martín Pascual y Basilio Martín Patino; la fotografía de Augusto Balbuena y el montaje de Fernando Pardo. Está interpretada por Adolfo Marsillach, Kiti Mánver, Rosalía Dans, Ricardo Solfa, María Galiana.

Esta obra obtuvo el Premio FIPA de oro a la mejor película para televisión por parte del Festival de Programas Audiovisuales de Cannes.

²⁵ HEREDERO, Carlos F. (1992): «*La seducción del caos* o la quiebra del espejo audiovisual» en *Archivos de la Filmoteca*, número 12, Valencia, Abril/Junio, página 120.

²⁶ BELLIDO LÓPEZ, Adolfo (1996): *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat, página 85.

la religión, hizo que Patino desistiese del intento ya que «el joven aspirante a director decidió que no merecía poner en marcha un proyecto castrado de antemano».²⁷ Y no fue éste el único: a principios de los setenta, la televisión estatal encarga a Patino una versión de la novela ejemplar de Miguel de Cervantes *Rinconete y Cortadillo*. Sin embargo, una vez finalizado un largo rodaje, la obra nunca llegó a ser montada a causa de la censura: Agustín García Calvo, profesor desposeído de su cátedra por sus ideas contrarias al régimen, aparecía en la serie en un papel mínimo. Aquel material rodado nunca llegó a salir a la luz.

Así pues, Basilio Martín Patino, a diferencia de otros cineastas de su generación, no simultaneó tareas cinematográficas con las televisivas, durante más de tres décadas de profesión. Sin embargo mucho más tarde, cuando Pilar Miró dirigía RTVE, Patino hizo dos propuestas de series de producción propia: una historia general de la televisión y un conjunto de siete trabajos independientes agrupados bajo el epígrafe de *lo apócrifo*. Uno de estos siete capítulos estaría dedicado al tema de la falsificación. Precisamente éste es el argumento que abordó Patino en lo que quedó de su propuesta: el proyecto global quedó descartado tras una inicial aceptación, «ofreciéndole, en cambio, la posibilidad de realizar un solo largometraje, de duración convencional, con el argumento que él mismo eligiese y sobre el soporte que le pareciese más adecuado».²⁸

En este caso vamos a analizar más detenidamente esta curiosa película.

²⁷ PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio (1992): "La seductora producción del caos" en *Archivos de la Filmoteca*, número 12, Valencia, Abril/Junio, página 126.

²⁸ PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio (1992), pág. 127.

Para Adolfo Bellido, «*La seducción del caos* trata sobre las falacias, los cuentos, las mil formas que la sociedad emplea para engañar, domar, domesticar, a los ciudadanos. Verdades consideradas como inmutables, cuando son en realidad mentiras profundamente elaboradas. El caos es el elemento conductor de la narración en muchos de los documentos-ficción de Patino, pero es aquí, incluso en el propio título, donde se enuncia de forma especial. La película pretende que el espectador reflexione ante lo contemplado y comprenda que, cualquier noticia o programa creado y emitido por un determinado medio de comunicación, no representa exactamente los hechos. [...] La película es otro más de los muchos intentos del director para demostrar la imposibilidad de un cine objetivo».²⁹

Aparentemente, el argumento parece sencillo, casi el clásico conflicto propio de prensa amarilla o de *reality show* televisivo: a partir del asesinato de Yolanda y Alberto, conocemos parte de la vida y la obra de Hugo Escribano (Adolfo Marsillach), esposo de la primera y amigo del segundo, quien es acusado de la muerte violenta de ambos. A partir de aquí, el protagonismo recae sobre la trayectoria personal y profesional de Escribano —escritor, investigador, guionista de televisión— así como sobre su relación con la justicia a partir del caso de asesinato. Sin embargo, existe un elemento que elimina la sencillez del filme de Patino: toda la información de la trama se desarrolla a través de la mirada de los medios de comunicación, sobre todo de la televisión. Así pues, estamos ante la historia construida mediáticamente sobre lo que

²⁹ BELLIDO LÓPEZ, 1996, página 137. En una entrevista publicada en el *Observador*, Patino declara lo siguiente: «la llamada de TVE me ha dado libertad porque aceptaron mi juego de hacer lo que quisiera y no lo que me manden. Con *La seducción del caos* he logrado la comunicación que yo deseaba con el espectador, por un lado, y por otro, gracias a la televisión, me he reconciliado con el espectáculo» (*Observador*, Barcelona, 9 de febrero de 1992).

aparentemente se dibuja como el caso real de Hugo Escribano. Manipulación, representación y discursivización de un determinado material que parece (por los significantes utilizados) que proviene de la realidad, aunque sea de la ficción. «*La seducción del caos* presenta la mirada deformada y deformante de los múltiples programas televisivos empeñados en rendir a sus pies al espectador al mostrar unas vidas que no son sino pálidas sombras inexistentes».³⁰

En *La seducción del caos* encontramos una verdadera reflexión y una dura crítica en torno al fenómeno televisivo, bifurcadas a partir de dos pilares esenciales.

