



# MODELO DE ANÁLISIS DE ESTRUCTURAS NARRATIVAS EN EL CINE DE NO-FICCIÓN

UN ANÁLISIS FILMOGRÁFICO DEL REALIZADOR ROSS MCELWEE

SERGIO COBO DURÁN



TESIS DOCTORAL  
DIRIGIDA POR DRA. VIRGINIA GUARINOS GALÁN

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD Y LITERATURA  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA



TESIS DOCTORAL

**MODELO DE ANÁLISIS DE ESTRUCTURAS NARRATIVAS  
EN EL CINE DE NO-FICCIÓN**

UN ANÁLISIS FILMOGRÁFICO DEL REALIZADOR ROSS MCELWEE

SERGIO COBO DURÁN

DIRECCIÓN:

DRA. VIRGINIA GUARINOS GALÁN

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD Y  
LITERATURA

SEVILLA, 2015



A Virginia Guarinos, por la ayuda, guía y apoyo tanto académico como personal en este largo camino vital que ha supuesto esta etapa.

A mi familia, por el cariño y ánimo mostrado en todo momento.

A mis compañeros de la Facultad de Comunicación, tanto por los consejos diarios como por ayudar a que ir a trabajar cada día sea diferente.

A mis amigos, por dar por hecho que esta dedicatoria llegaría.

A Inés, por la paciencia y comprensión en los momentos más difíciles.

A ti, mamá, gracias.



## ÍNDICE

0. Introducción .....	p.13
-----------------------	------

### I. CUESTIONES PRELIMINARES

1. Metodología de la investigación .....	p.17
1.1. Diseño metodológico .....	p.17
1.1.1. El objeto de estudio.....	p.17
1.1.2. Formulación del problema.....	p.18
1.1.3. Objetivos de la investigación.....	p.18
1.1.4. Justificación de la investigación .....	p.19
1.1.5. Limitaciones .....	p.19
1.1.6. Planteamiento de hipótesis .....	p.19
1.1.7. Marco de referencia .....	p.20
1.2. Ficha de análisis de estructuras narrativas .....	p.22
1.3. Modelo de ficha de análisis .....	p.23

### II. UN ACERCAMIENTO AL CONCEPTO DE NO FICCIÓN

2. Revisión teórica de la no-ficción.....	p.31
2.1. Definición de no-ficción .....	p.31
2.1.1. Erik Barnouw: una clasificación histórico-crítica.....	p.32
2.1.2. Modelización del género por Bill Nichols.....	p.35
2.1.3. Aportaciones críticas sobre Nichols: Weinrichter y Bruzzi.....	p.36
2.1.4. ¿Qué es un documental después de todo? Carl R. Plantinga.....	p.38
2.2. Disquisiciones acerca del concepto de no-ficción .....	p.39
2.2.1. Carl Plantinga define la no-ficción .....	p.41

2.3. Representaciones factuales en otros medios: el caso televisivo .....	p.43
2.3.1. El fenómeno de la telerrealidad: hegemonía del docudrama .....	p.46
2.3.2. Otros formatos de no-ficción: más allá del docudrama .....	p.48
2.4. La no-ficción como relato audiovisual. ....	p.50
2.5. Richard Barsam: una retrospectiva al cine de no-ficción.....	p.53
2.5.1. Cine de no-ficción durante la PGM (1914-1918).....	p.55
2.5.2. Cine factual sobre viajes y exploración .....	p.56
2.5.3. Tres nombres propios: Calvanti, Ruttman e Ivens .....	p.58
2.5.4. Inicios del documental: Vertov y Shub; Flaherty y Grierson .....	p.59
2.5.5. Cine de no-ficción durante la SGM (1939-1945).....	p.62
2.5.6. Nace el <i>Cinéma Vérité</i> , <i>Cinéma Direct</i> y <i>Free Cinema</i> .....	p.64
2.5.7. El documental americano contemporáneo .....	p.65

### III. ESTRUCTURAS NARRATIVAS

3. Estructuras narrativas en literatura: la tradición estructuralista .....	p.69
4. Estructuras narrativas en el cine de ficción .....	p.83
4.1. La estructura narrativa para investigadores de narrativa audiovisual..	p.100
5. Estructuras narrativas en el cine de no-ficción .....	p.103
5.1. Carl Plantinga. Retórica y representación en no-ficción .....	p.104
5.1.1. Estructuras. retóricas y otras.....	p.104
5.1.2. Estructuras narrativas formales.....	p.105
5.1.3. Estructuras dramáticas y de representación .....	p.106
5.1.4. Estructuras abiertas .....	p.107
5.2. Algunas puntualizaciones a las estructuras de Plantinga.....	p.108



#### **IV. AUTOR DEL CORPUS: ROSS MCELWEE Y ANÁLISIS NARRATIVOS**

6. Autor del corpus: Ross McElwee.....	p.111
6.1. Notas biográficas introductorias sobre el realizador .....	p.112
6.2. Encontrar una voz y otras reflexiones autobiográficas .....	p.113
7. Análisis de la filmografía del realizador	
7.1 Análisis de la obra <i>Charleen</i> (1977)	
7.1.1. Resumen argumental. Composición diegética .....	p.121
7.1.2. Estructura de existentes.....	p.132
7.1.3. Composición temporal.....	p.137
7.1.4. Estructuras enunciativas .....	p.138
7.1.5. Banda de imágenes auditivas .....	p.139
7.1.6. Cuadro resumen de la obra.....	p.141
7.2. Análisis de la obra <i>Space Coast</i> (1978)	
7.2.1. Resumen argumental. Composición diegética .....	p.143
7.2.2. Estructura de existentes.....	p.150
7.2.3. Composición temporal.....	p.152
7.2.4. Estructuras enunciativas .....	p.153
7.2.5. Banda de imágenes auditivas .....	p.157
7.2.6. Cuadro resumen de la obra.....	p.160
7.3. Análisis de la obra <i>Backyard</i> (1984)	
7.3.1. Resumen argumental. Composición diegética .....	p.162
7.3.2. Estructura de existentes.....	p.166
7.3.3. Composición temporal.....	p.170
7.3.4. Estructuras enunciativas .....	p.172
7.3.5. Banda de imágenes auditivas .....	p.175
7.3.6. Cuadro resumen de la obra.....	p.177

7.4. Análisis de la obra *Sherman's March «A Meditation on the Possibility of Romantic Love in the South During an Era of Nuclear Weapons Proliferation»* (1986)

7.4.1. Resumen argumental. Composición diegética .....	p.179
7.4.2. Estructura de existentes.....	p.184
7.4.3. Composición temporal.....	p.191
7.4.4. Estructuras enunciativas .....	p.192
7.4.5. Banda de imágenes auditivas .....	p.194
7.4.6. Cuadro resumen de la obra.....	p.196

7.5. Análisis de la obra *Something To Do With the Wall* (1991)

7.5.1. Resumen argumental. Composición diegética .....	p.198
7.5.2. Estructura de existentes.....	p.200
7.5.3. Composición temporal.....	p.205
7.5.4. Estructuras enunciativas .....	p.207
7.5.5. Banda de imágenes auditivas .....	p.211
7.5.6. Cuadro resumen de la obra.....	p.213

7.6. Análisis de la obra *Time Indefinite* (1993)

7.6.1. Resumen argumental. Composición diegética .....	p.215
7.6.2. Estructura de existentes.....	p.220
7.6.3. Composición temporal.....	p.222
7.6.4. Estructuras enunciativas .....	p.225
7.6.5. Banda de imágenes auditivas .....	p.228
7.6.6. Cuadro resumen de la obra.....	p.229

## 7.7. Análisis de la obra *Six O'Clock News* (1996)

7.7.1. Resumen argumental. Composición diegética .....	p.231
7.7.2. Estructura de existentes.....	p.241
7.7.3. Composición temporal.....	p.244
7.7.4. Estructuras enunciativas .....	p.246
7.7.5. Banda de imágenes auditivas .....	p.248
7.7.6. Cuadro resumen de la obra.....	p.250

## 7.8. Análisis de la obra *Bright Leaves* (2003)

7.8.1. Resumen argumental. Composición diegética .....	p.252
7.8.2. Estructura de existentes.....	p.255
7.8.3. Composición temporal.....	p.259
7.8.4. Estructuras enunciativas .....	p.261
7.8.5. Banda de imágenes auditivas .....	p.264
7.8.6. Cuadro resumen de la obra.....	p.265

## 7.9. Análisis de la obra *Photographic memory* (2011)

7.9.1. Resumen argumental. Composición diegética .....	p.267
7.9.2. Estructura de existentes.....	p.279
7.9.3. Composición temporal.....	p.281
7.9.4. Estructuras enunciativas .....	p.283
7.9.5. Banda de imágenes auditivas .....	p.285
7.9.6. Cuadro resumen de la obra.....	p.287

## **V. CONCLUSIONES**

- 8. Discusión sobre los análisis narrativos del realizador Ross McElwee.... p.291
- 9. Conclusiones ..... p.299
- 10. Mapa de las estructuras narrativas presentes en el realizador ..... p.303
- 11. Otras líneas de investigación ..... p.309

## **VI. FILMOGRAFÍA Y BIBLIOGRAFÍA**

- 12. Filmografía del realizador ..... p.313
- 13. Bibliografía utilizada ..... p.325
- 14. Filmografía utilizada ..... p.339

## 0. Introducción

La era de las nuevas tecnologías, la transmedialidad o la presencia cada vez mayor de hipertextos están convirtiendo el momento presente en un emergente renacer de géneros y conceptos. Es un momento de cambio veloz y, en ocasiones, a marchas forzadas, eso obliga al investigador a sentarse frente a las antiguas definiciones que parecen quedar para la historia. Esto fuerza la necesidad de una relectura de antiguas concepciones, así como un estudio del momento actual, que acabaría con la formulación de propuestas más ambiciosas y redefiniciones que enfoquen con mayor precisión la actualidad mediática. Todos estos cambios están provocando la reaparición de lo que envuelve la no-ficción, término que irrumpe en la actualidad como auténtico protagonista. Solo hay que visionar la franja más codiciada por los programadores de televisión, el llamado *prime time* de las principales cadenas españolas, europeas o mundiales, para comprobar que es un espacio reservado para lo real, donde podemos ver innumerables variaciones de un mismo concepto. Es el caso de formatos como *Gran Hermano* o *Supervivientes*, en los que el interés del espectador recae en la convivencia, ya sea en una casa o una isla desierta, programas donde lo que se vende es la realidad, todo lo que lleve la etiqueta de lo real está de moda.

Pero no es la televisión el único medio en el que lo real está de moda; en pleno nuevo siglo, esta tendencia en Internet es aún más evidente. La presencia de todo lo que lleve la seña de lo verdadero, se recibe con bastante aceptación por parte de los

internautas. En esta tendencia hacia la naturalidad, el concepto de lo *amateur* o lo casero, sinónimo de real, ocupa los primeros puestos en plataformas como *Youtube* o *Twitter* por no hablar del peso cada vez mayor que tienen las redes sociales en línea *Tuenti* o *Facebook*, que, en definitiva, posibilitan un aparente contacto real aunque mediado entre jóvenes. Si nos trasladamos al universo cinematográfico, cada vez ocupan un sitio más relevante nombres como Werner Herzog, Chris Marker o Ross McElwee. Se suma la incipiente corriente española, con nombres como Guerín, M. Álvarez, I. Lacuesta, que reflexionan, producen o filman, en los límites que separan la realidad de la ficción. Esto refuerza la idea de que lo real está en plena efervescencia, que el documental es un género que no solo no ha perdido fuerza a lo largo de los años, sino que afianza cada vez más su posición en cada uno de los medios en los que está presente. Por ello, surge este trabajo de investigación con un triple objetivo inicial:

a) una relectura y redefinición del género documental, encuadrado y estudiado dentro de un ámbito de mayor magnitud, llamado no-ficción, en un intento de compilar las diferentes acepciones del término para redefinir el concepto en el momento actual desde la perspectiva de la narrativa audiovisual. Una relectura y definición del concepto de estructura narrativa entendida por la narrativa audiovisual contemporánea, desde los orígenes literarios a su uso en la ficción cinematográfica.

b) un modelo de clasificación que sirva para catalogar las diferentes variaciones de la filmografía de no-ficción del realizador Ross McElwee en función de sus estructuras narrativas.

c) un modelo funcional que sintetice los principales recursos narrativos utilizados por el director Ross McElwee y establezca un mapa estructural de las principales ordenaciones narrativas de sus obras.

## **I. CUESTIONES PRELIMINARES**





## **1. Metodología de la investigación**

### **1.1. Diseño Metodológico**

#### **1.1.1. El objeto de estudio**

El objeto formal de la presente investigación es el cine de no-ficción de Ross McElwee que se puede englobar en concreto en el cine como comunicación audiovisual mediática, la cual forma parte de la Comunicación como objeto material del estudio. La perspectiva de estudio elegida está encuadrada dentro del movimiento estructuralista, centrado en la narratología y en las corrientes literarias estructurales, que converge en los estudios narrativos sobre la morfología narrativa. De este modo la praxis formal consiste en clasificar y categorizar las estructuras narrativas en el cine de no-ficción a través del trabajo de Ross McElwee. Si es posible establecer un modelo teórico que permita descomponer narrativamente las películas factuales, en estructuras narrativas, este estudio podrá ser utilizado para cualquiera de las ramas dentro de la narratología interesada en la no-ficción. Así pues, los resultados obtenidos en la investigación serán reflejados en un mapa que defina la forma del texto y pueda ser de utilidad tanto para estudios de la forma, del contenido e incluso de los efectos del propio discurso en función de su composición.

La elección de Ross McElwee como objeto de estudio surge por la necesidad de incluir en el panorama nacional e internacional a uno de los realizadores contemporáneos más relevantes en cuanto a composición narrativa en la no-ficción. Si bien sus primeras películas nacen como trabajo final de posgrado para el Instituto de Tecnología de Massachusetts (MIT) en ellos, como en el resto de su filmografía, se demuestra una preocupación latente por la estructuración. La muestra incluida por lo tanto en el *corpus* de análisis fílmico se corresponde con la filmografía del director estrenada hasta el momento presente.

### **1.1.2. Formulación del problema**

Los problemas que conlleva la actual investigación se pueden dividir en dos grandes bloques. El primer y principal problema es la ausencia de investigaciones en materia de estructuras narrativas en el género de la no-ficción. Solo existe un texto del año 1997 de Carl R. Plantinga que realiza un superficial esbozo con motivo de su obra *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, el cual será citado y analizado en el presente trabajo. En el ámbito de la ficción sí existen más investigaciones sobre estructuras narrativas que junto a los análisis literarios de estructuras servirán de guía metodológica al proyecto. El olvido sobre las estructuras que componen el relato impulsa la necesidad investigadora de un estudio que ayude a esclarecer las bases de futuras investigaciones que aporten claridad y un modelo metodológico y funcional acerca de cuáles son las estructuras utilizadas por el cine de no-ficción.

### **1.1.3. Objetivos de la investigación**

El objetivo de la investigación es triple y analítico con la filmografía de Ross McElwee. En primer lugar se pretende descomponer narrativamente según los estudios estructuralistas centrados en la morfología textual las obras de no-ficción del director norteamericano. Una vez descompuesta en función de los recursos utilizados para su construcción narrativa llega el segundo objetivo: la configuración de un modelo funcional que sistematice las principales estructuras narrativas presentes en la obra de no-ficción de Ross McElwee, para, en un tercer lugar, poder definir el mapa estructural de los recursos narrativos presentes en el realizador americano. A pesar de ser un estudio analítico sobre la obra del director McElwee, la estructuración de los textos, así como su modelización, permitirán extraer un esquema narrativo que deberá ser testado en otros realizadores de cine factual.

#### **1.1.4. Justificación de la investigación**

El interés del proyecto de investigación tiene una raíz múltiple. Por una parte surge como propuesta de tesis doctoral centrada en el cine de no-ficción del realizador norteamericano Ross McElwee. Por otra parte, pero no menos importante, nace por la inquietud e incertidumbre del investigador preocupado por acercarse y desentramar de una forma científica su objeto de estudio, el cine de no-ficción, así como por la necesidad académica y social de sentar las bases acerca de la estructuras narrativas que componen los textos factuales. En este caso concreto surge con la intención de cubrir un vacío académico alrededor de la figura de Ross McElwee.

#### **1.1.5. Limitaciones**

Las limitaciones que en un principio pueden surgir estarían relacionadas con la posibilidad de acceso a las fuentes primarias, representadas en este caso en la figura del realizador Ross McElwee. Por ello, se podría hablar de limitaciones geográficas como consecuencia de la residencia del director en Norteamérica, ya que sin duda una entrevista personal al documentalista podría ser un complemento perfecto a la investigación, aunque, y a pesar de que este contacto pueda enriquecer el estudio, el análisis, descomposición y planteamiento de un modelo de las estructuras narrativas en la obra de no-ficción del realizador no necesita de tal contacto, ya que, a fin de cuentas, un análisis estructural del texto en sí no requiere más que un riguroso marco metodológico y un exhaustivo visionado de su obra.

#### **1.1.6. Planteamiento de hipótesis**

La hipótesis de partida establece que la obra de Ross McElwee, encuadrada como un relato de no-ficción, es un texto artístico como tal en el que existen construcciones narrativas más propias de la ficción que del cine factual. Por ello se pretende demostrar la posibilidad de existencia de estructuras narrativas, tal y como se presentan en un modelo de mundo ficcional verosímil, en un modelo de mundo tradicionalmente considerado de realidad efectiva, fruto de su valor factual más que por factores puramente narrativos.

### 1.1.7. Marco de referencia

El marco de referencia sobre el que se desarrollará la investigación es el estructuralismo aplicado a la Narrativa Audiovisual. Uno de los requisitos para un análisis estructural es que se trate de una obra acabada. En este sentido, la obra artística en general y la no ficcional en particular se considera perfeccionada. Son muchos los autores que investigan en esta línea, desde el estudio de la obra artística de Yuri Lotman a los complejos planteamientos sobre el signo de Pierce además de la división que desarrolla en su *Curso de Lingüística General* Saussure entre otros. Este estructuralismo se asienta en la idea clave de considerar el hecho humano –la obra artística aquí incluida –dentro de un sistema regulado por leyes. Bajo este paradigma tanto la sociedad como el arte en concreto se apoyan en una estructura o unidad, precisamente esa búsqueda de la estructura es el motor de este proyecto. El análisis estructuralista estudia tanto los elementos «*extrínsecos* que pueden ser captados en el exterior de la obra y los elementos *intrínsecos* que se plantean en la obra misma. Por medio de la descomposición y análisis de estos factores se llevaría a la visión total de la obra» (Gutiérrez San Miguel, 2004: 188). De este modo, y a pesar de que el texto es el centro de estudio, hay que considerar los elementos de la obra audiovisual en una triple dimensión: a) los elementos profílmicos, es decir, todo lo que está fuera de la obra en sí, como la iluminación, las localizaciones o las personas presentes; b) los elementos fílmicos, básicos para detectar las estructuras narrativas, tales como planos, escenas o secuencias, c) y, por supuesto, el montaje y la postproducción, ya que a veces son determinantes en el sentido final que tiene la obra. En el estudio de las formas y las estructuras hay que considerar al cine un arte de lo concreto, en este sentido son interesantes las investigaciones realizadas por autores como Seymour Chatman o Jean Mitry quien afirma que:

Un arte de estructuras y de estructuración de ningún modo asimilable al estructuralismo, no siendo ninguna estructura cinematográfica significativa por sí misma, estando la forma significativa siempre fundamentada sobre las formas de contenido; Los elementos aprehendidos por el objetivo son reorganizados, estructurados en función del marco al que se refieren. La imagen se convierte en una “forma cargada de connotaciones” (Mitry, 1990:62)

Este estructuralismo, como se verá de forma más detallada y precisa durante el desarrollo de la investigación, tiene su origen en el antropólogo Lévi-Strauss. Pronto la literatura se hizo eco de estas investigaciones y empezó a considerarlo como un método útil, para más tarde ser considerado como una de las corrientes de estudios

propias de la narrativa audiovisual. Y es que la teoría narrativa fílmica se sustenta en los dos principios del pensamiento semiótico, es decir, el estructuralismo y el formalismo ruso. Dice Stam (1999: 91) que esta influencia dual aparece reflejada en los estudios sobre el texto que se preocupan tanto de designar sus estructuras básicas de los procesos históricos como «de definir los lenguajes estéticos únicos del discurso narrativo fílmico».

El estructuralismo no pertenece a una escuela concreta, de hecho ni a un movimiento específico, afirma Barthes (2002: 293-302) que la mayor parte de los autores que se suelen asociar a esta corriente no tienen entre sí más que el común interés solidario por una doctrina o un combate. Y es que el término *estructura* es un concepto al que recurren todas las ciencias, tanto las sociales como las científicas, con el propósito de acercarse metodológicamente al objeto de estudio. Sigue Barthes afirmando que para buscar un origen al «movimiento» hay que remontarse a los emparejamientos de *significante* y *significado* o al de *sincronía* y *diacronía*. El primero asociado sin duda al modelo de Saussure, que se verá de forma más precisa en el repaso literario al autor; mientras que el segundo está más asociado a una relación con la historia en el sentido del nexo existente entre sincronía e inmovilización, así como de «diacronía tiende a representar el proceso histórico como una sucesión de formas» (2002: 294). Es interesante que los principales ataques al estructuralismo lleguen desde el marxismo y no estén centrados en la noción de estructura sino acerca del concepto de historia.

Este planteamiento metodológico pretende ser una breve y sintética introducción sobre el estructuralismo, que será ampliado más adelante, ya que es necesaria una detenida panorámica por los principales autores estructuralistas centrados en la literatura así como de los que toman como centro el discurso cinematográfico. En esta búsqueda de estructuras hay que hacer especial mención a Propp quien descompone el cuento popular ruso; a Lévi-Strauss que establece el funcionamiento mítico del imaginario totémico; a G.G. Granger y sus reglas medidas sobre el pensamiento económico; a J.P. Richard y la descomposición del poema mallarmeano; a Mondrian, Boulez o Butor que juntan un objeto al que llaman *composición*, ya que mantiene una regulada determinación de partes y asociaciones entre sus unidades.

En el campo de la narrativa audiovisual y más concretamente en la narratología como «ordenación metódica y sistemática de los conocimientos que permiten

descubrir, describir y explicar el sistema, el proceso y los mecanismos de la narratividad visual y acústica» (García Jiménez, 1993: 14). En esta línea García Jiménez habla de la narratología como una disciplina heredera de la explotación de la *Morfología del cuento* de Propp. Dentro de esta, y precisamente considerando la obra del ruso Vladimir Propp como el centro de la estructura narrativa, está encuadrada la morfología narrativa, una disciplina centrada en el discurso narrativo como el centro de estudio. El análisis del relato es el encargado del estudio de sus estructuras y de la comprensión como objeto. El término narratología fue acuñado por Tzvetan Todorov y ha sido utilizado y adoptado para el análisis del relato aunque Stam afirma (1999: 92) que para algunos autores «tiene un significado más específico, refiriéndose estrictamente al estudio del relato o las subcategorías de tiempo, modo y voz».

Como conclusión a esta sintética introducción sobre el estructuralismo, el cual será ampliado y desarrollado durante el presente proyecto de investigación, hay que considerarlo tal y como alega Barthes una determinada *forma* del mundo, que por lo tanto cambia con el mundo, y lo que le hace probar su validez (no su verdad) «es su capacidad para hablar de los antiguos lenguajes del mundo de una manera nueva, sabe que bastará que surja de la historia un nuevo lenguaje que le hable a su vez para que su tarea se haya terminado» (2002: 301-302).

El análisis literario se desarrollará a través de una panorámica por los principales autores estructuralistas, Vladimir Propp, Ferdinand de Saussure, Charles S. Peirce, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Julien Greimas o Yuri Lotman, además de las interesantes y determinantes aportaciones conceptuales de Louis Hjelmslev o Tzvetan Todorov. Mientras que el análisis de las estructuras cinematográficas se basará en el análisis crítico de autores como Jean Mitry, Pier Paolo Pasolini, Seymour Chatman, Christian Metz, Umberto Eco, David Bordwell o Gérard Genette entre otros muchos estudios de investigadores que han colocado a la narrativa audiovisual en el centro de sus estudios.

## **1.2. Ficha de análisis de estructuras narrativas en no-ficción**

Para la búsqueda de estructuras narrativas en cualquier tipo de texto audiovisual en general y de cine de no-ficción en particular es preciso elaborar una ficha de análisis centrada en el relato audiovisual. La ficha de análisis propia, creada

en un primer momento, para este primer estudio está dividida en cuatro puntos clave del texto: a) la estructura de existentes; b) la estructura diegética; c) la estructura enunciativa y d) la banda de imágenes auditivas. A continuación se verá con más detenimiento cada uno de estos bloques, que lógicamente a su vez se subdividen en múltiples epígrafes, los cuales han sido elaborados con la ayuda de varios textos básicos de referencia en cuanto al análisis audiovisual (Caseti, 1991; Carmona, 1991; García Jiménez, 1993; Moreno, 2003; Guarinos, 2009).

### 1.3. Modelo de ficha de análisis

#### A. ESTRUCTURA DE EXISTENTES:

##### 1. Análisis de los personajes

**Nombre:**

**Nacionalidad:**

**Carácter principal o secundario:**

**Carácter protagonista o antagonista:**

**Película:**

**Productora, distribuidora, año:**

#### **NIVEL DEL RELATO. PERSONAJE COMO PERSONA**

	Edad	Rasgos indiciales (Apariencia física)	Rasgos artificiales (Vestimenta, ademanes, forma de hablar...)	Transformaciones
Iconografía				
	Comportamiento	Relación	Pensamiento, estados ánimos, emociones, valores, sentimientos	Evolución
Psicología				
	Clase social	Nivel cultural	Nivel económico	Amigos/familia
Sociología				

**NIVEL DE LA HISTORIA. PERSONAJE COMO ROL**

Rol	Motivaciones y acciones

**NIVEL DE LA FÁBULA. PERSONAJE COMO ACTANTE**

Sujeto	
Objeto	
Destinador	
Destinatario	
Ayudante	
Oponente	

2. Análisis de los ambientes (espacios):

-**Modelo de mundo:** Realidad efectiva o ficción verosímil

-**Representación:** natural, natural intervenido, artificial (mimético-natural, onírico)

- **Explicitación:** parcial, completo

- **Percepción sensorial:** visual, sonora, fragmentación y espacio continuo.

- **Valores espaciales:** tipo de espacio social exaltado (ordinario, extraordinario, trabajo, ocio, onírico, cambiante...), tipo de espacio (urbano, natural, onírico, cambiante...), anclaje temporal del espacio (presente, pasado, futuro, onírico, cambiante)



## **B. ESTRUCTURA DIEGÉTICA**

### 1. Tipo de composición temporal

#### 1.1. El orden

1.1.1. Ordenación cronológica o lineal

1.1.2. Tiempo circular

1.1.3. Tiempo cíclico

1.1.4. Ordenación acronológica

#### 1.2. La duración temporal

1.2.1. Sumario

1.2.2. Pausa

1.2.3. Escena o real

#### 1.3. La frecuencia temporal

1.3.1. Singulativo

1.3.2. Repetitivo

1.3.3. Iterativo

1.3.4. Múltiple

### 2. Tipo de composición diegética

2.1. Estructura tradicional (Exp-nud-des-)

2.2. Estructura de historia atómicas

2.2.1. Atómicas independientes

2.2.2. Atómicas relacionadas o enlazadas (subordinadas, en un eje, coord., en abismo, simétricas...)

### 3. Transformaciones como variaciones estructurales

3.1. Saturación

3.2. Inversión

3.3. Sustitución

3.4. Suspensión

3.5. Estancamiento

## **C. ESTRUCTURAS ENUNCIATIVAS**

1. Figuras reales (director, guionista)
  
2. Figuras vicarias (roles)
  - 2.1. Sujeto institucional
  - 2.2. Sujeto de la enunciación
  - 2.3. Sujeto del enunciado
  
3. Narradores
  - 3.1. Homo/Hetero-Diegético
  - 3.2. Intra/Extra-Diegético
  
4. Narratarios
  - 4.1. Homo/Hetero-Diegético
  - 4.2. Intra/Extra-Diegético
  
5. Emblemas
  - 5.1. De narrador
  - 5.2. De narratario
  
6. Punto de vista
  - 6.1. Óptico/literal
  - 6.2. Cognitivo/figurado
  - 6.3. Epistémico/metafórico
  
7. Focalización
  - 7.1. Externa
  - 7.2. Interna
  - 7.3. Omnisciente
  
8. Estilemas
  - 8.1. De autor
  - 8.2. De marca
  - 8.3. Miméticos

## **D. BANDA DE IMÁGENES AUDITIVAS**

### 1. Voces

#### 1.1. Colores de voces

##### 1.1.1. Intensidad

##### 1.1.2. Tono

##### 1.1.3. Timbre

##### 1.1.4. Duración

### 2. Ruidos y efectos

2.1. Reales / reconstruidos naturales o artificiales / simples o compuestos / autónomos o colectivos

### 3. Música

#### 3.1. Diegética / Extradiegética

#### 3.2. In / Off / Over

3.3. Sintética / analítica / contextual / parafrasática / diegética / dramática / mágica / poética / pragmática

### 4. Silencio

4.1. Técnico / psicolingüístico / intencionado



## **II. UN ACERCAMIENTO AL CONCEPTO DE NO FICCIÓN**



## **2. Revisión teórica de la no-ficción**

### **2.1 Definición de no-ficción**

Antes de buscar una definición precisa sobre el concepto de no-ficción es interesante realizar una panorámica, tal y como invita Rubio Marco (2006), acerca de las variaciones terminológicas del término en función de la perspectiva de estudio del investigador. La revolución constructivista con el estructuralismo a la cabeza habla de la existencia de dos retóricas muy diferenciadas, no por la naturaleza de los referentes sino en función de los diferentes efectos referenciales en que se apoyan. En esta línea, Plantinga (1997:18) afirma, «the distinction between nonfiction and fiction stems from two forms of discourse found in most societies, corresponding to two fundamental purposes». El presente proyecto de investigación, como se ve en el diseño metodológico anterior, se basa en la perspectiva de estudio estructuralista, aunque no descarta la necesidad de recurrir a conceptos y a autores que se escapen de esta concepción, eso sí, que consideren el texto como centro. En este sentido se recurrirá a estudios postestructuralistas o semióticos siempre que el análisis textual sea el centro de las reflexiones con el propósito de enriquecer la investigación.

Si los constructivistas hablan de dos retóricas muy distintas, los postestructuralistas consideran la no-ficción como un género sospechoso. Puesto que ningún discurso está libre de una construcción retórica, el documental es el más tramposo de todos por su pretensión de mostrarse como algo real. Un género que precisamente por su condición factual es el más adecuado para la manipulación, dice Baudrillard (2001) que, tras Maquiavelo, los políticos han sabido que el poder reside en el control del espacio simulado ya que «la política no es una función, un territorio o un espacio real, sino un modelo de simulación cuyos actos manifiestos no son más que el efecto realizado» (33). Acerca de la desconfianza sobre la construcción de textos no-ficcionales reflexionan autores como Nichols o el propio Plantinga.

En la década de los noventa se produce un acercamiento bastante más preciso desde el ámbito de la estética analítica. Este encuentro tendrá frutos en dos direcciones y la primera es la posibilidad de definir el género. La segunda es consecuencia directa de la primera y está relacionada con las opciones de caracterizar los desarrollos del género. Esta tendencia ha sido tratada por autores tan relevantes como Nichols o Barnouw con planteamientos tan interesantes y universales que son de obligada lectura.

### **2.1.1 Erik Barnouw: una clasificación historio-crítica**

Erik Barnouw es uno de los investigadores contemporáneos más relevantes en el estudio del documental, una de las formas que adquiere la no-ficción, aunque no es la única tal y como se verá más adelante. Bajo el título, *el documental: historia y estilo*, escribe Barnouw (2005) uno de los manuales más completos, actualizados y en castellano sobre el género. En él realiza una división en subgéneros atendiendo a factores sociales, políticos, culturales o tecnológicos que vamos a ver a continuación de forma esquemática.

El primero de los subgéneros es el *documental profeta*, con el que se adelanta incluso al cine en sí mismo, ya que es anterior a la imagen en movimiento, donde la preocupación es más científica que cinematográfica y lo que en realidad importa es la necesidad de documentar. Como ejemplo, se puede citar al astrónomo francés Pierre Jules César Janssen. Le sigue el *documental explorador*, donde la aventura es el motor que lo impulsa, además de la necesidad de conocer en profundidad el objeto de nuestra filmación. Se puede hablar de Robert J. Flaherty y su obra clave, *Nanook of*



*the North* (1922, Nanook el esquimal, R. Flaherty). Otro protagonista indiscutible en la historia del documental, Dziga Vertov, es el representante del subgénero que Barnouw llama el *documental reportero* donde los valores principales son la reivindicación del cine no actuado frente a la película, que se actúa. Barnouw incluye una de las obras de referencia del metacine, en este apartado, *Chelovek s kino-apparatom* (1929, El hombre de la cámara, Dziga Vertov).

Es muy significativo que, en su intento por recopilar los diferentes modos del documental a lo largo de la historia, busque la relación con otras vanguardias artísticas. Se ve de forma muy evidente en su documental pictórico, condicionado por la fotografía impresionista. Incluye *Berlin - Die Symphonie der Großstadt* (1927, Berlín, sinfonía de una gran ciudad, Walter Ruttmann), documental que Ruttmann filma acompañado de los mejores fotógrafos de la época sobre un día en la ciudad de Berlín. Además, dedica especial atención a los valores sociales que el documental puede transmitir. En este caso incluye tres tipos de documentales marcadamente diferentes. El primero, el *documental abogado*, se utiliza como guía para el ciudadano, donde se justifica o convence acerca de algún tipo de medida o comportamiento. Uno de sus representantes será Grierson, con su constante relación de amor-odio con Flaherty. El segundo, el *documental toque de clarín* está caracterizado por lo militar, encuadrado en la Segunda Guerra Mundial. Los noticiarios o los conflictos bélicos son los auténticos protagonistas de este tipo de filmaciones. Por último, el tercer subgénero de este grupo de documentales, es el llamado *fiscal acusador*, consecuencia de los otros dos anteriores. Si con anterioridad el documento se utilizaba como abogado en la defensa o justificación de determinadas acciones, ahora sirve para acusar o denunciar crímenes de guerra e injusticias sociales.

El autor también reflexiona sobre las posibles variaciones en la forma del género; en estas modificaciones, están incluidas en lo que llama *documental poeta*, una vertiente que se nutre de la tradición poética y que vivirá marginalmente. En cuanto a la forma lo encuadrará próximo a la ficción por sus constantes innovaciones tanto en lo visual como en lo sonoro, en las que destaca el documentalista experimental serbio, Mica Milosevic. En la misma línea de preocupación por la forma que experimenta, nos encontramos con el *documental cronista*, en el que destaca el uso de material de archivo como algo innovador. Los archivos de noticiarios antiguos o restos de películas filmadas con anterioridad pueden ser utilizados para contar una crónica histórica diferente. Es en la televisión donde este tipo de documentales encontrarán mejor acogida. Uno de los realizadores que incluye en este grupo es a

Paul Rotha, con su cinta, *Das Leben Von Adolf Hitler*, (1961, La vida de Adolf Hitler, Paul Rotha).

En su clasificación de todo lo que tenga relación con el documento, Barnouw, no olvida el *documental promotor*, utilizado a modo de patrocinio por empresas, ya sean comerciales o industriales. El ejemplo que presenta son los documentales patrocinados por la petrolífera Shell sobre las carreras automovilísticas, como el Grand Prix. Este tipo de películas encontraban su lugar en la televisión. Por supuesto, los avances tecnológicos, no se olvidan en esta clasificación, esto explica la presencia del *documental observador*, que surge como consecuencia de las nuevas revoluciones cinematográficas. En el *Free Cinema*, los equipos se vuelven mucho más ligeros y se incluye el sonido sincrónico, por lo que existe la posibilidad de realizar entrevistas. El paso del soporte 35 mm al de 16 mm no solo reduce los costes, sino el peso. Además, se olvida el trípode y la cámara sale a la calle. Será la corriente denominada *Cine Directo* la que incluya en este grupo.

Precisamente, la salida de la cámara al exterior desencadena el siguiente grupo, *el agente catalizador*. En este caso, el nombre que conviene señalar es el de Jean Rouch. La cámara sale a la calle a filmar la realidad aunque con una diferencia: en esta corriente se promueve la idea de provocar las acciones, es decir, precipitarlas, forzarlas. A diferencia del *Cine Directo* que actúa como mero observador, aquí intervienen los estimulantes psicoanalíticos que son, en definitiva, los que provocan las acciones para filmarlas. El último de los subgéneros que Barnouw divide es el *documental guerrillero*, donde habla de las películas negras, como las que protestan, contienen crítica y reivindicación, frente a las rosas, que son las más optimistas. En este grupo incluye a la primera guerra filmada en directo para televisión, Vietnam.

Tal y como se ha podido ver en la clasificación propuesta por Eric Barnouw, existe una reflexión sobre el documental desde un análisis multidisciplinar, donde no solo se atiende a los condicionantes tecnológicos, si no que también interesan los sociales, antropológicos, económicos y políticos. A pesar de la utilidad que este manual tiene para situar al lector en la evolución del género, aparece un problema. La perspectiva del estudio de Barnouw que estudia el género en diferentes momentos concretos de la historia es voluntariamente historicista, mientras que el propósito de este trabajo, es la propuesta de una definición y una clasificación que incluya al género en cualquier momento histórico. Conscientes de la evolución y modificación que puede sufrir el género con el paso de los años y asumiendo los conceptos estructuralistas de

*sincronía y diacronía*, por lo que no solo es posible una cierta inmovilización histórica sino que además es posible hablar de la evolución histórica como una sucesión de formas. Ya que el documental ha evolucionado de maneras muy diferentes en direcciones separadas al mismo tiempo, más que un estudio desde una perspectiva histórica, se va a apostar por un estudio del género en otra dirección, por lo que, en realidad, resultaran más útiles estudios planteados en función de consideraciones puramente narrativas.

### 2.1.2 Modelización del género por Bill Nichols

Aparece en Nichols (1997: 65-93) una clasificación del documental en cuatro modalidades de representación diferentes. El criterio utilizado para establecer esta distinción está basado tanto en formaciones discursivas como en prácticas institucionales y convenciones atribuidas al género. Los cuatro modos del documental son los siguientes: expositivo, de observación, interactivo y reflexivo. Esta clasificación reconoce la posibilidad de existencia de todas las variedades desde los inicios de la historia del cine, además de que puedan coexistir entre ellas, lo que añade un punto a favor de la consideración de este modelo como válido si es capaz de aceptar el momento actual del género. A continuación se van a ver las características de las distintas modalidades planteadas por el autor.

a) El *documental expositivo* surge del desencanto que provoca la ficción y se le atribuye a autores como Grierson y Flaherty, entre otros. Utiliza la voz omnisciente y prevalece el sonido no sincrónico, es normal encontrarnos con un narrador *off* que marca la línea narrativa de la argumentación.

b) La *modalidad de observación* es la segunda de las propuestas de Nichols. Aparece históricamente en el momento que el realizador dispone de equipos más ligeros para grabar con la posibilidad del sonido sincrónico. Se puede equiparar, en la división de Barnouw, a la llegada del «Cine Directo». Surge como respuesta a la actitud moralizadora que pueden tener los expositivos. Es habitual un trato indirecto donde el discurso es oído por casualidad, más que escuchado. La clave reside en transmitir una sensación de observación exhaustiva, es decir, la capacidad del realizador para captar elementos representativos filmados en tiempo real, en vez de necesitar recurrir al tiempo ficcional, caracterizado por la economía narrativa que posibilitan las elipsis. En este modo es muy importante respetar una continuidad

espacial y temporal, por encima de la argumentación o exposición. Lo que en realidad importa es que se transmita una sensación de que estamos ante una continuidad de espacio y tiempo. Documentalistas como Leacock-Pennebaker o Frederick Wiseman, estarían incluidos en esta modalidad de representación.

c) El *documental interactivo*, al igual que el de observación, también surge de la posibilidad de disponer de equipos más ligeros, en este caso se aboga por la intervención del realizador. Se podría buscar su símil en lo que Barnouw llama agente catalizador. La posibilidad de captar el sonido sincronizado crea una interacción más sencilla. Se incluye la entrevista, que para Nichols es la base de un discurso jerárquico, ya que se efectúa una distribución desigual del poder en un diálogo dirigido y controlado. Las expectativas del espectador son diferentes frente a modalidades expositivas o de observación, en las que se tiende a ocultar el trabajo de producción. En este caso, todo lo relacionado con la producción se incluye en la obra. Forman parte de la modalidad autores como Jean Rouch o Connie Field.

d) En el *modo reflexivo* lo principal es la atención que el autor presta tanto a la forma de representación como al contenido. Se ponen de manifiesto las convenciones de representación y la impresión de realidad del documental. Son textos conscientes de sí mismos, tanto en la forma como en la estructura, convenciones, expectativas y efectos. Incluso en ocasiones, su discurso está constituido para dirigir la atención del espectador hacia la forma obviando el contenido, por lo que es normal encontrar referencias a la propia construcción del texto.

Tras definir las características de estas cuatro modalidades, Nichols insiste en lo impuro que resultan gran parte de las películas e incide en que la hibridación es un fenómeno extendido, no solo en el campo del documental, sino en cualquiera de los géneros cinematográficos, por lo que la posibilidad de coexistencia de los diferentes modos en un único relato es factible y en efecto comprobable. A continuación, se añadirán algunas puntualizaciones sobre la clasificación de Nichols propuestas tanto por el investigador A. Weinrichter como por la investigadora Stella Bruzzi.

### **2.1.3 Aportaciones críticas sobre Nichols: Antonio Weinrichter y Stella Bruzzi**

En sus reflexiones sobre el cine de no-ficción, Weinrichter (2004: 11-69), considera que la evolución del género está influida por la televisión, ya que ha sido y,

por supuesto, sigue siendo su principal vía de exhibición. Esto acaba configurando el género en una determinada dirección, tanto en formatos como en contenidos. A continuación, realiza una lectura de la obra de Nichols, donde no es pertinente volver a detenerse, ya que con anterioridad se ha visto una buena panorámica, aunque sí es interesante señalar algunos de los puntos clave que destaca. Habla del modo en que Nichols efectúa su clasificación en función de rasgos o convenciones recurrentes en el género. Uno de los puntos principales que destaca de su clasificación es la posibilidad de coexistir, no solo en el tiempo sino incluso en la misma película. Desde el estudio de la estructura literaria afirmaba Propp (2001: 12): «la clasificación exacta es uno de los primeros pasos de toda descripción científica». Esta afirmación aparece en su morfología del cuento y, aunque explícitamente no se refiriera al cine, es evidente el transvase de herramientas y técnicas pertenecientes al ámbito de la literatura y la lingüística que el cine ha tomado como propias tal y como se verá en los recursos metodológicos estructuralistas.

Es posible encontrar del mismo modo, otra reflexión acerca de la clasificación de Nichols, esta vez a nombre de Stella Bruzzi (2000: 2-8), quien, desde la propia introducción de su obra, carga duramente contra él acusándolo de ser excesivamente conservador, puesto que, tras proponer su clasificación de los diferentes modos del documental reconoce la posibilidad de hibridación del género, así como la opción de que varios de esos modos confluyan en una sola película. La autora no entiende el sentido de construir toda una genealogía del documental a la que acusa de exclusiva y conservadora si en realidad piensa que las hibridaciones se van a producir y que la excepción consista en encontrar las modalidades en sentido puro. De este modo, para Bruzzi, no solo no se cierra la discusión sino que se la deja en el mismo lugar en el que empezó, por lo que el punto de partida para llegar a una clasificación válida será considerar al documental como el resultado de una intención, sea cual sea por parte del realizador, donde se establece un pacto con el espectador que le ayude a interpretar y decodificar el texto. Es sin duda, una aportación muy interesante y esclarecedora que deconstruye a todos los puristas del género que aún intentan defenderlo como un discurso objetivo. Y que establece un principio que será clave en la definición que Plantinga da sobre la no-ficción al considerar básico el pacto con el espectador.

#### 2.1.4. ¿Qué es un documental después de todo? Carl R. Plantinga

En la actualidad Plantinga es uno de los autores con más relevancia en el estudio de la no-ficción, y, por ello, interesa saber qué entiende por documental y cuales son las características que debe tener. El texto analizado se titula «What a Documentary Is, After All» publicado en el *Journal of aesthetics & art criticism*. En él, Plantinga (2005: 105-117) realiza un análisis muy particular del término: al comienzo se hace eco de dos teorías que se verán a continuación y una vez estudiadas ambas, plantea una tercera vía a través de una propuesta de teoría documental propia.

La primera de la teorías que recoge es la llamada *Documentary as Indexical Record*<sup>1</sup>, uno de sus grandes defensores es Gregory Currie. DIR es una teoría que plantea la posibilidad de considerar que las imágenes cinematográficas actúan como huellas de las imágenes que en realidad representan. Básicamente, recurre a la terminología clásica propuesta por Peirce, donde lo que en realidad interesa es el carácter de signo indexical o índice del documental. En esta línea «a documentary is a sustained discourse of narrative, categorical, rhetorical, or other form that makes use of moving or still photographic images predominantly as traces to represent what the photographic images are of» (2005:107). Sin embargo, para Currie el documental más auténtico es el resultado que puede dar una cámara de vigilancia, olvidando y rechazando las variedades más creativas del género. Dice Plantinga que el problema reside en que Currie confunde documental con documento por lo que descarta esta primera posibilidad.

La segunda de las teorías que recoge está dentro del concepto que denomina *Documentary as Assertion*<sup>2</sup>. En este caso, la base teórica reside en aceptar que todo lo representado en el documental existe en el mundo real, «the filmmaker to assert the reliability or functionality of whatever material are used to show the spectator how something is, was, or might be in the actual world» (2005:111). El principal problema que aparece en el anterior DIR, es que no sirve para incluir modos del documental como el expositivo o el de observación de Nichols (1997: 63-97). Además es importante el hecho de que el espectador reconozca que se enfrenta a un documental y active sus expectativas decodificadoras. El DA sí admite las modalidades que en el DIR no tenían cabida.

---

<sup>1</sup> *Documentary as Indexical Record*, que a partir de ahora será nombrado como DIR.

<sup>2</sup> *Documentary as Assertion*, que se denominará DA.

Es el momento para Plantinga, una vez planteadas estas dos teorías, de proponer un modelo propio bajo el nombre *Asserted Veridical Representation*<sup>3</sup>, donde asume tres valores relevantes:

- a) El primero de ellos implica que en función del modo de documental, es decir *saying* o *showing*, se debería clasificar a nivel tipológico. Para ello se utilizarían las divisiones de Nichols como texto histórico si se trata de imágenes reconstruidas.
- b) Es posible que una simulación ofrezca una información más precisa que una huella fotográfica.
- c) El hecho de hablar de AVR no implica que el texto pueda mentir, significa que cumple unas convenciones de representación verídica de la realidad. No obstante, además de los tres valores vistos, Plantinga (2005: 111) reconoce la necesidad de la existencia de pacto entre emisor y receptor a través de tres puntos claves:

(1) take an attitude of belief toward relevant propositional content (the "saying" part), (2) take the images, sounds, and combinations thereof as reliable sources for the formation of beliefs about the film's subject and, in some cases, (3) take relevant shots, recorded sounds, and/or scenes as phenomenological approximations of the look, sound, and/or some other sense or feel of the pro-filmic event (the "showing" part) (Plantinga, 2005: 114-115).

A pesar de lo rigurosa que pueda parecer la propuesta, el propio autor reconoce el carácter histórico y contextual que tiene su postura, lo que provoca que no sirva en cualquier contexto y que se adapte más a los documentales clásicos que a los innovadores. No obstante, Plantinga innova y propone los matices esenciales de los que carecían otras definiciones, como la necesidad del pacto del realizador y el espectador, algo presente también en la obra de Bruzzi (2000: 2-8) cuando habla de la necesidad de expectativas en el receptor para aceptar la obra.

## 2.2 Disquisiciones acerca del concepto de no-ficción

Dice Luhmann (2000: 119) que durante bastante tiempo, sobre todo en los siglos XVII y XVIII, se consideraba al lector de novelas como una especie de desviado, ya que en la propia crítica de la lectura existía un *topos* común en el que se veía que

---

<sup>3</sup> *Asserted Veridical Representation* será nombrado bajo el acrónimo AVR.

no era fácil distinguir realidad y ficción. El problema se agrava con la llegada del cine y la televisión. La no-ficción cinematográfica es un género que desde sus comienzos ha seguido una evolución paralela, pero diferente, al cine de ficción. «El documental fue construyendo a trancas y barrancas, su “otra” historia: una historia para-industrial» (J. Cerdán, 2005: 9), lo que no quiere decir que estuviera marginado en la industria, sino simplemente más libre de imposiciones de los grandes inversores. Sin embargo es innegable que la dicotomía documental-ficción siempre ha funcionado en el cine, donde «es frecuente realizar una separación mecánica (y a veces mecanicista) entre las películas pertenecientes al primer género y las pertenecientes al otro» (Gaudreault, 1995: 39). Uno de los objetivos que impulsa esta investigación es la posibilidad de establecer una definición válida que acoja el concepto de no-ficción, para establecer posteriormente una pauta de las estructuras narrativas convencionales presentes en el género. Nos encontramos con la siguiente definición en la obra de Weinrichter:

(...) una categoría negativa que designa una *terra incognita*, la extensa Zona no cartografiada entre el documental convencional, la ficción y lo experimental. En su negatividad está su mayor riqueza: no ficción = no definición. Libertad para mezclar formatos, para desmontar los discursos establecidos, para hacer una síntesis de ficción, de información y de reflexión. Para habitar y poblar esa tierra de nadie, esa zona auroral entre la narración y el discurso, entre la Historia y la biografía singular y subjetiva (Weinrichter, 2004: 11).

Esa tierra desconocida, sin habitar, es también una disciplina casi sin colonizar, sin categorizar. Por ello, antes de empezar con los procedimientos estructuralistas de descomposición y ensamblaje de sus estructuras narrativas, hay que saber en qué terreno de esa gran disciplina que es la no-ficción se va a trabajar. Justo por quedar en esa frontera, lugar frecuentado por el *forajido*, espacio para subvertir dice Maqua (1992) «el de la frontera ha sido siempre territorio resbaladizo, salvaje, peligroso y poco apto» (72). Aunque un terreno que no se debe quedar sin explorar y es que el docudrama es uno de los géneros más atractivos para la no-ficción cinematográfica en particular y para los estudios de narrativa en general. Afirma Plantinga (1997: 22): «between fiction and nonfiction also lies that hybrid genre we call dramatic documentary or docudrama, which seems to be enjoying such a resurgence in television “reality programming”». No obstante es por su riqueza y amplitud como formato un objeto de estudio muy atractivo para el estudio de las estructuras narrativas.



El subgénero que si se escapa a nuestro objeto de estudio por sus mediaciones con la ficción es el falso documental ya que pertenece de forma absoluta a la ficción. Roscoe y Hight (2001) nos recuerda que tiene múltiples nombres: «faux documentary» (Francke, 1996), «pseudo-documentary», «*documentary*», «cinéma vérité with a wink» (Harrington, 1994), «cinéma un-vérité» (Ansen, 1997), «Black comedy presented as in-your-face documentary», «spoof documentary» y «quasi-documentary» (Neale and Krutnik, 1990). «Presenta un relato inventado que, a diferencia del cine de ficción habitual, imita los códigos y convenciones cultivadas por el cine documental» (Weinrichter, 2004: 69). Ya que sus construcciones y, por lo tanto, sus estructuras son puramente ficcionales, se excluye también del área de interés del proyecto. «Mock-documentary are fictional text which in some form “look” like documentaries. These texts tend to appropriate certain documentary modes, as well as the full range of documentary codes and convention» (Roscoe; Hight, 2001:49).

Es importante aclarar de qué se habla cuando se hace de no-ficción, para ello hay que acudir a Barsam (1992) para precisar que si bien toda película documental es una obra de no-ficción todas las obras de no-ficción no son documentales. «The nonfiction film includes the documentary, the factual film, certain ethnographic films and Films of exploration, the wartime propaganda film, cinéma vérité, direct cinema and films on art; but it does not include experimental, abstract or animated films» (1992:17). Así pues, el concepto de no-ficción es más amplio que el de documental en sí ya que tal como afirma Doelker (1982: 146) es un término con un enorme desgaste condicionado por la pobreza terminológica y precisa de su uso.

### **2.2.1. Carl Plantinga define la no-ficción**

Lo que sí interesa del investigador es la excelente panorámica que hace Plantinga (1997) en su obra *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* donde acerca el terreno de la no-ficción al campo de la pragmática. En primer lugar, presenta de una forma magistral el problema de la definición del concepto como consecuencia directa del conflicto existente en la definición propia del concepto de ficción. «If we think of nonfiction film as any film not fictional, we need an understanding of the nature of fiction» (9).

A continuación acude a tres autores diferentes para intentar definir no-ficción. El primero de ellos es Peirce, que tal y como se ha visto con anterioridad está muy

relacionado con su concepto de índice, «by indexing a film as nonfiction, and by taking an assertive stance toward what they present, the filmmakers cue the spectator to understand and evaluate what is shown as a nonfiction» (19). Así llega a Noël Carroll quien insiste en que el problema reside en el modo de clasificación de la película, donde entrarían factores de producción, dirección, distribución, entre otros. Esta clasificación sin lugar a dudas ayudaría al espectador a saber ante qué tipo de texto se enfrenta y ha generado recientes artículos<sup>4</sup> de investigación, por parte de autores como Plantinga o Nichols, acerca de la ética del documental. La tercera fuente es la teoría de los mundos proyectados de Nicholas Wolterstorff. En toda obra de arte, recuerda, es posible encontrar una proyección del mundo determinada. No es simplemente una descripción aséptica de la realidad, es más bien un punto de vista del autor.

According to Wolterstorff, I can also utter the sentence fictively (...) Wolterstorff calls "world projection". The "world" of a representational work (...) the states of affairs that make up the world can be explicitly mentioned, implied, or shown. (...) According to Wolterstorff, worlds are projected in conjunction with various stances. (Plantinga, 1997:17)

El concepto de mundo proyectado como modelo es necesario para ayudar a comprender que las películas de no-ficción pueden cometer errores o mentir en sus narraciones. No obstante, es interesante estudiar las relaciones entre el discurso y el mundo proyectado que se construye a través de amplios parámetros como:

- 1) La selección y control de la cantidad de información sobre el mundo proyectado.
- 2) El orden entre la información discursiva y el mundo proyectado.
- 3) La relevancia asignada a según que informaciones.
- 4) El punto de vista y la focalización que tome para transmitir la información.

Atendiendo a esta teoría, el cine de no-ficción no sería una representación única y objetiva de la realidad, sino simplemente el punto de vista de un realizador que muestra su visión de la realidad. Es precisamente esta construcción del texto la que interesa para estudiar las estructuras narrativas, ya que al hablar de punto de vista y de una construcción en particular se acepta la construcción del texto por el realizador.

---

4 PLANTINGA, Carl (2007): "Caracterización y ética en el género documental" en *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*. Nº57-58. pp.46-67; NICHOLS, Bill (2007): "Cuestiones de ética y cine documental". *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*: Nº 57-58. pp. 29-45

Utilizando la teoría de Plantinga pero solo hasta cierto punto ya que el autor considera que lo ficcional depende de forma directa de la imaginación, mientras que la no-ficción está asociada a la realidad. Niega la posibilidad de encontrar respuestas válidas para diferenciar ambos textos si nuestro objeto de estudio es únicamente el texto audiovisual ya que, al igual que ocurre con el lenguaje verbal, las imágenes en sí no pueden revelar si estamos ante un mundo real o no.

Es por ello que se hace necesario aportar una definición propia que considere al texto de no-ficción como una entidad autónoma, tal y como es el texto de ficción, así como que es posible una búsqueda y localización de estructuras narrativas en el texto factual. Por lo tanto, en este sentido es posible definir «no-ficción» como el texto audiovisual indexado como factual construido por un autor y aceptado por un receptor que tiene como referente lo real. Texto que no se establece como verdadero en términos platónicos, sino real en función de que es posible localizar y establecer su referente en la realidad. Hay que considerar la posibilidad de marcar e indexar el texto para que el espectador sepa cómo enfrentarse ante este tipo de textos. De este modo, si se considera la no-ficción como un texto autónomo, es decir como una construcción, es posible realizar un análisis estructural del mismo que ayude a desentramar las estructuraciones narrativas que lo forman.

### **2.3. Representaciones factuales en otros medios: el caso televisivo**

Si el cine de no-ficción presentaba dificultades en su clasificación, consecuencia de su desarrollo para-industrial y al ostracismo del que ha sido víctima, el caso televisivo es, si cabe, aún más complejo. Los formatos de realidad televisiva son habituales en la programación y de sobra conocidos por la audiencia. Y es que la telerrealidad es algo consustancial a la televisión actual. Una hipertelevisión (Gordillo, 2009b) que entrecruza realidad y ficción donde tan pronto se crean como se consumen estrellas mediáticas y donde información y entretenimiento se sirven en el mismo «plato». Es por ello que se llega a una postelevisión de la que Imbert afirma «es neobarroca precisamente por su tratamiento espectacular de la realidad, la inflación de formas (expresivas, narrativas, estéticas), los procesos de transformación de la realidad y el juego con las identificaciones» (2008: 19.)

García Jiménez (2000) se remonta a la descripción que Irving Fang da sobre el traslado del cadáver de Robert Kennedy desde Los Ángeles a Nueva York y cómo los periodistas que esperan en el aeropuerto dan la espalda al ataúd para ver lo que pasa por un monitor portátil de televisión. Si este paso mediado de la realidad a través de una pantalla era algo ya evidente a finales del siglo pasado ha llegado hasta el punto tópico de no ser real si no aparece en televisión.

En este sentido surge una corriente de investigación, alrededor de la noción básica, que para entender los mensajes informativos televisivos hay que considerarlos meras ficciones y olvidar la posibilidad de establecer una dicotomía posible entre ficción y realidad (García Noblejas, 1996: 84). En esta línea, Llorenç Soler (1998) acusa de falsedad a la naturaleza misma del documental precisamente por sus semejanzas con el discurso televisivo, es decir, fragmentación y selección de la realidad. Aunque si se continúa en la línea expuesta no tendría sentido hablar de realidad o ficción en el panorama televisivo actual ya que todo sería ficcional.

No obstante, lo cierto es que el espectador sí establece la diferenciación, por ello es necesario que el investigador sea consciente ya que esta división existe, al menos en la mente del receptor. Así pues considerar la selección de la realidad como algo propio únicamente de la ficción es tan burdo y desacertado como negar la existencia de una narrativa en la construcción de textos factuales.

Continuando con García Noblejas quien establece una comparativa, en relación a los programadores televisivos, entre la televisión y el mítico cuento popular *Las mil y una noches*. La princesa Scherezade es obligada por el Sultán a contar cuentos durante toda la noche y si este se aburre o duerme, a la princesa le cortan la cabeza. Lo importante es no aburrir, sorprender, aunque sean historias sin peso ni relevancia ya que en el momento que termine una historia comenzará la siguiente, tal y como sucede con el discurso televisivo. Lo más curioso de este no parar de contar historias es la capacidad de reciclaje de material usado y caduco de un medio que «se fagocita y explota todas sus posibilidades, sin necesidad de echar mano de ningún factor foráneo» (Sempere Bernal, 2004: 92). Esta capacidad regeneradora de la televisión se consolida gracias a la constitución de un nuevo *star system*<sup>5</sup> capaz de popularizar a un personaje desconocido sin aparentes habilidades o de rescatar a otros que parecían olvidados.

---

<sup>5</sup> En la línea de lo comentado por Jiménez Morales (2008).

La televisión vive una nueva época marcada por la miscelánea de conceptos y géneros que obliga al investigador a familiarizarse con nociones hace años inexistentes como *transdisciplinaridad*, *transculturalidad* o *transmedialidad* (De Toro, 2007). Atrás quedaron las épocas, definidas por Eco o Casetti, de la paleotelevisión o la neotelevisión. Es el momento de la hipertelevisión (Gordillo, 2009b), caracterizada por la mezcla de fórmulas y la repetición en detrimento de estrategias creativas. La intertextualidad (Genette, 1989) o la interdiscursividad (Peña Timón, 2007) son términos básicos para acercarse a este discurso fragmentario.

Una etapa televisiva caracterizada por el protagonismo de la realidad mediada que como explica Imbert (2003: 24) provoca una «*con-fusión* total entre la realidad objetiva –la realidad visible, exterior al medio [...] –y la realidad individual [...] Confundir es aquí *fundirse con*, coincidir en espacio y tiempo con la realidad representada, anular la distancia entre el tiempo de la enunciación y el tiempo de la narración». Por lo que la televisión se presenta como un creador de su propia realidad que insiste en la hiperrealidad como un código que «más allá del realismo, rehabilita, revivifica y simula la realidad, exacerbándola» (2003: 29). Nace así una revolución de lo interactivo donde no existe posibilidad de aburrimiento (como Scherezade), no hay lugar para la pausa tal y como afirma Baudrillard en su *Videosfera y sujeto fractal*:

El interfaz vídeo sustituye toda presencia real, hace superflua toda presencia, toda palabra, todo contacto, solamente a favor de una comunicación-pantalla cerebro-visual: acentúa por tanto la involución en un microuniverso dotado de todas las informaciones, del cual ya no hay ninguna necesidad de salir. Nicho carcelario con sus paredes-vídeo (1990: 36)

Lo peligroso de esta nueva etapa televisiva es su convivencia con el espectador, ese «nicho carcelario» del que habla Baudrillard, ya que al ser un medio tan común y habitual en los hogares se vuelve poderoso e influyente. No hay nada más contundente que lo cotidiano ya que gracias a su pasar desapercibido «es siempre lo más esquivo, pues se esconde tras la aparente evidencia de lo obvio» (Requena, 1992: 9). Un medio creador de una realidad, si no paralela sí propia, que atrapa a millones de espectadores en todo el mundo a todas horas. En este sentido y, parafraseando a Víctor Erice, hay que considerar que el día no se acaba cuando se apaga el sol, el día se acaba cuando se apaga la televisión.

### 2.3.1. El fenómeno de la telerrealidad: la hegemonía del docudrama

Cada vez existen más formatos que se encuadran lejos de la ficción y son definidos por muchos investigadores<sup>6</sup> como telerrealidad, televisión verdad o shows de realidad entre otros nombres. Son géneros que no pueden ser definidos por ficción, aunque tampoco como informativos, ya que su principal característica además de la combinación de formatos es la de contar con un referente real, que es de actualidad en la mayor parte de los casos. Dice Aristóteles en su *Poética* que el ser humano disfruta con las obras de imitación, hasta tal punto que hay seres que nos molestan en su forma real pero disfrutamos con su imagen (García-Noblejas, 1996: 29).

Algo parecido a lo que afirmaba el estagirita es lo que sucede con el rey de los *reality-shows* en España, *Gran Hermano* (Telecinco, 2000- ). Es sorprendente como impactó en la audiencia la primera edición del programa además de su presencia en los informativos nacionales. Fue comercializado como un experimento de realidad donde el espectador podía acceder en todo momento a la «realidad» de la casa. Curiosamente, el único hecho noticiable<sup>7</sup> que ocurrió dentro del programa fue censurado. Es decir, tal y como alegaba el retórico Aristóteles, el espectador disfruta más con la imagen que con la realidad.

En la telerrealidad se crean formatos nuevos, los cuales mezclan contenidos, géneros «y otras formas de organizar el conjunto del programa para lograr la originalidad y despertar el interés de la audiencia» (Cebrián Herreros, 2004: 168). Es una realidad autosuficiente creada a partir de sus propias estructuras y con un particular imaginario cargado de autorreferencias y de «neofamosos». Una telerrealidad que como reseña Imbert (2008) ha construido un universo referencial propio, más allá de la verdad, que habla cada vez menos del mundo exterior y lo hace más de sí misma. Tal y como sucede en la metatelevisiva película *El show de Truman* (1998, Peter Weir), es posible que la televisión sustituya a la realidad, ya que en la actualidad la televisión en sí es la realidad.

---

<sup>6</sup> Entre otros muchos: Casetti (2003) González Requena (1989, 1992) Vilches (2007) Imbert (2003) Cebrián Herreros (2004).

<sup>7</sup> Artículo publicado en *El País*. Un simpatizante de la banda terrorista ETA irrumpe en la casa de Gran Hermano:  
[http://www.elpais.com/articulo/radio/television/Guardia/Civil/detiene/simpatizante/ETA/casa/encerrados/elpepirtv/20000601elpepirtv\\_1/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/radio/television/Guardia/Civil/detiene/simpatizante/ETA/casa/encerrados/elpepirtv/20000601elpepirtv_1/Tes/)  
Consultado 30/05/2010.

Hay que profundizar más, dentro de este universo de veracidad o verosimilitud televisiva, para comprobar que el docudrama se presenta como el principal y el más interesante formato utilizado por el medio. Requena define el docudrama, «cuyo rasgo dominante es la reconstrucción y dramatización de acontecimientos reales interpretados por sus auténticos protagonistas» (1989: 45). Parte de un hecho real, con datos comprobables, pero que requiere una dramatización para representarlo ante las cámaras, García Jiménez, por su parte, los divide en tres formatos:

- a) Docudrama puro: es la captación del drama humano, como documento vivo, en el momento mismo que acontece.
- b) Docudrama parcialmente ficcionado: se trata de que las personas que han vivido el drama en la vida real, lo representen e interpreten de nuevo para la cámara.
- c) Docudrama totalmente ficcionado: no sólo se finge el drama, sino que también las personas de la historia real que se cuenta son sustituidos por actores (García Jiménez, 2000: 244).

Es el formato más atractivo para la narrativa audiovisual ya que nace como el fruto de dos géneros clásicos pero antagonistas como son información y ficción. Gordillo (2009a : 178-181) habla de dos modalidades discursivas<sup>8</sup> y tres temáticas<sup>9</sup> y define las principales características del formato en siete puntos clave, entre los que destacan los siguientes: la hibridación entre ficción y realidad; competencia y rivalidad incrementan el contenido espectacular; caracterizados por protagonistas anónimos; el escenario se convierte en espacio verosímil; el receptor actúa como *voyeur*, se modifica la realidad en función de intereses narrativos y se promueve el efecto realidad. Este efecto de realidad en ocasiones se potencia mostrando las propias cámaras al espectador para que así pueda ver la «realidad» de forma directa, sin mediaciones. Dice Peña Timón (2007:141) que el *docudrama* bien podría ser un nuevo género si se aplicasen las técnicas de la novela a las ciencias de la información ya que la no-ficción literaria existe desde Truman Capote con *A sangre fría*. El género docudramático, que se presenta como el más interesante por el efecto mediático y social que le acompaña, no es algo nuevo del medio televisivo en sí, solo hay que recordar el escándalo del Pulitzer a Janet Cooke por su realidad ficcionada en Jimmy. Además de por su taxonomía y estructura narrativa es uno de los géneros más trabajados narrativamente, lo que justifica su enorme éxito. Es uno de los géneros más populares e interesantes para su estudio narrativo ya que en la actualidad son múltiples los formatos factuales presentes en la televisión.

<sup>8</sup> Modalidades discursivas: docudrama dramatizado y narrado; es equiparable a la clásica distinción entre *showing* y *telling*.

<sup>9</sup> Modalidades temáticas: a) cotidiano o gris: sus protagonistas son personas normales; b) espectacular o amarillo: los sucesos que tradicionalmente ocupaban las páginas de sucesos; c) del corazón o rosa: personaje cruza lo informativo y se mete en el terreno de lo privado.

### 2.3.2. Otros formatos de no-ficción en televisión: más allá del docudrama

Son variados y múltiples los formatos televisivos de no-ficción que comprende en sí el docudrama. Al respecto se han confeccionado numerosas divisiones que posibilitan al investigador acercarse a ellos a través de un mapa conceptual. En una de las más actualizadas Gordillo (2009a: 183-199) realiza una funcional división de los principales subgéneros de la no-ficción. El *reality-show* es un docudrama que se divide a su vez en dos subformatos, el *docushow* y el *docugame*<sup>10</sup>. Es un hecho habitual que el espacio sea el que determine la temática de los diferentes *realities*. En cuanto a la temática es posible encontrar *docugames* de convivencia, de superación o de supervivencia entre otros. Además de la presencia de *infoshow* o los informativos de entretenimiento denominada también *infoentertainment* «invaden programas consolidados en la historia de la televisión, como noticiarios, revistas de actualidad, reportajes de investigación, programas de debates o entrevistas, magazines, *late shows*, etcétera» (Gordillo, 2009b: 91).

Otra modalidad docudramática es la del *talk show* que recibe nombres como «programa de testimonios» o «espectáculo de la confidencia». Es un formato heredado directamente de la radio donde tuvo gran aceptación en sus comienzos en los años 50 en los Estados Unidos. También existen diferentes tipos de *talk show*, algunos incluyen concursos, otros a famosos e incluso algunos contienen elementos ajenos como la inclusión del polígrafo. Se presentan a través de varios formatos: entrevista-espectáculo, el cara a cara, diálogo de rueda ascendente (García Jiménez, 2000b : 230-233) y su principal característica es el énfasis de la palabra por encima de cualquier otro elemento. Estos son en rasgos generales algunos de los principales subgéneros dentro de los docudramas televisivos. Aunque existen infinitas combinaciones: el *infoshow*, por ejemplo, enfatiza más su lado espectacular en detrimento de la información o la *docuserie* que entrecruza elementos reales con diseños y estructuras propias de la ficción. El *Coaching show* o el *Celebrity show* son también opciones docudramáticas que ilustran la importancia del formato.

En la actualidad son muchos los investigadores de narrativa televisiva preocupados por trazar un mapa taxonómico de la telerrealidad (Gordillo 2009a: 2009b ; García Jiménez 2000; González Requena 1992). Y lo que parece evidente es que la televisión-verdad es ya una realidad que utiliza al docudrama como su principal

---

<sup>10</sup> Respecto a los *docu-games* se puede consultar el artículo de Higes de Aubia (2005) presente en la bibliografía.



arma. Donde la efervescencia mediática de lo real es un valor en alza que se refuerza a sí mismo con marcas de su narración, como la presencia de cámara en el encuadre, un estilema de su naturalidad. O a través de directos y falsos directos para transmitir la sensación de estar viviendo el momento, dar al espectador esa posibilidad de «*carpe diem* mediático» que pierde si no enciende la televisión. Consistente en un hacer *como si fuera verdad* del que habla Imbert (2003) donde ya el espectador admite que aunque no sea real es creíble, verosímil o al menos probable y es entonces el momento de aceptar que la copia ya tiene el mismo valor, o incluso más, que el original.

El caso radiofónico es bastante peculiar, ya que en la actualidad aún son escasas las investigaciones centradas en el medio. Y si se le añade además la búsqueda de no-ficción, los resultados son inexistentes, por lo que quizás un estudio centrado en la construcción narrativa de los textos no-ficcionales en radio sea más que interesante, además de necesario.

No obstante, antes de esbozar una investigación de esta índole habría que: a) comprobar la existencia del concepto de no-ficción en radio, b) en un segundo momento determinar la relevancia de tal estudio. Por ello irremediablemente asalta la cuestión de si es posible hablar de no-ficción radiofónica. Dice Wenceslao Castañares (1996) que tanto la realidad como la ficción son convenciones y ambas relativas a sus usos culturales por lo que si un oyente detecta la ficción en una intervención de un personaje y lo interpreta como real ya no existe la ficción y no puede ser interpretada como tal.

Hay que considerar que quizás la convención de no-ficción para clasificar los textos radiofónicos no tiene un sentido funcional ya que los tres grandes bloques temáticos, ficcionales, informativos y entretenimiento, acaban solapándose. En el ficcional se busca la verosimilitud en función del tipo de mundo elegido; respecto a los informativos, estos se construyen alrededor de los conceptos de verdad y credibilidad, mientras que el entretenimiento a pesar de no ser ficción ni tampoco información, mezcla un modelo de mundo de realidad efectiva con otro no ficcional verosímil. Por lo que «el criterio de realidad para enfrentar los géneros (...) dejaría fuera otros como los pedagógicos y los persuasivos» (Guarinos: 2009: 154). Es por ello que lo más correcto es considerar las funciones primarias del medio radiofónico, formar, informar y entretener, para realizar una clasificación de géneros y formatos. De este modo, se

puede concluir que enfocar un estudio centrado en la no-ficción no sería funcional por lo que sería más conveniente estudiar otra posibilidad de división formal.

## 2.4. La no-ficción como relato audiovisual

En la definición del género de no-ficción cinematográfica, así como en el diseño metodológico de la investigación, se da por supuesto que el texto factual es un relato. Es justo esta posibilidad de hablar de relato la que permite hablar de estructuras narrativas en su composición, por lo que se hace necesario preguntarnos ¿qué es un relato audiovisual y cuáles son sus principales características?

Si se considera, de modo provisional, la definición de relato que da García Landa (1998), hay que afirmar que la *acción* consiste en una serie de acontecimientos narrados mientras que el *discurso narrativo* es un proceso semiótico que elabora y transmite la narración. Entre estos dos conceptos el relato se presenta como el terreno común de ambos, así pues, es «la representación de la *acción* en tanto en cuanto ésta es transmitida narrativamente, y el *discurso narrativo* (hay, claro está, muchos tipos de discursos) es la representación del *relato*» (19). Bajo esta perspectiva también se puede considerar al discurso narrativo como la estructura superficial del relato, de igual modo que este funcionaría como la estructura superficial de la acción narrada.

En esta primera definición se puede descubrir la necesidad *sine qua non* de hablar de estructuras junto al concepto de relato, pero ¿qué tienen en común todos los relatos? Pues que todos de una forma u otra se construyen y configuran bajo una estructura narrativa. Solo hay que acudir, por ejemplo, a Greimas, al que se verá de forma más detenida en el estudio de las estructuras literarias, para quien un relato consiste en establecer relaciones que modifiquen estados o situaciones de insatisfacción. Afirma Greimas que «el discurso no es más que el acotamiento, la restricción del infinito número de figurativizaciones posibles que pueden tomar forma de relato» (Zecchetto, 1999: 162). Es por ello que se puede afirmar que el discurso, a través de configuraciones discursivas, limita las infinitas posibilidades enunciativas de un relato bajo una forma concreta, una estructura. De este modo es una necesidad ineludible que exista un recorte ya que a fin de cuentas un relato es eso: «un recorte

complejo que combina sintácticamente las unidades elementales de significación revistiéndolas con ropajes de múltiples facetas ligadas a la vida humana» (163).

Y es que, si bien el relato de no-ficción representa la realidad, no es la realidad en sí. En este sentido es interesante acudir a la idea que promueve Albert Laffay en su *Logique du cinéma* (1964) para quien el relato se define por su oposición al mundo:

- 1) Contrariamente al mundo, que no tiene ni comienzo ni fin, el relato se ordena según un riguroso determinismo.
- 2) Todo relato cinematográfico tiene una trama lógica, es una especie de “discurso”.
- 3) Es ordenado por un “mostrador de imágenes”, un “gran imaginador”.
- 4) El cine narra y a la vez representa, contrariamente al mundo, que simplemente es (Laffay en Gaudreault, 1995: 22).

La definición del relato respecto a su enfrentamiento con el mundo permite aceptar el paso de las fronteras entre la ficción y la no-ficción como una estrategia más en su configuración. Dice Genette que «los rasgos “formales” narrativos (...) no condicionan, de suyo, la naturaleza referencial de lo configurado o refigurado como objeto intencional» (García-Noblejas, 1996: 232-233). Bajo esta afirmación sería interesante, de igual modo, estudiar la composición narrativa de los textos factuales así como el carácter veraz de las ficciones. Este hecho confirma la idea de la construcción del relato factual como un discurso más, elaborado y confeccionado con claras intenciones narrativas. Es en este sentido en el que Metz afirma que el relato es en sí un objeto real, reconocible por el usuario más ingenuo, y sin posibilidad de confusión con lo que no es. En su intención por aclarar lo que sí es un relato, el autor francés, recopila en cinco los criterios básicos que permiten reconocerlo.

- 1) Un relato *tiene un inicio y un final*, cosa que lo distingue del resto del mundo y a la vez lo opone al mundo “real” (...)
- 2) Un principio, un final: ello equivale a decir que el relato es una *secuencia temporal*. Secuencia dos veces temporal, debemos precisarlo enseguida: existe el tiempo de la cosa narrada y el tiempo del relato (...).
- 3) Secuencia clausurada, secuencia temporal: toda narración es, por consiguiente, un *discurso* (...).
- 4) Secuencia clausurada, secuencia temporal, discurso: la percepción del relato como real –es decir, como algo que realmente es un relato- tiene entonces como consecuencia inmediata que *irrealiza la cosa-contada*.
- 5) Secuencia clausurada, secuencia temporal, discurso, instancia irrealizante: nos falta, pues, un elemento de definición, requerido a la vez por la noción de secuencia y por la de irrealización: ¿secuencia de qué, irrealización de qué? (Metz, 2002a: 44-50).

Son determinantes las claves que establece Metz en cuanto a la búsqueda de una definición del relato, como lo son sus conceptos acerca de la estructura narrativa. Determinar la finitud del relato posibilita aplicar modelos de análisis estructuralistas, tal y como reconoce Lotman en su *Estructura del texto artístico*, así como su carácter de estructura temporal doble que abre el eterno debate entre discurso y relato. No obstante, es más que evidente y reconocida la diferencia entre historia (considerada como el conjunto de acontecimientos que son contados), relato (el discurso ya sea este oral o escrito de lo que se cuenta) y narración (el acto en sí de producir ese discurso).

Si Metz se preocupa por definir, lo más sintéticamente posible, de qué hablamos cuando lo hacemos de relato, Lotman (1988) insiste en considerar y estudiar su estructura. Ya que cualquier relato, puede ser estudiado de acuerdo a su estructura, consiste en una organización de diferentes elementos que se distinguen por su relación entre ellos. Bajo este punto de vista cada unidad puede condicionar al resto ya que están determinados por el conjunto global. Es por ello que la determinación de una organización frente a otra es esencial para el total del relato.

La estructura es una de las claves del relato para muchos investigadores, tal y como se verá en un pormenorizado repaso por los principales estudios literarios y cinematográficos centrados en la misma. Pero independientemente de su naturaleza, afirma Prósper (2004: 7), todo relato «supone la exposición de sucesos y acontecimientos que se desarrollan en un tiempo y espacio determinados y que experimentan unos existentes». Esta definición aporta tres factores esenciales, que servirán de eje para el análisis del relato de no-ficción, como son: el tiempo, el espacio y la presencia de existentes –personajes y ambientes-. Y es que de este modo se puede afirmar que todo relato implica una narración, ya sean de acciones reales o ficticias, en la que intervienen unos personajes en un espacio-tiempo determinado.

García Jiménez (1993: 137) por su parte define el relato como el significado completo de la historia contada. Es un intercambio que se produce entre un emisor y un receptor, por lo que es clave la articulación e integración de la forma y el sentido. Ambos conceptos serán relevantes en cuanto al análisis de sus estructuras narrativas. Stam (1999: 91) sintetiza el trabajo de muchos investigadores y formula su propia definición de relato al que considera «como el referir dos o más hechos (o una situación y un hecho) que se hallan lógicamente conectados, suceden a lo largo del tiempo y están unidos por un tema consistente en el interior de una totalidad».

Carmona (1991: 186) en cambio afirma que todo relato tiene un comienzo y un fin «entre los cuales se desarrolla una secuencia temporal de acontecimientos, y aparece como clausurado y producido por alguien, remitiendo de esta forma a la existencia de un sujeto empírico de la enunciación, autor del enunciado-relato». De igual forma que es necesario un creador del relato lo es la presencia de un enunciador implícito y de un lector capaz de decodificar el mensaje. Para Chatman (1990), en cambio, el relato está formado por la unión inseparable de historia y discurso, la cual se verá en el estudio de las estructuras narrativas cinematográficas.

Dice Requena (1989: 28) que el espacio-tiempo que representa el relato es diferente del espacio tiempo real del discurso, es decir, el universo narrativo. Precisamente habla de relatos informativos, los cuales son perfectamente válidos como textos de no-ficción. Afirma que un relato informativo es simplemente uno al cual «se le postula un carácter real» lo que quiere decir no ficticio. En este sentido establece una interesante reflexión acerca de la ética de los textos informativos que sería extrapolable a los textos de no-ficción, tal y como vimos en la definición del concepto.

