

## HISTORIAS MÍNIMAS E HISTORIAS ROTAS EN EL CINE DE FICCIÓN POSTMODERNO

*Inmaculada Gordillo*

“Y es que a mí me han ocurrido muchas cosas, sí, pero ninguna de importancia, y por eso solo puedo contar episodios nimios y dispersos. ¿Le he dicho ya que mi vida, como tantas otras, carece de argumento? Yo no veo que haya habido en ella una evolución, un decurso, y aún menos un planteamiento, un nudo, un desenlace, sino que todo han sido piezas sueltas, perlas sin hilo, naipes sin casar, agua que no hace cauce. Un salpicón de nombres, de rostros, de sucesos aislados. Pero detrás de todo ese vivir desarreglado supongo que estoy yo, y que esos sucesos me contienen y me definen.”

(Landeró: 183)

Dentro de una sala de cine suelen existir dos tipos de contingencias: que el espectador engulla sin masticar apenas las palomitas, el refresco y la película, devorándolas casi sin que atravesase más espacios deglutientes que los de la emoción; o que la visione concentrado, demorando su asimilación a través de territorios donde debe trabajar la razón y se pregunte qué significados ocultos hay más allá de lo que parece una historia aparentemente banal, sencilla o completamente descompuesta. En otras palabras, el espectador pasivo que devora sin necesidad de discernir -solo disfrutando, si tiene la suerte de que ese tipo de cine lo entretenga- frente al que parece haber entrado a la sala para pensar, para relacionar la película con aspectos de la vida contemporánea y con las distintas crisis del individuo que la habita. Aunque, en realidad, más que dos

tipos de espectadores, esta dualidad corresponde a dos tipos de narrativa cinematográficas radicalmente diferentes.

Y es precisamente el segundo modelo el que suele relacionarse con la postmodernidad.

Muchas cosas se rompieron a partir del 11 de septiembre del 2001: entre otras, las pocas certezas y las cuantiosas y cómodas seguridades que le quedaban al hombre contemporáneo. A partir de ahí las crisis y los miedos se subrayan, se hacen grandes, se multiplican: miedo a perder la salud, el trabajo o el poder adquisitivo, miedo a no encontrar un hueco en el mundo laboral, a no cobrar la pensión de jubilación o a tener arrugas, miedo a disminuir el calcio en los huesos, a tener accidentes de aviación o a perder el ritmo ante las nuevas tecnologías. Y esta manera de sentir miedo, de vivir el miedo, se traduce en todo tipo de manifestaciones artísticas y culturales que reflejan el latir de esta sociedad. En el terreno del cinematógrafo se detectan expresiones relacionadas con el escapismo o el cine de buenos y malos, donde es fácil descubrir y culpar a los que deben ser castigados para la instauración del orden tranquilizador. Pero no son las únicas. Junto a este cine-adormidera (o cine-anestesia), convive un tipo de expresión fílmica que materializa el pulso cotidiano y la reflexión social construyendo otro tipo de películas.

Así, las tendencias narrativas del cine contemporáneo podrían agruparse en dos ejes fundamentales que, a su vez, compendiarían diferentes modelos narrativos.

La primera de esas tendencias organiza argumentos basados en la presentación de historias aparentemente intrascendentes que parecen extraídas azarosamente de la realidad, sin que haya una resolución que las dote de un contenido esencial rematado de respuestas a modo de desenlace. La ausencia de respuestas a los posibles problemas planteados,

o la carencia de conflictos marcan las líneas principales de esta tendencia.

La segunda corriente narrativa del cine de la postmodernidad es la disgregación del material narrativo que se disocia de la clásica organización basada exclusivamente en la causalidad, para construir universos narrativos fragmentarios, caóticos o yuxtapuestos. Las historias se rompen en mil pedazos y la causalidad da paso a la casualidad hasta llegar a componer estructuras complejas.

Estas dos orientaciones conviven con otras relacionadas fuertemente con la postmodernidad, como las que se enumeran a continuación:

- La mezcla y confusión entre la realidad y la ficción. La postmodernidad pone en duda el concepto de verdad, o al menos de verdad única. Si la mirada y captación de la realidad pertenece al terreno de lo subjetivo, la verdad no puede ser unívoca. Por ello existe una crisis de la objetividad que se manifiesta, dentro del relato audiovisual, en el género conocido como falso documental.
- La hibridación de géneros es uno de los rasgos narrativos más estudiados de la postmodernidad y afecta no sólo al discurso cinematográfico, sino que el discurso audiovisual posee como máximo exponente el relato televisivo. La creación de nuevos hipergéneros a partir de la fusión de los géneros clásicos da lugar a nuevos formatos y modelos narrativos como el docudrama, el *infoshow*, el *infoentertainment*, el *brand placement*, y otros muchos. En el cine comercial también se puede encontrar una impactante mezcolanza de géneros diversos y hasta contradictorios, como puede verse en los filmes *Zatoichi* (Japón, 2003) de Takeshi Kitano, *El*

*laberinto del fauno* (México-España, 2006) de Guillermo del Toro o en *El secreto de sus ojos* (Argentina- España, 2009) de Juan José Campanella.