En primer lugar, el filme de Patino propone una inteligente muestra del complejo mundo de relaciones entre la realidad y la ficción a partir de la credibilidad de los medios de comunicación, destacando especialmente entre ellos el de la televisión. Estamos ante un ejemplo de plasmación de un significado encuadrado dentro de lo ficcional verosímil con significantes ajenos a la ficción, pertenecientes a la expresión de discursos informativos (propio de significados de la realidad efectiva). Así, nos encontramos con distintos motivos dentro de la película que nos llevan al complejo mundo de las relaciones entre realidad y ficción, como el tema del espejo, es decir, el de la realidad reflejada con la posibilidad de ser distorsionada, como le ocurre al espectador de televisión, que asume el conocimiento de la realidad a través de algo que se interpone. Como en *La dama de Shanghai*, (Orson Welles, EE.UU., 1948) de la que aparece una escena en esta película. Si recordamos el argumento del filme de Welles tenemos otro ejemplo del tema principal (engaños, manipulación de la realidad, distintas versiones sobre un hecho, etc.).³¹ También se

³⁰ BELLIDO LÓPEZ, Adolfo (1996): *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat, página 101.

³¹ En esta película se cuenta la historia de un marinero (interpretado por Welles) que se enamora de la esposa de un abogado criminalista (Rita Hayworth). El abogado contrata al marinero para que trabaje en su

recoge el tema del símbolo. Los signos y los símbolos son representaciones de la realidad, al igual que la imagen del espejo. De nuevo la realidad disfraza la representación de la realidad en lugar de la realidad misma.

Dentro de las relaciones entre la realidad y la ficción, el filme de Patino reflexiona también en torno a diferentes hechos:

- *La representación*: el cine, el teatro y la televisión —con sus elementos de escenografía y atrezzo— son denominados «pequeñas mentiras entresoñadas».³²
- La relatividad de la ciencia. La ciencia pretende describir la realidad, sin embargo, en muchos momentos se ha constituido como ficción, ya que los nuevos avances han demostrado que muchas de las realidades científicas eran falsas.
- La creación original frente a la falsificación. El tema de la falsificación es un nuevo alejamiento de la realidad partiendo de ella (diarios de políticos, marcas famosas y cuadros). «Una falsificación puede ser capaz de transmitir el mismo goce estético del original. La diferencia estaría solamente en el precio».
- Los ídolos (religiosos o profanos) son la representación de una realidad o de una creencia. Así, en los museos de cera y en otros las figuras de mentira imitan a las reales, articulando movimientos.
- La mediación de la realidad que ejercen los medios de comunicación: prensa, televisión (y radio) organizan una realidad que es asumida como única, sin embargo puede ser falsa. En la película, la mentira que fragua Hugo Escribano es una trampa a los medios

yate y se ve envuelto en oscuras intrigas criminales controladas por la bella millonaria (ella finge estar enamorada de él y le pide que mate a su marido, aunque al final acaba siendo asesinado el socio de su marido, etc.)

³² La mentira y el sueño como elemento diferente de la realidad.

de comunicación. La representación de la realidad hace que lo que se cuente ya no sea la realidad, sino otra cosa. Lo Real es, por definición, inaprehensible, no se puede recortar. En el momento en que hay selección, hay manipulación. Y en el reflejo de realidad que hacen los medios de comunicación es necesario seleccionar.