Tras este sintético repaso al término «relato» se puede concluir definiendo el concepto como la representación de una o varias acciones en un texto perfeccionado, es decir, con principio y final, narrado por un emisor y decodificado por un receptor. El cual aparece estructurado bajo unos parámetros espaciotemporales concretos y por unos existentes que recurren tanto a referentes reales como ficticiales, lo que condiciona la posterior división entre relato ficticio y no-ficción.

## **2.5. Richard Barsam: una retrospectiva al cine de no-ficción**

No es una labor sencilla acceder a textos científicos que estudien desde una perspectiva crítica los inicios del cine de no-ficción como consecuencia de múltiples razones.

a) En primer lugar, tal y como se ha visto con anterioridad, por la dificultad de definición del propio concepto en sí.

b) Por su desvinculación en la mayoría de los casos de la industria cinematográfica, no en sentido marginal, sino como un avance paralelo y sin

imposiciones comerciales lo que le ha permitido una evolución más heterogénea, variada y multiforme.

c) Por el desinterés social, y académico en consecuencia, que rodea al género. Es por ello que es necesario acudir al completo manual de Richard Barsam (1992) titulado *Nonfiction film. A critical history. Revised and expanded*, el cual servirá de esqueleto para este repaso historiográfico desde los inicios del cinematógrafo.

Con el propósito de definir y delimitar el concepto de no-ficción así como estudiar sus estructuras narrativas surge esta investigación en la que las referencias historiográficas tanto españolas, inglesas y angloamericanas son meramente contextuales y ampliables a través de la bibliografía de referencia actualizada que acompaña esta revisión. Comienza Barsam (1992:5-6) su historia crítica acerca de la no-ficción en los inicios del cine y afirma que pronto se convertirá en una de las mayores representaciones artísticas tanto del siglo XX como del XXI. «The Lumière brothers offered French audiences a radically different experience at a time when more experimental visual and performing arts were challenging the conventional, familiar forms» (1992). Es por ello que mientras las demás artes luchan por escapar de convencionalismos, el cinematógrafo se presenta como un instrumento innovador, en este sentido el autor realiza un multidisciplinar repaso al panorama artístico francés del momento.

En Francia en el año 1895 se exhibe una retrospectiva de Cézanne, quien con cincuenta y seis años es el protagonista de un escándalo por su última obra, *Garçon au gilet rouge* por lo que es públicamente cuestionado. Un año antes Claude Debussy revoluciona el panorama musical con su *Prelude to the Afternoon of a Faun*, considerada por muchos la primera obra de carácter moderno en Occidente y Picasso apenas tiene catorce años. Mientras, en el teatro, Sarah Bernhardt continúa con su carrera de actriz trágica y, en literatura, el siglo XIX asiste a la transformación estilística del romanticismo al realismo de Gustave Flaubert. Si en la ficción el movimiento hacia el naturalismo era evidente, liderado por Émile Zola, lo mismo ocurre con la poesía gracias a realistas como Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine y Arthur Rimbaud que, sin lugar a dudas, revolucionan los modos de expresión literaria del siglo XX. Es justo en este momento donde nace el cinematógrafo que se presenta como un invento absolutamente novedoso y provoca la fascinación a todo aquel que acude a su exhibición.

Son muchos los nombres propios tanto de inventos (zootropo, kinescopio, praxinoscopio, etc) como de investigadores (Edison, Eastman, Lumière) implicados en la invención del cinematógrafo que es la consecuencia de múltiples experimentos sobre la posibilidad de captar la realidad. En los años previos a la génesis<sup>11</sup> del cine tanto científicos como pensadores formularon teorías y diseñaron inventos capaces de capturar el movimiento. Dice Sánchez Noriega (2006) que la arqueología del cine, es decir, el estudio de los diferentes inventos que ayudarán a su consolidación, se puede sintetizar en tres líneas de estudio: «el desarrollo de la captación de imágenes de la fotografía, los sistemas de proyección y espectáculos ópticos, desde la linterna mágica al zoopraxinoscopio, y los juguetes basados en la persistencia de la visión» (224).

### **2.5.1. Cine de no-ficción durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918)**

Hitos históricos como la batalla del Maine o la guerra de 1898 entre España y América fueron una oportunidad para los realizadores quienes tuvieron en sus manos la filmación de acciones de combates reales, además de la posibilidad de contribuir en la guerra de la propaganda. Mientras que gran parte del material bélico filmado era real, también había mucho material falso, de igual modo ocurría con la prensa que explotaba, distorsionaba y exageraba las noticias con la intención de crear un sentimiento prebélico de la mano de Heart's y su *New York Journal* o Joseph Pulitzer con *New York World*. Por otro lado, la revolución rusa de 1917 recibió poca atención por parte de los realizadores rusos y aunque Dziga Vertov comenzó a filmar en 1918, la edad dorada de la *nonfiction* soviética no será hasta 1922 con la Kinopravda.

Comienza la Primera Guerra Mundial y la película se convierte en un arma, no solo informativa sino propagandística, utilizada tanto por aliados como alemanes. Y es que la necesidad de movilizar a la opinión pública en el extranjero es fundamental para que estos se declaren beligerantes o neutrales.

Los británicos comenzaron la guerra en Agosto de 1914 y pronto sin embargo se dan cuenta de la importancia de la propaganda. Crean la *War Propaganda Bureau*, establecida en Wellington House, que estuvo operativa desde 1914 a 1916 y que no fue demasiado diferente a los gabinetes de propaganda creados en otros países. Al

---

<sup>11</sup> Se entiende el nacimiento del cine como la capacidad de construir narrativamente historias y relatos audiovisuales.

final de 1915 las películas están regularizadas por *The War Office Topical Committee*. Un año después David Lloyd George es primer ministro e inmediatamente reorganiza la estructura de las oficinas del gobierno y reemplaza las actividades de propaganda del Wellington House y crea un Departamento de Información con una sección de prensa y cine que será reemplazada en 1918 por el Ministerio de Información, liderado por Lord Beaverbrook.

En el caso alemán tanto la producción como la distribución estuvo bajo control estatal desde 1915, aunque ya en 1917 pasa a ser responsabilidad del BUFA (Bild und Filmamt). Alarmados por la incipiente producción americana, británica y francesa, los alemanes desarrollaron su propio cine factual bélico bajo la figura del general Erich Lundendorff, quien fundó, reorganizó y optimizó la industria cinematográfica alemana.

Antes de que los Estados Unidos participaran en la guerra, sus productores comercializaban a gran escala una importante variedad de cine bélico, con obras como *European Armies in Action* o *The Great European War* (1915). Tras la entrada del país en guerra es interesante prestar una especial atención al cambio en las prioridades de producción reflejadas ya en los propios títulos como *Guarding Old Glory* o *Saving the Food of a Nation* (1917).

Sin embargo británicos, alemanes y americanos utilizaron todo el conocimiento técnico existente a pesar de que tuvieron que enfrentarse a las limitaciones del medio tal como es la ausencia de sonido; la imposibilidad de grabar en la oscuridad o la extrema dificultad de filmar planos aéreos. No obstante, existe una enorme producción<sup>12</sup> de cine de no-ficción que demuestra de primera mano la capacidad de observar y de situarse en primera línea de combate.

### **2.5.2. Cine factual sobre viajes y exploración**

A comienzos del siglo XX la mayor parte de la población mundial media no podía viajar más allá de viajes locales. Así que las películas de viajes parecían una fantasía y abrían una ventana hacia el mundo desconocido, tal y como vaticina la esposa de R. Flaherty en sus notas de diario, fechado en Febrero de 1915:

---

<sup>12</sup> Para más información acerca del cine de no-ficción durante la Primera Guerra Mundial puede consultarse: Isenberg, Michael (1981); Barsam, Richard (1992) pp.30-41, donde se pueden encontrar referencias múltiples acerca de las obras producidas así como bibliografía específica que amplíe las referencias por países de estudio, o incluso bibliografía centrada en países concretos como el estudio sobre *nonfiction* británica: Swann, Paul (2008).



Las imágenes en movimiento constituyen la base de la vida (...) R. está dominado por la idea de emplear las imágenes en movimiento en campos como la educación y la enseñanza de la geografía y la historia. Alguien podría hacer de esta área la obra de su vida. ¿Por qué no nosotros? (Barnouw, 2005: 35)

Uno de los realizadores más conocidos e influyentes del género de viajes es Robert Flaherty. Mientras que los hermanos Lumière ganan crédito filmando las primeras películas de no-ficción o John Grierson es visto como el padre del documental, Robert Flaherty es de los primeros realizadores en observar y grabar la vida cotidiana. De hecho crea un género propio dentro de la *nonfiction*, el cine de viajes. Las obras de Flaherty son de sobra conocidas y estudiadas: *Man of Aran* (Robert Flaherty, El hombre de Arán: 1934); *Moana* (Robert Flaherty, *Moana*: 1926); *Nanook of the North* (Robert Flaherty, Nanuk el esquimal: 1922). Existe suficiente y ampliada bibliografía específica<sup>13</sup> y general sobre el autor por lo que no va a ser tratado más que de forma somera, destacando, eso sí, a realizadores que fueron influenciados por él como Merian C. Cooper y Ernest Schoedsack.

Cooper y Schoedsack unieron sus fuerzas en el inicio de la década de los veinte para explorar y realizar obras claves de la no-ficción. Aunque históricamente su producción más conocida es en Hollywood con la famosa obra *King Kong* (1932) y algunas películas protagonizadas por John Wayne. Filmaron dos importantes películas de no-ficción sobre viajes y sus primeras expediciones: *Grass: A Nation's Battle for Life* (1925) y *Chang* (1927). La influencia de Flaherty en ellos es evidente en el seguimiento de pueblos nómadas, aunque a diferencia de él para quien «cada película reposa sobre los hombros de un personaje principal y su familia, cuyos hechos y gestos son guionizados en torno a un relato de lucha por la supervivencia» (Breschand, 2004: 13). El trabajo de ambos no se centra en un solo individuo sino que se focaliza en el grupo. A pesar de que a día de hoy pueden resultar lejanos e incluso desconocidos fueron determinantes en la tradición romántica e influyeron a realizadores coetáneos que combinaban ficción y no-ficción como Douglas Burden, *The Silent Enemy* (1930) o Varick Frissell, *The Viking* (1931).

---

<sup>13</sup> Para información específica centrada en la obra de Flaherty es posible consultar en Christopher, J., Robert (2005), en español, Clemente L, José (1963), así como un análisis crítico de *Nanook of the North* en Rothman, William (1997) o la información sobre bibliografía actualizada y artículos especializados en *Senses of cinema*. Online Journal. <http://www.sensesofcinema.com/> Fecha de consulta (25-05-2010).

En esta corriente de cine de viajes y exploración se encuadraría el naturalismo soviético, con especial atención a un nombre propio, Alexander Dovzhenko, del que Barsam afirma «*was an idealist; unlike Flaherty (...) Although his work falls within the Flaherty tradition that celebrates lifes and nature, Dovzhenko was the antithesis of that innocent filmmaker*» (1992: 55). En contraste con otros grandes directores mudos soviéticos –Eisenstein, Pudovkin o Vertov –Dovzhenko no produjo un corpus de escritos teóricos para distinguirse individualmente por lo que sus películas no estaban dentro de la tradición documental establecida por Eisenstein, o el cine directo prefigurado por el trabajo de Vertov ya que presenta un estilo personal. Una visión poética expresada a través de simbolismos en sus obras; *Arsenal* (1929), *Ivan* (1932) o su obra maestra *Earth* (1930).

### 2.5.3. Tres nombres propios: Calvanti, Ruttman, Ivens

Es en la década de los veinte cuando las vanguardias empiezan a experimentar con películas, tal y como pasaba con la poesía, la prosa de ficción, música, ballet o la pintura. La novela consciente de James Joyce, Virginia Woolf o Marcel Proust es donde la narrativa toma la determinación de grabar la importancia del momento presente.

Alberto Calvanti<sup>14</sup> es una fuerza en el movimiento británico del documental, influenciado por las vanguardias francesas con películas como *Sea Fever* (1927) o *Nothing but time* (1926), su primera y más influyente película que describe un día en la vida de una ciudad. En ella la acción se mueve a través del espacio urbano o se detiene en un momento determinado y confirma el paródico hecho de que una cámara puede filmar tanto imágenes en movimiento como imágenes detenidas.

Walter Ruttman presenta un día en la ciudad de Berlín, mientras que Calvanti hace lo propio sobre París. Siguen una estructura cronológica y crean el ritmo a través de las imágenes sin necesidad de recurrir a la música. Estos realizadores incluyen estas obras en el subgénero de las llamadas sinfonías de ciudades, el cual es interesante en función de sus estructuras narrativas y será tratado en el epígrafe cinco.

---

<sup>14</sup> Calvanti redactó catorce principios necesarios para hacer un documental más creativo.

Joris Ivens<sup>15</sup> (1898-1989), muy influenciado por las vanguardias soviéticas, presenta *The Bridge* (1927-28) un detallado análisis visual del trabajo de los obreros en un puente cercano a Rotterdam. También filma *We are Building* (*Wij bouwen*, 1930) por encargo del sindicato holandés de la construcción, convencido de que no era posible separar la película de ideas políticas. En la guerra civil española graba *The Spanish Earth* (1937) a la que Ernest Hemingway le puso la voz al narrador. Durante la segunda guerra mundial trabaja entre Canadá y Estados Unidos, produce películas para el *National Film Board of Canada* y para el gobierno americano, además de publicar su autobiografía *La cámara y yo* (1969).

Pare Lorentz es la figura más influyente en el crecimiento y desarrollo de la no-ficción en los Estados Unidos durante la década de los treinta, sus trabajos incluyen tres obras reconocidas *The Plow That Broke the Plains* (1936), *The River* (1938) and *The Fight for Life* (1940). También produjo dos obras muy relevantes *Power and the Land* (1940) de Ivens y *The Land* (1942) ambas dirigidas por Flaherty. Además, gracias a su influencia, el presidente Franklin D. Roosevelt accedería a crear un servicio de producción filmica, la *U.S. Film Service* (USFS) en 1938.

La vanguardia experimental es solo una fase de transición en este momento para el cine de no-ficción. Surgen nuevos tipos de realizadores con la llegada del sonido, con un nuevo lenguaje, o con la gran depresión mundial que cambió el modo de realizar películas. Calvanti se convirtió junto a Grierson en el líder del documental británico, Ruthman, en Alemania, ayuda a Leni Riefenstahl a rodar *El triunfo de la voluntad* e Ivens tendrá gran influencia en los realizadores de *nonfiction* americanos.

#### **2.5.4. Los inicios del cine documental: Vertov y Shub; Flaherty y Grierson**

Dziga Vertov (1895-1954) es uno de los nombres de referencia del cine documental. Durante su vida tanto teóricos como historiadores tardaron en entender y apreciar su trabajo e influencia. John Grierson lo veía como un enigma lleno de entusiasmo pero que no era capaz de definir: «The Kino Eye... is only the waiter who serves the hash. No especial virtue in the waiting compensates for a lunatic cook» (Barsam: 1992: 67), en realidad no era capaz de comprender su obra ya que no

---

<sup>15</sup> Para más información acerca del autor puede consultar la European Foundation Joris Ivens: [www.iven.nl](http://www.iven.nl). Donde se puede acceder a tanto a su filmografía, guiones, trabajos monográficos y ensayos sobre la figura del realizador. Fecha de consulta (25-05-2010)

entendía si era un cine al servicio de la política o era la política la que servía a sus películas. Breschand (2004: 14) afirma que con Vertov el cine se inventa a sí mismo a través del propio medio gracias al dominio de sus recursos técnicos. De igual modo Hicks (2007) considera clave el contexto soviético para entender la repercusión internacional del realizador soviético: «Vertov's transformation of what was to become known as documentary cinema is inconceivable outside the context of the Bolshevik approach to journalism» (8). Es clave destacar que Vertov formó el llamado «Consejo de los Tres» junto a su esposa y su hermano Mijaiel Kaufman y publicó su manifiesto *Kino-Glaz* (Cine-ojo) en 1923 donde considera que los instrumentos necesarios para su cine son:

a) medios de transporte rápidos; b) películas de alta sensibilidad; c) cámaras de mano pequeñas y ligeras; d) aparatos de iluminación igualmente ligeros; e) un equipo de reporteros relámpagos; y f) un ejército de kinoks observadores. El cine constituye una estética realista, una nueva objetividad, al servicio del mensaje militante (Sánchez Noriega, 2006: 116).

Sin más dilaciones sobre la figura del director y como epílogo es imprescindible destacar una obra clave de su filmografía tal como *El hombre de la cámara* (Chelovek's kinoapparatom, 1929) o su teoría íntegra del *Kino-Glaz* ya que existen múltiples textos de referencia<sup>16</sup> que estudian los inicios del cine soviético y en particular la figura del realizador. Menos estudiada, pero igual o incluso más relevante, es la figura de Esther Shub y su cine de compilación, un subgénero en la no-ficción que se inicia y termina en la mesa de edición gracias a material grabado preexistente, dice Weinrichter (2009:15) que en la práctica este material es conocido como *found footage film*<sup>17</sup> (cine de material encontrado). Durante la primera guerra mundial el cine de compilación se utiliza como recurso en ambos frentes, gracias al trabajo de Vertov y Shub este subgénero se revaloriza, de hecho la tercera película de Vertov, *Anniversary of the Revolution* (1919), es una película de compilación. Esther Shub sigue las técnicas de montaje soviéticas de Kuleshov, Eisenstein, Pudovkin o del propio Vertov y muy pronto se convierte en la mayor experta en reeditar películas importadas. Sus obras más conocidas son su trilogía de películas de compilación: *Fall of the Romanov Dynasty* (1927), *The Great Road* (1927), *The Russia of Nicholas II and Leo Tolstoy* (1928). El trabajo de la realizadora soviética influirá decisivamente en los trabajos de Ivens y Ophuls además de en seriales americanos básicos como *The*

---

<sup>16</sup> Con respecto a la figura del realizador: Wurm, Barbara (2007), Tsivian, Yuri (2005), Roberts Graham (2001).

<sup>17</sup> En el año 1964, Jay Leyda publica *Films Beget Films*, un recorrido historiográfico a lo que define como *compilation Films*, frente al término francés más utilizado *film de montage*.

*March Time* (1930), *This is America* (1933), *Why we fight* (1943), así como en infinidad de reportajes históricos para televisión.

El trabajo de no-ficción soviético no está limitado a los pioneros Vertov y Shub existen otros realizadores claves en la historia del país como Mikhail Kaufman, Ilya Kopalin, Mikhail Kalatozov, Yakov Blyokh o Victor Turin. Además de obras claves influenciadas por las tendencias europeas como *Moskva* (1927), una versión de las sinfonías de ciudades tan de moda en el momento, Ivens en Holanda, Ruttmann en Berlín y Calvanti en París fueron los compositores más relevantes de esta tendencia sinfónica.

John Grierson es el padre del documental en el mundo angloparlante, no solo concibe el documental como una oportunidad de tratar creativamente la actualidad sino que además piensa que el estado puede usarlo como medio de control de la población. Fue el primer realizador en mostrar a británicos trabajando, haciendo del trabajador un héroe. Sus primeras películas eran sobre los trabajadores británicos y el nuevo sistema telefónico, *Telephone Workers* y *The Coming of Dial* (1932). Robert J. Flaherty y John Grierson, dos de los grandes realizadores de no-ficción de la época, trabajan juntos por primera vez a pesar de que no tienen demasiada afinidad ya que ninguno acepta los principios del otro. El resultado es *Industrial Britain* (1933), que refleja la relación entre el trabajador artesano y el industrial británico que en realidad es un vaticinio de lo que más tarde será *Night Mail* (1936). Grierson, convencido de una implicación marxista insiste en que las películas deben ser empleadas para informar a la gente sobre las causas materiales y políticas de los enormes problemas sociales. Es por ello que filmará *The Smoke Menace* (1937) reconociendo los problemas urbanos naturales, además de producir obras como la dirigida por Basil Wright *The Song of Ceylan* (1934) para dar una imagen propagandística del té de Ceylan.

A la sombra de su popularidad hicieron su carrera realizadores de no-ficción de la talla de Alberto Calvanti, quien dio un aire creativo diferente a los documentales de Grierson, o Paul Rotha<sup>18</sup>, el primer líder del documental independiente que a pesar de ser británico no dependía de Grierson, de hecho lideró en 1935 la *Associated Realist Film Producers*. La no-ficción avanza en los Estados Unidos en la década de los

---

<sup>18</sup> Paul Rotha escribió interesantes textos acerca de sus obras. Es interesante leer el análisis que hace Robert Kruger (2000) titulado *Paul Rotha Reader*.

treinta con varios realizadores emergentes centrados en diferentes aspectos: la visión romántica de Flaherty, la inquietud política de Ivens y la social de Lorents y Van Dyke.

### 2.5.5. No-ficción durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945)

Durante la Segunda Guerra Mundial se produce gran cantidad de material fílmico considerado como no-ficción, a continuación se realiza un sintético estado de la cuestión de los tres ejes principales, británico<sup>19</sup>, alemán<sup>20</sup> y americano<sup>21</sup>. Aunque también hubiera sido interesante un análisis centrado en otros países periféricos<sup>22</sup> pero presentes en el conflicto bélico.

Los nazis son los primeros en producir cine propagandístico y marcar así el tono cinematográfico de la guerra; los británicos con su tradición documental adaptan pronto su producción en función de intereses bélicos, mientras que los realizadores americanos están muy influenciados por el fuerte estilo germano y aunque no crean un enorme corpus fílmico sí producen obras relevantes durante la guerra. Los británicos crean un mensaje preciso y elocuente sobre la unidad, el patriotismo y la humanidad de la identidad nacional, cualidades que los ayudarán a ganar la guerra. Por otra parte, los nazis manejaban a la perfección la propaganda con fines políticos muy marcados y efectivos hasta tal punto que los americanos estudiaban las películas alemanas como referentes. Son numerosas e interesantes, tanto para la narrativa<sup>23</sup> como para la antropología o la propaganda, las obras de no-ficción producidas durante el período bélico que podría en sí mismo convertirse en un tema de investigación propio.

Hay que destacar la variedad de temas y categorías existentes en la producción cinematográfica factual. En este sentido, Barsam (1992: 179-196) reúne los temas principales del cine británico en este período, entre los que destaca: a) propia defensa del país, *Hitler Listens* (1939); b) bombardeos, que instruían a la población acerca de la conducta que debía tener, *A new fire bomb* (1942); c) condiciones de vida durante el período bélico, su principal contribución era mantener la

---

<sup>19</sup> Puede consultarse el manual para más información acerca del cine británico en este período escrito por S.P.Mackenzie (2007).

<sup>20</sup> Es interesante el estudio de Paul Cooke (2010).

<sup>21</sup> Lambert, Surhone (2010) un actualizado y completo manual sobre la propaganda americana en este período histórico.

<sup>22</sup> Existen importantes producciones en países europeos como Italia e incluso en países periféricos como Japón, High, Peter (2003); o la India, Garga, B.D. (2007).

<sup>23</sup> Son numerosos los estudios que analizan las obras de no-ficción durante la Segunda Guerra Mundial desde la perspectiva de los estudios culturales en general y los estudios de género en particular, por ejemplo, Macaulay, Alexander (2009) o Jarvis, Christina (2004), ambas obras presentes en la bibliografía.

moral de la población alta, algo así como las sinfonías de las ciudades –más en espíritu que en forma –que presentaban la vida general en Londres, *The Big City* (1942). Son muchos más los temas que abordaban, entrenamientos de la población civil y armada, comida y nutrición, salud, películas de combate o sistema postal entre otros muchos.

Los nazis ya tenían definida sus tácticas propagandísticas antes de que empezara el conflicto con la invasión de Polonia en Septiembre de 1939, de hecho la mayor parte de su propaganda fue en los primeros años de la guerra, «the period between the outbreak of war in 1939 and the first Nazi defeats in Russia in 1942 “marked” the highest concentration of overt Nazi political propaganda in feature and documentary Films Turing the Thrid Reich» (Welch, 187-88 en Barsam, 1992: 201). Los principales temas eran el sacrificio propio, la camaradería y la muerte heroica en combate. El antisemitismo es un recurso narrativo en muchas de estas películas, *The Rothschilds* (Die Rothschilds, 1940) o *The Jew Süss*, (Jud Süss, 1940).

Frank Capra hizo una contribución importante al cine de no-ficción ya que pensó en su utilización como medio educativo en el entrenamiento de las fuerzas armadas. El ejemplo más conocido son las famosas series *Why we fight* que representan a la perfección la posición americana durante la guerra, siete títulos que narran la evolución del conflicto: *Prelude to War* (1943), *The Nazis Strike* (1943), *Divide and Con quer* (1943), *The Battle of Britain* (1943), *The Battle of China* (1944), *The Battle of Russia* (1944) y *War Comes to America* (1945). Capra no fue el único realizador de Hollywood que se interesó por el cine factual durante el conflicto bélico, John Ford, como jefe del *Office of Strategic Services* (OSS y más tarde CIA), también produjo una importante cantidad de obras entre las que destaca *The Battle of Midway* (1942) y John Houston creó dos clásicos del género documental, *The Battle of San Pietro* (1945) y *Let There Be Light* (1946) una película sobre los efectos de la guerra.

Existe una gran cantidad de cine no ficcional, apenas estudiado, no solo durante los primeros años del aparato cinematográfico sino sobre todo centrado en los conflictos bélicos, un material que merece estudios centrados en él. Este sintético repaso pretende demostrar que la no-ficción no es solo un género de moda en la actualidad sino que es un movimiento histórico que ha existido siempre de forma paralela al cine industrial. Por lo que un estudio actual que se centre en el fenómeno del cine factual no debe olvidar sus orígenes y su evolución ya que quizás un análisis

historiográfico revele que tendencias consideradas actuales como la hibridación o los *fakes* ya existían a mediados del siglo pasado.

### **2.5.6. Nace el *Cinéma Vérité*, *Cinéma Direct* y el *Free Cinema*.**

Se pregunta Breschand (2004: 26) «¿Cómo captar lo real en el momento mismo en que se manifiesta?», con esta pregunta nace una nueva no-ficción que mira de reojo y con desconfianza los períodos bélicos anteriores reflexionado en una búsqueda de un cine inmediato y más directo. Es cierto que los cambios técnicos ayudan a esta nueva evolución aunque el nacimiento de un nuevo movimiento y una nueva estética no es solo consecuencia de innovaciones tecnológicas. La idea de filmar sin guión, que ocasiona más problemas que ventajas para el realizador, y la preferencia por los 16 mm, un formato que ya existía desde los años veinte, no fueron verdaderos cambios. Dice Breschand (2004:29) que el auténtico responsable de esta evolución es el famoso Nagra, «registrará» en polaco, un magnetófono portátil de cinta magnética capaz de sincronizar la imagen con el audio.

Lo cierto es que la difícil definición terminológica entre *Cinéma Vérité*, *Cinéma Direct*, *Nouvelle Vague* o *Free Cinema* fue un problema en los años sesenta y sigue siendo un tema polémico tanto como lo es hablar de no-ficción. Por ello, sin entrar de lleno en la polémica y siguiendo la propuesta que Ramos ofrece en Ortega (2008: 127) «quizás lo más correcto fuera, siguiendo a Bill Nichols, hablar de modalidades» o realizar un análisis histórico en función de datos meramente temporales tal y como hace Barnouw. No obstante, y a pesar de la obligatoriedad de dar nombres y obras concretas, hay que destacar la liberación del cine factual de posguerra gracias a su liberación del trípode lo que propicia que la cámara se acerque al hombre y se aproxime a la realidad.

Si se hablan de obras referenciales hay que hacerlo de *We are the Lambeth Boys* (Karen Reisz, 1959) a la que se refiere Edgar Morin en su artículo *Pour un Nouveau cinéma vérité*, publicado en la revista *France Observateur* en 1960, la cual impulsa a Morin y a Rouch a filmar juntos, solo un año después, *Chronique d'un été* (1961), una detallada descripción de las calles de París en el momento de su filmación. Se presenta así un nuevo cine más cercano al hombre y por lo tanto más real gracias a la posibilidad de incluir la palabra. Chris Marker realizará su propia versión de *Chronique d'un été* (1961) en un personal recorrido por las calles de París



acompañado por la existencial pregunta de ¿usted es feliz?, del mismo modo que Louis Malle homenajea a ambos en su paseo por las calles parisinas en *Place de la République* (1974). Es un momento de renacer del género gracias al trabajo de los estadounidenses, Rober Dew, Richard Leacock o los hermanos Maysles; los franceses Edgar Morin, Jean Rouch y Mario Ruspoli; o el canadiense Michel Brault entre otros muchos realizadores<sup>24</sup>.

### 2.5.7. El documental americano contemporáneo

La no-ficción estadounidense cubre un espectro tan amplio y diferenciado entre sí que un intento de definición no solo demostraría un enorme grado de inconsciencia del investigador sino además el mayor de los desconocimientos sobre la producción mundial de cine factual del gigante americano. Es por eso que este sintético repaso no pretende ni dar con las claves ni aunar toda su producción, sencillamente es un breve y nada pretencioso apunte sobre dicha filmografía que permite al lector crítico ser consciente de las múltiples ofertas cinematográficas no ficcionales que existen. En el año 1986 Ross McElwee filma *Sherman's March*, una completa obra de no-ficción que entrecruza datos biográficos con un recorrido histórico por la vida del general Sherman. Tres años después Michael Moore se presenta a nivel internacional con *Roger & Me* (1989) desatando un debate a nivel internacional sobre la ética<sup>25</sup> documental que más tarde reanudaría con sus siguientes producciones. Ya hace veinte años que Frederick Wiseman filma *Titicult Follies* (1967) y es una referencia para otros realizadores americanos preocupados por la no-ficción. Errol Morris acaba de estrenar *The Thin Blue Line* (1988) una obra acerca de un hombre condenado a muerte que consigue tal aceptación del público que se reabre el caso. Sin olvidar el trabajo de realizadoras como Barbara Hammer con su trilogía documental *Nitrate Kisses* (1992), *Tender Fictions* (1995) e *History Lessons* (2000), además de la interesante producción *Las madres* (1985) de Lourdes Portillo. Así pues hay que considerar una nueva no-ficción cinematográfica que surge en un contexto *hiper*, *inter* y *trans* que empieza a quedarse sin prefijos grecolatinos pero no sin recursos estilísticos y novedades narrativas que como afirma Ortega:

<sup>24</sup> María Luisa Ortega y Noemí García coordinan un completo compendio de artículos acerca del cine de posguerra hasta la década de los noventa. *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto* (2008), el cual además incluye interesantes documentos originales traducidos como las entrevistas a Rosellini y Renoir de André Bazin o una *antología de texto del diario de Jonas Mekas (1962-1969)*.

<sup>25</sup> Existen muchas investigaciones centradas en la ética documental tal y como se verá en la definición del término no-ficción, son interesantes las propuestas de Nichols Bill (2007) y Plantinga, Carl (2007).

El documental pareciera haber dejado de ofrecer en la superficie lisa del espejo el retrato social, histórico o personal, y muestra los ariscados filos de una realidad que ya no puede representarse sino pensando y recuperando la materialidad de las propias imágenes, las fracturas entre el mundo y el sujeto que éstas permiten explorar, las representaciones fragmentadas o laberínticas, alambicadas, que nos obligan a mirar de una manera diferente aquello que nos rodea (2007: 226).

Es por ello que nace una nueva época para el cine factual al menos en la recepción de los textos, los investigadores empiezan a preocuparse por temas ontológicos como la ética del autor, el espectador mira con desconfianza el material audiovisual pero donde ciertos géneros y formatos siguen gozando de un enorme poder de credibilidad. Si en la televisión la opinión pública opta por desconfiar de los textos factuales el caso es el opuesto si se analiza el medio cinematográfico que sigue gozando de un enorme halo de credibilidad. Por lo que un análisis de las estructuras narrativas que componen estos textos audiovisuales permitiría establecer una taxonomía propia que podría impulsar nuevas líneas de investigación centradas en la credibilidad del documento en función de su articulación narrativa.

No obstante es posible un análisis en profundidad de cada uno de los realizadores escogidos en esta somera lectura, de igual modo que otros nombres y obras podían haber sido escogidas como referenciales para ilustrar esta evolución. A pesar de ello, esta breve retrospectiva histórica sitúa al lector en el momento actual del género, haciéndole ver la enorme tradición genérica, además de su múltiple utilización histórica. Y puntualiza de forma esquemática las principales obras y nombres de obligatoria consulta en estos años de no-ficción.

### **III. ESTRUCTURAS NARRATIVAS**



### **3. Estructuras narrativas en literatura: la tradición estructuralista**

Los estudios de la narrativa audiovisual centrados en la taxonomía y las estructuras, es decir, la morfología del texto, tienen su origen en los estudios literarios de los principales autores estructuralistas. Es por ello que es interesante realizar una panorámica a los principales investigadores de la literatura ya que muchas, o al menos gran parte, de sus teorías se fundamentan en estos principios. Así pues autores como Chatman o Mitry están marcadamente influenciados por los textos de Vladimir Propp o Algirdas-Julien Greimas entre muchos otros. De este modo se comprobará que existe una innegable relación entre literatura y cine lo que permitirá la transferencia de instrumentos y técnicas de estudio entre ambas disciplinas, lo que produce un estudio interdisciplinar.

Antes de comenzar el análisis de los principios teóricos, de Vladimir Propp y su morfología del cuento, hay que considerar que su trabajo se realizó de un modo muy particular sobre un producto muy específico y concreto: cien cuentos de hadas pertenecientes al folklore ruso. Por ello a pesar de la relevancia que la obra tuvo, en escritos fundamentales del estructuralismo es imposible aplicarla a otro género. Así pues emplear esta categorización para otra disciplina, como el cine, es imposible a

pesar de los constantes intentos de investigadores<sup>26</sup>. A pesar de ello dice Aumont (2009: 137) que John Fell<sup>27</sup> pudo descubrir secuencias *proppianas* en varias películas «de género» tales como *El beso mortal* (1955, Robert Aldrich), *Río Bravo* (1959, Howard Hawks), *Tener y no tener* (1944, Howard Hawks). O Peter Wollen<sup>28</sup> quien establece una división de las acciones según el esquema de Propp en un estudio acerca de *Con la muerte en los talones* (1959, Alfred Hitchcock), donde se tomó grandes libertades para que el estudio funcionara.

Sin embargo, es justo reconocer la relevancia del autor ruso en su análisis estructural del relato en un principio doble: *analítico* y *estructural* (Aumont y Marie, 1990, 135-139). Emerge en los años cincuenta como un pionero al establecer la necesidad de aplicar ese principio doble al cuento folclórico ruso. El método se dividía en dos etapas: a) la primera consistía en descomponer el cuento en unidades abstractas y en definir las posibles clasificaciones; b) tras esa descomposición era el momento de reagruparlas en las llamadas *funciones* que equivalían a las acciones, y las *esferas de acción* que se corresponderían con los personajes y los roles (Gutiérrez San Miguel, 2004: 177-178). Un método de descomposición y ensamblaje que será el esquema utilizado por técnicas de análisis narrativo contemporáneas como el *découpage*.

Afirma Propp (2001: 28) que «mientras que no sepamos desglosar un cuento en sus partes constitutivas no podremos establecer comparaciones justificadas». Ahí reside gran parte de su influencia, precisamente centrada en la necesidad de desentramar la estructura formal de los textos. Lo que más tarde impulsará las investigaciones cinematográficas centradas en la lógica de las acciones, los espacios o los personajes como centros configuradores de la estructura narrativa fílmica. Para el autor existían valores tanto constantes como variables si bien el cuento atribuye los mismos valores a personajes diferentes. Así pues lo que varían son los nombres, es decir, los personajes, pero nunca sus acciones a las que llama funciones y que se mantienen constantes. De este modo es posible categorizar en un número finito los valores invariables con los que se configura un texto, en este caso concreto el cuento folclórico.

---

<sup>26</sup> Son los estudios que surgen a partir de finales de los años sesenta y comienzos de los setenta quienes consiguen modelos y esquemas más precisos.

<sup>27</sup> Para más información acerca de la investigación de John Fell se puede consultar el artículo titulado "Propp in Hollywood", publicado en *Film Quarterly*, Vol.30, 3 (primavera de 1977), 19-28.

<sup>28</sup> Es posible consultar la información sobre el trabajo en Peter Wollen (1982).

A pesar de ser una investigación muy específica centrada en un objeto de estudio muy concreto, «Vladimir Propp The aim of Propp's pioneering study (orig. publ. in Russian 1928) is to unearth the common pattern governing the narrative propositions abstracted from a corpus of close to two hundred Russian fairy tales (one type of folktale)» (Rimmon-Kennan, 1994: 20). El autor consigue configurar una corriente de estudio que años después utilizaran muchos investigadores, tanto de literatura como de narrativa audiovisual, a través de un caso muy definido para demostrar precisamente lo contrario, la universalidad de lo estructural.

Es una evidencia que el estructuralismo está demasiado diversificado para hablar de él como un método y demasiado poco para hacerlo como una filosofía. «Tiene su núcleo duro, su base unificadora en el modelo de la lingüística moderna y en la figura de quien se presenta como su iniciador Ferdinand de Saussure» (Dosse, 2004: 61). La obra de más relevancia del autor francés es su *Curso de lingüística general*, sin embargo son muchas las obras y conceptos relevantes del investigador. En primer lugar hay que situarlo en el terreno de la lingüística para comprender mejor sus investigaciones. Y es que, reconoce Zechetto (1999: 21), asumió la actitud científica de la época la misma que proponía Darwin y que consideraba que «cada tesis, aún la más acreditada, debe ser revista como hipótesis, y cada hipótesis como una posible tesis». Así, de este modo y bajo este paradigma de trabajo, pronto conseguiría demostrar una evidente solidez científica en todo cuando analizaba<sup>29</sup>.

Es, sin lugar a dudas, el precursor de las futuras investigaciones que surgen a lo largo del siglo XX enfocadas al estudio de los signos y de la semiótica en general. Saussure establece una teoría del signo y, aunque no parece tan profunda y trabajada al lado de la de Peirce, consigue estandarizar la concepción saussuriana del signo como una entidad doble, con significante y significado. Sin embargo y comparado con Peirce apenas prestó atención al referente, aunque centró su estudio en las vicisitudes y variaciones de los significantes lingüísticos y que influyen en la naturaleza de los signos. Son avances que más tarde ayudaran a investigadores como Hjelmslev o Barthes a desentrañar la estructura lingüística.

Uno de los puntos clave para entender la relevancia del autor son sus aproximaciones terminológicas a los conceptos de «sincronía y diacronía». Autores como Ducrot o Todorov reconocen que «los términos sincronía y diacronía entraron en

---

<sup>29</sup> En su obra *Mémoire sur le Système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes*, Saussure demuestra la contundencia de su método científico.

la terminología lingüística corriente sólo a partir de la F. de Saussure» (Zecchetto, 1999: 33). La verdadera trascendencia de ambos conceptos es consecuencia de comprender al lenguaje como un sistema determinado en un momento actual y concreto (sincronía), pero que evoluciona y varía con el paso de los años por lo que las lenguas obtienen nuevas configuraciones añadidas en ese tiempo (diacronía). De este modo es posible llegar a conocer de forma coherente los sistemas de las lenguas, es decir, su estructura, ya que a pesar de que se modifican por el paso temporal es posible realizar un estado de la cuestión en un momento concreto.

Es comprensible por ello que Saussure (2002) afirme que el objeto de la lingüística sincrónica general «es establecer los principios fundamentales de todo sistema idiosincrónico, los factores constitutivos de todo estado de lengua» (145). Como consecuencia de esto a la sincronía le correspondería el estudio de la llamada «gramática general». Mientras que, por otro lado, la lingüística diacrónica «estudia, no ya las relaciones entre términos coexistentes de un estado de lengua, sino entre términos sucesivos que se substituyen unos a otros en el tiempo» (195). De esta forma, y dado que no existe posibilidad de alcanzar una interrupción temporal absoluta, cada época estaría condicionada por unas estructuras determinadas. Estableciendo un principio doble: a) en primer lugar la posibilidad sincrónica de hablar de unas estructuras fijas, b) y por otra parte la inminente variación temporal de las mismas.

La obra de Saussure se presenta como básica, para la comprensión del paradigma estructuralista, en la medida en que el *Curso de Lingüística General*<sup>30</sup> «fue leído y percibido por toda una generación como el momento fundador» (Dosse, 2004: 63). Sin embargo, y aunque es evidente que no es algo que nazca de un solo autor, hay que reconocerle su vital relevancia en cuanto a los dos conceptos básicos estructuralistas de sincronía y diacronía.

Semióticos como Umberto Eco (1988) no han dudado en reconocer la importancia de la categorización de Saussure. «Su definición de signo como entidad de dos caras (*signifiant* y *signifié*) ha anticipado y determinado todas las definiciones posteriores de la función semiótica» (37). Bajo este principio y reconociendo que la relación establecida entre significante y significado está condicionada por un sistema

---

<sup>30</sup> *Curso de lingüística general* es considerado por muchos como una de las obras claves del estructuralismo, no solo por la división entre significante y significado, sino sobre todo por los conceptos de diacronía y sincronía.



de reglas parece que habla de una muy estricta teoría semiológica. Es por ello que para Saussure «el signo “expresa” ideas y, aun cuando aceptemos que no estuviera pensado en una acepción platónica del término “idea”, el caso es que sus ideas eran fenómenos mentales que afectaban a la mente humana» (Eco, 1988: 37). Si Saussure entiende la semiología como la ciencia de los signos en la sociedad en que surgen es interesante consultar las aportaciones de Gombrich<sup>31</sup> con su teoría iconicista o Morris<sup>32</sup> quien también establece su propia clasificación del signo.

La obra de Peirce no se presenta como la de autor de fácil lectura del que es posible sacar conclusiones evidentes ni como del que es posible realizar un sintético y accesible resumen. Es por ello que cualquier intento de extractar o intentar sintetizar su trabajo es verdaderamente laborioso. Aún así y a riesgo de no conseguirlo se va a intentar establecer cuáles fueron sus principios de estudio. La teoría de Peirce se puede definir como una semiótica cognoscitiva la cual busca dar una explicación acerca del conocimiento humano. La misma divide la realidad en una triada ya que según el autor toda realidad es cognoscible a través de tres categorías:

el primer correlato (...) es todo cuanto tiene posibilidad de ser, real o imaginario; (...) el segundo correlato (...) son los fenómenos existentes, es lo posible realizado y por tanto es aquello que ocurre y se ha concretizado en la relación con la primeridad ; (...) el tercer correlato (...) está formado por las leyes que rigen el funcionamiento de los fenómenos, es una categoría general que da validez y lógica y ordena lo real (Zecchetto, 1999: 46).

Es bajo esta triple perspectiva de relaciones que establece Peirce, acerca de la posibilidad de conocer la realidad a través de los signos, la que sirve para definir a la Semiótica como una «teoría de la semiosis posible» (Peirce: 1987: 21). De este modo la semiosis se definiría como la puesta en juego de esa, anteriormente vista, relación triádica. Así, un signo solo adquiere su significado en función de la necesidad de referirse a otros, por lo que «el objeto de la representación de la que la primera representación es el interpretante» (21). Acudiendo al aforismo, como en la Obra Lógico Semiótica de Peirce, parece que los fantasmas expulsados por la puerta vuelven a entrar por la ventana acompañados por todos sus parientes. Así pues en las teorías del discurso, el problema de la referencia, exigen un tratamiento sistemático cuyas bases se recogen en la obra de Peirce, al que Jakobson define como un «verdadero Leibniz estadounidense».

---

<sup>32</sup> En *Estética y teoría de los signos* (1939) establece dos categorías de signos: el estético y el icónico.

A pesar de la dificultad que supone un sintético repaso a la obra de Peirce, sus conceptos y categorías taxonómicas son fundamentales en la organización de la semiología como disciplina científica, así como para la investigación empírica. Dice Magariños que lo verdaderamente sorprendente del autor es su capacidad de decir «lo menos posible para poder construir sobre ella lo más posible» (1983: 82). Jakobson incluso calificó los planteamientos teóricos del estadounidense como «afásicos» ya que los lugares en principio reservados para conceptos básicos estaban solo señalados por pronombres<sup>33</sup>.

Continuando con el análisis que Magariños hace a *El signo. Las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris* donde afirma que a través de las tricotomías, definidas con anterioridad, se pueden establecer nueve clases de signos los cuales sintetiza en una explicación «casi didáctica» (sic Magariños). Es posible establecer una triple relación, en función de su correlación, de este modo la clasificación sería la siguiente:

- A) Signo Fundamento...posee...a) su propio fundamento; b) su propio representamen; c) su propio intepretante.
- B) Signos Representamen posee...a) su propio fundamento; b) su propio representamen; c) su propio intepretante.
- C) Signo Interpretante posee...a) su propio fundamento; b) su propio representamen; c) su propio intepretante (Magariños, 1983: 90).

No obstante y a pesar del interés de Magariños por proporcionar una clasificación y definición lo más didáctica posible, parece que la obra de Peirce más que soluciones señala nuevos problemas. Aunque, eso sí, señala dónde encontrarlos, para que de esta forma, el investigador que retome sus estudios pueda empezar a resolverlos. Es junto a Saussure uno de los más relevantes estudiosos sobre el estudio del signo. Jakobson será uno de los lingüistas más interesados en continuar con sus teorías. Del mismo modo que para Morris «algo es un signo sólo porque un intérprete lo interpreta como signo de algo» (Eco, 1988: 40) lo que ayuda a entender la afirmación de Peirce «de que el signo está en lugar de alguna otra cosa» (40).

La analogía con la lingüística y en especial con la fonología es una constante presente en el trabajo de Lévi-Strauss, las cuales utiliza para la antropología. «Es una práctica común en las ciencias sociales (y las humanas) trabajar con variables

---

<sup>33</sup> Los pronombre utilizados por los que Jakobson se sorprenden son: “algo”, “alguien” y, de nuevo “algo”, así como, “algún”.

dicotimizadas, cuyas combinaciones nos permiten construir una clasificación aproximada, pero alentadoramente fértil» (Elster, 1994: 65). Así como su crítica al sentido histórico de la literatura, preocupado por aislar la obra de su contexto tanto histórico como social.

Muy pronto el estructuralismo tendrá un nombre propio con el que identificarse y este es: Claude Lévi-Strauss. Aunque es evidente que, este estructuralismo, no llega a la antropología por casualidad sino que se presenta como el resultado lógico a una evolución científica en todo lo social. Es por ello que, a pesar de las innovaciones que Lévi-Strauss aporta, se inscribe en el pensamiento positivista de Auguste Comte y su científicismo. La principal innovación del autor es la importación del modelo lingüístico a la antropología en un momento, en Francia, en que la antropología correspondía a las ciencias de la naturaleza.

Afirma en su *leçon inaugurale au Collège de France*, el cinco de enero de 1960, que «el surgimiento de la cultura seguirá siendo un misterio para el hombre hasta que no consiga determinar en el nivel biológico, las modificaciones de estructura y de funcionamiento del cerebro» (Dosse, 2004: 214). A través de su artículo, titulado *La structure et la forme*<sup>34</sup>, presenta el método de Propp al que define como profético aunque no duda en criticar su formalismo. Afirma que «el formalismo niega su objeto. En Propp, desemboca en el descubrimiento de que no existe en realidad más que un solo cuento» (361). A lo que añade las modificaciones aportadas por Saussure gracias a la complementariedad del significante y el significado.

A pesar de su crítica a la obra de Propp la considera como una de las obras básicas de referencia en los estudios de la forma. Muy pronto Lévi-Strauss se da cuenta de la relevancia de aplicar el método de Saussure a los principios esbozados por Propp, de hecho en su lección inaugural habla de su proyecto «en la filiación de Ferdinand de Saussure cuando éste hablaba de semiología. El verdadero objeto de esta antropología social cubre un campo vastísimo, el de la vida de los signos en el seno de la sociedad» (214).

Afirma Aumont (2009) que el hecho de considerar a Vladimir Propp como un verdadero estructuralista parte de un grave error, probablemente condicionado por la historia de su publicación. Ya que la llegada de su primera traducción al inglés, en el año 1958, coincide con el momento de máximo explosión de la ola estructuralista. De

---

<sup>34</sup> *La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp*, publicado en marzo de 1960 por Lévi-Strauss.

este modo continúa Aumont «el malentendido, sin embargo, pronto resultó evidente. Lévi-Strauss criticó a Propp por ser demasiado formalista y preocuparse muy poco por los contenidos. Propp replicó mediante un artículo ácido y bastante despreciativo, en el que decía considerar a Lévi-Strauss un filósofo que nada sabía de etnología» (136).

Lo que es innegable, debates aparte acerca del estructuralismo de Propp, es que el ruso fue el primero en plantear un estudio estructural de relato basado en un doble principio, estructural y analítico. Una investigación que será clave para los estudios estructurales, del mismo modo que lo son los avances de Saussure para la lingüística de Roland Barthes. Mientras que en otro orden de cosas, Lévi-Strauss «tuvo un enorme impacto en todas las ramas de la investigación semiótica, su influencia en la teoría narrativa filmica temprana fue especialmente pronunciada, inspirando una aproximación que utilizó la metodología de la lingüística» (Stam, 1999: 98).

Lévi-Strauss analizó los mitos de los indios americanos tanto del norte como del sur, en función de la estructura lógica de oposiciones binarias. Es decir, rompió en un primer momento las relaciones causa-efecto y dispuso tanto los hechos, personajes y situaciones en grupos paradigmáticos. «Las relaciones sintagmáticas del relato, el orden de los hechos que ocurren en continuidad, eran consideradas como una especie de estructura superficial, que ocultaba la lógica profunda del mito» (Stam, 1999: 99).

Bajo este principio Lévi-Strauss reduce la estructura del mito a un sistema binario yacrónico de modo que «A es a no A como B es a no B» (99). Es por ello que configura un modelo articulado en una contradicción tanto lógico como social bajo el que constituye su tema principal del mito. No le interesan los detalles y profundidades del mito, carecían de importancia en palabras del autor, por lo tanto eran omitidos en el análisis, lo que de verdad le preocupaba era la estructuración lógica de oposiciones.

Por la década de los sesenta empiezan a surgir las obras relevantes de Roland Barthes quien, siguiendo las investigaciones de Saussure, aplica los métodos del lingüista a otros campos como el de la publicidad. La revista *Communications* será la protagonista de este acercamiento estructuralista con dos números centrados en Barthes. El primero en el año 1964 corresponde con el número cuatro, titulado *Elements de sémiologie* y más concretamente en el año 1966 cuando publica en el número ocho de la revista *Communications* su artículo más estructuralista, titulado *L'Analyse structural du récit*, donde consagra el manifiesto papel de la escuela estructuralista en Francia. Un artículo que remarca la necesidad de abandonar

métodos inductivos y formar una narratología que «siguiendo el ejemplo de la lingüística, se convierta en deductiva» (Aumont, 2009: 139). Para esta afirmación, contempla tres niveles de análisis: las funciones, las acciones y la narración. Barthes considera que la base de la transmisión del mensaje es su estructura como proceso de comunicación.

En esta búsqueda de la estructura sigue los estudios planteados por Ferdinand de Saussure, quien establece la dualidad del signo (significante y significado), aunque añade la necesidad de establecer el plano de la sustancia y de la expresión. La cual ya fue establecida por Louis Hjelmslev quien contempló dos niveles en el signo: la forma y la sustancia, de los que debe hacerse cuatro distinciones:

- *La sustancia de la expresión* (el lenguaje, por ejemplo en cine: la imagen fotográfica móvil, múltiple, lo escrito, sonido fónico y musical grabado, ruido grabado)
- *La forma de la expresión* (siguiendo con el ejemplo del cine) relaciones imagen/palabra, movimientos de cámara como las panorámicas o el travelling, enlaces, empalme de planos.
- *La sustancia del contenido* (los temas que el cine puede tratar).
- *La forma del contenido* (organización de la sustancia) es decir la forma en que el cine habla de lo que habla según estilos y géneros: “el galán heroico y afectivo” del cine mudo, “el joven respetuoso y correcto” de los filmes rosas (Zecchetto, 1999: 94).

De esta división del signo, afirma Barthes que la metodología inductiva no puede responder a la pregunta de ¿por qué analizar todos los relatos para así formular un modelo? Resulta que estamos ante una metodología inviable por lo que entonces se deberá construir una teoría gracias a un modelo, tomando por ejemplo como metodología a la lingüística. En el caso de Lévi-Strauss y su antropología, tomaba las unidades de los mitos (mitemas) y después los integraba en paquetes para más tarde combinarlos en la búsqueda de una interpretación.

Roland Barthes propone a los historiadores del estructuralismo que no oculten las fronteras disciplinares. Si bien Claude Lévi-Strauss se centraba en la antropología, Algirdas-Julien Greimas en la semiótica o Jacques Lacan en el psicoanálisis. En un estructuralismo en el que tendrían cabida de forma más relajada autores como Gérard Genette, Tzvetan Todorov o el propio Barthes que podríamos definir como estructuralismo semiológico. De igual modo también existe un estructuralismo historizado o epistémico de la mano de Louis Althusser o Pierre Bourdieu. Afirma Dosse (2004) al respecto que «el estructuralismo habría sido la *koiné* de toda una

generación intelectual, incluso aunque no hay solidaridad de doctrina y aún menos de escuela o de lucha entre sus diversos representantes» (13).

Si el primer Barthes se acercaba más a la filosofía sartriana, centrada en el sujeto y la conciencia, poco a poco va a ir acercándose más de lleno al estructuralismo, enfocado a la regla, el código y la estructura. Es en su lección<sup>35</sup> inaugural de la cátedra de semiología lingüística del *Collège de France* donde afirma que «por su estructura misma, la lengua implica una fatal relación de alienación. Hablar, y con más razón discurrir, no es como se repite demasiado a menudo comunicar sino sujetar: toda la lengua es una acción rectora generalizada» (Barthes, 2004: 119). Como vemos su preocupación por la estructura de la lengua era ya generalizada hasta el punto que insistía en la necesidad de leer y releer las novelas de Zola pero de forma detenida y pausada para entender todos y cada uno de los elementos que la componían. Insiste de igual modo de forma relevante en los conceptos de sincronía y diacronía formulados por Saussure «al revelar el carácter estable y perecedero de los códigos de escritura» (Barthes, 2002: 24). Por ello es posible establecer tanto un estructuralismo sincrónico como diacrónico.

Algirdas-Julien Greimas tiene unos antecedentes teóricos muy marcados. Solo hay que acudir a los principios del estructuralismo, más en concreto: a la obra de Vladimir Propp, al lingüista danés Louis Hjelmslev o al antropólogo belga Lévi-Strauss. La lingüística le proporcionó los elementos formales para describir las estructuras narrativas, el análisis del ruso Propp le dio la posibilidad de hablar de regularidades y, por lo tanto, la posibilidad de hablar de formas constantes en la organización del relato. La influencia del danés es tal en la obra de Greimas que afirma en una entrevista<sup>36</sup> «si Claude Lévi-Strauss dijo que antes de ponerse a escribir leía tres páginas del *18 de Brumario de Marx*. En mi caso, son páginas de Hjelmslev» (Dosse, 2004).

Para Greimas en la estructura discursiva durante el relato es posible localizar procedimientos tanto de desembrague como de embrague en referencia tanto a los actores, el espacio y el tiempo del relato. Habla del plano discursivo como el espacio donde los contenidos del relato se manifiestan a través de la enunciación. «Dicho de otro modo, en la estructura discursiva, los componentes abstractos de los niveles

---

<sup>35</sup> Para más información acerca del texto íntegro de la lección inaugural puede consultarse en Barthes, R. (2004) de la bibliografía.

<sup>36</sup> Entrevista con Greimas incluida en: Dosse, François (2004).

anteriores, adquieren contenidos específicos dentro de las formas que le son propias al nivel de la discursividad» (Zecchetto, 1999: 160), por lo tanto es posible diferenciar tanto una sintaxis discursiva como una semántica discursiva.

El concepto de estructura es un postulado implícito a la presente investigación y que por lo tanto presupone la existencia de una red relacional entre los enunciados narrativos. En este sentido, tal y como afirma Greimas, todo ocurre como si el sujeto se pusiera en estado de producir o recibir mensajes narrativos y que «dispusiera previamente de una estructura elemental que articula la significación en conjuntos isótopos, cuyo cuadro semiótico puede servir de modelo y que, en todo caso, distingue la *deíxis positiva* ( $s_1 + \hat{s}_2$ ) de la *deíxis negativa* ( $s_2 + \hat{s}_1$ )» (Greimas, 1989: 59). Por lo tanto esto concluye en un desdoblamiento de la estructura actancial en la que cada actante puede ser referido en función a dos deíxis<sup>37</sup>.

El autor utiliza el término normalización para referirse a la garantía que proporciona la posibilidad de hablar de una homogeneidad del texto, lo que a su vez ayuda tanto a reconocer redundancias como articulaciones estructurales. Tras esta normalización surgen dos procedimientos: la reducción y la estructuración. Las cuales son desarrolladas por Greimas (1987) en su *Semántica estructural* quien afirma que las reducciones pueden ser simples o complejas, «la reducción consiste, pues, en reconocer la equivalencia entre varios sememas o varios mensajes y en registrarla con la ayuda de una denominación común a toda la clase de ocurrencias juzgadas equivalentes» (244). Mientras que el término estructuración debería utilizarse para designar «el procedimiento de descripción complementario al del reducción» (256).

Bajo esta sintáctica descripción explica, desarrolla y a la vez sintetiza los principios básicos metodológicos de una investigación estructural. Por lo tanto esboza una metodología precisa en tres bloques: a) normalización, b) reducción y c) estructuración, la cual puede ser aplicada a cualquier objeto de estudio que se investigue desde una perspectiva estructuralista.

Para Yuri Lotman (1988) el arte es uno de los medios de comunicación. El autor afirma que todo sistema que pueda servir para unos fines comunicativos entre dos o más individuos se puede definir como lenguaje. En este sentido es posible por lo

---

<sup>37</sup> Para más información acerca de la división realizada por Greimas en función de la deíxis es posible consultar Greimas, A.J (1989) pp.59-68 de la bibliografía.

tanto hablar de «lenguaje» tanto en la música, el teatro, el cine como en el arte. Si bien todo lenguaje, por el hecho de serlo, utiliza unos signos que forman su «vocabulario». Además posee unas reglas concretas de combinación, por lo que representa una estructura determinada, es decir, una estructura jerarquizada. Bajo este punto de vista se puede entender un lenguaje como un sistema de comunicación cualquiera que utiliza signos ordenados. En función de esto Lotman distingue tres tipos de lenguaje: «*primero*, de los sistemas que no sirven como medios de comunicación; *segundo*, de los sistemas que sirven como medios de comunicación, pero que no utilizan signos; *tercero*, de los sistemas que sirven como medios de comunicación, pero que no emplean en absoluto o casi no emplean signos ordenados» (18).

Así pues, afirma Lotman que el concepto de lenguaje incluye el arte por lo que la obra artística es un texto dentro de ese lenguaje. Ya que es posible hablar de texto artístico es factible establecer y trabajar bajo el término de estructura artística. Por ello, el ruso sustituye la dualidad de forma y contenido para centrarse simplemente en el concepto de la estructura ya que el texto no existe sin ella. Y su relevancia consiste en que si una estructura varía, el lector llegará a una idea diferente. Una vez asumida la posibilidad de hablar de texto hay que considerar su división en signos en un primer momento y de organizarlo sintagmáticamente en un segundo. En esta organización sintagmática, Lotman insiste en la relevancia de hablar de jerarquía, estableciendo un símil con las muñecas rusas, unas dentro de otras. Las relaciones extratextuales también son básicas en cuando al significado del texto y se establecen de igual modo bajo diferentes niveles jerárquicos.

El carácter estructural de un texto no está representado en una simple sucesión de signos sino que requiere una organización interna. En este sentido hay que señalar un carácter estructural en su composición, que puede ser detectado gracias a un mecanismo de análisis semántico intratextual que Lotman divide en seis operaciones:

1. División del texto en niveles y en grupos según los niveles de los segmentos sintagmáticos (fonema, morfema, palabra, verso, estrofa, capítulo, para el texto en verso; palabra frase, párrafo, capítulo, para el texto en prosa).
2. División del texto en niveles y en grupos según los niveles de los segmentos semánticos (tipo "personaje"). Esta operación reviste particular importancia en el análisis de la prosa.
3. Separación de todos los pares de repeticiones (de equivalencias).
4. Separación de todos los pares yuxtapuestos.
5. Superposición recíproca de pares semánticos equivalentes con el fin de aislar, en todos los niveles fundamentales, los rasgos semánticos distintivos y las principales oposiciones



semánticas que actúan en un texto dado. Examen de la semantización de las construcciones gramaticales.

6. Evaluación de la estructura dada de la construcción sintagmática y de las desviaciones significativas de ésta en los pares yuxtapuestos. Examen de la semantización de las construcciones gramaticales (Lotman, 1988: 122).

Las operaciones enumeradas con anterioridad permiten realizar un riguroso análisis intratextual, sin embargo, realizar una descripción de todas las conexiones en un texto y de sus relacionales extratextuales supone por su volumen una tarea irreal. Aún así, el aporte metodológico de Yuri Lotman es básico para considerar al arte como un lenguaje y a la obra artística como un texto construido y, por lo tanto, estructurado.



#### **4. Estructuras narrativas en el cine de ficción**

Dice García Jiménez (1996) que el modelo gramatical surge como consecuencia del trabajo de autores como Todorov, Barthes o Greimas quienes realizaron una especie de gramática narrativa que más tarde utilizarían investigadores como Metz o Pasolini. Autores como el propio Metz o Eco se han dedicado a demostrar la imposibilidad de los modelos del italiano, precisamente por la «imposibilidad de fundar una gramática cinematográfica en una sintaxis de base lingüística, dada la enorme complejidad de la superficie textual del cine» (1996: 20). Es justo la imposibilidad de establecer una gramática lo que motiva a Christian Metz a escribir y buscar su «gran sintagmática del film narrativo».

No obstante, si se analiza el trabajo de Galán Fajardo (2006), hay que considerar que aunque los estudios narratológicos están basados en su gran mayoría en referentes literarios, y en multitud de ocasiones no coinciden en cuanto a terminologías, parten y ahondan en las diferentes partes que componen el texto fílmico y sus diferencias con el literario. De este modo, «el texto es un sistema comunicativo y que, en consecuencia, contiene y transmite información (...) ninguna información puede existir no ser transmitida fuera de la estructura dada formalizada como texto» (Talens, 1998: 41). Si bien, como afirmaba Barthes (1994) si la lectura de las imágenes se produce de manera secuencial el sentido viene determinado en gran

parte por su estructura. Una estructura narrativa que «es la base del relato y sobre ella gravitará el resto de estructuras» (Moreno, 2003: 182). Así las diferentes decisiones de asociaciones, tanto de plano como de contenido, condicionan la significación y son muchos los factores que intervienen en ella. Dice Brunetta que «junto a la categoría espacial E, la temporal t, en el transcurso de poco tiempo, se transforma en factor estructuran, evolucionando de simple categoría interna de la duración hasta la determinación de las estructuras narrativas en un sentido rítmico y prosódico» (1993: 47).

De esta forma, se puede afirmar que en cuanto al estudio de las estructuras narrativas se deben estudiar juntos tanto forma como contenido y que factores como el tiempo, el espacio o los personajes son relevantes en la estructura del relato. A continuación se realizará un repaso a los principales teóricos fílmicos que han estudiado la estructura del relato audiovisual.

«Du fait qu'à ce niveau le développement de l'expression filmique est analogue au développement de l'expression des formes littéraires on peut, pour plus de clarté – ou ne serait-ce qu'à titre de comparaison–, se référer aux théories du langage» (Mitry, 1987: 180). De esta forma define Jean Mitry la necesidad de utilizar las herramientas de la literatura, o de la lingüística para ser más exactos, en el estudio de la forma fílmica. Y es que las teorías del lenguaje, tal y como se vio en autores como Propp o Saussure, son muy útiles para el estudio de la forma del texto cinematográfico. El francés matiza que mientras en la novela la diégesis siempre es pasada, el acontecimiento debe estar finalizado antes de describirlo aunque se consuma en el presente, el caso del cine es particular ya que todo lleva de manera inevitable al momento de la proyección, donde los hechos se visionan como si estuvieran sucediendo.

Para el autor el plano es considerado la unidad fílmica, «constituido por una serie de instantáneas que enfocan en una misma acción o un mismo objeto desde un mismo ángulo y en un mismo campo» (Mitry, 2002a: 168). De este modo, hay que considerar el plano como valor complejo que en función de sus diferentes asociaciones con otros tipos de planos crea nuevas relaciones. Por lo que se produce lo que Mitry llama «encadenamiento intencional» que compone una realidad nueva, «en cine, ya lo hemos dicho, todo presente alcanza lo intemporal, todo particular lo general, todo concreto lo abstracto» (2002a: 204). Por lo que se puede inferir que la imagen cinematográfica es tan absolutamente real como diferente, tanto como lo es el

reflejo de una imagen en el espejo. Es por que ello que como objeto representado se presentan similares a las «imágenes inmediatas» de la conciencia pero que «*en tanto que representación*, son formas estéticamente estructuradas» (2002b: 195).

Es esta concepción terminológica que acompaña al texto narrativo lo que lo define como objeto estructurado y organizado por las partes de un todo. De hecho, el texto de no-ficción se presenta como texto narrativo ya que en palabras del propio autor no tendría sentido hablar de un texto que no lo fuera. «Parler de cinéma non narratif est un non-sens; autant parles d'un film qui serait sans mouvement» (Mitry, 1987:179). Por lo tanto, se acepta la necesidad de buscar y localizar estructuras narrativas en el texto audiovisual, sea cual sea tanto su origen como su referente.

En cuanto a la construcción del texto fílmico destaca, dos niveles de composición del mismo: a) la composición dramática, que equivale a lo representado y que se organiza en función tanto del espacio como de la duración; b) la composición estética o plástica, organizada en los límites del encuadre. De igual modo habla de una organización del tiempo, en función del ritmo, que estudia y considera de manera independiente a las anteriores. Mitry insiste en que hay que considerar cómo se representa la película tanto en las relaciones temporales como en las espaciales ya que determinan en gran medida la organización estructural del relato.

El autor sostiene que existe una enunciación en todo tipo de representación fílmica ya que alguien ordena y muestra las cosas si no de una determinada manera sí en un cierto orden. Y que el principio de continuidad cinematográfica está basado en la idea de causalidad ya que desde que existe una relación, sea del tipo que sea, entre dos términos sucesivos se crea en la mente del receptor una idea de causalidad. «Dicho de otro modo, B es entendido como consecuencia de A, incluso si esta anticipación solo tiene valor provisional» (Mitry, 1990:115). Resulta que la realidad acaba sucediendo y que los elementos que se suceden parecen formar parte del mismo todo ya que se crea una imagen de causalidad en la mente. «Lo busca porque reconoce ( *Cree reconocer o quiere reconocer*) la imagen de los esquemas organizadores engendrados por los lazos de causalidad» (1990:115). No obstante, si la lingüística se preocupa del lenguaje verbal quizás es el momento de aportar una definición propia para el lenguaje en sí ya que no existen relaciones entre lo fílmico y lo verbal, más allá de que ambos son considerados lenguajes. Se insiste en una búsqueda de analogías sintácticas entre literatura y cine cuando en realidad no

comparten formas, únicamente forman parte del concepto de lenguaje. Es por ello que define el lenguaje de la siguiente manera:

Siendo una manera de traducir las modalidades del pensamiento, todo lenguaje se refiere necesariamente a las estructuras mentales que las organizan, es decir a las operaciones del espíritu que consisten en concebir, juzgar, razonar, ordenar, según relaciones de analogía, consecuencia o causalidad (Mitry, 2002a: 59).

Como se puede apreciar, el concepto de estructura está muy arraigado en el pensamiento del autor, quien insiste en descifrar las relaciones en cuanto a la forma, es decir, las estructuras. Al igual que está muy clara la concepción del cine como lenguaje en Mitry también lo está, como se verá más tarde, en el pensamiento de Christian Metz. Ambos coinciden en rechazar la posibilidad de hablar de una lengua del cine, tal y como propone el teórico italiano Pier Paolo Pasolini. De hecho Mitry la considera una posición indefendible. Y es que la asociación que establece entre cinema y fonema lo obliga a considerar el plano fílmico un monema, lo que resulta inadmisibile ya que cualquier plano «entraña significaciones múltiples allí donde la palabra es una unidad de sentido» (Mitry, 1990: 90). Ambos teóricos franceses insisten en desmontar las teorías del italiano en lo que respecta a considerar el cine como una lengua. Coinciden en muchas consideraciones y puntos de vista, de hecho Metz comenta la obra principal de Mitry: *Estética y psicología del cine*, a la que considera como uno de los trabajos sobre teoría fílmica más actualizado y completo. Una reflexión profunda que compila el trabajo de nombres tan relevantes como: Béla Baláz, Rudolf Arnheim, Jean Epstein, S.M. Eisenstein, André Bazin, Albert Laffay, Gilbert Cohen Séat o Edgar Morin. «El libro de Mitry es único en su género» (Metz, 2002a: 20).

El estudio de las relaciones entre cine y lenguaje es uno de los puntos clave que une el objeto de estudio de ambos teóricos. Mitry, por su parte, no duda en enfrentarse directamente al problema. Afirma que una película es en primer lugar imágenes, las cuales se organizan, como objetos que pasan a ser lenguaje en el momento en que están ante una representación. De este modo hay que considerar que no se presenta como algo abstracto, «sino como esa cualidad estética en sí, a la que se le añaden las propiedades del lenguaje; en resumen, como un todo orgánico donde arte y lenguaje se confunden» (Metz, 2002a: 20). En la «gramática cinematográfica» de Mitry, los planos son relevantes en tanto en cuanto forman parte de una estructura mayor, por ello un primer plano, por ejemplo, solo es relevante como

parte del lenguaje cuando aparece insertado como parte de un relato. Así pues, se confirma la relevancia que tienen las estructuras en las configuraciones del cine como lenguaje. No es posible por tanto, hablar de cine como lengua. Ya que si se considera esta posibilidad habría que aceptar que la sintaxis fílmica preexiste al texto, por lo que en realidad la significación que aporta el montaje estaría preconcebida sin considerar el contenido. Los ortodoxos defensores del cine-lengua creen fervientemente en esto. Afirman que no importa las imágenes que se utilicen ya que si se disponen en el orden adecuado, significarán lo que uno quiera hacerles decir. De este modo, los principales defensores de esta técnica crearon unos filmes «precocinados» que no acaban de convencer y se llega «a una pseudolengua, a una caricatura de las estructuras verbales. El ejemplo más perfecto es la “cine lengua” (sic) tal y como la concibió Dziga Vertov» (Metz, 2002a: 33).

En conclusión, se puede afirmar que Mitry cree que la creatividad del realizador no se puede separar de una total libertad ya que no existe nada preconfigurado en la expresión cinematográfica «excepto la trivialidad, el cliché o en general la mediocridad, y que por último –las tres cosas van juntas- las ordenaciones sintagmáticas inventadas por el filme no se apoyan en ninguna paradigmática» (Metz, 2002b: 93). Es por esto que no existe una sintaxis fílmica, aunque, no obstante, sí existe una sintagmática del filme donde un determinado número de ordenaciones se acaban repitiendo. Es precisamente en esta búsqueda de estructuras sintagmáticas que ordenan el texto de no-ficción donde se mueve el presente trabajo de investigación.

En cuanto al estudio de las estructuras localizables en el texto fílmico son esenciales los planteamientos e investigaciones desarrollados por Christian Metz. A pesar de su joven fallecimiento ha dejado un importante legado de material, tanto teórico como práctico, para acercar el estudio cinematográfico. Si con anterioridad se ha recurrido a la visión crítica de Metz sobre la obra principal de Jean Mitry, *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, ahora es el momento de centrar la visión de análisis en los principales textos del francés. No obstante y dada la amplitud de posibilidades teóricas que permiten los trabajos de Metz la investigación se va a centrar en dos estudios claves para la estructuración del texto.

En primer lugar se realizará una síntesis, lo más completa posible, acerca de «Le cinéma: langue ou langage? » publicado en el número cuatro de la prestigiosa revista *Communications* en el año 1964. Además del estudio titulado «La grande syntagmatique du film narratif», publicado en el número ocho de *Communications* en el

año 1966. Ambas investigaciones aportarán gran parte del peso teórico sobre las referencias a Metz que aunque no son los únicos textos consultados, sí son los principales.

No obstante, y antes de entrar en los dos textos anteriormente citados, es interesante destacar cómo los estudios semiológicos en general y de Metz en particular han reflexionado en una constante búsqueda de la unidad mínima del cine. En su obra «Lenguaje y cine» (1973: 227-231) el autor insiste en que las analogías entre la lingüística y el cine deben ser tomadas con bastante prudencia. Ya que se ha ido asistiendo a fallidos intentos de localizar la estructura mínima en diferentes lugares: desde el plano<sup>38</sup>, el fotograma o el objeto filmado<sup>39</sup>, un segmento de banda<sup>40</sup> considerado así por características más concretas y complejas. Además de las constantes preguntas acerca de la doble articulación<sup>41</sup> del cine, incluso una triple<sup>42</sup> o de una simple como defiende Metz.

De entrada en el análisis del estudio de: «Le cinéma: langue ou langage?» el autor rechaza las dos opciones que se consideraban en el momento. Por un lado la planteada por los defensores del «cine lengua», entre los que se incluye a Eisenstein como referencia aunque seguido por muchos otros nombres relevantes como Pudovkin, Alexandrov, Dziga Vertov, Kulechov, Béla Balázs, Renato May, Rudolf Arnheim, Raymond J. Spottiswoode, entre otros muchos. Es significativo cómo la obsesión de Eisenstein por encontrar una lengua en el cine le llevó a comparar la historia de la literatura o de la pintura a nombres propios como Dickens y Leonardo da Vinci con los conceptos de yuxtaposición o composición del montaje cinematográfico. Y es que «para Eisenstein todo es montaje» (Metz, 2002a: 58).

En sentido opuesto, aunque también erróneo según el autor, estaban los particulares seguidores de Rosellini. Dice Metz que la entrevista de Rosellini en *Cahiers du cinéma* sonaban a Bazin. Y es que André Bazin desarrolló sus teorías acerca del plano secuencia, la profundidad de campo o el rodaje en continuidad y muy pronto contaría con muchos seguidores, entre ellos a Rosellini. En este sentido, se encontraba acompañado por teóricos como R. Leenhardt, Jean Renor o Alexandre

---

<sup>38</sup> Ha sido la posición más tradicional, autores como Eisenstein centraron su reflexión teórica en él. Pasolini considera el plano como la unidad de la primera articulación. Sol Worth lo considera la unidad fundamental del cine y lo define como “videma”.

<sup>39</sup> Para Pasolini el objeto filmado se considera “cinema”.

<sup>40</sup> El iconema de Bettetini, a través del cual insiste el autor se pueden delimitar las unidades mínimas fílmicas.

<sup>41</sup> Postura defendida por Pasolini en “La lengua escrita de la acción” (71-73).

<sup>42</sup> Una idea defendida por Umberto Eco que se verá con más detenimiento a continuación.



Astruc. Este último desarrolló su famosa teoría «cámara-lápiz» (*caméra-stylo*) que a pesar de lo que podía parecer en un principio era contraria a la noción de cine-lengua. Y es que un lápiz solo es capaz de escribir aquello que se le hace escribir, Astruc pensaba en un cine «libre, tan personal, tan penetrante como lo son ciertas novelas, pero se cuidaba de precisar que su vocabulario estaría constituido por los propios aspectos de las cosas, “la materia del mundo”»(Metz, 2002a: 68).

Uno de los aspectos que el francés tiene más claro es que bajo ningún concepto se puede considerar al cine como una lengua, es decir, ni discurso en imágenes ni discurso fílmico deben ser estudiados como lenguas ya que no lo son. En todo caso se podría considerar como lenguaje o como arte ya que «el discurso en imágenes es un sistema abierto, difícil de codificar, con sus unidades de base no discretas (= las imágenes), su inteligibilidad demasiado natural, su falta de distancia entre significante y significado» (2002a: 84). Además pone un ejemplo muy clarificador para explicar la diferencia entre lengua y lenguaje al afirmar que es verdaderamente difícil utilizar dos lenguas a la vez, si alguien me habla en inglés no lo hace en alemán. En cambio es más habitual para los lenguajes sufrir este tipo de solapamientos, quien me habla en lenguaje verbal puede, y de hecho es habitual, que gesticule a la vez.

Rechaza la consideración de la segunda articulación en el lenguaje cinematográfico, incluso de forma metafórica. El fonema es una unidad distintiva que no posee significación propia, en cambio en cine la distancia entre «contenido» y «expresión» es demasiado estrecha, como veremos más adelante, para poder hablar de partes independientes. Esta idea está en profunda relación tanto con la literatura como con el cine precisamente por las implicaciones de connotación que tiene el texto artístico. Y es que el lenguaje estético tiene por significante al significante-significado de un lenguaje primero que se acaba adaptando a él, lo que además coincide con la definición de Hjelmslev sobre la connotación:

sabemos que este lingüista no emplea los términos “significante” y “significado”, sino *expresión y contenido* (cinemática y pleremática). Pero para quien estudia el cine, la palabra expresión es demasiado valiosa (en oposición a significación) como para darle el sentido de “significante”, ya que en tal caso se llegaría a una colisión polisémica muy molesta; desde nuestro punto de vista, “expresión” no designa, pues, al significante, sino a la relación entre significante y un significado, cuando dicha relación es “intrínseca” (Metz, 2002a: 103).

Es por ello que una vez considerada la dificultad que implica separar dos partes de un todo, como son expresión y contenido en el texto cinematográfico, hay que tener

prudencia antes de intentar definir las partes que componen el lenguaje fílmico. No obstante, ya es posible sacar las primeras conclusiones: la primera de ellas demuestra la inviabilidad de las teorías de Pier Paolo Pasolini. Ya que es imposible hablar del cine como un lenguaje, si se considera al lenguaje como un «conjunto (estructurado y operativo) de los recursos significantes que hacen posible construir un film como discurso» (García Jiménez, 1993: 17). Aunque Metz realiza una detallada y pormenorizada comparación entre la imagen y los caracteres de la lengua que se podría resumir en tres puntos clave:

a) En contraposición al signo lingüístico, el cual es arbitrario, la significación en cine siempre está condicionada, existe una « semejanza perceptiva », la cual Metz llama « analogía » y se da entre la imagen o el sonido y lo que representan.

b) El lenguaje cinematográfico no tiene nada que se pueda corresponder con la doble articulación lingüística ya que las unidades de sonido se pueden descomponer en fonemas, las unidades de sentido en monemas y morfemas, pero no es posible descomponer a la misma vez el « significado » de una imagen y lo que representa.

c) No es posible asemejar el plano a la palabra como defendían los seguidores de una cine-lengua, en todo caso se debería hacer con un enunciado<sup>43</sup>. Tras este paralelismo comparativo se puede concluir que el cine no comparte ninguna de las características que definen una lengua, en todo caso se podría hablar de lenguaje como « todo aquello que se dice con intención de decir » (Metz, 2002b: 22).