- La presencia del cuerpo como obsesión y compendio del sujeto en relatos de cualquier índole: “el cuerpo se ha convertido en la sede del estilo en la cultura postmoderna. Es plástico, maleable, objeto de alteraciones, mutaciones, mejoras (...) El cuerpo incluso puede presentarse en primer plano como lo esencial en la persona, el equivalente del yo” (Lyon: 124). La existencia humana se hace corpórea y todo se relaciona con esa “fiscalidad” dentro de la cultura contemporánea. La presencia, el valor y los discursos sobre el cuerpo hacen de nuestra era “la civilización del cuerpo”. En el cine la presencia del sujeto, la representación y reflexión sobre el cuerpo -real, virtual, simulado o como avatar- se convierte en preocupación que pasa a primer plano del relato y del discurso.

- El posmodernismo hace una reinterpretación de materiales clásicos y populares, reescribiéndolos y consiguiendo un producto diferente. Sin embargo, los conceptos de intertextualidad, transtextualidad, interdiscursividad se han quedado pequeños para los grandes intercambios contemporáneos, por eso será el concepto de transmedialidad el que se ocupe de los fenómenos de intercambio, reciclaje, transvase y reescritura.

A pesar de que el cine de la postmodernidad posee todos estos rasgos específicos, por cuestiones de formato abordaremos aspectos relacionados con la insignificancia, la falta de respuestas y la disgregación en los relatos cinematográficos contemporáneos.

## EL RELATO INSIGNIFICANTE

En el cine postmoderno abundan las historias despojadas de todo elemento heroico o épico, componiendo fragmentos de vida aparentemente anodinos e intrascendentes, con personajes insignificantes. Parecen trozos de vida escogidos al azar, donde no existen grandes historias ni conflictos, como en el esclarecedor título del filme *Historias mínimas* (Carlos Sorín, Argentina/ España, 2002), una *road movie* donde se unifican la dispersión fragmentaria de tres historias entrecruzadas a partir de tres protagonistas insignificantes y minúsculos enclavados en los amplios y áridos paisajes de la Patagonia argentina. Don Justo camina en busca de su perro, perdido hace más de tres años; Roberto intenta conquistar a una señora encargando una tarta para su hijo y María es una chica sencilla que es seleccionada para participar en un concurso de televisión. La falta de épica de los personajes se suple a partir de la hondura y emocionalidad de los mismos. En *Como una imagen* (Agnès Jaoui, Francia, 2004), encontramos también varias historias entrecruzadas con personajes perdidos en sus propios miedos, en sus complejos y siempre queriendo estar en el lugar del otro. Un momento de sus vidas se asoma a la pantalla, sin más trascendencia que cualquier otro, casi escogido al azar.

A veces esta elección argumental implica un cierto distanciamiento que desemboca en el desapego del espectador con los personajes y subraya la falta de identificación. En *Las horas del día* (Jaime Rosales, España, 2003), Abel (Alex Brendemühl), el protagonista posee una vida anodina, monótona y desvaída. Su personalidad es la viva estampa de la mediocridad y la monotonía: es demasiado sistemático, demasiado retraído y sumamente indolente. Abel se conforma con lo que la vida pone a su alcance y deja pasar el tiempo sin que los conflictos o los grandes acontecimientos rocen su

cotidianidad. El espectador no puede sentir apenas nada por el protagonista del filme: ni identificación, ni odio; ni pasión, ni rechazo. Los momentos de su vida son tan anodinos que rayan en el aburrimiento, ya se desarrollen en el trabajo, con su novia, con su madre o con sus amigos. Hasta que un día -sin saber porqué o para qué- Abel se convierte en Caín y comete un asesinato totalmente gratuito. Entonces la película se convierte en incómoda, la ausencia de banda sonora se hace evidente y la nimiedad de la historia y del personaje da lugar a un buen puñado de preguntas que se dejan sin resolver.

Y precisamente este distanciamiento y la ausencia de respuesta son tendencias narrativas que se palpan en otras pequeñas historias. Como en *Caché* (Michael Haneke, Francia, Austria, 2005), un filme desconcertante e inquietante, donde la tranquila y burguesa vida de un hombre -presentador de un programa literario de televisión- y su esposa -editora de libros- se ve alterada por la presencia de un ojo vigilante de toda su cotidianidad. Las respuestas sobre la historia planteada, sobre el devenir de los protagonistas principales y sus problemas, no importan en este filme que muestra el conservadurismo de muchos franceses en temas relacionados con la inmigración.