En segundo lugar, el filme de Patino recoge los hipotéticos episodios de una serie de televisión realizada por Hugo Escribano, titulada *Las galas del emperador*.³³ Desde aquí se hace un estudio sobre «las diferentes formas de manipulación pasadas y presentes, sobre las falacias a las que se encuentran sometidos constantemente los seres desde el arte, la política, la religión».³⁴

³³ Conocemos fragmentos de los siguientes capítulos:

- 1.- “Espejos rotos”: Cine, teatro, televisión. Pequeñas mentiras entresofñadas.
- 2.- “Efímeras verdades”: relatividad de la ciencia (“El sol gira alrededor de la tierra”)
- 3.- “Atrezar el misterio”: símbolos religiosos cristianos, adornados.
- 4.- “Escenografías”: creaciones arquitectónicas.
- 5.- “La belleza domesticada” (subasta arte, mercado de artistas). “Cuestionar el sentido y la razón del arte”. Lo bello por cánones establecidos, como *Las galas del Emperador*.
- 6.- “Variaciones sobre el mismo tema”: Falsificaciones: diario de Hitler, letra de Franco, cuadros, marcas de perfume, etc.
- 7.- “Ortodoxias”: Los símbolos del poder como señas de identidad de ideologías ya desaparecidas, de experiencias políticas fracasadas (medallas militares, trozo de muro, estatuas y monumentos...). Un candidato a presidente de EE.UU. dijo que nadie se puede presentar a Presidente sin actuar brillantemente ante las cámaras de TV, sin una buena puesta en escena televisiva.
- 8.- “Rituales”: los ídolos modernos (figuras articuladas en museos), puesta en escena de *El Corte Inglés*. Al final, calaveras (ser o no ser).

³⁴ BELLIDO LÓPEZ, Adolfo (1996): *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat, página 86.

La seducción del caos, como otras películas de Patino –*Andalucía: un siglo de fascinación*, y también *Madrid*– es un tipo de cine que se mueve entre la ficción y el documento, al igual que «ciertas películas americanas de gran coste y más concretamente en los films de Oliver Stone sobre la figura de dos presidentes norteamericanos. Son *JFK, caso abierto* (1991) y *Nixon* (1995). Dos ejemplos en los que, al igual que en el cine de Patino, se intenta recuperar una memoria, para lo cual se buscan y recogen, se construyen y reconstruyen una serie de documentos que pueden llevar a conocer y explicar un determinado periodo histórico. Stone, como Patino, no tiene ningún reparo en mezclar filmaciones propias con otras obtenidas de diversas fuentes, utilizar diversos formatos de cine y vídeo, pasar indistintamente de unos a otros, virar las imágenes a distintos colores, dejarlas en blanco y negro, alterar los tiempos de forma que la narración se plantee acronológicamente».³⁵

La estructura narrativa de *La seducción del caos* es muy compleja por la heterogeneidad de materiales que presenta: fragmentos de programas televisivos de carácter informativo (telediarios, avances informativos, programas de reportajes como *Informe Semanal*); hipotéticos fragmentos de imágenes de archivo de otros programas (entrevistas con José M^a Iñigo, con Fanny Rubio y con Elena Santoja (*Con las manos en la masa*); fragmento de un vídeo doméstico (boda Hugo y Yolanda); fotografías; fragmentos de películas porno de Yolanda Verdasco; fragmentos de la serie de televisión que preparaba Hugo Escribano, titulada *Las galas del emperador*. Todas estas grabaciones fueron realizadas expresamente para esta película y «es de destacar la forma en que se ha imitado-falseado imágenes de programas televisivos, hasta el punto de parecer como auténticos. Igual se puede decir de la filmación en super-8, las entrevistas televisivas, los informativos...

³⁵ BELLIDO LÓPEZ, 1996, página 75.

Es lógico que si el film *va* sobre falacias, todo en él sea una falacia». ³⁶

Todo este material forma un relato fragmentario que conforma una historia, la de Hugo Escribano. En realidad, los ciudadanos conocemos la realidad del mismo modo en que hemos conocido la historia de Hugo Escribano. No tenemos acceso directo a la mayoría de las cosas que están sucediendo en el mundo. Los conflictos en la Europa del Este o en Sudamérica, o en África nos llegan a través de los medios de comunicación (telediarios, reportajes de televisión, avances informativos, noticias en prensa escrita, radio). A partir de fragmentos nosotros vamos configurando la realidad.

Los personajes del caos

Los personajes principales son Hugo Escribano (Adolfo Marsillach), Alberto Torres y Yolanda Verdasco (Rosalia Dans). Se cuenta la historia de los tres, pero no mediante su actuación, sino por testimonios ajenos (casi todos). El personaje principal es el escritor y director de televisión Hugo Escribano, dibujado a través de sus intervenciones en televisión, de los programas que emitía, de sus libros. Es el personaje más dibujado, por lógica, el más real de la diégesis representada. Sin embargo, es el más enigmático, ya que existen muchas preguntas en torno a él (¿mató a su mujer y a su amigo?; ¿fue él realmente el autor de los libros que firmaba?; y sobre todo, ¿era una persona real o un muñeco articulado?). ³⁷

³⁶ BELLIDO LÓPEZ, Adolfo (1996): *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat, página 88.

³⁷ Para Adolfo Bellido, Patino se oculta bajo la sombra de este «actor-director-ordenador-criminal de la trama, Hugo Escribano (Adolfo Marsillach). Asistimos al propio juego de *Madrid* y de anteriores films, incluso en los pequeños chistes privados, más elocuentes que en otras ocasiones, que sirven para hermanar al personaje y la sombra, a Escribano y a Patino, pero ¿quién es la sombra de quién? Los chistes hacen

Otros personajes (Yolanda y Alberto) aparecen mucho más desdibujados. Apenas los oímos hablar y en muy pocas ocasiones se desarrolla una representación de sus acciones (tal vez sólo en el vídeo doméstico).

Pero en la película aparecen muchos personajes, además de los que forman el triángulo amoroso. La mayoría de ellos actúan como narradores cada vez que intervienen. Podemos clasificarlos en varios grupos:

1.- Narradores heterodiegéticos: normalmente son los presentadores de programas de televisión de carácter informativo (telediarios, reportajes, culturales, culinarios, etc.). La mayoría de éstos pueden englobarse en la categoría de personajes de la "realidad efectiva" y se interpretan a ellos mismos: Pedro Piqueras, Jesús Hermida, M^a del Carmen García Vela, Charo Pascual, etc.

2.- Narradores homodiegéticos. Son personajes que pertenecen a la historia narrada. Son representaciones ficticias, ya no son personajes de la realidad efectiva: Mujer de la limpieza de Torres (Kiti Mánver), guardeses de la finca de Torres, mayoral de Torres, compañero de labores políticas, montador de TV y realizador, guardia civil (Fernando Delgado), abogados, jueces y Fiscal, un novelista, compañero de cárcel de Hugo, actriz (Gloria Acebedo), administradora de Torres, hermano de Hugo, etc.

3.- Narradores homodiegéticos "reales", como el profesor de Universidad: Enrique Torán.

Los narradores complican las huellas del sujeto de la enunciación y de la recepción en el filme. Por un lado, las voces

referencia a libros o guiones escritos por el propio Patino e, incluso, a personales datos de su vida». BELLIDO LÓPEZ, Adolfo (1996): *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat, página 86. Por otro lado, el propio Patino aparece como figurante en el filme, concretamente en uno de los episodios de *Las galas del emperador* (en el capítulo 6, dedicado a las falsificaciones) interpretando a un artesano que trata de reconstruir un Cristo románico.

narrativas se multiplican, organizando una especie de objetividad. Las focalizaciones internas múltiples hacen que parezca que estamos ante una focalización externa. Esto da sensación de objetividad, frente al subjetivismo de las imágenes de los reportajes de televisión denominados *Las galas del emperador*. Aquí el narrador es siempre Hugo Escribano, y el narratario suele ser heterodiegético y extradiegético, representado en la mirada a cámara y en el discurso verbal.

En estos casos el narrador es heterodiegético pero el mismo Hugo se convierte en narrador homodiegético cuando está contando las cosas de su vida, de sus libros, etc.

Entre personajes que actúan y personajes, en la película de Patino se puede diferenciar entre:

- Intérpretes profesionales.
- Personajes conocidos –pero no como actores– que dan vida a seres de ficción. El caso de Fernando Delgado (guardia civil) o Carmen Martín Gaité (la escritora Sofía Veloso), el cantante Sisa como el troskista.
- Personajes que se interpretan a sí mismos: Enrique Torán, presentadores de televisión, abogados y fiscales, etc.
- Personajes no conocidos pero reales: el farmacéutico Emilio Guitián, amigo y paisano del director, interpretando al mayoral de la finca, alguno de sus hijos, etc.

En la película, además de heterogeneidad en los materiales estructurales y en las voces narrativas encontramos continuos juegos temporales: flash-back, elipsis, resúmenes, flash-forward. Lo mismo ocurre con el espacio: hay continuos saltos espaciales desde espacios de la representación (*sets* de televisión) a espacios “reales” cercanos (cárcel, universidad, comisaría), espacios exóticos (los de la serie de TV), etc. Este continuo cambio en las coordenadas espacio-temporales organizan una realidad discontinua, artificiosa y heterogénea. Los

materiales reales y los ficticios comparten espacios y tiempos haciendo una verdadera mezcla de elementos que nos llevan a confundir las fronteras entre realidad y ficción.

En resumen, en esta película se desarrolla una diégesis perteneciente al modelo de mundo ficcional verosímil con significantes discursivos propios de modelos de mundo sobre la realidad objetiva. Entre la diégesis y el espectador se sitúan los medios de comunicación. Se presenta entonces una ficción mediatizada, al modo en que se mediatiza la realidad, es decir, la verdad. El propio Martín Patino reflexiona con estas palabras sobre esta compleja película:

¿Qué es *La seducción del caos* a estas alturas de mi peripecia cinematográfica? Pues supongo que, más o menos inconscientemente, una añoranza de no sé qué imposible calidad de existencia. Quizá una reflexión sobre esos desarreglos fácticos que nos distancian de la tan idealizada utopía de verdad. Un sentir el apabullamiento del hombre actual, teledirigido como un muñeco contra ese frontón de imágenes y opiniones masticadas por otros [...] No era tan devastador el mundo de los caballeros andantes que provocó en Cervantes su irónica ficción, utilizándoles de máscaras disparatadas y de espejos siempre rotos al pretender reflejar la llamada realidad. Yo también he querido valerme del lenguaje que nos conforma mediante revistas ilustradas, radios, y sobre todo televisión. Un lenguaje cotidiano, prolongación de nosotros mismos, composición de tiempos atípicos y espacios asimétricos, radicalmente manipulado, como corresponde a su juego de las apariencias.³⁸

³⁸ MARTÍN PATINO, Basilio (1992): "Un juego desde la libertad" en *Archivos de la Filmoteca*, número 12, Valencia, abril/junio, página 125.

Bibliografía

- ARNHEIM, Rudolf (1957): "Pronóstico de la televisión" en *El cine como arte*, Barcelona: Paidós, 1990.
- ARNHEIM, Rudolf (1980): "Televisión" en *Estética radiofónica*, Barcelona: Gustavo Gili.
- BELLIDO LÓPEZ, Adolfo (1996): *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat.
- CAMPORESI, Valeria (1999): "Imágenes de la televisión en el cine español de los sesenta. Fragmentos de una historia de la representación" en *Archivos de la Filmoteca*, número 32, Valencia, junio.
- CASETTI, Francesco y CHIO Federico di (1999): *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*, Barcelona: Paidós.
- DE LAS CASAS, Enrique (1959): "La televisión española" en MAY, Renato: *Cine y televisión*, Madrid: Rialp
- ECO, Umberto (1988): *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen.
- GORDILLO, Inmaculada (1989): *Narrativa y televisión*, Sevilla: MAD.
- HEREDERO, Carlos F. (1992): "Espejito prodigioso: ¡Dime la verdad!" en *Archivos de la Filmoteca*, número 12, Valencia, Abril/Junio.
- HEREDERO, Carlos F. (1992): "La seducción del caos o la quiebra del espejo audiovisual" en *Archivos de la Filmoteca*, número 12, Valencia, abril/junio.
- JEANNE, René y FORD, Charles (1979): *Historia ilustrada del cine*, vol. 3, Madrid: Alianza.
- MARTÍN PATINO, Basilio (1992): "Un juego desde la libertad" en *Archivos de la Filmoteca*, número 12, Valencia, abril/junio.
- MAY, Renato (1957): *Cine y televisión*, Madrid: Rialp, 1959.
- PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio (1992): "La seductora producción del caos" en *Archivos de la Filmoteca*, número 12, Valencia, Abril/Junio.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (ed) (1997): *Antología crítica del cine español. 1906-1995*, Madrid: Cátedra.
- ROSEN, Philip (1995): "El cine contra la televisión: ¿una nueva situación para los cinemas nacionales?" en VV. AA.: *Historia general del cine*, vol. XII, Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ ANDRADA, Julio (1999): *Proyecto docente: Radio y Televisión Informativa*. Universidad Complutense de Madrid.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (1989): "En alas de la danza: *Miami Vice* y el relato terminal" en VV. AA: *El relato electrónico*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- TORREIRO, Mírito (1992): "En las fronteras" en *Archivos de la Filmoteca*, número 12, Valencia, abril/junio.

Filmografía

Título	Director	Datos
Acción mutante	Iglesia, Alex de la	España, 1992
Adorables mentiras	Chijona, Gerardo	Cuba, 1990
Al filo de la noticia	Brooks, James L.	EE.UU., 1987
Asesinos natos	Stone, Oliver	EE.UU., 1994
Capricornio Uno	Hyams, Peter	EE.UU., 1972
Cómo triunfar en publicidad	Robinson, Bruce	EE.UU., 1989
Cosas que olvidé recordar	Oliver, Enrique	España, 1997
Ed TV	Howard, Ron	EE.UU., 1999
El día de la bestia	Iglesia, Alex de la	España, 1995
El elegido	Huertas, Fernando	España, 1985
El grito en el cielo	Sabroso, F. y Ayaso, Dunia	España, 1997
El precio del peligro	Boisset, Yves	Francia- Yugoslavia, 1982
El show de Truman	Weir, Peter	EE.UU., 1998
El síndrome de China	Bridges, James	EE.UU., 1979
Escándalo en el plató	Hoffman, Michel	EE.UU., 1991
Escucha mi canción	Amo, Antonio del	España, 1958
Ginger y Fred	Fellini, Federico	Italia, 1985
Havind a wild weekend	Boorman, John	EE.UU., 1965
Héroe por accidente	Frears, Stephen	EE.UU., 1992
Historias de la televisión	Sáenz de Heredia, José Luis	España, 1965
Interferencias	Kotcheff, Ted	EE.UU., 1988
Íntimo y personal	Avnet, Jon	EE.UU., 1996
Kika	Almodóvar, Pedro	España, 1993
La chica de los anuncios	Lazaga, Pedro	España, 1968
La gran familia	Palacios, Fernando	España, 1962
La muerte en directo	Tavernier, Bertrand	Francia-Alemania, 1980
La nueva Cenicienta	Sherman, George	España, 1964
La seducción del caos	Martín Patino, Basilio	España, 1992
Ladrones de anuncios	Nichetti, Maurizio	Italia, 1988
Los reyes de la noche	Thomas, Betty	EE.UU., 1995
Madre in Japan	Perales, Francisco	España, 1984
Moros y cristianos	García Berlanga, L.	España, 1987
Muertos de risa	Iglesia, Alex de la	España, 1998
Mujeres al borde de un ataque de nervios	Almodóvar, Pedro	España, 1987
Nacional III	García Berlanga, L.	España, 1982

Network, un mundo implacable	Lumet, Sidney	EE.UU., 1976
No somos nadie	Mollá, Jordi	España, 2002
Objetivo mortal	Brooks, Richard	EE.UU., 1982
Passion Fish	Sayles, John	EE.UU., 1994
Permanezca en sintonía	Hyams, Peter	EE.UU., 1992
Perseguido	Glasser Paul Michael	EE.UU., 1997
Pleasantville	Ros, Gary	EE.UU., 1998
Quiz Show	Redford, Robert	EE.UU., 1995
Se necesita chico	Mercero, Antonio	España-Italia, 1963
Sexo, mentiras y cintas de video	Soderberg, Steven	EE.UU., 1989
Suspiros de España (y Portugal)	García Sánchez, J. L.	España, 1995
Tacones lejanos	Almodóvar, Pedro	España, 1991
Tamaño natural	García Berlanga, L.	España, 1974
Territorio Comanche	Herrero, Gerardo	España, 1997
Tesis	Amenábar, Alejand.	España, 1996
The glass web	Arnold Jack	EE.UU., 1953
The twonky	Oboler, Arch	EE.UU., 1953
Todo lo que usted quiso saber sobre el sexo ...	Allen, Woody	EE.UU., 1972
Todo por un sueño	Van Sant, Gus	EE.UU., 1995
Tómbola	Lucia, Luis	España, 1962
Tootsie	Pollack, Sidney	EE.UU., 1982
Un mundo implacable	Lumet, Sydney	EE.UU., 1976
Un, dos, tres, al escondite inglés	Zulueta, Iván	España, 1969
Vidas cruzadas	Altman, Robert	EE.UU., 1993
Zapping	Carvajosa, Chumilla	España, 1998
Zelig	Allen, Woody	EE.UU., 1983