García Jiménez sintetiza tanto el pensamiento de Metz como el de gran parte de semiólogos que en la actualidad rechazan la posibilidad de hablar del cine como lengua por un triple motivo. No se cumple las tres condiciones básicas que permitirían hablar de un lenguaje: « finitud de los signos, posibilidad de incluirlos en un repertorio léxico y precisa determinación del conjunto de reglas que rigen su articulación » (1993:17). Es una postura defendida en la actualidad por semiólogos como Umberto Eco, al cual se verá con posterioridad, y que legitima la decisión de no entrar en detalle en el estudio de la obra del teórico Pasolini, no solo por la constante encriptación de sus teorías sino por la incongruencia metodológica y conceptual demostrada en sus planteamientos. Así, por lo tanto, se puede concluir afirmando que Metz defiende el cine como lenguaje, el cual se configura por la suma de otros lenguajes:

---

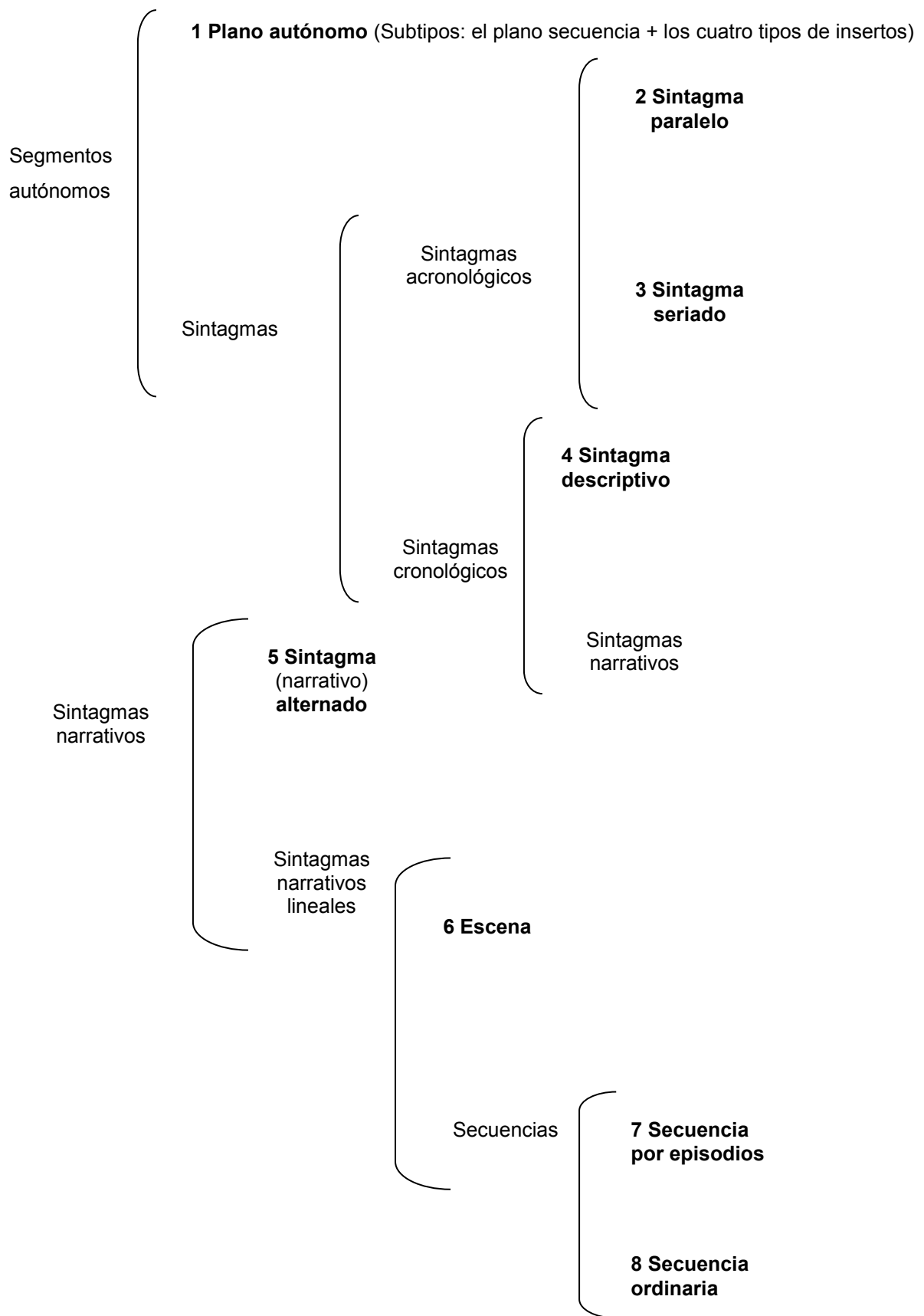
<sup>43</sup> Esta afirmación abierta de Metz le hizo tener que puntualizar en su comparativa del plano con un enunciado, « un plano se diferencia menos de un enunciado que de una palabra sin por ello parecerse a un enunciado » (Metz, 2002:139).

En el lenguaje cinematográfico se integran todos los lenguajes registrables por la vista y el oído. Esto ocasiona un problema de funcionamiento interno (...) Cada uno de los lenguajes incluidos en el cine conserva sus propios códigos, sus propias leyes de funcionamiento y, a la vez, se somete a los posibles códigos específicamente cinematográficos o, también, comunes a varios lenguajes (Metz, 1973: 9).

Por lo que se hace cierta la afirmación metziana que afirma que «pasar de una imagen a dos es pasar de imagen al lenguaje» (2002: 72). Tras este sintético pero completo repaso a las principales diferencias entre la clasificación del cine como lengua o lenguaje es el momento de entrar a analizar: «La grande syntagmatique du film narratif». Es, sin lugar a dudas, uno de los estudios más relevantes en cuanto al análisis del texto narrativo desde el punto de vista sintagmático, la gran sintagmática de la banda de imagen se podría dividir en tres bloques. El primero de ellos «Quelques points de sémiologie du cinéma» es un primer esbozo de las características semiológicas del texto. Ya en un segundo momento se presenta a través de un cuadro los principales segmentos localizados en el texto en «Problèmes de dénotation dans le film de fiction: contribution à une sémiologie du cinéma». Mientras que en tercer lugar realiza la comprobación anteriormente esbozada, en lo que supone una prueba para la gran sintagmática, a través del análisis de una película en «Tableau des “segments autonomes” du film *Adieu Philippine*, de Jacques Rozier».

Si se considera al cine como lenguaje hay que considerar que su codificación se produce a través del montaje, lo que acaba creando las grandes unidades. Estas son agrupadas por Metz de igual modo que «*la dispositio*» (o gran sintagmática), que es una de las partes principales de la retórica clásica, consiste en prescribir *ordenaciones fijas de elementos no fijos* (2002: 139), es por ello que se pueda considerar a la gramática cinematográfica una retórica. Sería demasiado extenso describir cada uno de los ocho tipos de bloques sintagmáticos que considera Metz, sin embargo, a continuación se acompaña en un esquema ilustrado que ayuda a una visualización más sencilla. Estos ocho bloques se podrían clasificar en seis grupos de conceptos enfrentados: a) planos autónomos y sintagmas; b) sintagmas acronológicos y sintagmas cronológicos; c) sintagmas descriptivos y sintagmas narrativos; d) sintagmas narrativo alternado y sintagmas narrativos lineales; e) escenas y secuencias; f) secuencias por episodios y secuencias ordinarias.

## CUADRO GENERAL DE LA GRAN SINTAGMÁTICA DE LA BANDA DE IMÁGENES



(Metz, 2002: 167)

A pesar de la enorme importancia que tiene esta forma de dividir el *film* que propone Christian Metz en la búsqueda de las relaciones sintagmáticas del texto, hay que tener varias precauciones. En primer lugar se aplica al segmento autónomo, pero el autor no define ni dónde comienza ni dónde termina dicho segmento. Además de olvidar el análisis de la parte sonora, solo clasifica a partir de la estructura visual por lo que se pierde la información auditiva. De todos modos hay que considerar la división que propone el francés como un importante avance en cuanto a la localización de grandes unidades sintagmáticas en la película.

Considerando tanto los modos del montaje a través de las dimensiones espaciales y temporales de las distintas diégesis, afirma Stam (1999: 101) que Metz «marca un intento explícito de relacionar las características del discurso o del estilo textual del cine, especialmente el código de montaje, con el nivel de la historia, o *fábula*». Es la organización de las imágenes como relato una de las principales razones por las que el francés defiende el cine como lenguaje. Por lo tanto esta división en función de conexiones espaciales, temporales y lógica es fiel a los planteamientos estructuralistas de Metz. No obstante, su preocupación nunca fue del todo la estructura narrativa sino la demarcación de la banda de imagen como entidad sintagmática. Por ello a pesar de lo relevante que es su análisis sintagmático no es del todo útil para el análisis de las estructuras narrativas aunque sí lo son algunas de las aportaciones que hace en su «Propositions méthodologiques pour l'analyse du film».

Es habitual que en los estudios sobre cine se divida entre «forma» y «contenido», afirma el autor que en muchos casos esta «forma» designa al *significante* de la película («equivale a la expresión» según Hjelmslev), mientras que el «contenido» equivale al *significado* (es decir, al «contenido» siguiendo con Hjelmslev). Por ello en ocasiones se afirma que una película es buena en cuanto a forma pero simple en cuanto a contenido. Sin embargo, estudiar la forma de un filme implicaría hacer un análisis estructural tanto de las imágenes y sonidos (forma del significante) como de los sentimientos e ideas (forma del significado). Así pues un estudio del contenido del film debería estudiar también la forma de ese contenido.

la confusión en una sola pareja conceptual (“forma / contenido”) de dos distinciones metodológicas diferentes e independientes (significante / significado y forma / sustancia) es en gran medida responsable de una situación fastidiosa (...) la costumbre (...) de considerar que sólo se deben realizar análisis rigurosos y precisos (denominados “formales”) cuando se tratan los significantes fílmicos (...) y que el estudio de los significados fílmicos, en cambio, depende lógicamente y lícitamente de la sensibilidad humana del analista y sólo de ella, de sus sentimientos y emociones personales ante el filme en cuestión o también de sus opiniones políticas u opciones existenciales, etc. (Metz, 2002b: 112).

Esta asociación une la forma a los procedimientos cinematográficos y el contenido con la materia humana, sin relación pura con la película. Por lo tanto se puede inferir que lo propio y auténtico del cine es la forma ya que el contenido se podría tratar en una novela o una obra de teatro. Es por ello que el uso terminológico de «forma», habitualmente confundido con el de «significante», afirma Metz, se mueve en una doble idea falsa: «que todo lo específicamente fílmico concierne al significante y solo a él» (2002b: 113) y en segundo lugar «lo específicamente fílmico es una cuestión de forma pura, sin sustancia correspondiente» (2002b: 113). En el sentido opuesto nos encontramos con el término «contenido» que suele ser confundido con «sustancia» y también provoca una doble concepción errónea: «que todo aquello que, en los filmes, viene de fuera del cine sería pura sustancia sin forma correspondiente» (2002b: 113) esto significaría, sin una pertinente organización estructural por supuesto, «que todo aquello que, en los filmes, viene de fuera del cine debería situarse unilateralmente en el plano del significado» (2002b: 113).

Tal y como se ve en esta reflexión acerca de «la forma» y «el contenido» no es fácil establecer a priori una distinción entre ambas, y cuando esta se hace, en ocasiones está fundamentada en principios si no falsos sí parcialmente erróneos. Matiza Metz que puede distinguir en una película cuatro sustancias-significantes, la imagen en movimiento, ruido, música y la palabra. A pesar de las distinciones vistas entre el plano del contenido y el de su forma es habitual, afirma el francés, que cuando se hable de la «forma» de una película se manejen a la vez el significante del filme, la organización estructural y (sic) «lo que el filme tiene de más cinematográfico» (Metz, 2002b:119)<sup>44</sup>. Es por ello que un preciso análisis fílmico de las estructuras deberá

---

<sup>44</sup> “El significante del filme (en oposición a su significado, que él denominará “contenido”), la organización estructural de ese mismo filme (en oposición a las diversas sustancias que le filme pone en juego y que él denominará también “contenido”) y por último lo que el filme tiene de más cinematográfico (en oposición a la diferentes significaciones ampliamente culturales que el filme se limita a adoptar, y que él denominará, nuevamente, “contenido”)” (Metz, 2002b: 119).

considerar esta triple dimensión que solo funcionará si se mantienen separadas y sin contaminaciones.

Umberto Eco es uno de los semióticos coetáneos más relevantes en el panorama actual en cuanto al estudio de la comunicación, por ello es relevante considerar el concepto de estructura manejado por el italiano. Afirma que quizás la idea de estructura y el estructuralismo como método de trabajo científico interesan a un excesivo número de disciplinas, lo que provoca que sea considerado por muchos no solo como una «corriente de pensamiento» sino incluso en ocasiones como una determinada visión del mundo. «No podemos ignorar que el estructuralismo en este momento *también* es una filosofía, cuando no una mística o incluso una religión» (Eco, 1986: 397). En su obra *La estructura ausente* recoge diferentes apreciaciones en cuanto al estudio de la forma donde reconoce que incluso cuando se niega el concepto filosófico de estructura se está optando por una opción epistemológica. De hecho, incluso los investigadores que reconocen la estructura como un instrumento operativo válido eligen una opción consciente que implica cierto tipo de estructuralismo.

Dice Eco que el modelo estructural es el método que posibilita reducir un conjunto de hechos heterogéneos en un único modelo homogéneo. Precisamente ahí reside su valor, aunque optar por un análisis estructural «no implica ninguna afirmación de carácter ontológico» (1986: 399). Son muchos los autores que han optado por el estudio y análisis de las diferentes estructuras, entre ellos Hjelmslev habla de la lingüística estructural y de la necesidad de describir el lenguaje como si de una estructura se tratase:

Toda descripción científica presupone que el objeto de la descripción se concibe como una estructura (y por ello, que se analice por medio de un método estructural que permita reconocer las relaciones entre las partes que lo constituyen), o como formando parte de una estructura (y por ello, que se sintetice con otros objetos con los que guarda unas relaciones que hacen posible establecer y reconocer un objeto más extenso del que estos objetos y el objeto considerado son partes) (Hjelmslev en Eco 1986: 399<sup>45</sup>).

En este sentido, no solo hay que considerar que el método estructural sea el más correcto para analizar un determinado objeto sino que en realidad es más que suficiente saber decantarse por un método de análisis concreto. Y es que afirma el autor que tiende a confundirse el método científicamente legítimo con el método

---

<sup>45</sup> Para más información se puede consultar consultar, Hjelmslev (1957).

empíricamente adecuado. Ya que en realidad y parafraseando a Bridgman como hace el mismo Eco «las probabilidades están siempre a favor de los que, al buscar las relaciones entre los fenómenos, están previamente convencidos de que ésta existen» (1986: 400). El hecho de convencerse de la existencia de unas estructuras a priori condiciona en gran parte las investigaciones que optan por un método estructural, por lo que los resultados acaban siendo parciales e intencionados. Hay que tener ciertas precauciones en cuanto al empleo del estructuralismo como método ya que en ocasiones se puede tender a enclaustrarse en una única visión de la realidad. De este modo realiza una analogía con el jugador de cartas que cree que la única posibilidad de combinación posible es el *bridge* y que se sume en una crisis cuando descubre la posibilidad de nuevas combinatorias como el póker. En esta línea hay que afirmar «que cuando el método estructural se convierte en filosofía es incapaz de explicar las variaciones históricas» (Eco, 1986: 427). Pero en cambio, cuando es utilizado en sentido amplio y sin restricciones sí que puede hacerse eco de los fenómenos diacrónicos. Así pues el italiano defiende los métodos estructurales, pero de igual modo habla de la necesidad de combinar campos abiertos de otras disciplinas, en su *Obra abierta* propone un análisis más minucioso y detallado.

No obstante, el semiótico no solo realiza valoraciones generales acerca de la concepción de estructuras sino que analiza en profundidad la obra de otros autores. Si para Pasolini las unidades mínimas son los llamados *cinemas*, nombrados así por su supuesta analogía con los *fonemas*, para Eco los objetos que componen el encuadre son los *semas*. Para el autor, el principal problema que presenta las teorías de Pasolini es que tiende a confundir referente y significado. De igual forma, los fonemas se presentan como unidades de significado mientras que sus *semas* son unidades de significación que adquieren su sentido en relación a dos ejes, el sintagmático y el paradigmático. Al igual modo rechaza las teorías del boloñés cuando este afirma la posibilidad de hablar de una lengua del cine coincidiendo con lo expuesto por Mitry o Metz, tal y como vimos con anterioridad. Pasolini afirma la posibilidad de hablar de una doble articulación del cine como lengua en tres partes: a) la unidad mínima de la lengua cinematográfica corresponde a los objetos que están incluidos en el encuadre; b) estas unidades mínimas son llamadas así por analogía con los *fonemas*; c) los *cinemas* cuentan con una unidad mayor que es el encuadre y que equivale al monema de la lengua verbal.

Eco comenta cada uno de los tres puntos planteados por Pasolini añadiendo y modificando según estima oportuno. a) los objetos que componen el encuadre son los



semas icónicos y no los cinemas ya que no son hechos reales con un significado inmediato sino que son producto de una convencionalización. El error de Pasolini reside en que «no distingue claramente entre signo, significante, significado y referente; y si hay algo que la semiología no puede aceptar es la sustitución de referencia por el significado» (Eco, 1969:155). b) No es posible realizar una equiparación con los fonemas. Estos son las partes en las que se descompone el monema, una unidad de significación mayor y que no son unidades de significado descompuesto. En cambio, los *cinemas* de Pasolini siguen siendo unidades de significado. c) La unidad mayor que es el encuadre no se puede equiparar con el monema sino, tal y como hacía Metz en el enunciado.

¿Por qué criticamos la nomenclatura de Pasolini? Porque o se quiere someter un código al análisis de sus articulaciones o no. Si no se quiere (como hace Metz) basta con admitir que el cine parte de la combinación de unidades inanalizables (...) y buscar sus códigos a nivel de las grandes unidades sintagmáticas. Pero si se quiere buscar una “lengua” del cine (y creo que la empresa de Pasolini no es descabellada) entonces hay que proceder con el mismo rigor con el que hasta el momento han sido analizados otros códigos no verbales (Eco, 1969: 156-157).

Tras estos principios se pueden sacar varias inferencias, en primer lugar que las teorías propuestas por Pasolini no tienen una consolidación científica y demuestran graves carencias como las analizadas por Mitry, Metz o el propio Eco. Observamos en el estudio de los tres investigadores anteriores la preocupación por la forma del texto, es decir, su estructura, la cual es el principal motor de esta investigación. Es por ello que las conclusiones o al menos las hipótesis de las que partirá el presente proyecto de investigación estarán en deuda con las teorías estructurales existentes que han sido analizadas.

Tal y como se pudo ver en el estudio de las estructuras de Vladimir Propp desde el formalismo ruso se buscaba una pauta en los textos, un patrón, es decir, una estructura. Con la narrativa audiovisual y el surgimiento de diferentes tipos de textos y relatos surgen diseños nuevos y más elaborados. Dice Chatman que desde la teoría estructuralista cada narración puede ser dividida en dos partes: a) una historia (*histoire*), donde se incluiría el contenido, formado por acciones y acontecimientos, y unos existentes, personajes y detalles del escenario; b) un discurso (*discours*), estaría formado por la expresión, lo que incluye los medios necesarios para comunicar el contenido. Sintetizando de una forma más simple se puede considerar a la historia como el qué se relata mientras que el discurso engloba el cómo. Considerando estas indicaciones Chatman se podría esquematizar en el siguiente diagrama:

Composición del texto narrativo (adaptación propia del esquema de Chatman, 1990: 19)

## 1. Historia

### 1.1. Sucesos

#### 1.1.1. Acciones

#### 1.1.2. Acontecimientos

### 1.2. Existentes

#### 1.2.1. Personajes

#### 1.2.2. Escenarios

## 2. Discurso

Insiste Seymour en que la capacidad de transponer elementos en la historia es uno de los principales argumentos que permiten afirmar que en realidad las narraciones son estructuras independientes del medio por el que se transmitan. Recurre a Piaget para reconocer que disciplinas como las matemáticas o la antropología, la filosofía o la lingüística o incluso la física se han preocupado por el concepto de estructuras «y cómo, en cada caso, se ha recurrido a tres conceptos clave: integridad, transformación y autorregulación. Cualquier grupo de objetos que no tengan estas propiedades es simplemente una agrupación, no una estructura» (Chatman, 1990: 21).

Surge entonces la pregunta de si la narración es una estructura semiótica, a la que el autor responde positivamente. Una vez aceptada la narración como estructura surge la pregunta de si como tal tiene significado independiente, lo que implicaría que tiene significado propio, independientemente de la historia que cuente. Por lo que si en realidad la estructura narrativa es semiótica, «es decir, comunica significados de por sí, además del contenido parafraseable de la historia (...) debería incluir 1) una forma y sustancia de la expresión, y 2) una forma y sustancia del contenido» (1990: 24). De este modo se podría definir: a) la sustancia de la expresión como los medios en tanto en cuanto transmiten historias; b) sustancia del contenido son las representaciones tanto de objetos como de acciones ya sea en mundos reales o imaginarios, en el caso del cine de no-ficción interesaran los mundos reales; c) forma de la expresión es el discurso narrativo, la estructura de la transmisión narrativa, son los elementos compartidos por narraciones sea el medio que sea; d) forma del contenido son los componentes de la historia, es decir, tanto los sucesos existentes como las conexiones entre ellos. Por lo tanto se podría adaptar el esquema anterior sobre la composición del texto narrativo en el siguiente diagrama:

Composición del texto narrativo (adaptación propia del esquema, Chatman, 1990: 27)

1. Historia (contenido)

a. Forma del contenido

i. Sucesos

1. Acciones

2. Acontecimientos

ii. Existentes

1. Personajes

2. Escenarios

b. Sustancia del contenido

i. Gente, cosas, etc. ya transformadas por los códigos culturales del autor

2. Discurso (expresión)

a. Forma de la expresión

i. Estructura de la transmisión narrativa

b. Sustancia de la expresión

i. Manifestación

1. Verbal, cinematográfica, en ballet, en pantomima, etc

c. Sucesos

Como se puede ver en el esquema que propone Chatman para el estudio de las estructuras narrativas habría que considerar tanto el contenido como la expresión del texto para poder hablar de las estructuras narrativas. De este modo, hay que realizar un análisis doble: tanto en el nivel de la historia como en el del discurso, por ello, la estructura del relato incluye ambos bloques. Son muchos los investigadores en narrativa que siguen esta división de Chatman, como García Jiménez, tal y como se verá a continuación.

#### 4.1. La estructura narrativa para investigadores de narrativa audiovisual

Son muchos los investigadores de narrativa audiovisual que hablan acerca de la estructura narrativa aunque bien es cierto que es difícil encontrar planteamientos diferentes y novedosos ya que en la mayor parte de los casos recurren a los autores vistos con anterioridad. Para García Jiménez (1993) la estructura es la uniformidad constante según la cual se desarrolla el relato, en la misma realiza una división entre contenido y expresión, tanto uno como otro tienen forma y sustancia. Se corresponde con la división vista con anterioridad en Chatman.

La **forma del contenido** es la historia. Sus elementos componentes son el acontecimiento, la acción, los personajes, el espacio y el tiempo.

La **sustancia del contenido** es el modo determinado en que esos elementos componentes son conceptualizados y tratados de acuerdo con el código particular de un autor.

La **forma de la expresión** es el sistema semiótico particular al que pertenece el relato: cine, radio, televisión, ballet, ópera, etc.

La **sustancia de la expresión** es la naturaleza material de los significantes que configuran el discurso narrativo: la voz, la música, los sonidos no musicales, la imagen gráfica, fotográfica, fotogramática, videográfica, infográfica, etc. (García Jiménez, 1993: 16-17).

Uno de los problemas más habituales que se encuentran los investigadores, interesados en las estructuras narrativas y el análisis del discurso, vienen condicionados por la tremenda influencia que aportan los estudios de la lingüística. Precisamente en relación a la definición que se da de lenguaje<sup>46</sup> audiovisual el cual hay que considerarlo como propone García Jiménez, es decir, «por su capacidad general de comunicar, no posee un sistema de signos específicos y donde la significación queda a menudo transmitida por elementos que no son considerados como signos (encuadre, iluminación, color)» (1993:18) . Aún así afirma que en realidad no se puede afirmar en sentido rotundo que exista un auténtico lenguaje audiovisual ya que no se cumplen las tres condiciones necesarias para que se dé: finitud de los signos, posibilidad de hacer un repertorio léxico y reglas precisas que rijan su articulación.

Sin embargo, no es García Jiménez el único investigador que aporta conceptos claves en cuanto al estudio del discurso. Hay que considerar las aportaciones de Gérard Genette sobre el estudio evolutivo histórico basado en esquemas de clasificación

---

<sup>46</sup> Son muchos y variados los estudios que reflexionan entre las diferencias de lengua y lenguaje cinematográfico, decantándose por el segundo término autores como Jean Mitry, Christian Metz o Umberto Eco entre otros.

acerca del objeto literario. Son muchas e interesantes sus aportaciones en cuanto al texto literario y la intertextualidad. Genette reflexiona acerca de «las fronteras del relato a partir de las definiciones que ofrece la tradición clásica desde Aristóteles y Platón hasta el uso que se hace de ella en la escritura novelesca contemporánea de Philippe Sollers o Jean Thibaut» (Dosse, 2004: 362).

Si se atiende al caso español son relevantes los nombres de Santos Zunzunegui quien «realiza un estudio semiótico-icónico de la narrativa audiovisual, pero dejando patente la importancia e influencia que tiene la Corriente Historicista y la Corriente Tecnológica» (Gutiérrez, 2004: 174). Si se continúa con investigadores semióticos centrados en el discurso, Lorenzo Vilches realiza «un estudio basado en las aportaciones de la Pragmática y la Semiótica textual para ayudar al entendimiento y comprensión del funcionamiento de los textos audiovisuales» (2004:174). Por su parte González Requena introduce en sus estudios aportes de otras disciplinas tales como el Psicoanálisis o la Antropología. O ya en una perspectiva historicista autores como Juan Antonio Ramírez o Roman Gubern. Sin embargo, es complicado encontrar estudios e investigaciones centradas exclusivamente en la estructura narrativa de los textos audiovisuales. De hecho, Jesús García Jiménez apenas dedica un par de páginas a tal fin.

Es consecuencia de esta necesidad de investigaciones centradas en las estructuras narrativas que surge esta investigación. La cual tiene, que recurrir de manera constante a las investigaciones estructuralistas de otras disciplinas, así como a los recursos de la lingüística. Afirma Sychre, a propósito de su conferencia leída en Pesaro (Italia) en el año 1966 titulada «Forma y contenido desde el punto de vista de la semántica integral», que los constantes paralelismos entre la lingüística y la teoría del cine son un gran paso adelante para ambos. «Resulta extraordinariamente útil para todo estudioso de estética leer todo lo escrito por Barthes, Pasolini, Mitry, Metz, etc» (Sychre, 1969: 238). El autor realiza una interesante panorámica al estructuralismo checoslovaco, en especial a las obras de Jan Mukarovsky, acerca de los diferentes métodos de análisis que permiten superar un mero análisis descriptivo del film. De este modo, afirma el checoslovaco no es suficiente una numeración y descripción de los elementos filmicos, aunque sí es necesario de modo previo. En síntesis, y con necesidad obligada de leer en profundidad el artículo publicado por Sychre se puede concluir que «este método nos permite demostrar que la forma no puede definirse simplemente en cuanto cómo y el contenido en cuanto qué; en una obra de arte el cómo se cambian también en qué, es decir, la forma en contenido, y viceversa» (1969: 249).

Lo que confirma lo planteado tanto por Metz como por Mitry, la imposibilidad de separar forma de contenido para un correcto y preciso análisis de las estructuras narrativas, «para analizar la estructura narrativa es necesario abordar los contenidos o historia (personajes, espacio, tiempo y acciones) y la expresión del discurso (sustancias expresivas)» (Moreno, 2003: 182).

Lo que abre otro de los debates acerca de la cuestión de si una determinada asociación del discurso condiciona el significado de los hechos. Sobre este tema reflexiona García García quien se plantea la siguiente pregunta «¿se reserva la narración histórica distintas manifestaciones expresivas del tiempo, el espacio, los personajes, los acontecimientos, etc. para asegurar la fidelidad histórica, la verdad, la credibilidad?» (1996: 49). Y que nos coloca en otra cuestión acerca de las estructuras narrativas de los textos de no-ficción, ¿utilizan los textos factuales otras estructuras narrativas diferentes a los textos ficcionales y que condicionan la posterior recepción del texto?

## 5. Estructuras narrativas en el cine de no-ficción

Tras la revisión anterior a las principales investigaciones, estudios y autores que han estudiado las estructuras narrativas, desde el punto de vista de la lingüística y del cine de ficción a continuación, es el momento de centrar más el objeto de análisis en el estudio del cine de no-ficción. Sin embargo, sorprende la escasez de estudios centrados en el cine factual en general y en sus estructuras narrativas en particular. Hasta la fecha actual no existe ni un texto en castellano centrado únicamente en las estructuras narrativas del cine de no-ficción. Si se traslada el estudio al campo anglosajón los resultados no son mucho más esperanzadores, aunque sí aparece uno de los principales teóricos del cine de no-ficción Carl R. Plantinga. En su obra, *Rhetoric and Representation in Nonfiction film*, dedica uno de sus capítulos a las estructuras narrativas del cine de no-ficción.

A pesar de ser un texto relevante, dada la escasez de investigaciones en este campo, y no estar obsoleto ya que el texto original es del año 1996, aparece descatalogado por la editorial y es imposible comprar un ejemplar nuevo. No obstante es un texto que no toca con la suficiente profundidad el tema de las estructuras, ni plantea un modelo de análisis más allá de simples categorías teóricas de ordenación. A continuación se realizará una panorámica a la obra donde se destacará desde un punto de vista crítico los puntos clave de cada una de las categorías propuestas por Plantinga (1996). A riesgo de parecer demasiado esquemático, y en un intento de no

redundar en lo planteado por el autor, se invita al lector interesado que para un análisis más detallado y profundo sobre la obra de Plantinga acuda al texto original.

### **5.1. Carl R. Plantinga: Retórica y representación en el cine de no-ficción**

Carl R. Plantinga (1996) se refiere a la estructura narrativa de la película de no-ficción durante diferentes momentos de la obra<sup>47</sup>. De hecho, en el comienzo de la misma, afirma que una de las creencias más habituales es considerar que la estructura de la obra se representa tal cual sucede en la realidad. Aunque esto no es del todo cierto ya que, en la mayor parte de los casos, se recurre a las técnicas habituales de la ficción para estructurar el desarrollo narrativo de la obra, lo que ayuda al espectador a su comprensión.

Sin embargo, es en el capítulo centrado en las estructuras narrativas donde reconocerá la necesidad de que el texto de no-ficción se estructure en diferentes formas. «I have claimed that the nonfiction film, similarly, may legitimately represent a subject in a variety of ways, and in diverse *structures*» (120). Por lo tanto, afirma, es habitual que el orden del discurso sea diferente al de la historia, tal y como se vio con anterioridad en la división entre contenido y forma de los textos de ficción. De hecho, para el autor, la decisión de estructurar el texto es una de las principales y más relevantes decisiones del realizador.

#### **5.1.1. Estructuras retóricas y otras**

Dice Plantinga que la narrativa en los textos de no-ficción no es más que otra forma de estructurar los mundos proyectados por el relato, es por lo que emplea diferentes modos: *asociativos*, *categoricos* y *otras formas retóricas*. La estructura *asociativa* «emphasize likenesses or relationships between entities» (120), une los distintos elementos que componen el relato, esta asociación es el hilo conductor. Por otro lado, la estructura *categorica*, «may consist of a mere list of entities it is often conventionally structured, featuring definition, classification, and comparison and contrast» (121). Es habitual que se pueda ver todo un catálogo de elementos diferentes, con una posterior explicación o análisis, que se unen de alguna forma. En

---

<sup>47</sup> Durante el epígrafe 5.1.1. las referencias a *Rhetoric and Representation in Nonfiction film* corresponderán a traducciones propias del texto o a citas textuales del autor en su defecto.



este tipo de estructuras es posible encontrar tanto un «análisis funcional», que explica la utilidad de cada uno de los elementos presentados en el texto, como un «análisis casual», que está determinado por la relación causa-efecto entre sí de los distintos elementos.

En cuanto al análisis de las estructuras retóricas es habitual, remarca Plantinga, que se haga una distinción entre persuasión y argumentación<sup>48</sup>. La argumentación consiste en un proceso lógico más formal y que apela a la razón, «to make an argument is to claim that a conclusion, usually in the form of a proposition, merits belief on the basis of salient evidence, true premises, and valid reasoning» (122). Sin embargo, la persuasión es un proceso menos formal y que suele apelar a lo sentimental. Ambos recursos están condicionados por la Retórica de Aristóteles. El autor equipara las tres divisiones de la retórica con diferentes aspectos del texto persuasivo. De este modo: a) la *dispositio*, corresponde con la estructura; b) *elocutio* con el estilo; c) la *inventio*, con el argumento o la prueba. Bajo esta posición, dice el autor, todas las películas tienen intenciones retóricas ya que implican una determinada posición ideológica sobre un objeto, aunque no todas manifiestan evidencias retóricas en su estructura.

The overall rhetorical structure is very simple, as the film (1) presents visual evidence and oral testimony in making, its case, (2) makes an emotional appeal for action, and (3) suggests a plan of action, in that order. It also couches its rhetorical structure within an overarching narrative movement, a cyclical journey as we follow the migrants from job to job and from location to location (124).

Es por ello que reconoce la necesidad retórica de construir los textos de no-ficción. Por lo tanto, es posible reconocer y localizar las diferentes estructuras retóricas presentes en los textos de no-ficción.

### 5.1.2. Estructuras narrativas formales

Una película que incluya cualquier tipo de referencia cronológica emplea una estructura narrativa en su composición siendo lo más habitual que las estructuras del cine de no-ficción compartan las mismas composiciones estructurales que los textos de ficción. Y es que cuando uno analiza la estructura de varias películas de no-ficción rápidamente puede comprobar que se repiten los patrones convencionales de

---

<sup>48</sup> Los términos exactos utilizados por el autor son “persuasion” y “argument”.

estructuras de ficción, lo que según el autor lleva a dos conclusiones. 1) O el mundo está estructurado según las convenciones estructurales; 2) o la manera de trabajar de los realizadores de no-ficción es similar y por lo tanto recurre a los textos de ficción. El autor se decanta por la segunda opción. «If nonfiction filmmakers take structure for granted, the result is that many implicitly embrace canonical structures inherited from prior documentary practice, from the classical fiction film, and from time-honored conceptions of narrative, rhetoric, and composition» (125). Por lo tanto, Plantinga concluye, la decisión intencional de elegir determinadas estructuras frente a otras posibles está condicionada por las prácticas que han sido más habituales durante la historia del cine de no-ficción.

El autor analiza, en un primer momento, los inicios de las obras de no-ficción y señala que la estructura inicial funciona en el espectador a nivel formal, epistemológico y expositivo. «A narrative usually begins with the violation of a steady state, which serves as a catalyst for further actions and events» (130). A nivel epistemológico plantea las preguntas a las que poco a poco irá respondiendo durante la narración. El inicio de los textos de no-ficción es clave sobre todo a nivel expositivo donde se muestra el marco de referencia que será básico para que los acontecimientos posteriores del texto sean comprendidos.

Tras el análisis de las principales características en los comienzos de las obras de no-ficción decide analizar el final de las mismas. Afirma que el final del texto factual narrativo, al igual que el comienzo, tiene una función dramática muy marcada. Es habitual que en ficción se concluya con: una victoria o una derrota del protagonista, la consecución o no de los objetivos, pero la conclusión sirve como resumen o síntesis de lo anteriormente mostrado. Los textos de no-ficción también utilizan este tipo de estructuras. «Formal endings guide the backward-directed activity of the spectator in comprehending the film. The ending may fill in gaps, sum up main points, or suggest a “correct” frame by which the previous data can be interpreted» (131).

### **5.1.3. Estructuras dramáticas y de representación**

Plantinga recurre a las teorías de Hayden White, quien analiza que el papel de los historiadores como narradores de la historia no se limita a tomar los hechos como manzanas maduras de un árbol sino que los redactan como narraciones. De este modo, el historiador debe seleccionar un inicio y un fin al igual que el realizador de un texto de no-ficción, por lo tanto recurrir a estructuras dramáticas. «A narrative is never

a perfect copy of the world in all of its plenitude, but a particular representation from a point of view, given a significance according to the author's perspective at a particular historical juncture» (132). Es por ello que el cine de no-ficción no solo consiste en ordenar cronológicamente los hechos sino que el realizador también considera valores dramáticos que le den más fuerza al texto de acuerdo a sus intenciones retóricas. Así pues hay que considerar que hay una estructura pensada y decidida por el realizador.

#### 5.1.4. Estructuras abiertas

La estructura abierta de forma absoluta no tendría posibilidad en el cine de no-ficción ya que perdería el sentido narrativo del texto, consistiría en filmar al azar la realidad. Pero una película de no-ficción necesita de una estructura narrativa para que pueda ser entendida por sus espectadores. Por lo que la observación pura no suele ser habitual y solo se presenta en ocasiones muy particulares. Es un tipo de estructura muy condicionada por el *direct cinema* y el *cinema vérité*. Las películas de ficción clásicas representan un final marcado en su estructura narrativa.

In general, open structures are more episodic, meandering, and idiosyncratic than their formal counterparts, although no film can avoid formal structure altogether. Formal structures are motivated by the requirements of conventions of composition. Open structure may be motivated in various ways, by the filmmaker's associations while filming, by an anthropological experiment or a journey, or by pure chance. Open structures will be less predictable than formal structures. Open structures will always contribute to the voice of the film, and in films of the open voice, it works in tandem with an epistemic hesitance, a reluctance to claim full knowledge (145).

Como vemos, Plantinga relaciona en la mayoría de los casos una estructura abierta a problemas del realizador para concluir la obra, ya sea un viaje, un experimento sociológico o por una decisión propia condicionada por mejorar el conocimiento sobre el tema tratado. No hay que olvidar que la decisión de optar por una estructura abierta es uno de los recursos más, disponibles por el realizador.

## **5.2. Algunas puntualizaciones a las estructuras de Plantinga**

Las estructuras planteadas por Carl R. Plantinga son demasiado generales y abstractas, si bien son útiles para reconocer varios factores. En primer lugar, la necesidad de hablar de estructuras narrativas en los textos de no-ficción. Sin estructura narrativa no hay posibilidad de narración y sin narración no hay relato, por lo que el texto sería incomprensible para el espectador. En segundo lugar, las marcas de inicio y final que estudia el autor como parte de las estructuras del relato son interesantes y funcionan como elemento contextual en la percepción de la obra, lo que vuelve a remitir a la definición que se proponía de no-ficción. Cine de no-ficción es «el texto audiovisual indexado como factual construido por un autor y aceptado por un receptor que tiene como referente lo real. Texto que no se establece como verdadero en términos platónicos, sino real en función de que podemos localizar y establecer su referente en la realidad. Hay que considerar la posibilidad de marcar e indexar el texto para que el espectador sepa cómo enfrentarse ante este tipo de textos». Sin lugar a dudas, estas marcas tanto al inicio como al final sirven como señas para que el receptor sepa cómo debe decodificar el mensaje.

Es por ello que, una vez aceptada la posibilidad de hablar de estructuras narrativas en el texto de no-ficción, es el momento de realizar una clasificación propia de las principales ordenaciones sintagmáticas del mismo. Ordenaciones que deben tener en consideración, como se ha ido viendo durante el desarrollo de la investigación, tanto el nivel de la historia como el del relato. Es decir, un análisis tanto a nivel de la forma como del contenido.

**IV. AUTOR DEL CORPUS: ROSS MCELWEE Y ANÁLISIS  
NARRATIVOS**



## 6. Autor del *corpus*: Ross McElwee

Nick Poppy, al inicio de una entrevista con McElwee, niega la necesidad de hacer una introducción sobre el director ya que considera no necesitarla. Es suficientemente conocido por el cine independiente y el ámbito del documental en particular argumenta. A pesar de ello, lo presenta de la siguiente forma: «McElwee has been making films for almost three decades –documentaries that mingle the personal, the historical, the cultural and the political, into splendid cinematic stewpots» (Poppy, 2004). En España, a día de hoy, sí que necesita una introducción ya que apenas es conocido a pesar de su repercusión internacional. De hecho, sólo es posible consultar una obra en edición bilingüe sobre el realizador, titulada *Landscapes of the Self. The Cinema of Ross McElwee / Paisajes del yo. El cine de Ross McElwee*, publicada en el año 2007 por dos profesores de comunicación de la Universidad de Navarra, Efrén Cuevas y Alberto Nahum García. A pesar del interesante punto de partida que supone esta obra y el esfuerzo de los investigadores en la traducción al español de muchos de los estudios ya publicados sobre y por el autor, resulta insuficiente contar con una única publicación en castellano sobre el realizador. Si bien, para la presente investigación se recurrirá a todos los textos originales, prestando especial atención a las únicas propuestas inéditas hasta el momento en castellano que dedican Cuevas y Nahum García en este monográfico.

## 6.1. Notas biográficas introductorias sobre el realizador

Ross McElwee nace en Carolina del Norte y es realizador de diez documentales. En la actualidad es uno de los realizadores más autobiográficos y más personales del panorama internacional de la no-ficción. «McElwee és un cineasta que es passeja i es bifurca tranquil·lament, obsessionat pel sud dels Estats Units, la terra de la seva infantesa. Sense fonamentar el seu cinema en la recerca formal, es lliura a fons per tal de revolucionar-ne la narració» (Filmoteca de Catalunya, 2009). Hay quien lo define como el padre de Michael Moore<sup>49</sup>, aunque quizás lo más correcto sea considerarlo como el hijo de Richard Leacock y Ed Pincus (ambos profesores de McElwee durante sus estudios en el MIT<sup>50</sup>).

A través de diez obras de no-ficción escribe su autobiografía explorando las barreras del ensayo fílmico personal, de este modo, utiliza la cámara como si de una pluma se tratase aunque de forma bastante diferente a la considerada por Alexandre Astruc y su concepto de *cámara-stylo*. Quizás más cercano al *cinéma vérité*, aunque a la misma vez alejándose de él, como se verá con más detenimiento. Aunque no todas sus obras son biográficas sí gran parte de ellas. Si en *Sherman's March* comienza con la búsqueda de los efectos de las campañas políticas en la guerra civil de los Estados Unidos, acaba reflexionando sobre el amor y la soledad como consecuencia del reciente abandono de su mujer. Del mismo modo, lo que pretendía ser una reflexión sobre el nacimiento de su hijo, acaba convirtiéndose en profundas disquisiciones acerca de la muerte (también condicionado por el reciente fallecimiento de su padre). O en *Bright Leaves* donde importa más la historia autobiográfica que el tema del tabaco en sí. Dice Nahum García que McElwee «expresa en varias ocasiones su preocupación por la verdad del discurso audiovisual y por el acto de filmar como presagio de cuanto se acaba» (Nahúm García, 2007: 79).

En el centro de esa constante autobiográfica surge el sur como lugar idílico, una especie de paraíso que se transmite a través de una cosmología profundamente sureña a la que se refiere Cheshire, a propósito de *Bright Leaves*, «the South appears as Eden, which gains it idyllic glow only in retrospect, defined by the shadow of some

---

<sup>49</sup> Artículo aparecido en *El País* (09/02/2008) titulado "El padre de Michael Moore". Para más información se puede consultar el link:

[http://www.elpais.com/articulo/arte/padre/Michael/Moore/elpepuculbab/20080209elpbabart\\_9/Tes](http://www.elpais.com/articulo/arte/padre/Michael/Moore/elpepuculbab/20080209elpbabart_9/Tes)  
Fecha de consulta (31/05/2010).

<sup>50</sup> Massachusetts Institute of Technology.



enticing Serpent -be it slavery or war or even tobacco» (Cheshire, 2004: 31). En la misma línea y remarcando esas profundas raíces sureñas, Hawkings (2005) afirma que, quizás la obra de McElwee es lo más cercano que se puede llegar sobre un cine del sur de los Estados Unidos. Ya que es un retrato como ningún otro, tanto de las personas de la zona como de sus diferentes acentos. En definitiva se puede considerar que el cine McElwee se presenta como un relato sureño profundamente cargado de autobiografía.

## **6.2. Encontrar una voz y otras reflexiones autobiográficas de Ross McElwee**

A continuación se realizará un repaso a uno de los textos más populares firmados por el realizador Ross McElwee y titulado *Finding a voice* (2005)<sup>51</sup>, además de otros textos producidos por el propio autor y que reflexionan sobre su propia obra en particular y sobre el cine de no-ficción en general. Una película norteamericana, vista en la cinemateca francesa, fue la responsable de su afición al cine, reconoce el realizador. Esta película, filmada en Hollywood fue *Touch of Evil* (Sed de Mal, Orson Welles, 1958). Lo que más le sorprendió de la misma era lo diferente que era a Carolina del Norte, donde él había crecido. Como se puede ver, aquí empiezan sus referencias personales y autobiográficas a todo cuanto le sucede. Fue durante su paso por la Universidad de Brown cuando conoció a John Hawkes un novelista que se dedicaba a enseñar escritura creativa allí y donde descubre lo incómodo que le resulta escribir acerca de otra persona, por lo que decide centrarse en sí mismo. Es en este momento en el que comienza a escribir de manera compulsiva su propio diario. Afirma que su interés por toda la no-ficción siempre le había acompañado y que quizás es en el documental donde encuentra la posibilidad de combinar realidad y creatividad. Así pues, se matricula en unos programas de postgrado centrados en el cine de no-ficción, dirigidos por Richard Leacock y Ed Pincus e impartidos en el *Massachusetts Institute of Technology* (MIT).

---

<sup>51</sup> Aunque ampliado y matizado en el año 2005 por el propio autor para el festival de cine DocLisboa, su año de escritura original es 1995. Es posible consultar extractos del texto original traducido al castellano en Blogs & Docs: <http://www.blogsandocs.com/?p=324> (31/05/2014).

Aunque su predilección por las corrientes del *cinéma vérité* no viene únicamente condicionada por sus maestros de cine en los cursos de postgrado, Leacock y Pincus, él mismo confiesa sus propias influencias. Desde el cine de Kopple con obras como *Barbara Harlan County* (1976) al cine centrado en la música pop de Pennebaker, *Don't Look Back* (1967) o *Monterey Pop* (1968), el cine casi ensayístico de los hermanos Maysles, *Grey Gardens* (1975) o Susan Raymond y su serie para televisión titulada *American Family* (1973). Sin olvidar, por supuesto, las fascinantes producciones de Fred Wiseman y sus diferentes retratos documentales de diferentes instituciones americanas, *High School* (1968) y *Hospital* (1970). No obstante, a pesar de que gran parte de sus influencias se construyen alrededor del *cinéma vérité*, no está de acuerdo con la invisibilidad narrativa que propone esta corriente cinematográfica. «These filmmakers abided by a credo which insisted that even though they were following their subjects into extremely intimate territory, it was required that they remain invisible and mute while doing so». (McElwee, 1995: 3). Para el director, la presencia del autor es imprescindible en la autoría del texto, hasta el punto de incomodarle pensar en un cine que oculte la presencia del realizador, «m'incomodava això de fer veure que no s'està pas a l'espai d'aquells que es filma (com si fóssim invisibles) i de convertir el cinema en una mena d'espionatge» (Filmoteca de Catalunya, 2009).

Destaca también el impacto que le provocó la visita de Jean Rouch al MIT y la proyección de *Chronique d'un été* (1960), así como la de Alfred Guzzetti. Aunque por encima de todos ellos fue el trabajo de Ed Pincus titulado *Diaries*<sup>52</sup> (1982) el que mayor impresión causó en el director. Consistía en un retrato del día a día de una mujer con sus dos hijos filmados durante un período de cinco años, en los mismos, el matrimonio se separa y finalmente acaba reconciliándose. Precisamente la utilización de material de archivo de diferentes momentos temporales es una preocupación estilística y formal que acompaña al realizador durante su filmografía, como se comprobará de forma más detallada a continuación. Sin olvidar antes nombres claves en las influencias más directas del realizador como Jonas Mekas y su constante motivación autobiográfica o Robert Frank. A continuación se acompaña una breve presentación de las películas incluidas en el corpus de análisis fílmico del realizador:

---

<sup>52</sup> McElwee le dedica un artículo publicado en el año 2001 en la Revista mensual de la Asociación Internacional de Documental que es consultable en su propia página web [http://rossmcelwee.com/articles/Ed\\_Pincus'\\_DIARIES.pdf](http://rossmcelwee.com/articles/Ed_Pincus'_DIARIES.pdf) Fecha de consulta (12/03/2015).

a) *Charleen* (1977): Filmada en un formato de dieciséis milímetros tiene una duración de sesenta minutos y cuenta la historia de su profesora de la infancia Charleen Swansea, un personaje que aparecerá en su filmografía con frecuencia. Es su primera película por lo que cuenta con una persona encargada de grabar el sonido, Michel Negroponte, en el resto de su filmografía será el propio realizador el que se encargue de todo. El resultado es un retrato de una mujer divorciada encargada del cuidado de dos hijos en uno de los lugares más conservadores del sur de los Estados Unidos. Su repercusión hace que esté presente en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, entre otras distinciones.

b) *Space Coast* (1978): Antes de comenzar con la presentación de la obra hay que agradecer a su realizador, Ross McElwee por la copia facilitada para su análisis. La película se encuentra descatalogada desde hace años y es difícil su acceso pues no aparece en el catálogo de ninguna videoteca nacional. Se trata de la segunda película del director, codirigida junto al también realizador Michel Negroponte. La obra se enmarca en un trilogía también compuesta por *Charleen* (1977) y *Backyard* (1984) en la que Ross McElwee opta por buscar su propia voz y mirada. Las tres cintas nacen en el marco del proyecto de posgrado titulado «Three Experiments in Cinéma Vérité» para el Massachusetts Institute of Technology (M.I.T.). Se trata de una producción más distanciada y observacional que el resto de sus producciones. Opta por un estilo narrativo que no volverá a utilizar pero marca desde el comienzo algunas de las claves autoriales que luego desarrollará en el resto de su filmografía.

c) *Backyard* (1984): También está filmada en dieciséis milímetros y con una duración menor que la anterior, en este caso, cuarenta minutos. El realizador la define como su primer intento por encontrarse con su propia voz cinematográfica, de hecho, es la primera vez que inserta su voz en *off* como conductora del relato. Es básicamente una película acerca de la relación entre su padre y su hermano, aunque se añaden también múltiples historias sobre sus vecinos y familiares cercanos. Dado el tema tratado considera que es ineludible su presencia en la historia además de aparecer representado como personaje lo hace como cámara. De hecho, es tan evidente que en un momento determinado extiende el brazo dentro del propio encuadre para ayudar a su padre a medir una distancia, «la digresión y el *sentimiento* hecho cine. La autoconsciencia de Ross McElwee y su identificación entre autor y protagonista» (Nahum Garcia, 2007: 71). Es su presencia como cámara y como personaje lo que se convierte en un emblema de la filmación que hace al espectador consciente de la presencia de la cámara y del lugar que esta ocupa en el espacio. «La

càmera existeix, l'acte de filmar s'està fent, no veig la raó per la qual no hauria de dir-ho. En comptes de rebutjar l'espectador, aquesta posada en escena més aviat el convida a la pel·lícula» (Filmoteca de Catalunya, 2009).

d) *Sherman's March* (1986): Continúa con el formato de los dieciséis milímetros ya que debido a su tamaño y a su precio, bastante más ligero y económico respecto a treinta y cinco milímetros, es su formato preferido. En esta obra ya encontramos a un realizador más afianzado, más seguro y decidido, solo hay que ver la diferencia de metraje con sus anteriores películas, en este caso ciento cincuenta y cinco minutos. Sigue investigando acerca de las múltiples posibilidades que ofrece la voz del narrador, la inclusión de la cámara en la escena o la creación de personajes en un cine de no-ficción. El subtítulo que acompaña a la obra nos señala muy claramente en la dirección que se va a orientar la película: «A Meditation on the Possibility of Romantic Love in the South During an Era of Nuclear Weapons Proliferation». Lo que en un principio empieza como un recorrido, en una especie de documental histórico y didáctico, acerca del general Sherman y su campaña en el año 1864 durante la guerra civil americana acaba convirtiéndose en la búsqueda del realizador de una nueva novia. A través de una voz en *off* describe a los espectadores su reciente ruptura sentimental y su deseo de abandonar el documental, sobre los efectos de la guerra civil en el sur de los Estados Unidos. Ahondando más en su planteamiento de un cine de no-ficción que no renuncie a la presencia de su realizador en él, continúa con el seguimiento de los rastros históricos de Sherman, deteniéndose en los principales lugares en los que tuvo lugar la batalla, a través de una voz autoconsciente, como lo es su propio cine y que define de la siguiente forma:

What I hoped to do in this film (aside from finding a new girlfriend) was to try and evolve a style of filmmaking that had a definable "voice." I don't mean a literal voice, as in "voice-over," although that would be a component of it, but a voice that indicated an "authorial presence" behind the camera (McElwee, 2005: 8).

Es la presencia de la voz personal del director la que defiende McElwee y la que va experimentando a lo largo de su filmografía e implanta de manera definitiva en *Sherman's March*, de hecho, renuncia a la utilización de elementos técnicos como la *steady-cam* en defensa de la cámara al hombro. Argumenta que parece demasiado impersonal, da la impresión de que lo filma un robot por lo que anula la presencia del cámara como persona, algo que según sus principios debe estar latente en la realización de toda obra audiovisual.

Tan evidente es su presencia en la obra que en este caso aparece como un personaje más, representado ante la cámara, «this act of appearing in my own film would be a final release from any pretension to the objectivity that has long been the onerous burden of documentary» (McElwee, 2005: 9). La negación de la personalidad del realizador en la selección del material para el cine de no-ficción es absurda, como lo es el concepto mismo de objetividad filmica. Precisamente de este modo se hace al público más consciente de que la persona que está siendo filmada sabe que eso está pasando, que está frente a una cámara, no hay ninguna pretensión por tanto de ocultar los mecanismos fílmicos, ya que no hay nada más documental que reconocer la presencia de medios técnicos en la filmación, algo que por cierto ha negando a lo largo de su historia el cine clásico o el *cinéma vérité* entre otros. Su cine de no-ficción por lo tanto no renuncia a lo inesperado, «a kind of leveling with the spectator and willingness to admit that filmmaking is an unexpected, unruly process, even an unwitting project of imperfect human subjects» (Leacock, 2007: 1).

Otra de las preocupaciones del realizador es la posibilidad de que las imágenes acaben condenadas a un segundo plano en defensa de la voz de la narración. Es por ello que mezcla una historia central con su propia vida, consciente de que las imágenes personales no tienen tanta relevancia si no vienen acompañadas de su propia voz, pero el tema central al ser ajeno a él es documentado visualmente, por lo que de este modo el valor de las imágenes no se pierde. Es por ello que tampoco se pierde la espontaneidad del momento presente, ver la historia desde su propia visión le parece más auténtico que intentar buscar una objetividad que sabe no podrá conseguir. «The moment has the spontaneity and unpredictability of real life, and serves to remind me why I was drawn to making nonfiction films in the first place» (McElwee, 2005: 11). El empleo de material de archivo es una constante en la realización del director, aunque de una forma bastante peculiar ya que no suele utilizar material ya existente<sup>53</sup> que no sea autobiográfico. «Pero además McElwee cuenta con las filmaciones domésticas de otros miembros de su familia, que aunque no parecen muy abundantes, adquieren un papel clave en determinados momentos de sus filmes» (Cuevas, 2007: 41). *Sherman's March* ha obtenido el premio al mejor documental en el Festival de Cine de Sundance y premio especial del jurado en el Festival de Cine de Dallas, entre otras muchas menciones.

---

<sup>53</sup> En el caso de *Something to Do with the Wall* (1991) utiliza material de la ciudad de Berlín en diferentes momentos históricos. Es una excepción en su tendencia y de hecho es una de sus obras menos personales.

e) *Something to do with the Wall* (1991): es la quinta película de Ross McElwee y la última grabada en dieciséis milímetros. Realizada junto a su mujer Marilyn Levine. La cinta comienza a filmarse después del estreno de *Sherman's March* gracias a un viaje a Alemania para el festival de cine de Berlín. La producción acompaña el cine más autobiográfico para centrarse en un hecho externo, el muro de Berlín. Las condiciones extra-cinematográficas provocan un retraso en su estreno, desde su propia boda, el fallecimiento de su padre y abuela o el nacimiento de su hijo, Adrian, provocan el retraso en su estreno. Hay que matizar que todos estos hitos van a ser los protagonistas de su siguiente producción, *Time Indefinite*, una película más personal que esta.

f) *Time Indefinite* (1993): es la primera de sus películas filmadas directamente en treinta y cinco milímetros, abandona los dieciséis milímetros de forma definitiva, al menos en toda su filmografía hasta la actualidad. Es una película alegre, al menos durante la primera hora, centrada en el embarazo de su mujer que pronto da un giro narrativo como si de una ficción se tratase. La repentina muerte de su abuela, el aborto de su mujer y el fallecimiento de su padre convierten la obra en algo absolutamente más autobiográfico incluso que *Sherman's March*. El propio realizador se preocupa por el exceso de voz *over* durante la narración y cree que en su anterior obra era más equilibrado el empleo de este recurso. Habla de los dos grandes peligros del empleo de la voz autobiográfica «self-absorption and solipsism are the two great dangers of the autobiographical voice in non-fiction filmmaking» (McElwee, 2005: 14), y, entre ellos prefiere ser más autoreflexivo que *solipista*. Hacer este tipo de películas no es fácil, invadir a tu propia familia y amigos con una cámara de vídeo en momentos de su vida cotidiana no es una labor sencilla. Como tampoco lo es motivar a los espectadores a que vayan a una sala a ver la vida de otro, a pesar de que el director sigue pensando que las películas de no-ficción pueden lograr algo que la ficción no podrá conseguir nunca.

g) *Six O'Clock News* (1996): Filmada en treinta y cinco milímetros, se trata de una reflexión acerca del papel de los informativos televisivos aunque sin perder la identidad autobiográfica que acompaña al realizador. La película se convierte en el lugar para reflexionar acerca de la familia gracias al reciente nacimiento de su hijo, Adrian. La obra parte de los informativos, lo externo, para concluir acerca de lo interno, lo personal. A través de la inclusión de protagonistas involuntarios, es decir, personajes que se han convertido en el centro de la noticia por algún suceso no voluntario.

h) *Bright Leaves* (2003): Filmada también en treinta y cinco milímetros, con una duración de ciento treinta y cinco minutos. Su inicio estuvo motivado por el interés en hacer una película centrada en el tabaco y el tabaquismo pero pronto acabaría buscando su relación autobiográfica. *Bright Leaves* ha sido seleccionada para el Festival de Cine de Cannes, Toronto o Nueva York entre otros muchos festivales internacionales. Es una obra que veremos con más detenimiento y que servirá de ejemplo para ilustrar la presencia de estructuras narrativas en la no-ficción, unas estructuras que son reconocidas por investigadores como Charles Warren y que se ilustra a la perfección en el siguiente texto hablando de la obra de McElwee:

Important to what I am thinking about here is linearity, movement, one surprising thing happening alter another, the surprise overturning the work and casting it in a new direction. And surprise in music and in most film –even documentary (more of this in a moment) –comes within a structure important to grasp. McElwee film suggest structures, even comparison to established genres, such as romantic comedy (Warren, 2009: 93).

Como se puede ver no sólo es una realidad hablar de estructuras narrativas del cine de no-ficción sino incluso una necesidad. Es por ello que un trabajo como este, centrado en establecer un modelo teórico que sistematice las diferentes estructuras posibles en el realizador, se convierte en una herramienta pionera y útil para investigadores de narrativa audiovisual.

i) *Photographic Memory* (2011): Es la última producción del realizador estrenada hasta el momento presente. Filmada en soporte digital por primera vez en su carrera y con una duración inferior a los noventa minutos. La producción vuelve a estar centrada en la relación entre padre e hijo. A través de una cuidada selección de material de archivo y utilizando fotografías «olvidadas» por el realizador plantea una reflexión vital acerca de la difícil relación en la época postadolescente de su hijo Adrian. Un viaje a la Bretaña francesa servirá como excusa narrativa al realizador para viajar al recuerdo de sus veinte años allí.

Se han extraído del corpus de análisis fílmico un par de obras específicas. La primera de ellas es *Resident Exile* (1981) por petición expresa de su realizador añadido a la imposibilidad de localizar copias del cortometraje. Además se trata de un trabajo para televisión y en palabras de McElwee es su obra menos personal pues colaboró con otros realizadores. La otra producción no incluida en la tesis doctoral se trata de *In Paraguay* (2008) obra rodada junto a su mujer que combina dieciséis

milímetros y vídeo digital. En esta narra el viaje familiar a Paraguay para adoptar a una niña, esta obra ha sido retirada de la distribución por petición expresa del realizador tras ser presentada en el Festival de Venecia y ser premiada. A continuación se acompaña el análisis narrativo de la filmografía del director.



## **7. Análisis de la filmografía del realizador**

### **7.1. Análisis de la obra *Charleen* (1977)**

#### **7.1.1. Resumen argumental. Composición diegética.**

*Charleen or How Long Has This Been Going On?* es la primera película de Ross McElwee, que sirve como tesis de posgrado al realizador. La obra es un viaje a través de las diferentes versiones del personaje de Charleen, desde su faceta como poeta, madre, profesora, excéntrica y romántica. Durante algo menos de una hora de metraje, Ross acerca un mes de la vida de esta en un relato que en ocasiones resulta bastante fragmentario, pero que ya marca algunas de las constantes estilísticas y narrativas que acompañarán al director en toda su trayectoria.

Hay que recordar que Ross se ha caracterizado durante toda su filmografía por un cine muy íntimo, que nace de un trabajo personal e individual, donde es el único responsable de todas las competencias técnicas desde la preproducción, producción y postproducción del proyecto. Sin embargo, en el caso del presente medimetraje, opta por incluir a un técnico de sonido, Michel Negrofonte. Esta decisión está en parte condicionada por su interés en estudiar la forma fílmica, y en su siguiente proyecto *Backyard* se replantea la importancia de trabajar en solitario, faceta que explota y utiliza hasta la actualidad.

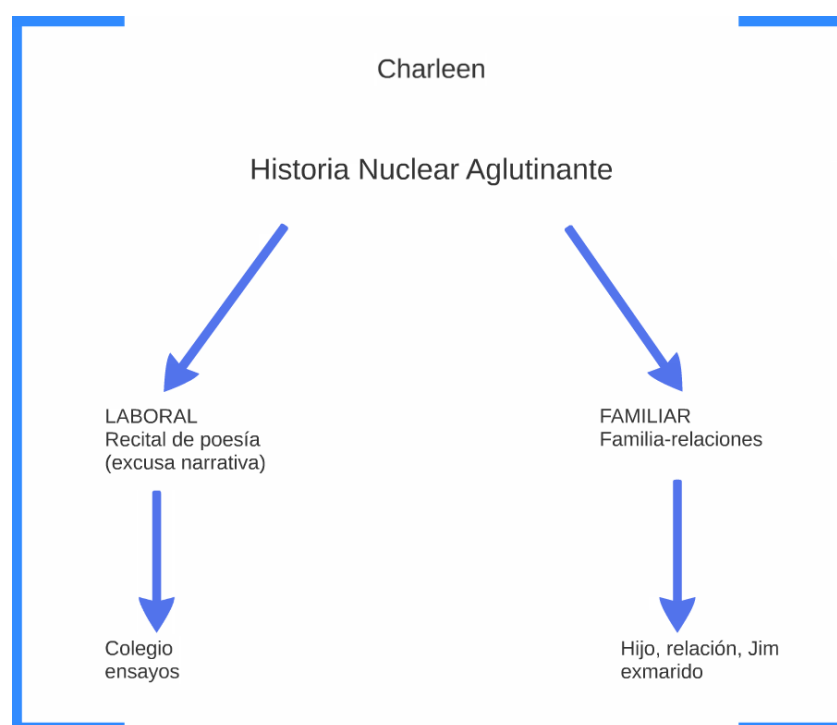
In the first film, *Charleen*, I took exclusive responsibility for all aspects of production from the initial conception of the film idea through the final editing, but I decided it would be best to have a two-person crew and enlisted the help of another graduate student, Michel Negrofonte, as sound recordist. My intention was to shoot intensively for one month in the life of my subject and to edit an entire film from this material, planning no further shooting. (McElwee, 1977: 4)

Este recorrido por un mes de la vida de su amiga Charleen le trae *a priori* varios problemas graves, según sus propias palabras, que intenta evitar durante todo el metraje. En primer lugar, conlleva el peligro de hacer una película biográfica sobre una persona con un trabajo público como la docencia, pues una representación negativa podría condicionar un riesgo para su empleo. Este es un asunto que ya había discutido previamente en la clase de cine autobiográfico de Ed Pincus: «We discussed the problems inherent in filming someone like Charleen whose job (teacher in a program which depends on grants and public approval) could be jeopardized by revealing some aspects of her private life (separation from her husband Murray and an affair with a man 17 years younger than she)» (McElwee, 1977:13).

A pesar de considerar a Charleen una figura pública, por su empleo, no es una celebridad, y, en este sentido, el realizador tiene claro que descarta filmar a personajes famosos. En tal afirmación hace un recorrido por las que considera las mejores obras de su antiguo profesor y amigo, Richard Leacock, donde destaca que se centran en personas desconocidas. El último problema tiene que ver directamente con el personaje de Charleen, ya que la profesora es una enamorada de la actuación y lo aplica a todos los niveles de su vida, desde lo profesional a lo personal. Como consecuencia de esto se hace más difícil superar al personaje para llegar a la persona. Una de las técnicas empleadas por el realizador para ahondar en lo sentimental es la vuelta al pasado. Este retorno se representa en unas cartas que conserva desde su adolescencia y funcionan como recurso narrativo sobre la permanencia de lo lejano.

En cuanto al análisis de la composición diegética de la historia hay que destacar en primer lugar una clara división en bloques narrativos. Es interesante hacer hincapié, antes de comenzar con el análisis, que *Charleen* es una de las obras más complejas del realizador en cuanto a su estructura narrativa. Esta complejidad es consecuencia de la fragmentariedad del relato frente a la historia. Los temas principales se podrían dividir en dos: por un lado la representación profesional, centrada en el recital de poesía como excusa narrativa; por otra parte, la vida personal, en la que se incluye la relación con sus hijos, su exmarido y su nueva pareja,

Jim. En el esquema que se adjunta a continuación se retrata en líneas generales las principales líneas temáticas del relato.



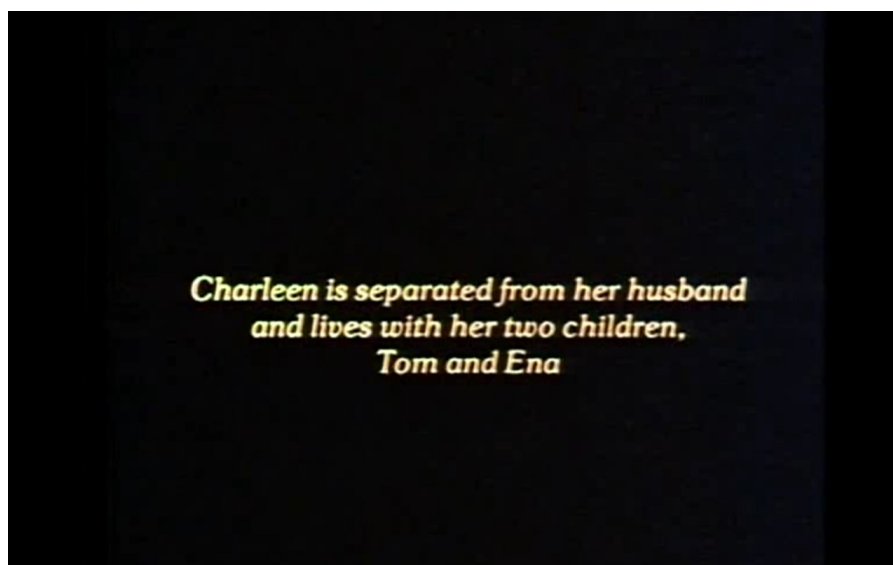
**Cuadro resumen de la estructura diegética de la obra**

Sin embargo, la forma en que son presentadas estas dos líneas temáticas es bastante compleja pues ambas se cruzan y superponen en determinados momentos. Es por ello que se ha optado por trazar un recorrido argumental por la película así como un esquema que incluya las diferentes secuencias presentes en la obra y que se incluirá al final del análisis. Con independencia de los títulos de créditos iniciales, la cinta cuenta con nueve signos de puntuación, a modo de rótulos, que omiten secuencias completas o aclaran algunas presentes. A pesar de la decisión de incluir estos títulos que separan unos contenidos de otros no hay ninguna duda en cuanto a considerar los bloques narrativos como tales, en lugar de episodios, pues la trama argumental se acaba desarrollando por cada uno de ellos. A continuación se realizará una panorámica a los principales bloques narrativos. Justo después de los títulos de créditos de la película a través de un *scroll* se presenta a Charleen como personaje, en esta presentación la figura de Ross McElwee, como realizador y como personaje, está muy presente, pues la presenta a Charleen a través de su propia relación con la misma.

Charleen Swansea Whismant enseña poesía en las escuelas de Charlotte, Carolina del Norte, donde yo me crié. La conocí cuando era un estudiante de secundaria y nos hemos hecho buenos amigos. Cuando era muy joven, huyó de su casa para encontrar un nuevo

padre, preferiblemente uno famoso. Ella a su vez fue adoptada por Albert Einstein, E.E. Cumming y Erza Pound. Ahora publica en una revista literaria y enseña en el programa de "poesía en las escuelas"  
(Traducción propia del primer intertítulo)

Ya desde el comienzo se aprecia la dualidad que se va a repetir durante toda la obra en el perfil de Charleen: por una parte, las palabras familiares, la búsqueda de su padre en este caso (y su relación con sus hijos más tarde); por otra, su facción profesional, pues además de enseñar poesía en diferentes escuelas escribe en una revista literaria. Tras esta definición del personaje se presenta físicamente a Charleen en su entorno laboral, las aulas, enseñando a sus alumnos a recitar y crear poesía. En este fragmento que cuenta con sonido directo, sin narrador y sin sonido extradiegético, Charleen explica a uno de sus jóvenes alumnos afroamericanos como expresar sus sentimientos y seducir a través de la poesía. A continuación encontramos un corte seco, a negro, y un nuevo título nos da más información sobre el personaje y su vida personal.

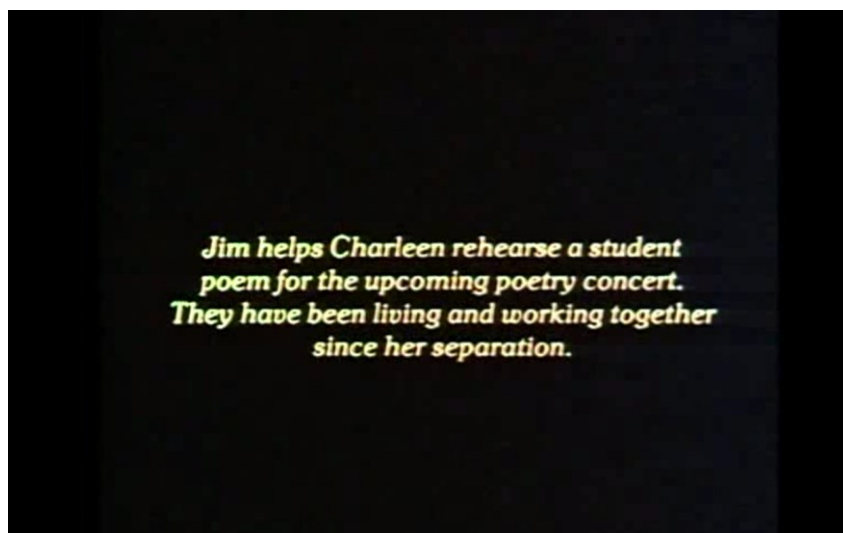


**Imagen 1: Intertítulo que habla sobre la vida familiar de Charleen**

Tras ese rótulo que se presenta sin narración y sin sonido donde informa al espectador del estado civil del personaje, así como que es la responsable de sus dos hijos, Tom y Ena, se encadena con una toma en la que su hijo está enfermo en el sofá. Es el audio encabalgado de la próxima secuencia quien informa de estos detalles y es Charleen, quien desde su automóvil y mientras conduce, informa de lo preocupada que se marcha al dejar a su hijo con fiebre. Esta es la primera de las veces en la que aparece en su coche pero este lugar común se repetirá de forma frecuente como una constante estilística en el montaje de la obra. Pues el vehículo se utiliza como

separador entre las diferentes partes del relato, en lugar de los habituales títulos de crédito, en este caso es el propio personaje explica hacia donde se dirige.

Después de esta transición el espectador puede conocer a su madre en lo que en principio iba a ser una lectura de la Biblia. Es una secuencia poco convencional donde esta narra una siniestra historia acerca de la recomendación médica de quemar con cerillas como método de enseñanza. Un relato que pasa a un segundo término en el momento en que Charleen cuenta el día que un alumno la amenazó con un cuchillo en clases. Después, tras un corte a negro se vuelve a una secuencia muy parecida a la inicial en la que Charleen instruye a Fred delante de sus compañeros de clase sobre técnicas creativas, para volver a cortar y utilizar de nuevo una secuencia de coche para oír las reflexiones en voz alta de la profesora acerca de la motivación que le provoca enseñar en las escuelas. Justo a continuación aparecen las cartas que le escribía el poeta Erza Poundy que servirán como punto de anclaje con su pasado. Estos escritos son una excusa narrativa para recordar cómo fue la vida del poeta y de ella misma cuando las recibió. Tras este interludio, se produce una pausa con títulos de créditos que traslada de nuevo al que parece ser el *leitmotiv* narrativo de la obra, la convención de poesía que celebra en Carolina del Sur.



**Imagen 2: Intertítulo sobre la convención poesía**

Este rótulo, al igual que el inicial, vuelve a recurrir a los dos grandes temas de la obra: por un lado, su faceta laboral, representada perfectamente en la convención de poesía; por otra parte, su vida personal, en este caso focalizada en el personaje de Jim, chico diecisiete años más joven que ella, quien le ayuda al recital y que convive

con esta desde que se separó. Antes de la presentación de Jim, a través de infografía, solo se había presentado de este modo a Tom y Ena, sus hijos, por lo que el espectador puede valorar la importancia que tiene el personaje. Estos tres son los únicos actantes en toda la obra que van a ser anticipados al espectador a través de rótulos.

Tras esto se vuelve a un ensayo de poesía, donde por primera vez se puede ver a Jim, más tarde a Fred y a otros dos personajes, que simplemente son nombrados, Billy y Scott. A continuación se incluye una secuencia musical, una especie de concierto, en casa de Charleen, que funciona como interludio melódico diegético y que lleva por tercera vez y en un momento diferente a los viajes en su coche. Esta secuencia en el vehículo es diferente de las demás, pues si lo habitual era que funcionaran como momentos reflexivos del personaje en este caso funciona para conocer a Hue Monowitt. Este es un excéntrico personaje que solo habla a través de rimas y que sin un motivo aparente se dedica a cortar el tráfico, en palabras de Charleen, era un famoso músico que tocaba el violín. Es un personaje bastante interesante del que no se tiene más información que la aclaración de esta, argumentando que no es peligroso. A continuación se vuelve de nuevo a otro rótulo que informa de la visita a la fábrica de su padre.



**Imagen 3: Charleen en búsqueda de Hue Monowitt**

Después de la anterior presentación materna, como un personaje marcadamente excéntrico y más parecido a la propia Charleen, ahora es cuando el espectador puede conocer a su padre. La visita se produce en la fábrica donde trabaja en la que ambos repasan antiguas fotografías. Tras esta secuencia se incluye un interludio musical donde con una emotiva interpretación junto a su guitarra emociona a

su hija, quien intenta contener las lágrimas. Es otro de los insertos musicales presentes en la película que remarcan la idea del realizador de prescindir del sonido extradiégetico a favor de estas pequeñas pausas. Es una conmovedora escena que lleva de nuevo a las cartas que Charleen guarda de su adolescencia. Al igual que se verá en películas posteriores donde hay una cierta tendencia a incluir elementos que se repiten en el relato<sup>54</sup> la vuelta a las cartas funciona como punto de anclaje para recordar el pasado de la misma forma que lo hacen las fotografías del padre.

En este caso concreto, Charleen justifica la venta de las cartas por la necesidad de pagar los estudios de sus hijos. Resulta desconcertante que tras esas declaraciones a cámara aparezca un rótulo, probablemente el menos informativo de todos con el texto «Charleen es entrevistada». En realidad es algo que lleva haciendo durante todo el metraje, aunque en este caso, a pesar de no tener más información acerca del origen de la entrevista ni de quiénes son los entrevistadores, se puede entender que son externos a Ross. Esta entrevista sirve por primera vez para oír a su hija Ena, quien explica su completa aversión a la poesía, tras la incredulidad de su madre. La división en bloques narrativos continúa para volver de nuevo al coche y escuchar la reflexión acerca de los beneficios de la jubilación.

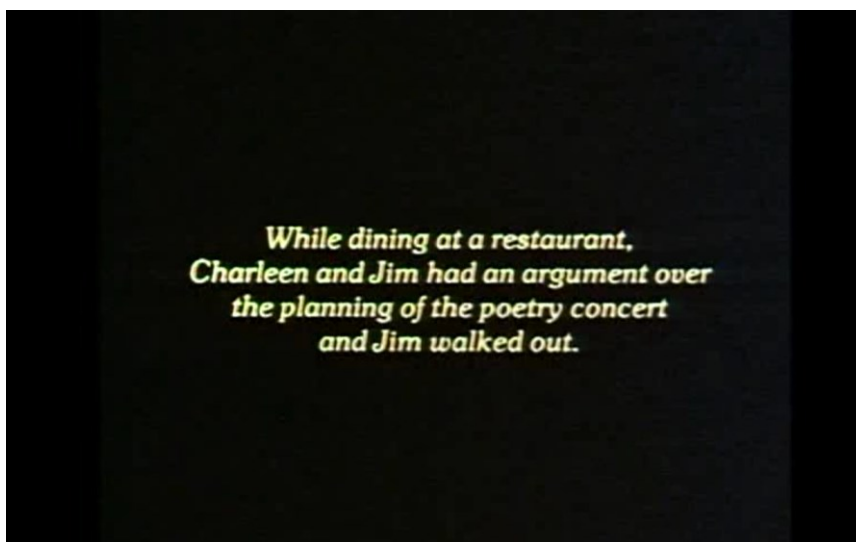
Este paseo en coche anticipa una escena familiar junto a Tom y Jim frente al televisor viendo un programa de poesía en la que ella misma participa. Tal y como se comentaba con anterioridad en la imagen 6, esta presentación de otras pantallas se realiza a través de una puesta en abismo. Posteriormente se pasa a otro rótulo: «Charleen visita a Lucy», en este caso la inclusión de los títulos resulta imprescindible para entender el monólogo en el coche antes de ver a Lucy. Tras un soliloquio acerca de la conexión que ha mantenido en diferentes momentos con mujeres negras se sucede el encuentro entre ambas que no resulta demasiado esclarecedor pues lo único que incluye en el montaje es un chiste. Después se corta a negro y se vuelve a una puesta en abismo con un programa de televisión, en este caso de cocina, en el que también participa Charleen, ante la atenta mirada de su hijo Tom y Jim.

A continuación se vuelve a una secuencia que transcurre dentro del coche; en este caso ya no hay reflexión ni diálogo, solo aparece Charleen cantando. Aquí se combinan dos tipos de recursos utilizados como interludios, las transiciones musicales y los paseos en coche. Tras esto, el personaje vuelve a su ámbito profesional, la

---

<sup>54</sup> Como los números musicales en el piano en *Backyard* entre otros.

escuela, donde enseña técnicas creativas a los chicos pensando en la posibilidad de vivir en el mundo dentro de doscientos años. Esta secuencia es interrumpida con un nuevo inserto de créditos en los que se combina lo profesional y lo personal. Se desarrolla durante una cena entre Jim y Charleen, que hablan sobre el recital de poesía, diálogo que acaba en discusión y este abandona la cena.



**Imagen 4: Intertítulo sobre discusión entre Jim y Charleen durante su cena**

Nunca se llega a ver la cena ni el origen de la discusión entre ambos, simplemente el título de crédito informa sobre todo esto. Posteriormente es Charleen la que habla por teléfono con Jim. Gracias a la información avanzada por el texto el espectador es capaz de seguir la conversación. Pues en un primer momento parece ser que este ha decidido abandonar el recital de poesía por diferencias con su pareja. Esta llamada telefónica en la que el espectador permanece activo, pues solo es capaz de oír una parte de la conversación, se repetirá con su exmarido casi al final de la película. De nuevo, tal y como si se tratase de una obra poética vuelven los recursos del coche que funcionan como entreactos y sirven para saber más del personaje pues mientras conduce esta parece más relajada y olvida durante un instante la cámara. En esta conversación habla sobre una persona mayor a la que cuida y de Jancy, una chica a la que atiende y que le permite unos ingresos extra a la familia. Una secuencia que no dura demasiado pues inmediatamente se pasa de nuevo a un rótulo que explica como finalmente Jim accede ayudar a Charleen en el recital que se celebra en Indianland, Carolina del Sur, a pesar de la discusión que habían tenido con anterioridad. Lo primero que puede apreciar el espectador es a Jim, nervioso, inquieto y de mal humor. No tarda en llegar la primera discusión, en este caso con Ena, la hija de Charleen. La disputa comienza por un asunto que podría considerarse banal pero



que permite una lectura más compleja del suceso. La chica viste una camiseta con una serigrafía del David de Miguel Ángel. Jim es el primero en ver la camiseta y enfadar pidiéndole a la chica que cambie su vestuario. A continuación, Charleen la convence sobre la necesidad de cambiarse de ropa. El motivo de la discusión radica según palabras textuales de Charleen «no puedes llevar un pene en Carolina del Sur» a lo que Ena responde, «es arte [...] si hubiera una mujer con un montón de pechos no discutirías». La respuesta de la joven sin quererlo da en la clave del conflicto, no es necesaria una lectura más compleja para entender a la sociedad americana de Carolina del sur en el año 1978. Más contundente resulta el nuevo comentario de Jim, quien le da dos opciones a la chica o bien cambiarse la camiseta o quedarse allí mismo sin acudir al evento.