La insignificancia, la falta de épica y el distanciamiento también abundan en *Whisky* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, Uruguay-Argentina, 2004), una inquietante película que centra la atención en las vidas grises y monótonas de dos personajes marcados por la rutina y la mediocridad dentro de un entorno decadente. Cuando el simulacro entra en sus vidas todo se descompone y ya nada puede volver a ser como antes. La película expone la ritualización, la vulgaridad y las convenciones del mundo contemporáneo a partir de una reflexión sobre el tema de la soledad y de un distanciamiento absoluto con los personajes y sus problemáticas. Además

todo se envuelve de una fuerte asepsia lograda gracias al uso reiterado de la focalización externa o punto de vista objetivo y no implicado.

El distanciamiento también es una de las claves de *Elephant* (USA, Gus Van Sant, 2003). Se trata de un filme fragmentario que reflexiona, a partir de los diez minutos que antecedieron a los asesinatos en el instituto americano de Columbine, sobre las posibles causas del delito. La película juega a ser testigo siguiendo a diversos personajes durante siempre los mismos diez minutos, multiplicando las ópticas y diversificando la visión. Pero el tipo de focalización elegida, de nuevo la más indiferente y desinteresada de todas las posibles, la denominada focalización externa, no permite bucear por las intenciones o sensaciones subjetivas de cada uno de los personajes mostrados en esta película, por lo que el espectador carece de datos que le ayuden a comprender las motivaciones de las acciones delictivas.

Y cuando la focalización de un relato audiovisual se lleva a las últimas consecuencias implica también a los componentes sonoros, desfavoreciendo entonces cualquier elemento del sonido que no se muestre manifiestamente cercano al espectador. Por ello, Jaime Rosales en *Tiro en la cabeza* (España, 2008) relata los hechos de la película -centrada en el asesinato por parte de la banda terrorista ETA de dos guardias civiles en la ciudad francesa de Capbreton- con una auricularización (o punto de vista sonoro) externa. Esta opción expresiva organiza el sonido de la película de forma totalmente realista: si la cámara está lejos de los terroristas, el espectador podrá verlos de lejos, pero no oír sus palabras, sus conversaciones privadas, como ocurriría en la realidad a la misma distancia. De este modo el distanciamiento del espectador con respecto a la historia se hace patente y literal, contradiciendo la manera habitual

de los informativos de televisión al narrar las noticias, donde el dramatismo y la implicación es el principal reclamo en la conquista de audiencias.

Y de nuevo Jaime Rosales –tal vez el más postmoderno de los directores españoles- consigue organizar un relato postmoderno, esta vez desde la doble vertiente que se contempla aquí: la fragmentación de las historias y de las opciones expresivas utilizadas para contarla, además de la elección de personajes pequeños, envueltos en mundos mediocres y cotidianos que, a veces, son bruscamente alterados, pero de los que es imposible escapar. Se trata de *La Soledad* (España, 2006), un filme que divide el argumento en tres historias entrecruzadas a partir de personajes corrientes. Esta fragmentación temática se complica con recursos novedosos de fragmentación formal, ya que Rosales opta, en gran parte del metraje de su película, por narrarla a partir de la *polivisión*, un recurso que consiste en dividir por la mitad la pantalla y mostrar puntos de vista diferentes de la misma escena. Pero curiosamente esta división no se hace en función de captar más claramente al personaje, o hacerlo de forma más compleja: en la mayor parte de ocasiones los puntos de vista elegidos son ángulos muertos donde lo que vemos es un trozo de cocina vacía o un pasillo. De nuevo la nimiedad, el mundo cotidiano y la insignificancia alcanzan a los componentes activos del relato (los personajes), pero también a los espacios en los que se mueven. Cuando la acción es brusca, fuerte y contundente, una gran elipsis la elimina tanto de la imagen como de las conversaciones de los personajes. El peso de la cotidianidad se revuelve y los atrapa de nuevo.