Definitivamente, Ena se cambia de camiseta y el problema se soluciona, aunque en este caso resulte absolutamente evidente la lectura paternalista y conservadora de su propia madre. En esta primera obra, no solo la intención de dejar en segundo término la relación de Charleen con un chico más joven sino de forma más evidente la obligación de cambiarse de ropa para el recital de poesía muestra una radiografía muy conservadora en asuntos de género. Lo que abre una nueva posibilidad de análisis, pues sería interesante una lectura de género de las principales obras del realizador para trazar un retrato del sur de los Estados Unidos en diferentes momentos temporales.



**Imagen 5: Imagen de Ena con su camiseta**

Tras la discusión se corta a negro y tras un inserto de apenas unos segundos, en los que se va a Ena con otra camiseta, se pasa directamente al recital de poesía en el que aparecen los diferentes personajes que han ido ensayando previamente. Desde Jim, Fred a la propia Charleen. El acto se desarrolla con música en directo y es una muestra más del interés por el sonido diegético del realizador. Tras el evento los personajes charlan en el exterior del auditorio, a excepción de Jim, quien aparece alejado de Charleen y más serio que el resto. Este detalle devela lo que el siguiente título aclara, la relación entre ambos ya está terminada y la aparición en el recital de poesía de Jim se trataba simplemente del epílogo. El rótulo añade: «después del concierto, Charleen quería estar sola. Pasaron unos cuantos días. Finalmente, ella nos pidió que fuéramos a su casa. Había estado en el hospital y ahora quería hablar con nosotros». Ya el texto aclara algo más el estado de la relación, aunque aún es necesaria la conversación que mantiene con su exmarido, Murray, por teléfono, para acabar de entender lo que acabó pasando. Charleen enfadada acudió a casa de Jim para hablar con él, encolerizada golpeó puertas, ventanas y cristales hasta lastimarse y provocarse heridas que le hicieron acabar en el hospital.

Gracias a la conversación telefónica con su exmarido el espectador puede construir la secuencia y entender la situación. Esta charla presenta por primera vez a Charleen emocionada por el interés de este. La composición es bastante extraña, ella de espaldas mientras habla por teléfono, por lo que se pierde la reacción facial. Tras leer el proyecto de rodaje de la obra Ross explica «I was able to lay the sound over another shot of Charleen on the phone, in which her back is toward the camera, cutting the sound to make it fit, but it is a poor substitution, and the scene has lost a lot of its strength. I have learned a lesson about buying second-handfilm stock» (McElwee, 1977: 22). Ross no solo explica que pierde una de las escenas más potentes, además bromea con su particular sentido del humor tan presente en su filmografía acerca de la conveniencia de comprar película de segunda mano. La siguiente escena, con Charleen más calmada ayuda al espectador a entender la sucesión de actos. Aquí mucho más tranquila explica y asume el fin de su relación y lo compara con otras experiencias parecidas. «Si hubiera escrito el relato yo misma, este hubiera sido el final más lógico» afirma, sin embargo, una cosa es escribir y otra vivir puntualiza la poeta. La obra concluye con una secuencia musical donde vuelve a aportar voz y música para cerrar la película. A continuación se adjunta un esquema de todas las secuencias que componen la película para poder realizar un análisis visual completo de la estructuración de la misma.

<b>0. Títulos de crédito.</b>
1. Título informativo.
2. Charleen en el colegio. Presenta a Fred.
3. Tom enfermo en el sofá.
4. Coche de camino a visitar a su madre.
5. Visita a su madre.
6. Charleen. Colegio con Fred.
7. Coche. Reflexiona sobre la motivación en las escuelas.
8. Carta. Ejercicio que le manda Pound.
9. Títulos informativos.
10. Ensayo poesía. Primero a Jim. Luego Fred. Aparecen más tarde Billy y Scott.
11. Concierto música diegética. Tras el ensayo.
12. Coche. Presenta a Hue Monowitt. Famoso músico que tocaba el violín y ahora habla en poesía.
13. Títulos informativos.
14. Visita a su padre. Ven fotografías de este cuando era más joven. Padre canta guitarra.
15. Cartas. Vende para educar a Tom.
16. Títulos informativos.
17. Entrevista a Charleen. Ina habla sobre su aversión a la poesía.
18. Coche. Charleen. Beneficios de la jubilación.
19. Televisión. Programa sobre poesía. Charleen viéndose. Conversación sobre ella en el instituto.
20. Títulos informativos.
21. Coche. Habla sobre Lucy.
22. Lucy. Cuenta un chiste.
23. TV charleen programa cocina en TV.
24. Pelea de Jim con Tom.
25. Coche. Charleen. Canta.
26. Charleen colegio. Ejercicio a los chicos como sería el mundo dentro de 200 años.
27. Títulos informativos.
28. Discusión telefónica con Jim.
29. Coche. Recoge a Jancy.
30. Títulos informativos.
31. Discusión con su hija Ina sobre camiseta.
32. Recital de poesía (Música).
33. Saliendo del recital. Jim alejado.
34. Títulos informativos.
35. Conversación teléfono Charleen y Murray (exmarido).
36. Reflexión sobre el fin de su relación con Jim.
37. Charleen cantando.

El esquema básicamente resume el análisis narrativo explicado con anterioridad, donde además de las dos líneas temáticas principales, familia y trabajo, se incluyen una serie de elementos que funcionan con una cierta cadencia poética. El primero de estos elementos es la constante inclusión de rótulos informativos, hasta nueve en toda la película que aportan información añadida a lo que el espectador

simplemente observa. El segundo punto es la decisión de incluir las secuencias de Charleen en su coche mientras se desplaza a diferentes lugares, estos insertos se repiten hasta siete veces en toda la película y funcionan como pausas dramáticas. En estas pausas el espectador tiene la oportunidad de conocer mejor al personaje que se encuentra en un ambiente familiar y relajado. El tercero de los elementos que se repiten son las pausas musicales, desde el concierto casi al inicio en la casa de Charleen al final donde ella cierra la obra cantando. El recurso de las cartas que llega a repetirse hasta en dos ocasiones y funciona como puente con el pasado del personaje. A pesar de que la obra no cuenta con ningún *flashback* en su composición temporal, la presencia de las cartas, tal y como lo hacen las fotografías en su visita a su padre, evocan la necesidad de volver al pasado.

En cuanto a las transformaciones como variaciones estructurales hay que hablar de un final por suspensión, pues en realidad se trata de una construcción absolutamente fragmentaria. La vida de Charleen está contada según trazos vitales de diferentes momentos de su presente, es por ello que la historia concluye con un final abierto, por suspensión, donde todo queda sin resolver. Si se considerara la realización del recital de poesía como objetivo narrativo del personaje, en ese caso, sí se podría hablar de saturación, del mismo modo que si se centrara en su relación con Jim. Ya desde el comienzo se nos presenta como una relación difícil debido a la importante diferencia de edad entre ambos por lo que lo más lógico resulta el final que toma. No obstante, la película continúa después del recital de poesía y tras el fin de la relación de Jim por lo que hay que hablar de un final por suspensión.

### **7.1.2. Estructura de existentes**

Por lo que se refiere a los existentes es posible localizar más de treinta en el global del relato. Aparentemente es un número bastante elevado si se considera que se trata de un medimetraje. No obstante, hay que considerar que esta cifra aumenta considerablemente al filmar a la profesora en su labor docente. Con todo esto, del número total solo nueve van a respetar el criterio anagráfico. Entre ellos se incluye en primer lugar, por supuesto, a Charleen, auténtica protagonista y *leitmotiv* de la obra. Es el personaje que da título a la misma y su inclusión en diferentes cintas del realizador la ha convertido en uno de sus estilemas más evidentes. Al tratarse del personaje central del relato resulta interesante trazar su esquema actancial.

<b>Sujeto</b>	<b>Charleen Swansea.</b>
<b>Objeto</b>	Completar el recital de poesía.
<b>Destinador</b>	Interés artístico por la poesía.
<b>Destinatario</b>	Propio recital de poesía.
<b>Ayudante</b>	Fred.Hue.Jancy.
<b>Oponente</b>	Jim. Exmarido. Tom y Ena.

El esquema actancial anterior está centrado en una de las líneas temáticas del personaje, su labor profesional, representada en el recital de poesía. Sin embargo, se escapa una segunda línea dramática que no aparece tan clara, pues se desarrolla de forma más fragmentaria, pero que se verá con posterioridad en el desarrollo de los bloques narrativos centrada en la Charleen más personal. Para comenzar hay que hablar de la presencia de sus hijos, Ena y Tom, quienes son imprescindibles para entender al personaje de forma completa. Ambos han sido considerados como oponentes de la profesora.

En primer lugar, Tom enferma durante algunos días y provoca que su madre desatienda sus obligaciones con la organización del recital, si se considera que el objeto principal de esta es completar con éxito la muestra es evidente que la inclusión de la enfermedad en Tom provoca una interferencia. En segundo término, su hija Ena es la protagonista de un conflicto, instantes antes de viajar hacia el recital, que se analizará con más detalle a continuación. Sus hijos, al igual que ella misma se convertirán en personajes recurrentes en la filmografía de McElwee. Otro existente que se comporta como personaje es Jim, actual pareja de Charleen y diecisiete años más joven que ella. Respecto a este personaje la obra no aporta demasiada información sobre él, condicionada por una decisión propia del realizador. En este sentido hay una tendencia muy evidente de no incluir secuencias en las que ambos aparezcan juntos, algunas secuencias completas han sido omitidas y completadas con información textual.

Un caso diferente se produce con Fred, quien aparece en varias secuencias junto a la profesora. Es un alumno afroamericano de poesía, un chico joven que abre la película ensayando para el recital y que luego participará en el mismo. Uno de los recursos habituales en el realizador es mostrar a personajes disfuncionales, algo extraños, pero presentados con total naturalidad. En este caso concreto se trata de

Hue, un supuesto famoso violinista que en la actualidad de la obra se dedica a recitar poesía mientras «controla» el tráfico. Es un personaje del que no se tiene más información que un breve diálogo con Charleen dentro de su propio coche. Este tipo de personajes excéntricos conviven en el relato con otros más convencionales, tal y como es el caso de Jancy, la niña que cuida Charleen. Se podría considerar como un personaje puramente accesorio pero a pesar de esta condición sirve al espectador para entender las dificultades financieras y la necesidad de combinar varios trabajos de esta.

Si los hijos de Charleen se definen a través de conflictos, sus padres son presentados de forma muy diferente entre sí. Por una parte, su madre lo hace a través de una extraña conversación que parece ayudar al espectador a entender algo más del carácter del personaje. En sentido opuesto, la ternura de la visita a la fábrica de su padre da un punto de humanidad al mismo que se contrapone a la historia materna. En el bloque familiar de esta hay que señalar también a Murray, el exmarido de Charleen, representado en múltiples conversaciones, quien siempre aparece en *off* incluso en la llamada telefónica que cierra la obra.

Además de todos estos personajes, hay que considerar al realizador como creador y autor, Ross McElwee, quien construye su propio personaje. A pesar de que no se trata de una película autobiográfica, a diferencia de la mayor parte de sus producciones, en este caso específico decide no actuar de narrador ni filmar a su familia, centrandó el interés en Charleen. No obstante, el personaje de Ross está latente, por lo que se ha considerado necesario realizar el esquema actancial del personaje. Este aparece siempre en *off* y es uno de los principales catalizadores del relato. Si se considera por tanto a Ross como sujeto, hay que contemplar que su objeto es filmar una película cercana a la realidad que tenga como centro a su antigua profesora, Charleen Swansea. La motivación que impulsa al realizador es el interés en reflexionar sobre la forma fílmica de la obra, por lo que la película nace junto a *Backyard* y *SpaceCoast*, cada una de ellas con un tratamiento diferente. Se podría considerar como una reflexión a tres niveles de la cuestión del sujeto fílmico en el cine.

La película analizada, *Charleen*, es un seguimiento durante un mes a un personaje conocido pero ajeno al realizador que le sirve como excusa narrativa para encontrarse a sí mismo. *Backyard* en cambio es justo lo contrario, una obra acerca del propio realizador, con metraje familiar pero que funciona como una reflexión más global, en este caso el tratamiento de los afroamericanos en la sociedad americana.

Mientras que *Space Coast* resulta ser una de las obras menos representativas del director, más cercana al *cinéma vérité* que ninguna de las otras. Volviendo de nuevo al esquema actancial hay que considerar que el destinatario, por lo tanto, no puede ser otro que la película finalizada, que se convierte en muestra inequívoca de que el sujeto alcanza el objeto planteado. Los principales ayudantes en este caso son: Michel Negrofonte, quien ayuda como técnico de sonido; la propia Charleen, que se presta a formar parte como centro de la obra; además del recital de poesía que sirve como excusa narrativa para articular la cinta. Frente a esto, es ella misma la que en momentos determinados puede actuar como su principal oponente, pues la sobreactuación del personaje y la dificultad por captar su lado más real podrían poner en riesgo el interés realista del director, añadido esto a la falta de película que le impide grabar alguna escena concreta, tal y como se verá más adelante.

<b>Sujeto</b>	<b>Ross McElwee</b>
<b>Objeto</b>	Grabar una película sobre Charleen.
<b>Destinador</b>	Interés reflexionar sobre la forma cinematográfica.
<b>Destinatario</b>	Propia obra.
<b>Ayudante</b>	Michel Negrofonte. Charleen.
<b>Oponente</b>	La sobreactuación de Charleen. Falta de película.

Aunque la obra cuenta con un importante número de actantes, tal y como se veía con anterioridad, no existe duda que Charleen ocupa el centro del relato. Sin embargo, no todos los existentes van a funcionar como personajes; en este sentido hay que señalar a los que no cumplen con el criterio anagráfico, entre los que se encuentran muchos de los alumnos y asistentes al recital de poesía. Con todo, estos sí que ayudan a definir al personaje y cumplen una función como ambientes, tales como los compañeros de clase. El caso contrario lo representan personajes que si poseen nombre, como Billy o Scott, que aparecen en uno de los ensayos del recital pero que no aportan nada más a la obra, por lo que incumplen el criterio de focalización y relevancia.

Con respecto al tratamiento de la realidad y los modelos de mundo hay una constante búsqueda de la realidad efectiva en toda la película donde el realizador intenta pasar desapercibido la mayor parte del relato. A diferencia de obras posteriores en las que es un ente activo, pues no solo actúa, también modifica las diferentes actitudes de los personajes, en este caso, Ross parece un simple espectador que

sigue a Charleen a la búsqueda de construir su historia. Esta realidad efectiva está condicionada por la decisión de no incluir sonidos extradiegéticos. Del mismo modo desde el montaje se potencian los planos secuencia en los que el espectador puede apreciar el interés por no manipular, no cortar. La inclusión de otros universos diegéticos se produce siempre a través de una estructura de puesta en abismo o cajas chinas, tal y como se puede apreciar en la imagen 6. Donde otras diégesis son siempre presentadas a través del propio aparato televisivo para que el espectador pueda ser consciente de la intención narrativa.



**Imagen 6: Imagen de Jim en una de las múltiples puestas en abismo.**

Este recurso es utilizado en la película por primera vez pero es una técnica que repetirá en cintas posteriores como *Backyard* o la reciente *Bright Leaves* entre otras. La decisión de mostrar el aparato dentro del propio encuadre de la composición responde a una clara intencionalidad narrativa con el espectador, quiere que sea consciente de esta puesta en abismo. En esta misma línea destaca el interés por captar las reacciones de los espectadores dentro de la pantalla, en este sentido, funcionaría algo así como un «metaespectador» que funciona en relación con las constantes puestas en abismo.



### 7.1.3. Estructura de la historia. Composición temporal

La composición temporal está estructurada de forma bastante lógica siguiendo una ordenación cronológica, lineal y vectorial. El relato lleva la misma dirección de la historia y el punto de referencia para el tiempo se establece alrededor del recital de poesía como centro. Consiguientemente las acciones se sitúan de forma ordenada para el espectador, que encuentra una ordenación temporal bastante sencilla donde los acontecimientos se suceden de forma progresiva y ordenada. No hay saltos temporales en el relato, ni tan siquiera uso de *flashbacks*, la vuelta a recuerdos se realiza a través de las cartas que funcionan como nexos con el pasado: «References to Pound's letters come in to the film in two short scenes, and I believe the scenes are justified because she is shown selecting and photocopying the letters she must sell in order to pay for her children's education» (McElwee, 1977: 15-16). Por lo tanto, las cartas funcionan como un objeto simbólico que hace al personaje trasladarse a otro momento temporal.

Si el orden del relato es bastante sencillo, tampoco existe demasiada complejidad respecto a la duración temporal, donde hay que señalar que tanto la ausencia de banda sonora como la preferencia por grandes planos secuencia crean la sensación en el espectador de estar frente a un tiempo escena o real. Sin embargo, esta impresión está maximizada por la omisión de fundidos y la predilección por cortes a negro. Si bien, durante el relato se recurre en múltiples ocasiones a saltos en el tiempo, siempre hacia delante, que funcionan como elipsis narrativas. Estas supresiones de parte de la historia en el relato son sustituidas por intertítulos que explican al espectador lo sucedido. Considerando todos estos factores, hay que hablar de un tiempo del relato menor que el de la historia, es decir, tiempo sumario.

En la película las frecuencias representadas corresponden a tres de los cuatro tipos, siendo la repetitiva la única que no aparece en sentido completo. En primer lugar, la frecuencia singulativa es la más habitual, un caso práctico es el recital de poesía que sucede tanto una vez en la historia como en el relato. En segundo término, la frecuencia repetitiva, esta se basa en acciones que ocurren una vez en la historia y varias en el relato. En este caso de estudio, no es posible localizarla en acciones concretas, aunque sí a través de frases, poesías y diálogos que son recitados durante el ensayo y más tarde en el recital. El tercer tipo de frecuencia es la múltiple, hechos parecidos, similares, pero no iguales, que se repiten varias veces tanto en la historia

como en el relato. Y que aparece representada en los diferentes viajes en coche de Charleen que sirven como transición, tal y como se puede ver en la imagen 3, en el constante empleo de títulos de créditos como sustitutos de la narración o en las secuencias en las que las cartas son las protagonistas. Y por último, la frecuencia iterativa, que se produce cuando una acción se representa una única vez en el relato pero ha ocurrido varias veces en la historia. Este caso estaría representado en la visita a Hue, el poeta callejero, o las visitas tanto a su madre como a su padre. Estas acciones solo son representadas una única vez en el relato pero han ocurrido más veces en la historia.

#### **7.1.4. Estructuras enunciativas**

Otro punto de análisis son las estructuras enunciativas del relato donde hay que centrarse tanto en las figuras reales como en las figuras vicarias. Las más habituales en cuanto a figuras reales son las de director y guionista que ambos coinciden con Ross McElwee. No obstante, acerca de las figuras vicarias habría que ser una consideración particular en esta obra frente a otras del director. El sujeto institucional y el sujeto de la enunciación, tal y como es habitual en su filmografía, coincide con él. Sin embargo, con respecto al sujeto del enunciado, esta obra resulta ser bastante particular en cuanto a su habitual estructura narrativa donde él mismo suele representar un papel principal como sujeto del enunciado. En este caso concreto, la responsabilidad como sujeto del enunciado recae en el personaje de Charleen quien ocupa durante todo el relato el mayor protagonismo. Si es cierto que, a pesar de no aparecer como sujeto del enunciado y una vez conocida la globalidad de su filmografía, es posible trazar una retrospectiva para localizar en su primera obra algunos de los estilemas que más tarde se van a desarrollar en otras de sus películas. En este sentido, la inclusión de puestas en abismo o estructura de cajas chinas es un estilema muy presente en la mayor parte de su trayectoria. La decisión de respetar el marco del televisor y filmar una pantalla dentro de otra, tal y como se puede ver en la imagen 6, se repetirá en obras posteriores. La propia inclusión de Charleen como personaje protagonista en el metraje de McElwee, que empieza con esta obra pero se va a repetir con bastante frecuencia es otro de los estilemas presentes en esta película.

Respecto a la decisión de no incluir narradores se puede considerar que son los rótulos los que funcionan con una clara intencionalidad narradora pues van a

adelantar información o matizar otra que pueda quedar difusa para que el espectador entienda el relato. Si bien es cierto que no aparece un narrador, las constantes declaraciones de Charleen y la decisión de omitir la pregunta-respuesta de Ross (o la simple interacción con este) convierten de forma indirecta a Charleen en una especie de narradora homodiegética e intradiegética, por supuesto. Pues además de pertenecer a la diégesis está representada icónicamente. Esto convierte al realizador en una especie de narratario fantasma, quien escucha atentamente al personaje sin interrumpirle, salvo en una declaración «¿Por qué no, Charleen?» que es la única vez que se puede escuchar a Ross en toda la obra.

En cuanto al punto de vista y en concreto al cognitivo-figurado, hay que hablar de focalización objetiva o externa, como consecuencia de la propia estructura del relato. La fragmentariedad, sumada a la inclusión de elementos repetitivos y la preferencia por la frecuencia múltiple, complica mucho un primer acercamiento al texto. En ocasiones, la obra parece que intenta llegar a una focalización interna o subjetiva, representada en el personaje de Charleen pero que se hace imposible de seguir por un espectador medio, quien fruto del desorden intenta decodificar el mensaje. Es por ello que hay que considerar que la obra está más cercana al suspense, es decir, a la focalización externa, donde el espectador debe permanecer activo para entender el texto en su globalidad.

#### **7.1.5. Banda de imágenes auditivas**

Como en la mayor parte de la filmografía de Ross McElwee la presencia de sonido extradiegético es algo muy poco o nada habitual. En *Charleen*, su primera obra, y la única de toda su filmografía que cuenta con un técnico de sonido, Michel Negrofonte, compañero de promoción y profesional, no existen sonidos que no se correspondan con la diégesis. La tendencia que luego se repite en otras cintas nace en esta primera película. El sonido es diegético durante toda la filmación, se descarta la voz de un narrador que acompañe o explique determinados fragmentos que podrían necesitar de esta aclaración. Es por este motivo que algunas de las secuencias son presentadas con rótulos para informar al espectador de lo que va a pasar o de que ha pasado previamente para llegar a ese instante.



**Imagen 7: Improvisado concierto de Charleen en su casa**

A pesar de la consideración del sonido como algo puramente diegético, la obra no renuncia a la inclusión de números musicales. Desde el fin de un ensayo en casa de Charleen que acaba con un improvisado concierto, tal y como se puede ver en la imagen 7 a la visita a su padre, quien acompañado de una guitarra emociona a través de la música. En uno de los múltiples insertos de Charleen en su coche canta una emotiva canción, en esta ocasión no se la ve y es su mirada subjetiva de la trayectoria del coche que recorre las calles de Carolina del Norte. El recital de poesía también está acompañado de música diégetica, así como el final de la película donde Charleen acaba cantando en su clase, sola. Son múltiples y variados los insertos musicales que hacen olvidar al espectador la decisión de no incluir banda sonora y que lo sitúan de forma más cercana en un retrato más auténtico, menos manipulado, al menos en la percepción.

**7.1.6. Cuadro resumen de la película *Charleen* (1977)**

Sujeto	Charleen Swansea
Objeto	Completar el recital de poesía.
Destinador	Interés artístico por la poesía.
Destinatario	Propio recital de poesía.
Ayudante	Fred.Hue.Jancy.
Oponente	Jim. Exmarido. Tom y Ena.

Sujeto	Ross McElwee
Objeto	Grabar una película sobre Charleen.
Destinador	Interés reflexionar sobre la forma cinematográfica.
Destinatario	Propia obra.
Ayudante	Michel Negro ponte. Charleen.
Oponente	La sobreactuación de Charleen. Falta de película.

Modelos de mundo	
Realidad efectiva	Sí
Ficción verosímil	Sí
Ficción no verosímil	No

Transformaciones como variaciones estructurales	
Saturación	No
Inversión	No
Sustitución	No
Suspensión	Sí
Estancamiento	No

Tipos de ordenación diegética	
Estructura tradicional	No
Estructuras atómicas independientes	No
Estructuras atómicas coordinadas	No
Estructuras atómicas subordinadas	No
Puesta en abismo	No
En torno a un eje	Sí. Nuclear aglutinante.

Tipo de composición temporal (Orden)	
Ordenación cronológica lineal	Sí
Ordenación circular	No
Ordenación cíclica	No
Ordenación acronológica	No

Tipo de composición temporal (Duración)	
Sumario	Sí
Pausa	No
Real	Sí

Tipo de composición temporal (Frecuencia)	
Singulativa	Sí
Repetitiva	No
Iterativa	Sí
Múltiple	Sí

Tipos de narradores	
Homodieético	Sí
Heterodieético	No
Intradieético	Sí
Extradieético	No

Presencia de narratario	
Referencias a narratario	Sí
No referencias a narratario	No

Tipos de focalización	
Interna	No
Externa	Sí
Omnisciente	No

Tipos de música, sonido	
Extradieético	
Intradieético	Sí

## 7.2. Análisis de la obra *Space Coast* (1978)

### 7.2.1. Resumen argumental. Composición diegética.

*Space Coast*<sup>55</sup> (1979) es la segunda película del director. En este caso, se trata de una producción codirigida junto al también realizador Michel Negroponte. La obra se enmarca en un trilogía compuesta por *Charleen* (1977) y *Backyard* (1984) en la que Ross McElwee opta por buscar su propia voz y mirada a través de tres ejercicios audiovisuales de diferente naturaleza narrativa. Las tres producciones se enmarcan dentro del proyecto de posgrado titulado «Three Experiments in Cinéma Vérité» para el Massachusetts Institute of Technology (M.I.T.). Si en la primera de ellas opta por acercarse a su antigua profesora y amiga, Charleen, de una forma interactiva, sin dejar el yo autobiográfico al margen y formando parte activa del relato, ahora lo hace buscando una realización más observacional, distanciada, sin la inclusión en la narración, más allá de una labor puramente informativa.

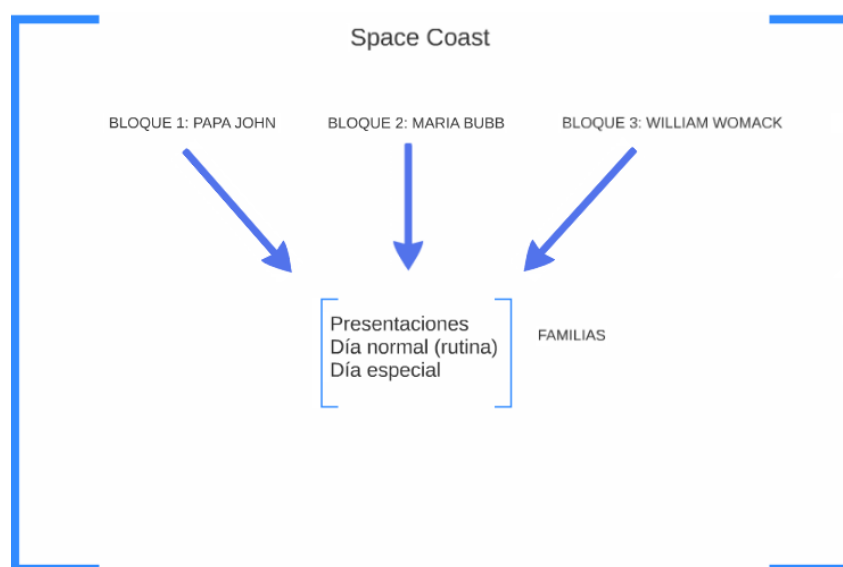
Las líneas temáticas principales de *Space Coast* se centran en la historia de tres personajes aparentemente inconexos que vivieron en Cabo Cañaveral, en Florida, desde los años cuarenta. La posterior desactivación del programa espacial en la década de los setenta provoca una importante crisis económica y una depresión en el territorio. Bajo esta premisa se desarrolla una cinta observacional en la que McElwee busca encontrar su propia voz autorial. Mientras en el tercero de los experimentos, *Backyard*, la autobiografía es lo más evidente, resulta especialmente relevante acercarse a estas tres primeras películas, puesto que en ellas se empiezan a perfilar las marcas autoriales que van a caracterizar al realizador durante el resto de su filmografía. La composición diegética de la película está caracterizada por tres líneas dramáticas cardinales representadas en los personajes principales que estructuran el relato.

El primer bloque está compuesto por el personaje de Papa John, antiguo trabajador del programa espacial, que fue despedido con el final de la ayuda. En la actualidad es el líder una banda de moteros y es sin lugar a dudas el personaje central del relato. La composición diegética prima el tratamiento a esta historia por lo que

---

<sup>55</sup> Antes de comenzar con el análisis de *Space Coast* (1978), hay que agradecer a su realizador la copia facilitada. La versión utilizada para el texto es una copia digital en baja calidad convertida del formato original de 16mm. Por este motivo, algunas de las imágenes incluidas en este capítulo concreto no van a tener la misma calidad que en otras partes de la investigación. Aunque esto no ha afectado ni al visionado ni a las posibilidades de análisis narrativo, tal y como se verá a continuación.

aparecerá como la historia central. El segundo de los bloques está compuesto por Maria Bubb, periodista que ha trabajado durante más de veinte años escribiendo y publicando acerca de la actividad y el desarrollo espacial. El tercero de los bloques está compuesto por la historia de William Womack, un personaje un tanto particular. Trabaja en una empresa de construcción, pero, además, para muchos niños es la figura de un famoso payaso televisivo.



**Cuadro resumen de la estructura diegética de la obra**

La película comienza con un rótulo que sitúa geográficamente al espectador, bajo el texto «Cape Canaveral, Florida several years after the phasing out of the Apollo Moon landing missions». A continuación, la voz de un informativo narrador contextualiza temporalmente en el mes de enero del año 1977, mientras se suceden planos aéreos que marcan el viaje, tanto de los directores como de los espectadores a la localización. Los tres personajes que tienen en común haber participado en el programa espacial, destinados a Cabo Cañaveral, serán los impulsores del relato, tal como puntualiza un impersonal narrador. La primera de estas historias es la de Papa John, ahora desempleado, que trabajó, al igual que el resto de protagonistas, en el programa espacial. La voz del narrador lo presenta como el presidente de una banda motera, «Los Santos», mientras bromea junto a sus compañeros acerca del uso de armas, permitiéndose alguna referencia directa a Clint Eastwood. Desde este primer bloque se observa el carácter profundamente observacional de la película, la cámara no comenta, no invade, deja hacer. Tras conseguir la suficiente confianza con los actantes, filma momentos diarios, aparentemente irrelevantes, como la secuencia siguiente en la que Papa John limpia su moto junto a su hija.



El segundo de los bloques comienza con la presentación de Maria Bubb, una periodista espacial que ha trabajado durante más de veinte años informando acerca de los diferentes lanzamientos que se han producido en Cabo Cañaveral. Si la presentación de Papa John era más observacional, en este caso, Maria habla a cámara mientras presenta diferentes objetos relacionados con el mundo espacial. La voz que entrevista es diferente a la del primer narrador, en este caso, es Ross, aunque en ningún momento se presenta como tal. Maria enseña a cámara las zapatillas de Ron Evans, uno de los primeros en viajar a la luna, a diferentes fotografías y recortes de prensa donde aparece con múltiples personajes relevantes en la carrera espacial americana. A continuación, asiste a un lanzamiento espacial, dialoga y pregunta tanto a otros periodistas como a los encargados de seguridad. Tras esto, dicta por teléfono su crónica del lanzamiento.

Ahora es William Womack quien protagoniza, el tercero de los personajes principales en los que se va a centrar el relato. Como en los casos anteriores es presentado por una sobria voz de narrador que informa sobre el trabajo que este realiza en la construcción. Fuma y toma café mientras atiende una llamada telefónica. Su compañera de trabajo también atiende el teléfono, aunque está en un segundo término, no solo por el hecho de no ser presentada por el narrador sino que además queda fuera de cuadro.

Una vez presentados los tres personajes, la obra vuelve de nuevo a empezar el ciclo. Ahora es Papa John, en su vivienda, junto a su mujer e hija, quien abre este segundo bloque de contenido. En la siguiente secuencia, su hija Diane, pide cupones de alimentación a través de un teléfono público. Esta vez, el personaje sí es presentado por el narrador. La composición no es especialmente buena, pues el cámara duda en ocasiones entre filmar a la niña o a la madre, pero es precisamente esa incertidumbre en la captación la que otorga valor a la filmación. Esa sensación de construir la obra mientras se está filmando podría representarse perfectamente en esta secuencia. Es uno de los momentos dramáticos de más tensión, la chica recibe una respuesta negativa a la petición de alimentos y coincide con la indeterminación del realizador que parece estar incómodo por la posición de cámara que ha elegido para este instante.

Esta última secuencia resulta esclarecedora pues sirve para revelar la verdadera intencionalidad de los directores. En el caso de McElwee es bastante usual

recurrir a espejos y reflejos para hacer consciente al espectador de su inclusión en el relato. En esta secuencia, la cabina telefónica está cubierta de espejos, por lo que hubiera sido un momento idóneo para entrar en la composición. No obstante, a diferencia de otras obras en las que funciona como un ente activo, en este caso prefiere mantener una posición puramente de observador.

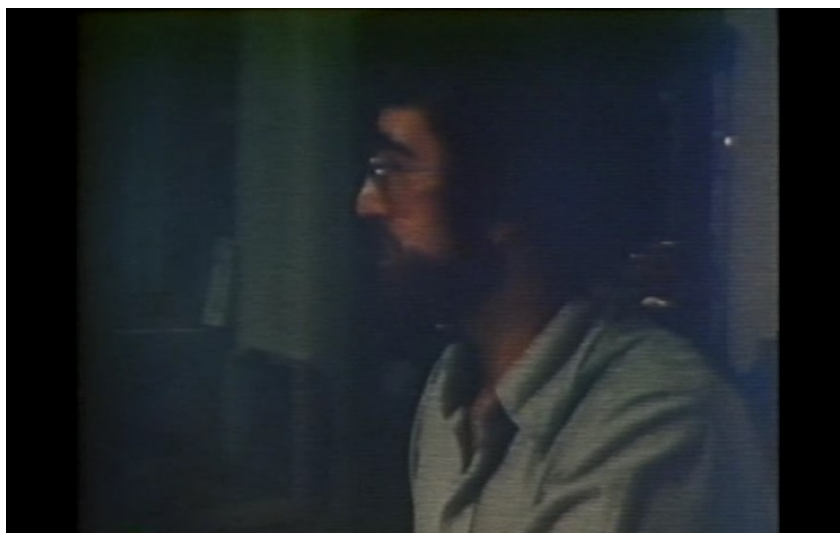


**Imagen 8: Diane y su hija piden cupones de comida a través de una llamada**

La secuencia funde con una imagen de Papa John que continua poniendo a punto su moto, mientras su mujer, hija y nieta participan en la conversación. De nuevo, vuelta al hogar, donde la familia completa visiona una película religiosa en televisión. Aquí se incluye uno de los estilemas de composición más habituales del realizador a la hora de optar por una puesta en abismo. El marco de la pantalla siempre aparece dentro de cuadro, para que el espectador pueda ser consciente de la inclusión de una pantalla dentro de otra. La música diegética es la protagonista de la siguiente secuencia donde Papa John toca el piano en la iglesia, un coro de asistentes canta y el padre de Papa John arenga con un discurso religioso. Al igual que en el caso de su hija Diane, el narrador se limita a presentar al personaje.

Tras una secuencia de transición donde Papa John y los moteros desfilan por la carretera, se pasa al segundo de los bloques temáticos, el protagonizado por Maria Bubb. En su casa dicta una nota de prensa por teléfono. Su padre y sus perros la observan mientras tanto. La cámara se mantiene observacional, sin intervenir en la acción, a sabiendas que el interés narrativo en la vivienda ahora mismo no existe, más allá de captar el aburrimiento o la monotonía como estilo de vida en el personaje. Una cena con Maria y un personaje que el espectador no acierta a ubicar y que el narrador

no presenta, Ross aparece en la propia cena y es filmado por su compañero, Michel Negroponte, tal y como se puede comprobar en la imagen 9. En la misma se incluye el micrófono de sonido dentro de la propia composición; la decisión de incluir los medios técnicos dentro de la filmación es uno de los estilemas del realizador, tal y como se verá en las estructuras enunciativas de la obra y de su filmografía.



**Imagen 9: Ross es filmado por su compañero Michel Negroponte**

De nuevo, volviendo al tercero de los bloques, ahora es William Womack quien es afeitado, teñido y maquillado para su actuación como payaso. Durante la secuencia aparece su hijo, quién también se maquilla para la actuación, aunque no es presentado por el narrador. La inclusión de medios técnicos se repite; en este caso la cabina de realización sirve como lugar para presentar el espectáculo. Tanto los niños como el propio payaso cantan en directo, la actuación finaliza con un número musical coreografiado. Una vez concluido el recorrido por los tres personajes se vuelve al primero de los bloques narrativos, el protagonizado por Papa John. Los planos en el salón de su casa ya son un recurso habitual en las filmaciones del personaje. Tras esto, explica a uno de sus amigos cómo es mejor golpear con la navaja, la forma de cogerla y el lugar para hacerlo. El bloque concluye con una visita junto a sus amigos motoristas al rodaje de una película que filma cerca de allí y que necesitan especialistas para figuración. Se incluye parte del rodaje de la película y una surrealista escena que desconcierta extraída de su contexto: unos torpes personajes con traseros de plástico bailan y tropiezan alrededor de una cabra.

Al igual que ocurría con la grabación de William en el programa de payasos, en este caso también se incluye la cámara de cine y el proceso de filmación. Es un

lanzamiento nocturno el recurso utilizado como transición para pasar al segundo de los bloques, el centrado en Maria Bubb. El padre de la periodista explica a cámara que no hay trabajo en la ciudad después del Apollo. En la composición de la imagen se puede ver a Maria en un segundo término al fondo de la casa, tal y como se aprecia en la imagen 10. El teléfono suena y esta cruza por mitad del plano para responder al mismo, una secuencia que de forma improvisada capta con total naturalidad el instante. Es el coche el espacio elegido como transición para un acto de celebración al que es invitada como periodista, y tras este, brindan, celebran y muestra fotos de ella misma en Rusia con diferentes astronautas famosos. Vuelta al tercero de los ciclos narrativos, ahora es William Womack quien acude con su hijo a cazar serpientes. Si el primero de los periodos servía de presentaciones, el segundo se utiliza para retratar un día normal, este tercer recorrido por los personajes realiza una panorámica por un día algo especial en la vida de cada uno de ellos.



**Imagen 10: Padre de Maria Bubb habla a cámara mientras su hija trabaja al fondo**

Los ciclos completos se suceden en orden lineal, sin fracturas hasta el momento. Ahora es Papa John quien acude con su familia a un combate de lucha libre, Maria Bubb y su padre ven la televisión en casa, cada uno en una habitación diferente y con una programación distinta. En lugar de pasar de nuevo al bloque de William se inserta una secuencia de Papa John, junto a su hija, quienes juegan a pelearse. Tras este paso por el primero de los bloques, se salta al tercero, donde William discute con un compañero instantes antes de colocar un cartel publicitario de su empresa. Ahora el ciclo comienza de nuevo, Papa John habla y juega con su nieta. Maria Bubb va a la peluquería y William disfrazado de payaso canta y baila en un desfile local. La película concluye sin acabar el ciclo, de nuevo Papa John lo comienza

con diferentes grupos de moteros que hablan entre ellos con claros signos de ebriedad. Ahora es el padre de Maria quien continúa viendo la televisión, ella conduce mientras escucha la radio, la secuencia funde con otro lanzamiento nocturno que sirve como conclusión a la cinta.

## **ORDENACIÓN DIEGÉTICA DE LA OBRA**

### **CICLO 1**

Bloque 1. Papa John.  
Bloque 2. Maria Bubb.  
Bloque 3. William Womack.

### **CICLO 2**

Bloque 1. Papa John.  
Bloque 2. Maria Bubb.  
Bloque 3. William Womack.

### **CICLO 3**

Bloque 1. Papa John.  
Bloque 2. Maria Bubb.  
Bloque 3. William Womack.

### **CICLO 4**

Bloque 1. Papa John.  
Bloque 2. Maria Bubb.

### **CICLO 5**

Bloque 1. Papa John.  
Bloque 3. William Womack.

### **CICLO 6**

Bloque 1. Papa John.  
Bloque 2. Maria Bubb.  
Bloque 3. William Womack.

### **CICLO 7**

Bloque 1. Papa John.  
Bloque 2. Maria Bubb.

Tal y como se puede ver en la gráfica de ciclos que se acompaña a continuación, y tras el anterior recorrido argumental realizado, la obra se compone de tres ciclos completos. Cada uno de ellos se desarrolla por los tres personajes principales, sin perder el orden de aparición inicial, Papa John, Maria y William. Tras

estos tres ciclos completos se produce una fractura con dos ciclos incompletos en los que se mantiene el primero de los bloques como el principal y se alternan el segundo y el tercero en cada uno de ellos. Tras esto se vuelve a otro ciclo completo, que sirve como recorrido por los tres bloques narrativos. El último aparece igualmente incompleto pues solo se desarrolla a través del primer y segundo bloque narrativo.

Con respecto a los espacios, el modelo de mundo durante toda la película se corresponde con uno de realidad efectiva. La preeminencia por extensos planos secuencia, así como un marcado interés por el sonido diegético, refuerza este modelo de mundo. Sin embargo, a pesar de que la representación sea natural, tanto la inclusión de la voz en *off* del narrador como las constantes puestas en abismo con otras pantallas de televisión consolidan el modelo de mundo de ficción verosímil. Hay que afirmar, por lo tanto, que ambos modelos de mundo coexisten en la cinta, utilizando el modelo de realidad efectiva como el más habitual aunque sin descartar la inclusión de un modelo de mundo de ficción verosímil. Este se consolida en su mayoría en las continuas inclusiones de pantallas dentro de pantalla, tal y como se puede ver en la imagen 11.

### **7.2.2. Estructura de existentes**

En cuanto al análisis de existentes hay que considerar que la película está centrada en tres actantes que funcionan como el esqueleto del relato: Papa John, Maria Bubb y William Womack. El primero de ellos es un antiguo trabajador en el proyecto espacial del Apolo que ahora pasa el mayor tiempo viendo la televisión y con su banda de moteros, del que además es el presidente. Sin duda, es el protagonista principal de la obra, pues su historia ocupa la mayor parte del metraje. Maria Bubb es la periodista encargada de publicar las notas de prensa relativas a los lanzamientos espaciales, esta, junto a su padre son una parte activa del segundo de los bloques narrativos. William Womack es el personaje principal del tercero de los bloques de contenido, un excéntrico personaje que combina trabajos tan dispares como ser el responsable de una empresa de construcción con el de payaso en televisión, por no hablar de la afición a cazar serpientes junto a su hijo. A pesar de que cada uno de los protagonistas son el centro de su bloque narrativo, la fragmentariedad en la historia y la huida de un nexo en común, más allá de la ubicación geográfica y laboral pasada, hace muy difícil no solo establecer conexiones entre ellos sino además trazar un esquema actancial de alguno de ellos.

Sin ningún tipo de dudas estos tres existentes son por derecho propio los tres personajes principales del relato pues cada uno de ellos cumple con el criterio anagráfico, de relevancia y de focalización en la cinta. Todos incluyen en sus bloques a otros actantes que van a funcionar como personajes en algunos casos y como ambientes en otros. En el caso de Papa John se puede hablar de su hija Diane, quien es presentada por la voz en *off* del narrador, al igual que a su padre. Sin embargo, la mujer de este, así como su nieta, no son presentadas, aunque por la situación contextual y las conversaciones se infiere el rol familiar. A pesar de que alguno de ellos no cumple con el criterio anagráfico, son personajes relevantes en la historia. Algo parecido ocurre con el padre de Maria Buba: aunque este si es presentado por el narrador y no se llega a conocer su nombre es innegable que se trata de un personaje relevante en la obra. En el caso de William Womack, no obstante, ocurre algo diferente que en los otros dos personajes, pues ni su mujer, ni sus hijos son presentados por el narrador, y tampoco son relevantes para el bloque narrativo que este protagoniza. En los otros personajes, en cambio, las situaciones familiares son clave frente a Will, donde su trabajo es la línea principal en su narración. El día de ocio que dedica a cazar serpientes junto a su hijo, este si ocupa un papel principal, aunque de igual forma no llega ni a hablar directa o indirecta con él.

Otros existentes cumplen con una clara función contextualizadora por lo que son más relevantes como ambientes que como personajes. Entre estos, en el primero de los bloques, se puede hablar de los diferentes amigos de Papa John, moteros pertenecientes al club «Los Santos», así como al equipo de filmación y actores de la película en la que participan como especialistas. En el segundo de los bloques, los compañeros de trabajo de Maria Bubb, así como los asistentes a los diferentes despegues, guardias de seguridad, astronautas y demás profesionales. Son relevantes por su función en el relato más que por su representación como persona es por ello que también pueden ser incluidos en el bloque de ambientes. Ya en el último de los bloques, el relativo a William Womack, se puede incluir a su secretaria además de todo el equipo técnico del programa de televisión, incluida figuración artística. De igual modo, los asistentes al desfile final también se comportan más como ambientes que como personajes.

### 7.2.3. Composición temporal

En cuanto al análisis de la temporalidad en el relato, hay que puntualizar antes de comenzar con el tratamiento que, la obra resulta ser de las más sencillas en la relación existente entre la historia y el relato. En un primer término hay que hablar de la ordenación, en este caso, se trataría de una ordenación lineal vectorial, a pesar de que la única referencia temporal aparece al inicio de la obra, bajo la voz del narrador que señala enero de 1977 como el punto de partida. Durante el resto de la cinta no vuelve a darse ninguna referencia temporal, por lo que se podría afirmar que se trata de una ordenación acronológica, ya que no existen referencias temporales para el resto de las secuencias que componen la película. Sin embargo, el relato parece seguir un seguimiento cronológico por los actantes, es más, la decisión de incluir la fecha inicial puede servir a este propósito.

Respecto a la duración temporal, hay que hablar de un tiempo sumario que se da en la mayor parte de la producción. En este sentido el tiempo de la historia es mayor al del relato, pues se producen importantes elipsis en la obra no cuantificadas y que no son medibles con la información temporal aportada. A pesar de que la mayor parte de la obra se desarrolla bajo esta duración temporal, también hay que hablar de tiempo real en muchas de las secuencias. Los planos sin cortar y el interés observacional de captar el instante convierten a esta duración temporal en la favorita de los realizadores. La pausa, en cambio, no está presente en la obra que se caracteriza por su sencillez narrativa.

Algo parecido ocurre con el trabajo de las frecuencias, al tratarse de una composición con una clara tendencia sencilla, no están representadas todas ellas, como en otras de sus producciones, donde lo habitual es encontrar muestras de un elaborado trabajo con estas. La frecuencia singulativa si que aparece ya que es la representación más simple, algo que ocurre una vez en el relato ha ocurrido una vez en la historia. Cualquiera de las acciones incluidas en la filmación se puede incluir en esta frecuencia, desde la pelea de Papa John con su hija a la conversación que William Womack tiene en su presentación. La frecuencia iterativa en cambio es menos usual y aparece representada en la película en acciones como la actuación de William como payaso, una acción que ocurre una vez en el relato pero que transcurre más veces en la historia. De igual modo, también hay que hablar de la frecuencia múltiple en acciones como los diferentes lanzamientos o el día a día frente al televisor de



personajes como Papa John o el padre de Maria Bubb. En este caso, son acciones parecidas no iguales que se desarrollan de forma cíclica en la producción.

La estructuración diegética se compone de historias atómicas enlazadas a cada uno de los personajes que representan los tres bloques narrativos del relato. Una sencillez que a su vez se resuelve en una estructura que va pasando de forma lógica por cada uno de los personajes, tal y como se podía ver en la estructuración diegética. Precisamente, por tratarse de fragmentos vitales de los personajes e historias tan atomizadas es muy difícil hablar de una microestructura en cada uno de los bloques. Es por ello que hay que considerar el final como variación estructural presente en la obra de suspensión, pues las acciones no concluyen ya que se desarrollan sin una lógica narrativa.

#### **7.2.4. Estructuras enunciativas en la obra**

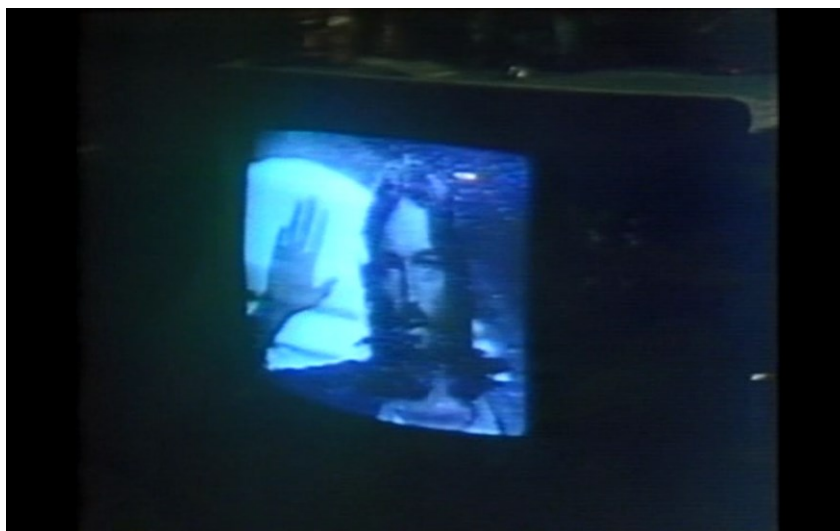
Hay que prestar especial atención a las figuras reales y a las vicarias en *Space Coast* pues al tratarse de su segunda producción e incluirse dentro de su programa de posgrado decide compartir responsabilidades junto al realizador Michel Negro Ponte. Ambos son directores y responsables de la producción a partes iguales según los títulos de crédito. Respecto a las figuras vicarias hay hablar en primer lugar del sujeto institucional, es decir los encargados de la financiación de la producción, que en función de los agradecimientos finales son el «Aspen Center for Contemporary Art» y «The Sioan Foundation to the Massachusetts Institute of Technology», así como la sección de cine dentro del M.I.T., estos organismos más Michel Negro Ponte y Ross McElwee son los que deberían aparecer como sujetos institucionales. Hay que considerar igualmente a ambos nombres como sujetos de la enunciación, pues son los encargados de la dirección. Respecto a los sujetos del enunciado destaca el trío que compone la historia principal compuesto por Papa John, Maria Bubb y William Womack y el propio Ross McElwee. Aunque la presencia de este último sea solo anecdótica, durante el análisis de su filmografía se va a comprobar que su propia presencia es uno de sus estilemas más comunes.

El relato incluye la presencia de dos narradores externos a la historia principal, estos se representan de forma heterodiegética y extradiegética, es decir, ni pertenecen a la diégesis ni están representados icónicamente. Aunque, en este sentido hay que mencionar que una de las voces de la narración es la del propio Ross McElwee, quien

además aparece icónicamente representado, tal y como se podía ver en la FIG. 2, por lo que se podría considerar intradieгético al estar incluido como sujeto del enunciado. No obstante, no hay suficiente información en la obra para reconocer que se trata de su voz y este reconocimiento es consecuencia del visionado de sus posteriores producciones. Existe un gran interés por diferenciarse como directores frente a la narración. Esto entronca y continúa con la sencillez narrativa comentada en la composición temporal, ya que tampoco hay presencia directa ni indirecta de narratario.

Es posible localizar en la película algunos emblemas de la narración, es decir, objetos que posibilitan que el relato siga avanzando sin la necesidad de un narrador. Las diferentes fotografías que muestra el personaje de Maria Bubb sirven para conocer más de las relaciones de esta con personajes famosos, sin la necesidad de un narrador que lo puntualice. En este sentido, las constantes puestas en abismo y presencia de programas en televisión revelan gran parte de las tendencias de los personajes. Los rótulos informativos iniciales que sitúan geográfica y socialmente la obra también podrían llegar a ser considerados como tales. Con respecto al punto de vista cognitivo, es decir, cuanto sabe el espectador respecto a los personajes principales del relato, hay que considerar que se trata de una focalización externa. Por regla general, durante toda la cinta el espectador no llega nunca a saber qué va a pasar en la secuencia siguiente e incluso en ocasiones tiene serios problemas para decodificar la acción que transcurre en tiempo presente. A pesar de la vocación del narrador omnisciente, que presenta y aporta información de algunos personajes, hay que considerar que la focalización predominante en la película es la externa u objetiva.

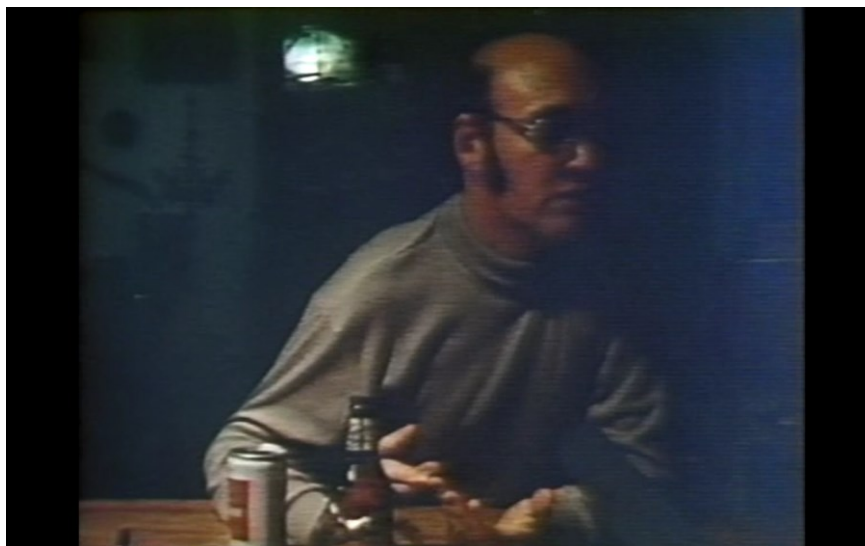
Se comentaba con anterioridad que la obra es quizás una de las menos representativas del realizador, no solo por la codirección en la misma sino además por utilizarse como ejercicio para encontrar su propia voz. No obstante, esto no imposibilita que en ella aparezcan algunos de los estilemas ya conocidos y más habituales en sus posteriores filmaciones, si bien, la película tiene una clara intencionalidad didáctica para la propia configuración de Ross como realizador. En primer lugar, la presencia de una voz en *off* y de más de un narrador serán algunos de los recursos más comunes en la filmografía de McElwee. Con la particularidad, en este caso concreto, de que el narrador se mantiene ajeno a la acción. Al igual que la cámara es puramente observacional, este busca cumplir con una clara intencionalidad omnisciente de puntualizar y ofrecer cierta información imprescindible para el espectador que no puede obtenerla de otro modo.



**Imagen 11: Puesta en abismo de pantalla dentro de la filmación**

En el aspecto visual, algunas marcas que luego desarrolla en el resto de sus películas se pueden apreciar aún en formación en esta obra. La composición de planos donde se aprecia la puesta en abismo, es decir, pantalla dentro de pantalla, es una de ellas. Y no solo es característica la filmación de pantallas y las reacciones de sus espectadores, sino que además siempre opta por dejar el aparato que proyecta las imágenes como una parte importante de la composición, tal y como se puede apreciar en la imagen 11.

Es relevante destacar la inclusión de personajes excéntricos, particulares o incluso *freaks* como detonantes relevantes en su narrativa. En esta película, a pesar de que Papa John pueda ser el máximo exponente de esto, personajes como Maria Bubb o el propio William Womack podrían cumplir a la perfección en este papel. Así como también la necesidad de incluir los medios técnicos necesarios para la filmación dentro de la propia obra. En la película se produce en varios momentos concretos: en la decisión de filmar el control de realización y las cámaras en el programa de televisión protagonizado por William como payaso; la inclusión de la filmación, con cámara de cine incorporada, de la película en la que Papa John y su club participan como especialistas; a la presencia del micrófono como ente activo, dentro de cuadro, en la cena con Maria Bubb donde Ross McElwee es incluido como personaje. Dos de estos ejemplos se puede apreciar con claridad en la imagen 12 y 13.



**Imagen 12: Inclusión de micrófono dentro de la composición**

Si bien en la imagen 12 se puede apreciar el micrófono en el lateral derecho de la composición, algo disimulado por la baja calidad de la copia, pero sin ninguna intención de ser ocultado en la filmación original. O en el caso de la imagen 13 donde directamente se opta por incluir el control de realización como una localización buena para ser incluida en el metraje final de la producción.



**Imagen 13: Inclusión de medios técnicos en la composición**

Tal y como se ha comentado con anterioridad, a pesar de tratarse de una de las primeras películas del director y no resultar la más significativa para su análisis es posible extraer al menos en estado embrionario algunas de las claves estilística que desarrollará con más acierto en el resto de su filmografía durante las dos décadas posteriores.

### 7.2.5. Banda de imágenes auditivas

Respecto al trabajo con el sonido hay que señalar la presencia de dos voces diferenciadas en cuanto a la narración. Una de ellas será reconocida por el espectador que conozca la filmografía de McElwee como su voz, con una intensidad, tono y timbre ya relacionados con el yo autorial, tan importante en obras posteriores como *Sherman's March* o *Time Indefinite*. Sin embargo, y si el análisis se realiza en orden cronológico, solo será posible relacionar esa voz con Ross para los que hayan realizado un concienzudo visionado de su primera producción, *Charleen*, donde también aparece. La segunda voz que emerge en la narración es más dura, más distante y también más didáctica, y no figura en los títulos de crédito quién es el encargado de locutar junto a McElwee, aunque al tratarse de una codirección es posible que se trate de Michel Negroponte. Se podría afirmar, por tanto, que la inclusión de dos narradores externos a la diégesis, tanto narrativa como icónicamente, responde al interés, observacional, expresado durante toda la película.

No obstante, como será habitual en sus posteriores producciones el interés por el sonido diegético parece estar claro desde sus primeras obras. En esta en particular, desde el inicio y en cada uno de los bloques narrativos centrados en los tres protagonistas que estructuran el relato, hay al menos una presencia de sonido diegético. En el caso de Papa John, es posible verlo tocando el piano en la iglesia mientras que un coro acompaña la melodía. Como en casos posteriores, se incluye tanto la fuente del sonido como la justificación diegética dentro de cuadro.



Imagen 14: Papa John toca el piano en la iglesia

Tras un combate de lucha libre al que asiste justo a su hija, se incluye una secuencia nocturna, donde es difícil reconocer al personaje pero en el que su voz aclara al espectador que se trata de Papa John. Este canta una canción difícilmente identificable, pues por la propia dicción del personaje denota su embriaguez. Es posible igualmente encontrar música diegética en el bloque dedicado a Maria Bubb, quizás las acciones de transición filmadas en su coche, donde la radio musical acompaña los trayectos es el lugar más común para hacerlo, mientras que en el caso de William Womack son varios los momentos en los que la música diegética lo acompaña. Uno de los ejemplos más evidentes es el programa de televisión en el que aparece como payaso, pues además unas bailarinas realizan una coreografía, tal y como se puede apreciar en la imagen 15.



**Imagen 15: William Womack vestido de payaso al fondo mientras observa a las bailarinas**

No obstante, no es el único caso donde William aparece junto a una música diegética pues en su última aparición en la película desfila acompañado por música en directo y un gran multitud de asistentes. Cada uno de los personajes principales encontrará espacio para la música diegética en sus bloques narrativos. Además de esto hay que añadir que el sonido de la televisión, con las diferentes programaciones, será uno de los empleos diegéticos del sonido más contextual.

Y si la utilización del sonido diegético resulta trascendental para entender a los personajes, también lo es el silencio intencionado. Frente al silencio como recurso narrativo, se enfrenta el exceso de diálogo de William Womack, quien aparece hablando en cada una de sus apariciones: por teléfono, con otros compañeros o directamente a cámara, mientras no para de reír. El silencio, en cambio está presente en la casa de Maria Bubb y las interminables secuencias de su padre viendo la

televisión o simplemente mirando a cámara, que ayudan al espectador a visualizar mejor el entorno familiar. La monotonía y la rutina del día a día en la casa de Maria también están presentes en el primero de los bloques narrativos. El silencio es un recurso psicolingüístico en la filmación, donde Papa John sin camiseta pasa las horas sentado en su sofá ante la atenta mirada observacional de la cámara, al tiempo que su mujer realiza las tareas del hogar en un segundo término o su hija juega con su nieta, el tiempo pasa y Papa John continúa inmóvil.

La tendencia por el sonido diegético y la justificación del mismo con la presencia de la fuente sonora en cuadro parece nacer en esta obra y va a acompañar al realizador en sus próximas producciones. Esta será la tónica dominante y lo más habitual será continuar con esta misma fórmula, tanto en el empleo diegético del sonido como de los silencios.

### 7.2.6. Cuadro resumen de la película *Space Coast*.

Modelos de mundo	
Realidad efectiva	Sí
Ficción verosímil	Sí
Ficción no verosímil	No

Transformaciones como variaciones estructurales	
Saturación	No
Inversión	No
Sustitución	No
Suspensión	Sí
Estancamiento	No

Tipos de ordenación diegética	
Estructura tradicional	No
Estructuras atómicas independientes	Sí
Estructuras atómicas coordinadas	No
Estructuras atómicas subordinadas	No
Puesta en abismo	Sí
En torno a un eje	No

Tipo de composición temporal (Orden)	
Ordenación cronológica lineal	Sí
Ordenación circular	No
Ordenación cíclica	No
Ordenación acronológica	No

Tipo de composición temporal (Duración)	
Sumario	Sí
Pausa	No
Real	Sí



Tipo de composición temporal (Frecuencia)	
Singulativa	Sí
Repetitiva	No
Iterativa	Sí
Múltiple	Sí

Tipos de narradores	
Homodiegético	No
Heterodiegético	Sí
Intradiegético	Sí
Extradiegético	Sí

Presencia de narratario	
Referencias a narratario	No
No referencias a narratario	Sí

Tipos de focalización	
Interna	No
Externa	Sí
Omnisciente	No

Tipos de música, sonido	
Extradiegético	No (salvo narración)
Intradiegético	Sí

### **7.3. Análisis de obra *Backyard* (1984)**

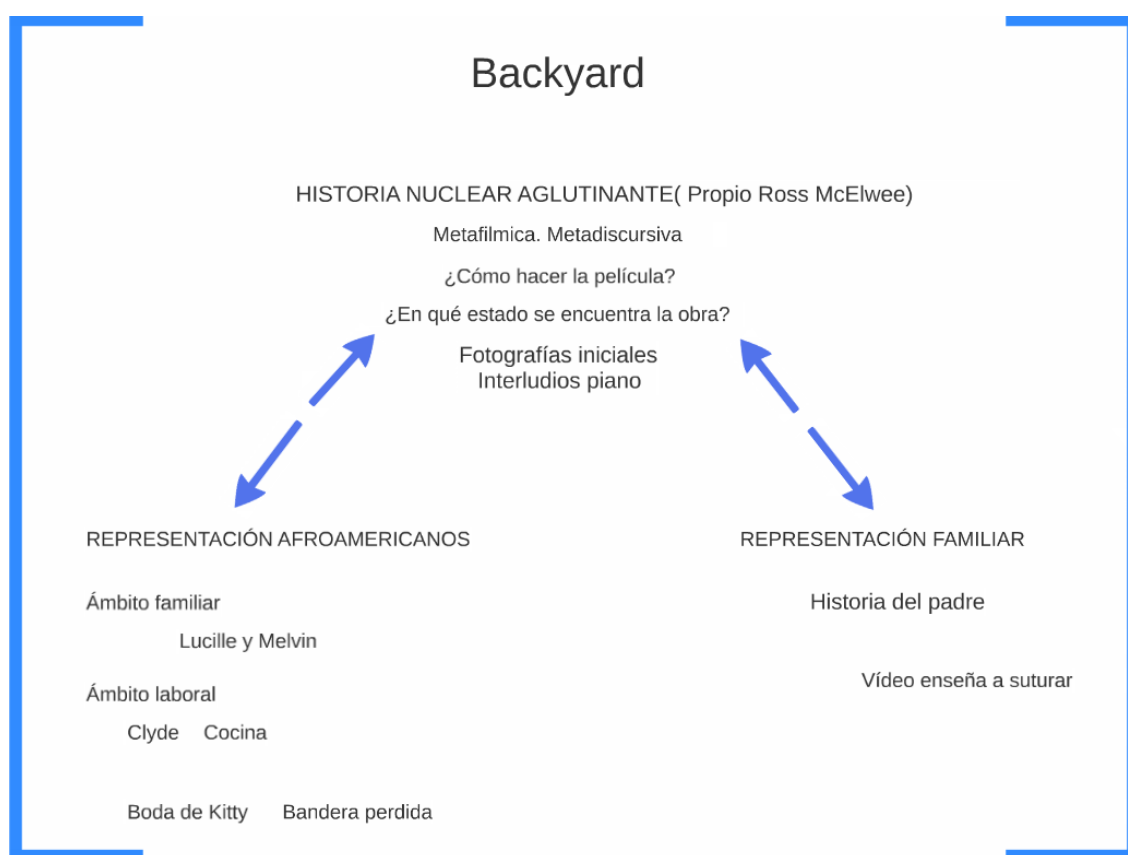
#### **7.3.1. Resumen argumental. Composición diegética.**

*Backyard* es uno de los primeros intentos del realizador por acercarse al cine autobiográfico y donde empieza a definir gran parte de las marcas autorales que lo van a ir acompañando a lo largo de su filmografía. La película combina dos historias diferentes que llegan a cruzarse de tal forma que se hace imposible separarlas. Por una parte un acercamiento a su historia familiar y por otra parte una reflexión acerca de la situación de los afroamericanos en los Estados Unidos del sur. Afirma el realizador que la obra partía de dos ideas diferentes pero que al visualizar los materiales y plantear el montaje entendió lo que no había visto hasta ese momento, ambas historias resultaban ser una sola. El recorrido a través de su propia familia retrataba a la perfección la situación de algunos personajes afroamericanos que los han ido acompañando desde su infancia. De este modo, el director se plantea una historia desde lo familiar como camino para llegar a lo global. A pesar de que cronológicamente ya había rodado una película como *Charleen* (1977), no es hasta este momento en el que la inclusión de sus familiares como personajes principales del relato van a resultar imprescindibles.

La estructura diegética de la película *Backyard* se divide en dos bloques narrativos principales que aglutinan la mayor parte del contenido de la obra. El primero de estos bloques está centrado en su relación familiar, con especial atención tanto a la figura paterna como a la fraternal con su hermano Tom. El segundo de los bloques se centra en la representación e integración de afroamericanos en el sur de los Estados Unidos. Lo interesante, tal y como se verá a continuación, no es que los bloques a su vez se subdividan en múltiples bloques, que lo hacen, lo remarcable es la presencia, como en casos posteriores de análisis, de un bloque meta-filmico que se ubica entre los dos bloques principales, creando un tercer bloque narrativo. Este bloque funciona como un metadiscurso que se centra en la reflexión y análisis de la propia estructura diegética de la obra desde su diégesis. Es decir, algo así como la reflexión sobre el discurso mientras se construye.

Estos tres son los bloques narrativos principales de los que se pueden extraer los dos grandes temas que el director articula en la película: a) su relación familiar con su padre y hermano; b) la representación de los afroamericanos en los Estados Unidos. Dos líneas temáticas principales de las que se pueden separar tramas que incluyen la relación paternal y fraternal frente a la relación con el realizador; las diferencias de la

representación de personajes negros en el hogar, aunque la vinculación sea laboral, frente al tratamiento y consideración social que ocupan cuando desempeñan otro tipo de actividad laboral fuera de su «familia». Con respecto a la ordenación diegética hay que hablar de una estructura nuclear aglutinante construida alrededor de un metadiscurso centrado en el realizador sobre la propia estructura de la película. Esta historia a su vez está coordinada con la relación familiar y la representación de afroamericanos y se subdividirán en diferentes líneas dramáticas. Es interesante la presencia de un bloque coordinado que se desarrolla bajo la estructura diegética de ficción verosímil, como en el análisis anterior. A continuación se adjunta un esquema que aglutina y sintetiza las principales estructuras narrativas presentes en la obra.



**Cuadro resumen de la estructura diegética de la obra**

Como puede verse, se podría hablar de tres bloques narrativos generales que se distribuyen de la siguiente forma: una historia nuclear aglutinante que es el bloque principal centrado en el realizador y en el concepto metafílmico del mismo. Es decir, se trata de un bloque centrado principalmente en el ¿cómo se debe hacer la película? Y una vez empezada ésta en el «¿cómo estoy haciendo la película?». Estas dos ideas de metadiscursividad son estilemas propios del realizador y están presentes en

algunas de sus películas y que en este caso se representan a través de material de archivo diferente al resto.

Por una parte es posible localizar la presencia de este bloque en las fotografías con las que comienza la obra. De esta forma se considera el empleo de material fotográfico fijo que no se repite en el resto del metraje y funciona como una marca de distinción respecto al resto de la obra. El inicio sirve para presentar a Ross como personaje-narrador y hacer ver al espectador qué tipo de relación tiene con su padre y cuál es la que le gustaría tener.

El segundo bloque está acompañado de las intervenciones en el piano; estas se repiten con bastante frecuencia y sirven como pausas narrativas en las que el espectador reflexiona y conversa junto al narrador de cuáles son las preocupaciones formales y estilísticas que está encontrando en la obra. De este primer bloque narrativo es posible extraer dos más. Antes de entrar en el análisis de estos es importante matizar que no se produce una relación de subordinación y si de coordinación con cada uno de los bloques, pues tanto en uno como en otro caso se insertan momentos que podrían ser intercambiables con otro de los bloques.

El primero de estos bloques tiene que ver con las relaciones familiares, al igual que en películas posteriores, la presencia familiar va a ser trascendental en el desarrollo narrativo del realizador, en este caso concreto centrado en dos miembros de su familia, tanto en su padre como en su hermano Tom. Sin embargo, hay referencias evidentes al fallecimiento de su madre, un hecho traumático que parece acompañar y condicionar el resto de su filmografía<sup>56</sup>. Y la inclusión de la abuela que funciona como un puente narrativo que de manera «encontrada», según palabras del propio realizador, une ambos bloques narrativos. «He claims to have been “especially” struck by the lyrics to one of her songs» (Jenkins, 2008: 22). La canción representada por la abuela cuenta la historia de un chico negro que es insultado mientras juega en la calle y es rechazado por un grupo de niños blancos. Al final de la misma, la madre aconseja al niño que salga y se divierta, que nunca pare de jugar pero siempre mejor en su patio trasero. La traducción literal de patio trasero al inglés puede ser *Backyard*, título de la obra que se analiza. No es casual que sea un miembro de su familia el que una ambos bloques narrativos y recuerde al espectador las vallas y muros que desde

---

<sup>56</sup> No es casual que en *Sherman's March* se incluyan referencias al fallecimiento de su madre. O que una película como *Bright Leaves* reflexione sobre la relación entre el tabaco y el cáncer. Hay que recordar que la muerte de su madre se produce por cáncer.

el sur todavía existen para la integración de afroamericanos. Una metáfora que se desarrolla en diferentes momentos narrativos de la cinta, tal y como se verá en las estructuras enunciativas.

Este interludio funciona como nexo para presentar el tercero de los bloques narrativos, la representación de afroamericanos en el sur de los Estados Unidos. Dentro de este bloque es posible diferenciar dos líneas temáticas diferenciadas, por una parte la centrada en el «ámbito familiar» y representada en los personajes de Lucille y Melvin. Con estos, la relación de Ross será natural, al igual que con el resto de su familia, para él no existen en principio diferencias raciales. En sus propias palabras «nunca cuestioné el hecho de que fueran personas negras las que cuidaban el jardín mientras sus mujeres me cuidaban a mí»<sup>57</sup>. Frente a ello, el segundo sub-bloque está centrado en el ámbito laboral y representado en la figura de Clyde, apicultor que trabaja tanto para la familia de McElwee como para la de Kitty. Es un personaje que funciona como excusa narrativa para conocer y ver a otros afroamericanos diferentes a Lucille y Melvin fuera de su entorno doméstico. En este caso se pueden apreciar evidentes diferencias raciales en cuanto al trato de unos y otros. Los personajes negros que saldrán representados en este bloque siempre estarán dentro del sector servicios y condicionados a un jefe blanco. Un caso evidente es su entrada en la cocina del Country Club, donde los empleados negros trabajan fregando platos o suelos, mientras el jefe de cocina es un hombre blanco. Este entra en cámara instantes después de ordenar a sus trabajadores que no abandonen el trabajo. Del mismo modo ocurre con el personaje afroamericano encargado de subir y bajar la bandera del Country Club, tras el robo de la misma, directamente asume que llegó tarde. Incuestionables marcas de sumisión y trato desigual en cada uno de los casos de población negra representada en la obra que evidencian una falta de integración social en muchos espacios públicos y sociales, que resulta especialmente interesante por el hecho de enfrentarse al ámbito doméstico en el que Lucille y Melvin son una parte más de la familia del realizador.

En cuanto a las transformaciones como variaciones estructurales hay que hablar de un final por estancamiento. Si bien es cierto que la historia parece llegar a un final lógico, no se podría hablar de un final por saturación, pues en realidad no se ha producido un cierre narrativo, a pesar de que en palabras del director se intente buscar

---

<sup>57</sup> La inclusión de la referencia en español corresponde a traducción propia del autor de la cita original: "I never questioned the fact that black men were taking care of the yard, while their wives were taking care of me".

un cierre a la película: «Mi padre y yo nos llevamos muy bien ultimamente. Bajo a visitarlo siempre que puedo. Él continúa practicando medicina y yo haciendo películas. Mi hermano es ahora cirujano y Lucille continúa cuidando de la casa mientras que Melvin corta el césped. Básicamente, las cosas van como la seda. Haciéndolo tan bien como siempre»<sup>58</sup>.

A pesar del intento final del narrador por dar con el broche de cierre la historia no se resuelve. Cada uno de los bloques narrativos del comienzo no llegan a una conclusión lógica, es cierto que resulta más que probable que el propio realizador buscara simplemente realizar un estado de la cuestión. Es decir, mostrar cada uno de lo que el considera su familia en el sur y que el espectador pudiera hacerse una idea. Sin embargo la intención narrativa de concluir con un plano desde fuera de su propia casa, desde el patio trasero y la re-afirmación de las cosas siguen funcionando de forma general, confirman que la obra pretendía ser eso una radiografía del instante.

### 7.3.2. Estructura de existentes.

En el análisis de *Backyard* es posible localizar un total de catorce existentes que se dividirán entre personajes y ambientes en función del triple criterio propuesto por Casetti (1991). Existe un conjunto de actantes que respetan el criterio anagráfico, de relevancia y focalización propuesto Casetti y Di Chio, por lo que son considerados personajes y a los que se volverá con posterioridad. El segundo grupo lo componen tres personajes afroamericanos Melvin, el jardinero afroamericano de la familia y el encargado de cuidar patio y jardín, Lucille, mujer del primero e igualmente trabajadora de la familia, y Clyde Cathey, un apicultor afroamericano que también trabaja para la familia.

Es posible localizar dos módulos de personajes que además funcionarán como bloques narrativos en el análisis diegético y que sirven al realizador para trazar su visión acerca de la representación familiar en el sur de los Estados Unidos. Y es que, de forma directa en muchos casos y accidental en otras tantas, consigue un retrato

---

<sup>58</sup> La inclusión de la referencia en español corresponde a traducción propia del autor de la cita original: "My father and I are getting along pretty well these days and I go back down to visit him whenever I can. He continues his medical practice and I continue to make films. My brother is now a surgeon and Lucille continues to keep the house in order while Melvin keeps mowing the lawn and basically things go along smoothly, pretty much the way they always have".

real de la representación social de la población negra en dos ámbitos tan diferentes como el hogar y la vida social. En este primer bloque familiar se podría incluir también a la abuela de realizador, a pesar de su breve aparición. No obstante, la importancia de la canción que interpreta frente a la cámara parece acompañar toda la película, desde el título de la misma al verdadero sentido narrativo de la obra, tal y como se verá en el análisis de las estructuras enunciativas.

Del total de los catorce existentes presentes son estos seis los únicos en el relato que funcionan de forma global como personajes, por lo que es posible encontrar a otros ocho que no alcanzan tal categoría y que deberían definirse como ambientes. Ann es la mujer del padre del realizador, su madrastra, en palabras del propio narrador. Un personaje que se desarrollará algo más en algunas de sus obras posteriores como *Sherman's March* (1986) pero que en el caso de la *Backyard* su presencia es meramente casual. Esto se confirma en que únicamente es protagonista activo en la secuencia de transición que incluye el trayecto desde su casa hasta el Country Club, apenas treinta segundos en cámara, para acudir a la boda de Kitty. Es además, por decisiones de montaje, un existente que aparece fuera del bloque familiar. Se podría considerar por lo tanto a Ann como el nexo necesario que justifica la presencia en el enlace matrimonial de Kitty, una consecuencia de la estructura narrativa que Ross da a la obra, es por ello un existente más cercano a los ambientes que a los personajes.

La importancia de la boda en el global de la historia conduce a que el espectador pueda descubrir a varios existentes que también funcionan como ambientes. Entre los que se incluye a la prometida, por supuesto, que funciona como excusa circunstancial para conocer más sobre las relaciones entre afroamericanos y blancos en el sur de los Estados Unidos. En realidad, el espectador no puede conocer más de ella, salvo que en palabras del propio narrador, «mi familia siempre había esperado que yo me estableciera y me casase con alguien como Kitty. Pero ahora, en su caso al menos, ya era demasiado tarde»<sup>59</sup>. El uso de la ironía y la comedia funcionan para Ross como elementos claves en la creación del retrato paródico. Es precisamente el juego que se produce entre la autobiografía, el documental y la

---

<sup>59</sup> La inclusión de la referencia en español corresponde a traducción propia del autor de la cita original: "The bride whose name is Kitty grew up in the house next door and my family had always hoped that I would settle down and marry someone like Kitty. But now in her case at least it's too late".

subjetividad el que crea un relato complejo situado en los límites fronterizos del *cinema vérité*, tal y como puntualiza el investigador y cineasta americano Derek Jenkins:

McElwee discovered that he could simultaneously untangle his misgivings about both the South and autobiographical film by acknowledging those problems indirectly. His “self-reflective complexity”, one that registers several layers of autobiographical and social meaning in every image and interaction, is confronted with humorous irony, a benign duplicity that gives way to the revelatory power of *vérité* while bypassing the posture of objectivity (Jenkins, 2008:15-16).

La complejidad narrativa de la autobiografía en Ross permite varios niveles de análisis en la línea de lo apuntado por Jenkins. En este sentido, se va a continuar con el estudio de los existentes antes de pasar al próximo nivel narrativo. Kitty o Ann, no son los únicos de los existentes que se comportan como ambientes, también lo hace su padre, al que solo es posible verlo conduciendo un carrito de golf junto a Clyde y al propio Ross, que filma en la parte de atrás de este mientras recorren el club social. Un ambiente que sirve al realizador para comprobar la representación de los afroamericanos y las relaciones que se establecen en la población del sur, en la línea de lo comentado por Jenkins y la autoconciencia a varios niveles que representa el cine autobiográfico para Ross.

El hermano de Lucille, al que esta visita junto a Melvin, tampoco tiene la suficiente entidad como para ser considerado un personaje. Lo único que puede detectar el espectador es el rechazo que tiene a la cámara, algo que parece acompañar al padre del director, tal y como se verá en el análisis posterior. El vecino que dice estar en una «misteriosa misión» también es parte de los existentes que funcionan como ambientes, en este caso específico, incluso de forma más simbólica. Este se sitúa sentado al otro lado de su valla mientras observa la posible llegada de ladrones a su domicilio y argumenta que sería genial que llegaran mientras Ross graba. Sin embargo, él parece más preocupado por filmar la extraña actitud del vecino que de la llegada de los ladrones. Estos son algunos de los existentes principales que actúan como ambientes, no obstante, no se pueden olvidar ni los diferentes enfermos a los que atiende el padre del realizador en cada uno de sus días de trabajo, ni a los amigos del hermano de Tom, que celebran su marcha a estudiar medicina.

De los catorce existentes que aparecen representados en la obra solo uno tiene la suficiente entidad para ser considerado como sujeto en un esquema actancial, el realizador Ross McElwee. Como en otros casos donde el realizador se representa



como el único o al menos el principal personaje de cada uno de los relatos, él mismo funcionaría como el sujeto principal de la acción con un claro objetivo, al menos a priori, hacer dos películas con el material de archivo que tenía de *Backyard* (1984), una centrada en su familia y otra en la situación de los afroamericanos en el sur. Pero, según comprueba el material y empieza a montar la película, es consciente de la dificultad de separar dos bloques tan personales para él, por lo que decide unirlos y hacer una única película.

El destinatario principal es el deseo de rodar una película sobre su familia, sin embargo, y como se veía en el objeto final, acaba uniendo ambas ideas y realizando una única obra. El destinatario es su relación familiar que se ve reforzada tras la reflexión audiovisual que realiza durante toda la obra. Es precisamente gracias a la diferente actitud de ayudantes y oponentes lo que provoca el resultado final. Su padre, desde el principio de la película, se presenta como el principal oponente para que realice la película. Desde su desinterés en la obra, las constantes alusiones al precio de la película, su negativa a ser grabado o los casuales problemas técnicos incluidos en la obra cuando intenta grabarlo. Sin embargo, no resulta ser el único oponente, pues su hermano durante gran parte de la obra también huye de las filmaciones. E incluso se tapa la cara en la cocina mientras lee el periódico para evitar salir en cámara. El hermano de Lucille es otro de los existentes que no quiere ser filmado; no obstante, al no ser considerado como personaje lo excluye del esquema actancial. El principal apoyo con el que cuenta el sujeto es Lucille y Melvin, personajes que van a estar siempre disponibles a ser filmados y que van a contribuir con cada una de sus declaraciones a cámara a que el espectador pueda hacerse una idea de la relación que existe entre ellos y la familia. A continuación se ilustra con una breve gráfica que muestra el esquema actancial anteriormente comentado.

<b>Sujeto</b>	<b>Ross McElwee.</b>
<b>Objeto</b>	Hacer dos películas (familia- afroamericanos).
<b>Destinador</b>	Rodar una película sobre su familia y el Sur de los EEUU.
<b>Destinatario</b>	La relación familiar.
<b>Ayudante</b>	Lucille. Melvin.
<b>Oponente</b>	Padre. Tommy. Hermano de Lucille.

El modelo de mundo se corresponde con el de realidad efectiva, además, como en casos posteriores, con especial atención a mostrar los medios técnicos necesarios para la filmación, aunque en este caso específico se produce la inclusión de un

modelo de mundo correspondiente a una ficción verosímil que se incluye gracias a una puesta en abismo o cajas chinas representado en el aparato de televisión. Es interesante ver cómo el realizador no decide cerrar el plano y solo mostrar la pantalla sino que opta por situar la cámara al lado de Ann, su madrastra y convertir a los espectadores en meta-espectadores, tal y como se puede ver en la imagen 16, un hecho que concuerda con el constante interés del director por hacer al espectador consciente de cada uno de los métodos que emplea para crear la película.



**Imagen 16: Puesta en abismo donde se contempla a un curandero.**

### **7.3.3. Composición temporal**

*Backyard* es su primera película puramente autobiográfica, una obra que condicionará toda su filmografía a partir de este momento. La mezcla de formatos y fuentes en la película es innegable desde el inicio de la misma con fotografías tanto de Ross McElwee como de su padre, que evidencian una amalgama que combina vídeos familiares con grabaciones profesionales en exclusiva para la obra. Desde las fotografías iniciales acompañadas de la narración, el realizador deja claro al espectador cuál es la relación con su padre. Ross es un hijo que no cumple las expectativas de un progenitor conservador que espera que su hijo sea médico y no director de cine. Es, por tanto, la relación con su familia la que va a condicionar la composición temporal de la obra. Es cierto que en ocasiones da la impresión de que se desarrolla bajo una ordenación anacrónica, pues hay numerosas filmaciones que el espectador no es capaz de ubicar temporalmente. De fondo se despliega la historia de

su hermano Tom, desde que decide estudiar medicina hasta el día que termina su formación en la misma. Estas son las únicas marcas temporales que acompañan el relato; sin embargo, la presencia de múltiples entrevistas y grabaciones desubicadas cronológicamente provocan en el espectador una desorientación temporal, que solo es recuperada al final de la obra durante la conversación que tiene con su hermano, de camino al aeropuerto, y que recuerda al espectador la cronología de la formación de este. No es habitual en la filmografía del realizador, tal y como se verá en posteriores análisis, distanciarse temporalmente desde la filmación de las imágenes al montaje y edición, pero en el caso de *Backyard* (1984), este tiempo se extiende bastante más, «alcanza casi una década, pues la filmación original data de mediados de los años setenta pero su estreno –y por tanto, su montaje final– tuvo lugar en 1984» (Cuevas, 2007: 41). Una distancia que configura a un Ross bastante más maduro y autoconsciente de todo el proceso.

El juego que se produce con la duración resulta especialmente interesante, pues es posible localizar tres variaciones de la misma, desde el tiempo escena, que es el más habitual en las filmaciones directas por el realizador (no corta las entrevistas, ni muchas de las grabaciones que suelen ser grabadas en planos secuencia, tales como la canción de la abuela o la historia del vecino con una misteriosa misión) hasta el tiempo sumario que se produce en el desarrollo narrativo de la historia del hermano, pues a través de elipsis salta desde el interés por estudiar medicina a los estudios de acabados. Mientras, el tiempo pausa se podría producir en los múltiples intentos de tocar la canción «Para Elisa» de Beethoven frente al piano familiar, pues es cierto que parecen intentos diferentes las similitudes en cada una de las tomas (filmadas en plano fijo) y el desacierto en cada una de ellas provocan en el espectador la sensación de enfrentarse ante un extensión del relato frente a la historia.

El trabajo con la frecuencia durante el desarrollo de la obra es muy interesante, ya que llegan a coexistir cada una de las representaciones narrativas de la misma. La frecuencia es singulativa en la gran mayoría de las acciones que solo son representadas una vez, tales como la fiesta de celebración de la graduación del hermano o la boda de Kitty. Sin embargo, la frecuencia repetitiva está presente en acciones como las de Ross tocando el piano, que se insertan a modo de interludio dramático para repensar la obra. «Los paréntesis y las digresiones, en clave personal o costumbrista, terminan así siendo una de las señas características de sus filmes, solicitando del espectador una cierta complicidad que se construye de un filme a otro» (Cuevas, 2007: 39). En este tipo de frecuencia se podría incluir de manera intertextual

en el vídeo donde su padre enseña a Tom a coser, un vídeo que se utiliza en otras de sus obras como *Bright Leaves* (2003). La frecuencia iterativa se sitúa en cada una de las acciones de Melvin, Lucille o Clyde que aunque solo la vemos una vez en el relato es evidente que suceden mucho más en la historia. La frecuencia múltiple está presente en las diferentes visitas del padre a sus pacientes o las filmaciones de padre y hermano afeitándose frente al espejo, pues a pesar de no ser la misma acción si que resultan muy parecidas. La complejidad en la película permite encontrar una amplia variedad de cada uno de los diferentes recursos narrativos relativos a la duración y a la frecuencia en la obra.

#### 7.3.4. Estructuras enunciativas

En el análisis de las estructuras enunciativas de la obra hay que detenerse en primer lugar en las figuras reales. En este caso de nuevo vuelven a coincidir tanto guionista como director en la figura de Ross McElwee, algo habitual en la toda la filmografía del realizador y que se respeta desde sus primeras obras. Las figuras vicarias son las encargadas de representar a las figuras reales dentro del relato y en este caso tanto sujeto institucional como sujeto de la enunciación coinciden con el realizador. También lo hace como sujeto del enunciado en la mayor parte del relato, representado a través de las fotografías que abren la obra, tocando el piano e incluso representado la figura real de realizador, como se puede apreciar en la imagen 17. Aunque otros personajes, como la abuela o el hermano, se representan como sujetos del enunciado en determinados momentos narrativos de la obra.



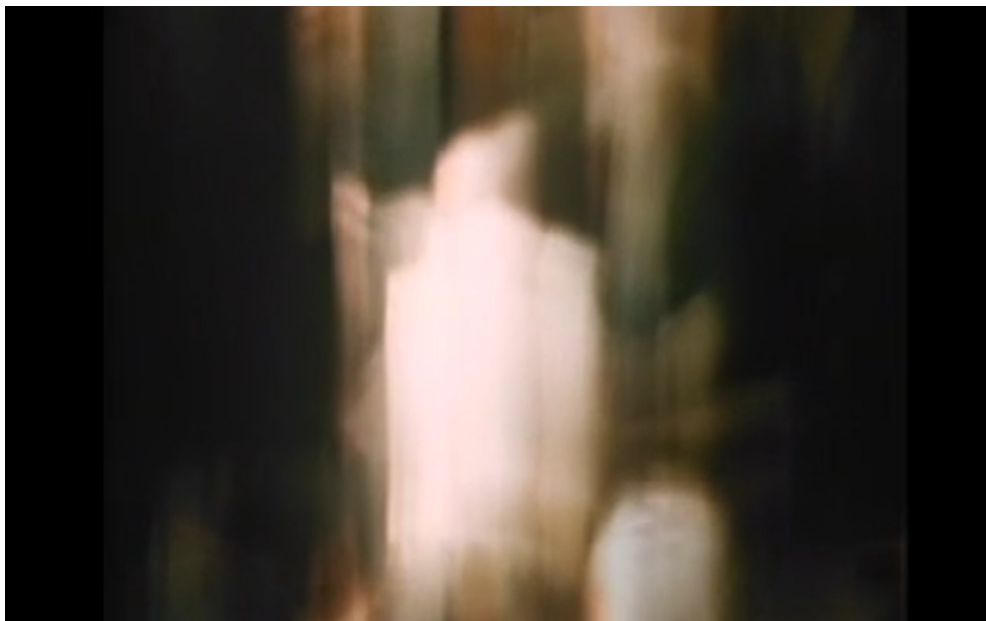
Imagen 17: Inclusión del realizador con la cámara dentro de la composición

El narrador es homodiegético e intradiegético y aparece representado también en la figura del director. Aparece icónicamente representado y forma parte de la diégesis, algo que no es demasiado habitual en el cine documental más convencional donde la figura del narrador omnisciente heterodiegético y extradiegético es lo clásico. La inclusión del narrador como personaje en la obra es algo habitual en los estilemas del realizador, en este caso no solo representado a través de los números musicales sino también a través de reflejos en el espejo. Por su parte, la presencia del narratorio es evidente tanto en cada unas de las alusiones al espectador directa como en la inclusión de medios técnicos como el sonido (imagen 18), donde es posible ver los medios técnicos necesarios para captar el sonido, su propio reflejo en un espejo (imagen 17) o los errores técnicos que se producen cuando intenta filmar al padre (imagen 19).



**Imagen 18: Inclusión de micrófono en el encuadre de manera intencional.**

Hay que hablar de igual formas de los emblemas de la enunciación representados a través de la presencia de los medios técnicos que evidencian la construcción del relato como se puede ver en la imagen 17 o 18. Igual sucede con la decisión de incluir un televisor que funciona como marco para incluir otra diégesis, en este caso de ficción verosímil insertada dentro de un modelo de mundo de realidad efectiva, tal y como se podía ver en la imagen 16.



**Imagen 19: Errores en la captación de la imagen incluidos intencionalmente**

Respecto al punto de vista en el nivel cognitivo y figurado hay que hablar de una focalización externa y objetiva, disimulada y enmascarada en una aparente focalización interna. Pues a pesar de que desde el inicio el narrador se preocupa por presentar la situación familiar y su relación con su padre de la forma más sincera posible para hacer al espectador partícipe del relato, este a priori conoce mucho menos elementos que el narrador-realizador. Estos elementos se acaban desarrollando con posterioridad como la mala relación con su padre. Un personaje que se muestra molesto cada vez que su hijo lo persigue con la cámara, recordando el precio tan alto que debe pagar por las películas. Resignándose a que el hijo finalmente haga películas. En frases como «me alegraré cuando ese gran ojo se haya ido»<sup>60</sup> donde se puede apreciar el poco interés que el padre tiene en las creaciones del hijo. Algo que más tarde se confirmará en películas posteriores como *Sherman's March* en los que ironiza sobre la utilidad de grabar situaciones cotidianas.

Sin embargo, la relación con su hermano Tom es diametralmente diferente, por él sí que siente admiración. En una de las secuencias que utilizará más tarde en películas como *Bright Leaves* en la que se puede ver como el padre enseña al hijo como suturar cuando tenga que hacerlo en quirófano. «In one scene, to which McElwee will return again and again in future projects, his father helps the young medical student practice tying sutures on a lamp in the family study, pleased to be passing on the family trade» (Jenkins, 2008: 28).

---

<sup>60</sup> La expresión original es «I'll be glad when that big eye is gone».

O la relación simbólica que se establece entre tres bloques narrativos aparentemente sin relación pero que están metafóricamente e intencionalmente muy relacionados. El primero de ellos tiene que ver con la canción de la abuela y el concepto de patio trasero en el que según la copla tradicional deben jugar los niños negros para estar más seguros. En el segundo de ellos entra en relación el vecino que está en una misteriosa misión, pues observa desde el otro lado de la valla su propia casa a la espera de que puedan llegar unos ladrones. Concepto de barrera que separa a blancos de negros y que hace al espectador reflexionar sobre la respuesta de Melvin, mientras recoge hojas, a la pregunta de Ross «¿son siempre así los perros?» «si bueno, estábamos demasiado cerca de la valla». Una conclusión final a la que puede llegar el espectador al unir las tres ideas que responde a una clara intención del montaje, lo que provoca una focalización externa cuando el espectador no logra entender que sentido tiene un vecino espiando a través de la cerca. Una pregunta que es respondida una vez concluida la película.

### 7.3.5. Banda de imágenes auditivas

Al igual que en la mayoría de las películas del realizador la inclusión de efectos sonoros durante la misma se limita a los justificados narrativamente. En el caso concreto de *Backyard* la presencia musical inicial es consecuencia de los desacertados encuentros musicales que Ross tiene con el piano familiar intentando tocar «Para Elisa» de Beethoven (imagen 20). Tanto como lo es la música durante la boda de Kitty, sonidos justificados por el lugar y el acto.



Imagen 20: Interludios en los que Ross toca el piano

La decisión de respetar la canción íntegra de la abuela podría tener un doble sentido, por una parte diegético de incluir el sonido musical entero, pues es la única canción completa que suena en toda la obra. Por otra parte narrativo, pues el propio contenido de la letra, tal y como se comentaba con anterioridad, es trascendental para entender la obra en su totalidad. Del mismo modo la decisión de combinar el sonido diegético de la televisión con las risas y comentarios de Ann, la madrastra del realizador, para hacer al espectador partícipe de la puesta en abismo y de la reacción de esta. El tono del realizador varía como en películas posteriores de cadencia e intensidad frente al narrador seguro e ilustrativo que comienza la obra hablando de su relación con su padre al narrador tímido e inseguro de la obra que está haciendo en cada uno de los interludios acompañados del piano.



**7.3.6. Ficha de conclusiones de la película *Backyard*.**

<b>Sujeto</b>	<b>Ross McElwee</b>
<b>Objeto</b>	Hacer dos películas (familia- afroamericanos).
<b>Destinador</b>	Rodar una película sobre su familiar y el Sur de los EEUU.
<b>Destinatario</b>	La relación familiar.
<b>Ayudante</b>	Lucille. Melvin.
<b>Oponente</b>	Padre. Tommy. Hermano de Lucille.

Modelos de mundo	
Realidad efectiva	Sí
Ficción verosímil	Sí
Ficción no verosímil	No

Transformaciones como variaciones estructurales	
Saturación	No
Inversión	No
Sustitución	No
Suspensión	No
Estancamiento	Sí

Tipos de ordenación diegética	
Estructura tradicional	No
Estructuras atómicas independientes	No
Estructuras atómicas coordinadas	Sí
Estructuras atómicas subordinadas	Sí
Puesta en abismo	Sí
En torno a un eje	No
Historia nuclear aglutinante	Sí

Tipo de composición temporal (Orden)	
Ordenación cronológica lineal	No
Ordenación circular	No
Ordenación cíclica	No
Ordenación acronológica	Sí

Tipo de composición temporal (Duración)	
Sumario	Sí
Pausa	Sí
Real	Sí

Tipo de composición temporal (Frecuencia)	
Singulativa	Sí
Repetitiva	Sí
Iterativa	Sí
Múltiple	Sí

Tipos de narradores	
Homodiegético	Sí
Heterodiegético	No
Intradiegético	Sí
Extradiegético	No

Presencia de narratario	
Referencias a narratario	No
No referencias a narratario	Sí

Tipos de focalización	
Interna	No
Externa	Sí
Omnisciente	No

Tipos de música, sonido	
Extradiegético	No
Intradiegético	Sí

## 7.4. Análisis de la obra *Sherman's March* (1986)

### 7.4.1. Resumen argumental. Composición diegética.

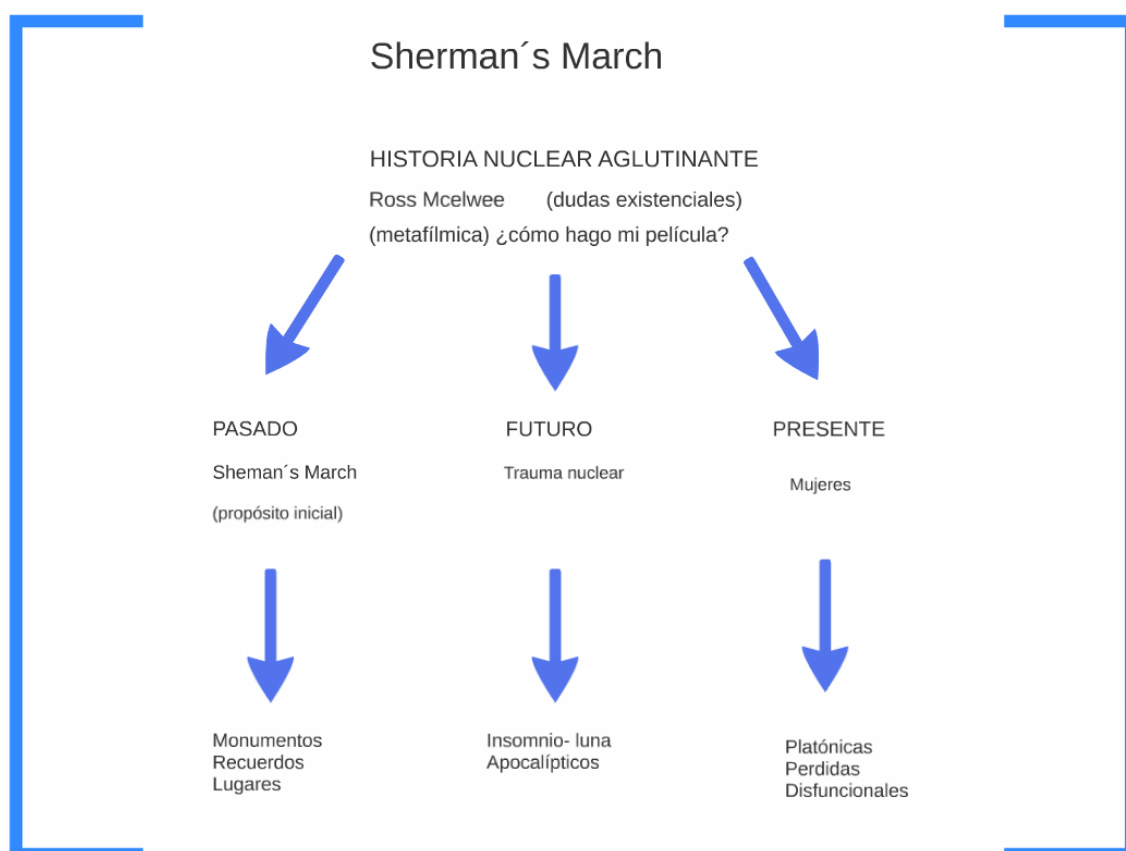
Si se atiende a la disposición diegética de las estructuras narrativas presentes en la película *Sherman's March*, lo primero que se puede destacar es la posibilidad de hablar de bloques narrativos. A pesar de que aparentemente algunas de las historias de las chicas puedan ser intercambiables, ninguna tiene la entidad suficiente para hablar de episodios. Es más, quizás la línea temática que puede parecer más independiente es la historia de Burt Reynolds, que, gracias a la entrevista que concede a Pat y su presencia en *off* durante gran parte del desarrollo de la obra, se configura como un bloque narrativo que encuentra su apoyo tanto en la filmación de su aspirante a doble como de él mismo firmando autógrafos. La película se mueve entre tres líneas temáticas principales que posibilitan el posterior desarrollo de cada una de las tramas que vienen definidas desde el extenso subtítulo que acompaña al título de la película: *A Meditation on the Possibility of Romantic Love in the South During an Era of Nuclear Weapons*. Por una parte, hay que hablar de la ruta del general Sherman en las batallas de la Guerra Civil estadounidense. Esta primera línea temática es la más evidente pues además da nombre a la película. La segunda está relacionada con la actitud sobrevenida que sufre el realizador, una ruptura de su relación amorosa instantes antes de empezar la obra<sup>61</sup>. Esto provoca que la dirección de la obra varíe y se centre en la búsqueda del amor romántico. Mientras que la tercera línea temática se centra en las armas nucleares como preocupación latente en los Estados Unidos. Sin embargo, estas tres líneas temáticas van a empezar a desarrollarse y complejizarse bastante más dando lugar a nuevas tramas.

Se podría hablar de una historia nuclear aglutinante que se desarrolla alrededor de Ross McElwee. Una trama que nace y desarrolla consecuencia de la ruptura de su relación inicial, lo que provoca una fractura en la concepción fílmica del realizador y reestructura la obra completa. Esta historia nace de la reflexión del realizador sobre como realizar su obra y se vertebra en base a dos conceptos esenciales para el mismo. El primero de ellos tiene que ver con su propia existencia, ¿cómo puedo rehacer mi vida? Y ¿de qué manera puedo encontrar el verdadero amor? Una razón puramente existencialista que mueve al personaje y que provocará la configuración de un bloque narrativo completo. El segundo de los conceptos es metafílmico y se relaciona con la forma y el contenido que debe tener la obra. Bajo estas dos ideas se

---

<sup>61</sup> Es el mismo *leitmotiv* que motiva al español León Siminiani en el año 2012 para comenzar con la filmación de su película *Mapa*.

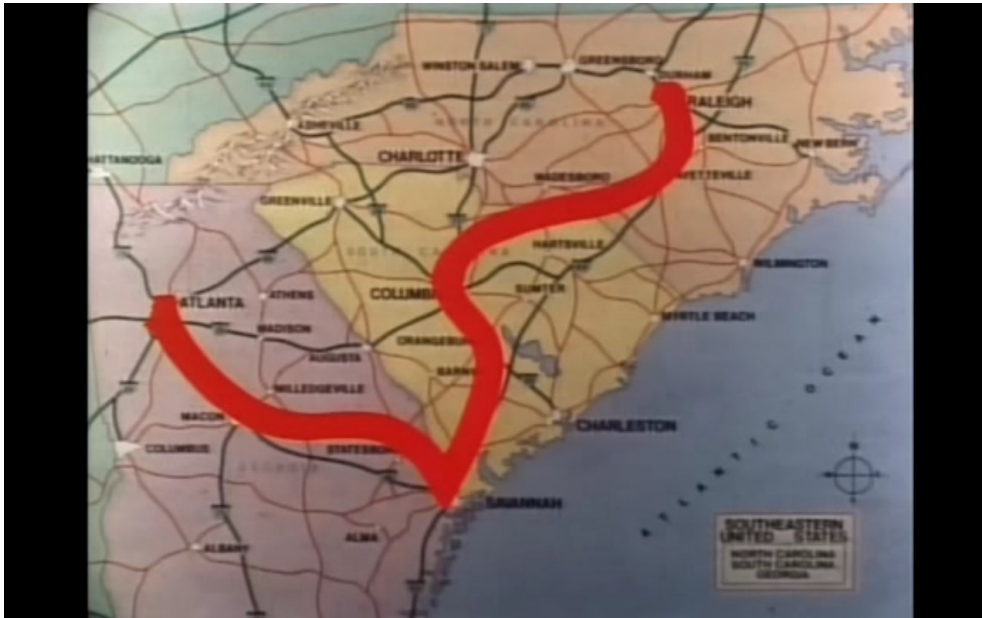
consolida la historia nuclear aglutinante que a su vez se divide en tres bloques narrativos. El primero de ellos centrado en el propósito inicial, realizar un documental sobre la marcha del general Sherman desde el norte al sur de los Estados Unidos. El segundo de ellos relacionado con la búsqueda del amor y las diferentes chicas y entrevistas que va filmando. Mientras que el tercero de los bloques está centrado en el trauma nuclear. Si que es verdad que determinadas líneas temáticas coincidentes en los tres bloques crean nexos entre ellos aunque no impide hablar de bloques bien diferenciados.



**Cuadro resumen de la estructura diegética de la obra**

Como se puede comprobar en el anterior gráfico, de la historia nuclear aglutinante centrada en Ross McElwee se pueden extraer tres bloques que a su misma vez se acaban descomponiendo en otros tantos temas. La historia central, por lo tanto, es la decisión del realizador sobre que debe hacer con la película y que condiciona el global de la creación. Tres líneas temáticas que se podrían definir en tres conceptos temporales absolutos marcados desde el pasado al futuro. El pasado tiene que ver con el primer bloque pues es la verdadera excusa narrativa que mueve al proyecto, la historia del general Sherman. El narrador combina la visita a determinados

lugares que fueron clave para ganar la batalla con parlamentos a cámara donde intenta humanizar al personaje, trazando incluso auto-comparaciones con él. Es el bloque con el que comienza la película, con un guiño a los clásicos documentales didácticos y narrado por Richard Leacock se puede ver un mapa de los Estados Unidos que incluye el recorrido del General, como se puede apreciar en la imagen 21.



**Imagen 21: Inicio de la película y recorrido del general Sherman**

La presencia de Leacock como narrador es uno de los primeros puntos clave que se desarrollará con posterioridad en el análisis de las estructuras enunciativas. Tras el mapa se pueden ver diferentes imágenes en blanco y negro de las consecuencias materiales que dejó el conflicto. La voz del narrador recuerda a los espectadores la cantidad de muertos civiles que dejó la batalla, en lo que parece será un documental convencional, sin embargo tanto las estructuras narrativas como la autoconciencia fílmica del realizador interrumpen la narración con un inseguro y nervioso McElwee que pregunta al narrador «¿Quieres hacerlo otra vez?», «Sí» responde este. Interesante juego de pérdida de autoridad el que establece Ross con esta afirmación, la voz omnipotente y omnisciente que guiaba al espectador en lo que parecía ser una lección magistral de la historia reciente de los Estados Unidos necesita una segunda oportunidad para afinar la grabación. Desde ese preciso instante el realizador deja claro el valor subjetivo que tiene para él la práctica documental. Y por si la pregunta no fuera lo suficientemente explícita, la siguiente imagen que el espectador puede contemplar es a Ross McElwee en un piso vacío contando una anécdota sobre su abuela. La historia se centra en un sofá con agujeros de espada que ésta guardaba como recuerdo de las heridas de guerra, soldados que

no dudaban en destrozar hogares buscando algo valioso que robar. Lo curioso de todo es que en ningún momento se llega a ver el sofá, solo a un inquieto Ross deambulando de izquierda a derecha del encuadre, en blanco y negro, en un piso vacío. Precisamente como homenaje a esta anécdota y bajo el nombre *Sword Holes in the Sofá: Documenting the Autobiographical*, escribe James H. Watkins un indispensable ensayo crítico de la obra.

la anécdota fusiona la historia pública y la memoria personal para insertar al cineasta con la región donde nació y sugerir hasta qué punto el impulso básico humano por testimoniar el trauma histórico ha configurado la identidad blanca sureña. Como se revela claramente después en el filme, el deseo de “no permitir” que los agujeros sean cosidos” también alude a una identificación fundamental con la pérdida misma, una predisposición personal con la que McElwee pelea a lo largo de la película y que, como él insinúa, puede tener sus raíces en la fijación del Sur blanco por un pasado romantizado (Watkins<sup>62</sup>, 2002: 155)

Esta anécdota funciona para trasladar al espectador desde el pasado histórico del documental clásico a la incertidumbre del presente surgido por la ruptura de su relación amorosa. Y que va a motivar cada una de las ocho paradas que el realizador efectúa a la búsqueda del amor perdido. Todas estas paradas se podrían dividir en tres grupos, tal y como se veía cuando se hablaba de los roles de los personajes. Desde el amor platónico, representado en el personaje de Pat, una filmación que comienza como un juego y que concluye cuando el personaje recibe una oferta para interpretar un papel de figuración en una película épica. Es el único personaje que casi consigue aislar a Ross de los otros dos bloques y centra la mayor parte del metraje en sus declaraciones. Hay un breve inserto que funciona a modo de recurso recurrente que son los planos de la luna en mitad de la noche. Estos planos se utilizan como excusa narrativa para que el realizador recuerde sus pesadillas atómicas, relacionada con las pruebas de la bomba de hidrógeno que presencié cuando solo tenía 13 años y estaba de vacaciones en Hawái, a los que volveremos en el tercer de los bloques. Las grabaciones de Pat incluyen desde sus ejercicios para la celulitis hasta las disparatadas ideas de guiones, protagonizados por ella misma, que la aspirante a actriz tiene en su cabeza. Hasta tal punto que su marcha provoca una crisis en el personaje. «Tanto mi vida como mi película parecían estar en el limbo. Tres días encerrado en el motel viendo reposiciones de *Beverly Hillbillys* y *Loveboat*». El segundo de los grupos en el bloque del presente son las mujeres disfuncionales, chicas que son presentadas al realizador con la intención de comenzar una relación con él. Claudia, una divorciada decoradora de

---

<sup>62</sup> Se han optado por las traducciones al español de los textos realizadas por Alberto Garcia y Efrén Cuevas (2007) en el monográfico *Paisajes del Yo: El cine de Ross McElwee*.

interiores, más preocupada en su maquillaje y en su aspecto que en cualquier otra cosa, no acaba de ser el prototipo de pareja ideal para el realizador. Al contrario de lo que ocurría con Pat, que en todas las filmaciones era la protagonista, el escaso interés del realizador en Claudia provoca que personajes tan dispares como el pastor de su iglesia, o unos inquietantes amigos que viven en un refugio entre las montañas preparándose para el fin del mundo ocupen un tiempo importante en esta sección. Son personaje que funcionan como nexo entre presente y el bloque de futuro de trauma nuclear. Y que al igual que las reflexiones nocturnas del personaje, cada vez que no puede dormir, evocan al recuerdo de la explosión de la bomba de hidrógeno que presencié en Hawai. Las historias inconclusas de chicas en las que no acaba de tener interés acaban vinculadas con el grupo de armas nucleares. El tercero de los sub-bloques tiene que ver con los amores perdidos. Chicas con las que el personaje tiene o ha tenido una relación y no acabaron por funcionar buscan una segunda oportunidad en la película. Desde Jackie, una activista contra la energía nuclear –otro nexo con el bloque del futuro- a Karen una exnovia a la que hacía años que no veía, pasando por Wini, personaje con el que tiene una relación mientras filma la película pero que acaba en nada una vez vuelve a filmarla. En el caso específico de Karen, McElwee es cuestionado por la periodista Cynthia Lucia en una entrevista sobre lo pragmático de incluir una cámara entre ambos para recuperar la relación, a lo que este responde «If I really wanted her to love me, would I not have put the camera down, and convinced her of my seriousness in doing that? Part of it is knowing that it's a lost cause, so I may as well make a good film out of it» (Lucia, 1993: 34). Para el realizador la relación está acabada incluso antes de ser filmada. Por ello la aprovecha como metraje, simplemente se trata de representar una realidad, es como si el propio personaje necesitara un fin. Lo que remarca con más fuerza, si cabe, la rotundidad con la que el director se duplica al representarse en su propia obra. Este segundo bloque ocupa la mayor parte del metraje fílmico y encuentra incontables nexos con cada uno de los otros bloques.

El tercer bloque temporal está enmarcado dentro del futuro más como contraposición diacrítica a los bloques de pasado y presente que por correspondencia real. Titulado trauma nuclear y aparece también en el subtítulo de la película *During an Era of Nuclear Weapons Proliferation* remarcando un tiempo presente para el relato. Desde los nexos que el personaje va trazando con los otros bloques hasta las referencias temporales específicas. En este caso pasado, cuando el personaje narra con asombro el miedo al presenciar una de las mayores detonaciones de una bomba de hidrógeno en el Pacífico y como un amigo de su padre, aprovechando la cercanía del trece cumpleaños del realizador le cuenta que era «una gigantesca velita de

cumpleaños que el tío Sam había encendido en mi honor». A los personajes en presente que esperan en un futuro cercano una Tercera Guerra Mundial o un apocalipsis nuclear, entre los que se incluyen los amigos de Claudia o la propia Dee. O a los que luchan para el cierre de centrales nucleares por el miedo a un desastre nuclear entre los que se incluye su exnovia y activista Jackie. Un bloque que funciona siempre conectado con los dos anteriores y con marcas temporales de pasado, presente y futuro.

Con respecto a las transformaciones como variaciones estructurales hay que hablar de suspensión, pues en realidad ninguna de las tres historias acaba por cerrarse. La primera, es la histórica que se podría cerrar con mayor facilidad, sin embargo el constante interés del personaje por mirarse en Sherman como reflejo impide completar el desarrollo narrativo del hecho histórico. La historia nuclear también concluye en suspensión, pues aunque es cierto que se presentan a diferentes personajes con evidentes preocupaciones por un problema nuclear no se llega a la raíz del asunto. Mientras que el tercero de los bloques, el interés por encontrar una relación concluye hablando con Pam, una profesora de música en la que parece tener interés y que invita al cine. Un final abierto que no cierra ninguno de los bloques y deja abiertos todos y cada uno de los bloques.

#### **7.4.2. Estructura de existentes**

Si bien, en el caso de la presente película aparecen más de treinta existentes, no todos ellos van a tener la misma trascendencia en el análisis global de la obra. No obstante, *Sherman's March* (1986) es una de las filmaciones del realizador donde la mayor parte de los existentes sí se comportan como personajes, en cierto modo justificado por el metraje de la misma, ya que se trata de la película con más duración de las que el realizador tiene finalizadas hasta el momento presente.

En primer lugar, si se atiende al criterio anagráfico es posible eliminar todos aquellos que no lo respetan o incluso aquellos que sí lo hacen pero que no son trascendentales ni en focalización ni en relevancia en el global de la obra. Algunos existentes solo cumplen una función meramente circunstancial para el desarrollo de determinadas líneas temáticas específicas. Un claro ejemplo de este tipo de funciones es el personaje del mecánico situado casi al final del relato. Funciona más como un ambiente con una simple función instrumental. Es un existente del que no se llega a



conocer su nombre, ni nada sobre él, más allá de que no tiene la pieza que el coche de Ross necesita por lo que el precio final del arreglo asciende a seiscientos dólares. Presupuesto que el realizador no puede pagar pues ya ha consumido el global de la financiación con la que contaba para la película, por lo que tendrá que volver a Boston en autobús. La inclusión de esta filmación y la explicación del realizador-narrador coinciden con el epílogo de la obra que concluye con el personaje en su regreso a la que ahora es su casa, situada en el Norte, aunque originariamente sureño. Un concepto identitario que funciona como unos de los *leitmotifs* narrativos en la mayor parte de la película en particular y de la filmografía del realizador en general. Este, no es el único de los existentes que no encuentra una representación anagráfica en la obra pues aparecen otros; como la hija de Claudia o su amiga, quiénes surgen de manera circunstancial en algunas de las filmaciones que Ross realiza. Claudia es una de las chicas sureñas que conoce por mediación de su hermana Dede, tal y como se verá en el posterior desarrollo argumental de la obra. Ambos no son los únicos existentes vinculados a Claudia que incumplen con el criterio anagráfico, en este sentido es posible localizar a otros como el Pastor de la Iglesia a la que acude de forma regular. Un existente que funciona más como ambiente que como personaje, pues no solo se descubre muy poco sobre él, incluso mientras habla a cámara se presentan otros elementos que distraen la atención del espectador. En este caso concreto es representado a través de una persona disfrazada de conejo de Pascuas, tal y como se puede ver en la imagen 22 que se pasea por el encuadre captando la atención de la hija de Claudia y del espectador.



**Imagen 22: Aparición del conejo de Pascuas en la entrevista con el pastor.**

En este sentido la inclusión del existente funciona como un contrapunto sarcástico e incluso cómico para el espectador. «At other times, McElwee's treatment of religión is rather sensitive [...] However, serendipity bestows this last scene with a surreal quality that transcends parody. As the pastor rambles on about the "temporaty body" and the antichrist [...] a giant Easter bunny sidles up. McElwee observes without comment» (Jenkins, 2008: 53). El espectador no encuentra un sentido narrativo a la oposición visual del apocalipsis religioso explicado por el pastor frente a la banalización del rito, con un conejo gigante rosa que, de forma algo siniestra, reparte caramelos a los niños. Los existentes sin desarrollo anagráfico vinculados a Claudia concluyen con la presentación de tres personas que viven en un asentamiento en las montañas, el narrador no nos revela la ubicación por petición expresa de ellos, y que se preparan para un posible ataque nuclear. Estos cuentan con un refugio antinuclear, con sus propias provisiones y con el proyecto de construcción de su propia pista de tenis, en el caso de que el conflicto atómico, religioso, político o multimodal se alargue, pues no acaba de quedar clara la naturaleza del mismo. Son existentes bastante disfuncionales que hablan a cámara mientras disparan y cuya inclusión en la obra provoca un distanciamiento tan evidente que parece un guiño del realizador en la búsqueda de un cómplice humorístico, pues funcionan más como ambientes que como personajes. De igual modo, es posible localizar existentes que a pesar de cumplir con el criterio anagráfico siguen sin ser relevantes para la trama por el escaso desarrollo que presentan. Un claro ejemplo de esto podría ser Michael, personaje del que apenas tenemos información más allá de su existencia, un geólogo que vive en una isla deshabitada situada en la costa de Georgia junto a la lingüista Wini, quien si se podría definir como personaje. Lo mismo sucede con Lee, antigua amiga de Pat y aspirante a actriz, que los acompaña a las primeras pruebas y de la que no se conoce nada más ni llega a desarrollarse como personaje. Un existente que funciona como los anteriormente descritos de manera instrumental, da alojamiento a los personajes, los acompaña pero es más un ambiente que un personaje. Estos son algunos de los existentes que no pueden funcionar como personajes, ya que muchos de ellos ni siquiera tienen nombre y los que lo tienen no poseen suficiente entidad en la trama para ser considerados como tales.

No obstante, hay otros existentes que a pesar de no contar con un nombre en la película podrían ser considerados personajes atendiendo a los criterios de focalización y relevancia. En este sentido hay que destacar la presencia del primer mecánico, al que Ross acude para arreglar el coche por primera vez, pues, en palabras del propio realizador, es una de las secuencias más verdaderas de toda la

obra. Una conversación cargada de naturalidad y de realismo, que pasa desde la avería del coche, al fallecimiento de su hija, y este le recuerda, tanto a él como al espectador<sup>63</sup>, que la muerte de la madre de Ross se produjo también como consecuencia del cáncer. En palabras del investigador MacDonald todo sucede sin cortes de cámara, en una única toma: «It's pretty much a single unedited shot that takes you from a discussion of the car to his son to his daughter's death to my mother's death [...] This way you can see the emotional shift in his eyes, hear it in our voices, as we move from discussing something that's mundane to something that's of profound importance to both of us» (MacDonald, 1988: 11). Para el realizador este tipo de circunstancias solo se pueden producir de esta forma cuando surgen de modo natural. Si hubiera preguntado directamente acerca de su hija, el resultado nunca sería el mismo pues el personaje no se comportaría de la misma manera. La naturalidad de las acciones son consecuencia de la espontaneidad del instante presente.

Y por supuesto, hay personajes clásicos que si respetan el triple criterio establecido por Casetti entre los que se incluirían cada una de las chicas con las que el personaje tiene, ha tenido o intenta tener una relación amorosa. La primera de ellas es Mary, una antigua novia a quien no veía desde el instituto, quizás el personaje que menos tiempo aparece en la filmación, aunque lo suficiente para escucharla y saber más de ella. Sirve como excusa narrativa para la reflexión del narrador sobre la dificultad de encontrar el amor. «Durante mucho tiempo he pensado que el amor es posible [...] Dos personas enamorándose profundamente [...] y, de alguna forma, logrando mantenerse juntos por más de dos semanas»<sup>64</sup>. El siguiente personaje es Pat, una aspirante a actriz que seduce y encandila al director, hasta tal punto de olvidar su proyecto inicial de rodaje. Claudia es una divorciada diseñadora de interiores que conoce gracias a su hermana. Más tarde coincide con Jackie una expareja, profesora de artes y activista en la lucha antinuclear. Es uno de los personajes que funciona como nexo entre los bloques temáticos centrados en la búsqueda de una relación duradera y la reflexión sobre el trauma nuclear de los estadounidenses. Dede en cambio es una administrativa, mormona y cantante de folk, que conoce gracias a Charleen<sup>65</sup>. Tras esto conoce a Joyce, una cantante que actúa en el aparcamiento de un centro comercial y que suele trabajar en clubs de jazz. Ross continúa el recorrido en la ruta del general Sherman para conocer a Wini, una lingüista

<sup>63</sup> El espectador ya conocía la historia representada en películas anterior como *Backyard*.

<sup>64</sup> Narración extraída de la película. TdA.

<sup>65</sup> Charleen es un personaje ya recordado por los seguidores de McElwee, pues es su antigua profesora y amiga que protagonizó su anterior película *Charleen* (1977) y a la que se puede ver en muchas de sus obras.

que acaba su doctorado en una isla donde solo vive un geólogo, del que hablamos anteriormente, Michael. La búsqueda de la mujer sureña para el realizador continúa con su encuentro con Karen, otra expareja con la que intenta volver. El viaje concluye para el realizador y regresa a Boston condicionado por la falta de recursos económicos, por la avería en su coche y por el fin de película virgen. Es aquí donde el espectador puede conocer a la última de las chicas con las que el personaje intenta tener una relación, Pam, una profesora de música de la que no sabemos demasiado y que sirve como desenlace al recorrido del personaje.

El último bloque de personajes presentes en el texto se corresponde, como en análisis anteriores con la llamada presencia familiar. Uno de los estilemas más reconocidos del realizador, en la línea de un cine autobiográfico, es la presencia de sus familiares como personajes activos en el desarrollo de las líneas dramáticas. En este caso específico su hermana, Dede McElwee, es el personaje familiar que más relevancia adquiere para la trama ya que no solo funciona como nexo para que Ross conozca a Claudia, además le asesora sobre cómo comportarse para atraer a las mujeres. A pesar de no tratarse de un personaje familiar se podría incluir a Charleen en este grupo, tanto por la recurrencia en sus obras, como por el tipo de relación que ambos mantienen. Por supuesto, la presencia de su padre, que a pesar de la brevedad de sus apariciones protagoniza alguno de los momentos más divertidos del metraje. Un ejemplo es la cena con este y su madrastra, en la que se puede ver a Ross disfrazado del general Sherman, instantes antes de ir a una fiesta de disfraces, tal y como se puede ver en la imagen 23. Mientras su padre le pregunta sobre para qué servirá el material grabado. «¿En esta película?» Responde Ross. «En cualquier película», concluye el padre.



**Imagen 23: Cena de Ross con su padre y madrastra**

Respecto al análisis de los personajes como rol, el más destacable es el del realizador, narrador y director Ross McElwee que se representa a sí mismo como un auténtico perdedor. Un personaje pesimista e inseguro que combina su propio catastrofismo con medidas dosis de humor sarcástico sobre sí y sobre los que tiene cerca, que desarrolla durante toda la película trazando comparaciones propias con el general Sherman, personaje odiado tanto en el norte como en el sur de Carolina. Un rol que se convierte en un estilema propio del realizador y que lo asemeja a la figura prototípica del intelectual incomprendido e incapaz de mantener relaciones estables o sanas, representado en multitud de ocasiones por el propio Woody Allen en sus películas. Respecto a los personajes femeninos, se podría hablar de una triple división atendiendo tanto a la actitud de ellas como del narrador. Esta misma división se podrá utilizar diegéticamente para establecer una división temática.

Un primer grupo es el de chicas que podrían ser catalogadas como el amor imposible, inalcanzable, utópico; en ellas se podrían incluir a Pat. Este grupo de personajes representan a la perfección el rol de amor platónico, como algo inalcanzable. Es evidente que la decisión de Pat de seguir con su carrera en Hollywood y abandonar la filmación de McElwee la sitúa en este grupo, además del evidente recuerdo que deja en el realizador. El segundo grupo que es posible localizar es el de chicas que no han cubierto las expectativas amorosas del realizador. No representan su ideal de amor romántico, ni cumplen los principios de la mujer sureña idealizada por la literatura que espera encontrar el director. En este grupo se podrían incluir tanto a Claudia como a Dee, personajes bastante disfuncionales que no

acaban de convencer al realizador para empezar una relación amorosa. En el primer caso por representar a la que fue durante algún tiempo su mujer ideal, pero modificada por el evidente paso de los años en el realizador y cambio en sus ideales amorosos. Y ambas por sus conexiones religiosas apocalípticas, Dee es mormona y almacena comida para sobrevivir varios meses sin salir de casa. Ambos personajes no cumplen el ideal romántico del realizador por lo que decide continuar su búsqueda. El tercer y último grupo es el de amores perdidos, donde se incluirían tanto a Jackie, como Karen, personajes con los que el realizador intenta volver sin éxito. En la frontera entre estos dos últimos grupos se sitúa Wini, un personaje al que Ross parece abandonar para continuar su filmación y que al volver ha decidido no continuar con la espera y empezar una nueva relación. Tres líneas temáticas que además ayudan a la división diegética en bloques narrativos.

En cuanto al esquema actancial no sería relevante realizarlo a cada una de las chicas que es posible localizar durante el desarrollo narrativo de la obra, ya que en muchos casos la información que encontramos es desigual. No obstante, habría que realizarlo con el personaje que más se desarrolla en el global de la obra, Ross McElwee, o la representación que se puede ver del mismo. En este caso, es evidente que funciona como sujeto y protagonista de la acción, condicionado por la ruptura de su relación con una chica de Nueva York. Este hecho funciona como destinador para impulsar al personaje a alcanzar su objetivo. Un objeto que está representando en la búsqueda del amor. Para ello el personaje va a contar con ayudantes familiares como su hermana o Charleen y chicas dispuestas a darle una oportunidad como Claudia, Dee o Wini. Sin embargo, también tiene oponentes, representados en Pat, Jackie o Karen, personajes que no tienen interés en iniciar una relación con el protagonista y que bien han abandonado o abandonan durante el desarrollo de la obra cualquier tipo de relación con él. Lo que convierte a la creación de la película completa en el destinatario final del realizador, pues acaba resultando la conclusión lógica, una vez se narran los diferentes intentos de este por alcanzar su objetivo.

El modelo de mundo presente en la película como en casos anteriores es el de realidad efectiva, donde el realizador prescinde tanto de banda sonora como de cualquier tipo de efecto no diegético. Es más, en ocasiones sorprende el interés del realizador por hacer partícipe al espectador de la no manipulación de la filmación. Con la inclusión de sí mismo en el encuadre, en la búsqueda de reflejos donde aparezca, o en la inclusión de micrófonos en el encuadre. Resulta destacable que los errores de sonido sean incluidos como tales o se complementen con una narración del realizador

donde recuerda al espectador que en ese instante olvidó encender la grabadora. «Hago saber pronto, de varias maneras, que estoy rodando tanto la imagen como el sonido yo solo. Esto me permite lograr un espacio solitario, confesional, al que el espectador queda invitado» (Watkins<sup>66</sup>, 2002: 257). Son errores habituales en la filmación pero que en cualquier otra película podrían ser obviados gracias al sonido no diegético o a la simple elección de otro momento y que son importantes para el autor y los remarca con su posterior aclaración.

#### **7.4.3. Composición temporal.**

En el análisis de la historia hay que atender a dos parámetros principales, en primer lugar a la composición temporal – desde la ordenación a la frecuencia – y en segundo término a la división diegética que incluye la estructura narrativa en cuanto a temas y tramas. Respecto a la composición temporal existe una doble división, pues en un primer término es posible afirmar que la existencia de una ordenación cronológica es lineal vectorial, marcada por el desarrollo del viaje del realizador. Desde el inicio de la obra es posible localizar marcas temporales, el abandono de su novia en Nueva York es el hito temporal más relevante en el avance narrativo de la obra. Es lo que condiciona al realizador para cambiar la película que tenía en la cabeza y que determina todo el metraje. A partir de este momento las marcas temporales aparecen asociadas a ubicaciones geográficas con el desarrollo desde Boston a Georgia, un recorrido norte a sur que coincide con el que realizó el general Sherman en la batalla de la Guerra Civil de los Estados Unidos. Incluso en el desarrollo de las entrevistas se reconoce una evidente ordenación cronológica; el caso más obvio es el de Pat, pues se incluye desde sus intentos por conseguir una entrevista para ser actriz hasta que recibe su primer papel. Respecto a la duración, a pesar de las más de dos horas y media que dura la película se puede hablar de una duración sumario con bastantes elipsis y cortes en la grabación. En palabras del propio realizador, quien afirma contar con más de veinticinco horas de metraje: «I'd guess the total amount of footage I actually shot was about 25 hours. I don't remember exactly» (MacDonald, 1988: 10). Como es lógico solo el viaje por carretera desde Boston a Charleston sería inabarcable en el tiempo de la película. Sin olvidar el tiempo que el realizador dedica a convivir y filmar a cada una de las protagonistas del metraje. «I spent five or six days with Charleen [...] That was probably the shortest period overall that I spent with anybody.

---

<sup>66</sup> Se han optado por las traducciones al español de los textos realizadas por Alberto Garcia y Efrén Cuevas (2007) en el monográfico *Paisajes del Yo: El cine de Ross McElwee*

She's so intense, things happen so quickly with her, that I didn't need to be there long» (MacDonald, 1988: 10). Una obra que además cuenta con insertos de vídeos familiares desubicados cronológicamente del desarrollo narrativo de la película, como la inclusión de un vídeo de cuando era pequeño e iba de campamento con sus padres, «the beginning sequence when he goes with his family to a community picnic. [...] ambiguity exploits this variation here, playing with his audiences every steps of the way» (Roseman, 1991: 512).

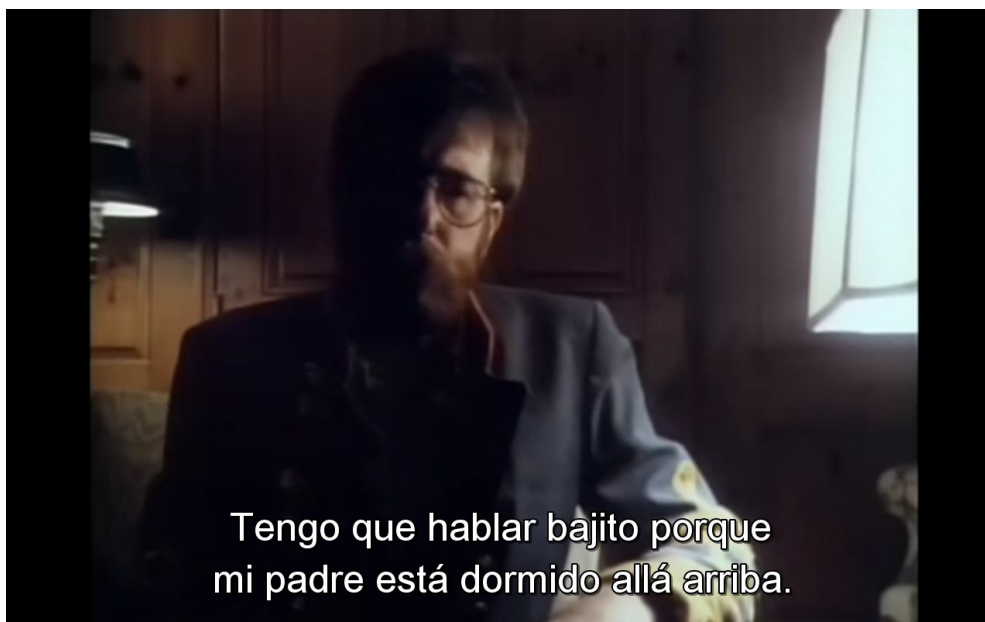
No obstante, y en la línea habitual del realizador, tanto la ausencia de banda sonora como de cortes en gran parte de las entrevistas provocan que el espectador se enfrente durante el relato a un tiempo escena o real. Respecto a la frecuencia, la más habitual de todas ellas es la múltiple, donde es posible encontrar hechos muy parecidos pero diferentes durante toda la película. Algunos de ellos incluso van a formar bloques narrativos, como se verá en el análisis diegético, tales como las filmaciones de la luna que funcionan como interludios dramáticos o las relaciones con las diferentes chicas que va a ir conociendo. En este sentido el interés de retomar relaciones perdidas en el pasado con gran parte de ellas puede funcionar como una frecuencia repetitiva.

#### **7.4.4. Estructuras enunciativas de la obra.**

Una vez analizadas tanto la estructura de los existentes como la diegética es el momento de centrarse en el análisis de las estructuras enunciativas de la película *Sherman's March*. En cuanto al análisis de las figura reales más usuales hay que hablar, como en casos anteriores, del director y del guionista, ambos representados en la figura de Ross McElwee. Sin embargo son las figuras vicarias las que suelen presentar más posibilidades narrativas y suelen ser más interesantes para el análisis. En este caso concreto tanto sujetos institucional, como sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado vuelven a coincidir con el realizador. Aún así, durante bloques narrativos específicos, y debido a la inclusión de determinados personajes como Charleen, estos ocupan el centro como sujeto del enunciado. Respecto a los narradores es posible localizar a dos, en primer lugar al realizador que es homodiegético e intradiegético ya que además de formar parte de la obra como el personaje protagonista está representado icónicamente. Tanto en los múltiples reflejos donde aparece intencionadamente como en los monólogos que realiza a cámara, desde su cama o desde la cocina de su padre. En segundo, lugar aparece otro narrador, al principio de la obra, heterodiegético y extradiegético, que ni forma parte de



la obra ni aparece icónicamente representado. En este caso es Richard Leacock, contrastado realizador de documentales, una de los impulsores más acérrimos del *cinema vérité* y antiguo profesor en el MIT donde McElwee estudió cine y conocida voz por narrar documentales didácticos y educativos. «The sequence mimics the documentary style of Humphrey Jennings, the British filmmaker famous for his poetic and patriotic World War II documentary, made well before the possibility of synchronous sound shooting and so narrated from a temporal distance that might as well have been the equal of these historic images» (Jenkins, 2008:35). Esta mezcla de estilos que empieza narrando un documental alejado del concepto *vérité* convierte su inclusión en el inicio es una evidente parodia del realizador con sus constantes juegos con los modos del documental. La presencia del narratario es bastante evidente en todo momento, pues desde el propio parlamento, el realizador busca un diálogo con el espectador, donde expone sus dudas, sus miedos y sus inquietudes. Esta interacción convertida en conversación no solo se produce a través de la narración y la voz en off, también se insertan determinadas secuencias donde el realizador charla con el espectador a través de miradas directas a cámara tal y como se puede apreciar en la imagen 24. «En su fase inicial, profesionales del *cinema vérité* como Richard Leacock [...] intentaron minimizar la presencia de la cámara [...] Por contraste, *Sherman's March* es autoconscientemente interactiva, con McElwee entablando conversación con personas que a menuda hablan directamente a la cámara o al propio McElwee» (Watkins<sup>67</sup>, 2002: 171).



**Imagen 24: Monólogo a cámara del realizador**

---

<sup>67</sup> Se han optado por las traducciones al español de los textos realizadas por Alberto Garcia y Efrén Cuevas (2007) en el monográfico *Paisajes del Yo: El cine de Ross McElwee*.

Si la presencia tanto de narrador como de narratario son evidentes en el desarrollo del relato, también lo son los emblemas. Aunque bien es cierto que en muchas ocasiones van a ir acompañadas de una voz en *off*, desde el mapa de los Estados Unidos centrado en el recorrido desde Atlanta a Georgia del general Sherman, a algunos metafílmicos ya habituales en el realizador como la inclusión del micrófono en cuadro o la cámara del realizador a través de reflejos para hacer partícipe al espectador de la intención diegética de construir un mensaje. Respecto al punto de vista y en especial al cognitivo-figurado es posible hablar de focalización interna o subjetiva, este tipo de focalización se corresponde a la que va a acompañar a Ross McElwee durante la mayor parte de la obra. La focalización omnisciente se produce al inicio de la obra y coincide con la narración de Richard Leacock. De igual modo es posible localizar algunos estilemas ya conocidos del realizador como las constantes referencias autobiográficas, el empleo de material de archivo en forma de películas caseras, la inclusión y repetición de personajes ya conocidos para el espectador como Charleen, su hermana o su propio padre.

#### **7.4.5. Banda de imágenes auditivas**

El tratamiento sonoro de la película, como en casos anteriores, está justificado desde un punto de vista narrativo. Existe una convicción de no utilizar el sonido extradiegético, salvo en los casos que el documental requiera narración. Es por ello que la única inclusión de efectos musicales que se puede localizar en la película está justificada diegéticamente, desde una actuación con música en directo en un bar a un concierto en los aparcamientos de un centro comercial. Los créditos finales utilizan un encabalgamiento sonoro con el concierto de Pam al que el realizador acude justo antes de acabar la obra. La utilización sonora de la música estaría igualmente justificada. Es posible apreciar variaciones tanto en la cadencia como en el ritmo y énfasis del narrador en función de los diferentes momentos narrativos de la película. Lo que ayuda al espectador a conocer el interés real del realizador por cada una de las chicas a las que entrevista. El interés que muestra por la aspirante a actriz Pat se traslada de forma directa a la narración, del mismo modo que la apatía que acaba sintiendo por Dee, la chica mormona que es presentada por Charleen. Sin embargo, la presencia del realizador a través de la cámara reflejada y sus monólogos a cámara podrían servir para justificar que el sonido es diegético, pues el espectador reconoce al personaje y está presente durante toda la obra, a pesar de que su grabación sea posterior. La única narración no diegética se corresponde con Richard Leacock el

narrador omnisciente que abre la película y que nos informa y asesora sobre los datos históricos del General. Como se comentaba en el análisis de las estructuras enunciativas, podría tratarse de un juego narrativo con los modos del documental para hacer reflexionar al espectador sobre el valor didáctico, e incluso omnisciente, que parece rodear al cine documental.

#### 7.4.6. Ficha de conclusiones de la película *Sherman's March* (1986)

Sujeto	Ross McElwee
Objeto	La búsqueda del amor.
Destinador	Ruptura de su relación chica de Nueva York.
Destinatario	La obra final, <i>Sherman's March</i> .
Ayudante	Familiares y Charleen. Dee, Claudia. Wini.
Oponente	Pat. Jackie. Karen.

Modelos de mundo	
Realidad efectiva	Sí
Ficción verosímil	Sí
Ficción no verosímil	No

Transformaciones como variaciones estructurales	
Saturación	No
Inversión	No
Sustitución	No
Suspensión	Sí
Estancamiento	No

Tipos de ordenación diegética	
Estructura tradicional	No
Estructuras atómicas independientes	No
Estructuras atómicas coordinadas	Sí
Estructuras atómicas subordinadas	No
Puesta en abismo	Sí
En torno a un eje	No
Historia nuclear aglutinante	Sí

Tipo de composición temporal (Orden)	
Ordenación cronológica lineal	Sí
Ordenación circular	No
Ordenación cíclica	No
Ordenación acronológica	No

7. Análisis de la filmografía del realizador: *Sherman's March* (1986)

Tipo de composición temporal (Duración)	
Sumario	Sí
Pausa	No
Real	Sí

Tipo de composición temporal (Frecuencia)	
Singulativa	Sí
Repetitiva	Sí
Iterativa	No
Múltiple	Sí

Tipos de narradores	
Homodiegético	Sí
Heterodiegético	Sí
Intradiegético	Sí
Extradiegético	Sí

Presencia de narratario	
Referencias a narratario	No
No referencias a narratario	Sí

Tipos de focalización	
Interna	Sí
Externa	No
Omnisciente	Sí

Tipos de música, sonido	
Extradiegético	
Intradiegético	Sí

## 7.5. Análisis de la obra *Something to do with the Wall* (1991)

### 7.5.1. Resumen argumental. Composición diegética.

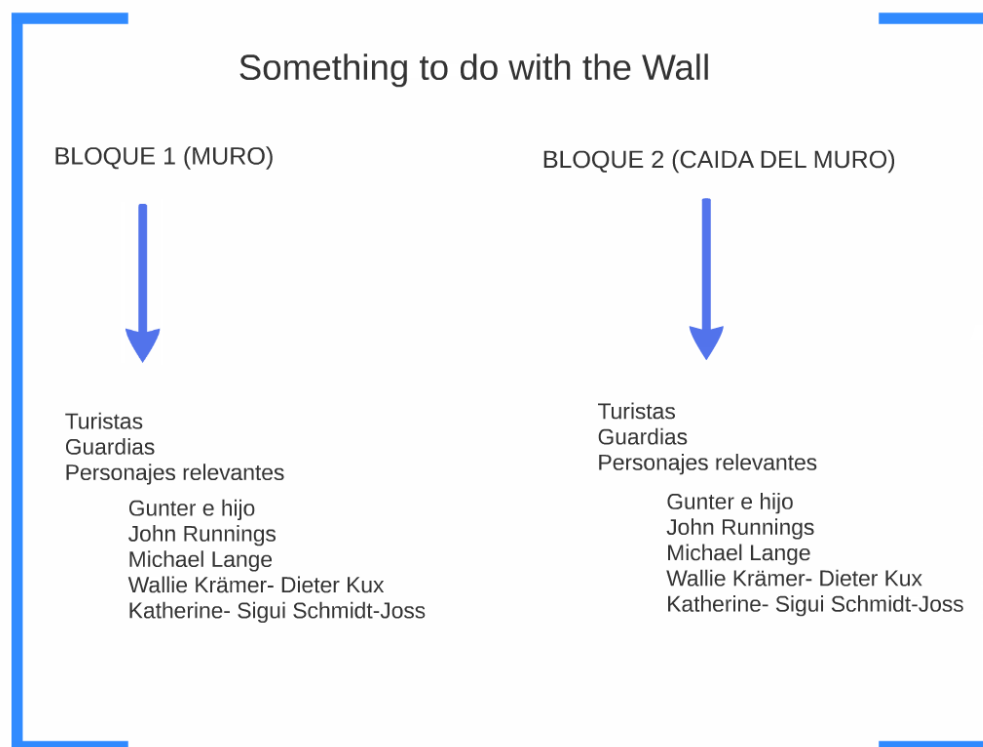
*Something to do with the Wall* (1991) es la quinta película de Ross McElwee y la primera que realiza junto a su mujer Marilyn Levine. La cinta comienza a filmarse al poco tiempo del estreno de *Sherman's March* aprovechando un viaje a Alemania de ambos en el marco del Festival de cine de Berlín. Desde el inicio de la misma se puede comprobar que no acaba de encajar en las primeras obras más autoriales del realizador, pues en este caso abandona la autobiografía para centrarse en un tema externo como es el muro de Berlín. Las condiciones extra-cinematográficas pronto acompañan a la película, la primera de ellas tiene que ver con una pausa en la producción de la obra de casi dos años desde el inicio de las filmaciones a la finalización de la misma. Desde la coincidencia con su propia boda, o el fallecimiento de su padre, hasta la pérdida de su abuela o el nacimiento de su hijo, Adrian, son algunos de los hitos que provocan el retraso en su cierre. Curiosamente, estos acontecimientos van a ser los protagonistas de su siguiente producción, *Time Indefinite*, una película eminentemente biográfica.

La producción de la obra comienza en 1986 y se paraliza hasta 1989. En ese momento la idea original ha quedado desactualizada con la caída del muro de Berlín, por lo que ambos directores deciden volver para filmar un nuevo final. Esta diferencia temporal se aprecia con naturalidad en la segmentación narrativa, puesto que la división en dos bloques se ve representada muy claramente en la película final. Es remarcable durante la primera de las partes ver cómo en la mayoría de las entrevistas los personajes presuponen que el muro estará ahí para siempre y cómo la caída sorprende a todos. Los realizadores embarcan el viaje hacia Alemania para concluir la obra acompañados por un jovencísimo Adrian, con apenas nueve meses.

Con un estilo más observacional del habitual, la película se define en esencia desde los compases iniciales. La primera imagen es un fotograma de Adrian que ubica al espectador en el ámbito familiar, ese lugar tan común en la filmografía de McElwee al que recurre como *leitmotiv* en la mayoría de sus obras. Tras este inicio, el empleo de material de archivo cumple con la función contextualizadora necesaria, sitúa geográfica y temporalmente en la Alemania de los años ochenta, en un entorno de tensión por la extensa y dilatada Guerra Fría, un muro que dividía el país en dos y que ya duraba veinticinco años en pie era una señal inequívoca de la división en bloques ideológicos. En los apenas tres minutos que dura esta introducción ya se pueden

apreciar las primeras diferencias significativas en la narración. La voz de Ross McElwee como narrador que había acompañado sus anteriores obras deja paso a una voz femenina, la de Marilyn Levine. Tras esto aparece el título de inicio, *Something to do with the Wall*, acompañado de música de percusión que se descubre como diegética instantes después.

El resumen argumental es bastante sencillo, pues se trata de una división en dos bloques narrativos que están separados por un rótulo que funciona como signo de puntuación y que ubica temporalmente cada uno de ellos. Tal y como se puede ver en el esquema adjunto, el primero de los bloques se ubica en los años antes del derribo del muro, mientras que el segundo, coordinado a este, sucede justo con su demolición.



**Cuadro resumen de la estructura diegética de la obra**

Los bloques se estructuran en historias atómicas, que se presentan de forma ordenada en torno a un eje, en este caso el muro. Son los personajes que participan en cada una de las historias independientes los protagonistas de esta ordenación. Es remarcable que la estructura funcione de forma simétrica durante todo el metraje. Así pues, en el segundo de los bloques se intenta dar respuesta o continuación a cada una de las líneas temáticas tomadas en primer lugar. Cada una de las unidades temáticas aparece representada a través de un personaje, o grupo de ellos, que encuentra su analogía en el segundo de los bloques narrativos. En el caso específico

de los turistas o de los guardias de seguridad funcionan como entes colectivos, tal y como se verá en el análisis más detallado de los existentes, puesto que la función que estos desempeñan en el relato son bastante similares. Si al principio se dedican a observar y tomar fotos, más tarde van a ser los encargados de destrozar partes del muro para llevarse un pedazo de recuerdo. Tanto en el primero como en el segundo de los casos aparecen como grandes grupos sin detallar. Algo parecido sucede con los guardias militares que no llegan a ser reconocidos más allá de su función. Sin embargo, con ellos el tratamiento es diferente, no solo debido a que su presencia en el metraje es mayor, sino que también mantienen relaciones con personajes relevantes en el relato por lo que estos sí que cuentan con un desarrollo narrativo completo.

Respecto al modelo de mundo hay que reconocer una clara preferencia por la realidad efectiva, desde la preferencia por extensos planos secuencia, que buscan demostrar la naturalidad del acto. La omisión de largos fundidos, efectos o elipsis, más allá de las narrativas, hace que el espectador pueda observar la realidad como si estuviera asistiendo a ella. En este intento por naturalizar la composición no se puede olvidar la preferencia por un audio diegético, siempre justificado narrativamente. Es por ello que el ruido de cinceles y martillos componen gran parte de la banda sonora de la producción. Sin embargo, la inclusión de hasta cuatro narradores externos provoca una distancia respecto al montaje final por lo que la acerca en ocasiones a poder ser considerada como una ficción verosímil. La decisión de incluir los medios técnicos necesarios para la filmación funciona como un ejercicio de sinceridad de los realizadores que no pretenden disfrazar las necesidades técnicas de la película. Hay que considerar que a pesar de poder situar la producción en un terreno intermedio entre la ficción verosímil y la realidad efectiva, hay que decantarse por esta segunda durante la mayor parte del relato.

### **7.5.2. Estructura de existentes**

Ya en el desarrollo argumental queda en evidencia que los existentes son una parte activa y trascendental en la estructura narrativa de la obra. Es tal la obsesión por una complejidad formal que la simetría está presente en todos los aspectos; desde una ordenación premeditadamente circular a una secuencia en los créditos finales que cierra el relato para no dejar historias inconclusas. En primer lugar, y como en análisis anteriores, hay que empezar realizando una doble distinción entre personajes y ambientes en función del triple criterio propuesto por Casetti. Se puede afirmar que



tanto los turistas como los oficiales militares funcionan más como ambientes que como personajes. En ambos casos incumplen el criterio anagráfico; una señal inequívoca de que funcionan como colectivo. Esto se confirma al ser fácilmente intercambiables entre sí, quizás el caso más relevante se produce con los oficiales. A pesar de no conocer a ninguno de ellos en profundidad, McElwee generaliza en el segundo de los bloques al considerar el cambio de carácter y actitud de estos como un hecho global. La consideración de los mismos en cuanto a focalización y relevancia confirma, por lo tanto, que ambos grupos funcionan más como ambientes que como personajes.

El caso varía cuando el análisis se realiza a los existentes con los que establece un diálogo y que figuran tanto en el primero como en el segundo de los bloques. Gunter Heinrich y su hijo Kirk son los primeros actantes que funcionan como personaje con claridad. Es evidente que ambos cumplen con los criterios anagráficos, de focalización y relevancia en el relato. En el primero de los bloques son entrevistados y con el paso de los minutos se convierten en personajes principales de la narración. Permiten al espectador conocer más detalles de su vida, desde el abandono de su mujer, la vida en una caravana, a la responsabilidad como padre de criar a un niño frente al muro.

Otro de los personajes relevantes en el relato es Gert Hehrke, un habitante de Berlín Oeste, enfadado con las constantes visitas de turistas. Este llega a afirmar que en ocasiones llega a sentirse preso, como en un zoo, con miles de turistas fotografiando y filmando su día a día. Tanto Gunter como Gert van a aparecer en el segundo de los bloques narrativos con un discurso bastante similar. Continuando con este segundo grupo de existentes que funcionan como personajes y que están representados en ambos grupos hay que mencionar a Katherine Brigl y Sigi Schmidt-Joss, ambos son *djs* profesionales. Si bien, en el primero de los bloques solo aparecen trabajando en una emisora de radio, tras la caída del muro protagonizan una de las secuencias más emotivas de la cinta. Y es que, después de la apertura de la frontera y el final de las prohibiciones de acceso, van a reencontrarse con su cuñada e hijas en su lado del muro.

El baile de nombres continúa en esta categoría, ahora son Wallie Krämer y Dieter Kus, quienes habían aprendido inglés en la Segunda Guerra Mundial. Aparecen sensiblemente enfadados por la ubicación del muro, muy cerca de su casa, lo que convierte las vistas desde su ventana en una especie de cárcel vigilada. Este matrimonio va a estar presente en diferentes ubicaciones: desde su hogar, un pub, sin

olvidar el espacio más habitual en toda la obra, los exteriores del muro de Berlín. Tras la caída del muro su actitud es más cercana, amable y cariñosa incluso hacen aparecer a Marilyn Levine en uno de los encuadres al darle dos besos. Es evidente la alegría que provoca para estos el reencuentro tres años después de las primeras filmaciones.



**Imagen 15: Chico escribe en el suelo con su propia sangre.**

Igualmente aparecen otros existentes que podrían ser incluidos en el grupo de personajes excéntricos o *freaks*. En primer lugar un chico bastante joven se hace cortes en los dedos para escribir un mensaje de protesta con su propia sangre, tal y como se puede apreciar en la imagen 25. Es una secuencia bastante oscura, pues el realizador no duda en mostrar con todo tipo de detalle cómo se provoca las heridas. Un personaje de edad avanzada observa en la distancia y a través de unos prismáticos el otro lado del muro, este es otro los casos de protagonistas disfuncionales. Según la voz del propio narrador padece algún tipo de enfermedad que le impide hablar, pues a pesar de intentarlo no consigue articular palabra. En ambos casos ninguno de estos aparece hablando. Este grupo de personajes a diferencia de los anteriores no aparecen representados en los dos bloques, pues su importancia y desarrollo narrativo es relativa.

La presencia de John Running durante el primero de los bloques narrativos lo convierte en uno de los personajes más relevantes de la historia. Este es definido como un importante activista político, según las palabras del narrador. Durante su primera aparición responde a preguntas en una multitudinaria entrevista a medios gráficos y escritos. Del mismo modo es posible verlo en otra situaciones: increpando a

los guardias de seguridad o escalando el muro a través de una escalera para intentar destruirlo, tal y como se aprecia en la imagen 26. Este personaje, al igual que el fotógrafo Michael Lange, no aparece representado en el segundo de los bloques narrativos, no obstante esto no los convierte en personaje secundarios. Su situación se narra a través de fotografías acompañadas de un texto informativo casi al final de la película. En el caso de John, este no puede ser filmado en la segunda parte al estar detenido en un cárcel de Seattle por motivos relacionados con la propaganda ilegal.



**Imagen 26: El activista John subido encima del muro de Berlín**

Un caso similar ocurre con el fotógrafo Michael Lang, quien no es filmado tres años después al encontrarse trabajando en un reportaje fotográfico en Venezuela. Lang es un fotógrafo enamorado del muro de Berlín, pues en sus propias palabras le permite obtener imágenes irrepitibles, así como también reconoce la rentabilidad económica que encuentra en la venta nacional e internacional de cada uno de los reportajes fotográficos a los que tiene acceso al encontrarse en el lugar geográfico indicado. En realidad es de los pocos personajes que hablan de las ventajas que según sus propios intereses tiene el muro, pues ha conseguido encontrar una utilidad económica a su trabajo como fotógrafo en la frontera entre las dos Alemanias.

Con respecto al esquema actancial hay que considerar la posibilidad de trazar dos, uno para cada uno de los directores o partir de un sujeto doble pues no solo es Ross McElwee sino que hay que añadir a su mujer, Marilyn Levine, quien interviene en labores de dirección junto a este. El objeto de ambos es filmar una película acerca del muro de Berlín. Ambos confiesan que a priori no tenían mucho interés en este, pero tras visitarlo reconocen que era algo que no podían pasar por alto. Debían detenerse y

filmar una película que se desarrollara alrededor de este. En realidad es tal la importancia que tiene el muro durante toda la película que se podría considerar como un ambiente activo que incluso llega a ser un personaje.

Sujeto	Ross McElwee, Marilyn Levine
Objeto	Hacer una película sobre el muro de Berlín.
Destinador	Viaje por el estreno de <i>Sherman's March</i> .
Destinatario	Propio película.
Ayudante	Personajes angloparlantes.
Oponente	Personajes no hablan inglés. El tiempo.

El destinador, en un primer momento, es el viaje que ambos realizan con motivo de la proyección de su obra más famosa, *Sherman's March*, pero tal y como se comentaba con anterioridad es el interés que despierta la construcción, unido al valor simbólico de la frontera, la barrera, lo que acaba por convencer a los realizadores. El destinatario como en anteriores producciones del realizador es la propia obra finalizada, pues se fortalece de cada uno de los imprevistos que sufre durante el rodaje y montaje para convertirse en una película más completa. Como ayudante hay que señalar a todos y cada uno de los personajes angloparlantes que ayudan a la intercomunicación con el protagonista. Los oponentes se podrían resumir en dos direcciones. Por una parte, los personajes no angloparlantes con los que coincide durante determinados momentos y que provocan una interferencia cultural. En otro sentido, el paso temporal funciona como uno de los principales obstáculos, ya que desde que filman las primeras imágenes hasta que el muro finalmente es derribado transcurre demasiado tiempo, por lo que tienen que regresar a Berlín para grabar otro final. Este retorno a la capital alemana ha provocado *a posteriori* bromas de sus amigos más cercanos acerca de la molestia que supuso la caída del muro para el matrimonio:

Our friends back in Boston became fond of telling a joke about us:  
 Question: Who are the only three people in the world who are sad that the wall has come down?  
 Answer: East German communist party boss Erich Honecker, Ross, and Marilyn (McElwee<sup>68</sup>)

A pesar de las continuas bromas que los amigos de los realizadores hacían sobre de la inminente caída del muro, tal y como se puede apreciar en la cita anterior

<sup>68</sup> Recurso electrónico extraído de la web del realizador:  
<http://rossmcelwee.com/somethingtodowiththewall.swf> Fecha de consulta 8 de junio de 2015.

es cierto que para los intereses previos de los directores supuso un impedimento y condicionó el retraso de la finalización de la obra. Estos motivos obligan a incluir el paso temporal en general y la caída del muro en particular como uno de los principales inconvenientes en la realización de la obra. No obstante, el nuevo final incluido en la producción otorga una visión más poliédrica de la realidad social del momento y *a posteriori* incluso se puede afirmar que se ha convertido en uno de los puntos fuertes de la cinta.

### 7.5.3. Composición temporal

Respecto a la estructura diegética hay que detenerse a hablar de la elaborada composición temporal del relato. En primer lugar, destaca un cuidado orden de la historia frente al relato, se opta por una ordenación cronológica, lineal y vectorial. En este sentido resalta una evidente e intencional estructuración circular. La obra comienza con un fotograma del pequeño Adrian McElwee, que es exactamente el mismo con el que concluye la película. De este modo la utilización del niño como elemento recurrente sirve para enlazar comienzo y fin de la misma. Existe una complejidad narrativa en el orden temporal del relato al igual que también se produce en cuanto al tratamiento de la duración, pues están presentes todas las posibilidades narrativas existentes. A pesar de esto, destaca el tiempo sumario en la mayor parte de la narración, ya que se acaba reduciendo el tiempo del relato frente a la historia. Quizás la mayor evidencia se produce en el intertítulo que señala el paso temporal de tres años, tal y como se puede ver en la imagen 27.

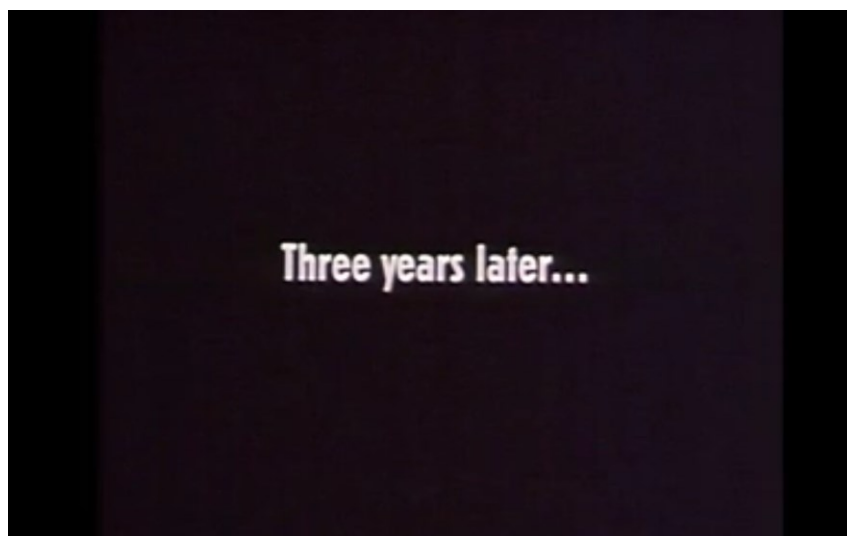


Imagen 27: Elipsis temporal a través de rótulos

El tiempo pausa se produce tanto en el inicio como al final y aparece representado en el fotograma congelado de Adrian, donde el tiempo del relato es mayor al de la historia. Mientras que el tiempo escena o real se produce en muchas de las escenas de la película. El interés del realizador por planos secuencia y filmaciones continuas provoca que sea habitual encontrar este tipo de duración temporal, pues la omisión de elipsis y grandes fundidos convierte a esta modalidad en una de las habituales en la obra. Respecto a la frecuencia, hay que señalar en primer término la más sencilla de todas, la singulativa. La visita de la hija y cuñada de la pareja formada por Katherine Brigl y Sigi Schmidt-Joss, es un hecho que solo sucede una vez. Son muchos y variados los acontecimientos que podrían representarse en esta categoría. La frecuencia repetitiva, en cambio, es menos habitual y se produce en la filmación de Adrian con la que comienza y finaliza la película. En este caso concreto se repite metraje de archivo en dos situaciones diferentes de la obra que funciona con una clara intencionalidad de cierre circular en el relato. Mientras que la frecuencia iterativa se da en los casos que un hecho ocurre varias veces en la historia pero solo una vez en el relato. Un ejemplo válido son los paseos del activista, John Running, por encima del muro que separa a las dos Alemanias, tal y como se puede ver en la imagen 26. Mientras que la última de las frecuencias es la múltiple, hechos parecidos son repetidos tanto en la historia como en el relato. La presencia de turistas o de los oficiales y las acciones que realizan, antes y después de ser derribado, tendrían cabida en esta clasificación.