En *Nueve vidas* (Rodrigo García, EE.UU. 2005) el hijo de Gabriel García Márquez ofrece nueve planos secuencia para captar un momento dramático de la existencia de nueve



mujeres. Son unos minutos que recogen un pedazo de vida, un fragmento siempre inacabado que llena de preguntas sin respuesta y de líneas de acción sin desenlace a un espectador que se queda sin saber más. Las historias inconclusas convierten en insignificantes las trayectorias de unos personajes que no llegan a ninguna parte, porque el relato mínimo lleva consigo también otras características argumentales que implican la ausencia de mundo feliz, obsesión por la muerte y finales sin personajes en equilibrio. El protagonista o el conjunto de protagonistas -normalmente un grupo cerrado- no está abocado a conseguir la armonía y la mejora a partir de la situación inicial, sino que su destino será un descenso a los infiernos. El final feliz se ve sustituido por un desenlace inestable, inarmónico o desasosegante. En muchas ocasiones encontramos un estancamiento de la acción al final de la película, casi una vuelta al principio, sin desenlaces que cierren el relato. En *Cube* (Vicenzo Natali, Canadá, 1997), se ofrece una incómoda y angustiada película que no responde a un planteamiento a partir de elementos de causalidad (no se sabe por qué los personajes están prisioneros en un enorme cubo lleno de pequeños y vacíos habitáculos). Tanto el nudo como el desenlace ofrecen un verdadero y contundente descenso a los infiernos que deja al espectador con más interrogantes que respuestas.

### LA DISGREGACIÓN DEL RELATO

El mundo contemporáneo fomenta una serie de variables a la hora de presentar los relatos a través de los distintos modos de representación. El cinematógrafo no es ajeno a esta tendencia que implica una huída de muchos de los componentes inamovibles de la narración tradicional. Ello conlleva la incursión de otros modelos alejados de los

argumentos unitarios organizados en tramas principales y secundarias perfectamente imbricadas, con una ordenación lógica y cronológica que solamente un gran *flash-back* como núcleo central se atrevía a transgredir, así como la completa esclavitud a las relaciones de causalidad. A pesar de que estos patrones siguen usándose por la solvencia demostrada en la potenciación de los elementos de identificación que facilitan los procesos de recepción, con la postmodernidad surgen con fuerza otras maneras de contar presididas por la ruptura de la linealidad, la fragmentación formal y diegética y el sincretismo de elementos antitéticos.

Claro que hablar de fragmentación supone incidir en la esencia misma del cinematógrafo, ya que los procesos de producción, rodaje y posproducción no son más que la organización de infinitos fragmentos para conseguir una unidad llamada filme. De forma especialmente expresiva señala Maqua, cuando compara la esencialidad fílmica con la construcción fragmentaria del monstruo mítico: “como en la creación del monstruo de Frankenstein, el montaje fílmico despedazaba los cuerpos y luego los recomponía en la pantalla; para hacer hablar al cuerpo el lenguaje cinematográfico primero lo trocea y descuartiza en infinitos paradigmas y luego articula y recompone sus piltrafas poniendo en escena un sintagma resucitado” (Maqua: 122).

El cine nace como un conjunto heterogéneo de profesiones, actividades y tareas para organizar una colección fragmentada de planos que gracias al montaje (a la unión compositiva) componen una obra homogénea, unitaria y donde el sentido fragmentario y disperso de la producción y la posproducción se pierden en la recepción. La obra fílmica, fragmentaria debido a su misma naturaleza, tiende, desde los inicios de la historia del cine, a la búsqueda de la

continuidad, del *racord* argumental, además del formal, para componer historias compactas y homogéneas. Y la mayoría de las veces ordenadas: “la manera más sencilla de contar una historia, como sabían los bardos antiguos -al igual que los padres de hoy a la hora de acostar a sus hijos- es empezar por el comienzo y continuar hasta el final” (Lodge: 126). En la narración fílmica ocurre de la misma forma: es evidente que el argumento unitario, la ordenación cronológica y las relaciones de causalidad como componentes formales del filme potencian los elementos de identificación que facilitan los procesos de recepción.

Pero la cultura contemporánea convierte el despedazamiento, la desmembración y el fragmentarismo en el símbolo generalizado que atraviesa manifestaciones diversas en ámbitos artísticos y geográficos distintos. Por ello el cine de la postmodernidad implica una ruptura sistemática del desarrollo argumental, muchas veces por la inclusión de múltiples diégesis o por la incursión en un territorio intertextual. Es una predisposición del discurso fílmico comercial hacia la descomposición de la unidad. Es cierto que durante la *nouvelle vague* y otras vanguardias se experimentó con el tiempo como concepto y con la ruptura de la linealidad del filme, dando la espalda a las estructuras tradicionales. Sin embargo, es en la era de Internet -donde todo se relaciona, comunica y se descompone y donde la linealidad pierde su hegemonía-, y en la sociedad de abundancia y multiplicación de la información, donde el relato fílmico se desarticula rompiendo la tendencia dominante, organizando modos de contar que, si bien no son totalmente originales, responden ahora a una predilección muy marcada. Si durante décadas el cine comercial estuvo influido por las normas no escritas del Modo de Representación Institucional que propugnaba la invisibilidad de la escritura en

favor de la identificación narrativa, a partir de la última década del siglo XX los contenidos diegéticos se multiplican y los conceptos tradicionales de espacio y tiempo se desestabilizan organizando nuevos modos de recepción del texto fílmico, con un espectador mucho más activo y donde el concepto de identificación primaria se deja en un segundo plano.

Si el mundo contemporáneo a finales del XX y principios del XXI se caracteriza, ante todo, por la complejidad y la contradicción, es lógico que el discurso que lo represente en el campo del cinematógrafo -al menos una de las corrientes más marcadas- venga a establecer el desmembramiento y la multiplicación de elementos tanto discursivos como argumentales.

El filme como unidad diegética da paso a un producto complejo basado en la disgregación de estructuras tradicionales normalizadas, organizando un nuevo discurso que se descompone en microhistorias que desarrollan el *continuum* narrativo de forma fragmentada. Así, la fusión de más de un núcleo narrativo dentro de un filme es una tendencia que se repite dentro de la narración fílmica del siglo XXI a lo largo de cinematografías tan diferentes como la americana, la española, la china, la mexicana, la cubana o la japonesa. Y esta tendencia hacia la fragmentación construye relatos que disgregan los elementos argumentales dentro de diversos modelos tipológicos que se recogen a continuación.

*1. Descomposición de elementos pertenecientes a un mismo nivel diegético.*

Se caracteriza por la disgregación de una historia que presenta elementos dispares dentro del mismo universo diegético. La posibilidad de elaborar un relato clásico con una presentación, un desarrollo y un desenlace, cronológicamente

ordenado y causalmente relacionado es rechazada por otra lógica menos armoniosa. El Modo de Representación Institucional es sustituido por una escritura mucho más visible, casi protagonista del filme. La aparente unidad del argumento es sólo el marco espacio-temporal en el que se sitúan personajes y acciones pues la bifurcación de los núcleos narrativos posee un grado de independencia que, si no total, está próximo al sentido episódico del relato. Dentro del mismo modelo de mundo, una historia con elementos de coherencia estructural puede estar presentada como un conjunto de elementos separados que consiguen fragmentar discursivamente. Se trata de mostrar la problemática de cada personaje individualmente formando médulas temáticas que confluyen en breves terrenos de intersección. Esta modalidad puede mostrarse con un modelo estructural uniforme y lineal en cuanto a la ordenación temporal o por el contrario, alterando la cronología lógica para llegar a un relato no vectorial o incluso con una confusión temporal cercana a lo acronológico.

### *1.1. Ordenación lineal*

En el filme español *Tapas* (2005) de José Corbacho y Juan Cruz se presentan varias historias pequeñas, insignificantes, interpretadas por personajes que mantienen su individualidad e independencia argumental, aunque se cruzan y coinciden en territorios comunes espacio-temporales. No hay desorden temporal ni espacial en este caso pues la acción se desarrolla de forma lineal en un barrio catalán donde el dueño de un bar, una anciana y una mujer madura entrelazan sus historias personales diferenciando de manera dual el universo público-anodino, previsible y triste- del privado o “tapado”, mucho más sugerente e impredecible.

Manteniendo la misma linealidad encontramos una serie de películas que también muestran elementos de una misma diégesis disgregados en distintos bloques narrativos. La *quasi* independencia que mostraba la película española se convierte en un entramado de complejas relaciones entre personajes, espacios y acciones, donde el azar casi siempre conduce la narración por territorios ajenos a la causalidad. Desde que Robert Altman en su *Vidas cruzadas* (USA, 1993) -basado en nueve relatos y un poema de Raymon Carver- reflejara los valores de la sociedad americana de la última década del siglo XX con una película fragmentada en nueve bloques narrativos que se desarrollaban con un montaje alterno en el que los entrecruzamientos eran la base del relato, muchas han sido las películas norteamericanas que siguieron el modelo narrativo propuesto. El acierto de Altman es un meticuloso montaje que crea una estructura donde todas las piezas encajan milimétricamente a modo de puzzle perfecto, lo que permite hablar del enriquecimiento significativo a partir de las relaciones de los distintos fragmentos en la *puesta en serie* del filme.

Con un modelo narrativo fuertemente relacionado podrían enumerarse varios discursos fílmicos estadounidenses que mantienen algunos puntos en común con la obra de Altman. Pero aunque generalmente se relacionan con ella, las diferencias estructurales son considerables. Se trata de filmes como *Gran Canyon* (1991) de Lawrence Kasdan, anterior a *Vidas cruzadas* y con bastante repercusión comercial, aunque no tanta como *Magnolia* (1999) de Paul Thomas Anderson. Este filme despliega nueve historias paralelas aparentemente inconexas, a lo largo de una jornada. El relato viene precedido por un prólogo -a modo de declaración de intenciones- de

nuevo fragmentado, donde aparecen tres supuestos hechos reales donde el azar es el protagonista.