La complejidad narrativa de la obra se representa no solo en el tratamiento del orden, duración y frecuencia, visto y comentado con anterioridad, también en la composición diegética del relato. En este caso es una estructura simétrica, dividida en dos bloques narrativos que se componen de diferentes historias atómicas enlazadas en torno a un eje temático, el muro de Berlín. La estructura simétrica implica que los hechos planteados en el primero de los bloques encuentran respuesta, tres años después, en el segundo de los bloques temáticos. Respecto al final como variación estructural hay que hablar de un final por suspensión, pues a pesar de volver a todos los personajes tres años después, algunas de las historias no cierran narrativamente, como la del fotógrafo Michael Lange o la del predicador John Running. En ambos casos se recurre a una imagen fija de cada uno de ellos y un texto informativo que resume la situación personal. El resto de personajes tampoco encuentran una resolución clara a su conflicto narrativo más allá de la caída del muro y la evolución de sus visiones particulares.

#### 7.5.4. Estructuras enunciativas en la obra

En el análisis de *Something to do with the Wall* hay que hacer especial hincapié en las figuras reales y vicarias, pues es una de las extrañas excepciones, tras sus primeras películas de aprendizaje, en la que comparte responsabilidades. La película está escrita y dirigida tanto por Ross McElwee como por su mujer Marilyn Levine, por lo que ambos son responsables en ese rol. Respecto a las figuras vicarias hay que considerar a ambos como sujetos de la enunciación, pues son los directores de la obra. Respecto a los sujetos del enunciado hay que considerar tanto a Marilyn quien aparece en la propia filmación de la película como a Ross quien a pesar de estar fuera del encuadre siempre es un personaje importante en las conversaciones con los distintos protagonistas. Tanto los propios turistas como cada uno de los personajes presentes en la obra pueden ser considerados como sujetos del enunciado, tal y como se comentaba con anterioridad en el epígrafe dedicado a los existentes. Respecto al sujeto institucional, además de considerar tanto a Ross y Marilyn como a productores, hay que hablar de la asociación WGBH en Boston quiénes figuran como colaboradores en la producción según los títulos de crédito.

La presencia y trabajo de los narradores también requiere un especial tratamiento, puesto que es posible localizar hasta cuatro tipos de figuras diferentes. El primero de ellos, si se atiende a un simple criterio temporal es una narradora homodiegética e intradiegética, es decir pertenece a la diégesis y está representada icónicamente. En este caso se trata de Marilyn Levine. El segundo narrador es diferente pues se trata de uno heterodiegético y extradiegético, pues ni aparece representado en el relato ni pertenece a la diégesis. Es el narrador que presenta los fragmentos informativos con los que comienza la obra sobre la Guerra Fría y el muro. Tal y como se puede apreciar en el rótulo informativo se trata de Ed Herlihy, una voz habitual en los informativos de los años sesenta. Mientras que el tercero de los narradores coincidiría con las características del primero, es decir, homodiegético e intradiegético y corresponde con Ross McElwee. Cronológicamente hablando, el cuarto de los narradores se incluye justo después del rótulo que señala el paso de tres años, representado en la imagen 27, y es el locutor encargado de las noticias de televisión del canal NBC sobre el derribo del muro. Este narrador es igualmente heterodiegético e intradiegético, pues no pertenece a la diégesis pero está icónicamente representado. Según la propia infografía que acompaña el final del informativo se trataría de Tom Brokaw.



**Imagen 28: Rótulo del fragmento informativo**

Con respecto al punto de vista cognitivo-figurado hay que hablar de una focalización interna en la mayor parte del relato. Pues a pesar de la clara intencionalidad en el orden de la obra, la película juega narrativamente con el papel del narratorio presente en el relato. Es decir, intenta que el espectador junto al matrimonio vaya conociendo a los diferentes personajes al mismo tiempo. De este modo, se opta por una focalización subjetiva múltiple pues el peso de la narración se va cambiando entre la voz de Marilyn y la de su marido. Sin embargo, hay un cambio de focalización que se produce al inicio de la película, con el fragmento del tercer narrador, pues se trata de una focalización omnisciente. En este caso específico se trata de un narrador Dios que informa de todo lo que sucede en diferentes lugares al espectador. Esta inclusión sirve para remarcar con claridad la diferencia en cuanto al punto de vista de este fragmento frente al global de la cinta.

*Something to do with the Wall* puede ser considerada por muchos detalles una de las obras menos autobiográfica del realizador, desde la decisión de codirección junto a su mujer, Marilyn Levine, a la de no utilizar material de archivo previamente filmado a la obra. Salvo en *Space Coast*, película codirigida junto a Michel Negro Ponte, donde utiliza una técnica más observacional, el realizador suele emplear el material de archivo doméstico como un recurso constante en su filmografía. En el global de la película solo utiliza un fragmento externo, extraído de unas informativos del año 1961, incluido antes de los títulos de crédito y narrado por Ed Herlihy, tal y como se puede apreciar en la imagen 28. Es decir, renuncia a la inclusión de metraje familiar, uno de los estilemas más clásicos del realizador.



Si se traza un recorrido por los estilemas más habituales, lo primero que sorprende es no verlo aparecer en la obra, ni directa ni indirectamente. Hay que recordar su interés en reflejos, espejos y sombras como uno de los recursos más habituales, cuando no, hablando directamente a cámara sentado en algunas de las habitaciones de moteles donde recupera energías. Esa función casi confesional que otorga a la cámara no está presente en esta obra. No obstante, no renuncia a los personajes excéntricos como parte de su cosmovisión cinematográfica, en este sentido son varios los existentes que podrían cumplir con este propósito. Desde el anciano que mira a través de sus prismáticos pero es incapaz de articular ni una sola palabra, tal y como se puede ver en la imagen 29, al activista que no duda en subirse al muro e intentar destruirlo o el padre de familia que vive en una caravana y cuida a su hijo, además del fotógrafo que saca rédito a las múltiples posibilidades visuales de composición que otorgan el muro y sus visitantes.



**Imagen 29: Personaje que mira con sus prismáticos al otro lado del muro**

Si los personajes excéntricos sí que aparecen representados en la obra, también lo hace su familia. A pesar de tratarse de la obra menos autobiográfica del realizador hay tiempo para incluir a su hijo, justo al inicio, para anticipar el relato que luego continuará en sus dos próximas obras, *Time Indefinite* y *Six O clock news*, donde el pequeño Adrian es uno de los impulsores del relato. Sucede casi lo mismo al final de la película, instantes antes de los títulos de créditos, Adrian vuelve a aparecer pero en este caso a manos de su madre, Marilyn Levine, codirectora y una de las narradoras de la película. El interés del realizador por hacer consciente al espectador de los procesos técnicos necesarios para producir la obra le lleva en anteriores películas a mostrar los medios técnicos. En el caso específico de esta película se

recurre a la imagen de Marilyn probando uno de los micrófonos como señal de los medios técnicos utilizados en la filmación. Es un fotograma muy particular: aparece su mujer mientras sujeta el micrófono dando un biberón a un pequeño Adrian con apenas nueve meses de vida, tal y como se puede apreciar en la imagen adjunta.



**Imagen 30: Marilyn con un micrófono mientras da un biberón a su hijo, Adrian**

Algunos de los estilemas de autor del director tienen que ver con la forma de componer determinados planos o por la simple selección sonora de la obra. En el caso concreto de *Something to do with the Wall* destaca una forma de componer habitual en el realizador. La inclusión de pantallas dentro de la pantalla, es decir, la conocida puesta en abismo es incluida en diferentes momentos de la obra, donde se respeta la televisión en la que se incluyen las imágenes.



**Imagen 31: Puesta en abismo de pantallas en la composición**

Tal y como se aprecia en la imagen 30, Dieter Kus habla a cámara mientras en segundo término de la composición se ve una pantalla de televisión. La inclusión de este tipo de composiciones es uno de los recursos de composición más comunes en la filmografía del realizador.

La complejidad narrativa en la estructura puede ser considerada como uno de los estilemas más habituales en el cine filmado por Ross. Desde la trabajada composición temporal, con un final circular, al empleo de múltiples estrategias discursivas, como la presencia de varias frecuencias, diferentes ordenaciones o incluso heterogéneas duraciones del relato frente a la historia, así como la inclusión de cuatro figuras de narración con distintas funciones narrativas o el interés por el sonido diegético, estilemas más frecuentes del realizador y localizables en la película. Es por ello que a pesar de ser la película menos personal de McElwee es posible localizar y reconocer varias de sus más evidentes marcas estilísticas.

#### **7.5.5. Banda de imágenes auditivas**

Respecto a la representación de la banda de imágenes auditivas, en primer lugar hay que detenerse en las diferentes voces que llevan el peso narrativo de la obra. De los cuatro narradores presentes son dos los que guían el relato en su mayoría, por una parte Ross McElwee y por otra Marilyn Levine. Dos voces con una intensidad, tono y timbre muy diferentes que aportan una personalidad diferenciada a cada una de las partes del relato. Si bien, la voz de Marilyn es pausada y calmada, pues ella es la encargada de abrir el relato y funciona para las secuencias más informativas. Por otra parte, la voz de Ross es más personal, cálida y cercana. Es por este motivo que se utiliza para los fragmentos más biográficos. Si bien, en alguna ocasión, Ross también aporta información menos personal, la cadencia y duración de las intervenciones señala y separa muy bien ambas voces.

La obsesión diegética del realizador en toda su filmografía provoca que rara vez se recurra a sonidos extradieгéticos y en el caso de aparecer, estos acaban siendo justificados narrativamente en el desarrollo de la película. En el caso de la obra *Something to do with the Wall* ocurre algo similar. La música emerge desde el inicio gracias a un grupo que toca percusión en la calle, al lado del muro. El espectador escucha la banda sonora con el título de crédito inicial, pero tras este encuentra la

justificación narrativa diegética que señala la procedencia de la fuente, tal y como se puede apreciar en la imagen 32.



**Imagen 32: Percusionistas que justifican el uso diegético de la música**

Sin embargo, esta no es la única música justificada diegéticamente presente en el relato, la presentación de los personajes Katherine Brigl y Sigi Schmidt-Josss funcionan como excusa narrativa para incluir una secuencia en la que aparecen locutando un programa de radio. Una inclusión que de nuevo confirma la presencia diegética de la banda sonora. La inclusión de música justificada diegéticamente aparece también con el trabajo en la radio como excusa narrativa. En este sentido se puede concluir que la preeminencia de la música diegética es un hecho característico del realizador que en ocasiones incluye también la utilización de ruidos y efectos. Esta preferencia por lo diegético se lleva al exceso con el ruido de martillos y cinces con una clara intencionalidad contextual en diferentes secuencias en la que los turistas intentan llevarse partes del muro.

### 7.5.6. Ficha de conclusiones de la película *Something to do with the wall*

Sujeto	Ross McElwee, Marilyn Levine
Objeto	Hacer una película sobre el muro de Berlín.
Destinador	Viaje por el estreno de <i>Sherman's March</i> .
Destinatario	Propio película.
Ayudante	Personajes angloparlantes.
Oponente	Personajes no hablan inglés. El tiempo.

Transformaciones como variaciones estructurales	
Saturación	No
Inversión	No
Sustitución	No
Suspensión	Sí
Estancamiento	No

Modelos de mundo	
Realidad efectiva	Sí
Ficción verosímil	Sí
Ficción no verosímil	No

Tipos de ordenación diegética	
Estructura tradicional	No
Estructuras atómicas independientes	No
Estructuras atómicas coordinadas	Sí
Estructuras atómicas subordinadas	No
Puesta en abismo	Sí
En torno a un eje	Sí

Tipo de composición temporal (Orden)	
Ordenación cronológica lineal	Sí
Ordenación circular	Sí
Ordenación cíclica	No
Ordenación acronológica	No

Tipo de composición temporal (Duración)	
Sumario	Sí
Pausa	Sí
Real	Sí

Tipo de composición temporal (Frecuencia)	
Singulativa	Sí
Repetitiva	Sí
Iterativa	Sí
Múltiple	Sí

Tipos de narradores	
Homodiegético	Sí
Heterodiegético	Sí
Intradiegético	Sí
Extradiegético	Sí

Presencia de narratario	
Referencias a narratario	Sí
No referencias a narratario	No

Tipos de focalización	
Interna	Sí
Externa	No
Omnisciente	Sí

Tipos de música, sonido	
Extradiegético	No
Intradiegético	Sí

## 7.6. Análisis de la obra *Time Indefinite* (1993)

### 7.6.1. Resumen argumental. Composición diegética.

*Time Indefinite* (1993) es la sexta película de Ross McElwee tras la filmación junto a su futura esposa, Marilyn Levine, de *Something to do with the Wall* (1990), ahora vuelve el cineasta más autobiográfico que consiguió el reconocimiento de público y crítica con la personal *Sherman's March*. Si en esta narraba la búsqueda del amor como motivo central de la obra, aquí, ya más maduro, aborda temas más trascendentales como la vida y la muerte. La composición diegética de la obra se podría resumir en dos líneas temáticas que componen cada uno de los bloques narrativos. Por una parte, la vida, representada en el nacimiento de su hijo, su posterior matrimonio y en el concepto familiar que tiene el realizador. El segundo tema tratado en la película tiene que ver con la pérdida y la muerte, representado en cada uno de los familiares que han ido desapareciendo en el desarrollo narrativo de la obra. Esta se desarrolla a través de un viaje por cuatro bloques narrativos que se suceden de forma cronológica con un desencadenante al final de cada uno que marca la línea del siguiente.



**Cuadro resumen de la estructura diegética de la obra**

La obra comienza con una reunión familiar en la que Ross anuncia su futura boda con la realizadora Marilyn Levine. En esta introducción el realizador presenta a sus familiares y amigos más cercanos con material de archivo ya utilizado en sus anteriores películas: desde vídeos de Lucille, la asistente afroamericana que vive con

sus padres, a su marido, Melvin, quien arregla el cortacésped. Estos vídeos también incluyen a Charleen, quien le presenta a una de las múltiples chicas que conoce en *Sherman's March* o a su hermano Tom, quien se afeita el día antes de empezar a estudiar medicina. La recopilación de vídeos familiares concluye con su padre atendiendo una llamada telefónica en un fragmento ya utilizado con anterioridad por el director. Estos son algunos de los ejemplos empleados para presentar en apenas dos minutos a los que serán los personajes principales de esta obra.

Hay que señalar que este es el primer punto en el que la cronología del relato se fractura en pos de una superestructura que el realizador está a punto de desarrollar. En estos constantes saltos temporales se presenta a Marilyn Levine, a través de metraje filmado en un viaje a México. Más tarde se vuelve de nuevo a esta grabación para reflexionar acerca de la vida y la muerte, en este caso con planos recurso de un cementerio de niños visitado en el país latinoamericano.

En este primer bloque hay tiempo para volver al pasado y ver a Ross siendo un niño, en el que probablemente sea su primer beso, filmado por sus tíos desde diferentes ángulos y repetido varias veces. Tras esto, el realizador decide incluir los trámites que necesita para obtener la licencia de matrimonio. Los mismos pasan desde análisis de sangre obligatorios a múltiple documentación específica. El recorrido médico concluye con la visita de Marilyn al ginecólogo. Una conversación con este, motivará la siguiente secuencia donde Ross narra una surrealista pesadilla a raíz del recuerdo de esta charla. Tras esto se acompaña la propia filmación de su boda. Instantes antes del enlace, el realizador visita a diferentes amigos, entre los que se incluye a Richard Leacock, o a diferentes compañeros de profesión. En la salida con sus amigos realizadores es uno de los pocos instantes donde se puede ver a Ross como un personaje más siendo grabado por estos.

Tras la presentación en familia de Marilyn, se sucede una profunda reflexión del Ross narrador que va anticipando algunos de los que serán los temas centrales del relato. En primer lugar, la vida representada en el nacimiento de su hijo Adrian y la responsabilidad de convertirse en padre. La secuencia inicial tiene una clara utilidad anticipadora, pues en apenas unos minutos, y gracias a la narración, adelanta al espectador gran parte de las líneas temáticas que va a desarrollar en la obra. Tras la reunión familiar y las cavilaciones acerca de la importancia de ser padre se suceden varios acontecimientos que van a tener diferente representación en el relato. Son dos hechos positivos. A continuación de la boda entre Ross y Marilyn, se produce el primer



embarazo de esta. Este primer bloque concluye con el anuncio del fallecimiento de su abuela, a la que había visitado días antes de la boda.

<b>BLOQUE 1. BODA.</b>
1. Vídeos familiares. Encuentro que realizan de forma anual.
2. Cortes. Fragmentos ya vistos en otras obras.
3. Vídeos familiares. Encuentro que realizan de forma anual.
4. Material ya utilizado. Búsqueda del amor romántico.
5. Viaje a México con Marilyn.
6. Imágenes de <i>Something to do with the Wall</i> .
7. Día después del anuncio de boda.
8. Muelle al que le llevaba su padre. Niño matando al pez.
9. Pelan maíz. Marilyn con Ann y padre de Ross.
10. Metraje de cuando Ross era un bebé y un niño. Le graban sus tíos.
11. Licencia de matrimonio. Papeles. Donación sangre. Ginecólogo.
12. Sofá y lámpara. Pesadilla visita ginecólogo.
13. Piso de Marilyn donde se muda.
14. Imágenes de <i>Something to do with the Wall</i> .
15. Visita a México. Cementerio de niños.
16. Imprime invitaciones de la boda.
17. Visita a su amigo el documentalista Richard Leacock.
18. Noche antes de casarse con sus amigos realizadores.
19. Preparativos de la boda. Boda.
20. Fotografía Luna de miel en Italia.
21. Visita a Carolina del Norte a visitar a su abuela.
22. Visita a los padres de Marilyn. Anuncio embarazo.
23. Reacción del padre. Vídeos ya utilizados atiende a pacientes.
24. Mudanza casa nueva. Tienda de cunas.
25. Fallece la abuela.

Cada uno de los bloques narrativos concluye con un hecho transcendental que funciona como punto de giro. Es el fallecimiento de su abuela el punto dramático con el que concluye el primer bloque y justo con el que comienza el siguiente. Tras un breve recordatorio a esta a través de imágenes utilizadas en *Backyard*, surge un nuevo imprevisto. Se trata del aborto involuntario de su mujer, lo que les obliga a pasar el año nuevo en el hospital. El realizador emplea el espacio *off*, que es completado gracias a la narración que explica lo acontecido. Se suceden imágenes de la televisión en el hospital y noticias relativas a la tormenta de nieve que asola Boston. De nuevo es la voz del narrador la que informa de la tercera de las pérdidas que se produce en poco tiempo, ahora es su padre. Un triste narrador explica cómo a través de una llamada telefónica, su hermano Tom, le informa del fallecimiento. Después de esto se suceden planos recursos: desde fragmentos de los informativos hasta algunos filmados en la ventana de su habitación que señalan una elipsis temporal. Este bloque concluye con un viaje de Ross a Carolina del Norte para volver a casa de su padre un tiempo después.

<b>BLOQUE 2. PÉRDIDAS.</b>
1. Fallecimiento de la abuela. Visita.
2. Cantando vodevil. Canción de Backyard.
3. Aborto inesperado de la mujer. Año nuevo hospital.
4. Imágenes de televisión. Tormenta de nieve.
5. Llamada de su hermano Tom. Padre ha fallecido.
6. Plano desde la ventana e informativo.
7. Recursos de informativos y plantas.
8. Ross viaje a Carolina del Norte. Casa Padre.

Si las noticias positivas impulsaban el primero de los bloques, son las negativas protagonistas del segundo, desde el fallecimiento de su abuela, el aborto involuntario de Marilyn o la pérdida de su padre como lugar dramático en la historia. Esta defunción es el punto y aparte que va a funcionar como inicio del tercero de los bloques. Este se desarrolla a través de diferentes viajes que van a servir al personaje para definirse: desde la visita a su amiga Charleen, quien le cuenta lo que sintió con la pérdida de su marido Jim; la visita a Florida a su hermana Dede, quien no acierta a darle las palabras que este necesita; la visita a casa de su padre o la visita a su hermano Tom, quien como médico espera que dé una explicación racional del fallecimiento, pero que tampoco puede dar las respuestas que este espera.

<b>BLOQUE 3. BÚSQUEDA DEL SENTIDO.</b>
1. Llegada a casa de su padre.
2. Lucille riega las plantas.
3. Melvin corta el césped.
4. Afinador de pianos.
5. Testigos de Jehová.
6. Armario Padre.
7. Lucille plancha.
8. Grabación tío Fred. Boda padres.
9. Puerto. Reflexión sobre las muertes.
10. Repetición de la secuencia padre e hijo. Pez.
11. Carretera Coche.
12. Visita a Charleen.
13. Metraje casa Charleen. Marido Jim.
14. Visita a la antigua casa de Charleen.
15. Oficina de bomberos.
16. Casa de Charleen.
17. Arroyo. Charleen. Cenizas Jim.
18. Vuelo hacia Florida. Visita hermana Dede.
19. Casa Dede. Piscina y amigas.
20. Habitación hotel. Ross al teléfono.
21. Vuelta a casa padres.
22. Reflexión a cámara.
23. Hospital y visita a su hermano Tom.
24. Reflexión sobre la muerte. Diapositiva tumor de pecho.
25. Visita a Lucille y Melvin.

El retorno a casa de su padre sirve como *leitmotiv* para llegar al cuarto de los bloques narrativos que coincide con la vuelta a la normalidad y que se representa en la filmación del cincuenta aniversario de Lucille y Melvin. Tras la grabación, del aniversario del enlace matrimonial, este visiona la boda de sus padres. Son estas dos bodas las que sirven como puente para anunciar el nacimiento de su hijo Adrian. No se filma el parto, es el audio lo que acompaña la narración de Ross quien cuenta que ayudó a la matrona a traer al niño. La primera filmación de Adrian es con una semana.

#### **BLOQUE 4. VUELTA A LA NORMALIDAD.**

**1. Visita a Lucille y Melvin. Propuesta vídeo para el 50 aniversario.**

**2. Boda 50 aniversario.**

**3. Avión. Vuelta a casa.**

**4. Metraje archivo. Boda de padres.**

**5. Boston. Embarazo de Marilyn.**

**6. Audio del parto.**

**7. Adrian con una semana.**

**8. Avión. Viaje al encuentro familiar.**

**9. Encuentro familiar grabado por su prima Mary.**

**10. Casa Charleen. Presenta niño.**

**11. Plano Adrian con una semana. Playa.**

**12. Créditos.**

Tras un viaje a través de cuatro bloques narrativos la película concluye tal y como comienza, de nuevo en una reunión familiar, pero en este caso con un nuevo miembro en la familia, su hijo, Adrian. Esto demuestra una estructura cíclica, muy medida y sin improvisaciones; en palabras del crítico Holden,<sup>69</sup> (1993) «In retrospect, “Time Indefinite” reveals itself as a work that has been as rigorously structured and meticulously edited as any fiction film. It reaches a triumphal and very formal conclusion by bringing back characters who were inconspicuously brought in at the beginning and who provide a crucial spiritual weight at the end». Es decir, que la propia estructura juega con los elementos para anticipar algunos hitos y personajes que acabarán siendo relevantes al final del relato. Uno de los recursos más habituales del cine de suspense pero que aparece representado a la perfección en este viaje personal del realizador. Respecto al final como variación estructural hay que señalar un cierre por saturación, pues la propia ordenación acaba llevando el relato al final más lógico. Una vez contemplada la obra en su totalidad es posible descomponerla y apreciar el minucioso trabajo narrativo pues la selección de cada uno de los personajes y elementos de la historia responde a una intencionalidad anticipadora. De

<sup>69</sup> El artículo completo puede consultarse en la edición electrónica del diario americano *New York Times*: <http://www.nytimes.com/1993/05/12/movies/review-film-time-indefinite-taking-measure-one-s-life-through-lens-death.html> Consultado el 8 de junio de 2015.

este modo la película opta por incluir o presentar a determinados existentes o líneas temáticas que más tarde van a convertirse en elementos centrales.

### 7.6.2. Estructura de existentes

La obra cuenta con al menos una treintena de existentes entre los que hay que distinguir cuáles de estos se comportan como personajes y cuáles lo hacen como ambientes. En este caso concreto se puede hablar de dos grupos bien diferenciados: el primero se corresponde con un grupo familiar, mientras que el segundo se compone de personajes puramente funcionales. Este primer bloque está representado en su mayoría por familiares directos. Estos son presentados a través de una voz en *off* por lo que cumplirán con el criterio anagráfico. En este sentido, el personaje más relevante y centro de la historia, como en la mayor parte de sus obras, es el propio realizador. Este es el protagonista absoluto e indiscutible de la cinta y funciona no solo como director, también como narrador y personaje activo en el relato. Es por este motivo que se ha optado por incluirlo como sujeto principal del esquema actancial que acompaña a la obra.

Sujeto	Ross McElwee
Objeto	Hacer una película y reflexión sobre el tiempo.
Destinador	Cambio en su vida. Anuncio de boda.
Destinatario	Propio personaje. Concepto de familia.
Ayudante	Charleen. Familia. Mujer. Adrian (hijo).
Oponente	Cambios vitales importantes. Fallecimiento padre. Abuela. Aborto mujer.

El objeto del sujeto es hacer una reflexión audiovisual sobre el tiempo, ya anticipada desde el propio título. El destinador que lo impulsa a plantear la obra es el anuncio de su enlace matrimonial, un hecho que le hace replantearse su propia vida. Mientras que el destinatario final, además de la película, es su propia familia que sale más fortalecida del desarrollo narrativo del personaje. Para ello contará con familiares ya conocidos de otras obras, como su hermana Dede, de quien utiliza fragmentos ya incluidos en películas como *Sherman's March*. Los principales oponentes vienen condicionados por diferentes momentos trágicos durante la filmación del material. El primero de ellos es el fallecimiento de su abuela, a la que poco antes visita y filma para anunciarle su próxima boda. Más tarde, el aborto involuntario de Marilyn, unido a la

defunción de su padre, condiciona la falta de material filmado durante varios meses completos. Estos podrían considerarse los principales oponentes del personaje en la obra.

Siguiendo con el tema de los existentes, hay que incluir en el bloque familiar a su antigua profesora y amiga, Charleen Swansea, quien ya protagonizó una de sus primeras obras y que aparece en esta, junto a su fallecido marido Jim. Tanto su padre como su hermano Tom van a ocupar un lugar preferente en la película. La relación con su padre mejora desde el anuncio de su boda, hasta el punto en que este se ofrece a grabarles. Hay que recordar que en películas anteriores como *Sherman's March* la relación entre padre e hijo entraba en tensión cada vez que Ross utilizaba la cámara en el ámbito doméstico, llegando incluso a representar visualmente la sensación que experimentaba cuando su padre era filmado, tal y como se puede apreciar en el capítulo de análisis narrativo de la obra.

El empleo de material ya utilizado en otras obras continúa en el bloque familiar con su hermano Tom, quien se convertirá en un importante apoyo para el personaje una vez conocido el fallecimiento de su padre. La mujer de este, Sally, así como su hijo también serán personajes presentes. Por supuesto, la inclusión de su mujer Marilyn es trascendental, impulsa la excusa narrativa inicial de la obra. Sin embargo, la presencia de sus suegros como personaje es más irrelevante a pesar de que coincide con el anuncio del primer embarazo. *Time indefinite* es la primera vez en la que se puede ver a su hijo Adrian, hasta tal punto que el nacimiento de este coincide casi con el final de la obra y marca un punto de inflexión en la forma de filmar de Ross, tal y como se verá en posteriores análisis. Su tío Fred y las grabaciones de este también serán claves en el desarrollo narrativo de la cinta. La repetición de metraje será habitual en la película, en este caso representado en el personaje de su abuela cuyas apariciones coinciden con el metraje utilizado en la película *Backyard*. De igual modo, coinciden las filmaciones de Lucille y Melvin que ya fueron utilizadas pero a las que se vuelve para presentar a los personajes de nuevo.

No obstante, una gran parte de estos existentes no van a cumplir con el criterio de focalización y relevancia en el relato, simplemente ocupan un puesto accesorio, por lo que van a funcionar como ambientes. En este segundo grupo se incluyen, en primer lugar, a todos los existentes que son puramente funcionales tales como el exterminador, el afinador de pianos, bomberos, ginecólogo, enfermos del hospital. En segundo término aparece otro subgrupo que no es puramente funcional, pues a pesar

de que se desarrolla como excusa narrativa sirve para plantear reflexiones particulares: entre los que se incluyen tanto a la pareja formada por un padre e hijo que van a pescar o incluso los testigos de Jehová. Esta segunda división será clave en el análisis en bloques narrativos. A pesar de la importancia que pueden tener para que el relato continúe avanzando, este grupo se acerca más al concepto ambientes frente a los otros que funcionan como personajes.

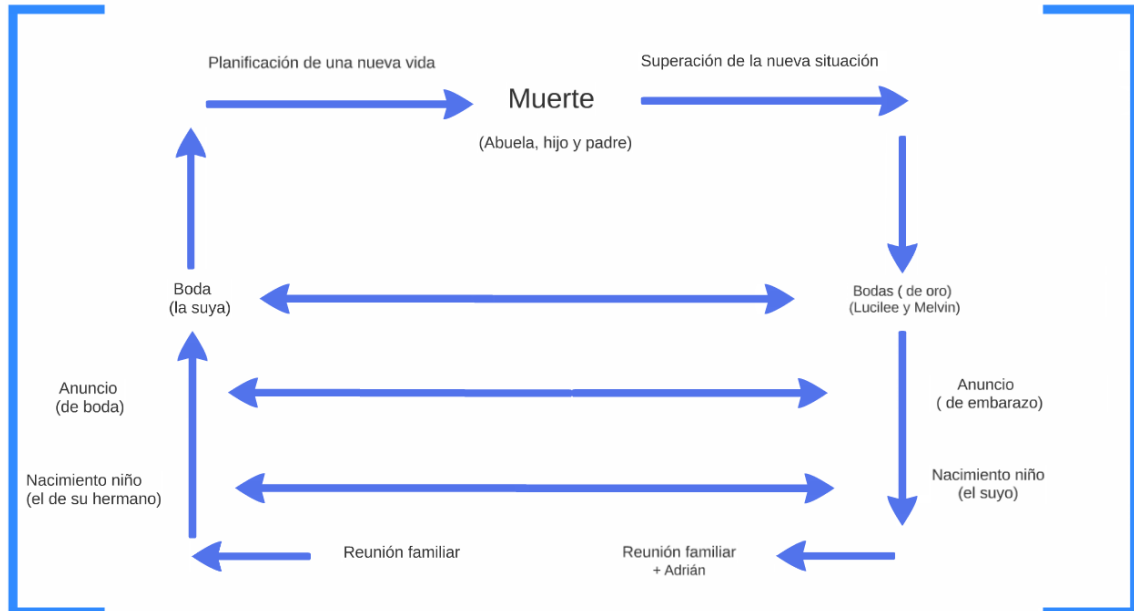
### **7.6.3. Composición temporal.**

La composición temporal del relato es bastante compleja, frente a otras de sus producciones donde la ordenación cronológica lineal y vectorial es lo más habitual, aquí se estructura de forma cíclica. Lo significativo es que en su inicio, en apariencia, se trata de una composición lineal vectorial que se desarrolla con el recorrido vital como centro del relato. Este vector sufre una fractura, lo que ocasiona que se hable de una estructura lineal no vectorial con diferentes momentos que representan saltos temporales al pasado. La boda entre Ross y Marilyn marca uno de los puntos de giros del relato, a continuación de esta se suceden momentos trágicos que coinciden con la pérdida de su abuela, el aborto de su mujer y el fallecimiento de su padre.

Resulta significativa en la estructuración que la salida de la crisis se produzca a través de una boda, en este caso, la de Melvin y Lucille, a quién ya presentó en la introducción de la historia. Así como el anuncio del embarazo y el de la boda, de igual modo, la película comienza y concluye con una reunión familiar lo que acaba por cerrar el ciclo de forma temporal. «Esta película no es la crónica de una sucesión de acontecimientos que ocurren cronológicamente. La estructura narrativa exhibe claramente un modelo intencionalmente cíclico que muestra no sólo la vocación estética de su autor, sino también la transformación y configuración del personaje principal» (Atencia 2007, 191).

En este sentido el orden de la historia no es exactamente igual al del relato, probablemente condicionado por el impacto de los fallecimientos. Así, lo que inicialmente iba a ser el viaje a una nueva etapa en la vida del director, representado en el enlace matrimonial, se acaba convirtiendo en un particular viaje del héroe. Tal y como se anticipaba, lo que se enmascara como un desarrollo cronológico lógico se corresponde con un complejo trabajo de estructuración narrativa para cuadrar la ascensión del héroe, quien sufre varias crisis pero que al final del trayecto consigue

salir de todas. Lejos de ser una estructura improvisada se convierte en un trabajo elaborado y maduro en cuanto al desarrollo de la estructura narrativa. A continuación se adjunta el esquema de análisis que propone Atencia (2007) y que sintetiza el viaje cíclico que compone la obra en su totalidad.



**Adaptación propia del esquema propuesto por Atencia (2007)**

Esta ordenación cíclica confirma la complejidad narrativa del relato frente a la historia, donde es posible localizar tres categorías diferentes en función de la duración de uno u otro. En primer término, el tiempo sumario es el más habitual de todos, es decir, el tiempo de la historia es mayor al del relato. Existen elipsis obligadas, momentos no filmados y saltos temporales intencionales, como los meses que transcurren entre el fallecimiento de su padre y la vuelta al rodaje de este. La pausa se produce dentro del propio relato al reproducir grabaciones más antiguas, como el material filmado por su tío Fred; de igual modo también se produce una pausa intertextual al volver a imágenes ya utilizadas en algunas de sus anteriores producciones. Y, por supuesto, el tiempo real, este es el más habitual de todos en el global de la obra. La preeminencia por grandes planos secuencia y por alargar tomas, acompañado de la ausencia de banda sonora extradiegética convierten al tiempo escena o real en uno de los más presentes en el relato.

Respecto a la frecuencia, la estructura narrativa de la película vuelve a demostrar la complejidad en su elaboración pues es posible localizar todas sus variables en el texto. La frecuencia singulativa es la más habitual, un ejemplo de este

caso concreto se produce cuando su padre lo graba, ya que es un hecho que solo se puede ver durante una ocasión. Además de representar un hito para el director, pues supone la aceptación por parte de este del trabajo que realiza. Hay que señalar que esta frecuencia aparece en más ocasiones en el relato, pues se trata de la más sencilla y común. La frecuencia repetitiva en cambio, no es tan habitual, en este caso, al igual que respecto al tratamiento de la duración, se puede hablar de una frecuencia repetitiva intertextual e intratextual. En la obra se produce una frecuencia repetitiva intratextual al ver hasta en dos ocasiones el mismo metraje, que se corresponde con la secuencia en la que un padre enseña su hijo a pescar y matar al pez una vez atrapado. Estas imágenes se verán casi al inicio y en la segunda parte de la misma, a la que se vuelve para concluir la reflexión acerca de la figura paterna. Este tipo de frecuencia también podría ser analizable de modo intertextual con secuencias completas de películas como *Backyard*, *Charleen*, *Sherman's March* o *Something to do with the Wall*, tal y como se puede ver en la imagen 33. Esta imagen se corresponde con la abuela del protagonista, quien canta una canción a cámara, la misma que da nombre a una de sus primeras obras, *Backyard*. En esta letra popular se insta al chico negro que ha sido rechazado por los niños blancos a que juegue, que no pare de hacerlo, pero mejor en su patio trasero.



**Imagen 33: Fragmento de la abuela del realizador incluido en *Backyard***

La frecuencia múltiple representa hechos parecidos, no iguales pero que se repiten en el relato, es algo parecido a una frecuencia cíclica. Si en cuanto a la ordenación temporal se hacía hincapié en el tiempo cíclico, hay que considerar que este tipo de frecuencia está muy representada en diferentes momentos del período. La noticia de boda podría ser equiparable al anuncio de la futura paternidad del



matrimonio. El fallecimiento de su abuela podría ser equiparable a la pérdida del niño o a la defunción del padre. La reunión familiar inicial es comparable con la reunión familiar que cierra la cinta. La boda de Ross y Marilyn lo es tanto como la boda de sus padres como con la boda que supone el segundo punto de giro, es decir, la boda entre Melvin y Lucille. Tal y como se ha podido ver, son múltiples los hechos parecidos que se suceden en la historia, por lo que hay que considerar a este tipo de frecuencia como la más habitual. En última instancia, la frecuencia iterativa se encuentra representada en la visita a su hermana Dede que solo es filmada una única vez en la obra y ha ocurrido más veces, al igual que cada una de las acciones que realizan en casa Lucille o Melvin que solo son representadas una vez pero que por el propio contexto se entiende que han sucedido más veces. Es por ello que se puede concluir que a nivel temporal de orden, duración y frecuencia el relato es complejo.

#### **7.6.4. Estructuras enunciativas de la obra.**

En el análisis de *Time Indefinite*, Ross McElwee coincide tanto como director y guionista de la obra. Del mismo modo sucede con las figuras vicarias, es el propio realizador quien ocupa las tres figuras principales. Es el sujeto institucional, pues él mismo financia parte de la obra, e igualmente es el sujeto de la enunciación pues se sitúa como director y organizador de toda la película. Y como es habitual en la mayor parte de su filmografía, al menos en las más autobiográficas, es un personaje activo que funciona como sujeto del enunciado, no solo como actante también como narrador. Las confesiones del personaje a cámara se han convertido ya en estilema del autor, así como la vuelta a la autorreflexividad frente a la cámara, o el interés en dejar claro al espectador que es él quien está detrás de la filmación y del montaje en todo momento. Esta obsesión por mostrarse como provocador de la acción le lleva en ocasiones a buscar el constante reflejo en ventanas, cristales y espejos cada vez que tiene la ocasión, tal y como se aprecia (imagen 34) en las filmaciones junto a su mujer del día de su boda.



**Imagen 34: Reflejo del realizador el día de su boda**

Hay que hablar de McElwee como personaje principal del relato y como narrador de forma diferente. En este sentido, pues a pesar de tratarse de un narrador homodiegético e intradiegético, es decir, aparece icónicamente representado y pertenece a la diégesis, en ocasiones se podría decir que es un personaje distinto al que protagoniza la obra. Esta actitud se ve claramente reflejada en determinadas secuencias donde como narrador discute con su propio personaje. Esta dicotomía lo convierte en un personaje como narrador diferente, frente al sujeto del enunciado como personaje.

Son muchos y variados los estilemas presentes en la película, algunos de ellos recuerdan de forma ineludible a su obra más reconocida, *Sherman's March*. Los planos de la luna llena acompañados de la narración llevan irremediabilmente a las pesadillas que el realizador contaba a cámara en su anterior película. A los recuerdos de cuando era un niño e iba a ver las pruebas nucleares con su padre a una playa del Pacífico. La recurrencia a personajes ya conocidos en otras de sus obras, como su padre, sus hermanos, Dede y Tom, Charleen o Richard Leacock, entre otros. Este último no es presentado directamente, simplemente habla de su amigo Ricky, a quien visita días antes de casarse, pero que al resultar uno de los rostros más reconocidos del cine documental de las últimas décadas es fácilmente reconocible por el espectador. Lucille o Melvin son también algunas de las caras conocidas de su filmografía. Por otra parte, algunas de sus composiciones se han convertido ya en planos conocidos visualmente por el espectador. Su conversación en la habitación del hotel, cuando llama a su mujer para contarle que no ha encontrado las respuestas que esperaba en su visita a Charleen son muy similares a los utilizados también en los

momentos reflexivos de *Sherman's March*. La mirada interpelativa, es decir la ruptura de la cuarta pared, así como el parlamento con el espectador, a quien automáticamente convierte en narratario es un recurso que se ha podido ver en algunas de sus obras anteriores, tal y como se aprecia en la imagen 35.



**Imagen 35: Mirada interpelativa y parlamento a cámara**

Respecto al punto de vista cognitivo figurado aparece una focalización interna en la mayor parte del relato, al menos en apariencia, pues el espectador va descubriendo al mismo tiempo que el personaje cada uno de los diferentes acontecimientos vitales que le suceden. Esta focalización interna es la impresión que puede dar en un primer acercamiento a la obra, pero que se descubre como focalización externa u objetiva cuando se examina la estructura narrativa con algo más de detalle, pues desde la secuencia inicial se anticipan muchos de los hechos que luego van a ser trascendentales. El empleo de la voz en *off* del narrador funciona como un recurso irónico y confunde temporalmente al espectador pues da sensación de presente y causalidad a las acciones pasadas y planificadas desde el guión. «His voiceovers have an ironic voice-of-god effect through which he comments on things just before they're about to happen. (In effect, something which is 'present', is already past)» (Brannavan<sup>70</sup>, 2008). Existe por lo tanto una clara ordenación, centrada en dar la impresión de una focalización interna pero que en ocasiones está más cerca de la externa, pues la propia ordenación incluye los elementos dramáticos como los puntos finales en cada uno de los bloques narrativos del relato.

---

<sup>70</sup> Para más información se puede consultar la referencia electrónica <http://lumiere.net.nz/reader/item/1877> Fecha de consulta 8 de junio de 2015.

### **7.6.5. Banda de imágenes auditivas**

Lo habitual en la filmografía de McElwee es la preeminencia por el sonido diegético. Este interés se traduce hasta el extremo de no incluir bandas sonoras externas a la diégesis. Esta obra contempla dos excepciones al uso del sonido diegético, la primera de ellas tiene que ver con la narración de la pesadilla que el personaje padece la noche después de acudir con Marilyn al ginecólogo. En este sentido se utiliza música de góspel pues era la que imaginaba este con la historia y se emplea el sonido extradiegético con un evidente tono sarcástico. La segunda de las excepciones se corresponde con los títulos de crédito, este recurso es más habitual aunque sorprende que en obras anteriores hubiera optado por justificar diegéticamente el sonido de los mismos.

La diferencia en la dicción en el personaje narrador frente al Ross personaje que actúa es bastante particular: cuando este aparece como personaje es mucho más frenético, más acelerado, más impreciso, no obstante en la narración se representa a un personaje más maduro, calmado y concreto en sus respuestas. En este sentido resulta especialmente significativa la secuencia en la que este se sienta frente a la cámara y empieza a ordenar sus ideas relativas a la pérdida de su padre. La voz de la narración interrumpe al personaje, lo puntualiza y matiza, esa autoconciencia fílmica y esa diferenciación entre ambas construcciones representadas por McElwee se hace patente en ese instante.

**7.6.6. Ficha de conclusiones de la película *Time Indefinite***

Sujeto	Ross McElwee
Objeto	Hacer una película y reflexión sobre el tiempo.
Destinador	Cambio en su vida. Anuncio de boda.
Destinatario	Propio personaje. Concepto de familia.
Ayudante	Charleen. Familia. Mujer. Adrian (hijo).
Oponente	Cambios vitales importantes. Fallecimiento padre. Abuela. Aborto mujer.

Transformaciones como variaciones estructurales	
Saturación	Sí
Inversión	No
Sustitución	No
Suspensión	No
Estancamiento	No

Modelos de mundo	
Realidad efectiva	Sí
Ficción verosímil	Sí
Ficción no verosímil	Sí

Tipos de ordenación diegética	
Estructura tradicional	No
Estructuras atómicas independientes	No
Estructuras atómicas coordinadas	Sí
Estructuras atómicas subordinadas	No
Puesta en abismo	Sí
En torno a un eje	Sí

Tipo de composición temporal (Orden)	
Ordenación cronológica lineal	No
Ordenación circular	No
Ordenación cíclica	Sí
Ordenación acronológica	No

Tipo de composición temporal (Duración)	
Sumario	Sí
Pausa	Sí
Real	Sí

Tipo de composición temporal (Frecuencia)	
Singulativa	Sí
Repetitiva	Sí
Iterativa	Sí
Múltiple	Sí

Tipos de narradores	
Homodiegético	Sí
Heterodiegético	No
Intradiegético	Sí
Extradiegético	No

Presencia de narratario	
Referencias a narratario	Sí
No referencias a narratario	No

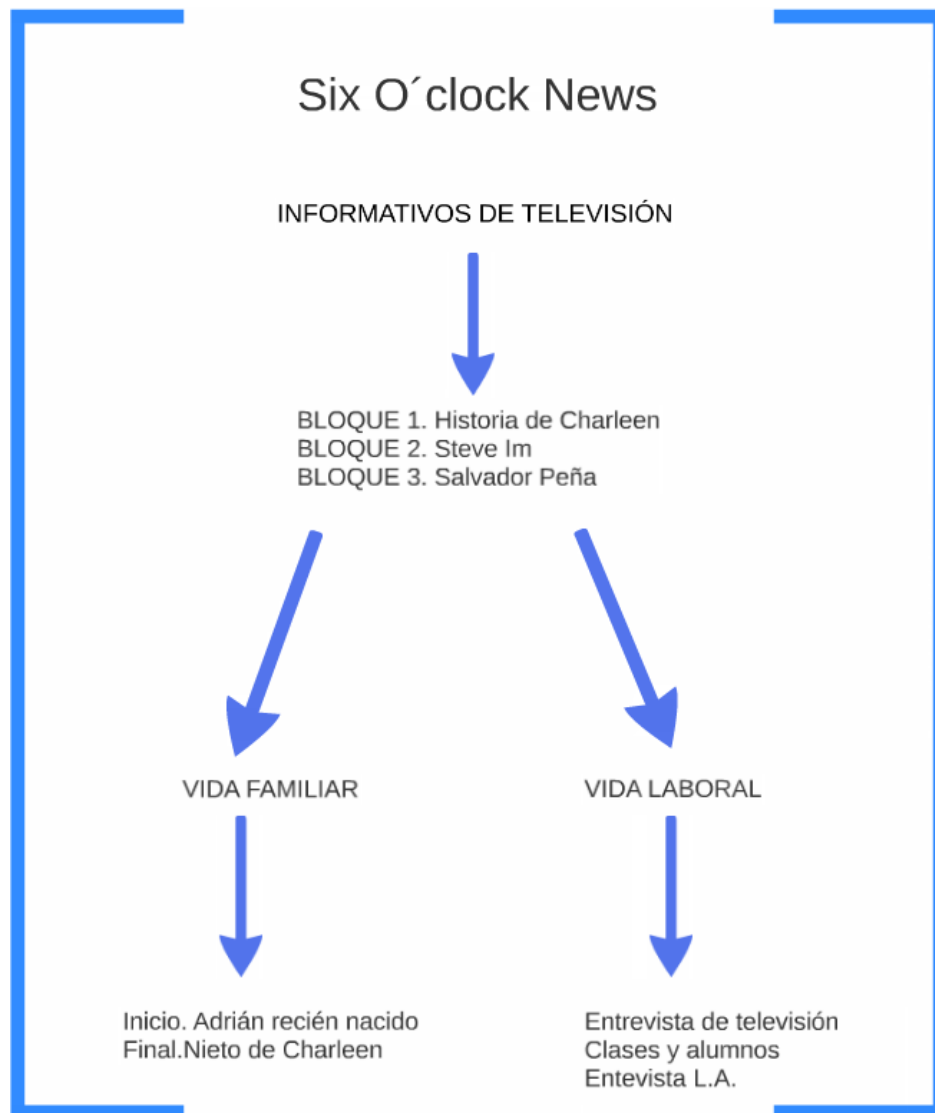
Tipos de focalización	
Interna	Sí
Externa	Sí
Omnisciente	No

Tipos de música, sonido	
Extradiegético	No
Intradiegético	Sí

## 7.7. Análisis de la obra *Six O'Clock News* (1996)

### 7.7.1. Resumen argumental. Composición diegética.

*Six O'Clock News* (1996) se convierte en la séptima producción de Ross McElwee. Su anterior obra, *Time Indefinite* (1993), es una introspectiva reflexión basada en sus relaciones familiares y en diferentes sucesos personales que marcarían su vida. En este caso, la obra supone una mirada al exterior, al mundo desconocido y peligroso que encuentra representado en la televisión. Aunque, por supuesto, sin perder el «yo autorial» que está presente durante todo el metraje. Esta necesidad de partir de lo personal para entender y analizar lo global es intrínseca del realizador y aparece perfectamente representada en la película.



Cuadro resumen de las estructuras diegéticas de la obra

La composición diegética de la obra se puede dividir en tres líneas temáticas que van a marcar la dirección del relato y del que se desprenden diferentes bloques narrativos. El primero de ellos es el más habitual en su filmografía y representa su vida familiar, una línea de contenido con la que empieza y termina la obra, tal y como se verá en el desarrollo argumental. El segundo de los bloques narrativos lo compone su vida profesional, es decir, su papel como realizador y profesor, mientras que el tercero está compuesto por los informativos de televisión del que se desprenden otros tanto bloques para cada uno de los casos particulares de análisis. Tal y como se puede apreciar en el siguiente esquema, los tres bloques aparecerían coordinados entre sí dejando el lugar central a los informativos de televisión que funciona como un eje del que se acaba vertebrando el resto de contenidos.

La película arranca con una melodía infantil y planos de diferentes juguetes; tras esto se suceden imágenes de noticias con sucesos dramáticos heterogéneos. El *zapping*, las interferencias televisivas y la voz de un dubitativo narrador encarnado por Ross McElwee dan comienzo a la producción. El realizador se presenta al espectador a través de la narración: «Hago documentales y también me gusta filmar la vida diaria, incluida la mía. Me he obsesionado con los vídeos domésticos». Tras esta breve exposición narrada se suceden las imágenes del cumpleaños de su suegro, quien abre regalos ante la atenta mirada de dos cámaras, la de Ross y la de su mujer, Marilyn. La presencia de medios técnicos durante todo el metraje será una de las constantes en la obra, el interés por hacer consciente al espectador del proceso de captación de imágenes. Este cumpleaños anticipa el primero de los pasos a las noticias de sucesos dramáticos, acompañado de la explicación añadida del narrador: «Pienso en el mundo real, el de las noticias de las seis (...) para esta gente las noticias son su vídeo doméstico». Posteriormente a esta afirmación se sucede un vídeo de Adrian, su hijo, con apenas cinco meses, la anterior música extradiégetica encuentra explicación en uno de los juguetes. «Quizá es porque acabo de tener un niño pero el mundo exterior me parece más peligroso que antes», matiza el realizador. Mientras, el espectador puede ver tanto a Adrian frente a un espejo como la atenta mirada de Ross, que aparece en uno de los laterales del mismo, recurso ya habitual en el director y convertido en estilema, tal y como se puede ver en la imagen 36.





**Imagen 36: Adrian frente a un espejo y el reflejo de su padre**

La vuelta a las noticias de las seis trae un primer punto de giro a la historia, puesto que McElwee reconoce el lugar donde vive su amiga y antigua profesora Charleen Swansea. Un fuerte temporal ha provocado graves inundaciones en la zona, este preocupado decide intentar contactar. En un primer momento no lo consigue y recurre a material de archivo de su anterior obra para representar la elipsis temporal. En el metraje de archivo, *Charleen* imparte clases de poesía en escuelas públicas de Carolina del Norte. Ross consigue contactar con el hijo de esta, Tom, quien le explica que ambos están bien pero que no han podido volver a su casa pues tuvieron que abandonarla. En ese instante el realizador decide viajar allí y compartir este momento con ellos, una parada en un motel de Charleston le sirve para reflexionar acerca de los involuntarios protagonistas de los informativos. Siempre ha creído que eran otros los que figuraban en esta sección hasta que descubre el suceso y su relación con su amiga. En esta línea hay que considerar que la obra está cargada de multitud de preguntas y muy pocas respuestas:

Porque si algo caracteriza *Six O'Clock News* es la falta de certezas: McElwee no ofrece respuestas, no parte de una tesis que defender y en torno a la cual estructura la película, sino un buen puñado de preguntas sin respuesta que comparte con los espectadores en una especie de falso directo, un *work-in-progress* que presenta la gestación del documental sobre su misma proyección (De Pedro, 2008: 211)

Este primer punto de giro condiciona la relación del director con los informativos, pues de pasar a ser el discurso del otro se convierte en el relato de lo posible. Mientras conduce a casa de Charleen, en la isla Sullivan, se detiene con Jerry, un soldado de ayuda que trabajó para la *Federal Emergency Management*

*Agency*. Después de una conversación con este consigue llegar al puesto de emergencia donde se reúne con Charleen y Tom, esta, en su línea habitual cuenta una extraña historia acerca de unas hormigas del tamaño de un pomelo que están atacando la ciudad. Para llegar hasta lo que queda de sus casas necesitan ir juntos en un barco de la Guardia Nacional que ha sido habilitado para los residentes pues no hay otra forma alternativa de llegar a la zona. Una vez que han llegado a su domicilio pueden comprobar que la casa al menos sigue en pie aunque bastante dañada por las inundaciones. Ross recuerda al espectador que Charleen ya había tenido que mudarse y empezar de cero tras el incendio de su antigua vivienda en la que acabó falleciendo su marido Jim, un hecho que se convierte en una trama central de *Time Indefinite*. Es por ello que un segundo incidente de esta magnitud hubiera significado una experiencia traumática difícilmente superable para la profesora. Ésta reflexiona acerca de la importancia del azar en la vida y la decisión de tener o no descendencia. La conversación concluye con la voz del narrador y el recuerdo de su fallecido hermano cuando este apenas era un niño. Tras esto el espectador ve a su hijo Adrian en la cama y escucha al realizador preguntarse por el repentino miedo que padece tras convertirse en padre. Esta reflexión acerca del miedo se reafirma con otro de los bloques de noticias en la misma dirección.

Como un punto y aparte se presenta al personaje de Barry, antiguo casero del director y que funciona como uno de los ya habituales personajes excéntricos. Hasta este instante la película ha oscilado por dos de las tres líneas temáticas presentes en la obra. En primer lugar, el personaje de Ross más personal que se incluye al principio de la misma; los noticiarios representan lo externo al personaje; y ahora aparece la tercera línea, su faceta profesional. En este caso, ahora es un programa de televisión quienes se han interesado en conocer al realizador. En sus propias palabras, van a hacer un programa «sobre un tipo que graba su propia vida». Ross decide incluir toda la preproducción para que el espectador sea consciente de toda la parafernalia necesaria en este tipo de formatos. La productora decide que quiere grabar mientras entran para que resulte más espontáneo, pero la filmación de las pruebas y las puntualizaciones del narrador provocan el efecto contrario. Ross responde a las preguntas sin soltar su propio equipo de filmación y que gracias a la narración posterior consigue una interesante duplicidad del personaje mientras reflexiona acerca de como ha perdido la mejor posición de cámara en su propia vivienda.



**Imagen 37: Ross porta su cámara mientras responde a las preguntas para televisión**

La conversación con la productora continúa, el espectador no es capaz de oírla, solo la voz de un dubitativo narrador que sigue reflexionando acerca de la verosimilitud de una u otra filmación. «La mayoría de la gente no considera películas a los documentales pero las de Hollywood que tienen mucho de ficción se consideran reales (...) ¿Hay una versión más real que otra? (...) editaré esta escena con una intencionalidad y ellos también». Estas son algunas de las preguntas que el McElwee narrador se hace mientras que su personaje hace de cámara y responde amablemente a las preguntas, «a lo largo de todo el metraje varias personas le preguntan al director cuándo dejará los documentales para realizar películas de verdad. El empleo del término “películas de verdad” refiriéndose al cine de ficción refleja mejor que nada la consideración de arte menor, de entretenimiento *amateur*, que envuelve al cine de McElwee» (De Pedro, 2008: 211). La escena es interrumpida por la entrada de Barry, el casero excéntrico al que intencionalmente Ross había presentado con anterioridad. Tras esta incursión por la vida profesional del protagonista hay una vuelta a los informativos de las seis. De nuevo se vuelve a los fragmentos de noticias, aunque pasando por una filmación de su mujer Marilyn y su hijo Adrian. Parece como si el realizador siéntese la necesidad de volver a su yo, personal o profesional para enlazar o unir los diferentes hallazgos presentes en los informativos.



**Imagen 38: Ross reflejado en la habitación de un hostel**

En este caso concreto el descubrimiento se produce en un hostel y tras una de las composiciones más conocidas de este, el realizador frente al espejo, tal y como se aprecia en la imagen 38. En esta misma habitación escucha la noticia de una mujer asiática asesinada. Steve Im, es el marido de la fallecida y habla a cámara de la pérdida. Es uno de tantos personajes anónimos que se convierten en protagonistas involuntarios de la actualidad y que ha sido seleccionado por el director para formar parte de su obra. Tras un par de llamadas a la policía consigue localizar al detective que lleva el caso y al fiscal con quienes se cita en la escena del crimen, Arkansas, para hablar de la asesinada, Gloria Im. Después de la explicación acerca del asesinato, una limusina Lincoln con chófer recoge a Ross quien le lleva a uno de los restaurantes de Steve, donde ambos tendrán una entrevista. «Nunca había imaginado a un personaje con una posición económica tan holgada» afirma el realizador quien esperaba encontrarse a un personaje más humilde. Ambos reflexionan acerca del deseo de volver a Corea, del amor y odio que siente por los Estados Unidos, pero del nexo tan importante que tiene con el país al tener tres hijas quienes ya son americanas. La charla en el restaurante es el inicio de una conversación que continúa en su domicilio, donde el espectador puede conocer a dos de sus hijas. Un día más tarde la entrevista se reanuda en uno de sus negocios de pasta de papel. La conversación es parecida a la mantenida en el restaurante donde este explica su particular viaje del héroe dentro del sueño americano. «Llegué con cincuenta dólares y ahora tengo propiedades por valor de seis millones», afirma Steve. No obstante, esta conversación no interesa nada al realizador quien desea conocer más acerca de la noticia que lo llevó a Arkansas, su fallecida mujer.

Al día siguiente el chófer lo lleva a una iglesia, donde mientras todos cantan Ross como narrador compara la religión con el capitalismo como la principal doctrina americana. Un partido de golf entre Steve y McElwee funciona como excusa narrativa para hablar de su nueva mujer, Ying Su An y posibilita la siguiente entrevista. Sin embargo, esta no habla inglés y es el propio Steve quien interpreta la charla por lo que la conversación pierde fluidez. Tras varios intentos fallidos de hablar de su fallecida, Gloria Im, Steve se sincera y explica que le resulta muy difícil hablar a cámara. Es un plano subjetivo del recorrido del coche por la noche la imagen que acompaña al audio de la conversación en la que Steve habla de lo mal que lo ha pasado tras la pérdida y de cómo su nueva relación le estaba siendo especialmente de ayuda sobre todo en la relación con sus hijas. Una vez conseguida la entrevista y conocido al personaje se vuelve a las noticias de las seis.

Ahora es una gran tormenta sobre Arizona la catástrofe que más atrae a McElwee. Es por ello que decide conducir hasta Phoenix a la búsqueda de la tragedia. Una vez llega a la localización el viento es tan fuerte que no puede salir a grabar por lo que decide filmar desde la habitación del motel y comprobar que dice la televisión al respecto. La noticia de un tornado que ha arrasado con varias casas impulsa al personaje a ir en la búsqueda de sus próximos protagonistas. Una vez pasado el temporal decide acercarse a la zona afectada. Tras parar a un coche, conoce a John Nading uno de los protagonistas involuntarios de la tragedia que se acerca a comprobar el estado de su vivienda. Al instante de empezar a filmar comienzan a llegar cámaras de televisión de diferentes medios lo que motiva al personaje a filmar a las cámaras en lugar de a los protagonistas. A continuación se produce una secuencia muy particular pues filma a John y Caroline mientras se pueden ver a sí mismos en televisión en un interesante juego con la frecuencia. Tal y como se pueden apreciar en la imagen 39. Se opta por incluir el propio marco del aparato televisivo para que el espectador vea con total claridad la estructura de cajas chinas. El plano se acaba abriendo para mostrar como John y Carolyn se observan en televisión lo que completa una puesta en abismo a tres niveles. Por un lado la filmación *in situ* de Ross, más tarde la grabación de los reporteros y ahora la filmación del visionado.



**Imagen 39: Carolyn responde a las preguntas de televisión**

De nuevo se produce una vuelta a un motel, en este caso un *wigwam* de cemento y sin ventanas pero que tiene televisión por cable. Aquí vuelve a los programas de televisión en su incesante búsqueda de noticias reales, ahora visiona un docudrama en el que actores recrean asesinatos reales. Al día siguiente, de vuelta a la realidad exterior visita un parque que ha sido incendiado ante la completa explicación de uno de los guardias forestales. Tras un breve inserto de sus alumnos en clase reflexiona acerca de la dificultad para financiar documentales, «quizás deba dejar la realidad a los informativos e intentar hacer una película de ficción» afirma el realizador al mismo tiempo que explica la llamada de Michael Peyser, un productor de Hollywood que ha visto uno de sus documentales autobiográficos. La vuelta a los informativos como una constante en toda la obra parece irremediable. Ahora es un fuerte terremoto y un afectado con nombres y apellidos, Salvador Peña, quien sobrevive tras ocho horas atrapados entre los escombros.

Hay un salto en la temporalidad pues han pasado ocho meses desde la anterior filmación y Ross ha aceptado la invitación del productor de Hollywood paraviajar a Los Ángeles. La primera reunión que el espectador puede ver es con George Star, antiguo jefe del accidentado Salvador Peña. Tras una secuencia intermedia en una habitación de motel como punto de inflexión, Ross asiste al cumpleaños de este. Las siguientes secuencias se suceden entre la rehabilitación y la reunión con el productor y guionista de Hollywood. Las conversaciones con Salvador solo se interrumpen por el encuentro del rodaje de la popular serie televisiva *Los vigilantes de la playa*. Vuelta a la televisión, ahora es *Recue 911*, un programa que recrea de forma dramática rescates basados en hechos reales. Salvador firma con ellos para reconstruir su caso ante la

promesa de ayudarlo a traer a su familia a Estados Unidos. Tras varios días y diferentes filmaciones con el personaje decide volver a Boston aunque antes pasa por una cámara oscura que se encuentra en Santa Mónica.

Tres años después, Adrian celebra su cuarto cumpleaños y explica el significado de uno de sus dibujos. Una representación de Dios a través de una cámara de vídeo desconcierta a su padre quién intenta dar una explicación racional. Ross explica que Miramax finalmente aceptó el proyecto aunque lo detuvo al poco tiempo. La última vuelta a los informativos, en este caso a los fragmentos de televisión informan de una matanza a varias manzanas de su casa. La intranquilidad con la que empieza la película parece acompañar al personaje igualmente en el final de la obra. Sin embargo opta por un final feliz que coincide con la Pascua y la llegada de buenas noticias. Charleen ha sido abuela. La película concluye con la visita de Ross y Marilyn a esta. A continuación se incluye un esquema que sintetiza las diferentes secuencias presentes en la obra y que puede aclarar visualmente algunos de los hitos habituales en la película.

<b>TÍTULOS DE CRÉDITO</b>
<b>1. Adrian con una semana y su mujer Marilyn.</b>
<b>2. Informativo noticias de sucesos.</b>
<b>3. Fiesta de cumpleaños del padre de Marilyn.</b>
<b>4. Imágenes catástrofes. Noticias.</b>
<b>5. Vídeo de Adrian.</b>
<b>6. Informativos. Noticias.</b>
<b>7. Material Charleen.</b>
<b>8. Infografía informativo. Información meteorológica.</b>
<b>9. Motel en Charleston.</b>
<b>10. Imágenes puente de televisión.</b>
<b>11. Queda con Charleen y Tom.</b>
<b>12. Barco de la guardia nacional lleva a los residentes a sus casas.</b>
<b>13. Visita a la casa con Tom y Charleen.</b>
<b>14. Reflexión Charleen a cámara.</b>
<b>15. Fotografía madre de Ross y niños.</b>
<b>16. Adrian en la cama.</b>
<b>17. Reportajes de televisión sobre el miedo.</b>
<b>18. Barry antiguo casero.</b>
<b>19. Grabación reportaje sobre Ross para televisión.</b>
<b>20. Fragmentos de noticias.</b>
<b>21. Marilyn con Adrian.</b>
<b>22. Hostal con cámara frente al espejo.</b>
<b>23. Noticias de televisión. Steve Im (asiático)</b>
<b>24. Detective y fiscal que lleva el caso. Lugar del crimen.</b>
<b>25. Recoge Steve Im. Lincoln con chófer.</b>
<b>26. Entrevista a Steve restaurante.</b>
<b>27. Visita a su casa. Conoce dos hijas.</b>
<b>28. Visita negocio de pasta de papel.</b>

29. Envía al chófer a recogerlo (escucha heavy)
30. Música diegética. Iglesia cantan. Yung Su An, nueva mujer.
31. Partido de golf. Habla sobre Yung Su An.
32. Entrevista con Yung Su An. No habla inglés.
33. Plano subjetivo coche. Audio con la conversación con Steve.
34. Noticias en la televisión. Gran tormenta.
35. Sueño alucinación. Graba techo del motel. Viento es tan fuerte que no puede filmar.
36. Graba la televisión. Tornado ha destruido varias casas.
37. Recorre las casas destruidas. Conoce a John y Caroline. Llegan las cámaras.
38. Ve el programa en televisión con Caroline y John.
39. Vuelta a los escombros. Gente busca pertenencias.
40. Graba dentro de su wigwam con la televisión encendida.
41. Noticias. Zapping por televisión. Docudrama actores recrean situaciones reales.
42. Parque que se ha incendiado. Lo visita al día después. Guardia forestal.
43. Imágenes de la televisión.
44. Alumnos de sus clases. Todos quieren ir a Hollywood.
45. Juguetes niño. Sonido de juguetes del niño.
46. Imágenes informativas. Terremoto escala 6.6. Salvador Peña. Encuadre con el aparato televisor.
47. Avión hacia L.A. visita al productor. Ocho meses después.
48. Imágenes de televisión de Salvador Peña.
49. Reunión con George Starr. Antigua jefe de Salvador.
50. Imágenes de grietas en su habitación. Bromas.
51. Cumpleaños de Salvador.
52. Rehabilitación de Salvador.
53. Anuncios de televisión. Reflexión de Ross sobre la tierra prometida.
54. Reunión con Michael, productor y Josh Kornbluth (actor y guionista)
55. Vuelta con Salvador Peña.
56. Graba a personaje que se parece a Paul Newman. Rodaje Vigilantes de la Playa.
57. Salvador vuelve al hospital 8 meses después.
58. Salvador en casa lee libros religiosos.
59. Salvador en la iglesia.
60. Casa de Salvador.
61. Secuencia de transición. Atardecer. Vuelta al hotel.
62. Recue 911. Serie de televisión que recrea rescates dramáticos.
63. Residencia de la tercera Edad en Santa Mónica. Cámara oscura.
64. Rótulo. Tres años después.
65. Celebración del cuarto cumpleaños de Adrian.
66. Noticias informativas. Matanza cerca de su casa.
67. Adrian duerme. Reflexión sobre la compra de armas.
68. Noticias de televisión sobre incidente a apenas 100 m.
69. La Pascua. Charleen tiene una nieta. La visitan.
70. Créditos. Filmado, editado y narrado por Ross McElwee.

Tras este recorrido por el desarrollo argumental de la obra se pueden destacar varios aspectos anunciados con anterioridad. La división en tres bloques narrativos parece clara. En esta triple división hay que hablar de la recurrencia de los informativos como lugar de encuentro del realizador para volver a por nuevos temas y personajes. Es por ello que esta línea temática se ha considerado como la central, alrededor de ella deambulan de forma pendular las otras dos líneas temáticas, familia y trabajo.



La composición diegética de la película sigue una estructura atómica que se desarrolla alrededor de un eje compuesto por las diferentes piezas de los informativos y programas de televisión. Cada uno de los diferentes casos comentados con anterioridad tiene un mismo punto de partida y en realidad un mismo punto de cierre. Una vez localizado a un personaje lo suficientemente interesante en televisión el realizador se dispone a contactarlo. Tras encontrarlo entabla una conversación acerca del propio personaje con independencia del hecho que lo convertía en noticia. Tras una serie de entrevistas de duración variable se vuelve a los informativos y se procede a localizar a otro protagonista. Por ello se podría considerar el final de la obra como un final por saturación, si atendemos a las diferentes variaciones estructurales. Al tratarse de historias parecidas que acaban teniendo una resolución similar el final resulta bastante lógico que la saturación sea el tipo de variación presente en el relato.

### 7.7.2. Estructura de existentes

Antes de comenzar con el análisis de los existentes es interesante realizar el esquema actancial del personaje protagonista de la obra que al igual que en otras de sus producciones es el realizador Ross McElwee. Se puede considerar que el miedo provocado por los mensajes presentes en los medios de comunicación es el principal destinador. Este temor aumenta con el nacimiento de su hijo Adrian y el sentimiento de responsabilidad añadida. Esto, unido a que pasa más tiempo en casa provoca que vea más tiempo la televisión, las noticias de las seis, y el miedo aumenta. El objeto final del personaje, es decir la meta que pretende alcanzar el protagonista, es filmar una película que reflexione acerca de la forma de lo real. Esta reflexión se sustenta en tres líneas temáticas: por un lado los informativos, por otro la ficción y, en el punto intermedio, al igual que sus producciones, el cine autobiográfico.

Sujeto	Ross McElwee
Objeto	Hacer una película y reflexión sobre la forma de lo real.
Destinador	Miedo provocado por los informativos.
Destinatario	La propia película. Ross como personaje.
Ayudante	Informativos. Personajes encontrados en televisión.
Oponente	Propios medios. Cámaras y técnicos. Productores de Hollywood.

El destinatario del sujeto podría dividirse en dos, por un lado la propia película en sí, pues en realidad es el resultado final de la reflexión del protagonista. Sin embargo también hay que considerar la evolución del personaje de Ross, pues durante la filmación este madura y se transforma. Los principales ayudantes son todos los personajes encontrados en televisión a los que acude, desde Steve Im a Salvador Peña. En sentido opuesto los oponentes, además de los propios medios, pues no solo despiertan la sensación de inseguridad en el personaje además interrumpen algunas de las entrevistas que realiza durante la obra. Los productores de Hollywood y sus propios alumnos podrían ser considerados de igual forma como oponentes, pues ambos insisten en hacer ficción como la única forma de vivir del cine.

Respecto a los existentes presentes en la obra hay que distinguir aquellos que funcionan como personajes frente a otros que lo hacen como ambientes; no obstante antes de entrar en esta categorización es interesante trazar una panorámica a los principales grupos presentes en la obra. En primer lugar, hay que hablar de los personajes ya conocidos de otras producciones, entre los que se incluyen familia y amigos. Este primer grupo funcionan como personajes, pues además de cumplir el criterio anagráfico van a ser relevantes tanto en la obra como en la filmografía del realizador. Desde su mujer, Marilyn Levine a su hijo Adrian McElwee pasando por Charleen Swansea o su hijo Tom son algunos de los personajes que tendrían cabida en esta categoría.

Un segundo grupo de existentes importantes en esta producción son los personajes anónimos, presentados a través de los informativos pero que se acaban convirtiendo en protagonistas del relato. Algunos de estos existentes comparten una característica particular, pues se podrían incluir en el grupo «sueño americano». En este grupo tendrían cabida tanto Steve como Gloria Im, el matrimonio coreano que viaja a los Estados Unidos. Gloria es asesinada en la tierra prometida y Steve ha trabajado muy duro desde el primer día que llegó. Salvador Peña es otro personaje que tendría cabida en esta categoría, un inmigrante latinoamericano que viaja sin su familia a la búsqueda del *american way of life*. Tras múltiples horas de trabajo se convierte en protagonista involuntario de los informativos al ser víctima de un terremoto mientras trabajaba. Aunque también se pueden incluir algunos existentes que no cumplen esta característica como George Starr, antiguo jefe de Salvador; John Nading y Caroline son el matrimonio que finalmente pudo recuperar su casa tras el tornado y que protagoniza una de las entrevistas para las noticias; o Michael Peyser y Josh

Kornbluth, productor y guionista de Hollywood, que invitan a Ross para proponerle un proyecto de colaboración.

Un grupo menos relevante de existentes que funcionarían más como ambientes que como personajes son aquellos meramente funcionales. Entre estos se incluirían tanto el guardia forestal, los soldados de salvación o el personal del hospital. Estos personajes son relevantes para que la trama avance, sin embargo, son intercambiables o prescindibles. En su gran mayoría no cumplen el criterio anagráfico y en el caso de cumplirlo incumplen el de focalización o relevancia. El equipo técnico del rodaje de la serie televisiva, *Los vigilantes de la playa*, los responsables de la entrevista en su casa o el personal de los informativos que se encuentran durante la filmación de los afectados por las inundaciones podrían incluirse también en esta categoría.

Otro grupo ya habitual en la filmografía del realizador y que representa un estilema son los existentes excéntricos o *freaks*. Este tipo de personajes se caracterizan por alguna particularidad que los separa del resto y suelen ser presentados de forma bastante irónica desde la narración. Jerry, el soldado de ayuda que conversa con Ross en el puente al principio de la obra, es sin duda un claro representante de este grupo. Sin embargo, no es el único, pues Barry, el casero que vive en el piso de enfrente y que graba en VHS horas y horas de televisión es también un personaje un tanto particular. En la imagen 40 se le ve mientras interrumpe la entrevista que realizan a Ross en su propio domicilio. Un turista holandés que aparece casi al final de la obra o un personaje aparentemente ebrio, que a juicio del realizador tiene un parecido con Paul Newman son algunos de los existentes de los que aporta menos información pero que podrían ser parte activa de esta categoría. Quizás, aunque se haya incluido en el bloque familiar se podría incluir a Charleen en este particular grupo gracias a la conversación acerca de las hormigas del tamaño de pomelos que comenta tras su primer encuentro en la película con el realizador.



Imagen 40: Barry casero de Ross interrumpe su entrevista

### 7.7.3. Composición temporal

Tal y como se ha podido ver en el desarrollo argumental de la historia comentado con anterioridad, la película en apariencia se estructura sin demasiada complejidad en cuanto a la composición temporal. Hay que destacar que tanto el orden de la historia como el del relato siguen una ordenación lineal vectorial. Sin saltos temporales hacia el pasado y siempre con una proyección desde el presente hacia el futuro. Lo más destacable en este aspecto sería un tiempo cíclico, pues comienza con el nacimiento de Adrian y termina con el nacimiento del nieto de Charleen. Algunos autores como De Pedro (2008: 219) han considerado este final «de estructura circular, se clausura con una secuencia de Charleen recibiendo a su recién nacido nieto, en clara referencia al comienzo de la película, y entrando en su casa reconstruida, dejando a la cámara fuera, en un mundo exterior en el que ya no tiene nada que filmar». Sin embargo, quizás sería más preciso considerar este final como cíclico pues no se trata del mismo hecho y si de un hecho parecido.

Respecto a la duración temporal hay que considerar una complejidad mayor, pues se suceden todas las combinaciones posibles. El tiempo sumario es el más presente en la obra, donde el tiempo del relato es menor al de la historia. En esta categoría serán habituales los saltos temporales siempre en una dirección lineal vectorial progresiva. Si bien la película comienza con un recién nacido Adrian, concluye en su cuarto cumpleaños. Se puede considerar, por lo tanto, que se reducen cuatro años de la historia en algo más de hora y media de relato. No obstante, la

duración de tiempo escena o real también aparece en múltiples fragmentos de la película. La predilección del realizador por alargar las tomas es pos de una impresión más naturalista provoca que muchas de las secuencias incluyan este tipo de configuración temporal. «El realizador mide la distancia que hay entre dos modos de aproximarse a la realidad y pone de manifiesto que la verdadera proximidad y el conocimiento, en muchas ocasiones, no son cuestión de tamaño del plano, sino en todo caso de duración» (De Pedro, 2008: 209). Continuando con la duración temporal, hay que hablar en último lugar del tiempo pausa presente en determinadas secuencias que serán repetidas dos y tres veces, tal y como se verá en el análisis de las frecuencias.

Una vez analizado tanto el orden como la duración hay que detenerse en la frecuencia. Tal y como sucedía con la duración también existe una compleja intencionalidad narrativa en la elección de las mismas. Es por ello que se pueden encontrar cuatro tipo de frecuencias en la obra. La más habitual y sencilla es la frecuencia singulativa que aparece en varios acontecimientos, aunque uno de los más relevantes es la celebración del cuarto cumpleaños de Adrian, hecho que sucede una vez en la historia y una vez en el relato.

La frecuencia iterativa está presente en otras situaciones como la asistencia de Salvador a Peña a la rehabilitación o el rodaje de *Los vigilantes de la playa* que funcionan como hitos que aunque solo aparecen representados una vez en el relato han sucedido más veces en la historia. Del mismo modo, se puede encontrar la frecuencia múltiple en los diferentes afectados por las noticias. Son protagonistas involuntarios que se convierten en personajes relevantes de la noche a la mañana por situaciones contextuales. Ya solo este detalle remarca la frecuencia múltiple que se podría reafirmar en aquellos que han llegado a los Estados Unidos bajo la promesa del sueño americano, que, tal y como se veía en el desarrollo argumental, para algunos se acaba convirtiendo en pesadilla. La última de las frecuencias es la repetitiva, que en ocasiones provoca una duración pausa, pues acaba alargando el tiempo del relato frente a la historia. La repetición podría analizarse considerando dos variables, por un lado intratextual y por otro extratextual. La frecuencia repetitiva intratextual se da tanto en la entrevista que le realizan en su domicilio al autor, la cual es vista tanto desde su cámara como desde la señal del programa de televisión. De igual modo sucede con las filmaciones de John y Caroline, quienes son filmados en primer lugar por Ross, luego por diferentes medios televisivos y, en tercer y último lugar, por el realizador mientras se visionan en televisión, una interesante puesta en abismo diegética que

reafirma la frecuencia repetitiva. Respecto a la variable extratextual hay que considerar tanto el nacimiento de Adrian, presente en su anterior película, *Time indefinite*, como a Charleen, su difunto marido Jim o su hijo Tom, personajes e historias ya conocidas por el espectador que conoce la obra de McElwee.

#### 7.7.4. Estructuras enunciativas

En el caso de las estructuras enunciativas de la obra hay que atender en primer término a las figuras reales de director y guionista que figuran, como en obras anteriores, bajo el nombre de Ross McElwee. Respecto a las figuras vicarias, tanto como sujeto de la enunciación como sujeto del enunciado, es el mismo realizador. El sujeto institucional viene delimitado de forma clara en los títulos de crédito y se compone por *A Homemade Movies Production*, asociado con Channel 4, London, además del *The Film Study Center. Harvard University* que funcionan como productores. Del mismo modo que el sujeto institucional viene señalado desde los créditos, así también lo hacen los sujetos del enunciado, al menos los principales. A pesar de que con anterioridad se explicaba la pertenencia de los mismos a un grupo o a otro según los créditos, estos son los personajes que aparecen en la obra: Bobby Delaughter, Jim Fripp, Steve Im, Pat Kaunert, Josh Kornbluth, David LeVine, Carolyn Noeding, John Noeding, Debra Shapiro, Salvador Peña, Michael Peyser, Barry Savenor, George Starr, Davidi Skillicorn y Charleen Swansea, entre otros muchos que no figuran en los títulos de crédito.

La figura de McElwee como narrador es imprescindible para dar sentido unitario a la película. De hecho, la voz de este personaje, desligado del auténtico Ross que actúa en la obra, ayuda a vertebrar el relato además de explicar y aclarar determinadas filmaciones. Se trata por lo tanto de un narrador homodiegético e intradiegético que durante la mayor parte del relato es el auténtico protagonista, pues es el encargado de dar orden a la trama. Respecto a su representación icónica es evidente que aparece en la obra, ya que se trata del personaje principal; sin embargo, la dualidad del mismo en ocasiones hace que el espectador pueda llegar a concebir las dos versiones de McElwee como personajes diferentes y enfrentados entre sí. Respecto al narratorio, se trataría de un ente heterodiegético y extradiegético al que sin embargo se hacen varias alusiones verbales en los comentarios del narrador.

Respecto al trabajo con emblemas, el más evidente es la presencia televisiva convertida a su vez en uno de los estilemas más reconocibles del director. La constante puesta en abismo o estructura de cajas chinas que señalan al espectador la inclusión de un universo diegético dentro de otro. Esto se puede comprobar en la imagen 38. La inclusión de los medios técnicos en diferentes momentos de la filmación responde a una clara intencionalidad, hacer consciente al espectador del trabajo de filmación y montaje de la obra. No solo es el narrador quien puntualiza o remarca este trabajo sino que la constante presencia de reflejos en espejos o cristales recuerda la presencia de la cámara. Para McElwee no se trata de ocultar la cámara, al contrario, de convertirla en visible, en un ente activo:

La primera de las transgresiones es la de la famosa "mosca en la pared": la aspiración por hacer desaparecer la cámara, y con ella sus interferencias, para ofrecer un retrato fiel de lo real. McElwee es consciente de que la cámara no sólo no es transparente sino de que de aquel insecto sólo queda un viejo cadáver seco, y evidencia durante toda la película lo que el cine directo intentaba ocultar: que la cámara incomoda, perturba y distorsiona (De Pedro, 2008: 213).

Al igual que el anterior, este emblema de la narración es uno de los estilemas más recurrentes del director. La utilización de estructuras narrativas medidas al milímetro delata la clara intencionalidad del realizador-personaje por crear una obra perfecta, si bien los informativos funcionan como una cadena narrativa que enlaza historias aparentemente inconexas pero que encuentran su eslabón en la televisión. Las diferentes paradas en múltiples hostales y moteles es uno de los recursos reflexivos más comunes del mismo y se han convertido ya también en uno de sus estilemas. La visita a moteles son representadas a través de planos en los diferentes espejos, tal y como se aprecia en la imagen 38. Sin olvidar la presencia de personajes ya comunes y reconocidos por los espectador como Charleen, Tom, su mujer Marilyn o su hijo Adrian.

Respecto al punto de vista cognitivo figurado hay que hablar de una apariencia de focalización interna, pues durante la mayor parte del relato el narrador explica al narratario los diferentes acontecimientos que este descubre. No obstante y observando la complejidad narrativa de la obra, así como la presencia de determinadas secuencias intermedias, o la conexión inicio-fin de la misma, acaba delatando una focalización externa. El narrador ha ocultado alguno de los elementos a favor de crear una estructura de suspense y de convertir en lógica la presencia de

personajes presentados a través de la televisión. Una estructura, por tanto, que bajo la apariencia de focalización interna demuestra la clara intencionalidad del realizador.

#### 7.7.5. Banda de imágenes auditivas

La preferencia por sonidos diegéticos es una de las marcas autoriales más utilizadas por el director. En este caso se rompe ese acuerdo a favor de la inclusión de algunos sonidos extradiegéticos. El propio inicio de la película está acompañado de una melodía infantil a la que más tarde se volverá y que se desprende de uno de los juguetes de Adrian. *A priori* puede parecer música extradiegética pero se acaba localizando el origen de la misma. Las evidentes diferencias de intensidad, tono y timbre del narrador frente al Ross sujeto del enunciado denota un desdoble del personaje hasta el punto de permitir hablar de personajes diferentes bajo una misma persona. «Es en el cómo, en el uso especial de esa voz, donde McElwee establece la diferencia: en lugar de elaborar una tesis sobre el mundo, la voz en *off* duda, reflexiona en voz alta y se pregunta sobre aquello que filma, sin encontrar respuestas a sus preguntas» (De Pedro, 2008: 217).

La inclusión de música diegética está presente a través del personaje de Yung Su An, la nueva mujer del coreano Steve Im, quien canta en la iglesia. Una secuencia antes de esto, su chófer escucha música *heavy*, que es justificada diegéticamente a través de la radio del coche, una radio que no llega a visualizarse en ningún momento pero que es presentada a través de la narración.



Imagen 41: Música diegética del bautizo de la nieta de Charleen



La obra concluye con música diegética que continúa para los títulos de créditos, se trata de la canción *Nobody Does Me Like Jesus Does Me* que es interpretada por *Markham Chapel Baptist Church Choir* y que está presente en el bautizo del nieto de Charleen. La decisión de incluir la interpretación musical como una secuencia dramática se puede comprobar en la imagen 41. De este modo se vuelve a incluir la referencia diegética del sonido en el relato.

### 7.7.6. Ficha de conclusiones de la película *Six O Clock News*

Sujeto	Ross McElwee
Objeto	Hacer una película y reflexión sobre la forma de lo real.
Destinador	Miedo provocado por los informativos.
Destinatario	La propia película. Ross como personaje.
Ayudante	Informativos. Personajes encontrados en televisión.
Oponente	Propios medios. Cámaras y técnicos. Productores de Hollywood.

Transformaciones como variaciones estructurales	
Saturación	Sí
Inversión	No
Sustitución	No
Suspensión	No
Estancamiento	No

Tipos de ordenación diegética	
Estructura tradicional	No
Estructuras atómicas independientes	No
Estructuras atómicas coordinadas	Sí
Estructuras atómicas subordinadas	No
Puesta en abismo	Sí
En torno a un eje	Sí

Tipo de composición temporal (Orden)	
Ordenación cronológica lineal	Sí
Ordenación circular	No
Ordenación cíclica	Sí
Ordenación acronológica	No

Tipo de composición temporal (Duración)	
Sumario	Sí
Pausa	Sí
Real	Sí

Tipo de composición temporal (Frecuencia)	
Singulativa	Sí
Repetitiva	Sí
Iterativa	Sí
Múltiple	Sí

Tipos de narradores	
Homodiegético	Sí
Heterodiegético	No
Intradiegético	Sí
Extradiegético	No

Presencia de narratario	
Referencias a narratario	Sí
No referencias a narratario	No

Tipos de focalización	
Interna	Sí
Externa	Sí
Omnisciente	No

Tipos de música, sonido	
Extradiegético	No
Intradiegético	Sí

## 7.8. Análisis de la obra *Bright Leaves* (2003)

### 7.8.1. Resumen argumental. Composición diegética.

*Bright Leaves* es una de las últimas producciones del realizador y su madurez cinematográfica la convierte en una de las obras más interesantes, no solo por la constante intertextualidad entre sus propias obras sino por la riqueza en la construcción desde el punto de vista narrativo, lo que no solo confirma la relevancia de las estructuras narrativas en la no-ficción, además abre una nueva línea sobre las múltiples posibilidades creativas y estilísticas que puede suscitar el género. La película comienza con un viaje al sur de los Estados Unidos como excusa narrativa, la vuelta a casa del realizador será el *leitmotiv* con el que de comienzo la obra. Tras esto, la visita a uno de sus primos, John McElwee un apasionado cinéfilo, supone el inicio del particular viaje del héroe que va a iniciar Ross. Alrededor de dos líneas temáticas se compone el relato final, por una parte la industria del tabaco en Carolina del Norte y por otra, la relación familiar a través de la película filmada por Michael Curtiz.

Hay que considerar que son varios los investigadores, principalmente norteamericanos, los que se han aproximado a un análisis de *Bright Leaves*, incluido el propio realizador. Sin embargo, en la presente investigación se optará por un análisis propio a fin de localizar y desentramar la estructura narrativa de la obra, aunque sin renunciar a la posibilidad de ampliar este estudio con aportaciones de las investigaciones existentes hasta la actualidad. Antes de entrar de lleno en el análisis narrativo es interesante prestar atención al artículo publicado<sup>71</sup> en el año 2004 por Ross McElwee dedicado a *Bright Leaves* y centrado más en justificar por qué ese documental y cuales son sus motivaciones en detrimento de un estudio narrativo de su propia obra. Sus argumentos son interesantes en una doble dirección.

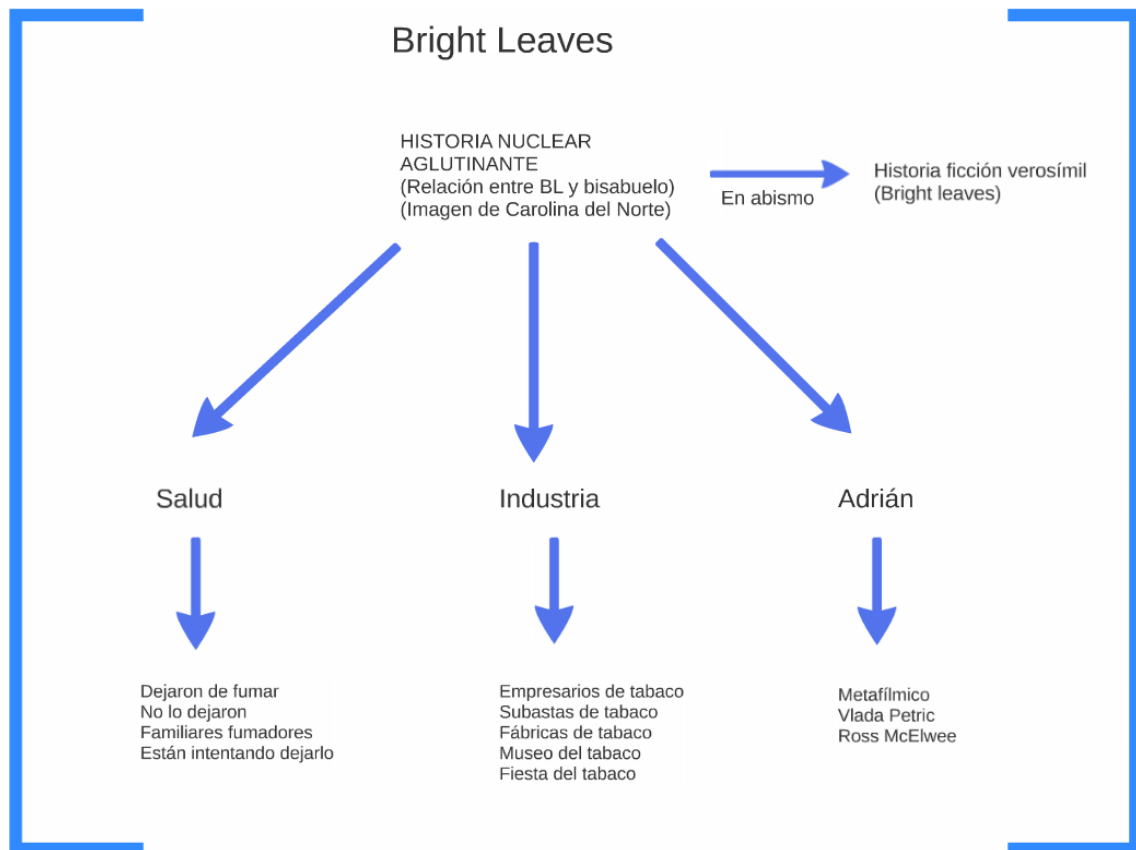
- a) No solo por el descubrimiento de la obra de ficción *Bright Leaf* y la posible relación familiar.
- b) Además por hacer un retrato de Carolina del Norte muy interesante desde un punto de vista antropológico.

En cuanto al estudio de la composición diegética de la obra *Bright Leaves* hay que destacar que nos encontramos frente a una división en bloques narrativos. No se puede hablar de episodios porque estos no tienen una unidad narrativa en sí misma. No son independientes, ni tienen un principio y un final marcados. Estos bloques

---

<sup>71</sup>Publicado en la revista trimestral *FLM* en el año 2004.

narrativos se presentan a través de un hilo argumental no definido claramente, por lo que sufren varias interrupciones durante la obra. De hecho, en el empleo de estos bloques, en ocasiones se emplean formatos diferentes, como las películas caseras o la ficción de *Bright Leaf*. Un tema sobre el que McElwee va a reflexionar junto a Vlada Petric en una muestra más de la autoconciencia metafílmica del realizador. Los principales temas presentes en la película se podrían sintetizar en dos: a) la relación que une a su bisabuelo con la película de Hollywood *Bright Leaf*; b) la industria del tabaco y su retrato en Carolina del Norte durante toda la película, con especial atención a la inclusión de números musicales. En cambio, respecto a las tramas hay que desarrollar más los temas generales propuestos, por lo que se debe hablar de la salud, la industria del tabaco y la historia de su hijo Adrian.



**Cuadro resumen de la estructura diegética de la obra**

En lo referente a la ordenación y las estructuras, todo parece complicarse algo más. En primer lugar, hay que hablar de una historia nuclear aglutinante, constituida por la relación de la película de ficción *Bright Leaf* y su bisabuelo, además de la latente representación de Carolina del Norte. Esta historia nuclear aglutinante a su vez está coordinada con una estructura de cajas chinas o en abismo con una ficción verosímil,

la película *Bright Leaf* en sí misma. Es posible encontrar tres bloques narrativos en los que la historia nuclear principal se descompone que serían: la salud, la industria del tabaco y la historia de su hijo Adrian, que a su vez es una historia metafílmica junto a la inclusión de Vlada Petric y la reflexión sobre cómo se hace una película de no-ficción. Cada uno de estos tres bloques narrativos igualmente se descompone en varios bloques narrativos que actúan como pequeñas historias atómicas subordinadas al tema que ocupa. A continuación se adjunta un esquema que sintetiza las principales estructuras narrativas presentes en la obra de *Bright Leaves*.

Tal y como se observa en el gráfico anterior, cada uno de los tres subtemas de la historia nuclear aglutinante se divide en diferentes subtemas que se van a ver de forma más detallada. En primer lugar, el bloque de la salud se estructura de forma atómica en cuatro subapartados:

- a) Los que dejaron de fumar (entrevista con David Williamson).
- b) Los que nunca han podido dejar de fumar (el caso de Kerry ingresada en el hospital o limpiadora que empezó a las trece años a hacerlo).
- c) Familiares que han tenido problemas con el tabaco (Charleen y su marido visitan a Becky en el cementerio fallecida de cáncer de pulmón. Paula Larke ha perdido a su madre por culpa del tabaco).
- d) Los que están intentado dejarlo (el seguimiento a Brian y Emily).

El bloque de la industria del tabaco se subdivide a su vez en cinco historias atómicas que dependen de su bloque principal.

- a) Empresarios tabacaleros (Howard McPherson nos enseña sus plantaciones y explica cómo funciona el negocio).
- b) Subastas de tabaco (James McDougal es el director de una subasta de tabaco, explica cómo funciona).
- c) Fábricas de tabaco (vemos los exteriores de una fábrica de tabaco en Carolina del Norte).
- d) Visita al museo del tabaco.
- e) Celebración del cincuenta aniversario de la Fiesta del Tabaco (diferentes entrevistas a antiguas reinas y a gente que acude a celebrar).

El tercer bloque es el que incluye la historia de Adrian y el más interesante desde el punto de vista de la narrativa audiovisual, por el hecho de que se trata de una referencia metafílmica. En él, lleva a su hijo a filmar al hospital para que comprenda la

gravedad de la adicción al tabaco. El propio realizador hace al espectador consciente de la filmación de la película y le muestra los medios técnicos necesarios para la grabación. Dentro de este bloque habría que incluir la reflexión que realiza McElwee junto al historiador Vlada Petric; ambos reflexionan sobre las posibilidades del cine de no-ficción en general y sobre esta obra en particular. La discusión sobre la forma de la película incluida en la propia obra es un hecho muy interesante, pues revela al espectador detalles acerca de su filmación.

El modelo de mundo utilizado se corresponde con el de realidad efectiva, que es captado por el realizador de forma directa, por lo que no duda en mostrar tanto la cámara como los micrófonos. Dentro de este modelo de mundo de realidad efectiva es posible incluir un mundo de ficción verosímil, a través de la inclusión de material de la película *Bright Leaf*, pero que no modifica la impresión general de estar frente a la realidad capturada, por ello frente a un modelo de mundo de realidad efectiva.

En cuanto a las transformaciones como variaciones estructurales hay que hablar de un final por suspensión: no se resuelve nada, no se encuentra una solución clara al tema inicial planteado, este aparece insatisfecho y abierto. Como vemos, la no-ficción puede estructurarse tanto o más que los propios textos ficcionales; en este caso concreto destaca la revelación de la intriga final, un recurso que habitualmente está reservado a la ficción pero que vemos cómo también aparece en textos de no-ficción. El realizador no habla en ningún momento de la existencia de una novela en la que está basada la película *Bright Leaf*, de hecho durante toda la obra se dedica a investigar la película con el mismo nombre y, solo llegando al final del documental, revela la existencia de la novela. Por lo tanto respecto, al estudio de las estructuras narrativas en *Bright Leaves* podemos hablar del empleo de las estructuras narrativas de la ficción empleadas en la no-ficción que aparecen ordenadas en función de criterios diegéticos en distintos bloques narrativos.

### **7.8.2. Estructura de existentes**

En cuanto al estudio de los existentes hay que realizar una división en primer lugar entre los personajes y los ambientes, atendiendo a la categorización que establece Casetti (1991). Si bien aparecen hasta diecisiete existentes, pronto se va a descubrir que en realidad solo actúan como ambientes en la mayoría de los casos y que los personajes, interesantes y analizables como tales, no son más de cuatro – entre los que se incluirá al propio realizador –. De este modo, para sistematizar más el análisis de los mismos, se va a comenzar con la mayor parte de los existentes que sí

respetan el criterio anagráfico pero que no son relevantes desde el punto de vista de la focalización o de la acción narrativa. En primer lugar, en cambio hay que considerar a Ross como centro del esquema actancial del relato. El objeto del personaje es realizar una reflexión audiovisual acerca de la industria tabaquera en Carolina del Norte. Hay que considerar que este objetivo tiene una motivación doble, por una parte rescatar la historia familiar de su bisabuelo, utilizando la película de ficción de Michael Curtiz como excusa narrativa; por otra parte realizar una reflexión acerca de la industria del tabaco en Carolina del Norte. Ambos funcionan como destinador principal. Hay que considerar que es la propia obra y el rescate de la historia familiar el principal destinatario del relato. Entre los ayudantes que permiten que el protagonista alcance el objeto se podrían incluir a muchos de los familiares y amigos que participan en la obra, aunque quizás la aportación más notable es la de John McElwee, quien descubre al realizador la película de ficción sobre su bisabuelo. Este acontecimiento funciona como excusa narrativa al inicio de la obra. Sin olvidar por supuesto a Charleen y al resto de personajes que se detallarán a continuación. El principal oponente durante todo el relato es la familia Duke, quiénes comercializaron la idea del bisabuelo del realizador y que aparecen como el principal obstáculo para recuperar información acerca de la verdadera historia familiar.

Sujeto	Ross McElwee
Objeto	Reflexión audiovisual industria tabaco.
Destinador	Historia bisabuelo. Problema y beneficios del tabaco.
Destinatario	Propia obra. Recuerdo familiar.
Ayudante	John McElwee. Charleen. Amigos.
Oponente	Familia Duke.

A pesar de considerar a Ross como el centro del esquema actancial hay que detenerse en el resto de existentes presentes en el relato. Pues algunos de manera directa y otros de forma más funcional que narrativa aportan al desarrollo final del relato. Mac Lackey es presentado como un historiador extraoficial de Statesville y cuenta información sobre la historia del bisabuelo del realizador, aunque en realidad no añade información novedosa que no sea presentada por el director-narrador, por lo que su función es más la de aportar la opinión de un «experto» que la de ayudar a que la historia avance. Howard McPherson es un empresario del tabaco que presenta sus plantaciones tabacaleras, además de aparecer recolectando. No resulta interesante más allá de su entorno laboral. Alan Gurganus es un escritor amigo del director que



aporta información sobre la industria del tabaco. Es un existente más que añade datos sobre el negocio tabacalero. James McDougal, al igual que los personajes anteriores, continúa aportando información sobre el negocio del tabaco, en este caso acerca de las antiguas subastas que se realizaban de lo recolectado. Robbie Jackson relata que su familia ha tenido problemas de salud con el tabaco, nos cuenta su vivencia personal con la adicción. Mark es el marido de Charleen, aunque es ella quien tiene bastante relevancia en el relato, mientras que él solo aparece en el cementerio visitando a un familiar fallecido como consecuencia del tabaco.

Brian y Emily son una pareja que quieren dejar de fumar y son filmados en su intento. Son filmados antes de casarse, incluso durante la boda y después en un seguimiento personal para ver si consiguen dejarlo, aunque finalmente no lo conseguirán. David Williamson es el retrato de un antiguo fumador que sí consiguió dejar el hábito. Paula Larke es uno de los familiares de víctimas de cáncer de pulmón motivado por tabaquismo, un caso bastante peculiar, ya que no fue fumador directo sino pasivo. Patricia Neal es la famosa actriz de Hollywood ganadora de un oscar en el año 1963 por *Hud* (Martin Ritt, 1963), representada de manera doble durante la película: como personaje de ficción en los insertos de *Bright Leaf*, que veremos con más detenimiento en el análisis diegético, y como entrevistada en película de no-ficción respondiendo a las preguntas del realizador. El Doctor Herman es uno de los doctores encargados de la sección de cáncer del hospital universitario de los Duke. Básicamente muestra la zona del hospital donde se concentran los fumadores y atiende a diferentes pacientes. Maria Fitzsimmons es la viuda del autor de la novela *Bright Leaf*, en la que está basada la película interpretada por Patricia Neal y Gary Cooper. Es entrevistada por McElwee pensando que puede tener información acerca del personaje de la novela que relaciona con su bisabuelo. Este primer grupo de existentes puede ser considerado de personajes por cumplir el criterio anagráfico, pero quedan lejos de ser personajes completos, pues a nivel de focalización y de relevancia en la historia no tienen suficiente valor.

Sin embargo, existe un segundo grupo de personajes que no sólo cumplen el requisito anagráfico, además son relevantes en el desarrollo narrativo de la historia. Charleen es el primero de ellos; fue profesora del realizador y le ayuda a hacer su película. Es uno de los personajes utilizados de forma recurrente por el director, recurso narrativo que parece asociado a la ficción pero que McElwee considera que es igualmente válido para textos factuales. Es sin lugar a dudas una muestra más de no renunciar a los recursos narrativos en los textos considerados de no-ficción. Su

antigua profesora además es la protagonista de su primer largometraje de no-ficción titulado como ella misma, *Charleen* (1977), y que cuenta la vida del personaje femenino. En el caso de su presencia concreta en *Bright Leaves* no solo es relevante su presencia como rol, en lo que a marca autorial se refiere, además ayuda a que la historia avance, posibilita al director realizar entrevistas, le sirve de chófer e incluso actúa como personaje. Por otra parte, la presencia de Vlada Petric es muy interesante desde el punto de vista narrativo, no solo por la repetición de roles en la inclusión de antiguos profesores o expertos en cine, sino por las reflexiones que el propio personaje realiza. Será analizado de forma más detallada en el análisis diegético, ya que, junto al realizador, reflexiona sobre la creación de la propia obra de no-ficción, la inclusión de material de archivo o las referencias al cine-ojo de Vertov. A través de su entrevista hace al espectador partícipe de la autoconciencia de la obra y su filmación, por lo que, como se verá en el análisis diegético de las estructuras, funciona a un nivel metafílmico.

A continuación aparece un grupo de personajes que pueden ser incluidos en un bloque llamado «presencia familiar». Es habitual en la obra del realizador incluir a sus propios familiares como personajes activos; este caso específico es la presencia de sus primos: John McElwee y Elisabeth King, los cuales añaden información sobre la historia central de la obra, es decir, la relación existente entre la película de ficción *Bright Leaf* y su bisabuelo. O el caso del hijo del director, Adrian McElwee, que aparece como un personaje recurrente a lo largo de su filmografía y que funciona también a un nivel metafílmico (Imagen 42), no solo por la explicitación de los elementos técnicos para el espectador, además por sus puntualizaciones a través del empleo de la voz *over*. E igual sucede con la relación entre padre e hijo sobre la que McElwee reflexiona junto a los espectadores y que juega un papel relevante en la estructura narrativa de la obra de no-ficción. Del mismo modo hay que prestar una especial atención a la figura de Ross McElwee, que será analizada con más detenimiento en el nivel de la enunciación y las estructuras enunciativas, ya que ocupa todas las figuras vicarias posibles en la narración y se representa a sí mismo como el personaje principal de su obra (Imagen 43).



**Imagen 42: Adrian ayuda con el sonido en la filmación de la obra**



**Imagen 43: Ross sentado en el parque McElwee actúa como personaje**

En cuanto al estudio de los personajes hay que establecer una división entre los familiares y amigos del propio director por una parte y de personajes puramente funcionales por otra. Este segundo grupo de existentes no tienen la suficiente entidad como tal para poder realizarse un análisis actancial de los mismos, esto es consecuencia de la constante atomización de las diferentes subdiégesis.

### **7.8.3. Composición temporal**

La composición temporal se desarrolla bajo una ordenación anacrónica, lo que hace perder el orden de la historia. De este modo se puede hablar de una absoluta carencia de relaciones cronológicas definidas como consecuencia de un orden pervertido, por lo que se trata de una estructura no cronológica, una composición que

se presenta como el resultado de mezclar diferentes momentos relevantes en la vida del realizador, pero que no guardan una coherencia temporal. La inclusión de las entrevistas parece seguir un orden cronológico lineal, mas la constante utilización de material preexistente al texto borra las posibles marcas cronológicas, lo que provoca una mezcla temporal y nos obliga a definir la ordenación del texto como anacrónica, ya que se acaban perdiendo las referencias lógicas y coherentes de dicha ordenación. Esta ruptura de la temporalidad es consecuencia directa de la mezcla de historias pequeñas y fragmentarias que convierten el relato final en una combinación de temporalidades donde destaca la anacronía. Precisamente de esta miscelánea temporal habla el investigador Josep Maria Catalá:

Esta mezcla de tiempos establece una primera distancia entre enunciación y enunciado, obligándonos a contemplar no solamente la existencia de un discurso circulando claramente a través de las imágenes, sino también la de un territorio operativo en el que se distribuyen las formas de una maniobra que combina la realidad objetiva con el mundo subjetivo (...) el imperfecto es un tiempo verbal que expresa un proceso descriptivo, puesto que brinda la situación, el contexto, el marco, las circunstancias, si bien en general la historia que expresa no avanza (Catalá, 2007:113).

Respecto a la duración temporal que se puede definir como la relación entre la duración real y la duración aparente, es decir, la equivalencia entre la extensión efectiva y la sensación perceptiva de la extensión. Y respecto a ello, se recurre con bastante frecuencia al empleo de elipsis narrativas, aunque la ausencia de música en gran parte de la película provoca que la cadencia y el ritmo de la obra disminuyan, por lo que en ocasiones da la impresión que estar ante una escena o tiempo real. No obstante la duración más presente en la obra se corresponde con el tiempo sumario, donde el tiempo de la historia es superior al del relato. Hay posibilidad de considerar la presencia de una duración pausa, a nivel intertextual con otras de sus obras anteriores. Esto se debe a la repetición de fragmentos ya utilizados en otras producciones.

El trabajo con las frecuencias temporales demuestra una complejidad en la estructuración del relato. Hay que considerar que la frecuencia temporal más presente es la múltiple, en tanto que se representa hechos parecidos que no iguales que han transcurrido varias veces en la historia y en el relato, ya sea en el caso de fumadores, enfermos tratados o empresarios de la industria del tabaco. No obstante, no es la única de las frecuencias presentes en la obra hay que considerar la frecuencia singulativa en cualquiera de las acciones que solo suceden una vez en el relato y una

vez en la historia, la visita a Vlada Petric o el visionado de la cinta de ficción solo transcurren una vez por lo que podrían entrar en esta categoría. La frecuencia repetitiva, en cambio encuentra dos modalidades, por una parte la intratextual, es decir dentro del propio texto. Las diferentes subastas de tabaco dentro de la propia estructura de la película encajarían a la perfección en esta categoría. En otro orden de cosas, la frecuencia intertextual se produce al incluir secuencias y fragmentos ya utilizados en otras de sus producciones. En este sentido, destaca el fragmento donde el padre de Ross enseña a su hermana Tom a suturar, así como algunos de los vídeos familiares tanto de su padre como de su hijo Adrian. La frecuencia iterativa también se podría encontrar en la producción en cualquiera de las actuaciones musicales incluidas en el montaje final, que aunque aparecen una vez en el relato han ocurrido más veces en la historia.

#### **7.8.4. Estructuras enunciativas**

En cuanto al análisis de las estructuras enunciativas hay que centrarse tanto en la consideración de las figuras reales como las vicarias. Las figuras reales más usuales son director y guionista, que en este caso concreto coinciden con Ross McElwee. Mientras, las figuras vicarias presentan más posibilidades combinatorias y se caracterizan por sustituir a las personas reales dentro del texto. Son tres las principales figuras vicarias presentes en un texto audiovisual: sujeto institucional, sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado, que además en el caso de *Bright Leaves* también coinciden con el realizador de la obra. El narrador es homodiegético e intradiegético, ya que no solo está incluido en la obra como un personaje más sino que además está representado icónicamente en la figura del director. Precisamente su inclusión como narrador y personaje se presenta como el método empleado por el realizador para controlar las evoluciones temporales, «un tiempo que se reconstruye a partir de la mirada de la cámara y que desde las imágenes melancólicas que ésta produce se despliega en formaciones diversas por las que se deslizan los comentarios del autor» (Catalá, 2007: 115). Del mismo modo, la presencia del narratorio aparece en las constantes referencias que se hace al espectador:

- a) a través de planos explícitos del director enfocando (imagen 44);
- b) de la presencia del director como un personaje más, integrado, con la presencia de la cámara en escena (imagen 45).

Además existen emblemas de la enunciación representados en la cámara como objeto capaz de la filmación o la presencia de un vídeo y un televisor para incluir diegéticamente la película de ficción verosímil, *Bright Leaf*, dentro de un mundo de realidad efectiva (Imagen 46).



**Imagen44: Reflejo de Ross con la cámara en una de las ventanas**



**Imagen 45: Ross se incluye como un personaje más dentro de la composición**

Respecto a la imagen 45 es interesante no solo por la representación del propio autor como personaje presente en el texto, sino como personaje acompañado por la cámara e incluido a través de un espejo, de la que afirma Keane que es algo así como *Las meninas* de Velázquez:

The shot is a kind of play on Velasquez's famous painting *Las meninas*, and rightly enough, the most explicitly Vertovian image in the film. In it, we see Ross to frame Leith, his head blocked from view by the camera as he looks through its lens, to a point inside his motel room. In the center of the frame, we view a mirror reflection of the image we view, in a rectangular frame within the frame (Keane, 2009: 77).

Respecto al punto de vista cognitivo-figurado hay que señalar que la focalización es interna y subjetiva, ya que se van conociendo los diferentes datos que unen la historia de su bisabuelo con la película *Bright Leaf* al mismo tiempo que el realizador va filmando el documental. Así también encontramos diversos estilemas de autor. La preocupación constante por detener el tiempo y reflexionar sobre él resulta ser uno de los principales leitmotiv narrativos del realizador que en su mayoría vienen acompañados por un viaje. No hay que olvidar las persistentes referencias autobiográficas, así como la inclusión de personajes conocidos de su filmografía como Charleen o su propio hijo Adrian. En este sentido destaca la repetición de imágenes utilizadas en otras obras, como el vídeo de su padre enseñando a su hermano a suturar presente en *Backyard*. La presencia de medios técnicos en la filmación se utilizan para mostrar al espectador las técnicas empleadas para la filmación y romper con la tradicional invisibilidad del montaje por la que tanto aboga el cine narrativo clásico. La puesta en abismo de cajas chinas se pueden localizar como recurso de composición, pantallas dentro de pantallas. En este caso específico, no solo con las proyecciones de la película de ficción *Bright Leaf* sino con la inclusión de pantallas de televisión dentro de la composición. La presencia de personajes excéntricos o *freaks* es múltiple en toda la película, Charleen sin duda encabeza este tipo de personajes, aunque aparece acompañada por la enorme colección de negativos de película de John McElwee o por los múltiples vecinos que ayudan a construir la historia de la familia McElwee. Sin olvidar la presencia del director en la obra, no solo como personaje, también a través de reflejos en espejos y ventanas.



**Imagen 46: Puesta en abismo de *Bright Leaf* dentro de *Bright Leaves***

### 7.8.5. Banda de imágenes auditivas

En cuanto al uso de la voz del narrador es interesante remarcar que la cadencia y énfasis es bastante diferente a cuando se representa como personaje. Como narrador se escucha a un personaje más seguro, más firme y a la vez más reflexivo. Utiliza los silencios intencionados, cargados de voluntad, por lo que son muy expresivos, ya que además son intensificados por la ausencia de música. Los ruidos y los efectos son reales, en relación con la representación de un mundo de realidad efectiva: escuchamos el sonido del ruido de las hojas, de los insectos o de los pájaros. Como una excepción es el inserto de un «click» inusual, cuando corta en la entrevista con Patricia Neal, un uso de efecto innecesario y que no realiza más en toda la obra. La música es diegética, a excepción de los créditos finales, aunque también podría serlo ya que es la misma que vemos interpretando a un coro, está siempre justificada por lo que vemos, la procedencia de la fuente. El empleo de la música tiene gran relación con la historia aglutinante de la representación de Carolina del Norte. Es una música sureña que transmite los valores de identidad propios del sur de los Estados Unidos. Por ello es relevante señalar que se incluya música en las iglesias, en las subastas de tabaco (imagen 47) y sobre la esclavitud, temas que han sido clave en la evolución histórica del territorio. De este modo se puede afirmar que la inclusión de estos números musicales obedece a una clara intención narrativa del realizador por mostrar valores propios de identidad del territorio de Carolina del Norte.



Imagen 47: Personajes cantan en una tradicional subasta de tabaco



**7.8.6. Cuadro resumen de la película *Bright Leaves***

Modelos de mundo	
Realidad efectiva	Sí
Ficción verosímil	Sí
Ficción no verosímil	No

Transformaciones como variaciones estructurales	
Saturación	No
Inversión	No
Sustitución	No
Suspensión	Sí
Estancamiento	No

Tipos de ordenación diegética	
Estructura tradicional	No
Estructuras atómicas independientes	No
Estructuras atómicas coordinadas	No
Estructuras atómicas subordinadas	Sí
Puesta en abismo	Sí
En torno a un eje (Hta Nuclear Aglutinante)	Sí

Tipo de composición temporal (Orden)	
Ordenación cronológica lineal	No
Ordenación circular	No
Ordenación cíclica	No
Ordenación acronológica	Sí

Tipo de composición temporal (Duración)	
Sumario	Sí
Pausa	Sí
Real	Sí

Tipo de composición temporal (Frecuencia)	
Singulativa	Sí
Repetitiva	Sí
Iterativa	Sí
Múltiple	Sí

Tipos de narradores	
Homodiegético	Sí
Heterodiegético	No
Intradiegético	Sí
Extradiegético	No

Presencia de narratario	
Referencias a narratario	Sí
No referencias a narratario	No

Tipos de focalización	
Interna	Sí
Externa	No
Omnisciente	No

Tipos de música, sonido	
Extradiegético	No
Intradiegético	Sí

## 7.9. Análisis de la obra *Photographic Memory* (2011)

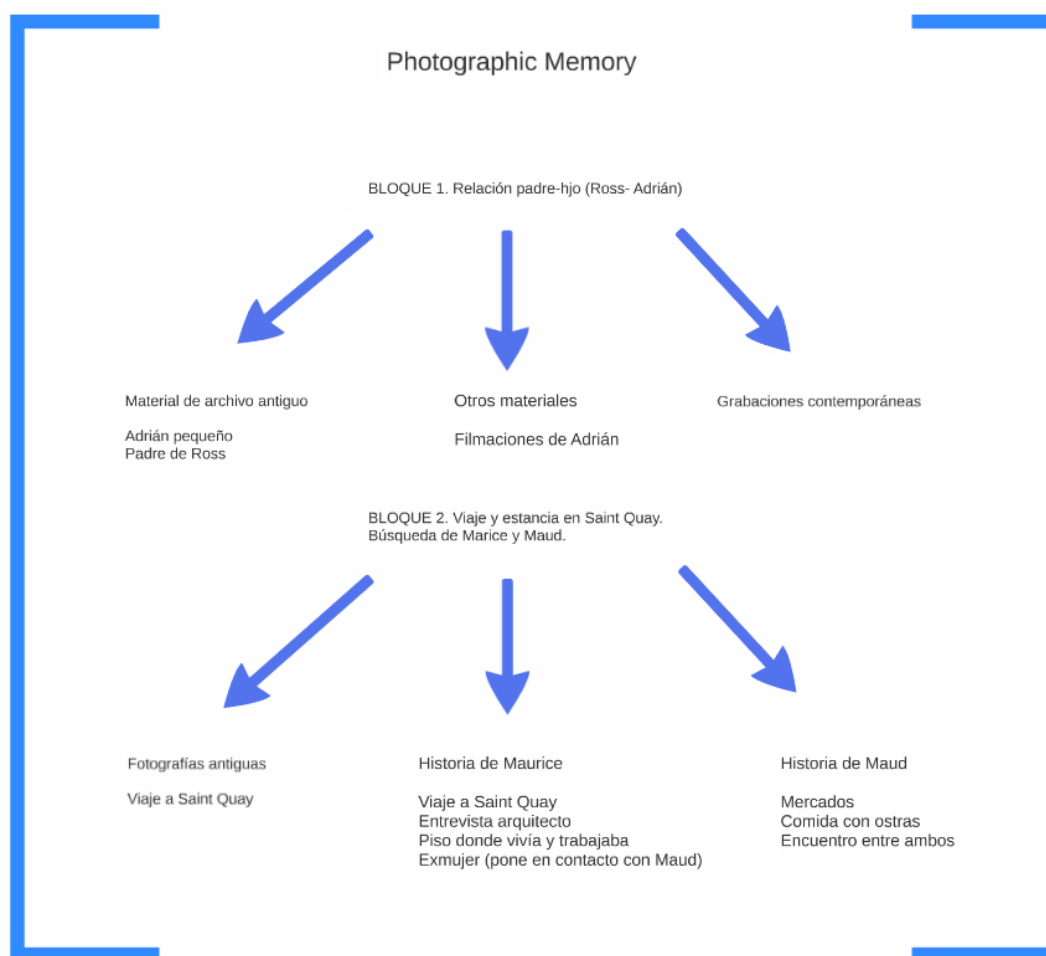
### 7.9.1. Resumen argumental. Composición diegética.

*Photographic Memory* (2011) es hasta el momento presente la última producción del realizador Ross McElwee. La película está dedicada a su hijo Adrian y se desarrolla alrededor de una preocupación central, la relación entre padres e hijos. Bajo esta inquietud nace la obra con una clara intencionalidad reflexiva del autor, ya vista en otras de sus películas, vuelve a demostrarse en este caso concreto, como partir de lo particular para llegar a lo general.

Así, a través de una cuidada mezcla de vídeos domésticos con metraje filmado para la obra, consigue personalizar el discurso al mismo tiempo que lo universaliza. La búsqueda de una posible causa a los comportamientos autodestructivos de su hijo lleva al director a bucear en sus recuerdos. De este modo, se reencuentra con unos viejos negativos que le trasladan a sus veinte años, justo es la edad que tiene en esos instantes Adrian. De esta forma la autobiografía ocupa un lugar central en la obra y se utiliza como excusa narrativa para hablar de las relaciones en general. Es un interesante punto de partida que incluye un viaje a la Bretaña francesa y toda una subtrama detectivesca a la búsqueda de personajes del pasado que no olvida en ningún instante la dificultad de una buena relación entre padres e hijos.

La composición diegética de la película se puede dividir en dos líneas temáticas principales de las que se desprenden diferentes bloques narrativos. La división se puede realizar en función de la procedencia del material filmado o simplemente por una estructuración diegética. La primera de estas líneas es la relación entre padre e hijo que va a ocupar el espacio principal en el relato. El *leitmotiv* narrativo de la obra se centra en este conflicto, el cambio de Adrian, convertido ahora en un áspero adolescente que en nada se parece al adorable niño que protagonizaba el material de archivo incluido en anteriores películas como *Six O clock news* o *Time indefinite* entre otras muchas. La segunda de las líneas narrativas principales de la obra está compuesta por el viaje de Ross a la Bretaña francesa, Saint Quay, a la búsqueda tanto de su primer jefe, Maurice, como de una de sus primeras relaciones sentimentales, Maud. Ambos bloques narrativos están coordinados entre sí. De ellos se subordinan diferentes líneas dramáticas menores, tal y como se puede ver en el esquema que acompaña la justificación.

El primero de los bloques narrativos se desarrolla alrededor de la relación entre Ross y Adrian. Los principales problemas generacionales entre padre e hijo son el centro temático del bloque principal. Hay que destacar que se compone por tres tipos de contenido diferenciado, en función de la procedencia del metraje. Por una parte está el material de archivo antiguo, es decir, los habituales vídeos familiares ya convertidos en un recurso clásico de su filmografía. En esta primera división se puede diferenciar: por una parte los vídeos ya empleados en algunas de sus anteriores producciones, como *Backyard*; otras filmaciones de Adrian siendo un niño no vistas hasta la obra; por otra, material aportado por Adrian, entre el que se incluyen grabaciones de esquí extremo o fiestas con sus amigos. Mientras que el material aportado por Ross McElwee como cámara, y que graba en exclusiva para la película, supondría el tercero de los pilares que aportan metraje a la producción. La incompreensión del realizador como padre le hace volver a su diario para recordar qué pensaba del suyo con apenas veinte años y cómo era su comportamiento como hijo.



**Cuadro resumen de la estructura diegética de la obra**

Si la relación entre padre e hijo es la línea temática que da consistencia al primero de los bloques temáticos, es la vuelta a sus años de juventud el contenido principal del segundo de los bloques narrativos. Es el diario de Ross y su función como un emblema el nexo narrativo que unifica ambas líneas temáticas. A través de su lectura llega a unos negativos que tenía ya olvidados. En estos, con apenas veinte años, la edad actual de Adrian, compra una furgoneta y se marcha a la Bretaña francesa a pensar qué hace con su vida. Ross decide volver a Saint Quay, donde pasó la veintena y tuvo su primer trabajo como ayudante de un fotógrafo, junto a Maurice. La composición narrativa se va a centrar en tres líneas de contenidos muy diferenciadas, en primer lugar el archivo fotográfico. El realizador no va a dudar en acudir a él siempre que tenga problemas para encontrar la posibilidad de enlazar con el pasado. Hay que añadir dos líneas temáticas separadas pero que confluyen en un personaje, Hélène, la exmujer de Maurice: por una parte, la búsqueda detectivesca que realiza alrededor de la figura Maurice, por otra aparece Maud, una chica de la que ni siquiera es capaz de recordar su apellido pero con la que tuvo una relación sentimental durante su estancia.

Si bien es cierto que la obra se estructura en torno a estas dos líneas temáticas principales, con cada uno de los diferentes bloques vistos con anterioridad, la ordenación diegética no coincide con ella. En esta ocasión, la presencia de una editora, Sabrina Zanella-Foresi, encargada de la edición final de la película, se ve reflejada en una estructura narrativa más fragmentaria que en obras anteriores. A continuación se realizará un recorrido argumental por la cronología presente en el relato.

La película comienza con metraje del archivo casero de Ross. En este, Adrian y Mariah juegan a boxear mientras su padre y realizador los sigue con la cámara. Aún quedan años para que Adrian se convierta en el soberbio e independiente hijo que protagoniza *Photographic Memory*. La voz de McElwee como narrador, más calmada y sobria que en ocasiones anteriores, explica lo sencilla y gratificante que era la relación con su hijo cuando este era más joven. La propia composición del plano recuerda a otras ya utilizadas en obras anteriores, una televisión de fondo refleja de forma voluntaria o quizás no, al realizador y padre, cámara en mano captando el día a día de sus infantes, tal y como se puede apreciar en la imagen 48.



**Imagen 48: Ross reflejado en la televisión mientras sus hijos juegan**

Tras un recorrido por filmaciones de Adrian en diferentes edades, Ross afirma que por regla general «siempre les ha gustado que los grabaran». Tras un salto temporal se observa al pequeño ya en edad adolescente. Durante un año, Adrian fue miembro de una tribu, afirma el narrador, «una tribu adolescente con códigos de lenguaje, rituales, vestimenta e instrumentos impenetrables. Uno de lo más importantes era la cámara». Ross informa al espectador de los comportamientos habituales de su hijo, quien de manera habitual graba vídeos junto a sus amigos y los cuelga en la web. Mientras, Adrian participa en un exhibición de esquí extremo que ya anticipa algunas de las claves narrativas presentes en la obra. Una panorámica por diferentes momentos en la vida de Adrian representada a través de fotografías ilustra las puntualizaciones de Ross, quien afirma que la relación con su hijo empeoró durante el primer año de bachillerato. Ambos se fueron a vivir juntos a un pequeño apartamento, con la intención de pasar más tiempo con su hijo. No obstante, descubre que mientras él trabaja su hijo se graba vagueando y jugando con la cámara en lugar de ir a clases. El plan no funciona por lo que deciden volver a casa. Ahora es el turno para Mariah, quien con apenas catorce años mantiene una relación más sencilla con toda la familia. «También era fácil con Adrian cuando era más pequeño», afirma Ross. El exceso de tecnología y la multipantalla ha provocado en palabras de McElwee un estado de sobrecarga tecnológica constante que le impide establecer relaciones normales con el resto de su familia.

Para tratar de entender mejor a su hijo intenta reconstruir qué hacía él a su edad, en un comienzo explorando múltiples fotografías que tiene de los años setenta, muchas de ellas tomadas en Francia durante su estancia. Se suceden imágenes fijas

por la pantalla, muchas de estas han desaparecido de la memoria del director, quien no es capaz de recordar el momento de tomarlas ni el motivo. «¿Quién es esta gente?» se pregunta mientras puntualiza que en ocasiones parece un recorrido por el anuario de otra persona. Una música extradiegética de violín acompaña el pase de fotografías que se justifica a través de una imagen (49), y la puntualización del narrador al afirmar que durante esos años tocaba el violín con frecuencia.



**Imagen 49: Fotografía de un joven Ross tocando el violín.**

La vuelta al presente fílmico es representada con Adrian frente a la pantalla de su ordenador, mientras su padre le pide que baje la música cuando está grabando. De nuevo, en una de sus obras se recurre a mostrar los medios técnicos necesarios para la filmación. No hay intencionalidad de invisibilizar la grabación, es más, justo lo contrario, siempre que hay posibilidad se opta por incluir secuencias como esta que recuerdan al espectador el acto en sí de grabar. Adrian cuenta a cámara su particular visión, algo que su padre no llega a entender, las imágenes vuelven al material de archivo ya utilizado en una de sus anteriores producciones, *Backyard*. En este, el abuelo de Adrian trabaja como cirujano, mientras la voz de Ross recuerda que su padre estaba tan preocupado por él como este lo está por su hijo. La inclusión de unas imágenes ya utilizadas dos décadas antes tienen ahora otro valor. Esto es consecuencia directa del contexto fílmico en el que son insertadas. De este modo, sin en *Backyard* las imágenes son incluidas para reencontrarse personalmente con su padre. En este caso concreto se utilizan para buscar una reconciliación con su hijo.

Los diarios que Ross escribe en Francia son utilizados como excusa narrativa para pedir a su hijo Adrian que lo filme. Los papeles cambian y ahora es este quien

pregunta a su padre acerca de lo que pensaba cuando decidió escribirlos. El diálogo entre ambos continúa, al tiempo que Ross puntualiza que es probable que tuviera los mismos problemas que ve ahora en su hijo, solo que entonces no era habitual diagnosticar un trastorno por déficit de atención, tal y como se hace en la actualidad. Este era muy creativo a su edad, escribía relatos inconexos, dibujos, fotografías. Ahora es Adrian quien en palabras de su padre es demasiado creativo: filma una película de ficción, hace diseño gráfico, diseña camisetas, graba y actúa en vídeos de esquí, escribe una novela, hace un documental experimental, pero no consigue acabar nada de lo que empieza. Se incluyen vídeos de Adrian haciendo esquí extremo mientras se acompañan con música electrónica extradiegética. La preocupación de Ross radica en la predilección de su hijo por el riesgo, su enfoque para la fotografía era más manso, afirma mientras observa negativos. De nuevo se vuelve al archivo fotográfico acompañado de música extradiegética y de la narración de este para explicar su viaje a París, su posterior llegada a la Bretaña francesa y cómo consigue de forma casual su primer trabajo como fotógrafo gracias a Maurice.

Tras este recorrido decide volver a los lugares de las fotografías, así como aprovechar para dar un descanso en su relación con Adrian. La búsqueda de su antiguo jefe, Maurice, es un buen motivo, en palabras de Ross «vuelvo para recordar cómo era tener veinte años». La llegada a Saint Quay es presentada a través de filmaciones «turísticas». En su primer viaje todo le parecía exótico, ahora ya no tanto: «Estaba decidido a ver el mundo de forma diferente [...] hablaba de ver el horizonte a través de una copa medio llena, de cómo la copa se convierte en una especie de lente que contiene e invierte el cielo y el mar enteros», afirma el realizador mientras cita textualmente algunas de las notas escritas en su cuaderno. La visión utópica del realizador dos décadas antes se ha transformado ahora en un visión más contemplativa, más racional.

Comienza la búsqueda de Maurice, que no es sencilla, pues no anotó su apellido ni recuerda la zona del pueblo donde este vivía, del mismo modo que sucede con su amiga Maud. Decide alojarse en un apartamento en el centro para comenzar su investigación. Es la primera vez que graba todo en digital y una preocupación le acompaña. Es una inquietud que incluye en la filmación, mientras reflexiona sobre lo inmaterial del soporte digital. «¿Y si falla la memoria de la cámara?» No se siente capaz de recordar con exactitud ni el apellido ni el lugar donde estos vivían, y, si él mismo no es capaz de fijar sus propios recuerdos, ¿cómo hacerlo en un soporte que no encuentra representación real? Esta interesante reflexión acerca de la materialidad



del negativo, como soporte de lo real unido al cine de no-ficción, ha sido y sigue siendo una de las piedras angulares de las últimas discusiones acerca del formato analógico frente al digital. Una vez perdida la materialidad física del negativo, desaparece el documento, uno de los principios sobre el que se asentaba el cine documental.



**Imagen 50: Tarjetas de memoria utilizadas para el documental**

A pesar de que la línea temática principal ahora parece ser la segunda, la búsqueda de Maurice y Maud, Ross decide no dejar apartada la que para él es la auténtica trama principal de la película, la relación con su hijo Adrian. Es por ello que antes de comenzar la búsqueda incluye una breve conversación a través de videochat con él, una charla que concluye en menos de un minuto por problemas técnicos en la comunicación, pero que sirve para dejar constancia de que no olvida su particular *leitmotiv*.

Comienza la búsqueda de Maurice, en un primer término recorriendo diferentes comercios de la zona para ver si los trabajadores lo recuerdan. Es en la oficina de turismo donde encuentra a Robert Le Calvez, arquitecto que diseñó el urbanismo del lugar y quien sí puede señalar dónde vivía Maurice. Aunque en la actualidad ya ha dejado de vivir ahí, se compromete en buscar su nueva dirección. Tras esto, ambos pasean por el pueblo mientras Robert le explica los principales cambios en estas cuatro décadas. Localiza el café donde conoció a Maurice, guarda una fotografía desde dentro del bar y comprueba cómo el local apenas ha cambiado. Parece como si el tiempo no hubiera pasado ahí. De nuevo un recorrido por diferentes fotografías tomadas en la época, acompañadas de música de jazz sirven para reflexionar acerca

de su yo pasado y la responsabilidad que atañe ser padre. Hay que recordar que esta misma preocupación se incluye de forma directa en películas anteriores, como *Six O'clock News*. Otra vez se recurre a material de archivo para explicar el cambio en la relación con su hijo, Adrian, diferentes momentos vitales de este van a ilustrar la repentina madurez del pequeño. Para el realizador una cosa es disfrutar del niño que solo quería jugar a en palabras textuales del personaje: «estar con él siendo un adolescente altivo». De nuevo un salto temporal lleva al presente en una conversación convencional con su hijo donde se puede ver el tono condescendiente de este y lo difícil que resulta para el padre establecer un diálogo. Funde a negro y vuelve a Saint Quay para continuar con la búsqueda de Maurice y Maud.

Es momento para un viaje por los pueblos donde realizó fotografías con Maurice, y un mapa funciona como emblema de la narración de los pueblos visitados. Vuelta a Saint Quay. El arquitecto Le Clavez le ha dejado un mapa donde señala el lugar en el que se encontraba el estudio fotográfico. Curiosamente ubicado justo enfrente de su apartamento, ha pasado cientos de veces por delante y no ha sido capaz de reconocerlo. Tras la visita a la que fue su casa y su lugar de trabajo durante casi un año, narra lo emocionante que le resultaba dormir en el suelo y sentir que ganaba sus primeros ingresos, algo que intentó explicarle a su padre pero que difícilmente comprendió. De nuevo recurre a metraje de archivo, en este caso un fragmento, utilizado tanto en *Backyard* como en *Bright Leaves*, en el que su padre, feliz por el acceso a medicina de su hermano, le enseña a realizar una sutura. Un pequeño Adrian pregunta por el sentido del micrófono en una grabación y sobre si utilizará sonido en la película. Ross plantea que intentó ayudar desde pequeño a su hijo con los aspectos técnicos, del mismo modo que su padre lo hacía con su hermano, pero que hasta el momento no lo había conseguido. Ahora es la visita a un mercado de frutas y verduras al aire libre lo que evoca el recuerdo a Maud. Aquí entrevista a un matrimonio que trabaja en el mercado, Laurence y Laurent responden a sus preguntas, aunque ninguno recuerda ni sabe nada de ella. Mientras se suceden imágenes del mercado y de cómo trabajan en él, Ross explica cómo era su vida con Maud cuando trabajaban allí. Vuelve a las fotografías antiguas como recurso, pues es el único documento que conserva de ella. Recuerda perfectamente el día que la conoció, pero no es capaz de recordar cómo empezaron a salir o en qué momento comenzaron. Perdieron el contacto con el paso de los años y de nuevo esta línea temática sirve para volver a Adrian.

Este, «no parece saber qué es perder el contacto con alguien», afirma Ross mientras muestra a su hijo frente al ordenador al tiempo que escribe con su teléfono móvil en la mano. Celebra que su hijo tenga una novia real, no virtual, con la que lleva nueve meses, su nombre es Alex. Estas etapas son muy predecibles, comenta el narrador mientras vuelve de nuevo a la versión de su hijo que más le gustaba, un joven Adrian que se lava los dientes frente al espejo ante el reflejo de la cámara. Él mismo le sugiere un plano para la película, «los mil espejos. Pon este plano» puntualiza el niño mientras busca la mejor composición jugando con los reflejos.



**Imagen 51: Adrian ayuda a su padre Ross a componer el plano**

Como la búsqueda no da resultados, decide salir junto a fotógrafos locales. Cécile Le Beun, quien trabaja en la oficina de turismo, decide acompañarlo a tomar fotografías. Este graba mientras ella capta imágenes para postales y folletos. A la mañana siguiente vuelve a quedar con ella para fotografiar el amanecer, aunque el cielo nublado no ayuda a la composición. Ambos mantienen una conversación acerca de las cámaras digitales frente a las analógicas: antes era más sencillo, afirma Ross. La película era real, podíamos tocarla, afirma la fotógrafa, ahora la imagen está en el ordenador. ¿Dónde está la foto? Concluye el realizador. El debate que comenzó al decidir grabar la obra de forma completa en digital continúa en esta conversación. Las grabaciones en película tenían más calidez y luminosidad, afirma el narrador mientras muestra a un pequeño Adrian buscando pulgas en la playa. La pérdida del negativo frente al digital es representativo de la pérdida de la inocencia en un espontáneo niño, que juega y se divierte frente a un arrogante adolescente que no es capaz de poner la cámara en un trípode.

En Saint Quay, ahora otro fotógrafo, Eric Beranger, lo invita a una sesión de fotos en una boda que sirve para recordar su antiguo trabajo. Cuando él trabaja, eran

los únicos que tomaban fotos, ahora es algo generalizado. Una más de las consecuencias de la digitalización que se convierte en uno de los subtextos más comunes en el relato. En una entrevista concedida a *The New York Times*, McElwee afirma: «Because we have a few images, they are more precious [...] Adrian's generation has so many that they're drowning» (Anderson, 2012). Según la afirmación, el exceso de imágenes y la sobreinformación puede ser uno de los problemas generacionales más importantes en la actualidad. Las fotografías se utilizan como recurso narrativo, la banda sonora extradiegética de Mingus y un narrador explican cómo Maurice le despidió de la tienda. La historia le parece a día de hoy tan inverosímil que no es capaz de recomponerla con exactitud. Recuerda la figura de su padre, una sombra que le intimidaba, mientras recurre de nuevo a imágenes de este trabajando como cirujano. En ocasiones se reconoce haciendo lo mismo con su hijo, aún sin quererlo. Aunque no puede negar estar preocupado por Adrian y su interés por el esquí extremo, no le culpa de esto, él mismo reconoce haber hecho locuras también, «pero no lo hacía esquiando hacia atrás a 50 km/h y grabando». No obstante «resulta difícil hacer de padre», afirma el realizador, mientras se puede oír una grabación del contestador a un enfadado Adrian tras descubrir que su habitación ha sido registrada.

El narrador afirma estar a punto de abandonar la búsqueda de Maurice, lleva días grabando planos de tráfico y edificios que probablemente utilizará como recursos. Sin embargo, recibe una llamada de Hélène, la exmujer de Maurice que ha conseguido contactarle gracias a las indicaciones del arquitecto, Le Clavez. Tras preguntarle por Maurice, esta le cuenta que falleció hace ya algún tiempo. En un primer momento, Hélène piensa que busca a Michael Norton, un fotógrafo americano que también trabajó con Maurice tiempo después de Ross. Este bromea con Michael Moore a quién todo el mundo conoce en Estados Unidos, pero no a él. Al día siguiente de tomar un café juntos, van a la casa en la que el matrimonio vivía. Tras una conversación en la que hablan acerca del fallecimiento de este, ambos comentan una gran variedad de fotografías que todavía conserva en su domicilio. Ross cuenta a su exmujer los motivos del despido justificándolo por la pérdida de los negativos de una mujer desnuda.

De nuevo en una conversación a través de videochat con su hijo Adrian, este le dice que ha terminado con su novia Alex. Se produce un desdoble del personaje muy particular: por un lado, Ross como personaje conversa con su hijo, no obstante el Ross narrador habla del estado anímico de su hijo. Lo ve triste y no es capaz de

decírselo en ese instante. «A pesar de que me preocupe mucho por ti, necesito dejarte que te labres tu propio terreno», afirma el narrador. Una nueva visita al mercado sirve para recordar a Maud, ahora compra ostras para su próximo almuerzo. Filmado mientras abre y come ostras, comenta a través de una voz en *off* cómo fue el final de su relación y la despedida. En realidad no recuerda ningún conflicto ni el verdadero motivo por el que la relación terminó, siente la necesidad de volver a verla y disculparse. Lee fragmentos del diario e intenta localizar algunas de estas localizaciones. Resulta sorprendido por las pocas referencias directas que encuentra a Maud en su diario, quizás estaba destinado a sobrevivir en la ficción, afirma mientras lee un microrrelato en el que Willy protagoniza a su alterego: «Willy aprésMaud, a la deriva, durante días por el vino y el puro cansancio de tanto trabajo y tanto hacer el amor». Muestra una fotografía a Hélène quien rápidamente la reconoce, Maud Corbel, era amiga de Maurice y él fue quien le tomó la fotografía que Ross guardaba en su cartera. Esta se ofrece como nexo para contactar con Maud, aunque en ese instante Ross duda en hacerlo y sin hacerle demasiado caso, Hélène toma el teléfono.

Una vez localizada Maud, surgen las dudas en el realizador, quien nunca confió en poder encontrarla. Decide cruzar la Bretaña y acercarse a Carnac, para visitar sus megalitos históricos, algo parecido a la pausa dramática que realiza en *Sherman's March* cuando no acaba de encontrar la relación que espera. La pausa dramática se extiende a través de otro recurso narrativo habitual en su obra, las confesiones a cámara. Ahora en la habitación de su apartamento mira directamente a cámara, rompiendo la cuarta pared, mientras como narrador habla de cómo ha cambiado en todo este tiempo (imagen 52).



**Imagen 52: Ross en la habitación de hotel habla a cámara**

Este es un tipo de fractura dramática más habitual del McElwee personal, biográfico, que duda y utiliza la grabación como confesionario. Este lugar donde se encuentra cómodo, donde como narrador puede responderse un tiempo después y donde encuentra las respuestas a las preguntas que la vida, el rodaje o ambos le han ido poniendo. Tras esta reflexión decide llamar a Maud y hablar con ella, esta lo recuerda perfectamente y lo invita a comer. Durante los primeros compases ambos hablan de temas banales mientras el realizador trata de romper el hielo. Ella saca fotografías antiguas, muchas tomadas por Maurice. Muestra a su difunto marido y bromea acerca de cómo han envejecido. La voz del narrador anticipa que va a intentar hablar de la relación que ambos tenían. Sin embargo, cuando el diálogo comienza, esta se incomoda y decide no hablar de esto a cámara. «¿Puedes apagar la cámara, por favor?», la puntualización posterior del narrador confirma que esta decide no hablar de la relación pasada para la película. Para este resulta especialmente curioso y relevante que ella tenga un recuerdo diferente del fin de la relación del que él mismo tiene. Es posible que ambos llevemos razón afirma él volviendo a reflexionar acerca de lo personal y propio son los recuerdos.

El último domingo que pasa en la Bretaña francesa es el día en que se recuerda al santo y patrón de Saint Quay-Portrieux, por lo que acude al acto. Es un evento en el que el cráneo del santo se saca del relicario y lleva de procesión. Mientras asiste reflexiona acerca de lo cambiada que está Maud, las dos versiones diferentes de Maurice y lo rápido que han pasado treinta y ocho años. Tras todo esto decide volver a casa. A la vuelta lleva a Adrian a pescar por Carolina, un lugar donde solían ir cuando este era más pequeño. La secuencia se intercala con metraje de archivo, en este Ross pregunta a su hijo el motivo por el que tanto le atrae la pesca: «No sé, me gusta la profunda sorpresa del océano. Nunca se sabe qué vas a pescar» puntualiza un joven Adrian.

Sin embargo, la vuelta entre padre e hijo sigue de forma parecida a como estaba al principio de todo. Un día después, Adrian tiene una idea para una película de ficción y Ross decide ayudarlo y trabajar de cámara. Durante la estancia de su padre en Francia, este ha decidido dedicarse al cine y va a empezar a estudiarlo. Ross, como narrador, intenta entender el sentido de las imágenes que su hijo decide filmar pero no lo consigue. No obstante, decide incluirlas de todos modos, como un último mensaje antes de concluir, pues en eso consiste en cierto modo la relación entre padre e hijo.

A pesar del montaje paralelo y los cruces entre las dos líneas temáticas principales, la película se estructura en torno a dos vértices. Por una parte, la relación entre padre e hijo y, por otro, el viaje de Ross a Saint Quay. En cuanto al final, como variación estructural hay que hablar de suspensión, pues en realidad la obra no concluye. Como en muchas de las películas realizadas por McElwee, la trama no se resuelve, al menos de forma directa. Sí es cierto que el final deja entrever una mejoría en la relación. Aunque en diferentes momentos de la obra se ha optado por la vuelta a los vídeos familiares para hacer ver la dificultad de establecer una relación compensada entre padres e hijos. Es por ello que se debería afirmar que se trata de un final por suspensión. Respecto al modelo de mundo utilizado en la película, hay que hablar de una clara intencionalidad de realidad efectiva, sin embargo, la constante utilización de música extradiegética acompañada por constantes saltos en el tiempo podrían acercar la obra más a una ficción verosímil, aunque sin ser estos motivos suficientes. Esto se ve mucho más claro en filmaciones como la idea de película con la que concluye la obra. Sin embargo, hay lugar para una realidad efectiva, a pesar del empleo de banda sonora externa en las grabaciones de Adrian que realiza mientras está de fiesta con sus amigos o mientras realiza esquí extremo.

### 7.9.2. Estructura de existentes

En cuanto al análisis de los existentes hay que establecer una doble distinción entre personajes y ambientes. Sin lugar a dudas el actante principal del relato es el propio realizador, Ross McElwee. Este se comporta como personaje por derecho propio y ocupa el centro de la narración, no solo por su duplicidad como tal. Hay que recordar que además de aparecer como personaje, en algunas ocasiones es el cámara habitual de todas las filmaciones y el narrador que enlaza y funciona como nexo entre las diferentes historias. Hay que considerarlo como el sujeto principal del esquema actancial de relato que se acompaña a continuación.

Sujeto	Ross McElwee
Objeto	Mejorar la relación con su hijo Adrian.
Destinador	Incomprensión a su hijo.
Destinatario	Relación familiar. Padre-hijo.
Ayudante	Diario. Hélène. Maud. Entre otros.
Oponente	El carácter de su hijo Adrian.

El objeto principal del mismo también parece bastante claro, entender y mejorar la relación con su hijo Adrian, un objeto que va perseguir durante toda la obra. Los ayudantes se van a concentrar en la segunda línea temática de contenido, desde el diario que funciona como impulsor para el viaje a la Bretaña francesa, Hélène, la exmujer de Maurice o Maud, entre otros actantes relevantes para la narración. El principal oponente es el propio Adrian y su edad, la rebeldía postadolescente del chico va a ser el obstáculo más importante al que Ross se enfrente. El destinador de la obra, es decir, la motivación de Ross para realizar la obra, es mejorar su relación con su hijo, por lo tanto se puede considerar como tal la incompreensión a su hijo. Mientras que el destinatario final implicaría la mejora de la relación entre ambos. La obra finaliza dejando este punto abierto, donde tras plantear la dificultad de la comprensión entre padre e hijo concluye con Ross ayudando a su hijo a filmar una idea para una película de ficción.

Si bien es innegable la importancia de Ross McElwee, igualmente lo es la presencia de Adrian, que funciona como principal fuente de conflicto para el personaje. Ambos podrían ser considerados los actantes más importantes de todo el relato. De igual modo hay que establecer una triple división en cuanto a los existentes.

Por una parte están los personajes claves en la narración, estos ayudan al personaje principal o serán imprescindibles para que el relato se complete. Entre estos hay que hablar de Maurice, que a pesar de no aparecer en las grabaciones es importante para el relato y es presentado a través de fotografías. Si Maurice es clave, también lo es Maud. En este grupo hay que incluir tanto al arquitecto, Robert Le Calvez, quien gracias a su ayuda resulta imprescindible. Es el encargado de contactar con Hélène, otro de los personajes básicos. Este primer grupo de personajes son imprescindibles para la construcción narrativa de la obra, todos ellos cumplen con el criterio anagráfico, de focalización y relevancia, por lo que son considerados personajes de pleno derecho.

Existe de igual modo un segundo grupo más funcional, que a pesar de poder ser considerados como personajes ocupan un escalón inferior, si se considera tanto la focalización como la relevancia. Entre estos se podría incluir a la fotógrafa de turismo, Cécile Le Beun, con quien mantiene una interesante discusión acerca de la pérdida de realidad con la sustitución del negativo frente al digital. En este grupo también tiene cabida Eric Beranger, fotógrafo que invita a Ross a una de las bodas a las que va a trabajar. Ambos personajes tienen nombre y son conocidos, pero acaban por ser



irrelevantes en el global del relato. También es posible incluir a Mariah, hermana de Adrian e hija de Ross McElwee, a quien el espectador puede conocer por primera vez a través de esta obra y que no tiene demasiada relevancia. En este segundo bloque hay que incluir al hermano del realizador y a su padre, que aparecen de forma indirecta en el material de archivo incluido en la película.

El tercer grupo de existentes es puramente ambiental, en este caso, muchos no van a cumplir el criterio anagráfico. Entre estos se podrían incluir algunos de los amigos de Adrian que acuden a casa o participan en los diferentes torneos de esquí extremo. Alex, la novia de Adrian con la que lleva nueve meses de relación pero que en ningún momento se considera un personaje relevante. Es posible incluir igualmente a Laurence y Laurent, el matrimonio que trabaja en el mercado de frutas y verduras. Todo este grupo funciona más como ambiente que como personaje pues su función en el relato acaba por ser más contextualizadora que catalizadora. Estos son los encargados de ayudar a definir el espacio donde el relato se desarrolla. Como puntualización, resulta llamativo que en este caso no se incluyan los ya habituales personajes excéntricos o *freaks*. Charleen Swansea era el ejemplo perfecto para este tipo de actantes.

### 7.9.3. Composición temporal

La composición temporal de la película es bastante más sencilla que otras de sus producciones más conocidas, sin embargo, existe un importante tratamiento del tiempo. De hecho, las constantes vueltas al pasado con las fotografías como elemento simbólico resultan interesantes en la ordenación final. Se puede considerar que la obra responde a una ordenación cronológica no vectorial, pues son constantes los saltos a diferentes momentos del pasado. Ya sea a través de fotografías o de material de archivo doméstico, alguno incluso ya utilizado en otras obras.

Respecto a la duración temporal es el empleo del tiempo sumario el predominante en la mayor parte del discurso, donde el tiempo del relato es menor al de la historia. Serían inabarcables de otra forma los casi cuarenta años que transcurren desde el primer viaje de Ross a Saint Quay hasta el último que realiza a propósito de la película. Sin embargo, la preeminencia de grandes planos secuencia y la reducción en el empleo de fundidos convierte al tiempo real en uno de los más

empleados. En este sentido, el tiempo pausa se reserva para la inclusión de fotografías fijas que funcionan como ilustración a un incisivo narrador.

El trabajo con la frecuencia también es bastante elaborado en el desarrollo narrativo de la producción. Así, si es posible localizar todos los tipos de duración temporal, también lo es encontrar representación de frecuencias diferentes en la obra. La frecuencia singulativa es la más común. La decisión de mostrar los diarios a su hijo Adrian puede ser una de estas acciones. Este tipo de frecuencia es la más sencilla, por lo que cualquier otro ejemplo serviría para ilustrarlo. En cambio, la frecuencia repetitiva intertextual se produce al incluir en varias de sus películas los mismos fragmentos audiovisuales. En este caso son múltiples las inclusiones ya presentes en anteriores producciones. Quizás el más destacable sea el fragmento donde su padre enseña a su hermano a suturar, presente tanto en *Backyard* como el *Bright Leaves*. La frecuencia iterativa se produce en el caso del recuerdo que evoca al protagonista a ir a comer ostras podría. De igual modo, la excursión que realiza con su hijo Adrian para ir a pescar solo está presente una vez en el relato pero se entiende que ha ocurrido más veces en la historia. La frecuencia repetitiva, en cambio, se produce cuando algo que sucede una vez en la historia se incluye varias veces en el relato. En este sentido y como en análisis anteriores se podría hablar de una frecuencia repetitiva intratextual e intertextual. El primero de los casos se produce al incluir hasta en varias ocasiones la misma fotografía, ya sea la imagen de Maud o la del bar donde Maurice le ofrece su primer trabajo, tal y como se puede apreciar en la imagen 53. En el caso de esta fotografía es interesante el trabajo de composición que realiza con el siguiente fotograma, (imagen 54) donde el paso temporal parece no existir.



Imagen 53: Fotografía tomada en los setenta de un bar en Saint Quay



**Imagen 54: Grabación contemporánea de la fotografía tomada antes**

Ya en última instancia hay que hablar de la frecuencia múltiple, también presente en la producción. Las grabaciones de Adrian haciendo esquí extremo junto a sus compañeros en distintos momentos temporales y en diferentes localizaciones son fácilmente intercambiables entre sí y dan muestra de una frecuencia múltiple. También es posible incluir en este tipo de frecuencia los diferentes instantes en los que Adrian aparece frente a múltiples pantallas, un recurso habitual en todo el metraje y que representa este tipo de frecuencia.

#### **7.9.4. Estructuras enunciativas de la película**

En cuanto al análisis de las estructuras enunciativas de la obra hay que hablar tanto de las figuras reales como de las figuras vicarias. Es cierto que el cine de McElwee se ha caracterizado por ser bastante personalista, es decir, por contar con la presencia de Ross como el responsable máximo de las figuras reales en la obra, tanto como director, actor, guionista e incluso productor. Sin embargo, en este caso concreto existen algunas variaciones. La celeridad en la producción de la obra como consecuencia directa del acuerdo con el Canal Arte como fuente principal de financiación, obliga al director a contar por primera vez con una editora, Sabrina Zanella-Foresi. Este detalle resulta algo novedoso en la filmografía del realizador, donde él mismo se encargaba de forma habitual de esta labor. No obstante, no es la única inclusión externa, pues el trabajo con Marie Emmanuelle Hartness desde el principio de la producción también resulta ser un puesto de especial relevancia. El trabajo desarrollado por Marie es de productor creativo y ha pasado por todas las etapas de creación del proyecto.

Con respecto a las figuras vicarias, Ross McElwee aparece tanto como sujeto de la enunciación, pues es el director de la obra, como sujeto del enunciado pues aparece como actor y narrador en el relato. En el sujeto institucional, además del propio Ross hay que contar con el canal Arte como principal fuente de financiación, además de la participación como sujetos institucionales menores de *The French Film Board* (CNC), así como de la asociación *Procirop* y *Angoa*. El personaje de Ross aparece duplicado, por una parte como personaje y por otra como narrador. La figura del narrador es homodiegético e intradiegético, pues pertenece a la diégesis y está incómicamente representado. La presencia del narratario es constante con alusiones directas a cámara, desde el ya habitual estilema del monólogo desde su habitación, tal y como se puede ver en la imagen 52, al videochat con su hijo, donde la puesta en abismo equipara la presencia de Ross con la del espectador. De igual modo, los reflejos en el espejo del realizador y la autoconsciencia de la duplicidad de este se puede ver en las múltiples secuencias en las que aparece reflejado, tales como la imagen 48 y 50 entre otras muchas inclusiones.

La presencia de narrador no es la única marca presente en la obra, pues es habitual durante toda la producción la inclusión de emblemas de la narración. Estos posibiliten que el relato continúe avanzando sin la necesidad del narrador. Quizás los más evidentes de todos son las fotografías a las que se recurre como salto temporal al pasado. La inclusión de un mapa, donde muestra diferentes lugares funciona como emblema, no solo anticipa, además añade información geográfica al espectador. Sin embargo, no es el único, pues la autoconsciencia fílmica, se convierte en un emblema, además de un estilema del autor. La inclusión de medios técnicos en la composición funciona como motor narrativo para que el espectador vea el trabajo de creación técnico que se esconde detrás de la realización. En este sentido, desde la inclusión de micrófonos para el sonido, las tarjetas de memoria, o la constante presencia de cámaras de vídeo. Algunas de estas inclusiones protagonizan composiciones tan simbólicas como la imagen 55 donde se produce un juego entre Ross, Adrian, la cámara y el ordenador.



**Imagen 55: Grabación contemporánea de la fotografía tomada antes**

En cuanto al punto de vista cognitivo-figurado, la producción deambula entre la focalización interna y la externa. Es decir, la película pretende crear una sensación de estar frente a una focalización interna, donde el espectador puede identificarse en la figura de Ross McElwee. Pues este, además de narrador y personaje en la obra es el cámara que busca la información durante todo el relato. Sin embargo, y a consecuencia de la estructuración narrativa, la obra se centra alrededor de una focalización externa. Esta estructura es más propia del cine de suspense y es la habitual en este relato. De este modo se ocultan datos al espectador que solo son desvelados en momentos dramáticos determinados, como la muerte de Maurice o la visita final a Maud. Estos hitos resultan claves en la focalización del relato y el espectador compone su visión de la historia en base a estos elementos.

#### **7.9.5. Banda de imágenes auditivas**

En relación al trabajo con el sonido, durante la mayor parte de la filmografía del realizador es habitual la preferencia por el audio diegético, sin embargo *Photographic Memory* resulta diferente en cuanto al tratamiento de la banda de imágenes auditivas. Destaca al comienzo el empleo de una banda sonora de violín, externa a la fuente e incluida como sonido extradiegético. En este primer caso el narrador se encarga de introducir este sonido, por lo que se podría hablar de una justificación diegética del sonido.

Pero no es la única inclusión de sonido no diegético presente en la obra, pues los constantes insertos de vídeos de Adrian practicando esquí extremo vienen

acompañados por música electrónica que es extradiegética. De igual forma algunos de los insertos fotográficos y los títulos de créditos están acompañados por una banda sonora con música de jazz extradiegética. La presencia de narrador y su voz en *off* vuelve de nuevo al concepto de sonido no perteneciente a la diégesis. Aunque bien es cierto que durante el relato hay presencia de sonido diegético, tales como diálogos, ruidos, o incluso silencios, no obstante, también es verdad que la obra supone un punto de inflexión en el tratamiento sonoro por parte del realizador, ya que es evidente en el resto de su trayectoria su preferencia por el sonido justificado diegéticamente. Quizás esta decisión pueda estar condicionada por el trabajo junto a Sabrina Zanella-Foresi, una editora profesional.

### 7.9.6. Ficha de conclusiones de la película *Photographic Memory* (2011)

Sujeto	Ross McElwee
Objeto	Mejorar la relación con su hijo Adrian.
Destinador	Incomprensión a su hijo.
Destinatario	Relación familiar. Padre-hijo.
Ayudante	Diario. Hélene. Maud. Entre otros.
Oponente	El carácter de su hijo Adrian.

Modelos de mundo	
Realidad efectiva	Sí
Ficción verosímil	No
Ficción no verosímil	No

Transformaciones como variaciones estructurales	
Saturación	No
Inversión	No
Sustitución	No
Suspensión	Sí
Estancamiento	No

Tipos de ordenación diegética	
Estructura tradicional	No
Estructuras atómicas independientes	No
Estructuras atómicas coordinadas	No
Estructuras atómicas subordinadas	Sí
Puesta en abismo	Sí
En torno a un eje	Sí

Tipo de composición temporal (Orden)	
Ordenación cronológica vectorial	No
Ordenación cronológica no vectorial	Sí
Ordenación circular	No
Ordenación cíclica	No
Ordenación acronológica	No

Tipo de composición temporal (Duración)	
Sumario	Sí
Pausa	Sí
Real	Sí

Tipo de composición temporal (Frecuencia)	
Singulativa	Sí
Repetitiva	Sí
Iterativa	Sí
Múltiple	Sí

Tipos de narradores	
Homodiegético	Sí
Heterodiegético	No
Intradiegético	Sí
Extradiegético	No

Presencia de narratario	
Referencias a narratario	Sí
No referencias a narratario	No

Tipos de focalización	
Interna	Sí
Externa	Sí
Omnisciente	No

Tipos de música, sonido	
Extradiegético	Sí
Intradiegético	Sí

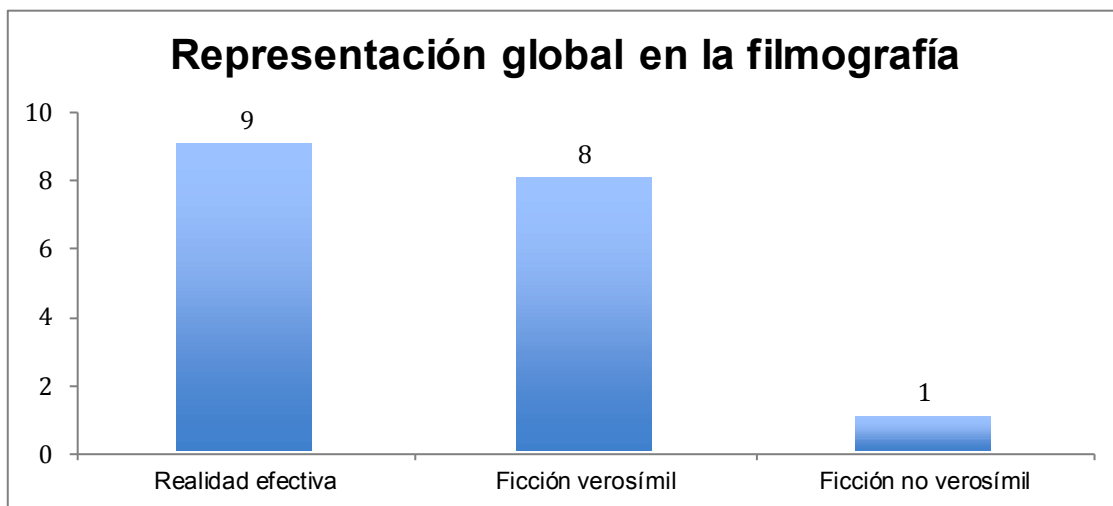


## **V. CONCLUSIONES**

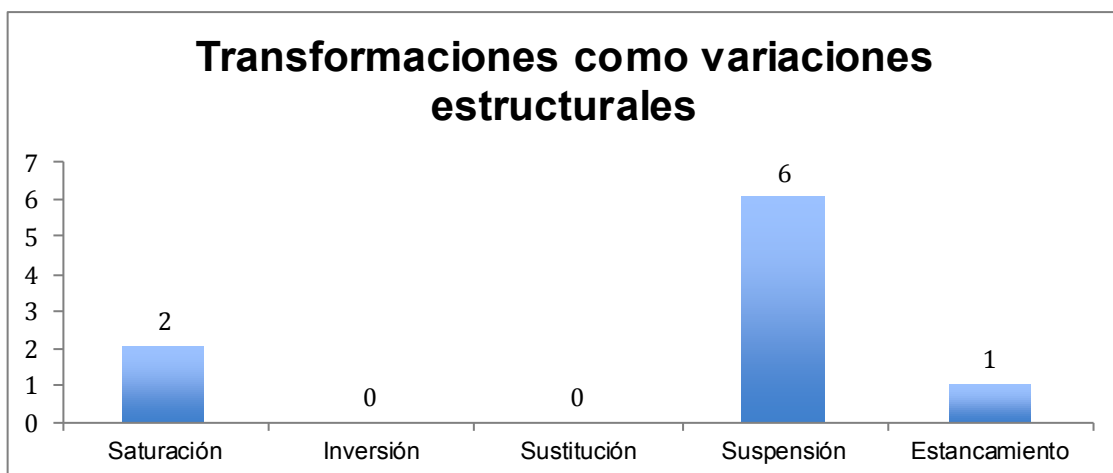


## **8. Discusión sobre los análisis narrativos del realizador Ross McElwee**

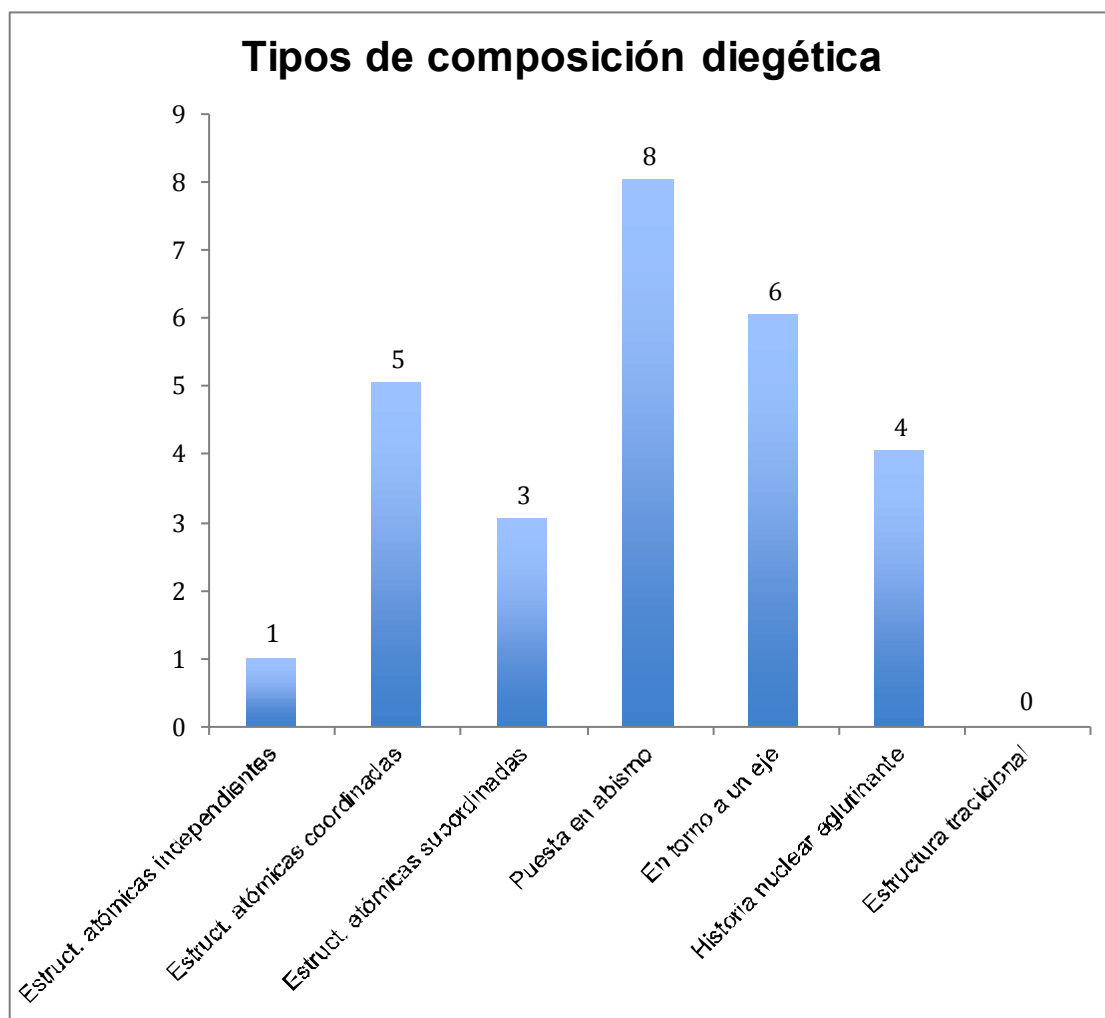
Tras el análisis de cada una de las películas de Ross McElwee, y teniendo en cuenta las conclusiones parciales obtenidas de cada uno de los análisis, es necesario cruzar los datos y obtener las primeras conclusiones globales de los recursos narrativos presentes en la obra del director. En estas primeras conclusiones se buscará un análisis cuantitativo teniendo en cuenta el nivel de representación de las categorías narrativas presente en el global de las obras. A continuación se incluirán conclusiones analítico-cualitativas que buscarán el reflejo o no de la hipótesis planteada al inicio de la investigación. En cuanto al análisis de modelos de mundo presentes en el global de la filmografía hay que hablar de una clara predominancia de la realidad efectiva. En la mayor parte de los casos este modelo de mundo es combinado con uno de ficción verosímil, aunque dando mayor peso a la realidad efectiva. Resulta especialmente significativa la combinación de dos modelos de mundo en una parte importante del metraje, aunque siempre dando más importancia a la realidad efectiva. La presencia de ficción no verosímil se reduce a un caso, lo que parece puramente anecdótico en el conjunto de lo analizado.



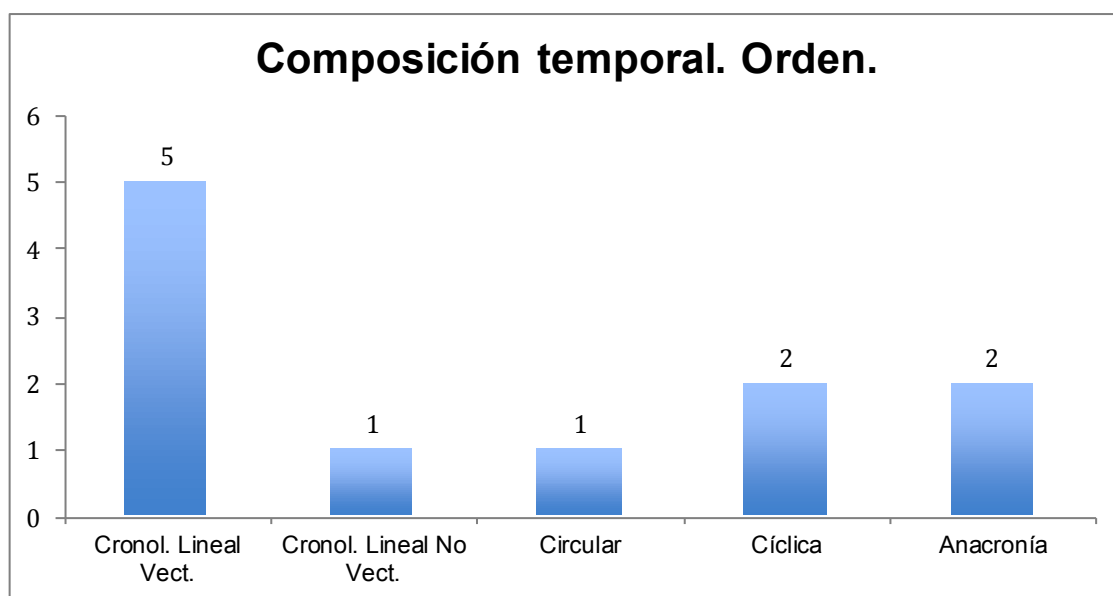
Respecto a las transformaciones como variaciones estructurales hay que considerar que existe una mayoría de las obras con finalización en suspensión. Este tipo de estructuración se caracteriza por no resolver las tramas y dejar las historias abiertas. A pesar de la cuidada estructura narrativa del relato, muchas de las historias concluyen sin resolverse al menos de forma total. Esto se debe tanto a la fragmentariedad que caracteriza el global de los relatos analizados como a la temática tratada en ellos. Al ser historias reales, estas no encuentran fácil resolución y en su mayor parte continúan abiertas. Existe igualmente algún caso de saturación, donde, desde la propia composición diegética, el final llega como previsible, y alguna situación de estancamiento. Estas dos variables incluidas en los análisis demuestran el elaborado trabajo de estructuración y la búsqueda de las variaciones en las propias ordenaciones de las producciones.



En cuanto a las estructuras enunciativas hay que detenerse en la composición diegética para comprobar un elaborado trabajo de engarce. Es difícil localizar una única estructura dominante, más allá de las constantes puestas en abismo. La estructuración diegética en cajas chinas es repetida en multitud de producciones incluyendo pantallas dentro de pantallas. No obstante, la complejidad en la elaboración narrativa se puede apreciar con la inclusión de historias atómicas, ya sean coordinadas –en mayor medida- subordinadas o independientes en algunos casos. Es consecuencia directa de la fragmentariedad la preeminencia de historias nucleares aglutinantes o en torno a un eje, del que más tarde se desprende el resto de historias atómicas. En resumidas cuentas, se puede concluir que son las historias atómicas y sus múltiples composiciones el recurso más habitual en la estructuración diegética en la filmografía de Ross McElwee.

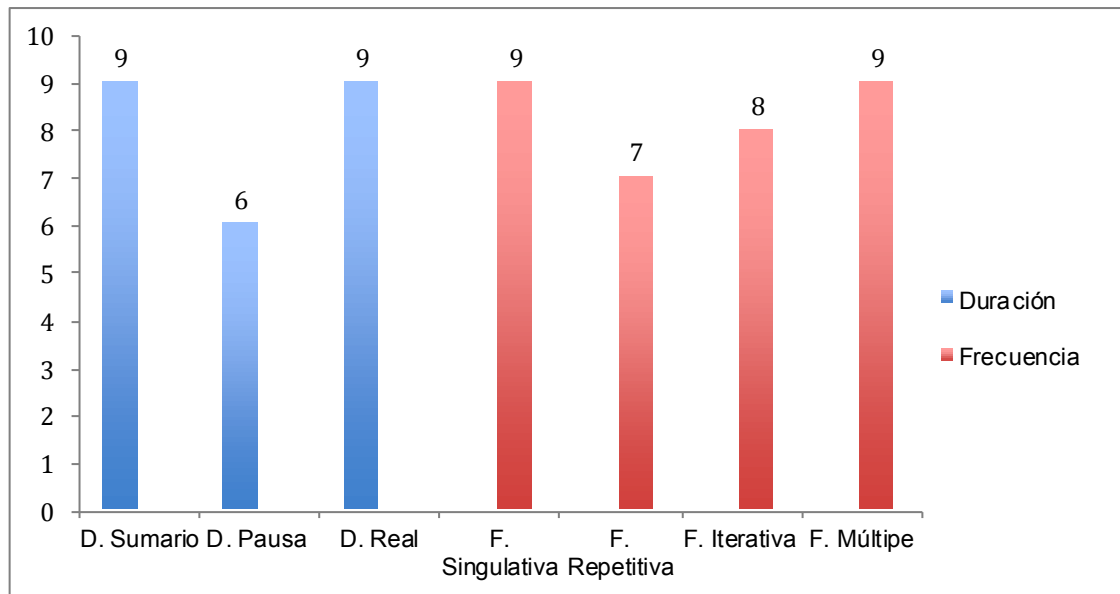


En la composición temporal se puede apreciar un interés por el tiempo cronológico, lineal y vectorial como el más empleado en el global de su producción filmica. Este tipo de ordenación suele venir acompañada por un viaje del protagonista principal, uno de los *leitmotivs* más presentes que acompaña esta modalidad temporal. No obstante, resulta relevante el empleo de otras modalidades de orden temporal en el discurso. Aunque en menor medida también hay lugar, en al menos dos producciones, para un tiempo cíclico o incluso una acronología. La fragmentariedad del relato encuentra en la pérdida de los referentes temporales su lugar. Por ello en varias ocasiones es posible encontrarnos con esta modalidad temporal. También hay lugar para una ordenación cronológica no vectorial, es decir, con saltos hacia el pasado y hacia el futuro, sin olvidar por supuesto una ordenación circular. Tal y como se puede apreciar en esta composición temporal son múltiples los recursos empleados por el realizador en función del contenido narrativo de la obra.

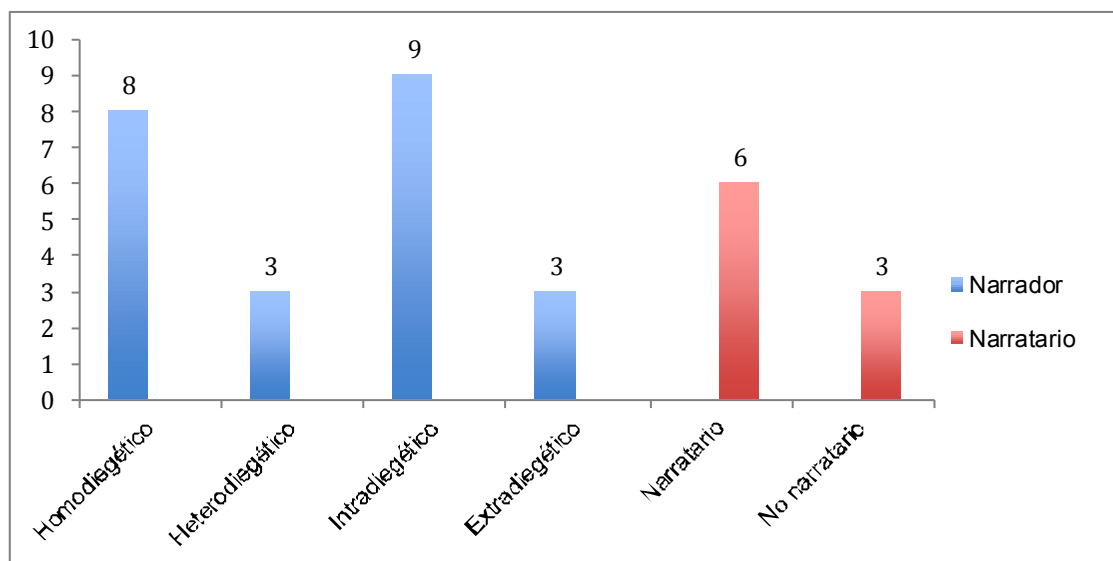


Si en cuanto al orden existe una gran variedad de recursos empleados pero era posible establecer una ordenación como la principal parece imposible hacerlo con la duración y con la frecuencia. El trabajo con la duración se aprecia hasta tal punto que es posible encontrar en todas las obras del realizador presencia tanto de tiempo sumario como de tiempo real. El primero es el más lógico, pues suele ser el más habitual en la ficción, donde la inclusión de elipsis y saltos temporales condiciona esta modalidad temporal. Sin embargo, el trabajo con el tiempo real en el director está directamente relacionado con la forma de realizar de este. La cadencia y el ritmo narrativo, por no hablar del interés en constantes planos secuencia, convierten esta modalidad temporal en una de las habituales en todas sus producciones. En menor

medida, aunque también presente en más de la mitad de las películas de McElwee, aparece el tiempo pausa, reservado para secuencias de reflexión donde este puntualiza determinados factores de la obra. Algo parecido ocurre con las frecuencias temporales en el total de la filmografía, donde es posible encontrar una singulativa y múltiple en todas las producciones. En un número menor, aunque en una cifra relevante aparecen tanto la repetitiva como la iterativa. Se puede concluir de este análisis que hay un claro interés de jugar con todas las modalidades temporales, ya sea a nivel de orden, duración y frecuencia, lo que demuestra una compleja elaboración narrativa en cuanto a la ordenación temporal.

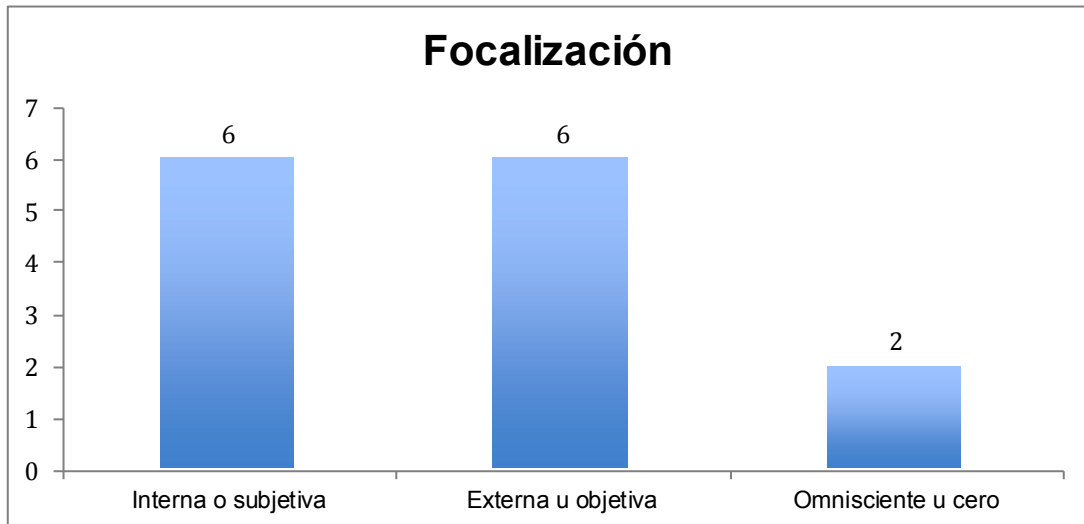


En el análisis de las estructuras enunciativas hay que detenerse en primer término en las figuras de narrador y narratario presentes en el relato. A pesar de que hay que considerar que existen bastantes variedades en cuanto a las figuras y su representación, de hecho incluso la presencia de varios narradores podría ser considerado un estilema propio del director, se puede extraer un narrador modelo. Este se corresponde con un narrador homodiegético e intradiegético, es decir, que aparece representado icónicamente y pertenece a la diegésis. En la mayor parte de los casos este narrador está representado en la figura de Ross McElwee. No obstante, también hay lugar para figuras de la narración híbridas que combinan estas dos variables con narradores heterodiegéticos e intradiegéticos. Al igual que ocurre con el caso de la representación de los narratarios, en la mayor parte de la filmografía es posible encontrar marcas que hacen mención directa a la figura del narratario, ya sea a través de diálogos del personaje principal o miradas a cámara que acaban por romper la cuarta pared.

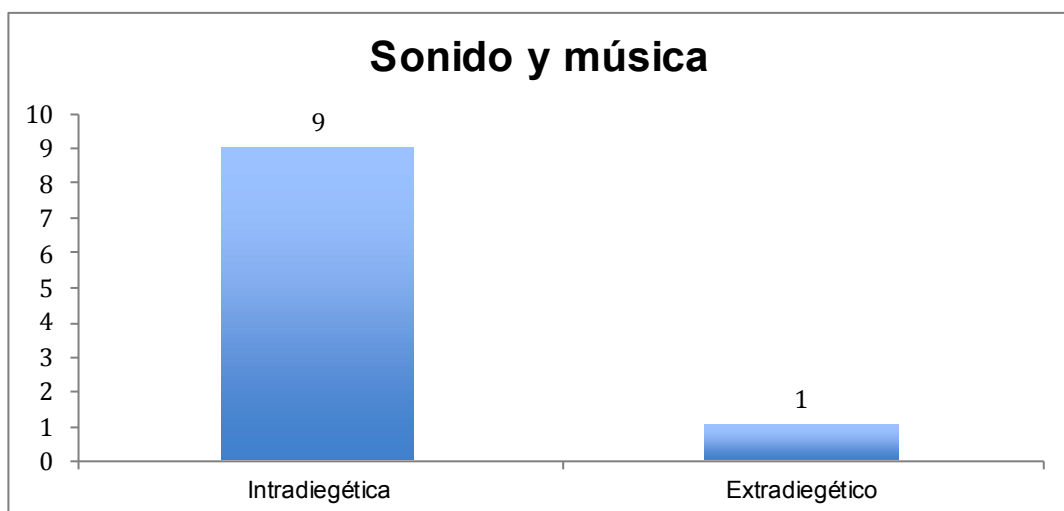


Si el trabajo con las figuras de la narración está claramente definido, también lo está el punto de vista cognitivo. A pesar de la igualdad visual presente en el gráfico entre una focalización interna y una externa, hay que matizar y puntualizar este análisis. La focalización aparentemente predominante a lo largo de toda la construcción del relato es la interna, sin embargo, esto es solo una apariencia formal intencional del realizador. Es decir, bajo esta aparente focalización, el espectador va descubriendo al mismo tiempo que el personaje principal del relato los acontecimientos. La narración en primera persona del director potencia y apoya este tipo de punto de vista. No obstante, una vez analizado y observado el global de la filmografía se puede concluir que en todos esos casos prima una focalización externa. Existe una clara intencionalidad en el montaje y ordenación de los elementos en el relato. Se ocultan algunos hitos o acontecimientos hasta el momento narrativo en el que son relevantes, y se ordenan las historias con una clara intencionalidad narrativa a favor del suspense. Es por ello que hay que considerar una coexistencia entre la focalización interna y externa, dando mayor relevancia, sin duda, a la menos evidente, es decir, la externa. Aunque en menor medida, también hay lugar para la focalización omnisciente. En este sentido hay que hacer una matización, pues nunca aparece de forma absoluta en ninguna de sus obras, siempre lo hace acompañada de una u otra de las anteriormente tratadas. Tradicionalmente este tipo de focalización omnisciente ha estado asociada al cine de no-ficción, donde un narrador omnipotente, informativo, daba validez y veracidad a lo mostrado por las imágenes. En cambio, en la filmografía de Ross McElwee es la focalización menos empleada y, cuando aparece en el relato, siempre está acompañada de una focalización externa o interna.





Si hay un elemento claro en la filmografía de Ross McElwee demostrado y presente en cada uno de los análisis narrativos es el empleo del sonido y la música. A excepción de las voces de los narradores, que por propia definición siempre son incluidas como sonido extradiegético, hay un especial cuidado en el tratamiento del paisaje sonoro en sus películas. En este sentido y a través de múltiples recursos vistos e incluidos en los análisis se opta de forma activa por el sonido intradiegético. Esto quiere decir que, salvo una excepción, siempre que se ha incluido banda sonora esta ha estado justificada dentro de la diégesis. Resulta especialmente relevante este tratamiento del sonido más ortodoxo frente a otras técnicas menos clásicas del cine de no-ficción. Curiosamente el único empleo no diegético del sonido se produce en su última película, donde este no se encarga de la edición final.



A continuación se adjunta una tabla que sintetiza algunos de los estilemas más habituales en el realizador. Esta compilación es el resultado de algunas de las tendencias encontradas en sus películas y que se han ido repitiendo. Hay que añadir la preocupación por el paso temporal, presente no solo en un intenso trabajo con las variables de orden, duración y frecuencia. Existe una constante preocupación por el transcurso del tiempo, reflejado de forma evidente en *Time indefinite* pero presente en el global de su filmografía. La presencia de personajes familiares recurrentes, como su padre o sus hermanos, Dede y Tom funcionan como un recurso habitual en el cine del realizador. La presencia de personajes excéntricos con Charleen Swansea como rol aunque sustituible por múltiples y particular existentes. Hay que destacar igualmente la metadiscursividad de la propia obra y la reflexión de Ross acerca de como configurar el relato. Este recurso se confirma a través de otro estilema de composición que implica la puesta en abismo de pantallas dentro de pantallas. El empleo de forma habitual de una estructura en cajas chinas hace al espectador consciente de la inclusión de un discurso dentro otro. La presencia de voces diferenciadas de narración, en este sentido hay que destacar la dualidad de personaje y narrador enfrentados en muchas de sus obras. El cambio o juego con la focalización también se convierte en uno de los recursos más habituales en su filmografía, este cambio es habitual entre la focalización interna y la externa. No hay que olvidar la presencia de medios técnicos en la mayor parte de sus producciones, forma que hace consciente al espectador del proceso de creación. Por supuesto, la presencia de Ross como personaje directo o a través de reflejos y espejos es otro de ellos.



## **9. Conclusiones**

Tras un diseño metodológico basado en el estructuralismo, se pretendía demostrar la existencia de estructuras narrativas en el cine de no-ficción, para lo cual se ha partido de estudios e investigaciones que permiten establecer una revisión teórica tanto del concepto de no-ficción en sí como de sus variaciones históricas. Una vez concluido ese repaso terminológico, y considerando la tradición estructuralista, se han estudiado a los principales teóricos literarios preocupados por la forma del texto, quienes han aportado diferentes aspectos metodológicos acerca de cómo acercarse y descomponer un texto literario. En la misma línea de los estudios estructurales del texto, se ha analizado en profundidad a los principales teóricos centrados en el cine de ficción y se ha dedicado un especial interés a Carl R. Plantinga el único teórico que propone una clasificación acerca de las estructuras narrativas en el cine de no-ficción. Bajo este punto de partida y después del análisis narrativo de las obras del realizador Ross McElwee, se puede afirmar que sí existen unas estructuras definidas en el cine de no-ficción.

Por ello la hipótesis se confirma positiva, ya que la obra de Ross McElwee, encuadrada como un relato de no-ficción, es un texto artístico como tal en el que existen construcciones narrativas más propias de la ficción que del cine factual. Se demuestra así la posibilidad de existencia de estructuras narrativas, tal y como se

presentan en un modelo de mundo ficcional verosímil, en un modelo de mundo tradicionalmente considerado de realidad efectiva, fruto de su valor factual más que por factores puramente narrativos. De este modo, ya que es posible localizar unas estructuras propias de la ficción en el cine de no-ficción de McElwee, se puede sistematizar y proponer un modelo particular, si bien, en este caso específico y dado el *corpus* de la investigación, las conclusiones deben ser tomadas con sumo cuidado puesto que están condicionadas por la muestra seleccionada.

En el caso de Ross McElwee en general se puede afirmar que sus textos de no-ficción representan un modelo de mundo de realidad efectiva pero que narrativamente se comporta como si de un mundo de ficción verosímil se tratase. De hecho solo hay que detenerse en la cantidad de recursos narrativos presentes en la obra, incluso más que en la mayoría de las películas de ficción verosímil. Por destacar alguno de ellos, aunque vistos con anterioridad en las conclusiones, no es habitual la presencia de figuras de narradores tan complejas. Aunque en líneas generales destaca un narrador homodiegético e intradiegético, algo poco usual cuando se trata de no-ficción. De igual modo, no resulta muy común el empleo constante de emblemas de la narración que hacen al espectador parte activa y determinante en la construcción narrativa de la obra.

Por lo tanto, y una vez concluido este análisis, se puede afirmar que existen estructuras narrativas en el cine de no-ficción, al menos del mismo modo que se representan en la ficción, según la filmografía de McElwee, con una ordenación atendiendo a bloques narrativos distribuidos en función de diferentes diégesis, por lo que en realidad la verdadera ordenación de muchas de estas obras estarían condicionadas por un reparto diegético. Considerando el *corpus* de análisis estudiado, se va a establecer en líneas generales una propuesta de modelo que sistematice las estructuras narrativas del cine de Ross McElwee. Si bien, la consolidación de este modelo vendrá determinado por la confirmación o refutación que reciba tras el análisis narrativo y pormenorizado de los diez largometrajes del realizador de no-ficción, Ross McElwee.

Llegados a este punto se puede afirmar que el cine de no-ficción es un discurso construido y como tal necesita establecer unas pautas o convenciones respecto a su formación. En esa misma línea, por lo tanto es posible, no solo localizar, sino incluso proponer y establecer un sistema en función de la utilización y ordenación de estas estructuras narrativas, intentado acabar así con la tendencia a negar la existencia de

una forma propia. «Los documentales no tienen una estructura determinada, así que la duración, forma y contenido están abiertos a la interpretación individual» (Yorke, 1991:144). Al igual que ocurre en el discurso de ficción, la no-ficción necesita de una ordenación narrativa para que el texto tenga un sentido. A continuación se propondrá un modelo que intente compilar las diferentes estructuras narrativas presentes en el cine de no-ficción del realizador McElwee.



## 10. Mapa de las estructuras narrativas presentes en el realizador

Una vez reconocido que el cine de no-ficción se construye alrededor de unas pautas o convenciones definidas, es el momento de intentar esclarecer cuales son los principios ordenadores de este tipo de estructuras. Si consideramos tanto el análisis de la obra del realizador como los resultados obtenidos, es evidente que la ordenación diegética existe en el cine de no-ficción, de hecho, es una de las estructuras más antiguas desde el inicio del cine. Afirma Chatman que «desde Aristóteles, los estudios literarios han basado el análisis de las macroestructuras de la trama en la vicisitudes del protagonista» (Chatman, 1990: 89). Sin embargo, en lo que respecta a la no-ficción, no suele existir un referente tan claro como para establecer esta división y, no obstante, la filmografía de McElwee en muchas ocasiones se estructura y ordena en función de las diferentes acciones del propio narrador y personaje principal de la acción. Bajo una apariencia de falsa focalización interna se ordena a través de las acciones del protagonista, en películas como *Backyard* (1984) o *Six O'Clock News* donde es el realizador el centro principal de la estructura narrativa.

En multitud de ocasiones no existe tal figura, por lo que es más correcto pensar que la estructura se ordena y desarrolla en función de las acciones que transcurren, es decir, de las diferentes diégesis. Es precisamente Chatman el que ejemplifica recurriendo a las narraciones clásicas, explicando cómo es habitual que los hechos

narrados suelen estar condicionados por relaciones de causa y efecto. Incluso, cuando dos sucesos no están relacionados de manera directa, podemos deducir que sí lo están si aparecen cercanos en el texto. En el caso de McElwee esta estructuración está dividida a su vez en bloques narrativos y es través de las diferentes diégesis, ordenadas de forma atómica, las que acaban ordenando el relato. Son muchas las películas de no-ficción que siguen esta estructura, *The Song of Ceylon* (Basil Wright, 1934), es una película producida por John Grierson y dirigida por Basil Wright, se divide en cuatro partes que forman cuatro episodios, que empiezan y concluyen con acciones marcadas y diferenciadas, las cuales se estructuran de manera coordinada y muestran diferentes aspectos de la cultura de Ceylon. *Industrial Britain* (Flaherty R.; Elton, A.; Wright, B., 1933) es una película filmada entre los dos grandes maestros del documental clásico Robert Flaherty y John Grierson. Esta presenta una estructura dividida en dos bloques diegéticos diferentes: el período del vapor y el del acero que a su vez conlleva una ordenación cronológica lo que nos lleva al segundo tipo de ordenaciones estructurales: las temporales.

Afirma Gordillo que «la estructura narrativa también contribuye al ocultamiento de cualquier rasgo de subjetividad. En el documental se privilegia la ordenación temporal cronológica supeditada al desarrollo natural de los hechos que contempla» (1999:48). Tal y como se puede ver en el análisis del cine de Ross McElwee quien precisamente lucha por otorgarle subjetividad al cine de no-ficción, la objetividad no tiene que ser una característica fija del cine de no-ficción. Lo que sí lo es y siguiendo con la afirmación de Gordillo es la ordenación temporal ya que son muchas las obras claves de no-ficción que han optado por este tipo de estructuras. *Nanook of the North* (Nanook el esquimal, R. Flaherty, 1922) donde la construcción temporal de la secuencia se trabaja a través de la alternancia de planos y la evolución cronológica.

Poner los acontecimientos en orden incluso cronológico, va acompañado de todo un trabajo sobre la temporalidad, que introduce una lógica distinta a la del simple transcurso del tiempo referencial. (Gaudreault, 1995:43)

En este trabajo sobre la temporalidad se han basado gran parte de los mayores éxitos de la no-ficción. Como por ejemplo, *The river* (Pare Lorentz, 1937), cuenta la historia del río Mississippi y su estructura narrativa no solo es cronológica sino además circular. Las diferentes «sinfonías de ciudades» también se estructuran en función de factores temporales, por ejemplo en *Berlin - Die Symphonie der Großstadt* (Berlín, sinfonía de una gran ciudad, Walter Ruttmann, 1927), desde el amanecer hasta el ocaso, en la ciudad de Berlín.



Si bien, continuando con la hipótesis inicial que afirmaba que en el cine de no-ficción del realizador Ross McElwee existen construcciones narrativas más propias de la ficción que del cine factual, es posible encontrar estructuras narrativas en el cine de no-ficción que utilicen las estructuras básicas del cine de ficción: introducción, nudo y desenlace. La estructura es la misma del cine de ficción pero teniendo como referente lo real. Son textos factuales pero estructurados como ficcionales. Esta cuarta tendencia es la que parece estar más de moda en la actualidad, donde las películas no ficcionales, reconocen su construcción. Las historias se organizan de tal forma que los elementos de intriga no se resuelven hasta el desenlace. Sin embargo es una de las estructuras menos presente en la filmografía del realizador norteamericano. Y cuando aparece es a través de una hibridación entre la ficción tradicional y la ordenación diegética. Son muchas las películas históricas de no-ficción que han utilizado este tipo de estructuras como *Power and the Land* (Joris Ivens, 1940) que presenta una estructura paralela: durante la primera parte presenta los problemas y en la segunda los resuelve gracias a las ventajas de la electricidad. *The Fight for Life* (Pare Lorente, 1940) sigue la ordenación ficcional de problema-solución, es una obra acerca de la salud pública, durante la primera parte descubrimos todos los problemas mientras que en la segunda estos se resuelven. Por lo que en líneas generales se puede afirmar que existe una cuádruple división de las estructuras narrativas en el cine de no-ficción:

a) Las **estructurales personales** se caracterizan por desarrollarse alrededor del protagonista como centro único del relato. Es un único personaje el verdadero motor y centro sobre el que la historia adquiere sentido. Como ejemplo se podría citar el cine de Michael Moore en el que este es el centro indiscutible del relato, quien pervierte y modifica las estructuras propuestas por el cine de McElwee. Algunas obras del realizador como *Backyard* (1984), *Six O'Clock News* (1996) o *Photographic Memory* (2011) utilizan este tipo de ordenación narrativa como la principal estructura narrativa en su composición.

b) Las **estructuras temporales** están caracterizadas por ser el tiempo el motor que ordena estas historias. Pero no solo se ordenan en función de marcas temporales, sino que son estas referencias cronológicas las que hacen avanzar la trama. Como ejemplo se puede citar *Nanook of the North* (Nanook el esquimal, R. Flaherty, 1922) o *Berlin - Die Symphonie der Großstadt* (Berlín, sinfonía de una gran ciudad, Walter Ruttmann, 1927), donde el documental se forma siguiendo un día en la ciudad de Berlín, desde el amanecer hasta el ocaso. Son muchas las sinfonías de ciudades que

optan por este tipo de ordenación como *The Bridge* (Joris Ivens, 1927-28) o *Nothing But Time* (Alberto Calvanti, 1926). En el caso de Ross McElwee en muchos casos el paso temporal viene marcado por un viaje como es el caso de *Something To Do With the Wall* (1991) o *Photographic Memory* (2011). Otras producciones del realizador como *Time Indefinite* (1993) o *Six O'Clock News* (1996) también utilizan el tiempo como recurso narrativo y dramático, con independencia de que este conduce su estructura o no lo haga. El paso temporal va a estar presente en gran parte de su filmografía, ya sea de forma directa, en su estructuración, o indirecta en su contenido.

c) Las **estructuras diegéticas** se producen cuando el peso narrativo recae en las diferentes acciones. Toda la historia está estructurada y supeditada a cambios diegéticos o al resultado causal de distintas acciones. En *Olympia* (1938, Olimpia, L. Riefenstahl), nos encontramos una distribución en función de las diferentes pruebas y deportes que componen la ceremonia olímpica. En *Night mail* (1936, H.Watt), en cambio, son diferentes acciones las que marcarán la continuidad; todas pertenecen a diferentes etapas en el servicio de correo americano, desde la carga, la clasificación, el traslado hasta su posterior distribución. En *The Song of Ceylon* (1934) donde las diferentes acciones se estructuran en cuatro episodios o en el caso de *Bright Leaves* (2003) donde son diferentes bloques narrativos los que estructuran la trama para contar una historia principal y varias secundarias. Una estructura también presente en *Charleen* (1977) o *Space Coast* (1978) donde las diferentes diégesis y bloques narrativos van a estructurar de forma completa la narración.

d) Las **estructuras ficcionales** son las más habituales actualmente en el género de la no-ficción. Consisten en un seguimiento del esquema clásico de introducción, nudo y desenlace. Han seguido este esquema numerosas películas no ficcionales de éxito en los últimos años tales como *Les glaneurs et la glaneuse* (*Los espigadores y la espigadora*, Agnés Vardá, 2000) o *The fog of war* (*La niebla de la Guerra*, Errol Morris, 2004). El caso de *Bright Leaves* se podría situar a mitad de camino entre las ficcionales y las diegéticas ya que el recurso de ocultar información para el desenlace tiene mucho que ver con la creación del suspense, un recurso habitual de las estructuras ficcionales. Si bien es cierto que este tipo de composición es la más habitual en la ficción, no aparece representada de forma única y directa en la filmografía del realizador. Sin embargo, si que es posible verla hibridada o en combinación con otro tipo de estructuras narrativas.

Por ejemplo, en el caso de *Charleen* (1977) o *Space Coast* (1978) se hibrida con una ordenación diegética, donde se ocultan elementos, lo que crea una situación de suspense a través de una focalización externa. En el caso concreto de *Backyard* (1984) o *Six O'Clock News* (1996), donde es el realizador el auténtico protagonista de la ordenación, existe una presencia importante de esta estructura en un segundo término. De hecho, es posible localizarla a través de una verdadera focalización externa que se oculta bajo la apariencia de una interna. Es decir, es el personaje quien parece estructurar el relato, pero la ocultación de ciertos elementos en pos de una ordenación clásica de introducción, nudo y desenlace provoca este tipo de estructuras híbridas. En el caso de las ordenaciones temporales se hibrida en obras como *Sherman's March «A Meditation on the Possibility of Romantic Love in the South During an Era of Nuclear Weapons Proliferation»* (1986) donde aparentemente es el viaje y el paso temporal el centro de la estructura aunque combinada con una división diegética en bloques narrativos que ayudan a componer la obra.

En un principio se establecen estas cuatro posibilidades de división de los textos de no-ficción de McElwee, aunque la posibilidad de encontrar un mayor número de estructuras es una opción posible que se confirmará una vez se analicen en con más detenimiento a otros realizadores de obras de no-ficción. De igual modo se ha comprobado, con el análisis de las obras de McElwee, que es posible que una misma obra de no-ficción pueda situarse entre dos modalidades distintas de ordenación. Por lo que, aunque es interesante atender a un modelo de ordenación estructural, este debe ser interpretado como una guía o un mapa taxonómico, nunca como un modelo dogmático.



## **11. Otras líneas de investigación**

Es el momento de trazar nuevas líneas de investigación una vez elevada a tesis la hipótesis de partida que afirmaba que la obra de Ross McElwee encuadrada como un texto de no-ficción es un texto artístico como tal en el que existen construcciones narrativas más propias de la ficción que del cine factual. Se pretendía demostrar la posibilidad de existencia de estructuras narrativas, tal y como se presentan en un modelo de mundo ficcional verosímil, en un modelo de mundo tradicionalmente considerado de realidad efectiva, fruto de su valor factual más que por factores puramente narrativos.

Tras la confirmación y la resolución de los objetivos planteados, el trabajo concluye con un mapa estructural que descompone narrativamente la filmografía del realizador americano McElwee. A partir de esta investigación se abren múltiples posibilidades de análisis narrativo que bien confirmarían o refutarían el modelo estructural planteado en la presente investigación. En este sentido sería relevante el estudio de realizadores como el también americano Frederick Wiseman o el soviético Víctor Kossakovsky, ambos figuras de capital relevancia en la no-ficción, para comprobar si comparten las mismas estructuras presentadas en el estudio de Ross McElwee o, por el contrario, abren nuevas líneas de composición. Son muchos los nombres propios que tendrían cabida en este tipo de análisis, por lo que un minucioso

trabajo de investigación centrado en otros realizadores serviría para elevar la hipótesis y en el mejor de los casos convertir en general lo que nacía con una clara intencionalidad particular.

Del mismo modo, también se plantea la posibilidad de comprobar la estructuración narrativa de realizadores nacionales que deambulan de igual forma entre las fronteras genéricas de la ficción y la no-ficción. Surgen nombres propios ya convertidos en auténticos emblemas del género como Isaki Lacuesta, Mercedes Álvarez, José Luis Guerín, Elías León Siminiani, Joaquín Jordá, Jordi Solé, entre otros muchos nombres que servirían para trazar un mapa nacional de las principales estructuras narrativas en el cine de no-ficción.

La categorización y definición de forma más completa de la no-ficción también se establece como una futura línea de investigación de obligado cumplimiento para todos los investigadores preocupados por el género factual, ya no el establecimiento de las fronteras genéricas entre ficción y no-ficción, sino la subdivisión en categorías de cada uno de los subgéneros presentes: desde el cine biográfico, subjetivo o ensayístico hasta las nuevas formas de documental creativo que demuestren que la clasificación genérica de la no-ficción, en realidad, oculta todo una genealogía necesitada de investigaciones y ensayos alrededor. La necesidad de esclarecer las pasadas, presentes y futuras categorías del género puede ayudar tanto a investigadores como a profesionales del sector. A pesar de que en la actualidad, y gracias a la hibridación presente en la ficción, es posible reconocer en ella marcas genéricas, sería igualmente posible y reconocible en las producciones de no-ficción.

Este último epígrafe simplemente pretende visibilizar algunas de las múltiples líneas de investigación que nacen a raíz de esta tesis doctoral, preocupadas por la estructuración narrativa de los textos de no-ficción, así como la definición y clasificación genérica de la misma. El estudio de caso de Ross McElwee nace como proyecto piloto de un análisis estructural del realizador pero que buscará en otros nombres de reconocida trayectoria en la no-ficción ser testado y ampliado.

## **VI. FILMOGRAFÍA Y BIBLIOGRAFÍA**





## 12. Filmografía del realizador

### 1. *Charleen*

Año de producción: 1978.

Formato: 16 mm.

Duración: 60 min.

Producida, dirigida y editada por Ross McElwee



### **Premios y menciones internacionales:**

Museo de Arte Moderno (New York),

Cineprobe Series

Festival de Cine de Carolina del Norte

Mejor Documental en el Festival Americano de Cine (New York) y *Red Ribbon* al mejor largometraje documental.

Sociedad de Críticos de cine de Boston. FILMEX (Los Angeles *International Film Exposition*)

Festival de cine de Tyneside, Inglaterra.

### **Ventas a televisión:**

WNET (New York)

WGBH (Boston)

The Learning Channel

## **2. *Space Coast***

Año de producción: 1978.

Formato: 16 mm.

Duración: 90 min.

Producida, dirigida y editada por Ross McElwee y Michel Negro Ponte.



### **Premios y menciones internacionales:**

New American Filmmaker Series,

Whitney Museum (NYC)

Museo de Arte Moderno

Cineprobe Film Series (NYC)

Berlin Film Festival FILMEX (Los Angeles International Film Exposition)

Houston Film Festival,

Festival Internacional de Cine de Atenas

*Special Merit Award* en el Festival de Cine de Carolina del Norte.

### **3. *Resident Exile***

Año de producción: 1981.

Formato: 16 mm.

Duración: 30 min.

Producida, dirigida y editada por: Ross McElwee, Michel Negroponte y Alexandara Anthony.



#### **Premios y menciones:**

Producido a través de una subvención del laboratorio de televisión WNET y emitido por la cadena PBS.

#### **4. *Backyard***

Año de producción: 1984.

Formato: 16 mm.

Duración: 40 min.

Producida, dirigida y editada por: Ross McElwee.



#### **Premios y menciones:**

Museo de Arte Moderno. Nueva York.

Cineprobe Film Series Chicago Experimental Film Festival,

Primer premio en el festival de cine de Shreveport

Primer premio en el festival de cine de *New England*

*Outstanding Independent Film National Film Theater*, Londres.

Festival de cine de Sundance

#### **Ventas a televisión:**

WGBH (Boston), WNET (New York), The Learning Channel

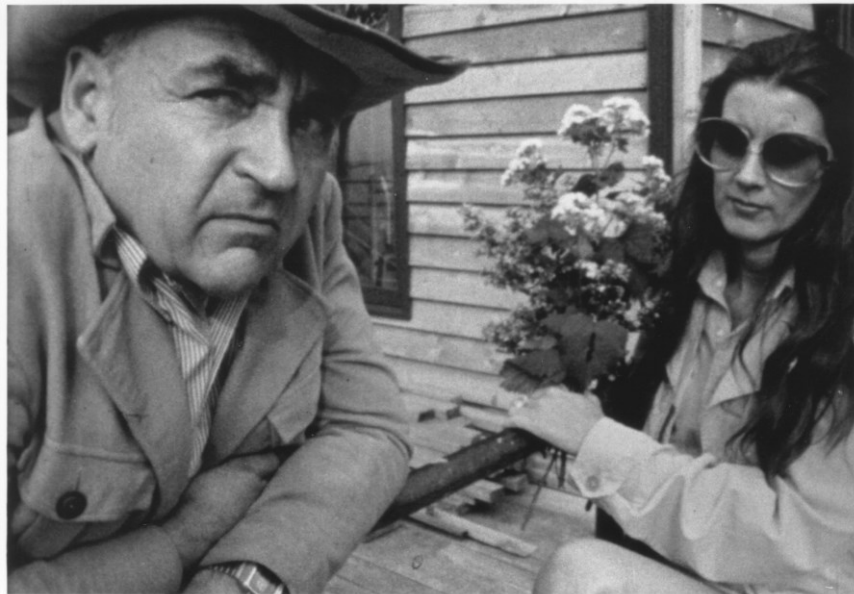
## **5. *Sherman's March «A Meditation on the Possibility of Romantic Love in the South During an Era of Nuclear Weapons Proliferation»***

Año de producción: 1986.

Formato: 16 mm.

Duración: 155 min.

Producida, dirigida y editada por: Ross McElwee.



### **Premios y menciones:**

Festival de cine de *Sundance*

Premio al mejor documental en el Festival de Dallas.

Premio especial del jurado e invitación a participar en los festivales de: Berlín, Londres, Munich, Toronto, Montreal, Melbourne, Sydney, Lisboa, Pesaro, Nueva Zelanda, Leningrado y *Cinema du Reel* (París)

Registro de la biblioteca del Congreso Nacional de Cine.

Selección de la asociación internacional de documentales 2000 como «uno de los 20 mejores documentales de todos los tiempos»

### **Ventas a televisión:**

Televisión en Estados Unidos a PBS e internacional a Canadá, Reino Unido, Australia y Alemania.

## **6. *Something To Do With the Wall***

Año de producción: 1990.

Formato: 16 mm.

Duración: 90 min.

Producida, dirigida y editada por: Ross McElwee y Marilyn Levine



### **Premios y menciones:**

Festival de Cine de *New England*

Festival de Cine de Leningrado

Premio Especial al Mérito en el festival de Cine de Charlotte

### **Ventas a televisión:**

Sección Cinemax dentro del canal de televisión de pago HBO.

## **7. *Time Indefinite***

Año de producción: 1986.

Formato: 16 mm.

Duración: 155 min.

Producida, dirigida y editada por Ross McElwee.



### **Premios y menciones:**

Mejor documental en el *Atlanta Film Festival*

Mejor documental en el *New England Film Festival*

Mejor documental en *Nashville Film Festival*

Seleccionado para la *Viennale (Vienna International Festival)*,

Festival de cine de Seattle

Festival de cine de Hawái

Festival Internacional *du Nouveau Cinema* (Montreal)

Festival de Vancouver

Festival de Rotterdam

Festivales de Sydney, Melbourne, Wellington, Pesaro, Munich y Jeu de Paume (París)

### **Ventas a televisión:**

Emitido en Estados Unidos a través de PBS y a nivel internacional en ZDF (Alemania), Channel Four (Reino Unido) y ARTE (Francia / Alemania)

## 8. *Six O'Clock News*

Año de producción: 1986.

Formato: 16 mm.

Duración: 155 min.

Producida, dirigida y editada por Ross McElwee.



### **Premios y menciones:**

Mejor documental en el Festival Internacional de Hawaii

Festival de Sundance

*Independent Film Award* en el *New England Film Festival*

*Certificate of Merit* en el Festival Internacional de Cine de San Francisco.

Invitación a los festivals de: Vienna, Popoli (Florenca, Italia), Sydney (Nueva Zelanda), Lisboa, Edimburgo y Rotterdam.

Museo de Arte Moderno. Nueva York.

*American Museum of Moving Image*, Nueva York.

Guggenheim Museum, Nueva York,

*Infinity Festival*, Alba, Italia.

### **Ventas a televisión:**

Transmitido en Estados Unidos por la sección *Frontline* de PBS y a nivel internacional en Channel Four (Inglaterra), ARTE en Francia y Alemania, además de Sundance Channel.



## **9. *Bright Leaves***

Año de producción: 1986.

Formato: 35 mm;

Duración: 155 min.

Producida, dirigida y editada por: Ross McElwee.



### **Premios y menciones:**

Quincena de realizadores en el festival de cine de Cannes,

Festival de cine de Toronto

Festival de cine de Nueva York

*American Film Institute*

Festival de Sydney, Melbourne, y Nueva Zelanda.

### **Ventas a televisión:**

Emitida en pago por vision en PBS en los Estados Unidos y en Channel Four (Reino Unido)

## **10. *In Paraguay***

Año de producción: 2008.

Formato: 35 mm.

Duración: 78 min.

Producida, dirigida y editada por Ross McElwee



### **Premios y menciones:**

Premiado en el festival de cine de Venecia (2008)

## 11. Photographic Memory

Año de producción: 2011

Formato: video digital (HD).

Duración: 87 min.

Producida, dirigida y editada por Ross McElwee y Marie-Emmanuelee Hartness



### Premios y menciones:

Presentada en el Festival de Cine de Venecia

## 12. Retrospectivas de la obra de Ross McElwee:

Museo de Arte Moderno, Nueva York

Instituto de Arte de Chicago

*Anthology Film Archives*, Nueva York

Centro Carpenter, Universidad de Harvard,

Festival Internacional de Rotterdam

Festival Internacional de Documental de Lisboa

Festival de cine Wellington en Nueva Zelanda

*Etats generaux du film documentaire en Lussas*, Francia

*American Museum of the Moving Image*, Nueva York,

Escuela de Artes de Carolina del Norte.

Sociedad Iraní de documentalistas. Universidad de Teheran en Carolina del Norte.

Chapel Hill,

Museo de Arte, Mint. Charlotte, Carolina del Norte.

Cooperativa de realizadores de Pittsburgh. Universidad de Florida.

Universidad de Gainesville, Cornell

Universidad de Schippensburg

### 13. Bibliografía utilizada

ANSEN, David (1997): "Gotta Sing! Gotta Dance!: A Small Towns Gets Bitten by the Broadway Bug". *Newsweek*, 10 de febrero.

ARTHUR, Paul (2005): "Extreme Makeover: The Changing Face of Documentary" en *Cineaste*, vol. 30. Número 3, verano, 2005, pp.18-24.

ATENCIA, Paloma (2007): "*Time indefinite y la estructura narrativa del yo*" en Cuevas Efrén; García, Alberto (2007): *Landscape of the Self. The Cinema of Ross McElwee. Paisajes del yo. El cine de Ross McElwee*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.

AUFDERHEIDE, Patricia (2007): *Documentary Film. A Very Short Introduction*. Oxford, University Press.

AUMONT, Jacques (2009): *Análisis del film*. Barcelona, Paidós Comunicación.

BARNOUW, Eric (2005): *El documental. Historia y estilo*. Barcelona, Gedisa.

BARSAM, Richard (1992): *Non-fiction film. A critical history. Revised and expanded*. Bloomington, Indiana University Press.

- BARTHES, Roland (1994): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós Comunicación.
- \_\_\_\_\_ (2002): *Ensayos críticos. Los tres mundos*. Ensayo. Barcelona, Seix Barral.
- \_\_\_\_\_ (2002): *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona, Paidós Comunicación.
- \_\_\_\_\_ (2004): *El placer del texto y lección inaugural. De la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. México D.F., Siglo veintiuno editores.
- BAUDRILLARD, Jean (1990): "Videoesfera y sujeto fractal" en VV.AA. (1990): *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid, Cátedra. Signo e imagen.
- \_\_\_\_\_ (2001): *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós.
- BEATTIE, Keith (2004): *Documentary Screens Non-Fiction Film and Television*. Nueva York, Palgrave MacMillan.
- BRESCHAND, Jean (2004): *El documental, la otra cara del cine*. Barcelona, Paidós Comunicación.
- BRUNETTA, Piero Gian (1993): *Nacimiento del relato cinematográfico. (Griffith 1908-1912)*. Madrid, Cátedra. Signo e imagen.
- BRUZZI, Stella (2000): *Contemporary Documentary: A Critical Introduction*. Londres, Routledge.
- CACERES, Dolores María (2004): "Realities de superación. Nuevo espejo televisivo". *TELOS: Cuadernos de comunicación e innovación*. Número 58, pp. 42-48.
- CARMONA, Ramón (1991): *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra. Signo e Imagen.
- CASETTI, Francesco (1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós Comunicación.
- CASTAÑARES, Wenceslao (1996): "Realidad, ficción y representación" en J.M. Pozuelo Yvancos y F. Vicente Gómez (eds.) *Mundos de ficción*. (Actas del VI Congreso Internacional de la AES).2 vol. Murcia, Universidad de Murcia. I: 445-451.

CATALÁ, Josep María (2007): *"El hombre de la cámara"* en Cuevas Efrén; García, Alberto (2007): *Landscape of the Self. The Cinema of Ross McElwee. Paisajes del yo. El cine de Ross McElwee*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.

\_\_\_\_\_ (2010): "Panorama desde el puente. Nuevas vías del documental", en Weinrichter, Antonio (2010): *doc: El documentalismo en el siglo XXI*. San Sebastián, Festival Internacional de Cine de Donostia, pp.33-52.

CEBRIÁN HERREROS, Mariano. (2004): *La información en televisión*. Barcelona, Gedisa Editorial.

CERDÁN, Josetxo; TORREIRO, Casimiro (2005): *Documental y vanguardia*. Madrid, Cátedra.

\_\_\_\_\_ (2007): *Al otro lado de la ficción: trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid, Cátedra.

CHATMAN, Seymour (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid, Taurus Humanidades.

CHESHIRE, Godfrey (2004): *"Roots: Nonfiction Filmmaker Ross McElwee Goes Home Again with 'Bright Leaves', a Lyrically Circumspect Look at his Southern Birthright."* *Film Comment*. Vol. 40, número 4. Julio 2004, pp. 30-33.

CHRISTOPHER, J., Robert (2005): *Robert and Frances Flaherty: a documentary life: 1883-1922*. Quebec, McGill-Queen's University Press.

CLEMENTE L, José (1963): *Robert Flaherty*. Madrid, Rialp.

COOKE, Paul; SILBERMAN, Marc (2010): *Screening War: Perspective on German Suffering (Screen Cultures: German Film and the Visual)*. Nueva York, Camden House.

CUEVAS, Efrén (2007): "Esculpir el yo. La autobiografía según Ross McElwee", en Cuevas Efrén; García, Alberto (2007): *Landscape of the Self. The Cinema of Ross McElwee. Paisajes del yo. El cine de Ross McElwee*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.

- DE PEDRO, Gonzalo (2007): "Six O'Clock News. Basado en un telediario real" en Cuevas Efrén; García, Alberto (2007): *Landscape of the Self. The Cinema of Ross McElwee. Paisajes del yo. El cine de Ross McElwee*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.
- DE TORO, Alfonso (2007): "Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. Frida Kahlo: transpictorialidad-transmedialidad", en *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, número 5, pp.23-65.
- DOELKER, Christian (1982): *La realidad manipulada. Radio, Televisión, Cine, Prensa*. Barcelona, Gustavo Gili, Colección Punto y Línea.
- DONOVAN, John (2008): *Michael's March and Ross's Meandering (On the Convergences and Divergences of Ross McElwee and Michael Moore in an Era of Documentary Proliferation)*. Trabajo de investigación dirigido por Claire Andrade-Watkins.
- DOSSE, François (2004): *Historia del estructuralismo. Tomo I: El campo del signo, 1945-1966*. Madrid, Akal Ediciones.
- DOVEY, Jon (2000): *Freakshow : First Person Media and Factual Television*. Londres, GBR: Pluto Press.
- ECO, Umberto (1969): "Acerca de las articulaciones del código cinematográfico". En CORAZÓN, Alberto. *Ideología y lenguaje cinematográfico*. Madrid, Alberto Corazón Editor. pp.137-169.
- \_\_\_\_\_ (1986): *La estructura ausente*. Barcelona, Editorial Lumen.
- \_\_\_\_\_ (1988): *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Editorial Lumen.
- \_\_\_\_\_ (1990): *Obra Abierta*. Barcelona, Ariel.
- ELSTER, JON (1994): *Lógica y sociedad. Contradicciones y mundos posibles*. Barcelona, Gedisa Editorial.
- FILMOTECA de Catalunya (2009): "Ross McElwee" en *Programa especial. Suplemento del número 3, febrero*, pp. 3-8.



- FRANCKE, Lizzie (1996): "When Documentary Is Not Documentary", en K. MACDONALD y M. COUSINS (Eds.) *Imagining Reality: the Faber Book of Documentary*. Londres, Faber and Faber.
- GALÁN FAJARDO, Elena (2006): "El análisis semántico del texto narrativo" en GARCÍA GARCÍA, Francisco. *Narrativa Audiovisual*. Madrid, Laberinto Comunicación.
- GARCÍA GARCÍA, Francisco (1996): "Relato histórico y relato de ficción". *Área Cinco. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*. Número 5. Noviembre 1996.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (1993): *Narrativa Audiovisual*. Madrid, Cátedra. Signo e imagen.
- \_\_\_\_\_ (1996): "Narrativa audiovisual (el tercer escenario)". *Área Cinco. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*. Nº5 Noviembre 1996.
- \_\_\_\_\_ (2000): *Información audiovisual (tomo 1) Orígenes, conceptos, identidad*. Madrid, Editorial Paraninfo.
- \_\_\_\_\_ (2000): *Información audiovisual (tomo 2) Los géneros*. Madrid, Editorial Paraninfo.
- GARCÍA LANDA, José Ángel (1998): *Acción, relato y discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José (1996): *Comunicación y mundos posibles*. Barañain, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra.
- GARGA, B.D. (2007): *From Raj to Swaraj: the non-fiction film in India*. Nueva York, Viking Books.
- GAUDREAU, André (1995): *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona, Paidós Comunicación.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- \_\_\_\_\_ (1998): *Nuevo discurso del relato*. Madrid, Cátedra.

- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1989): *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*. Madrid, Akal.
- \_\_\_\_\_ (1992): *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid, Cátedra. Signo e Imagen.
- GORDILLO, Inmaculada (1999a): *Narrativa y televisión*. Sevilla, Editorial Mad.
- \_\_\_\_\_ (1999b): *Informativos en Andalucía : estructuras narrativas del informativo diario en televisión*. Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- \_\_\_\_\_ (2009a): *Manual de narrativa televisiva*. Madrid, Editorial Síntesis.
- \_\_\_\_\_ (2009b): *La hipertelevisión, géneros y formatos*. Quito, Ediciones Ciespal.
- GOVAERT, Charlotte (2007): "How reflexive documentaries engage audiences in issues of representation: apologia for a reception study" en *Studies in Documentary Film*, Vol. 1 No. 3, 245-263.
- GRAHAM, Robert (2001): *The Man with the Movie Camera*. Londres, I.B.Tauris.
- GREIMAS, Algirdas Julius (1987): *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid, Gredos, Biblioteca Románica hispánica.
- \_\_\_\_\_ (1989): *Del Sentido II. Ensayos semióticos*. Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.
- GUARINOS, Virginia (2009): *Manual de narrativa radiofónica*. Madrid, Editorial Síntesis.
- GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, B (2004): *Teoría de la narración audiovisual*. Madrid, Cátedra.
- HARRINGTON, Richard (1994): "Review of Fear of a Black Hat", *Washington Post*, 17 June.
- HAWKINS, Gary (2005): "Life Studies, Ross McElwee's Slowing of Time", en *The Oxford American*, Invierno, 2005.

- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier (2007): "Cine de No Ficción Español Contemporáneo: Documental de Ensayo, Auto-Reflexivo y performativo" en SANDERSON, D. John (Ed.) *Trazos de cine español*. Alicante, Secretariado de Cultura, Universidad de Alicante, pp.59-74.
- HIGES DE, AUBIA Laia (2005): "La ficción de la televisión-realidad: Análisis semiótico del docu-game como relato". *Universitat Pompeu Fabra. Formats. Revista de Comunicació Audiovisual*. Número 4, 2005.
- HIGH, Peter (2003): *The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years War, 1931-1945*. Wisconsin, University of Wisconsin Press.
- HOLDEN, Stephen (1993): "Time Indefinite; Taking the Measure of One's Life Through the Lens of Death", en *New York Times*, 12 de Mayo de 1993. <<http://www.nytimes.com/1993/05/12/movies/review-film-time-indefinite-taking-measure-one-s-life-through-lens-death.html>>
- IMBERT, Gérard (2003): *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona, Gedisa editorial.
- \_\_\_\_\_ (2008): *El transformismo televisivo. Posttelevisión e imaginarios sociales*. Madrid, Cátedra, signo e imagen.
- ISENBERG, Michael (1981): *War on Film: The American Cinema and World War I (1914-1918)*. Londres, Farleigh Dickinson University Press.
- JARVIS, Christina (2004): *The Male Body at War: American Masculinity During World War II*. Illinois, Northern Illinois University Press.
- JENKINS, Derek (2008): "Backyard and Ross McElwee's Observational Comedy", en *Sense of Cinema*, número 48, Agosto. <<http://sensesofcinema.com/2008/feature-articles/backyard-ross-mcelwee/>>
- JENKINS, Derek (2008): *Home Movies: The South and Ross McElwee's Observational Comedy*. Arkansas, ProQuest LLC.
- JIMÉNEZ MORALES. Rosario (2008): "La estética posmoderna: la hiperrealidad" (pp.38-45) en LEÓN, BIENVENIDO (Coord.) (2008) *Transformar la televisión*. Sevilla, Comunicación social ediciones.

- JIMÉNEZ VAREA, Jesús; PINEDA CACHERO, Antonio (2009): "Del estructuralismo al cognitivismo: hacia un enfoque cientifista de la narratología". En *ADMIRA* número 1, 2009, pp.155-181.
- KAUFMAN, Anthony (2013): "Ross McElwee's Life in Pictures", en *Docutopia*, número 58. <<http://blog.sundancenow.com/weekly-columns/docutopia-58-rossmcelwee%E2%80%99s-life-in-pictures>>
- KEANE, Marian (2009): "Reflections on *Bright Leaves*" pp.73-82. En ROTHMAN, William: *Three documentary filmmakers: Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*. Nueva York, SUNY Press.
- KRUGER, Robert; PETRIE, Duncan (2000): *Paul Rotha Reader*. Exeter, University of Exeter Press.
- LAFFAY, Albert (1973): *Lógica del cine: creación y espectáculo*. Barcelona, Labor.
- LAVAH, Gil (1994): "Ross McElwee at work. An Interview with Ross McElwee", en *The Harvard Advocate*, primavera, 1994.  
<<http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/news/ross/harvard.html>>
- LEACOCK, Ricky (2007): "Ross McElwee Films: A Reaction. Full Frame Documentary Film Festival Catalogue.  
<http://rossmcelwee.com/articles/RossMcElweeFilmsByRickyLeacock.pdf>.
- LEYDA, Jay (1971): *Films Beget Films*, Nueva York, Hill and Wang.
- LOTMAN, M. Yuri (1988): *Estructura del texto artístico*. Madrid, Ediciones Istmo.
- LUCIA, Cynthia (1993): "When the Personal Becomes Political. An Interview With Ross McElwee", en *Cineaste* vol. 20 número 2 (Diciembre, 1993).  
<[http://rossmcelwee.com/articles/cineaste\\_2.pdf](http://rossmcelwee.com/articles/cineaste_2.pdf)>
- LUHMANN, Niklas (2000): *La realidad de los medios de masas*. Barcelona, Editorial Anthropos.
- MACAULAY, Alexander (2009): *Marching in Step: Masculinity, Citizenship and Citadel in Post-World War II America*. Athens, Georgia, University of Georgia Press.

- MACDONALD, Scott (2014): *American Ethnographic Film and Personal Documentary*. Los Ángeles, University of California Press.
- MACKENZIE, S.P. (2007): *British War Films, 1939-1945: The Cinema and the Services*. Londres, Hambledon & London Publishers.
- MAGARIÑOS DE MORENTIN, Juan A. (1983): *El signo. Las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris*. Buenos Aires, Hachette.
- MAQUA, Javier (1992): *El docudrama, fronteras de la ficción*. Madrid, Cátedra. Signo e Imagen.
- MARIE, Michel; VERNET, Marc (1990): *Christian Metz y la teoría del cine*. Coloquio dirigido por Michel Marie; coordinación de la edición en español por Lisa Block de Behar. París, Klincksieck.
- MCDONALD, Scott (1988): "Southern Exposure. An Interview with Ross McElwee", en *Film Quarterly*, Verano, 1988.  
<<http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/news/ross/filmquart.html>>
- MCELWEE, Ross (1977): *Three Experiments in Cinéma Vérité*. Tesis Doctoral dirigida por Richard Leacock, Massachusetts Institute of Technology (MIT).
- \_\_\_\_\_ (2001): "Ed Pincus DIARIES" en *DOCUMENTARY*, la publicación mensual del International Documentary Association.
- \_\_\_\_\_ (2004): "Bright Leaves" *FLM Magazine*, otoño, 2004.
- \_\_\_\_\_ (2005): "Finding a voice", *Trafic, a film quarterly*, París, verano, 1995.
- METZ, Christian (1964): "El cine: ¿lengua o lenguaje?" / «Le cinéma: langue ou langage?», *Communications*, número 4, París, Éditions du Seuil, 1964 (Número especial «Recherches sémiologiques»), pp. 52-90. En Metz, Christian (2002): *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) Volumen 1*. Madrid, Paidós Comunicación.
- \_\_\_\_\_ (1966): "Algunos aspectos de la semiología del cine". «Quelques points de sémiologie du cinéma», *La linguistique*, París, Presses Universitaires de France,

1966, fascículo 2, pp. 53-69. En Metz, Christian (2002): *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) Volumen 1*. Madrid, Paidós Comunicación.

\_\_\_\_\_ (1967): "Propuestas metodológicas para el análisis del filme" «Propositions méthodologiques pour l'analyse du film», ponencia presentada en el Simposium semiótico internacional de Varsovia, agosto de 1968. En Metz, Christian (2002): *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972) Volumen 2*. Madrid, Paidós Comunicación.

\_\_\_\_\_ (1968): *Ensayos sobre la significación en el cine*. Madrid, Paidós Comunicación.

\_\_\_\_\_ (1973): *Lenguaje y cine*. Barcelona, Editorial Planeta.

MITRY, Jean (1987): *La sémiologie en question: langage et cinema*. París, Editions du Cerf.

\_\_\_\_\_ (1990): *La semiología, en tela de juicio: cine y lenguaje*. Madrid, Akal.

\_\_\_\_\_ (2002a): *Estética y psicología del cine. Volumen I Las estructuras*. México D.F., Siglo veintiuno editores.

\_\_\_\_\_ (2002b): *Estética y psicología del cine. Volumen II. Las formas*. México D.F., Siglo veintiuno editores.

MONDELO GONZÁLES, E. y GAITÁN MOYA J. A. (2002): "La función social de la televerdad". *TELOS. Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad*, 53, 2º época. Octubre-Diciembre, pp. 35-43.

MORENO, Isidro (2003): *Narrativa audiovisual publicitaria*. Barcelona, Ediciones Paidós.

MUNARI, Alberto (1990): *¿De verdad o de mentira?* en VV.AA. (1990): *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid, Cátedra. Signo e imagen.

NAHUM GARCÍA, Alberto (2007): "El viaje interior. McElwee ensayista" en Cuevas Efrén; García, Alberto (2007): *Landscape of the Self. The Cinema of Ross McElwee. Paisajes del yo. El cine de Ross McElwee*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.

- NAVARRO MARTINEZ, Eva (2003): "Una realidad a la carta: la televisión en algunas novelas de la última década del siglo XX". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. Número 25.
- NEALE, Steve; KRUTNIK, Frank (1990): *Popular Film and Television Comedy*. Londres, Routledge.
- NICHOLS, Bill (1997): *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2007a): "Cuestiones de ética y cine documental". En *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*. Número 57-58, 1, pp. 29-45.
- \_\_\_\_\_ (2007b): "El documental y el giro a la vanguardia" *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*: Número 56. pp. 16-45.
- NICHOLS, Bill (2010): *Introduction to Documentary*. Bloomington, Indiana University Press.
- ORTEGA, María Luisa (2007): *Espejos Rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*. Madrid, Ocho y Medio Libros de cine.
- ORTEGA, María Luisa; GARCÍA, Noemí (2008): *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*. Madrid, T & B Editores.
- PASOLINI, Pier Paolo (1969): "La lengua escrita de la acción", en Corazón, Alberto. *Ideología y lenguaje cinematográfico*. Madrid, pp.11-53.
- PEIRCE, S. Charles (1987): *Obra Lógico Semiótica*. Madrid, Taurus Comunicación.
- PEÑA TIMÓN, Vicente (2007): "Transtextualidad y relato audiovisual" en *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, número 5, pp. 131-147.
- PLANTINGA Carl (1997): *Rhetoric and Representation in Nonfiction film*. Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_ (2005): "What a Documentary Is, Alter All", en *Journal of aesthetics & art criticism*. Vol. 63, Número 2, 2005 , pp.105-117.

- \_\_\_\_\_ (2006): "The 1980s and the American Documentary", en Williams, Ruth y Hammond, Michael (2006): *American Cinema Since 1960*, Nueva York, McGraw-Hill.
- \_\_\_\_\_ (2007): "Caracterización y ética en el género documental". *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*. Nº57-58. pp.46-67.
- POPPY, Nick (2004): "I Am A Camera, Ross McElwee on First-Person Filmmaking" en *IndieWIRE*, Agosto de 2004.
- PROPP Vladimir (2001): *Morfología del cuento*. Madrid, Akal Ediciones.
- PRÓSPER RIBES, Josep (2004): *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. Valencia, Editorial Politécnica de Valencia.
- QUINTANA, Ángel (2010): "Un oasis en medio del desierto. No ficción y creación en el cine español", en Weinrichter, Antonio (2010): *doc: El documentalismo en el siglo XXI*. San Sebastián, Festival Internacional de Cine de Donostia, pp.52-65.
- RIMMON KENAN, Shlomith (1994): *Narrative fiction: contemporary poetics*. Londres, Routledge.
- ROSCOE, Jane; HIGHT (2001): *Faking It: Mock-Documentary and the subversion of factuality*. Manchester, Manchester University Press.
- ROSEMAN, Sharon (1991): "A Documentary Fiction and Ethnographic Production: An Analysis of Sherman's March", en *Cultural Anthropology*, Vol. 6, Número 4 (Nov., 1991), pp. 505-524.
- ROTHMAN, William (1997): *Documentary Film Classics*. Cambridge, Cambridge University Press.
- RUBIO MARCO, S (2006): "Documentalidad y subjetividad: la imagen verídica (una aproximación al nuevo documental desde la estética analítica)" en *Daimon: Revista de filosofía* en Número 39, 2006. pp. 169-179.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2006): *Historia del cine. Teorías y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza Editorial.



- SANDE, José Manuel (2012): "A Modo de imágenes resucitadas" Recurso electrónico  
<<http://www.play-doc.com/web2012/rossc.html>>
- SAUSSURE, Ferdinand (2002): *Curso de lingüística general*. Madrid, Akal Ediciones.
- SOLER, Llorenç (1998): *La realización de documentales y reportajes para televisión*.  
Barcelona, CIMS.
- STAM, Robert (1999): *Nuevos conceptos de la teoría del cine (Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad)*. Barcelona, Paidós Comunicación.
- STELLINO, Alessandro (2013): *News from home. Il cinema di Ross McElwee*. Milán.  
Agencia X.
- SURHONE, Lambert (2010): *The Arm Behind the Arm*. Betascript Publishing.
- SWANN, Paul (2008): *The British Documentary Film Movement, 1926-1946*.  
Cambridge, Cambridge University Press.
- SYCHRE, Antonin (1969): "Forma y contenido desde el punto de vista de la semántica integral". En Corazón, Alberto. *Ideología y lenguaje cinematográfico*. Madrid, pp.237-252.
- TALENS, Jenaro (1998): "Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión" En VVAA (1998): *Elementos para una semiótica del texto artístico (poesía, narrativa, teatro, cine)*. Madrid, Cátedra.
- TODE, Thomas; WURM, Barbara (2007): *Dziga Vertov: The Vertov Collection at Austrian Film Museum*. Columbia, Columbia University Press.
- TORREGROSA, M. (2008): "La naturaleza del cine de no ficción: Carl R. Plantinga y la herencia pragmatista del signo". *Revista Zer*. Vol.13, número 24, 2008. pp.303-315.
- TORREIRO, Casimiro; CERDÁN, Josetxo (2005): *Documental y vanguardia*. Madrid, Cátedra.
- TSIVIAN, Yuri (2005): *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*. Bloomington, University Press.

- VILCHES, Lorenzo (2007): *Televisión y cultura, una relación posible*. Santiago de Chile, Lom; Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- WARREN, Charles (2009): "Surprise and Pain, Writing and Film" pp.91-102, en Rothman, William: *Three documentary filmmakers: Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*. Nueva York, Suny Press.
- WATKINS, James H. (2002): "Sword Holes in the Sofa: Documenting the Autobiographical in Ross McElwee's Sherman's March", en *North Carolina Literary Review*, número 11, pp. 99-111.
- WEINRICHTER, Antonio (2004): *El cine de no ficción: desvíos de lo real*. Madrid, T & B Editores.
- \_\_\_\_\_ (2009): *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona, Gobierno de Navarra.
- YORKE Ivor (1991): *Principios básicos del reportaje televisivo*. Madrid, Centro de Formación RTVE.
- ZECCHETTO, Victorino (coord.) (1999): *Seis semiólogos en busca del lector*. Buenos Aires, Ediciones Ciccus. La crujía.

#### **14. Filmografía utilizada**

*A new fire bomb* (Napier-Bell, J.B: 1942)

*American Family* (Susan Raymond: 1973)

*Arsenal* (Aleksandr Dovzhenko: 1929)

*Backyard* (Ross McElwee: 1984)

*Barbara Harlan County* (Barbara Kopple: 1976)

*Berlin - Die Symphonie der Großstadt* (Berlín, sinfonía de una gran ciudad, Walter Ruttmann: 1927)

*Bright Leaf* (Michael Curtiz: 1950)

*Bright Leaves* (Ross McElwee: 2003)

*Chang: A Drama of the Wilderness* (Merian C. Cooper: 1927)

*Charleen* (Ross McElwee: 1977)

*Chelovek s kino-apparatom* (El hombre de la cámara, Dziga Vertov: 1929)

*Chronique d'un été* (Edgar Morin, Jean Rouch: 1961)

*Das Leben Von Adolf Hitler*, (La vida de Adolf Hitler, Paul Rotha: 1961)

*De Brug* (The Bridge, Joris Ivens: 1928)

*Diaries* (Ed Pincus: 1982)

*Die Rothschilds* (The Rothschilds, Erich Waschneck: 1940)

*Divide and Conquer* (Divide y conquistarás, Frank Capra: 1943)

*Don't Look Back* (Pennebaker: 1967)

*Earth* (Tierra, Aleksandr Dovzhenko: 1930)

*En-rade* (Sea Fever, Alberto Calvanti: 1927)

*European Armies in Action* (1915)

*Grass: A Nation's Battle for Life* (Merian C. Cooper: 1925)

*Grey Gardens* (Maysles: 1975)

*Guarding Old Glory* (F.O. Nielsen: 1915)

*High School* (Frederick Wiseman: 1968)

*History Lessons* (Barbara Hammer: 2000)

*Hitler Listens* (1939)

*Hospital* (Frederick Wiseman: 1970)

*Hud* (Martin Ritt: 1963)

*In Paraguay* (Ross McElwee: 2008)

*Industrial Britain* (Robert Flaherty, Basil Wright: 1933)

*Ivan* (Aleksandr Dovzhenko: 1932)

*Jud Süss* (The Jew Süss, Veith Harlan: 1940)

*King Kong* (Merian C. Cooper: 1932)

*Kiss Me Deadly* (El beso mortal, Robert Aldrich: 1955)

*La cámara y yo* (1969).

*Las madres* (Lourdes Portillo: 1985)

*Les glaneurs et la glaneuse* (Los espigadores y la espigadora, Agnès Vardá: 2000)

*Let There Be Light* (John Houston: 1946)

*Man of Aran* (Robert Flaherty, El hombre de Arán: 1934)

*Mapa* (León Siminiani: 2012)

*Moana* (Robert Flaherty: 1926)

*Monterey Pop* (Pennebaker: 1968)

*Moskva* (Moskow, Mikhail Kaufman: 1927)

*Nanook of the North* (Nanook el esquimal, Robert Flaherty: 1922)

*Night mail* (Correo nocturno, H.Watt: 1936)

*Nitrate Kisses* (Barbara Hammer: 1992)

*North by Northwest* (Con la muerte en los talones, Alfred Hitchcock: 1959)

*Nothing But Time* (Alberto Calvanti: 1926)

*Olympia* (Leni Riefenstahl: 1938)

*Padenie dinastii Romanovykh* (Fall of the Romanov Dynasty, Esfir Shub: 1927)

*Photographic Memory* (Ross McElwee: 2011)

*Place de la République* (Louis Malle: 1974)

*Power and the Land* (Joris Ivens: 1940)

*Prelude to War* (1943)

*Resident Exile* (Ross McElwee: 1981)

*Rien que les heures* (Nothing but time, Alberto Calvanti: 1926)

*Río Bravo* (Howard Hawks: 1959)

*Roger & Me* (Michael Moore: 1989)

*Rossita Nikolaya II i Lev Tolstoy* (The Russia of Nicholas II and Leo Tolstoy, Esfir Shub: 1928)

*Saving the Food of a Nation* (1917)

*Sherman's March "A Meditation on the Possibility of Romantic Love in the South During an Era of Nuclear Weapons Proliferation"* (Ross McElwee: 1986)

*Six O'Clock News* (Ross McElwee: 1996)

*Something To Do With the Wall* (Ross McElwee: 1991)

*Space Coast* (Ross McElwee: 1978)

*Spanish Earth* (Tierra de España, Joris Ivens:1937)

*Tender Fictions* (Barbara Hammer: 1995)

*The Battle of Britain* (Frank Capra: 1943)

*The Battle of China* (Frank Capra: 1944)

*The Battle of Midway* (John Ford: 1942)

*The Battle of Russia* (Frank Capra: 1944)

*The Battle of San Pietro* (John Houston:1945)

Zwei in einer großen Stadt (*The Big City*, Volker von Collande:1942)

*The Bridge* (Joris Ivens: 1927-28)

*The Fight for Life* (Pare Lorentz: 1940)

*The fog of war* (La niebla de la Guerra, Errol Morris, 2004).

*The Great European War* (1915)

*The Great Road* (1927)

*The Nazis Strike* (Frank Capra:1943)

*The Land* (Robert Flaherty: 1942)

*The Plow That Broke the Plains* (Pare Lorentz:1936)

*The River* (Pare Lorentz: 1938)

*The Silent Enemy* (H.P. Carver: 1930)

*The Song of Ceylon* (Basil Wright, 1934)

*The Thin Blue Line* (Errol Morris: 1988)

*The Truman Show* (El show de Truman, Peter Weir: 1998)

*The Viking* (Varick Frissell: 1931)

*Time Indefinite* (Ross McElwee: 1993)

*Titicut Follies* (Frederick Wiseman: 1967)

*To Have and Have Not* (Tener y no tener, Howard Hawks: 1944)

*Touch of Evil* (Sed de Mal, Orson Welles, 1958).

*War Comes to America* (Frank Capra: 1945)

*We are Building* (Wij bouwen, 1930)

*We are the Lambeth Boys* (Karen Reisz: 1959)

*Why we fight: Prelude to War* (1943)

*Zemlya* (Earth, Aleksandr Dovzhenko: 1930)



# SEVILLA, 2015