### *1.2. Estructura cronológica no lineal*

Relacionada con los títulos anteriores, aunque con menor repercusión de público, Jill Sprecher dirige *Vidas contadas* (USA, 2002), donde se mezclan cinco historias que se entrecruzan en la caótica ciudad de Nueva York. La diferente manera de manejar el tiempo la aleja de los títulos anteriores debido a la falta de linealidad, con saltos hacia adelante y hacia atrás. Con la misma estructura de microhistorias entrecruzadas contadas mediante analepsis se desarrolla *Crash* (USA, Paul Haggis, 2004), *Los tres entierros de Melquiades Estrada* (USA, Francia, 2005) de Tommy Lee Jones y *Cidade de Deus (Ciudad de Dios)*, Fernando Meirelles, Brasil, 2002). En esta última se observan varios núcleos narrativos con una estructura circular que desarrolla la historia de Buscapé (Matheus Nachtergaele) y su entorno, en los suburbios de Río de Janeiro. El travelín circular en torno a un Buscapé acorralado da pie a una estructura basada en el *flash-back* para componer asimismo un círculo que cerca de los personajes atrapados por el entorno.

### *1.3. Estructura acronológica*

Los juegos con el tiempo y la desarticulación de los sucesos en la línea cronológica puede verse alterada hasta tal punto que el relato sea un verdadero caos temporal. Los límites entre pasado, presente y futuro se diluyen y el proceso de recepción exigirá un esfuerzo extra al espectador, que deberá tratar de ordenar fragmentos para entender la historia. Para ello será necesario contemplar la totalidad del filme, o incluso un segundo visionado que permitirá establecer el orden de un argumento completamente desmembrado en

su organización discursiva. Los precursores podrían ser dos filmes de 1994, uno de carácter mucho más comercial, y el otro con grandes premios en festivales: *Pulp Fiction* (USA) y *Before the rain* (Macedonia-RU-Francia). En ambos casos la disgregación formal viene dada no sólo por elementos de estilo a modo de meros artilugios formales para deslumbrar, sino que posee claras funciones narrativas. En la película de Tarantino el elemento ficcional (contrario al realismo y a la identificación) marcado desde el título se plasma en un modo discursivo coherente: la falsa estructura de microhistorias independientes, con sus rótulos a modo de epígrafes, no componen tres diégesis diferentes, sino que constituye un mismo universo fragmentado, con repeticiones de momentos, descomposición del espacio-tiempo, multiplicación de puntos de vista en determinadas escenas, etc.

En *Before the rain*, un filme del director macedonio Milcho Manchevski que trata sobre enfrentamientos -fracturas- del ser humano en tiempos de guerra, el esquema temporal es semejante a *Pulp Fiction*, aunque con elementos discordantes: las tres microhistorias que presenta la película poseen una aparente independencia argumental, marcada por elementos formales como el rótulo que aparece como subtítulo en cada una de ellas. Pero hacia la mitad del filme descubrimos no sólo que están relacionadas, sino que los lazos temporales que se las organizan no siguen ni la lógica de la linealidad, ni siquiera la de la realidad. Si en el filme de Tarantino las piezas encajan una vez terminado el visionado, en la obra de Manchevski existen momentos imposibles de ordenar, lo que disgrega de forma mucho más inquietante. Las anacronías se explican a partir de una frase que, a modo de clave, se repite varias veces en el filme: “el tiempo no muere jamás, el círculo nunca se cierra”. De este modo, el recorrido circular que permite el



desorden temporal de *Before the rain* no resulta más que el final -o el principio- de un ciclo simbólico que permite repetir esquemas ya sucedidos.

Con otro planteamiento estructural, mucho más unitario argumentalmente pero también con complejos juegos temporales, estaría *Memento* (USA, 2000) de Christopher Nolan, el filme que desarrolla una sola diégesis con una ordenación anacrónica que combina la retrospectiva con la prospectiva. El resultado es una película fragmentada temporalmente, con un orden no lineal y regresivo. Esta disposición temporal, junto a la combinación de focalizaciones externa e interna consigue crear en el espectador espejismos sobre el personaje protagonista.

## *2. Cine fragmentario por la multiplicación de diégesis*

La representación de varios universos diegéticos dentro de un mismo filme constituye el modo de desarticulación más radical: no solamente se disgrega una unidad formalmente, sino que el mismo concepto de unidad se diluye y sustituye por microrrelatos que conforman, más o menos artificiosamente, un mismo discurso. La organización de varios núcleos argumentales independientes puede ser por yuxtaposición, entrecruzamiento o puesta en abismo.

### *2.1. Yuxtaposición*

La yuxtaposición de episodios independientes ha sido la manera más recurrente en la historia del cine a la hora de presentar una historia fragmentada: desde ejemplos debidos a estrategias de producción, hasta la profusa tendencia italiana a partir de los años sesenta. La conjunción de directores dentro de un mismo filme es un elemento de producción que ayuda a configurar este tipo de estructura. Se podría considerar, sin

embargo, que en la actualidad -a pesar de la enorme cantidad de filmes con arquitecturas disgregadas- no es este el modo más habitual de fragmentar un discurso fílmico, aunque se siguen encontrando ejemplos, como *Historias de Nueva York* (USA, 1989), *Lumière y compañía* (Dinamarca, España, Francia, Suiza, 1995), *Historias del metro* (USA, 1997), *Once de septiembre* (Francia, 2002), *¡Hay motivo!* (España, 2004), *Paris je t'aime* (Francia, 2006), etc.

Desde una concepción mucho más unitaria, con un único director que yuxtapone diferentes universos diegéticos dentro de un mismo filme, sin tiempos ni espacios comunes, encontramos películas como *Las horas*, basada en la novela de Michael Cunningham, que se inspira a su vez en *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf. Tres historias discurren entrecruzándose formalmente, aunque situadas en tiempos, espacios y circunstancias diferentes. Pero si en *Las horas* la yuxtaposición se sitúa a nivel diegético, en *Nueve vidas* -ya citada- ofrece una yuxtaposición formal muy marcada: nueve historias que conforman nueve episodios aparentemente independientes que no se mezclan sino que se desarrollan completamente antes de dar paso al siguiente. La separación es casi tajante, pero existen varias excepciones: a veces un personaje en una de las historias resulta participar como secundario de otra, la mayor parte de las veces sin ninguna referencia a la situación anterior.

## *2.2. Entrecruzamiento*

La organización de diégesis diferentes que, por algún motivo se rozan o se cruzan de algún modo, más o menos breve, pero que de ese contacto surgen importantes consecuencias en las tramas de cada una de ellas es una de las tendencias más llamativas del siglo XXI. Este tipo de arquitectura narrativa puede darse desde el mismo modelo de universo ficcional o,

con una fragmentación más violenta, unificando diferentes -e incluso encontrados- niveles en relación a la ficción o al mundo real.

### *2.2.1. Con el mismo modelo de mundo*

Son filmes arquitectónicamente complejos que forman diégesis diferentes pero entrecruzadas artificiosamente gracias a estructuras relacionadas donde el azar y la teoría del caos forman parte de los componentes. El director experto en este tipo de películas es el mexicano Alejandro González Iñárritu, que hace recurrente este modelo estructural. Su primer filme, *Amores perros* (México, 2000), establecía tres historias relacionadas a partir de un accidente de tráfico en la caótica ciudad de México. Aunque desarrolladas de forma independiente, con personajes, temáticas y sucesos autónomos, el azar consigue establecer un lazo de unión entre los tres universos a partir de una colisión que cambiará la vida de todos los personajes. La siguiente película de Iñárritu, *21 gramos* (USA, 2003) recrea, de nuevo, varias historias sin ninguna relación que, a partir -otra vez- de un accidente de tráfico, quedan azarosamente entrelazadas. El desorden temporal, la independencia de las tramas y la multiplicación de motivos hacen de *21 gramos* un verdadero puzzle que el espectador deberá organizar de forma activa.

*Babel* (USA, 2006) es la película que completa la *Trilogía de la muerte* que González Iñárritu dirige con la colaboración con el guionista Guillermo Arriaga. Es el mismo esquema de casualidades que unifican universos dispares, esta vez mucho más lejanos, ya que cada una de las historias está situada en continentes distintos.

También otros filmes hacen que los mundos diegéticos dispersos se unifiquen a través de un personaje -como el

conserje del hotel- en el filme *Four Rooms* (USA, 1995) de Rodríguez, Tarantino, Anders y Rockwell. O de un objeto, como el cuadro que pasa de mano en mano unificando historias dispares en el filme cubano independiente titulado *Frutas en el café* (2005) de Humberto Padrón.

### *2.2.2. Con diferente modelo de mundo*

*El laberinto del fauno* (México-España, 2005) de Guillermo del Toro se compone de dos diégesis bien diferenciadas, que responden a dos modelos de mundo aparentemente incompatibles, pero entrecruzadas de tal modo que ni los elementos provenientes de la imagen, ni los elementos del montaje -como los signos de puntuación- ni ningún otro elemento de la historia ayudan al espectador a separar ambos universos. La diégesis principal se basa en un modelo de mundo ficcional verosímil, con pinceladas de realidad efectiva (por los elementos de carácter histórico). Existe una confusión de los dos mundos a causa del cambio del punto de vista, pero este modo de entrecruzar universos diegéticos organiza una unidad estructural magistralmente conseguida a pesar de los elementos de crueldad y violencia histórica, por un lado, y del mundo inquietante de lo fantástico, por otro. Según Todorov, lo fantástico es la intrusión de un acontecimiento inexplicable dentro de la vida real: “en un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar” (Todorov: 24). Así, en la galardonada obra de Guillermo del Toro, faunos, sapos gigantescos, hadas y monstruos con los ojos en las palmas de las manos conviven con el mundo real de Ofelia (Ivana Vaquero) sin que -desde la lógica formal del discurso- exista nada que nos indique si son una ilusión, un sueño de la niña o son integrantes reales de su

vida. La fusión de los dos mundos diegéticos se mantiene sin vacilar durante todo el metraje.

### 2.2.3. Estructura en abismo

Otros modos de organizar diégesis distintas dentro de un filme ofrecen una estructura de microhistorias en abismo. La diégesis principal recrea dentro de ella nuevas diégesis que se sitúan en distintos niveles de realidad. Los personajes del núcleo argumental principal desarrollan historias -orales, literarias, fílmicas, teatrales, etc.- multiplicando las bifurcaciones narrativas. En ocasiones se trata de variaciones en el punto de vista como la mítica película *Rashomon* (Japón, 1951) de Akira Kurosawa, precedente claro de la china *Hero* (2002) donde Zhang Yimou desarrolla una complicada narración basada en el diálogo que se establece entre el preimperialista monarca Qin y SinNombre, un guerrero valiente que logra vencer a los tres peligrosos asesinos que amenazaban la vida del rey. Las distintas versiones sobre los hechos se suceden -las mentirosas de SinNombre, la imaginada por el rey y la real- formando un puzzle de *flashbacks* como un juego de muñecas rusas que van superponiéndose hasta dejar al descubierto las verdaderas intenciones del guerrero, quien ha urdido un complot con los tres asesinos para acabar con la vida del rey. Lo más sobresaliente del filme es que ni el argumento ni las características icónicas poseen un sentido unitario clásico, sino que la multiplicación de capas y niveles de realidad se refleja con una diversidad de matices en los colores dominantes de cada una de las diégesis, formando una paleta que armoniza con el lirismo del tratamiento de los movimientos de cámara, el tempo y los encuadres.

Este tipo de estructuras se repite en numerosos filmes, muchos de ellos relacionados con el mundo del cine (como

*Adaptation. El ladrón de orquídeas* -USA, 2002- de Spike Jonze o *Aunque estés lejos* -España-Cuba, 2002- de Juan Carlos Tabío), de la literatura (*Desmontando a Harry* -USA, 1997- de Woody Allen) o de la televisión (*La seducción del caos* -España, 1992- de Basilio Martín Patino).

El cine de arquitecturas disgregadas es una manifestación de la cultura contemporánea relacionada directamente con muchas de las claves de la postmodernidad. Así, Jameson señala que el origen último de la fragmentación es achacable a la crisis de la historicidad que sucede al fin del Modernismo. Puesto que el sujeto ha perdido la capacidad de organizar el pasado de forma coherente debido a la multiplicidad temporal, “sería difícil esperar que la producción cultural de tal sujeto arrojase otro resultado que las colecciones de fragmentos y la práctica fortuita de lo heterogéneo, lo fragmentario y lo aleatorio” (Jameson: 61). La obra de arte se transforma entonces en un texto que requiere, en su recepción, un proceso de diferenciación, de deconstrucción, opuesto a los procesos de unificación de la recepción tradicional.

## OBRAS CITADAS

- Carnicero, A. Fornari, G. y Pereyra, C. (2004):  
“Arquitectura, cine y literatura: la seducción de la geometría”, en *Proceedings of the Fourth International Conference of Mathematics & Design, Special Edition of the Journal of Mathematics & Design*, Volume 4, N° 1.  
Diponible en internet (2.10.2007): <http://cumincades.scix.net/data/works/latt/8aa7.content.01022.pdf>.
- Jameson, Frederic. (1984). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Landero, Luis (2009): *Retrato de un hombre inmaduro*. Barcelona: Tusquets.
- Lipovetsky, G. y Charles, S. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- Lodge, D. (1998). *El arte de la ficción*. Barcelona: Península.
- Lyon, D. (1999). *Postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Maqua, Javier (1992): *El docudrama. Fronteras de la ficción*, Madrid: Cátedra.
- Todorov, T. (1994). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán.