

Nekane Parejo y Francisco
Javier Gómez-Tarín
(coordinadores)

El análisis de textos audiovisuales: construcción teórica y análisis aplicado

Iván Bort Gual, Pablo Ferrando García,
Francisco Javier Gómez-Tarín, Tecla González
Hortigüela, Antonio Loriguillo López, Pilar Mayorgas
Reyes, Nekane Parejo, José Antonio Palao Errando,
Aarón Rodríguez Serrano, Cristóbal Ruitiña Testa

CAC, Cuadernos Artesanos de Comunicación / 40



Cuadernos Artesanos de Comunicación - Comité Científico

Presidencia: José Luis Piñuel Raigada (UCM)

Secretaría: Concha Mateos (URJC)

- Bernardo Díaz Nosty (Universidad de Málaga, UMA)
- Carlos Elías (Universidad Carlos III de Madrid, UC3M)
- Javier Marzal (Universidad Jaume I, UJI)
- José Luis González Esteban (Universitat Miguel Hernández de Elche, UMH)
- José Luis Terrón (Universidad Autónoma de Barcelona, UAB)
- José Miguel Túñez (Universidad de Santiago, USC)
- Juan José Igartua (Universidad de Salamanca, USAL)
- Julio Montero (Universidad Complutense de Madrid, UCM)
- Marisa Humanes (Universidad Rey Juan Carlos, URJC)
- Miguel Vicente (Universidad de Valladolid, UVA)
- Miquel Rodrigo Alsina (Universidad Pompeu Fabra, UPF)
- Núria Almiron (Universidad Pompeu Fabra, UPF)
- Ramón Reig (Universidad de Sevilla, US)
- Ramón Zallo (Universidad del País Vasco, UPV-EHU)
- Victoria Tur (Universidad de Alicante, UA)

* Queda expresamente autorizada la reproducción total o parcial de los textos publicados en este libro, en cualquier formato o soporte imaginables, salvo por explícita voluntad en contra del autor o autora o en caso de ediciones con ánimo de lucro. Las publicaciones donde se incluyan textos de esta publicación serán ediciones no comerciales y han de estar igualmente acogidas a Creative Commons. Harán constar esta licencia y el carácter no venal de la publicación.

* La responsabilidad de cada texto es de su autor o autora.

**Nekane
Parejo**

**Francisco Javier
Gómez-Tarín**

(coordinadores)

El análisis de textos audiovisuales: construcción teórica y análisis aplicado

Cuadernos Artesanos de Comunicación / 40



40º - *El análisis de textos audiovisuales: construcción teórica y análisis aplicado*
– Nekane Parejo y Francisco Javier Gómez-Tarín (editores)

Iván Bort Gual, Pablo Ferrando García, Francisco Javier Gómez-Tarín, Tecla González Hortigüela, Pilar Mayorgas Reyes, Nekane Parejo, José Antonio Palao Errando, Aarón Rodríguez Serrano y Cristóbal Rutiña Testa.

Precio social: 8,30 € | Precio en librería: 10,80 €

Editores: Concha Mateos Martín y Alberto Ardèvol Abreu

Diseño: F. Drago

Ilustración de portada: Fragmento del cuadro "Mujer pensando", de Baudilio Miró Mainou, 1952 (Las Palmas)

Imprime y **distribuye**: F. Drago. Andocopias S. L.
c/ La Hornera, 41. La Laguna. Tenerife.

Teléfono: 922 250 554 | fotocopiasdrago@telefonica.net

Edita: Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal
- La Laguna (Tenerife), 2013 – Creative Commons

(<http://www.revistalatinacs.org/09/Sociedad/estatutos.html>)

(<http://www.revistalatinacs.org/068/cuadernos/artesanos.html>)

Protocolo de envío de manuscritos con destino a C.A.C.:

<http://www.revistalatinacs.org/068/cuadernos/protocolo.html>

Descargar pdf:

<http://www.revistalatinacs.org/068/cuadernos/artesanos.html#40>



DOI: [10.4185/CAC40](https://doi.org/10.4185/CAC40)

ISBN – 13: 978-84-15698-26-5

ISBN – 10: 84-15698-26-7

D. L.: TF-285-2013

Índice

Prólogo	7
1. <i>La etnografía, una metodología para el análisis de textos audiovisuales.</i> Cristóbal Ruitiña Testa.....	15
2. <i>La Escuela de Düsseldorf y la fotografía expandida en el cine de Wim Wenders.</i> Pilar Mayorgas Reyes y Nekane Parejo.....	39
3. <i>Torsión de la serie por la trama: el caso de The Melancholy of Haruhi Suzumiya.</i> Antonio Ioriguillo López.....	57
4. <i>Partículas elementales: análisis del opening de Fringe (Al límite) como paradigma de las partículas de apertura y cierre de las series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas.</i> Iván Bort Gual y Francisco Javier Gómez-Tarín.....	77
5. <i>El goce en directo, la interpretación en diferido: el modelo difusión en tiempos reticulares a través de Black Mirror.</i> José Antonio Palao Errando.....	105
6. <i>Nuevas perspectivas teóricas sobre las representaciones filmicas del holocausto: análisis textual sobre el rol del testigo de tercer grado como protagonista.</i> Aarón Rodríguez Serrano.....	135
7. <i>La dimensión heroica del padre. Million Dollar Baby, de Clint Eastwood.</i> Tecla González Hortigüela.....	159
8. <i>Itinerarios de una imagen electrónica. Estructura y forma narrativa del plano inaugural de El video de Benny de Michael Haneke, 1992.</i> Pablo Ferrando García.....	181
9. <i>Curricula de los autores</i>	203

Prólogo

Francisco Javier Gómez-Tarín, Universitat Jaume I, Castellón

SE EXPLICA el acervo cultural de quienes nos movemos en el terreno de la docencia universitaria con ese eufemismo que parece todo excusarlo: *no están todos los que son, pero son todos los que están*. No caeremos aquí en el error de autojustificarnos, nada más lejos de nuestras intenciones. Sin embargo, lo parcial deviene en síntoma y paradigma de lo completo, por lo que es válido enfrentarse a un aparato retórico limitado si este refleja un estado de la cuestión mucho más global.

Tal es la categoría de los ocho textos que componen este *cuaderno artesano* dedicado al análisis de textos audiovisuales. Esta categoría —el análisis— no está, quizás, en lo mejor del signo de los tiempos, más ávidos de hemerotecas y de sesudos estudios historiográficos a partir de investigaciones profundas en archivos *ad hoc*. Tampoco lo está en lo que respecta a la mejor gloria del empirismo rampante, que contagia los textos ávidos de conseguir rápidos *curriculum*s que permitan el ascenso a cuotas jerárquicas de más elevado signo que las que poseen sus autores, con la bendición de organismos calificadoros de todo tipo; es decir, datos y deducciones presentados en el seno de una plantilla uniforme que basta con rellenar para obtener el consabido visto bueno que conlleva una etiqueta de cientificidad. Y tampoco se detiene en las biografías al uso, hoy muy en boga, ya que, además, tienen “salida comercial”.

Nada de todo eso. A contracorriente, pues. Sin embargo, en los encuentros anuales que organiza la *Revista Latina de Comunicación Social*, a mayor gloria del intercambio de conocimientos y del disfrute de un entorno privilegiado, esta confluencia de textos orientados hacia la construcción teórica y/o hacia el análisis aplicado, en el seno de las

mesas dedicadas al audiovisual, ha sido poco menos que hegemónica. Esto, cuanto menos, denota una inquietud y una cierta tendencia a favor de la reflexión que –digámoslo– parece enfrentarse la actualmente dominante. Los grados de subjetividad son responsabilidad de cada autor, pero no es menos cierto que la reflexión construye teoría en nuestro territorio (que no es, como saben bien todos, el de las ciencias exactas precisamente) y la forma de alcanzar tal objetivo parte y se basa en el sujeto, o, dicho de otra forma, en la subjetividad.

Por todo ello, es un privilegio para mi presentar a través de este prólogo una serie de textos que pueden parecer un tanto dispersos en cuanto a los contenidos que abordan, pero que, a fuerza de mirar con un poco más de intensidad, abren la perspectiva hacia un mar de posibilidades que se tiene necesariamente que construir entre las grietas de los conceptos y usos que la narrativa audiovisual ha ido generando con el paso de los años por sus herencias (deseadas o no) y por sus carencias, e incluso porque gran parte de los asentamientos teóricos que hoy en día pueden llevarse a cabo provienen de textos concretos y no de investigaciones y estudios sobre el pasado. Con ello quiero decir, como se podrá comprobar al hilo de los capítulos del libro, que los textos audiovisuales de hoy (que algunos etiquetan como postmodernos, otros como postclásicos, pero casi todos como “post”) contienen una riqueza tal que son susceptibles de servir de base para la reformulación imprescindible de las teorías del pasado (reivindicables, pero parcialmente obsoletas en algunos casos).

Sin que una disposición normativa lo haya propiciado, estos ocho textos –y algunos más que comparecieron en las mesas, pero que, por haber sido publicados en otros entornos o por no haber entregado a tiempo los manuscritos finales, han debido quedar relegados– tienen en común la apuesta decidida por la reflexión teórica y la expansión de las posibilidades de ese territorio complejo que denominamos análisis de textos audiovisuales.

El orden en que se suceden tampoco es aleatorio. Se ha tratado de obtener una secuencia cuya línea (matizable) podríamos seguir de esta forma: el guión, vinculado a la construcción de los textos informativos en televisión, da paso a la relación entre fotografía y cine, para, en esa cima divisoria de lo estático con lo dinámico, abrirse a la animación y desembocar definitivamente en el cine, porque cine son

hoy muchas de las series de televisión, tanto en modelos reducidos como expandidos. Me apoyaré para presentarlos en los propios resúmenes que en su día confeccionaron sus autores, en los que dejaban diáfana la concreción de los objetivos y no menos clara la lucidez de las propuestas.

Así, Cristóbal Ruitiña Testa, en *La etnografía, una metodología para el análisis de textos audiovisuales*, considera que hoy en día la digitalización ha borrado las fronteras entre el momento de la elaboración y el de la recepción, por lo que en televisión es posible construir, modificar y ultimar el relato informativo del telediario en plena emisión. Esta circunstancia tendría consecuencias tanto en el ámbito de la teoría de la narrativa como en la del periodismo. Incluso podría estar alterando la naturaleza del periodista como mediador e introduciendo nuevas perspectivas en las fórmulas canónicas de relatar. El autor propone observar las modificaciones que experimenta el informativo a lo largo de varias horas y hasta el final de la emisión a través de la escaleta. Apoyándose en un estudio del análisis del proceso de gestación de un informativo de televisión, evidencia la validez de los métodos de análisis cualitativo, como la Observación Participante (OP), a la hora de aproximarse a las obras audiovisuales elaboradas en el nuevo contexto digital.

Pilar Mayorgas Reyes y Nekane Parejo, en *La Escuela de Düsseldorf y la fotografía expandida en el cine de Wim Wenders*, ponen en relación el cine de Wenders con la escuela fotográfica de Düsseldorf, ya que ambos surgen en un mismo momento histórico. Las similitudes existentes entre la “trilogía de la carretera” y las primeras fotos de la citada *Escuela* ponen de manifiesto la presencia y el testimonio de la desaparición de la vieja Europa a través de un elemento esencial: el paisaje. El papel de la fotografía se constituye, pues, en materia prima esencial del cine de Wenders.

Pasando de la fotografía a la animación infográfica, Antonio Loriguillo López, en *Torsión de la serie por la trama: el caso de The Melancholy of Haruhi Suzumiya*, constata la existencia de una *complex televisión*, con abundancia de tramas dislocadas, saltos temporales y universos heterogéneos dentro de ficciones televisivas. Tal tipo de construcción de las tramas encuentra especial acomodo en las posibilidades que las series de ficción ofrecen: la continuidad episódica, la en-

tropía narrativa y la falsa nuclearidad. Según el autor, la progresiva introducción de elementos que reclaman la interpretación del espectador ha influenciado a los creadores de animación japonesa, los mayores productores de audiovisual comercial para televisión. Loriguillo aborda la problemática de la torsión del argumento por la trama (concepto que toma de José Antonio Palao, también autor de otro capítulo del libro) relacionada con las características del *anime* comercial contemporáneo mediante el estudio de *The Melancholy of Haruhi Suzumiya* (*Suzumiya Haruhi no Yūutsu*, Tatsuya Ishihara, Kyoto Animation, Tokyo MX, 2006 y 2009).

Los otros textos se centran ya en el cine (sea para televisión o no) con muy diversas perspectivas. Iván Bort Gual y Francisco Javier Gómez-Tarín, en *Partículas elementales: análisis del opening de Fringe* (Al límite) *como paradigma de las partículas de apertura y cierre de las series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas*, tomando como punto de partida la serie televisiva de J.J. Abrams, construyen una formulación teórica en torno a los títulos de crédito y las partículas iniciales y finales de los films. Los créditos han sido históricamente poco abordados desde la perspectiva del análisis fílmico, a excepción de casos aislados, como la obra de Saul Bass; por tanto, es adecuado, en un escenario contemporáneo en el que la ficción dramática televisiva norteamericana se halla situada bajo el foco de numerosos análisis interdisciplinarios, a partir de una taxonomía específica de aplicación al objeto de estudio y de las herramientas del análisis textual de estirpe semiótica, desgranar el *opening* –como partícula de apertura paradigmática en la propuesta global de estructuras de apertura y cierre– y poner a prueba la hipótesis de si en el *opening* se concentran gran parte de las características formales y de contenido de la serie de televisión a la que pertenece, conformando una pieza-paradigma, epítome del texto en el que se integra.

También se centra en las series de televisión José Antonio Palao, quien, en *El goce en directo, la interpretación en diferido: el modelo difusión en tiempos reticulares a través de Black Mirror*, se acerca a la última propuesta televisiva de Charlie Brooker que, presentada como una miniserie, no tiene en sus tres primeros capítulos ningún punto de contacto argumental ni de *casting*, resultando tres TV-movies de medio metraje perfectamente visionables de modo independiente. Lo único que uni-

fica la serie es su presentación como un paquete televisivo único, la estructura de los capítulos dividida en microepisodios de carácter cuasiteatral y la rúbrica de Charlie Brooker como su principal responsable. Y, por supuesto, su carácter de reflexión sobre el medio videotelevisivo. El texto indaga en esta propuesta como una invitación a la producción de sentido más allá de las estructuras argumentales que la encarnan, sustentadas en la figura de un autor implícito que trascendería la unidad institucional clásica, basada en la unidad argumental y de reparto, y forzaría la posición del espectador hacia una actitud interpretativa que se supone normalmente excluida de los productos televisivos de entretenimiento. Se conforma así *Black Mirror* como una auténtica reflexión sobre la construcción de sentido en la iconosfera contemporánea, calificada por algunos de postmediática.

Aarón Rodríguez Serrano se enfrenta en *Nuevas perspectivas teóricas sobre las representaciones filmicas del holocausto: análisis textual sobre el rol del testigo de tercer grado como protagonista*, al difícil entorno del Holocausto. El autor indica que durante el último lustro hemos podido asistir a una sustancial modificación del punto de vista en las propuestas cinematográficas vinculadas al Holocausto: la presencia de testigos de tercer grado como protagonistas de las cintas más novedosas temática y formalmente. Para ilustrar tal hipótesis, trabaja los textos *Un lugar donde quedarse* (*This must be the place*, Paolo Sorrentino) y *La llave de Sarah* (*Elle s'appelait Sarah*, Gilles Paquet-Brenner). Este giro en las representaciones holocáusticas resulta relevante porque, en primer lugar, desplaza el lugar del protagonista hacia la figura del ciudadano distante de la catástrofe que asume su responsabilidad política sobre lo ocurrido en los campos de una manera no impuesta por la Historia, sino voluntariamente aceptada como deber moral. En segundo lugar, permite que el cine reflexione en paralelo con otras disciplinas que ya habían adoptado esta problemática, como el cómic o la novela gráfica. En tercer lugar, parece ofrecer nuevas y estimulantes posibilidades teóricas más allá de los análisis desarrollados en la década de los noventa sobre la polémica Lanzmann / Godard / Spielberg. Y representa, además, nuestro actual contexto histórico en lo referente a la desaparición de los últimos supervivientes y el consecuente riesgo de reinterpretaciones negacionistas y aberradas.

Los dos textos restantes siguen en el territorio del cine, pero aplicando los análisis a lo que en otro lugar denominamos secuencias-paradigma. Tecla González Hortigüela, en *La dimensión heroica del padre. Million Dollar Baby, de Clint Eastwood*, encuadra su texto en una propuesta metodológica específica para el análisis de los valores presentes en los relatos cinematográficos que viene desarrollando en los últimos años. El análisis parte de concebir el relato como la articulación de dos estructuras diferenciadas, el eje de la Carencia, que compromete valores propiamente narcisistas, y el eje de la Ley, que pone en juego valores axiológicos o trascendentes, para luego dar paso a la que considera es una cuestión fundamental: ¿cuál es el valor mayor de un relato?, o, dicho de otro modo, ¿cuáles son los valores más relevantes que un relato articula en términos de deseo y de ley? La aplicación la lleva a cabo mediante una lectura de *Million Dollar Baby*, film que aborda un registro cada vez más asfixiado en la sociedad contemporánea y que, sin embargo, Clint Eastwood mantiene vivo con gran intensidad dramática: la dimensión, propiamente heroica, del padre simbólico

Finalmente, Pablo Ferrando García, en *Itinerarios de una imagen electrónica. Estructura y forma narrativa del plano inaugural de El video de Benny de Michael Haneke, 1992*, se dedica al análisis del plano de apertura de *El video de Benny* de Michael Haneke. Esta elección responde a la proyección metatextual que alcanza el segundo largometraje del cineasta germano-austriaco gracias a dicha imagen. La hipótesis que baraja es que la enunciación se origina a través de las diferentes operaciones formales diseminadas por la estructura narrativa de la película. Este plano constituye la base sobre la cual se desarrolla todo el relato. Dicha imagen se contrapone a aquella que pertenece a la “realidad” de los protagonistas, o sea, a la textura del formato cinematográfico en 35 milímetros. Gracias a esta dialéctica visual se pueden apreciar dos registros o niveles (el video y el cine), lo que permite, además, un juego metafilmico de orden discursivo. El sacrificio del cerdo proyecta al otro lado de la pantalla un conflicto sobre la responsabilidad de quien graba pero también para quienes consumen las imágenes.

Estas lecturas tendrán, a buen seguro, una consecuencia deseada y deseable: la apertura de una reflexión y, quiéranlo los hados, de un debate, porque la esencia misma de estos textos no es otra que la manifestación de líneas de trabajo que precisan su contraste con la

comunidad investigadora para progresar y/o afianzarse, y/o anularse, que todo es viable y posible. Pero no son textos para abandonar a su suerte sino para redimensionar y, en su caso, replicar. En esa riqueza, en ese juego de contrastes, de discusiones, se va construyendo el saber. El otro saber, el de las cifras y los gráficos (perdónenme los “creyentes”, yo los llamo “quesitos”), queda muy lejano y, afortunadamente, navega a la deriva porque lo hace en un mar que gira sobre sí mismo y, ya se sabe, donde no hay avance, no hay progreso.

Valencia, 22 de marzo de 2013



La etnografía, una metodología para el análisis de textos audiovisuales

Cristóbal Ruitiña Testa, Universidad Camilo José Cela, Madrid

Perfil en ¹ *Orcid* y en ² *Google Académico*

1.1. Introducción

CUANDO el investigador piensa en analizar un determinado texto audiovisual lo primero que se le viene a la cabeza es explorar lo que podríamos convenir en llamar su discurso narrativo. O, mejor, la plasmación final del mismo. Sin embargo, autores de referencia en este campo como Gómez-Tarín (2010: 22) han subrayado del estudio de las obras cinematográficas su “condición ecléctica”. Y ello porque el autor ha diferenciado una multiplicidad de perspectivas desde las que se puede abordar el análisis. Antes de todo, las ha ordenado en tres categorías: elementos objetivables, elementos no objetivables e interpretación (elementos subjetivos). El análisis propiamente textual (el de un texto y su estructura) pertenecería al ámbito de los elementos objetivables, junto al análisis icónico (el dedicado a la plasmación icónica de los recursos expresivos) y el análisis contextual (el entorno de producción y recepción); los recursos narrativos (análisis narratológico), la enunciación y el punto de vista pertenecerían al ámbito de lo no objetivable; siendo los elementos subjetivos aquellos que

¹<http://orcid.org/0000-0003-3326-6844>

²<http://scholar.google.es/citations?user=t-KFedgAAAAJ>

obedecen al juicio crítico y la interpretación global del texto. El entorno de producción es lo que Román de la Calle (1981: 110), como apunta el propio Gómez-Tarín (2010: 22), llama el subproceso poético productivo, la relación dialéctica que se establece entre el polo productor y el “objeto” artístico. En definitiva, la *poiesis*. Independientemente del nombre que se le quiera dar, lo que parece claro es que representa uno de los subprocesos desde los que se puede afrontar el estudio de cualquier obra cinematográfica, no en vano Gómez-Tarín (2010: 25) concluye que “para analizar un film no es suficiente verlo.” Insiste en que puede resultar decisivo acceder a sus “resortes mínimos.” La investigación de la que procede la presente comunicación asume que este tipo de observación podría ser de enorme utilidad a la hora de aproximarse a cualquier texto audiovisual. Y con cualquiera nos referimos no solo a los de carácter estrictamente cinematográfico, demasiado a menudo asociados a la ficción de manera exclusiva.

Analizar el ámbito de la elaboración puede resultar incluso más útil para abordar un texto audiovisual porque, con Filipelli (1997: 193), partimos de considerar que el guión “no mantiene ningún nivel de autonomía respecto de la película terminada”.

... el guión no tiene otra especificidad que los problemas específicos del cine. El guión es ya una forma de la película (lo cual, insisto, no tiene nada que ver con una supuesta autonomía del guión). [...] A menudo se escucha que el guión es peor, o mejor, que la película que se acaba de ver. [...] [Se trata de un malentendido que] tiene su origen en otro: creer que el guión tiene especificidades o problemas distintos a los de las películas.” (Filipelli, 1997: 193-194).

Un vínculo tan próximo puede ser fácilmente localizable en los guiones de cualquier film. Y también en la escaleta del noticiario de televisión, dado que en ella la progresión evolutiva del texto audiovisual altera de manera automática el guión que, en principio, nace para guiarlo. Y ello sucede, además, durante el proceso de exhibición. En la escaleta del informativo de televisión se observa de manera más evidente la férrea unidad de guión y película sugerida por Filipelli. Salvando los posibles errores técnicos, la escaleta final evidencia con precisión lo narrado en directo. O, como mínimo, esa quiere ser su intención. Esta evidencia no quiere decir que la narración propuesta

dependa absolutamente del guión. Justamente al contrario, puede suceder al revés. La digitalización, que en estos primeros compases del siglo XXI ya es hegemónica en prácticamente todas las redacciones, ha proporcionado una autonomía más sólida a lo que se pretende narrar, dado que ahora es factible alterar el guión durante el momento de exhibición. Hace sólo unos años, algo así resultaba extraordinariamente más difícil. El guión final llegaba, según Barroso García (1992: 269), “en la última etapa del proceso productivo,” una expresión cuya ambigüedad no podemos identificar con lo que se puede hacer actualmente, pero que, sólo de una manera muy forzada, podríamos llegar a asimilar con el instante de la emisión en directo. Estamos, por lo tanto, ante un tipo de relato audiovisual que presenta una notable autonomía respecto al guión pero sin llegar a la desvinculación total jamás. Como consecuencia de la digitalización, el noticiario puede distanciarse de las esclavitudes del guión hasta el punto de que actualmente es éste el que acaba siendo estrechamente dependiente del relato final. Esta particularidad nos permite afianzar la idea según la cual el estudio del guión podría servir asimismo para analizar un texto audiovisual, teniendo en cuenta que

En ese desacuerdo entre palabra e imagen surge un hiato creativo: no es que el guión sea imperfecto, sino que el guión no es el filme. Su aparente debilidad sólo surge al comparar dos materialidades. Ciertamente, frente a la película terminada, el guión no es más que un resto fósil; en ese caso no interesa como objeto autónomo porque su valor es instrumental. Pero si resulta estéticamente necesario en el filme es porque importa rescatar la relación que establece con él una lectura. Ese particular tipo de lectura que reescribe las palabras como imágenes. (Oubiña y Aguilar, 1997: 178).

La capacidad para modificar la narración durante la emisión apenas ha sido reseñada por la bibliografía (Bandrés et al., 2000; Pérez, 2003) orientada a estudiar las alteraciones experimentadas por las redacciones de informativos de las televisiones tras la llegada e implantación de la tecnología digital. Sí se ha abordado su influencia en la calidad de las noticias (Bandrés, 2011). Más habitual ha sido analizar el impacto de la digitalización de los medios audiovisuales en la gestión documental y archivística (Tapia et al., 2006; García Avilés et al.,

2007; Meana et al., 2010; Agirrealzaldegi, 2011). Y ello a pesar de que desde los primeros brotes de la digitalización no se ha dejado de observar su influencia en diferentes ámbitos del periodismo, si bien lo más habitual ha sido centrarse en la prensa *on line* (Domingo, 2003), dinámica que ha tenido como consecuencia, por cierto, una fuerte identificación entre lo digital e internet, cuando lo primero no es sólo lo segundo, toda vez que el concepto de digitalización es bastante más amplio. Se trata de una distinción que es preciso no perder de vista si se quiere analizar con la mayor eficacia posible el verdadero impacto de la digitalización en los medios de comunicación. Daría la impresión de que esa asociación directa, aquella que restringe lo digital a internet, podría explicar el hecho de que se haya pasado de una gran labor investigadora centrada en el producto, en un momento inicial, a descuidar este mismo ámbito para centrarse exclusivamente en los otros. Parecería que, después de haber estudiado con exhaustividad el periódico digital, es decir, uno de los productos de la digitalización, no resulte ya útil abordar la naturaleza de los otros productos derivados de la tecnología digital.

Muy residualmente se ha estudiado, en definitiva, el impacto de la digitalización en los actuales discursos televisivos. Pensamos que tampoco se ha valorado en la adecuada dimensión su influencia en la gestación del texto audiovisual. Y eso que, como defendemos en la investigación de la que procede el presente texto, es ésa una fase decisiva para la comprensión de todo relato, tal y como subrayan los principales manuales sobre el guión.

Un guión se escribe en varias etapas, tres por lo menos:

1. La primera define la parte narrativa: de qué idea se parte, dónde ocurre la acción, quiénes y cómo son los personajes y qué les pasa.
2. La segunda determina la acción dramática o la dramaturgia: cuáles y cuántos son los conflictos y los nudos de la trama, cuál es el elemento disparador, cómo se definen los tres actos.

3. La tercera es la que responde a las necesidades de cada película: qué tipo de ambientación, qué tipo de diálogos, qué tipo de música, qué modo de actuar y de interrelacionarse tienen los personajes (Selinger, 2008: 26).

La mayoría de las indagaciones sobre el guión cinematográfico (Brenes, 1987; Carrière y Bonitzer, 1991; Chion, 2000; Feldman, 1990; Field, 2002; Oubiña y Aguilar, 1997; Selinger, 2008; Vale, 1996) reservan gran parte de su observación a evidenciar la influencia de la etapa primigenia, es decir, el papel del guión en el producto final. A tenor de los resultados que arrojan estas aproximaciones, parece claro que cualquier acercamiento a un texto como el abordado en esta investigación resultaría deficiente si no prestáramos atención a lo que en los manuales sobre el guión cinematográfico se describe como “la idea” y que en el ámbito académico de la comunicación de masas se ha convenido en denominar la producción periodística. Ciertamente, ha sido éste un ámbito ampliamente estudiado, tal y como muestra la bibliografía existente (Barroso, 1992; Fishman, 1983; Gomis, 1991; Hills, 1987; López, 1995; Oliva y Sitjà, 1990; Rodrigo Alsina, 1989; Tuchman, 1983). Sin embargo, en esta aproximación no nos interesamos por indagar cómo condicionan las rutinas de trabajo del mundo digital la gestación de las informaciones, que era la aspiración principal de esas investigaciones, sino que el principal interés ha residido en estudiar no tanto a los productores como el fruto mismo de su producción concretado en el guión, a medida que iba siendo elaborado ante nuestra mirada. Esta perspectiva explica la ausencia de técnicas tan habituales en los estudios de cambio sociotécnico como las entrevistas en profundidad. Hemos observado que la inmensa mayoría de productores no habían ejercido antes el periodismo audiovisual analógico y, por lo tanto, su experiencia no hubiese resultado de utilidad para extraer conclusiones acerca del impacto del cambio tecnológico. Para nuestros fines hemos preferido apoyarnos en la producción académica vinculada al objeto de estudio.

En lo que reparamos principalmente es en el estudio de las singularidades narrativas del informativo de televisión en el contexto digital. Nos preguntamos, en el fondo, si la implantación de la tecnología digital ha alterado las formas de contar audiovisualmente la actualidad. En caso de que así haya sido, también hemos querido delimitar

de qué manera. Con esa intención, hemos estudiado el objeto de análisis, la escaleta, desde la teoría narrativa pero también desde la teoría del periodismo. La primera de las perspectivas nos ha facilitado una metodología, el comparatismo periodístico-literario (Chillón, 1994), y, procedente del mismo ámbito, la narratología (Todorov, 1973); de la segunda de las teorías hemos tomado una epistemología, el *news-making* (Tuchman, 1978).

Esta perspectiva, que consideramos lo suficientemente pluridisciplinar, nos ha conducido directamente a formular cuestiones sobre la influencia que la digitalización pueda estar teniendo en los postulados centrales de la teoría del periodismo y en los de la teoría narrativa.

Por esta razón, aunque hemos decidido aproximarnos sobre todo a la producción, nuestra mirada se detiene en aquellos aspectos que nos proporcionan datos sobre el mensaje, dado que, después de todo, es preferentemente el análisis textual lo que principalmente ha interesado a la investigación de la que procede este texto. Para lograrlo, efectuamos una aproximación cuantitativa. De ella, extraemos en un primer momento una relación de elementos significativos: bloques informativos, noticias, directos. A continuación, la indagación se vuelve más eminentemente cualitativa. Proponemos una interpretación del papel que desarrolla cada uno de estos elementos o de las alteraciones que muestran en el seno de la estructura narrativa analizada.

1.2. Escaletas, los vestigios del texto

El objeto estudiado en la investigación ha sido la escaleta del informativo de televisión, es decir, el guión que incluye todo lo necesario narrativamente para que las informaciones del día puedan llegar al espectador elaboradas en un relato. Y ello porque esta indagación comparte la idea de que “el informativo diario de televisión, o telediario, es un discurso narrativo.” (Gordillo, 1999: 57) Consideramos cuando menos impreciso describirla como un simple minutado, tal y como sostienen algunos autores:

[el] minutado [...] no es otra cosa que una sucesión de contenidos o tiempos. [...] El minutado es la declaración de intenciones que el editor del informativo de televisión trata de sacar

adelante. En determinados ambientes de trabajo se le llama impropriadamente escaleta (Pérez, 2003: 82).

El autor aclara que

“Escaleta” es un término tomado de la cinematografía en Italia y que, en su origen, se refería al plan de rodaje previsto para una jornada de trabajo de un estudio [...] En ella se suelen hacer constar las distintas localizaciones en las que se deberá captar imagen (indicando si se trata de interiores o exteriores, necesidad de iluminación o de otros medios extraordinarios), personas a quienes se pretende entrevistar y, en general, todos aquellos detalles sobre los que se quiera hacer mención especial en el texto y cuya imagen necesitaremos montar (Pérez, 2003: 82).

Como revela el final de este párrafo, las anotaciones de contenido que contenía la escaleta originalmente acercan la herramienta utilizada en el informativo de televisión a aquélla. Tal y como ha mostrado la investigación, la escaleta del noticiario acaba siendo más que una acumulación de contenidos o tiempos, un minutado. En su interior, se especifica también la forma de abordar esos contenidos, aunque, ciertamente, apenas esbozados, como consecuencia fundamentalmente de la naturaleza de la producción periodística. Efectivamente, la escaleta del informativo de televisión detalla si cada tema debe ser tratado como vídeo o VTR, colas, total o directo³. La escaleta es, en consecuencia, una herramienta bastante más sólida de lo que podría indicar la noción de minutado. Ya Bandres et al. (2000: 266), que la describen como “esquema de un informativo”, subrayan que “suele constar de los siguientes apartados: número de orden en la información, título, formato, nombre del presentador y del redactor, procedencia y tiem-

³ Bandrés et al. (2000):

VTR (*Video Tape Recorder*) [...] designa, en los informativos, el vídeo cuya edición lleva incorporada imagen y texto (p. 274).

Colas. Como formato de información televisiva, se refiere a las imágenes con sonido ambiente que son comentadas en directo por el presentador (p. 262).

Directo. Emisión de un espacio o de un acontecimiento en el mismo momento en que está ocurriendo (p. 264).

po asignado”. Por esta razón, en la investigación de la que procede el presente texto, la de escaleta ha sido la denominación utilizada.

De hecho, que la citada herramienta arroje un enorme parentesco con la utilizada originalmente en el mundo cinematográfico indica también que nos encontramos ante lo que para la investigación ha resultado ser una modalidad de guión audiovisual. No nos ha parecido muy diferente la descripción que se pueda hacer de la escaleta de un informativo de televisión de la que algunos autores han proporcionado para delimitar la naturaleza del guión cinematográfico.

Para Valeria Selinger (2008: 15) el guión es “una herramienta (tanto como la cámara) que hará posible que algún día exista la película.” Y también es “una obra provisoria, inacabada, un paréntesis, un puente necesario entre las ideas o entre la idea de hacer una película y el rodaje de la misma. [...], una obra cambiante, en permanente movimiento.” (Selinger, 2008: 17) que “permite ordenar las ideas, estableciendo una balanza de posibilidades con platillos que se inclinan hacia donde la trama pretende” (Selinger, 2008: 21).

De parecida opinión son Carrière y Bonitzer (1991: 13) porque han definido el guión como “un estado transitorio, una forma pasajera destinada a metamorfosearse y a desaparecer, como la oruga que se convierte en mariposa.”

Otros autores de referencia en el campo cinematográfico han recordado cómo pasó el guión de ser una herramienta enormemente estable, casi rígida, a ser un recurso notablemente frágil, emparentado por ello con la escaleta del informativo de televisión:

Un guión debía ser, entonces, un texto preciso poco apto para los cambios o las improvisaciones. Precisión característica en la industria cinematográfica estadounidense sobre todo a partir de la década del treinta [...] Pero más tarde la evolución técnica y conceptual de la década de los sesenta permitió, sobre todo al cine europeo, pero también al cine de América del Norte y del Sur, una mayor espontaneidad creativa [...] Todo ello condujo a una concepción diferente del guión que, a veces, terminó limitándose a una serie de anotaciones preliminares que podían ser modificadas en el momento del rodaje (Feldman, 1990: 18).

Para Cebrián Herreros la escaleta de un informativo de televisión es un guión, tal y como muestra en la siguiente definición:

El guión de un telediario recibe tradicionalmente el nombre de minutado debido a que en el mismo se refleja con gran exactitud la duración exacta de cada noticia. El minutado plasma el orden de las noticias, su enunciado sucinto, las características técnicas de grabación, colas vídeo, conexiones, presencia en pantalla de locutores, la duración de cada noticia y la duración global del programa. Como todo guión cumple la función comunicativa entre todos los participantes en la elaboración del programa. (Cebrián Herreros, 1998: 491)

1.3. Las fronteras del guión

En este punto, podría formularse el siguiente reproche: varias de las definiciones mencionadas proceden del ámbito de la ficción y, por esa razón, podrían no resultar de utilidad para el análisis propuesto. Pero no debemos olvidar la delimitación académica entre la noción de historia –lo que se cuenta– y la de discurso –cómo se cuenta–. Se trata de una diferenciación más que constatada por la narratología (Bal, 1985; Chatman, 1990), que, en este caso, resulta decisiva para progresar en el análisis planteado, como ha comprobado el autor en otro estudio (Rutiña, 2011). Y como han subrayado antes numerosos teóricos, entre ellos Juan José García-Noblejas:

¿Responden los programas noticiosos a los esquemas narrativos y dramáticos peculiares de la ficción, que son los analizados en este libro? La respuesta, llana, todo lo abrupta que pueda sonar es: en principio, sí. Los programas noticiosos, con todas las precisiones que deban hacerse, en principio encuentran su estatuto definitivo respecto de los modos de la ficción como criterio regulador: son programas de “no ficción”. Hay una regla, vieja de veinticinco años, para el periodismo televisivo de calidad. En palabras del veterano de la NBC, Reuven Frank, suena así: “Cada noticia de televisión debe estar estructurada como un mini-drama, con un problema y su desenlace, con un principio, un medio y un final”. (Brenes, 1987: 14)

Que el origen real de un relato no anula la posibilidad de su tratamiento guionizado lo ha demostrado el propio cine desde su nacimiento, no en vano fue la grabación y posterior exhibición de hechos reales narrados dramáticamente el primer producto del cinematógrafo. De la misma condición participa la pionera *La salida de los obreros de la fábrica Lumière*. Es posible seguir el rastro de toda una tradición de cine documental que confirma este postulado: que dramatización y realidad no están ni mucho menos enfrentadas. Los planteamientos al respecto de Griegson, el primer teórico del documental, los ha resumido Plantinga (2011)

Considerar el film documental como un mero documento fotográfico ignora la “formación creativa” que constituye un elemento inevitable de todas las películas documentales, y esto ocurre en diversos registros, tales como la estructura retórica o narrativa, la edición, la dirección de fotografía, el diseño de sonido y, más polémicamente, las reconstrucciones y aún la manipulación de acontecimientos profílmicos.

Como, efectivamente, ha escrito García-Noblejas (Brenes, 1987, 15), “sus esquemas narrativos y argumentativos, históricos y políticos – éticos, por tanto–, tenían como sistema de referencia expresivo el más rico y propio de las ficciones. La diferencia estribaba en que éstas últimas versan acerca de lo posible, mientras que el primero lo hacía acerca de lo sucedido”.

Se trata de una corriente de ideas que también comparte Simon Feldman (1990: 29-30). Este autor no deja de subrayar siempre que se relata un acontecimiento se genera una narración:

... cuando nos enfrentamos al género documental, el aspecto “narración” pareciera no tener cabida puesto que, en principio, no se trata de una realización con “argumento”. ¿Qué se puede narrar entonces?. Y, sobre todo, ¿qué puede narrarse en un guión previo a la realización propiamente dicha?. [...] Pero si interpretamos el término “narración” como “exposición de un hecho”, podremos convenir que un documental también expone un hecho: la fabricación de automóviles, la vida amorosa de los pingüinos, una información sanitaria, la obra de un escultor. [...] Ahora podemos llegar a uno de los nudos de la cuestión:

exposición de un hecho presupone necesariamente un “ordenamiento” de la exposición para poder comenzarla, continuarla y terminarla.

Una delimitación parecida del concepto de cine documental es la que formula Raúl Beceyro (Oubiña y Aguilar, 1997: 43), que también subraya las dificultades derivadas de todo intento de gobernar la realidad a las que debe hacer frente todo aquel que tenga la intención de relatar.

En el filme de ficción todo lo que se ve ha sido previamente imaginado, inventado por el cineasta, con la ayuda o no de la Historia, de escritores o de guionistas. El filme de ficción maneja materiales que sólo existen en él para él. Si se suspendiera la filmación de una película de ficción, todo quedaría igualmente suspendido [...] El filme documental, por el contrario, cuenta hechos que han sucedido o que están sucediendo independientemente de que con ellos se haga o no una película. Sus personajes existen también fuera del filme, antes y después de él [...] En un documental, el guión tiene ciertas características particulares, y el trabajo de su elaboración difiere del filme de ficción [...] En primer lugar, dado el escaso (a veces nulo) control que se tiene sobre los hechos y los personajes que se van a filmar, el guión es, como nunca, una hipótesis que puede ser rebatida por la realidad. Ya no se trata, como en el guión del filme de ficción, de las dificultades técnicas para materializar las ideas que se tuvieron durante esa etapa. Se trata de la frecuente imposibilidad de materializar, aunque sea mínimamente, lo que se había previsto; no pasó lo que uno pensó que iba a pasar; no es que haya algo diferente, no hay nada.

Los obstáculos a los que se enfrenta el cine documental para conducir los diferentes aspectos que forman parte de la diégesis también son objeto de interés por parte de otros autores. Según Feldman (1990: 35), “la diferencia entre el punto de partida y el punto de llegada de un guión argumental [es decir, de ficción] y de un guión documental [reside en que] el primero permite una aproximación *mucho más detallada* al tema, el segundo está obligado a dejar *margen mayor a lo fortuito*”. El propio Feldman recuerda incluso que (1990; 73), “un guión argumental también está sujeto a cambios durante el rodaje, la sonoriza-

ción o el montaje. Pero esos cambios son mínimos y no alteran el guión, salvo en trabajos parcial o totalmente improvisados”. Con todo, precisa el mismo autor, “el guión de un documental se *termina de redactar en el momento en que se termina la película o el vídeo respectivo*”.

1.4. La muestra obtenida, un producto etnográfico

En la investigación hemos estudiado una escaleta en concreto: la del informativo de televisión *TPA Noticias*, de Televisión del Principado de Asturias (TPA). La indagación de campo tuvo lugar en 2012, entre enero y marzo. Durante el primer mes del mencionado año, la escaleta estudiada fue la del informativo que esta televisión ofrece a las 14:00 h., de lunes a viernes. El siguiente mes, volcamos la investigación en los del fin de semana, tanto los que salieron al aire a las 14:00 h. como los emitidos a las 20:30 h. Para terminar la fase de campo, en marzo la observación se concentró en el *TPA Noticias* ofrecido a las 20:30 h. de lunes a viernes. Hemos optado por estudiar cada una de estas ediciones para recabar una visión más detallada de y, de esa manera, huir de conclusiones relacionadas menos con la escaleta del informativo de televisión que con limitaciones procedentes de la franja horaria de elaboración o de conjuntos de redactores concretos. Del mismo modo, el análisis mensual por ediciones se ha basado justamente en estos dos aspectos. Hemos procedido a recabar las evidencias agrupando aquellos informativos que ofreciesen dos características comunes: un mismo horario de emisión y un mismo equipo humano de producción. La fragmentación propuesta coincide con la establecida por la organización interna de la mayoría de las redacciones. Lo más común es que las televisiones organicen la producción de sus informativos dependiendo del horario de emisión del noticiario y les asignen equipos humanos concretos.

Para extraer los datos, hemos ido anotando hora a hora los cambios que han ido afectando a la escaleta a lo largo de toda una jornada de trabajo. De esta manera, para el caso concreto del *TPA Noticias* de las 14:00 h., las anotaciones se han producido a las 11:00 h., a las 12:00 h., a las 13:00 h., a las 14:00 h. y a las 15:00 h. En lo relativo al noticiario de las 20:30 h., la extracción de datos se ha producido a las 17:00 h., a las 18:00 h., a las 19:00 h., a las 20:00 h. y a las 21:00 h. La indagación se ha fijado en lo que, siguiendo la terminología propia del ámbito del guión, podríamos considerar la escaleta *literaria*, aquella

en la que se incluyen únicamente las precisiones de contenido, y no en la escaleta *técnica*, aquella en la que figuran las indicaciones para el control de realización.

Una vez extraídas las muestras, nos hemos dedicado fundamentalmente a observar el progreso experimentado por la elaboración de la escaleta a lo largo de una jornada de trabajo. En este punto, hemos incorporado lo sucedido después de la emisión, momento temporal que queda reflejado en el último de los guiones. En el momento inicial del trabajo, la escaleta es una plantilla vacía formada por una relación imprecisa de líneas a la que el periodista va dando forma. Dentro de cada una de ellas los periodistas incorporan un vídeo y un texto. Lo primero que hace el editor sobre cada una es escribir una serie palabras que indiquen el tema que debe centrar la elaboración de la noticia. Lo más común es que no sean más de tres. A pesar de su brevedad, la naturaleza de guión que atribuimos a la escaleta no queda en ningún caso desvirtuada porque algo parecido les sucede a los guiones cinematográficos.

... son [...] pocos los guiones ya desglosados hoy en la escritura. Se escribe generalmente por secuencias, poniendo un número a cada secuencia, y como únicas indicaciones *interior* o *exterior*, *día* o *noche* (a veces *amanecer* o *crepúsculo*) y el lugar de la acción. (Carrère y Bonitzer, 1991: 42).

Durante la observación, es posible detectar en qué fase de evolución está el guión al reparar en el número de temas formulados en la escaleta. Podemos averiguar si la parte inicial está ya ultimada o si lo está la final. O cómo evoluciona el cuerpo del relato. La escaleta también nos proporciona evidencias sobre si la noticia está terminada o no. Por ejemplo, la cifra que aparece al principio de cada línea nos muestra el lugar reservado a determinada información en el guión y, en consecuencia, nos ayuda a observar si va cambiando de lugar, o, dicho de una manera más periodística, si va perdiendo o ganando prioridad con el paso de las horas. A este tipo de aproximación también ayuda el hecho de que la escaleta proporciona información sobre el formato en el que se prevé elaborar la noticia, sobre la relevancia formal que el editor otorga a cada tema. Los formatos televisivos que permiten detectar este tipo de investigación son los sumarios, los cebos, los VTR, las colas y el directo.

La condición móvil, incluso prescindible, que caracteriza a estos fragmentos de la narración tiene relación directa con la destacada autonomía de la que se benefician en el interior del flujo televisivo, tal y como ha destacado González Requena:

Existe cierto tipo de programas, como los informativos diarios y los magazines, cuyos límites –esos mismos límites que debieran definir su entidad autónoma– son netamente indeterminables y que, sin embargo, se hallan compuestos por subunidades internas – “noticias”, “entrevistas”, “números musicales”, etc.– dotadas de una autonomía mucho más fuerte (González Requena, 1988: 32).

Como ya hemos recordado en otra investigación (Ruitiña, 2011), uno de los principales rasgos que distancia el discurso de un informativo de televisión de otro texto es el recurso a una estrategia de ordenación de los elementos vinculada a la *silepsis* narrativa, aquella que emerge cuando “en el caso de que entre la historia y el discurso no medie una relación cronológica” (García Jiménez, 1993: 178). La inclusión o exclusión de una historia no responde necesariamente a esquemas basados en la prioridad temporal. “Cada una tiene su propio *now* y su propio régimen de relaciones temporales entre la historia y el discurso” (García Jiménez, 1993: 179).

Esta naturaleza claramente fragmentaria tiene que ver con la naturaleza periodística de este tipo de texto, tal y como ha hecho notar Inmaculada Gordillo, que incluso eleva este rasgo a la condición de esencial para categorizar este tipo de textos: “si el discurso televisivo posee una serie de rasgos específicos y diferentes de otros discursos audiovisuales, la fragmentación constituye uno de los más evidentes y demostrables” (Gordillo, 1999a: 53).

Y uno de los recursos que precisamente permite su naturaleza fragmentaria es la reiteración:

Los telediarios presentan una estructura bastante reiterativa, bien para alcanzar a audiencias que se van incorporando durante la exposición, o bien para reforzar la retención de los contenidos más importantes. Esto es lo que justifica la presencia de los sumarios del comienzo, los titulares intermedios, el resumen

de cierre, las entradillas del presentador general para contextualizar y avanzar algunos datos que desarrollará el reportero y la duplicación informativa mediante rótulos escritos (Cebrián Herreros, 1998: 481).

Todo ello perfectamente ordenado según un criterio jerárquico:

El telediario establece una ordenación jerárquica. Es la ordenación la que da una valoración a los bloques y a las noticias. No hay un orden fijo. Las noticias que más sobresalen del día se adelantan y tienen un desarrollo completo al principio incluso fuera de su correspondiente bloque. (Cebrián Herreros, 1998: 482).

La metodología etnográfica resulta tremendamente útil a la hora de analizar un texto tan fragmentado. Permite observar cómo van encajando todas sus piezas.

1.5. Una metodología para unos objetivos

Como en esta investigación nos hemos preguntado si la posibilidad de alterar el relato en el momento de la recepción condiciona la elaboración de este tipo de guión audiovisual y, en consecuencia, el discurso final, la única manera de observar el proceso de transformación era comparando el producto resultante con su formulación inicial. Y ello sólo lo podemos hacer mediante técnicas etnográficas.

Este tipo de aproximación también ha resultado eficaz a la hora de contrastar, además de esta hipótesis principal, otra más general en la que hemos enmarcado la anterior y en la que nos hemos interrogamos acerca del papel de la tecnología tanto en la gestación del texto como en su plasmación final.

Pero la investigación también ha querido indagar en el nivel de control que mantiene el autor, en este caso el periodista, sobre el contenido del que es responsable en el contexto digital. Y, una vez más, cualquier conclusión sobre este aspecto ha de servirse al menos de metodologías etnográficas como la planteada en esta investigación.

Porque, tal y como hemos apuntado al inicio, una de las singularidades que en mayor medida relacionan el tipo de documento estudiado con el cine documental —aquella según la cual, en éste, no se

puede dar por acabado el guión hasta que la película no está lista para exhibirse—, acaba siendo llevada al límite por el tipo de guión objeto de este estudio. Lo más común es que la escaleta del informativo de televisión no esté terminada hasta que no concluya el proceso de exhibición. Anteriormente, su eficacia anidaba en que, precisamente, debía ser alterado hasta minutos antes del inicio de la emisión.

Mientras se elabora una edición cualquiera de telediario —lo que viene a coincidir con la jornada laboral de los profesionales que trabajan en ella—, lo habitual es que el minutado sufra muchas modificaciones, lo que es bueno: un informativo que se diseña con cinco o seis horas de anticipación y que se emite tal cual fue pensado indica que está muerto... (Pérez, 2003: 83).

Pero la implantación de la tecnología digital operada desde finales del pasado siglo ha facilitado que esas modificaciones puedan acometerse también en directo, en el instante mismo de la recepción. Y ello es perfectamente observable a pesar de que la descripción tipo de la llamada *redacción digital integrada* se haya centrado casi de manera monográfica en el estudio y descripción de la fase de producción:

Desde el ordenador personal es posible editar la imagen y el sonido de forma no lineal, redactar un texto ajustado a un tiempo, acceder a fuentes o archivos multimedia, grabar *in situ* una locución y enviar el texto al teleprompter. Se configura así el listado de las noticias, organizado de acuerdo con la escaleta del informativo, prevista para la emisión (García Avilés, 2007: 70).

Pero ahora, además, el encargado de alterar la escaleta durante la emisión, el periodista que ejerce como editor, puede hacerlo incluso segundos antes de que el espectador acceda al contenido. Lo más habitual es que, como nos revela la cita anterior, cuando se describe la tarea del periodista de la televisión digital se tienda a centrar la descripción en el redactor, pero la labor del editor, del responsable de elaborar el relato del informativo de televisión, también participa de una naturaleza similar. Es por esta razón que descripciones más generales de la labor del informador audiovisual en el mundo digital nos son de utilidad para mostrar las potencialidades que, sobre todo en el ámbito del control del relato, ha contribuido a levantar la nueva tecnología digital:

De este proceso disfuncional y dependiente sufrido por el periodista de la era analógica, se pasa ahora, en el universo digital, a conformar un nuevo profesional, un periodista capaz que posee capacidad tecnológica para realizar de forma autónoma la elaboración del producto informativo, sin dependencia de un técnico que le auxilie en la producción, por lo que se elimina una posible fuente intermedia con capacidad para provocar distorsión técnica en el sistema de producción informativo (Fandiño, 2002: 3).

Todo esto ayuda a alimentar el llamado efecto de directo, que es a lo que aspira el informativo de televisión. Cuanto más cercano esté el momento en que acontece el hecho del momento en que es narrado al telespectador más eficaz resulta el noticiario. Hasta hace poco, para conseguirlo, había dos posibilidades. Una la facilita la presencia del presentador:

... el locutor está ahí, de manera insistente, en el telediario, no – al menos en el modelo europeo– para personalizarlo, sino para permitir la puesta en escena del contexto comunicativo como expansión del presente de la enunciación. Por ello es él quien acredita –quien puede acreditar– el carácter “directo” –simultáneo– de alguno de los segmentos del telediario: desde su posición, que es la del presente bien atestiguado, puede anunciar –reconocer y, en cierto sentido, otorgar– el carácter de presente al segmento que sigue (González Requena, 1989: 48)

Y la otra es el recurso a las conexiones en directo con redactores localizados en lugares concretos:

La simulación de la simultaneidad (de tiempos), directo, refuerza en el espectador la conexión con la realidad de forma que cualquier discurso por el hecho de ser percibido como simultáneo (no ha de serlo necesariamente, sólo parecerlo) se torna más verosímil, más real y por consiguiente más creíble (Barroso García, 1992: 395-396).

Es posible detectar, por lo tanto, singularidades en la elaboración de la progresión dramática de este tipo de discurso audiovisual – la del directo es una de ellas– que únicamente pueden ser descritas si

se observa el papel de los aspectos tecnológicos, si se repara en el uso que, en las redacciones, se hace de ellos. Por eso la metodología empleada para recabar los datos que han servido de base a la investigación de la que es deudora el presente texto, la observación participante, pueda resultar altamente eficaz en el momento de proceder a un análisis del informativo de televisión, desde una perspectiva narrativa.

1.6. Participación y autoobservación. Una propuesta metodológica

En la mencionada investigación, hemos optado, pues, por un método de análisis de carácter cualitativo de raíz etnográfica: la observación participante (OP). Mediante esta herramienta, hemos podido registrar las diferentes fases presentes en la gestación de una escaleta de noticiario, pero también localizado el momento de las alteraciones que la han ido afectando. Debemos, por otra parte, precisar que no ha sido nuestra intención analizar las decisiones o entender los motivos que han estado detrás de alguna de esas decisiones de un determinado grupo social, en este caso de los redactores, pero sí mostrar el papel jugado por esas decisiones en la progresión horaria de este tipo de guión audiovisual a lo largo de una jornada de trabajo. Por ello nos ha proporcionado interesantes datos “la implicación del investigador en la situación social estudiada y su interacción con los actores sociales” (Corbetta, 2003: 326)⁴.

Hemos procedido, por lo tanto, a una observación endógena del tipo de la autoobservación (AO):

La autoobservación constituye un procedimiento de aprendizaje /conocimiento inverso del realizado en la observación participante; en lugar de aprender a ser un nativo de una cultura extraña (en lugar de ser un observador externo que pretende un estado de observador participante), el nativo aprende a ser un observador de su propia cultura... (Gutiérrez y Delgado, 1994: 162-163).

Pero debemos precisar que la OP y la AO no se contradicen necesariamente. Antes al contrario, estamos con Valles (2003, 145) en que

⁴ El investigador ha sido miembro de esa redacción desde los inicios del canal, en 2006.

“en la sociología que practica el sociólogo dentro de su cultura, la contraposición OP-AO no resulta tan marcada como en la antropología clásica”. Es decir, que en el momento en que un científico social actúa en el seno de su propia cultura se sirve indefectiblemente de su propia experiencia personal. En estas circunstancias, la observación participante funciona tanto a la hora de recabar los datos como, puede que de forma más notoria, cuando llega la interpretación. De esta manera, en indagaciones así, los límites entre la aproximación cuantitativa y la cualitativa se nos muestran más borrosos.

Con todo, a pesar de que en este caso el investigador se haya mantenido en el interior de una redacción de informativos, o dicho de otra manera, en el hábitat natural del objeto observado, hemos finalmente procedido a analizar la evolución de la escaleta desde fuera. Para afianzar esta perspectiva, hemos optado por una observación encubierta, al entender que mostrar públicamente la condición investigadora podría haber inducido alteraciones en el objeto de la observación. La vinculación profesional del autor de esta investigación y de este texto al hábitat donde se ha producido la observación – aunque no directamente al objeto estudiado, que en ningún caso ha podido alterar– le ha permitido esconder su condición de investigador social. La bibliografía sobre esta tipología de prácticas de investigación social sólo aconseja evidenciar esta condición cuando “el grupo estudiado es un grupo privado, externo a la experiencia del investigador, accesible sólo para quien presenta determinados requisitos” (Corbetta, 2003: 339). En el resto de casos, ocultar la condición investigadora puede resultar más útil a la hora de culminar los objetivos del análisis.

Desde un ámbito estrictamente teórico, la investigación de la que procede el presente texto está en deuda con las observaciones de Blumer (1939). En lugar de prevenirse frente a ellas, la mirada del observador se ha servido tanto de la experiencia profesional del autor de la investigación como de su trayectoria académica. Por eso la recolección de los datos ha tenido más en cuenta un determinado tipo de fenómenos que otros. En todo caso, se ha mantenido siempre al servicio de los objetivos de la indagación.

El registro de la observación se ha detenido, por una parte, en la pura descripción de los hechos y, por otra, en la interpretación de los

acontecimientos. En el primero de los casos, el material empírico logrado se ha referido exclusivamente a la progresión observada en la escaleta; en el segundo de ellos, se han registrado las decisiones editoriales que podrían explicar esos cambios. Hemos observado, pues, la evolución de la escaleta en tiempo real durante varias jornadas diarias de trabajo y hemos ido apuntando las alteraciones experimentadas por el guión hora a hora. Al mismo tiempo, hemos ido anotando si cada una de las modificaciones detectadas tenía que ver con problemas técnicos, decisiones editoriales o de otra naturaleza. Difícilmente otra metodología que no fuese la etnográfica proporcionaría datos como estos. De ahí, el enorme potencial que le atribuimos a la hora de analizar textos audiovisuales.

1.7. Bibliografía







- Agirreazaldegui Berriozabal, T. (2011): “La gestión de materiales audiovisuales de programas informativos en las cadenas de televisión generalista.” en BID. Textos universitarios de biblioteconomía y documentació. N° 26. Junio. Facultat de Biblioteconomía y Documentació de la Universitat de Barcelona.
- Bal, M. (1985): *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- Bandrés, E; García Avilés, J.A.; Pérez, G; y Pérez, J. (2000): *El periodismo en la televisión digital*. Barcelona: Paidós.
- Bandrés, E (2011): *De la redacción analógica a la redacción digital en Antena 3*. Saarbrücken, Alemania: Editorial Académica Española-Lambert Academic Publishing.
- Barroso García, J. (1992): *Proceso de la información de actualidad en televisión*. Madrid: IORTV.
- Brenes, C.S. (1987): *Fundamentos del guión audiovisual*. Pamplona: EUNSA. Pamplona.
- Blumer, H (1939): “An Apraisal of Thomas and Znaniecki’s <<The Polish Peasant in Europe and America>>”, *Social Science Research Council*, n 44. Nueva York.
- Carrière, J. C. y Bonitzer, P. (1991): *Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

- Cebrián Herreros, M. (1998): *Información televisiva. Mediaciones, contenidos, expresión y programación*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Chatman, S. (1990): *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- Chillón, Albert. (1994): “L’estudi de les relacions entre periodisme i literatura per mitjà del comparatisme periodístico-literari.” *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, n 16. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, pp.123-150.
- Chion, M. (2000): *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Cátedra.
- Corbetta, P. (2003): *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid: McGraw-Hill.
- Domingo, D. (2004): “Rutinas profesionales y valores en las redacciones de medios digitales catalanes: periodismo digital en contextos reales”. Comunicación para el Grupo de Trabajo 89 “Periodismo en internet: ¿nuevos medios o viejos paradigmas?”. II Congreso Online Observatorio de la Cibersociedad.
- Fandiño, X. (2002): “El profesional de la información y la televisión pública en la era digital.” En: http://www.axenciaaudiovisualgalega.org/public/index.php?seccion=oficinapromocion/ficha_investigacion.php&id_investigacion=74. Consultado el 21-05-12.
- Feldman, S. (1990): *Guión argumental. Guión documental*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Field, S. (2002): *El manual del guionista. Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*. Madrid: Plot Ediciones.
- Filipelli, R (1997): “Guión y filme: sobre la imposibilidad de la diferencia”, en Oubiña, D; y Aguilar, G. (eds): *El guión cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós, pp.193-194.
- Fishman, M. (1983): *La fabricación de la noticia*. Buenos Aires: Tres tiempos.
- García Avilés, J. A. (2007): “Nuevas tecnologías en el periodismo audiovisual” en: Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche. Vol 1. N° 2. Marzo. pp. 59-75-
- García Avilés, J.A.; Masip Masip, P; y Micó Sanz, J.L. (2007): “La redefinición del perfil y funciones del documentalista en las redacciones digitales de medios españoles.” IX Jornadas de Ges-

- ción de la Información, Madrid ,22-23 Noviembre. SEDIC. pp. 105-119
- García Jiménez, J. (1993): *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra, Madrid.
- Gómez-Tarín, F.J. (2010): *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido*. Santander: Shangri-la Ediciones.
- Gomis, L. (1991): *Teoría del periodismo. Cómo se forma el presente*. Barcelona: Paidós.
- González Requena, J. (1988): *El discurso televisivo: espectáculo de la modernidad*. Madrid: Cátedra.
- González Requena, J. (1989): *El espectáculo informativo*. Madrid: Akal Comunicación.
- Gordillo, I. (1999): *Narrativa y televisión*. Sevilla: Editorial MAD.
- Gutiérrez, J. y Delgado, J.M. (1994): “Teoría de la observación”, en J.M. Delgado & J. Gutiérrez (coords.): *Métodos y técnicas cualitativas de investigación social*, Madrid: Síntesis, pp 141-173.
- Hills, George. (1987): *Los informativos en radiotelevisión*. Madrid: IORTV.
- López, (1995): *Cómo se fabrican las noticias*. Barcelona: Paidós.
- Meana Alonso, S; Muñoz de la Peña Costero, P; Sáez Carreras, S. (2010): “El gestor de archivo, nuevo perfil profesional en la redacción única de TVE.” 12 Jornades Catalanes d’Informació y Documentació. Barcelona. 19 y 20 de mayo de 2010.
- Oliva, Ll; y Sitjà, X. (1990): *Las noticias en televisión*. Barcelona: IORTV.
- Oubiña, D. y Aguilar, G. “La alquimia de las imágenes”. (1997): en Oubiña, D. y Aguilar, G. (Comp.): *El guión cinematográfico*. Buenos Aires: Editorial Paidós. Buenos Aires. pp. 173-186
- Plantinga, Carl R. (2011): “Documental” en Cine documental 3. [http:// www.revista.cinedocumental.com.ar/3/traducciones.html](http://www.revista.cinedocumental.com.ar/3/traducciones.html). Consultado el 15-05-12.
- Pérez, Gabriel. (2003): *Curso básico de periodismo audiovisual*. Pamplona: EUNSA.
- Rutiña, Cristóbal. (2011): *La narrativa audiovisual al servicio de la realidad. El informativo diario de televisión*. Saarbrücken, Alemania: Editorial Académica Española-Lambert Academic Publicist.
- Selinger, V. (2008): *Escribir un guión de cine o televisión*. Barcelona: Editorial El Andén.

- Tapia, A; López, N; Medina, E y Gómez, P. (2006): “La memoria del periodismo.” *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*. 33, Barcelona, pp 119-133.
- Todorov, T. (1973): *Gramática del decamerón*. Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor.
- Tuchman, G. (1983): *La producción de la noticia: estudio sobre la construcción de la realidad*. México: Gustavo Gili.
- Vale, E. (1996): *Técnicas del guión para cine y televisión*. Barcelona: Editorial Gedisa.

La Escuela de Düsseldorf y la fotografía expandida en el cine de Wim Wenders

Pilar Mayorgas Reyes, Universidad de Córdoba ⁵  ⁶ GA
 y Nekane Parejo, Universidad de Málaga, ⁷  ⁸ GA

2.1. Introducción

WENDERS es un autor que plasma en el medio cinematográfico su particular mirada fotográfica. Esto nos lleva a cuestionarnos en qué estilo fotográfico se encuadran sus tomas y qué conjunto de recursos estilísticos se articulan dentro de su cine. Como veremos, el cineasta navega entre estas dos disciplinas, ofreciendo planteamientos que se encuentran en la semiótica de ambas.

Estableceremos tres líneas principales: la primera consistirá en demostrar que las imágenes de la Escuela de Düsseldorf y las de Wenders forman parte de un mismo contexto que influye en su obra; en la segunda se comprobará que existe una misma base en el tratamiento de una temática centrada en el paisaje, y, finalmente, lo pertinente que resulta una aproximación a la fotografía dentro del cine de

⁵ <http://orcid.org/0000-0003-0146-3704>

⁶

http://scholar.google.es/citations?view_op=view_citation&citation_for_view=v9SMH9sAAAAJ:u5HHmVD_uO8C

⁷ <http://orcid.org/0000-0003-3021-1223>

⁸ http://scholar.google.es/citations?user=E_YL2pkAAAAJ&hl=es

este autor.

El hecho de aislar la imagen fotográfica y cinematográfica de Wenders de otros elementos filmicos nos sumerge en la fotografía de la Escuela de Düsseldorf, no sólo por las características formales de sus encuadres, sino también por un fondo conceptual que subyace en los filmes del cineasta y en las tomas de la Escuela. Las obras que comparamos nacen en Alemania, concretamente en Düsseldorf en un mismo espacio temporal, de principios de los 60 hasta los 70. Si partimos de una posición historicista, encontramos un estilo que presenta grandes parentescos. Por ello, se hace necesario un estudio de las referencias que actúan y comparten estas dos disciplinas circunscritas en una época en la que se encontraban emergentes nuevas vías de expresión, tanto en las artes como en el cine.

La dedicación de Wenders a la fotografía y la afinidad con los autores de la Escuela de Düsseldorf, se aprecia inicialmente en la exposición colectiva en la que participó por diversos países de América Latina. Ya desde ese momento se observa cómo coexisten lenguajes y códigos formales de una semejanza evidente que nos llevan, en una primera instancia, a cuestionar la importancia de la imagen fotográfica que contiene el cine, y por otro lado cómo se expresa dentro del mismo.

Siguiendo un orden cronológico, corresponde presentar a los precursores del movimiento, el matrimonio de fotógrafos compuesto por Bern y Hilla Becher, que posteriormente formarán parte del equipo docente de la Escuela de Düsseldorf, también llamada *Kunstakademie*, inaugurando así de nuevo la cátedra de fotografía. Las obras de los Becher entroncan con las primeras películas de Wenders, de las que hemos seleccionado la *trilogía de la carretera* compuesta por *Alicia en las ciudades* (1973), *Falso movimiento* (1974) y *En el curso del tiempo* (1975). El matrimonio Becher iniciará su andadura en 1959 recorriendo la Alemania industrial retratando arquitecturas en desuso, formando series fotográficas, con el mismo rigor formal durante décadas. Transitarán por Europa y Estados Unidos para elaborar catálogos de estructuras industriales en los que sorprende su homogeneidad. A este movimiento se irán incorporando otros fotógrafos, alumnos de los Becher, como Tomas Ruff, Candida Höfer, Tomas Struth, Axel Hut-

te y Andreas Gursky.

La Escuela de Düsseldorf será el máximo exponente en la definición y fijación de la imagen contemporánea en el arte. Las imágenes en el cine de Wenders se desarrollan en paralelo a este movimiento, absorbiendo algunos preceptos que van a influenciar y construir una nueva mirada, tanto cinematográfica como fotográfica. A lo anterior se debe añadir la importancia del contexto socio-político de gran envergadura en la Alemania del telón de acero, que se manifestará en sus obras con la misma contención formal, dentro de un denso silencio expresivo, que recurre al modelo conceptual.

En este periodo, de principios de los 70, la imagen fotográfica y cinematográfica se enriquecerá con las teorías de Dubois, Peirce y Susan Sontag, que indagarán sobre la significación fotográfica y sus puntos referenciales, aportando a Wenders y a la Escuela un nuevo tratamiento de la imagen más intenso en su discurso.

En este sentido el cineasta coloca a la fotografía como imagen primaria, originaria del cine, concepto que va apuntando por medio de referencias y experiencias cinematográficas a lo largo de su filmografía. Por ello proponemos como título, una definición que se ajusta a la forma de pensar el cine de Wenders: “la fotografía expandida” en el tiempo; tal y como él mismo concibe el cine, a partir de una fotografía.

2.2. Dos movimientos y un contexto: las secuelas de la 2ª Guerra Mundial

Wenders nace y desarrolla su trabajo en la misma región y país que la Escuela de Düsseldorf y, como afirma Tasio Camiñas (2010: 164), “en las primeras películas de su primera época, el realizador alemán parece que quisiera proclamar la necesidad de un renacimiento y una nueva identidad para su país, para sus gentes”.

La atención a los recursos extracinematográficos, como medio para un análisis completo, nos la propone también Bordwell amparándose en que tratan de una manera más detallada los sistemas estilísticos en la pantalla: “el estilo viene condicionado por las limitaciones de las circunstancias históricas” (Pedro Poyato, 2006: 111). Por

ello es imprescindible señalar el contexto sociopolítico del país que comparten como uno de los recursos de su estilo. El nexo principal de su génesis lo forma su país de origen, Alemania. A este se debe sumar un momento histórico en que las secuelas de la Segunda Guerra Mundial, la ocupación americana y el silencio político que se cierne en los años inmediatamente anteriores a los 70 configuran un estilo próximo a la seudocensura, en la que, curiosamente, las películas porno-violentas habían invadido las salas. Atendemos así al concepto propuesto por Bordwell, que define *el movimiento cinematográfico*, como una serie de filmes producidos en una determinada época y también en un país concreto. El contexto sociopolítico se traduce de esta manera en elementos y recursos que contribuyen a reconstruir un estilo.

Una prueba de lo expresado lo constituye la representación de las viejas arquitecturas industriales, abandonadas, como en las obras *Preparation plant* (Figura 1) del matrimonio Becher, que data de 1967, y el fotograma perteneciente al film *En el curso del tiempo* (1975) (Figura 2). Ambas imágenes, cuyo motivo principal son edificios abandonados, ahondan en una misma intención: el testimonio de un tiempo pasado y registrar un símbolo de una nación cuya identidad es eclipsada por la ocupación americana.

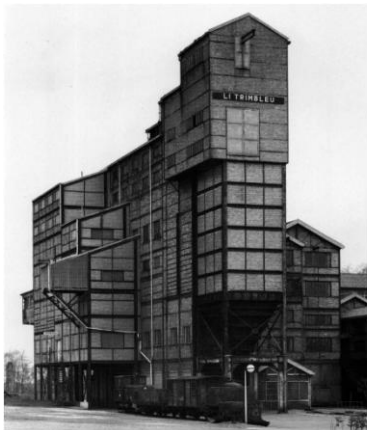


Fig. 1. *Preparation Plant*.



Fig. 2. Fotograma de *En el curso del tiempo*

Fuente: Galería karstenschubert.

Una de las referencias más significativas que comparten y atienden en la búsqueda de estos mismos orígenes, es la obra del fotógrafo August Sander, padre de la *Nueva Objetividad* alemana, 1930, que para el matrimonio Becher, supondrá la base para la construcción de una

estética. Así observamos el uso en los Becher de una misma toma estática central, clásica y distanciada que encumbró a Sander en su trabajo *Rostró de nuestro tiempo*, 1929. Del mismo modo que este autor, los Becher hicieron frente con su estilo completamente innovador a un subjetivismo marcado por la fotografía periodística y costumbrista que predominaba en los años 50. Para Wenders, Sander se considera también un redescubrimiento, al que rendirá homenaje en *El cielo sobre Berlín* (1987) y en *Notebooks on cities and clothes* (1989) (Gómez, Agustín, 2012: 20-21)

La ocupación americana es una de las fuentes más significativas a la hora de comprender el trabajo de Wenders y la Escuela. La mirada hacia ese otro lado del continente europeo supone un campo de influencias y referencias. Por un lado, consideran que su identidad ha sido usurpada y, por otro, sienten admiración por todo lo que les llega, anestesiando así un pasado perturbador forjado por la Segunda Guerra Mundial. En la Escuela y en el cine de Wenders, se encuentra latente una conexión con los EEUU, lugar donde se generan otros lenguajes más próximos a la imagen, que van a potenciar el ascenso de la fotografía a primera línea del arte. La crítica que subyace vendrá de la mano de la imposición de un modelo único de bienestar que acelera el consumo de imágenes y que acabará por conquistar el mundo de una forma global. América se forja y refuerza, como señala el propio Wenders, a base de un obsesivo culto a la imagen fotográfica y cinematográfica.

Paralelamente a estas influencias, Wenders inicia su trabajo como cineasta formando parte del manifiesto de Oberhausen en 1962, que abre la puerta a los nuevos cineastas alemanes. Las obras de los que componen este manifiesto se aproximan a una intención política que quiere exhortar con furia el pasado alemán. Aún compartiendo las intenciones, Wenders se va apartando del grupo para crear un estilo único, que se aleja del lenguaje ortodoxo cinematográfico y teatral. Desde ahí ahondará en otros caminos, más experimentales, que huyen de la ficción para acercarse al género documental. Las intenciones del cineasta insisten en captar la realidad de la forma más pura, aproximándose al tiempo real, en largos planos secuencia. En su cine se puede hallar un estudio sociológico y documental de la sociedad, huyendo de las propuestas subjetivas de la abstracción, que suponen

una mayor expresividad.

2.3. Dos movimientos y un espacio: el paisaje

En la Escuela y en Wim Wenders se establece un nexo temático común que definirá el panorama de la fotografía contemporánea, el paisaje. Este territorio que desarrollan ambos es un claro pilar en la construcción de su estilo convirtiéndose el género paisajístico en el eje de sus obras. Los Becher comienzan a instaurarlo como centro de su ideario y sus alumnos serán fieles a este precepto, no existiendo prácticamente contenido humano en sus fotografías, ni en las de sus pupilos. Las referencias que colocan a este género como el predilecto de la escena artística contemporánea se encuentran en Robert Adams, en Estados Unidos. Sin embargo no se trata de un paisaje cualquiera, es un paisaje quieto ensimismado, contenido, conceptual, que encierra varios significados, pero que denota una apariencia vacía, como las Polaroids que Phillippe tira a través de la ventanilla y muestra a Alicia, en *Alicia en las ciudades*.

En los filmes de Wenders, el paisaje es un personaje más que, a base de ofrecernos tiempos dilatados en sus tomas casi fijas, opera como una fotografía activando la contemplación. El cineasta se aleja del instante decisivo fotográfico que planteaba Cartier Bresson, para deleitarse con “una contemplación de la contemplación” como señala Nekane Parejo (2010: 75). Wenders transita por fotografías convertidas en relatos *a posteriori*. Fotografías y planos-secuencia buscan fijar una imagen y no un movimiento. Sus dilatadas tomas retienen en nuestra memoria una foto fija que activa los mecanismos de aprehensión en el espectador, que no espera la acción y sí la reflexión.

La quietud de las imágenes de la Escuela y de Wim Wenders nos remiten a cuadros pictóricos cuyas temáticas también son coincidentes. Fábricas, zonas industriales, espacios abandonados... conforman este particular paisaje de espacios intersticiales, como los de Robert Landier y Bruno Winter en su viaje por la frontera que separa las dos Alemanias en *El curso del tiempo* o los que transitan Alicia y Phillippe en *Alicia en las ciudades* en su búsqueda de la casa de la abuela. Nuevamente nos enfrentamos a lugares periféricos, abandonados y descaracterizados, en los que la memoria de la niña intenta fijarse.

Desde el ámbito fotográfico también los espacios son registrados por la cámara como espacios contenedores, pero vacíos de contenido, ya sean los solitarios edificios de viviendas suburbanas que Tomas Ruff capta o la colección de bibliotecas desiertas de Cándida Höfer.

Un recorrido por la significación de los escenarios que Wenders y la Escuela retratan, pone en valor los espacios que Marc Augé define como “no lugares”, que descansan en las teorías situacionistas antecesoras de Guy Debord. Este autor los define como: “la medida de la época, [...] las vías aéreas, ferroviarias, las autopistas y los habitáculos móviles llamados medios de transporte, [...] los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las estaciones aéreo espaciales [...]” (Augé, 1992: 84-85).

La descripción de estos espacios se corresponde anímica y espacialmente con los aquí expuestos. Las estaciones, los lugares de encuentro, los medios de transporte, que Wenders emplea en la *trilogía de la carretera* especialmente, pero también a lo largo de toda su filmografía, dibujan estos “no lugares”. La ciudad y la mirada que sus personajes proyectan hacia lo que les rodea permanece, mientras que los personajes sólo son efímeros transeúntes. Los espacios impersonales se suceden como lugares de tránsito que demarcan un interés por el desarraigo, un distanciamiento en la representación de espacios íntimos.

En cuanto a la composición, estos paisajes destacan por escenarios abiertos con una extensa profundidad de campo y una claridad indiscutible que les otorgan una cualidad descriptiva. El tratamiento de la profundidad de campo nos remite a las teorías de Bazin, en tanto que se apuesta por un cine que reproduce lo más fielmente posible la realidad: “Manteniendo nítido el foco desde la cámara misma hasta el infinito, el film puede construir interrelaciones dramáticas entre los distintos planos en profundidad de un mismo encuadre sin necesidad de trocear la realidad profílmica” (2001: 90). Un cine fundamentado en el discurso de lo real y lo documental, en detrimento del montaje.

En cualquier caso, los escenarios y grandes panorámicas se repiten, convergiendo en imágenes de referencia. A partir de aquí extrae-

mos fotogramas de los filmes seleccionados y los consideramos en cuanto imágenes fotográficas aisladas de su hilo narrativo, considerando que la fotografía en el cine de Wenders está “ahí”, con contenido y autonomía propias. Estas imágenes tienen su significación independiente y son el motor que le da al argumento una mayor consistencia.

Las comparaciones que se establecen son cronológicamente sincrónicas y diacrónicas, ya que algunas obras son algo posteriores a los filmes seleccionados. Si se tiene en cuenta el modo de trabajo de los autores de la Escuela, esto no es significativo, ya que su estética resulta ser muy fiel. Esta circunstancia propicia poder atender a las influencias de ida y vuelta entre ambos. Además, las comparaciones diacrónicas nos permitirán una mayor alteridad.

En *Alicia en las ciudades* la relación que se plantea es evidente en algunos motivos arquitectónicos. Por ejemplo, cuando la cámara se detiene en un depósito de agua cerca de la periferia de Nueva York (Figura 3). El plano secuencia dura alrededor de 20 segundos, hasta que se pierde de la vista del personaje, en una intención realista que se apropia del tiempo real. Las semejanzas formales y conceptuales con la serie de los depósitos de agua de los Becher son manifiestas (Figura 4). La seriación se aplica en Wenders con una toma dilatada del depósito hasta que desaparece por la ventanilla del coche.



Fig. 3. Fotograma de *Alicia en las ciudades*. Fig. 4. *Water Towers*, Bern y Hilla Becher.

En otro momento, Alicia observa, también a través de la ventanilla, la zona industrial del Rin, lugar donde los Becher comienzan su an-

dadura artística. La importancia de esta localización radica en la mencionada nostalgia de Wenders y la Escuela por rescatar de las ruinas un símbolo de esplendor pasado de la maltrecha identidad alemana.

Wenders aporta una vía expresiva novedosa y conceptual utilizando un paisaje de fondo que varía en función de los cambios que sus personajes van a experimentar. Las temáticas y escenarios abordados disertan sobre las grandes metrópolis y las aglomeraciones de las sociedades occidentales, como en el caso de Andreas Gursky o los espacios públicos creados para albergar a un mundo superpoblado, en forma de desiertos urbanos, o como las vacías bibliotecas de Candida Höfer, donde la ausencia de seres evoca a presencias imaginadas, o las perspectivas de calles de la serie fotográfica *Lugares inconscientes* del fotógrafo Tomas Struth (Figuras 6, 7 y 8). Nos detenemos en las imágenes de este último para relacionarlas con la película *En el curso del tiempo* (Figura 5). Las afinidades son obvias, no sólo por el tema escogido: una calle en la que convergen las líneas en un punto de fuga, sino también por el uso del blanco y negro y el posicionamiento de la cámara frontal a lo representado. La fotografía de Thomas Struth y el fotograma de Wenders tienen casi el mismo rigor expresivo, la quietud, el orden, el ángulo y la perspectiva.



Fig. 5. Fotograma de *En el curso del tiempo*. Fig. 6. *Prince Regent Street*, Edinburgh, 1985



Fig. 7. *Sommerstrasse, Düsseldorf, 1980*. Fig. 8. *Crosby Street/Spring Street, New York, 1978*

El resultado es la expectación, el espectáculo de lo anodino. Intrínsecamente implica un vacío de contenido, al señalar una cosa ya definida, acotada, que no significa más allá de lo representado. Escenarios que a fuerza de ser repetidos se vacían y pueden ser comparados con las constantes tomas expandidas de Wenders y sus horizontes en *Alicia en las ciudades* (figuras 9 y 10). Podríamos sugerir que imitan la profundidad repetida de dos espejos enfrentados, un claro ejemplo de la reverberación de la imagen.



Fig. 9 y 10. Fotogramas de *Alicia en las ciudades*.

Además, las imágenes de la Escuela forman parte de la construcción del imaginario que Wim Wenders nos ofrece en sus películas. Imaginario de una generación de artistas que configuran y representan el paisaje del arte contemporáneo que Wenders como artista multidisciplinar incluye en sus trabajos.

2.4. Dos movimientos y una misma estética

El análisis indicial dentro del cine se hace imprescindible para establecer la estructura de paradigma de una misma estética entre la Escuela y Wenders. Como primera aproximación se encuentra en el cine un estilo basado en el llenado de la pantalla como un marco, o un cuadro, que busca en su predecesor, la pintura, una superficie de espectáculo narrativo y de acción. Sin embargo, aquí seguimos la senda que presenta Raymond Bellour sobre el análisis de los planos fotográficos congelados y su valor en el cine; en este caso, mediante la compara-

ción con obras fotográficas de la Escuela de Düsseldorf, en la que se encuentra un trabajo bajo un mismo concepto. Esta situación dará lugar a la ratificación de un mismo objetivo en paralelo; si la fotografía es “la magia” como cita Raymond Bellour, la Escuela de Düsseldorf y Wenders saldrán a recuperarla a través la imagen congelada.

Por otra parte, los textos de Iñigo Marzabal (1998: 115) sobre el paisaje en el cine en Wenders nos ayudan a conectar nuevamente la obra del cineasta con una de las preocupaciones de la Escuela: “Se ha solido hablar de paisaje intransitivo, como de aquel que presenta una actitud interrogativa hacia la realidad y hacia la inserción del personaje en ella. Una vez más, una manera de expresar la alienación en términos formales”.

Dentro de las legitimaciones teóricas fotográficas que aquí nos interesan, destacan las aportadas por Rosalind Krauss y Dubois. Desde otra perspectiva tendrán repercusión las consideraciones de Roland Barthes en su libro *La cámara lúcida*, que, como veremos, aunque coetáneos, no se adecuan plenamente al discurso de la Nueva Fotografía de Düsseldorf y, en consecuencia, a la fotografía del cine de Wenders. Estas teorías rescatan a la fotografía como huella, procurando vestigios, en una primaria intención común de recuperar la identidad alemana perdida que va a empatizar *a posteriori* con la crisis de identidad mundial de la globalización.

Una aproximación a ellas nos muestra como Wenders y los fotógrafos de la Escuela también comparten su cercanía a la definición de *studium* sobre la de *punctum*. El *studium* tiene un componente meramente informativo y referencial, como el mismo autor define: “dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobarlas, pero siempre comprenderlas” (1980: 47). El *studium* está dedicado al espectador —nunca mejor dicho en este caso—, pues lo que proponen estos fotógrafos, y Wenders con sus imágenes contenidas, es la contemplación, y a su vez —al no hallar nada que te punce o provoque el *punctum*—, interrogar sobre una imagen, simple y directa (Baqué, 2003: 130).

No sólo las escenas de ambas no son “decisivas”, pues no son

instantáneas, sino que lo representado es una y otra vez lo mismo, evocando al vacío. El instante de la toma en los fotógrafos de Düsseldorf, puede corresponder a hace 10 años, al presente o al futuro, es decir, al simple retrato de lo permanente. Es como una nota reiterada que alude a la serialización de la que al principio los Becher participan y que de otra manera Wenders también practica, o ¿no son las tomas largas y monótonas una alusión a esta serialización?

Joan Fontcuberta (1997: 102) señala que la neutralidad fotográfica ligada al documentalismo esconde una apropiación del tiempo que define la fotografía objetivista: “El tiempo pasa a ser simbólicamente eternidad, la simultánea y lúcida posesión de todos los instantes del tiempo”. En Wenders eso también es tangible, ya que las tomas detenidas y fotográficas ocupan una buena parte del metraje. El *index* fotográfico marca aquí una distancia sobredimensionada, pues la separación física del objeto fotografiado es condición inexcusable cuando se habla de fotografía, tal y como sostiene Dubois.

La imagen registrada genera una reverberación en los significantes del objeto representado que se repite por la serialización en las fotografías de la Escuela y en las imágenes casi fijas de Wenders. Ambos señalan algo evidente. El objetivo fotográfico es indicar una constatación más del índice que Dubois presenta. En este sentido, además de situar a la fotografía como huella de lo real —inspirándose en las teorías de Peirce—, también la considera como una categoría de pensamiento.

Aunque la imagen en movimiento se aproxima más a la representación de nuestros recuerdos y al congelar la imagen la connotamos, será ésta la que detona más realidad que la propia realidad, una *suprarrealidad*, concepto en el que Hall Foster (2001: 145) indaga. Es por ello que, una vez más, las intenciones de Wenders de detener la imagen, de fotografiar la inercia como lo hace la Escuela, provoca que se expanda y dilate esta realidad. Nos conduce a reflexionar sobre este viejo objetivo de captar la realidad como *leit motiv*. En este sentido, Hall Foster aclara algunos de los propósitos de la búsqueda de la representación fiel: “El hiperrealismo trata de producir la realidad de la apariencia” (2000: 145), que en Wenders y los Becher se traduce en

mostrarnos la perplejidad de la realidad, a veces de una forma que se puede tachar de monótona y anodina.

De forma genérica el cine conecta intrínsecamente con la acción. Sin embargo, el de Wenders, coloca al espectador bajo otro punto de vista, se produce una detención, como lo hace la fotografía, para activar una reflexión que se va desarrollando gracias al tiempo. La imagen cinematográfica de Wenders, procura ser autónoma, creándonos la sensación de hallazgo, como el fotógrafo que encuentra un posible tema a fotografiar y ejecuta la toma, extraída de la realidad. Wenders rivaliza en ese sentido con la toma fotográfica y sale al encuentro de la imagen como lo haría un fotógrafo de la Escuela.

Veámos al principio como Bordwell resaltaba el contexto histórico. No obstante, se centrará más detalladamente en los recursos del sistema estilístico y sus relaciones con la historia del arte. Este será otro punto de encuentro entre la Escuela y Wenders. Por este motivo señalamos aquí movimientos artísticos relevantes coetáneos, como el *Land art*, el arte conceptual y el cine-arte de Warhol, que se retroalimentan entre sí y están latentes en las obras que nos ocupan. En este sentido es oportuno señalar como en sus primeros cortometrajes, cuando Wenders se unió a la *Academy of Film and Television* de Múnich en 1967, se observan referencias a Warhol. Basta mencionar las aparentemente tomas infinitas y narrativas abiertas en películas experimentales de duraciones imposibles como *Sleep* (Warhol, 1963), en donde su protagonista dormía durante cinco horas y veinte minutos.

Una revisión de la intención primaria, que tanto Wenders como la Escuela de Düsseldorf ostentan, nos hace regresar a la contemplación pictórica. Hall Foster (2000: 221) la justifica como una reacción al nazismo y al imperialismo que “provocó una crisis en la identidad occidental que algunas vanguardias trataron mediante el constructo simbólico del primitivismo”.

Para plasmar este primitivismo, Wenders utiliza planos congelados, que apelan a la contemplación fotográfica y que van más allá, incluso hasta remontarnos al origen de su antecesor, el cuadro pictórico. Recorreremos sus tomas para percibir las imágenes, en ningún caso

interrumpidas por la acción o el texto. El espectador dispone del tiempo suficiente para que su mirada se detenga a escrutarlas.

La fotografía de la Escuela también recupera el posicionamiento del espectador ante las grandes obras clásicas pictóricas. Se suceden escenas grandiosas en formatos enormes, que nos muestran distancias imposibles. Nos ofrecen perspectivas que no podemos captar en nuestra realidad cotidiana, como en la obra de Andreas Gursky, *Montparnase*, otorgándole una credibilidad mayor incluso que a nuestra percepción.

El paso del tiempo es un tema consustancial cuando hablamos de fotografía o cine (Poyato, 2006: 63). Si hay alguna realidad que estos medios consigan plasmar con éxito, es el tiempo. Wenders y los fotógrafos de la Escuela retratan aquello que está condenado a desaparecer. Se trata de imágenes que nos remiten a otro tiempo. Además, ambos comparten el concepto de lo efímero, lo que les lleva a captar imágenes silenciosas y contenidas para conservarlas en la memoria tal y como eran o para representar la huella del pasado. De este modo encuadrarán espacios solitarios, vacíos de contenido humano, vaciados, para presenciar mejor el simple tiempo dilatado, en un afán documental y de archivo. Directamente relacionada con esta circunstancia se debe mencionar la dialéctica que ambos trabajos mantienen con la memoria y la ausencia, la latencia de las imágenes, que tienen elementos connotativos de gran intensidad. Ambas imágenes están marcadas por una tipología basada en la tensión y la contención, que contribuye a una significación mayor, apelando a su cualidad ontológica.

De esta manera, y en ello radica la novedad, Wenders aporta al cine un carácter fotográfico de visualización. No se trata de una narración no sujeta al texto, sino que la forma de posicionar al espectador cambia sustancialmente al colocar a la fotografía o la imagen como vía narrativa principal.

2.5. Conclusiones

Partíamos de una premisa genérica: vincular el cine con la fotografía, aumentando las posibilidades en su interpretación y análisis, tanto cinematográfica como fotográficamente. Teniendo en cuenta que las dos disciplinas emergen de la fotografía, se ha advertido un proceso basado en la expansión de este lenguaje. Además, toda fotografía implica un movimiento, aunque este sólo sea el del paso del tiempo, y toda imagen en movimiento contiene una imagen fija. En Wenders observamos, ya desde sus inicios, un afán por dotar de tiempo a la fotografía, expandiéndola, y este proceso se irá desarrollando durante su trayectoria.

Establecíamos tres líneas principales en este trabajo en las que destacábamos la pertinencia de una aproximación a la fotografía dentro de la obra de Wenders, así como evidenciábamos que la obra de la Escuela de Düsseldorf y la películas de Wenders cuentan con temáticas, tratamiento y contextos coincidentes.

Para ratificar estas propuestas se han deconstruido las imágenes obteniendo su significado aisladamente y abriendo de este modo una vía a la fotografía dentro del cine como un sistema de referencias y significados propios. Al profundizar en ellos hemos encontrado refundada la teoría de que el cine de Wenders y la Escuela pertenecen a un mismo estilo, objetivista. Además de apoyar futuros análisis donde lo fo-cinema-tográfico –acuñando el término que Pedro Poyato propone–, cobre una autonomía, en cuanto a texto independiente del hilo narrativo, pero en estrecha cooperación.

Wenders escoge caminos narrativos poco usuales mediante los que se aleja de lo explícito para aproximarse al propio lenguaje de la imagen. Dejará que esta hable y de esta forma acercarse a los mecanismos de la observación fotográfica. La no interpretación de sus imágenes objetivas es inquietante y contenida. En este sentido Wenders quiere llegar a la verdadera expresión del arte cinematográfico desnudo y lo hace por medio de la fotografía. Pero de este mismo objetivo da cuenta la Escuela de Düsseldorf, que eliminará la instantaneidad en su tomas.

Además, aspirará con su carácter primitivista, a alcanzar los orígenes de la representación. A través de este momento de la imagen proliferarán escenas objetivas con unos parámetros clásicos en la estética de las tomas, distanciadas, frontales, centradas y armónicas. Los movimientos de cámara de Wenders estáticos y espectatoriales, son equiparados con los de los fotógrafos de Düsseldorf en ese anhelo objetivo y neutral. Una mirada central, en ambas, que no pretenden sino alejarse de una manera frontal del objeto fotografiado.

En las imágenes de Wenders se hace patente la huella del tiempo, junto a la falta de información textual. Estas rememoran la magia de cualquier fotografía, siempre silenciosa, como sus tomas o como las instantáneas que Alicia posee de su abuela (un lugar, nada más, que contiene lagunas inconexas). En este sentido, las fotografías de la Escuela también denotan inmovilidad ante el paso del tiempo y un mundo que se mueve en actitud mecanicista.

Para terminar, no se debe olvidar que en ambos movimientos coexisten los mismos escenarios, fruto de un mismo imaginario estético y conceptual entre los que destaca el paisaje como genuino protagonista. Un paisaje de espacios vacíos, abandonados con claras referencias al pasado y donde las secuelas de la Segunda Guerra Mundial aún son palpables.

2.6. Bibliografía

- Augé, M. (1992): *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Baqué, D. (2003): *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, R. (1989): *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. (2001): *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Camiñas, T. (2010): “Una obsesión política en el cine de Wenders: el fin de la violencia cotidiana”, en Camiñas T. y Rodríguez Fuentes C., *El cielo sobre Wenders*. Girona: Luces de Galibo.
- Bellour, R. (2009): *Entre imágenes: Foto, cine, video*. Argentina: Colihue.

- Benjamin, W. (2004): *Sobre la fotografía*. Valencia: Pretextos.
- Brea, J. L. (1991): *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era post-taurática*. Barcelona: Anagrama.
- Dubois, P. (1986): *El acto fotográfico. De la representación a la presentación*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Fontcuberta J. (1997): *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Foster, H. (2001): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Gómez Gómez, A. (2012): “Wim Wenders, apuntes sobre ciudades, moda y, naturalmente, cine” en Acle, D. y Herrero, J., *Expresión, análisis y crítica de los productos audiovisuales: cine*. Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social, pp. 11-36.
- Krauss, R. (2002): *Lo fotográfico por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Marzabal, I. (1998): *Wim Wenders*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Parejo, N. (2010): “Wenders shooting: La fotografía en el cine de Wenders” en Camiñas T. y Rodríguez Fuentes C., *El cielo sobre Wenders*. Girona: Luces de Galibo.
- Poyato, P. (2006): *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinematográfica*. Granada: Grupo Editorial Universitario.



Torsión de la serie por la trama: el caso de *The Melancholy of Haruhi Suzumiya*

Antonio Loriguillo López, Universitat Jaume I, Castellón ⁹ *Orcid* -



3.1. Introducción

EL ESPECTADOR/consumidor de medios contemporáneos cuenta en la actualidad con diversas opciones a la hora de destinar su tiempo de ocio hacia el audiovisual. Por un lado, dispone de innumerables productos audiovisuales en los que su participación es del todo accesoria, algo muy conveniente para la cómoda postura de “pasar el tiempo”: Modo de Representación Institucional (Burch) dominante en el caso del cine, grandes seriales televisivos lineales, videojuegos de final inequívoco y navegación por Internet mediante hipervínculos. Son muestras palpables de la vigencia del *Paradigma Informativo* y del *Paradigma Comunicativo* en sus dos vertientes: el *Modelo Clásico* –nos interesan de aquí el cine y la televisión– y el *Modelo Reticular* –con la hipertextualidad e interactividad que brinda Internet– (Palao, 2011: 140). Por otro lado, existe una demanda cada vez más no-

⁹ <http://orcid.org/0000-0003-3326-6844>

¹⁰ <http://scholar.google.es/citations?user=t-KFedgAAAAJ>

table de productos audiovisuales más complejos que desafían la acomodada posición de los espectadores: *puzzle films* (Buckland, 2007), series de televisión donde los *flashforward* se hacen indiscernibles de los *flashback*, o *visual novels* con finales alternativos válidos. Pensar en si este tipo de productos que fuerzan al espectador a salir de la pasividad habitual pueden llegar a ser tan diferentes de los convencionales –a fin de cuentas lo que intenta el espectador es ordenar el *argumento* (la historia que se cuenta) y deshacer la confusión establecida por la *trama* (su articulación textual, Palao, 2007: 178)– o en si suponen una forma de entretenimiento más legítima –subyace una cultura de que la recompensa vendrá tras el esfuerzo– es algo que se encuentra fuera de nuestros objetivos¹¹.

Nuestro interés se centrará en estudiar cómo los espectadores contemporáneos, con todas las facilidades que ofrecen las sucesivas realidades tecnológicas (DVD, Blu-ray, Internet), actúan ante la aparición de una serie de televisión voluntariamente confusa desde su emisión.

3.2. Torsión de la serie por la trama: narrativas postclásicas en televisión

No ajena a la experimentación y consolidación de los *puzzle films* en el panorama cinematográfico contemporáneo y tras décadas de progresiva introducción de nuevos códigos de lectura de ficción televisiva, en el último lustro se ha producido una masiva aceptación por parte de las audiencias de series de televisión americanas que presentan unas tramas que dislocan el argumento de las más diversas formas. Estamos hablando no sólo de “la angustia del *flashforward*” (Bort, 2011: 54) de *Perdidos* (*Lost*, J. Lieber, J.J. Abrams, D. Lindelof, ABC, 2004-2010)¹² o su efímero corolario *Flashforward* (B. Braga, D. S. Go-

¹¹ Aunque en este punto estamos de acuerdo con Jason Mittell: “Arguably, the pleasures potentially offered by complex narratives are richer and more multifaceted than conventional programming, but value judgments should be tied to individual programs rather than claiming the superiority of an entire narrational mode or genre” (Mittell, 2006: 29-30)

¹² Empleamos para la cita de series televisivas el modelo propuesto por Ivan Bort (2012): *Título en español* (*Título original*, Creador, TV: año inicio- año fin). Seguiremos también su modelo para la cita de episodios: #0x00: *Título del*

yer, R. J. Sawyer, ABC, 2010-2011), sino los universos alternativos paralelos en *Fringe: Al límite* (*Fringe*, J.J. Abrams, A. Kurtzman, R. Orci, Fox, 2008-2013) o la que tal vez sea la propuesta más audaz de todas en cuanto a juego con las formas televisivas: *24* (J. Surnow y R. Cochran, Fox, 2001-2010). Este tipo de narrativas cruzadas, de múltiples focalizaciones en torno a un mismo suceso —al estilo de las películas de González Iñarritu— estructuran algunos de los episodios más estilizados de *Breaking Bad* (#1x01: *Pilot*, V. Gillian, AMC: 2008) o de *Mad Men* (#5x06: *Far Away Places*, S. Hornbacher, AMC: 2012), series que no tienen a la innovación formal por seña pero que se han visto influenciadas por esta corriente de complejidad.

Lo cierto es que el serial televisivo presenta unas características propias que dota a las narrativas catódicas de independencia respecto a las innovaciones narrativas cinematográficas que presentan los *puzzle films*: la continuidad entre episodios (agrupados en entregas o temporadas), la entropía narrativa y la falsa nuclearidad (Bort, 2012). Estos factores únicos hacen de la ficción televisiva un rico ámbito en términos de producción, de recepción y de experimentación. Por ejemplo, nos encontramos comúnmente con episodios que hacen escasas referencias a anteriores entregas de una misma temporada ya que su línea argumental es auto-conclusiva. Es el caso de los denominados *standalone episodes* que abundan tanto en series dramáticas como *House* (*House, M.D.*, D. Shore, Fox: 2004-2012) como en *sitcoms* al estilo de *The Office* (G. Daniels, NBC: 2005-2013), y que encuentran su máximo exponente en la franquicia *CSI: Crime Scene Investigation*. Esto permite que cada episodio tenga la apariencia de ser nuclear en el argumento de la serie, permitiendo así prolongar la duración de ésta en el tiempo¹³.

Es la aceptación de características como ésta la que permite a las series conseguir un impacto mayor con su transgresión, proveyendo al espectador de nuevas reglas del juego que debe aprender para po-

episodio, Director, TV: año de emisión).

¹³ La realidad es que la presencia de *episodios de relleno* es prácticamente unánime en todas las series de ficción y se hace indispensable por su función catalizadora, incluso en narrativas complejas como *Los Soprano* (#1x05: *College*, A. Coulter, HBO: 1999) o la propia *Perdidos* (#3x13: *Exposé*, S. Williams, ABC: 2007).

der seguir con garantías el argumento, en la línea de los *mind-game films*:

Mind-game films at the narrative level, offer –with their plot twists and narrational double-takes– a range of strategies that could be summarized by saying that they suspend the common contract between the film and its viewers (Elssaesser, 2007: 19-20)

Jason Mittel se ha encargado de estudiar con atención este fenómeno en EEUU, que él llama *complex television* (Mittel, 2006), y cuyo auge asocia a diversos factores. El primero de ellos se debería a una mayor valoración entre los públicos de la complejidad serial que la presente en los filmes enmarañados, en gran parte debido a que pueden expresar todas las ventajas de los seriales: el tiempo para desarrollar situaciones y personajes en profundidad y un control para el creador original que no se tiene en el modelo director-centrista de Hollywood. En segundo lugar, existe una coyuntura favorable del sistema industrial: la multiplicación de los canales de pago y la consecuente necesidad de los mismos en diferenciarse competitivamente para conquistar nichos de suscriptores con series *de culto*, que más allá de su éxito de audiencia constituye un jugoso mercado gracias a las reposiciones y a las ventas DVD o Blu-ray. Por último, estas nuevas formas de ver televisión gracias a la tecnología (del vídeo a Internet) decantan la balanza del control de los contenidos hacia el espectador-usuario y permiten compartir la excitación sobre el desenlace de su *show* favorito en discusiones en foros y sitios Web hechos por y para fans. El éxito de estos foros sociales se debe sin duda a esta nueva manera de actuar con el *texto* televisivo:

What seems to be key goal across videogames, puzzle films, and narratively complex television is the desire to be both actively engaged in the story and successfully surprised through storytelling manipulations. This is the operational aesthetic at work –we want to enjoy the machine’s results while also marveling at how it works. [...] This account of narrative complexity suggests that a new paradigm of television storytelling has emerged over the past two decades, with a reconceptualization of the boundary between episodic and serial forms, a heightened degree of self-consciousness in storytelling mechanics, and demands for inten-

sified viewer engagement focused on both diegetic pleasures and formal awareness (Mittel, 2006: 38-39)

Mittel dialoga así con Roland Barthes y su reflexión acerca de los conceptos de *Texto* y de *Obra*¹⁴, que más tarde retomaremos para relacionar el consumo *fuera de la televisión* de este tipo de series de trama compleja.

3.3. *Anime y complex* televisión

El cine de animación se distingue del resto, en primer lugar en el soporte sobre el que se construyen las imágenes [...] De este modo, al mismo tiempo que el espectador rebaja sus expectativas de verosimilitud, las posibilidades de los mundos de ficción aumentan (Benet, 2004: 150)

Estructuralmente, la ilustración y la animación son formas de expresión idóneas para la experimentación en todos los campos, desde el narrativo al formal. Y no únicamente por el apunte del profesor Benet, sino porque su elaboración es notablemente menos costosa, con lo que el control comercial, siempre tendente a formas menos arriesgadas, es sensiblemente más laxo. De esta manera encontramos manifestaciones, aunque no generalizadas, de infinitas tramas argumentales, perecederas o que pueden ser retomadas en otros arcos, y continuos *crossovers* entre realidades paralelas en verdaderos estandartes comerciales de la contemporaneidad como son los cómics de las grandes editoriales americanas: DC y Marvel. Por poner un ejemplo palpable: la editorial DC a través de su sello Elseworlds se dedica a reubicar a sus héroes bajo la pregunta *¿Qué pasaría si...?*. Bajo esta premisa, ha publicado obras en las que se desarrollan escenarios del tipo: «qué hubiera pasado si Superman hubiera aterrizado en la Unión Soviética en lugar de en EEUU» (*Superman: Hijo rojo*, 2003) ó «cómo se las apañaría Batman en una Gotham de la época victoriana persiguiendo a Jack el Destripador» (*Gotham by Gaslight*, 1989). Sin embargo, este tipo de *spin-off* no suele conseguir una adaptación animada, algo que hay que entender en el contexto de la producción y recepción de la ani-

¹⁴ “The difference is this: the work is a fragment of substance, occupying a part of space of books (in a library for example), the Text is a methodological field [...] *the Text is experienced only in an activity of production*” (Barthes, 1971: 156-157)

mación en Occidente, que salvo concretas muestras autorales (Jan Švankmajer, Ralph Bakshi o incluso Matt Groening y Seth McFarlane, entre muchos otros) se dirige a un público decididamente infantil, lo que, parece ser, conlleva estructuras narrativas menos innovadoras y arriesgadas.

El hecho de que, para Japón, el cine de animación –al igual que el manga respecto a la literatura– no sea un género aparte, sino un simple soporte, un canal de expresión homologable al cine de imagen real, le permite adoptar las mismas estrategias narrativas y tratar los mismo temas que éste, sin que el formato condicione los contenidos (Cueto, 2003: 53)

No sucede lo mismo en el sector de la animación en Japón, donde el *anime* es un vehículo más con el que experimentar nuevas formas de relato secuencial, algo permitido por la liberación de la exclusividad de producción de piezas infantiles. Asimismo, la propia oferta televisiva de Japón, muy diversificada en televisiones de pago por satélite, permite dar salida a la ingente producción de *anime* comercial, convenientemente apoyada en las salas de cine comerciales para el estreno de las películas de los *anime* de más éxito: de veteranos como *Doraemon*, *Detective Conan* o *Shin Chan* al poderoso tridente de la revista manga más célebre, la Weekly Shōnen Jump: *Naruto*, *One Piece* y *Bleach*¹⁵.

Todo ello confiere al *anime* japonés una serie de especificidades que lo apartan por completo de la tradicional concepción que Occidente tiene de este medio de expresión, y que pueden resultar un tanto chocantes o, por lo menos, insólitas para el profano: un cine de planteamientos comerciales que no está exclusivamente dirigido al público infantil; una producción pensada para el mercado local (sin las aspiraciones universales de los productos Disney y similares) que trata temas propios con estrategias de representación también propias; una mayor permisivi-

¹⁵ Aunque no podamos extendernos aquí, son especialmente remarcables los estrechos lazos entre la industria editorial y los estudios de animación en Japón. Desde Osamu Tezuka, la mayoría de *animés* en televisión son adaptaciones de mangas de éxito. Pese a suponer mucho más que unos *storyboards* inmejorables, las adaptaciones animadas suelen pasar el filtro de la censura, muy sensible en Japón a la actualidad social de sucesos cruentos.

dad en el tratamiento del sexo y la violencia, ingredientes que Occidente suele eliminar por completo (salvo en el caso de la animación “de autor”); más complejidad en los guiones y una mayor extensión en el tratamiento de las historias, así como formas narrativas que emulan el formato o su potencial público exijan una expresión más ágil y simplista (Cueto, 2003: 37-38)

Queremos aquí recalcar que nos estamos refiriendo a la producción y recepción de *anime comercial*, empleando el adjetivo en su modo más superlativo. Es así como encontramos, con cada vez más frecuencia, dentro de propuestas manifiestamente comerciales, la existencia de universos alternativos y torsiones del argumento por la trama, siempre en argumentos relacionados con los viajes en el tiempo, la ciencia-ficción o la fantasía: desde el cándido romance de rasgos *shōjo* como *The Girl Who Leapt Through Time* (*Tokki o Kakeru Shōjo*, M. Hosoda, Madhouse, 2006)¹⁶ a violentas y cruentas historias de finales alternativos en series como *When they Cry* (*Higurashi no Naku Koro ni*, C. Kon, Studio Deen, Chiba TV/Kansai TV, 2006) o *Future Diary* (*Mirai Nিকে*, N. Hosoda, Asread, Chiba TV, 2011), o la reconstrucción del momento nuclear de convergencia de líneas argumentales a través de la multifocalización en *Boogiepop Phantom* (*Bugipoppu wa Warawanai Boogiepop Phantom*, T. Watanabe, Madhouse, TV Tokyo, 2000). Los viajes en el tiempo y sus efectos llegan a formar parte central del argumento de series como *Steins; Gate* (H. Hamasaki y T. Sato, White Fox, AT-X/Tokyo-MX, 2011), con una trama plagada de repeticiones y *déjà vu* del pasado ya vivido tanto por los personajes como por los espectadores focalizados en ellos. Incluso franquicias de éxito y de culto como *Neon Genesis Evangelion* (*Shin Seiki Evangerion*, Hideaki Anno, Gainax/Tatsunoko, TV Tokyo/Animax, 1995-1996) continúan en los últimos años perpetuándose comercialmente ofreciendo mediante nuevas películas una revisión de situaciones, añadiendo nuevos personajes y cambios en el argumento con finales alternativos al que la serie planteaba.

¹⁶ Para citar tanto películas como series relativas al anime japonés emplearemos la casuística apuntada por Bort pero con una variante que creemos esencial en el contexto de producción y recepción del *anime* contemporáneo: el estudio de animación encargado de llevarla a cabo. Así pues, la fórmula resultaría: *Título en español o inglés* (*Título original*, Creador, Estudio de animación, TV1/TV2/...: año inicio- año fin).

3.4. *The Melancholy of Haruhi Suzumiya*

El objeto de estudio de nuestro trabajo es la aparición en 2006 de un nuevo giro de la *complex television* hasta entonces y del que a nosotros no nos consta precedente: *The Melancholy of Haruhi Suzumiya* (*Suzumiya Haruhi no Yūutsu*, Tatsuya Ishihara, Kyoto Animation, Tokyo MX, 2006 y 2009). La franquicia *Haruhi Suzumiya* surge de las novelas juveniles de Nagaru Tanigawa, de publicación en curso desde 2003.

La diégesis del *anime* gira en torno la existencia de Haruhi Suzumiya, una extravagante estudiante de secundaria con la facultad de cambiar la realidad de manera inconsciente gracias a unos poderes casi divinos. Haruhi no quiere aceptar el aburrido mundo de los adultos como el único posible, por lo que muestra únicamente interés sobre aquello que es paranormal, siendo su principal obsesión la búsqueda de extraterrestres, viajeros en el tiempo y espers que den más sentido a la existencia. Para ello, crea junto a Kyon, el resignado narrador de la serie, un club de actividades extraacadémicas, la SOS Brigade. Lo que ella desconoce en todo momento es que su sueño se ha hecho realidad, pues todos los miembros de la SOS Brigade –excepto Kyon– son representantes de cada uno de los grupos antes citados, en misión de velar por la estabilidad del ánimo de Haruhi y, por tanto, del mundo conocido. Bajo esta premisa, siempre focalizados internamente en el punto de vista de Kyon, vemos como los miembros de la SOS Brigade hacen verdaderos malabares en todo tipo de actividades para controlar el estado de ánimo de su impaciente líder¹⁷, en unas situaciones inverosímiles que únicamente pueden suceder por la voluntad de Haruhi. Sirva como ejemplo la grabación de la película que el grupo realiza para el festival cultural del instituto dentro del arco *El suspiro de Haruhi Suzumiya* (episodios 20-24), en el que, con tan sólo

¹⁷ Posiblemente quepa aquí una reflexión fantasiosa: ¿son extrapolables los esfuerzos de la SOS Brigade para evitar que Haruhi Suzumiya, garante de la *sutura* del mundo, se aburra o enfade, a los esfuerzos del MRI para evitar al espectador el horror que supone *lo real*? El más claro ejemplo en la diégesis podría ser el uso de los poderes sobrenaturales para acabar ganando el partido de béisbol ante el previsible enfado de Haruhi, de consecuencias mortales, en el episodio #1x04: *The Boredom of Haruhi Suzumiya*, T.Ishihara, Kyoto Animation, Tokyo MX: 2006.

pensarlo, los cerezos florecen en otoño y la viajera en el tiempo, Mikuru Asahina, dispara rayos láser por los ojos para ahorrar incluir efectos especiales en la postproducción. De la misma manera, el arco *Remote Island Syndrome* (episodios 6 y 8) es fruto del deseo de Haruhi de resolver un misterioso crimen de estilo novelesco.

El argumento, nada profundo, es una auténtica fiesta para el *otaku* al jugar a la parodia de géneros y situaciones típicas¹⁸, algo que sólo un lector habitual de *anime* puede descodificar. Entre los temas tratados se pasa de los más afines a las tramas dislocadas, como el viaje en el tiempo, la ciencia-ficción y lo sobrenatural, a los clichés de la vida en la secundaria japonesa y el *coming of age*, con espacio para la comedia con toques románticos, para lo *ecchi* –muestras notables de *fan service*: chicas conejito, sirvientas, chicas con gafas– e incluso para el *mecha*: robots y naves espaciales. Sin embargo, la originalidad e interés de la serie residen en su emisión.

3.5. Cronología y orden de emisión

La primera temporada está compuesta por catorce episodios, emitidos durante los meses de abril y julio de 2006. Se adapta en esta temporada de manera íntegra la primera de las novelas de Tanigawa (*The Melancholy of Haruhi Suzumiya*, 2003), así como material perteneciente a las novelas tres (*The Boredom of Haruhi Suzumiya*, 2003), cinco (*The Rampage of Haruhi Suzumiya*, 2004) y seis (*The Wavering of Haruhi Suzumiya*, 2005).

En esta primera temporada, Kyon narra los inicios de la SOS Brigade, desde que conoce a Haruhi en su primer día en el instituto hasta el reclutamiento de todos sus miembros: la callada alien Yuki Nagato, la tímida viajera en el tiempo Miruku Asahina y el desenvuelto esper Itsuki Koizumi. Pese a la incredulidad inicial y después de las revelaciones de cada uno de ellos acerca del poder de Haruhi, Kyon se ve obligado a aceptar resignadamente su papel central en la estabilidad mundial. La verdadera prueba llega al final del arco *La melancolía de Haruhi Suzumiya*, al quedar éste atrapado en un nuevo mundo en el

¹⁸ Patente aquí la vocación de pastiche de la televisión, omniinclusiva de la cultura electrónica (Sánchez-Biosca. 1995, *Una cultura de la fragmentación: Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana).

que sólo existen él y Haruhi y que de continuar expandiéndose acabaría con el mundo conocido. Kyon, gracias a las pistas de Nagato y Mikuru, cae en la cuenta de que la única persona a la que Haruhi elegiría para un nuevo mundo es él, por lo que sólo tiene que besar a Haruhi para que todo vuelva, y todo vuelve, a la normalidad. Después del incidente, el argumento relata como Haruhi arrastra a la SOS Brigade a actividades menores, desde participar en una liga de béisbol amateur a aceptar el reto del club de informática para una partida de videojuego.

El rasgo más interesante de esta primera temporada es que se emitió en un orden no lineal, de manera desordenada y con una doble numeración que únicamente puede escucharse en el avance del siguiente capítulo: mientras que Haruhi anuncia el número del episodio en orden cronológico, Kyon la corrige diciendo el número del episodio en el orden de emisión. El juego alcanza la confusión máxima cuando en la *preview* del episodio número doce, tanto Haruhi como Kyon proclaman que se trata del episodio doce –el único de todos los de la serie en el que coinciden orden cronológico y orden de emisión–. Este hecho no debe pasar por alto, puesto que es una muestra de la *auto-consciencia* de la serie de su propia complejidad:

This multifaceted process of conveying data to spectators is moderated by three properties: “self-consciousness,” “knowledgeability,” and “communicativeness” (Bordwell et al. 1985, p. 25). Firstly, the self-consciousness refers to the degree in which the film acknowledges its constructed nature and breaks the illusion of being a segment of reality. More specifically, a narration can be *self-conscious* to different degrees, depending on how much it flaunts the actual transmission of information to the audience. When we want to evaluate the element of self-consciousness in a film, we ask questions such as “how aware is the narration of addressing the audience?” or “which aspects reveal the artificiality of the narrating act?” (Thanouli, 2007: 227-228)

La audacia de confundir al espectador desde el primer episodio (#1x01: *The Adventures of Mikuru Asahina Episode 00*, T.Ishihara, Kyoto Animation, Tokyo MX: 2006) –algo que hace replantearse a los espectadores si se ha producido un cambio en la programación y están

viendo otro *anime*— queda poco a poco sometida por la narración lineal en episodios siguientes. De hecho, la columna vertebral de esta primera temporada, los seis episodios del arco *La melancolía de Haruhi Suzumiya*, es emitida cronológicamente, interrumpida eso sí por otros episodios *standalone* como el #1x04: *The Boredom of Haruhi Suzumiya*, el #1x07: *Mystérique Sign*, el #1x11: *The Day of Sagittarius* o el arco detectivesco de *Remote Island Syndrome* (episodios seis y ocho).

Tras la gran acogida de la primera temporada tanto en Japón como en el resto del mundo, desde la comunidad *otaku* se especulaba sobre la segunda temporada. ¿Optaría el estudio por la misma vía pese a perder el factor sorpresa o se rendirían a la linealidad? La respuesta llegó con el anuncio de una reemisión cronológica de veintiocho episodios, en la que los nuevos episodios se irían incorporando a los de la primera temporada, en una linealidad nunca vista en la serie. Sin embargo, la verdadera sorpresa estaba por venir, en otra maniobra más temeraria que audaz dentro de un *anime* comercial televisivo: tras sólo un capítulo nuevo, se procedió a la emisión de ocho episodios del mismo argumento titulados *Endless Eight*, en los que se repetían una y otra vez las dos últimas semanas de las vacaciones de verano de la SOS Brigade. Esta audacia desafía todas las reglas del formato televisivo, incluso aquellas que la primera temporada había hecho aprender a sus espectadores. Producir ocho veces el mismo argumento con ligeras variantes —que no repetir el mismo capítulo ocho veces— es un ejercicio de máxima *auto-consciencia* que podría ser visto como un gesto soberbio en un contexto de productos de máximo nivel comercial que ocupan un espacio televisivo apoyado por unos anunciantes muy pendientes de los índices de audiencia. Y más en una temporada de únicamente catorce episodios tras tres años de espera respecto a la primera temporada.

El argumento de esta segunda temporada recoge íntegramente la segunda novela (*The Sigh of Haruhi Suzumiya*, 2003), además de adaptar material de la tercera y de la quinta. Los episodios de la segunda temporada se suceden de manera lineal. En #2x01: *Bamboo Leaf Rhapsody*, Kyon viaja en el tiempo en compañía de Mikuru Asahina al festival de Tanabata de tres años atrás, momento en el que Haruhi obtiene su don. Allí, bajo el pseudónimo de John Smith, Kyon ayuda a una joven Haruhi en una de sus excéntricas travesuras. Este acto es

clave en el futuro, ya que Haruhi se enrolará en su instituto al reconocer el uniforme y buscar al misterioso John Smith que la ayudó en el pasado. Los siguientes ocho episodios (del 2 al 9), todos bajo el título de *Endless Eight*, recogen el bucle de repetición de las dos últimas semanas de agosto. Tras la perturbadora sensación de *déjà vu* de Kyon y Koizumi y la imposibilidad de Mikuru para viajar en el tiempo, Nagato revela al grupo que Haruhi es la responsable de que esas dos últimas semana de verano se hayan repetido hasta 15.532 veces. No es hasta que Kyon sugiere acabar el verano con una sesión de estudio conjunta para acabar los deberes cuando Haruhi da por concluido el verano y el bucle finaliza¹⁹. Finalmente, en el arco argumental de *El suspiro de Haruri Suzumiya* (episodios 10, 11, 12, 13 y 14) vemos el proceso de producción de la película de la SOS Brigade antes de su estreno en el festival cultural.

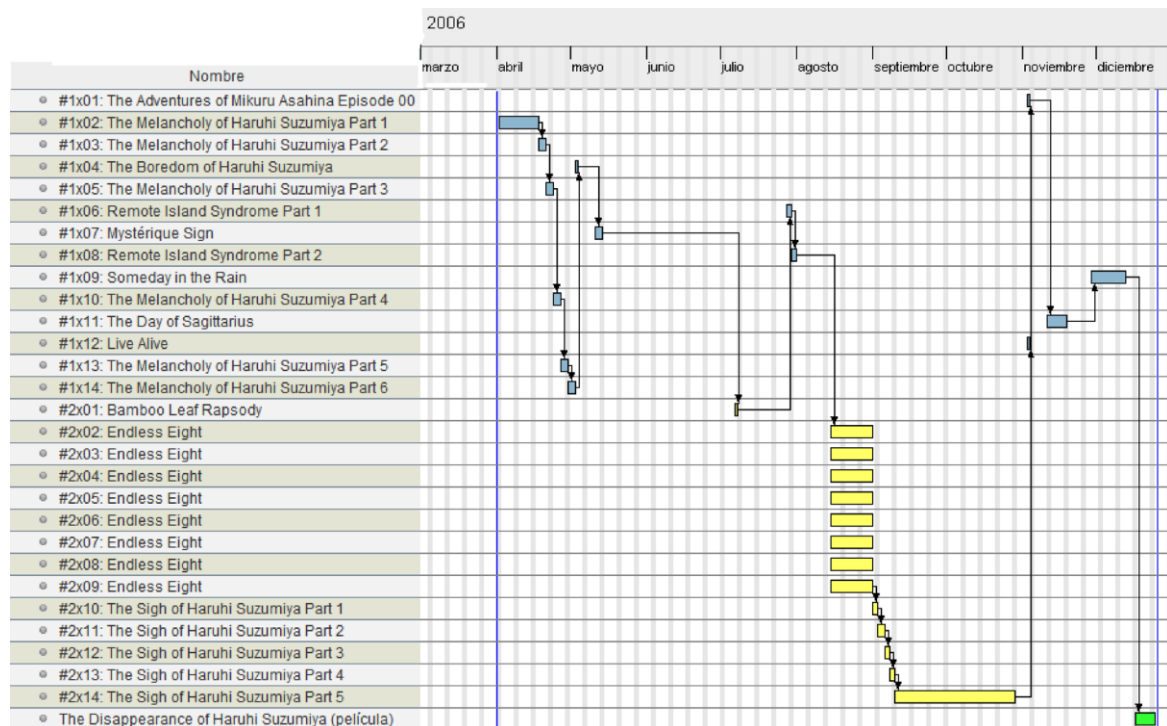


Figura 1. Fuente: elaboración propia con Gantt Project

¹⁹ En la novela, la acción de *Endless Eight* ocupa tan sólo un capítulo y se solventa en una sola repetición, por lo que la adaptación supone aquí más que nunca una reinterpretación del argumento mediante el empleo de las posibilidades que ofrece el audiovisual. Así, la auto-consciencia no se da únicamente en el capítulo, sino que pasa a ser una auto-consciencia de la serie sobre sí misma como entrega por capítulos en un contexto televisivo, regido por unas normas y convenciones que son transgredidas.

En este gráfico (figura 1) hemos querido sintetizar, de manera aproximada²⁰, las líneas temporales de las dos temporadas de *The Melancholy of Haruhi Suzumiya* (primera temporada en azul, segunda temporada en amarillo) y de la película *The Disappearance of Haruhi Suzumiya* (en verde). De arriba abajo, encontramos todo el material estrenado por orden de emisión. Como podemos observar, en la diégesis tan sólo transcurren ocho meses²¹, de abril a diciembre de un mismo año. Durante la propia serie podemos ver pistas de los saltos temporales no justificados que sólo podemos entender tras ver la segunda temporada. Encontramos en la primera temporada indicios de que los nuevos episodios no son posteriores cronológicamente y de que hay salida al verano sin fin: el disfraz de rana que puede ser visto en el episodio #1x09: *Someday in the rain* (figura 2) es obtenido como pago de un trabajo veraniego de la brigada como mascotas de un supermercado tres meses antes (figura 3).



Figuras 2 y 3

3.6. Universos heterogéneos: *The Disappearance of Haruhi Suzumiya*

Al año siguiente se estrenó la primera y única hasta el momento película de la franquicia: *The Disappearance of Haruhi Suzumiya* (*Suzumiya*

²⁰ Nos hemos basado en el calendario escolar japonés y la distribución de los trimestres lectivos: abril-julio, septiembre-diciembre y enero-marzo. Además, hemos prestado atención a fechas señaladas como el festival de Tanabata (7 de julio) o a la celebración del festival cultural del instituto (primera semana de noviembre).

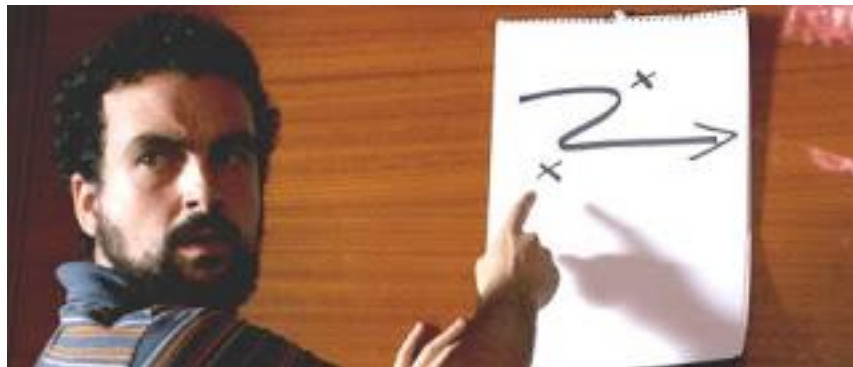
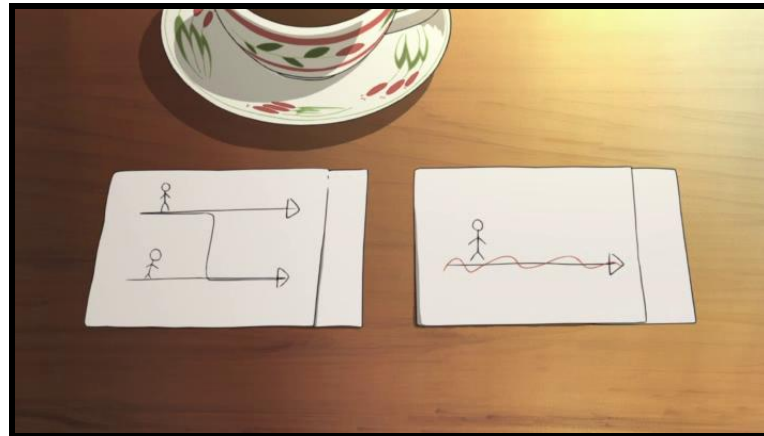
²¹ No hemos incluido en el gráfico los dos viajes temporales al festival de Tanabata de tres años atrás del episodio #2x01: *Bamboo Leaf Rhapsody* ni de la película.

Haruhi no Shōshitsu, T. Ishihara, Kyoto Animation, 2010), una adaptación de la cuarta novela (2004), de mismo título, de Nagaru Tanigawa.

El argumento, ubicado temporalmente entre los días 17 y 24 de diciembre del mismo año que la serie, sigue las peripecias de Kyon, que se encuentra de un día para otro en un mundo en el que Haruhi y el resto de miembros de la SOS Brigade no tienen poderes paranormales ni lo reconocen. Kyon sigue entonces una serie de pistas dejadas por Nagato para restaurar el mundo al que él pertenece. Para ello, debe viajar tres años atrás con la versión adulta de Mikuru para pedir ayuda a la versión anterior de Nagato, que le revela que será ella misma la que cambiará el mundo en tres años al entrar en crisis. Para impedirlo, Kyon vuelve de nuevo a la noche en el que el mundo cambia para inyectar a Yuki el programa de restauración, pero es gravemente herido por Ryoko, otra alien protectora de Yuki. Antes de desmayarse, Kyon escucha a una versión futura de él mismo diciéndole que no se preocupe, que él se encarga de ahí en adelante. Al día siguiente, el mundo ha vuelto a su curso previo, con Kyon recuperado para celebrar la Nochebuena con el resto de las SOS Brigade.

Pese a tratarse de una película de argumento temporalmente confuso y en tanto en cuanto no se conoce hasta el final si el mundo ha cambiado o si Kyon ha entrado en una realidad paralela ni cómo ha sucedido, la película entraría a formar parte de un grupo de películas en las que la focalización con el personaje protagonista las hace prácticamente lineales. Dentro de este grupo podemos mencionar filmes como *Atrapado en el tiempo* (*Groundhog Day*, H. Ramis, 1993), *Midnight in Paris* (W. Allen, 2011) o *Los cronocrímenes* (N. Vigalondo, 2008), donde al estar focalizados en un personaje, los saltos temporales quedan justificados para el espectador e integrados en la diégesis, a diferencia de películas de argumento totalmente dislocado por la trama sin explicación inicial como *Memento* (C. Nolan, 2000), *The Tracey Fragments* (B. McDonald, 2007) o las películas de David Lynch. Además, la película incluye justo en la mitad del metraje una explicación gráfica a cargo de Koizumi de las torsiones temporales producidas, de una manera muy similar a la explicación del científico en *Los cronocrímenes*, también aproximadamente en la mitad del filme. Entendemos que este tipo de aclaraciones constituyen diques de contención del aburrimiento del que habla Barthes en relación a los textos

complejos: “The reduction of reading to a consumption is clearly responsible for the ‘boredom’ experienced by many in the face of the modern (‘unreadable’) text, the avant-garde film or painting: to be bored means that one cannot produce the text, open it out, *set it going*” (Barthes, 1971: 163). Explicaciones como las de los citados filmes (figuras 4 y 5) constituyen por tanto una concesión a la comercialidad, rasgo estructural en la franquicia *Haruhi Suzumiya* y en el *anime*.



Figuras 4 y 5

3.7. El texto verdadero: Orden de emisión vs. Consumo DVD y fansubs

Para concluir, debemos apuntar al interesante cruce de caminos que obras como *The Melancholy of Haruhi Suzumiya* crean entre la *complex televisión* y su consumo contemporáneo en el contexto tecnológico actual, algo que nos obligan a revisar de nuevo la noción de texto barthesiana. Queremos acercarnos en concreto a la experiencia del usuario de las redes *fansub* y/o del consumidor de la obra en formato DVD o Blu-ray, puesto que su experiencia difiere de tal manera a la experiencia de seguir la serie en la emisión original que llega a desvirtuar de manera absoluta los riesgos y genialidades asumidos en la

producción²². En este sentido, Laurie Cobbison recoge sucintamente las posibilidades de la cadena de recepción de *anime* en el contexto de EEUU:

An anime film such as Hayao Miyazaki's *My Neighbor Totoro* may be experienced in the theater in its original Japanese form without subtitles, may be taped and subtitled by amateur translators, may be translated and dubbed into English by a North American distributor (Fox Video) for videotape and DVD without a Japanese audio track, and then may be licensed by a different distributor (Disney) that announces a new DVD release containing the Japanese track and then postpones the release indefinitely. Not only does the experience of the text shift as it moves between languages, but the ability to experience the text shifts as the work, the tangible product, moves between producers, amateur translators, and licensed distributors, each of whom changes the text in order to cater to their perceived audiences, exemplifying the plurality that Barthes argues characterizes the text, particularly when some viewers may download a fan sub translated by amateurs and then later purchase a licensed version for comparison (Cobbison, 2005:47)

En el caso que nos ocupa, a toda esta profusión de diferentes versiones de un mismo texto de *anime* se le añade otra dimensión: el orden de visionado. Y es que, tanto en los diferentes formatos de distribución oficial como en las versiones de descarga gratuita de la comunidad *otaku* de *The Melancholy of Haruhi Suzumiya* se ofrecen dos opciones: ver la serie en orden cronológico²³ o ver la serie en su orden de emisión televisivo. De esta manera, tanto desde las fuentes oficiales como desde el altruismo *hacker*, este último apoyado en los foros de discusión *otaku* y *fansub* de Internet, se busca restaurar por todos los medios la linealidad, encajar las piezas del puzzle sin dejar más incertezas que las que el argumento pueda ofrecer, contraviniendo así la

²² “And yet the form of the work affects the experience of the text. [...] when works are produced in alternate languages and formatted as different kinds of objects, the textual experience alters” (Cobbison, 2005:46)

²³ Bandai Entertainment, la distribuidora en EEUU, ha optado por mantener como primer episodio #1x01: *The Adventures of Mikuru Asabina Episode 00* pese a que cronológicamente no corresponda.

transgresión perpetuada desde la producción televisiva contra las facilidades que la instantaneidad de la imagen electrónica por satélite ofrecen al espectador. Tanto que incluso ofrece una gran resistencia a entrar en otras de las prácticas habituales en televisión: la rueda de reposiciones.

La figura del *otaku* no es tampoco inocente, pues en su deseo de conocerlo todo está sin duda el conocimiento de que la percepción propia no es garante suficiente de certeza. Para salir de su *docta ignorancia*, el *otaku* busca el sentido al episodio que acaba de ver en su comunidad virtual –si es que ésta no se lo ha indicado en el momento de ofrecer los links de descarga del episodio en cuestión—. Lo cierto, es que este Espectador Usuario / Dios Newtoniano (Palao, 2004: 279) pasaría a encarnar a uno de los grandes villanos de la imagen televisiva: el escenógrafo, que interviene de manera fraudulenta en la transparencia referencial del medio (Palao, 2004: 260) aunque se trate de una ficción en la que se transgrede la simultaneidad temporal: la duración real del suceso no es su temporalidad de visión. O tal vez no. Tal vez el hombre/mujer-velocidad (Kerkhove) decida ser fiel al orden de emisión, pues en su poder está la posibilidad de hacerlo: el acceso a la secuencialidad está garantizado. En todo caso, se constata en una vía o la otra que el usuario tendrá el conocimiento de cómo hacerlo. Más que nunca, “el objeto perdido, motor del relato, debe quedar anegado por el saber” (Palao, 2004: 251).

Esta visión parece encajar, eso sí, con la soñadora visión de Barthes acerca la (re-)escritura como práctica necesaria para el acto de lectura:

The Text (if only by its frequent ‘unreadability’) decants the work (the work permitting) from its consumption and gathers it up as play, activity, production, practice. This means that the Text requires that one try to abolish (or at the very least to diminish) the distance between writing and reading, in no way by intensifying the projection of the reader into the work but by joining them in a single signifying practice (Barthes, 1971: 162)

Lo que se viene a constatar, bajo nuestro punto de vista, es que las tecnologías, a pesar de ofrecer la posibilidad de una discusión plural

de un texto complejo dejando de lado el formato de la obra²⁴, refuerzan de manera sistemática el orden que pudiera representar el Modo de Representación Institucional, siempre dentro del *Modelo Difusión* en convergencia con el *Modelo Reticular*, del *Paradigma Informativo*: linealidad, causalidad y *raccord*.

3.8. Bibliografía

- Barthes, Roland (1971): "From Work to Text". En *Image, music, text*. Nueva York: Hill and Wang, 1996.
- Benet, Vicente (2004): *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Bort Gual, Iván (2010): *S(c)inergias televisivas: una aproximación historiográfica al actual auge del serial dramático televisivo norteamericano. Los años cincuenta, Alfred Hitchcock, Twin Peaks y la HBO*. Covilha (Portugal): Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação.
- . (2011): "Narrativa a la deriva: de Perdidos a la eternidad". En *L'Atalante, Revista de Estudios Cinematográficos, Número 11*, Enero-Junio 2011. Valencia: Asociación Cinefórum L'Atalante, Universitat de València. Páginas 52-59.
- . (2012): *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo: partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas*. Castellón: Tesis doctoral, Universitat Jaume I.
- Buckland, Warren (2009): *Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema*. Oxford: John Willey & sons.
- Cubbison, Laurie (2005): "Anime fans, DVDs, and the Authentic Text". En *The Velvet Light Trap, Número 56*. Otoño 2005. Austin: University of Texas Press. Páginas 45-57.

²⁴ "The work becomes a means of capturing the text and limiting its plurality by restricting it to a given format, but the potential of the DVD format, I would argue, is that it can allow for a more plural experience of the text than other formats can. [...] allowing fans to focus their discussions on anime as texts rather than on format issues" (Cubbison, 2005:47-48).

- Elsaesser, Thomas (2007): “The Mind-Game Film”. En Buckland, Warren (2009): *Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema*. Oxford: John Willey & sons. Páginas 13-42.
- Mittel, J. (2006): “Narrative complexity in contemporary American television”. En *The Velvet Light Trap*, Número 58. Otoño 2006. Austin: University of Texas Press. Páginas 29-40.
- Palao Errando, José Antonio (2004): *La profecía de la imagen-mundo: para una genealogía del paradigma informativo*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- . (2007): “La relación entre la trama y el argumento: reflexiones en torno al thriller contemporáneo”. En Marzal Felici, Javier y Gómez-Tarín, Fco. Javier (eds.) (2007): *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo. pp. 177-193.
- . (2008). “Corredores sin ventanas, acrobacias sin red: linealidad narrativa e imaginario hipertextual en el cine contemporáneo”. En Tortosa, Virgilio (ed.). *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual*. Alicante: Universidad de Alicante.
- . (2011): “Entre modelos”. En: *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, nº 2. Castellón: Asociación para el Desarrollo de la Comunicación adComunica, Universidad Complutense de Madrid y Universitat Jaume I, 139-141.
- . (2012): “Hiperencuadre/Hiperrelato: Apuntes para una narratología del film postclásico”. *I Congreso Internacional de la Red Iberoamericana de Investigadores Audiovisuales (INAV)*. 23-25 de mayo de 2012.
- Thanouli, Eleftheria (2007): “Looking for Access in Narrative Complexity. The New and the Old in Oldboy”. En Buckland, Warren. (2009): *Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema*. Oxford: John Willey & sons. Páginas 217-233.
- Zapater, Juan, et al. (2003): *Dibujos en el vacío. Claves del cine japonés de animación*. Valencia: IVAM Documentos 11.

Partículas elementales: análisis del opening de *Fringe (Al límite)* como paradigma de las partículas de apertura y cierre de las series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas

Iván Bort Gual, Centre d'Ensenyament Superior Alberta Giménez (CESAG), Palma de Mallorca

Perfil en ²⁵ *Orcid* y en ²⁶ *Google Académico*

Francisco Javier Gómez-Tarín, Universitat Jaume I, Castellón.

Perfil en ²⁷ *Orcid* y en ²⁸ *Google Académico*

4.1. Introducción: de los títulos de crédito cinematográficos al *opening* televisivo

EN 1954, Saul Bass diseñaba su primera secuencia de títulos de crédito cinematográficos. Lo hacía para Otto Preminger y su película *Carmen Jones*. Esta sinergia positiva pronto iniciaría la estela de un trabajo que se convertiría en punto de inflexión historiográfico para el campo de los títulos de crédito. Desde entonces, y hasta finales de los años sesenta, las secuencias de títulos de crédito cinematográficos

²⁵ <http://orcid.org/0000-0002-6909-3677>

²⁶ <http://scholar.google.es/citations?user=eN6RsFsAAAAJ>

²⁷ <http://orcid.org/0000-0003-2646-667X>

²⁸ <http://scholar.google.es/citations?hl=es&user=2DGB0YUAAAAJ>

cas vivieron su era dorada, con los trabajos de Maurice Binder, Pablo Ferro, Dan Perri o Robert Brownjohn (Solana y Boneu, 2008) para ir poco a poco perdiéndose entre las exigencias del incipiente medio televisivo. En los noventa fue Kyle Cooper y su secuencia para *Seven* (*Se7en*, David Fincher, 1995) la que volvió a relanzar la confianza por la importancia de estas piezas, y en la actualidad parecen haberse convertido, en su mayoría, en meros *main title shots*²⁹ a modo de *logotipo*, mínimos, al principio o al final de las películas.

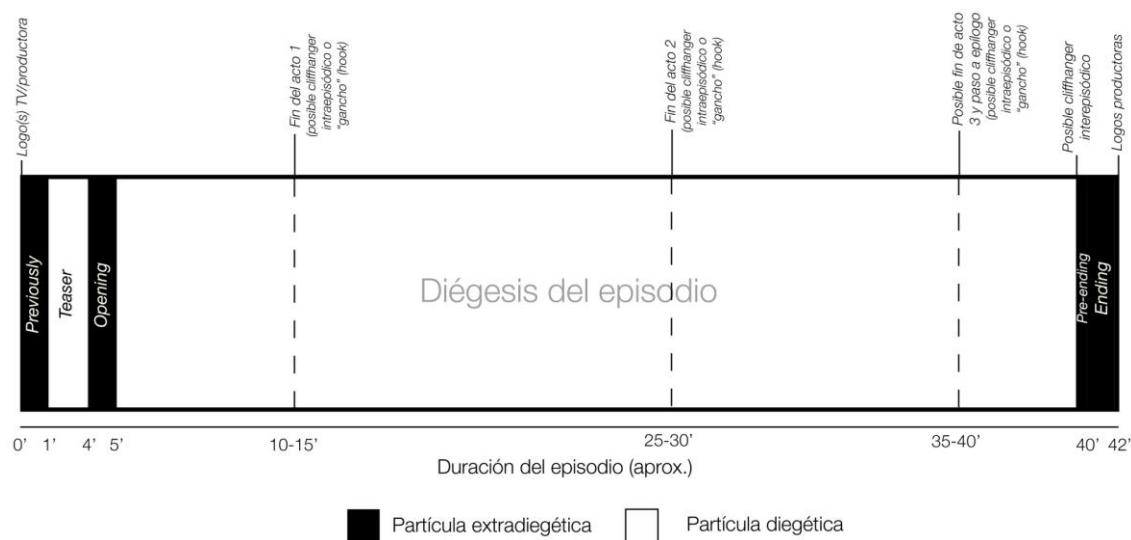
Siempre desde una aproximación más connivente con el diseño gráfico que con el análisis fílmico, estas partículas de apertura y cierre han venido siendo soslayadas por estudiosos cinematográficos y su importancia ha sido relegada, con demasiada frecuencia, a aspectos marginales de los análisis.

El presente trabajo no sólo intenta considerar –y reivindicar– el valor narrativo de los títulos de crédito cinematográficos, e incluso partir de una de sus posibles categorizaciones tipológicas (Bort, 2011b), sino prestar atención al espacio discursivo donde parecen haberse asentado con mayor interés y calado reflexivo: las series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas.

El *opening* es la piedra angular y pieza fundamental dentro del conjunto de partículas a estudio. Es el “acceso” (Palao, 2009) a la serie de televisión. Corresponde a la traslación más concurrente con la estructura narrativa y utilización de recursos técnicos, formales y expresivos en las secuencias de títulos de crédito cinematográficos –de las que nos hemos ocupado profusamente– al serial televisivo. Por sus características básicas, el término *títulos de crédito* o *créditos* podría ser aplicable y correcto, en aspectos generales, al *opening*, pero su grado de complejidad e integración narrativa, en ocasiones, con el *show* al que sirve no siempre soporta esta sencilla y directa transposición, de ahí la necesidad de una taxonomía propia. Asimismo, sus múltiples y reconocidas denominaciones supuestamente equivalentes – cabecera,

²⁹ Una traducción literal al castellano sería “plano del título principal”. Hace referencia al plano de la película en el que aparece el título completo de la misma y a efectos de su uso suele convertirse en un elemento estático capaz de etiquetar a la película de la misma forma que su cartel o su carátula. También recibe el nombre, en el contexto de la industria anglosajona, de *logo*, de *title* o de *main title card*.

intro, genérico...— hacen imprescindible el trazado de una caracterización específica de su individualidad como paradigma discursivo frente a esta desdibujada amalgama significativa (Bort, 2011a).



Esquema de integración genérica de las partículas a estudio dentro de la estructura de un episodio.

Como vemos en este cuadro, el *opening* es tan sólo una de las muchas partículas de apertura y cierre de una serie de televisión, aunque la más estable e insorteable. Además, las quiebras e hibridaciones entre ellas son una característica inherente en el estudio de este marco teórico aplicado al objeto de estudio: unos discursos, los de las series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas, en constante renovación y envite al panorama audiovisual de nuestro tiempo. Su taxonomía y análisis se convierte así, para el investigador, en todo un reto que le exige entrelazar profundidad y exhaustividad con capacidad crítica y habilidad intertextual.

Por motivos de extensión y necesidad de acotación, procederemos en las próximas páginas a desarrollar un análisis dedicado a uno de los muchos *openings* posibles, a modo de paradigma del modo en que éste es capaz de concentrar las características formales y de contenido de la serie en la que se integra. Asimismo, intentaremos detectar sus patrones de seguimiento y ruptura, tanto de sus antecedentes historiográficos como de sus homólogos contemporáneos, sus refe-

rencias e inspiraciones y el uso de recursos expresivos y narrativos en su estructura.

El *opening* escogido es el de la serie *Fringe: al límite* (*Fringe*, J.J. Abrams, Roberto Orci, Alex Kurtzman, FOX: 2008), serie en la que nos introduciremos –a modo de contextualización– y pieza en la que procedemos a adentrarnos –como análisis textual– con el objetivo de poner a prueba la validez de nuestras hipótesis de partida y la consistencia de nuestros constructos teóricos.

4. 2. *Fringe (Al límite): Partículas elementales*.³⁰



Main title shot de Fringe: al límite

Quince años después del piloto de *Expediente X*, curiosamente en el mismo canal de televisión norteamericano que la vio nacer –la Fox–, se estrenaba el primer episodio de la nueva serie de J.J. Abrams, tras sus hitos televisivos previos *Alias* y *Perdidos*. Su título era *Fringe*, mezcla de *thriller* de ciencia-ficción y terror anidada en el más clásico drama de intriga procedimental que prometía ser, sin embargo, una sugerente apuesta actualizada por una suerte de mutación hibridada entre las fundacionales *Expediente X* y *La dimensión desconocida* con toques de

³⁰ Establecemos aquí un guiño con el título de la obra de Michel Houellebecq *Las partículas elementales* (1998), relato instalado en la ciencia-ficción –como *Fringe*– al tiempo que, en la física nuclear, remite a los constituyentes elementales de la materia, es decir, aquellas partículas que no están constituidas por partículas más pequeñas ni poseen estructura interna, reflexión muy interesante acerca de las relaciones entre nuestras *partículas* a estudio y el cuerpo en el que se integran.

la fallida *Dark Angel* de James Cameron. Pero pronto la serie se descubre como una obra capaz de reinventar sus mecanismos narrativos temporada tras temporada. La nueva creación de Abrams recoge de *Perdidos* su inventiva, su calado metamórfico, su aptitud innata para enganchar y sorprender, y su *piruetesca fantacientífica*³¹. Vuelve a escena la heroína, aquí Olivia Dunham, una agente del FBI dedicada a la resolución de casos inexplicables –los *sucesos paranormales* de los que el mismo *opening* de *Expediente X* ya hacía gala– que, al igual que Sydney Bristow en *Alias* –personaje del que se declara trasunto evidente–, pierde a su prometido en el primer episodio de la serie, contingencia que actuará como revulsivo en su impetuosa implicación personal por obtener respuestas. La genialidad y la excentricidad que emanan desde la fachada de lo familiar y lo entrañable –herencia inequívoca ésta de *Twin Peaks*, a quien se rinde claro homenaje en el episodio *Northwest Passage* (#2x21, Joe Chappelle, FOX: 2010) – es el lugar que ocupa el personaje del anciano Walter Bishop, científico tan eminente como singular que ayudará a Olivia en el esclarecimiento de los enigmas. A ambos les acompañará Peter Bishop, *único* hijo de Walter, vértice fundamental del triángulo y pieza clave en la mitología de una serie que pronto se revelará un apasionante e inabordable relato “de misterios y muñecas rusas”:

En principio suena a ya visto: una serie que narra los casos extraños que investiga una sección especial del FBI capitaneada por la agente Olivia Dunham (Anna Torv) dedicada a lo inexplicable. Pero el descubrimiento que se produce al ver *Fringe*, la auténtica revelación que se esconde a medida que avanzan los episodios no es una mera triquiñuela argumental [...] El secreto de la serie de J.J. Abrams se encuentra en su propia estructura. Porque *Fringe* es una muñeca rusa, una serie que eclosiona a mitad de su primera temporada para descubrir en su interior una serie distinta y, no contenta con eso, se reinventa de nuevo en su tercer año para acoger dos obras nuevas y diferentes: una en sus capítulos pares, otra en los impares, con diferente cabecera

³¹ Y es que, como bien anota Juanma Ruiz (2011: 26), “la temática del desdoblamiento de la realidad que explora *Fringe* puede entenderse como una prolongación de la última temporada de la obra maestra de Abrams”, refiriéndose, obviamente, a la sexta y última temporada de *Perdidos*.

para cada una. Puro alarde de prestidigitación narrativa (Ruiz, 2011: 26)

Fringe construye ante sí un metacódigo narrativo en medio de un voluble campo de minas: en cuanto el relato parece decidido –condenado– a avanzar en un sentido fijo –cayendo así en la insoslayable repetición de lo anticipatorio inherente al discurso serializado– estalla sus costuras y ofrece un nuevo reverso hacia lo inesperado. El principal hallazgo en *Fringe* reside en su magistral empleo del recurso de los universos paralelos, progenie de la denominada como “ficción cuántica” (Carrión, 2011: 51-57) de los relatos de nuestro tiempo, erigidos sobre la instalación del principio de incertidumbre. El *season finale* de la primera temporada, titulado con perversa ironía *Hay más de uno de todo* (#1x20: *There's More Than One of Everything*, Brad Anderson, FOX: 2009) resulta clave en este sentido. La secuencia final, cuando Olivia conoce por fin a William Bell –interpretado por Leonard Nimoy, en rendido homenaje de Abrams hacia su admirada *Star Trek*– pergeña la entrada sin remisión al *borgiano* jardín de senderos que se bifurcan:

La trama horizontal va desenmarañando la existencia de un mundo paralelo. Hay, pues, como en *Expediente X*, extraterrestres, pero los de *Fringe* están más cerca, en el reverso y en exacta simetría al nuestro –en éste se encuentra el magnate y excompañero de Walter Bishop, William Bell, guiño a John Bell, físico irlandés que ideó un teorema que enfrentó a relativistas y cuánticos–. Se trata de *otra realidad*, casi idéntica y siniestra amenazando con intercambiarse –en un episodio un edificio del *otro lado* apareció en el mundo real, además, en la tercera temporada la Olivia Dunham del universo paralelo suplantarán a la del mundo real–. *Este mundo* –el del espectador, los personajes, la diégesis principal– es un mundo vigilado por el otro paralelo. Preso de un amo panóptico. De hecho, este envía una suerte de hombres trajeados, calvos y con sombrero –como esos hombres reproductibles y sin rostro de Magritte, e incluso los paseantes de Walter Benjamin– llamados observadores en la medida en que su misión es presenciar los acontecimientos decisivos del mundo sin intervenir [...] La enunciación nombra a Olivia como la elegida –entre el delirio y la lucidez, se erige como figura a

la sombra de Neo de *Matrix*—, a la espera de la revelación, es la única que puede cruzar los universos sin sufrir cambios y resguardar la puerta de contacto entre los dos universos. Dos espacios ligados por un mismo tiempo cronológico. De hecho, como *Expediente X*, *Fringe* se sitúa en un estricto presente —deslindándose de ese futuro, tiempo épico y poético de la ciencia ficción—. Las Torres Gemelas —coetáneas al mandato del presidente Obama— suponen la diferencia más radical y perpleja entre los dos mundos, en el *otro mundo* sí se erigen en el horizonte *neoyorkino*. Este fue el descubrimiento —de Olivia— con el que suspendió la narrativa de la primera temporada de la serie mientras la ficción hacía posible un universo sin herida del *otro terrorista*. La amenaza en *Fringe* siempre es el Otro tecnológico (García Catalán, 2011).

William Bell: *Llevo mucho tiempo esperando esto*

Olivia: *¿Dónde estoy? ¿Quién es usted?*

William Bell: *La respuesta a la primera pregunta... es muy complicada. La respuesta a la segunda... soy William Bell*

Escena final de *Hay más de uno de todo*

(#1x20: *There's More Than One Of Everything*, Brad Anderson, FOX: 2008)



Fotogramas del final de la primera temporada de *Fringe*, los de una realidad paralela donde el presidente Obama entrando en la Casa Blanca y las Torres Gemelas son coetáneos.



Un plano final poderosísimo a modo de *cliffhanger*.

La convención de los universos paralelos en *Fringe* se desmorona en paradoja a partir de su *pecado original*. Desde el momento en que se transgrede la puerta entre los dos mundos, estos nunca más volverán a ser, estrictamente, paralelos, pues las líneas de intersección en función de la inferencia de sus actos cruzados traza el surco de lo colindante. Todo empezaría cuando Walter, años atrás, y recordado en un episodio imprescindible en forma de *flashback* titulado *Peter* (#2x16, David Straiton, FOX: 2009) –con un interesantísimo *opening* alterado en versión “ochentera” que no pasaremos por alto en nuestro análisis– se trajo a su propio hijo desde el mundo alternativo al suyo, despojándolo *a su yo del otro lado* –llamado en la serie *Walternate* como apócope de *Walter+alternate*– para poder recuperarlo de una enfermedad que ya se lo había arrebatado de este mundo pero que sí era curable en el alternativo. En última instancia, un acto de amor, consecuencia de un irreversible acto de *mirada curiosa* al otro mundo. Un acto cuyo desencadenante fue la invención de una suerte de *ventana*, marco tecnológico capaz de *encuadrar* la realidad desde el punto de vista del otro universo, “la bisagra visual entre los dos mundos que permitió a Walter ver que su correlato del otro mundo pudo salvar al hijo que en éste perdió” (García Catalán, 2012). Un acto que, sin embargo, una vez desenmascarado –para los personajes y para el espectador– reducirá a añicos cualquier estabilidad posible cuando las manijas del hado se pueden manipular en aras del avance científico.

Porque Peter pertenece a otra dimensión. La ficción cuántica tiene en *Fringe* un aura extraña. El universo alternativo contiene a un ser alternativo. Así entra en juego Walternate, que se convirtió en un villano justamente porque le robaron a su hijo. Y los dobles de todos los personajes, incluida Olivia, que es secuestrada durante una incursión en la otra realidad y suplantada por su versión. La otra Olivia. Sólo Peter no tiene doble. Su unicidad lo convierte en la clave, en el eje de rotación de los dos mundos. El héroe único entre dos universos seriales (Carrión, 2011: 115)

Fringe se erige en un relato de héroes de pasado tormentoso y monstruos incomprendidos de futuro incierto; asombrosos universos paralelos y oscuros *doppelgängers*³², enigmas amenazantes y epopeyas fantásticas, ciencia-ficción y física cuántica: el nuevo y barroco –neobarroco– terreno de juego de la ficción serializada televisiva de nuestro mundo (y quizá del otro).

4.3. El *opening* y su análisis³³

Cualquier tecnología lo suficientemente avanzada
es indistinguible de la magia
Arthur C. Clarke, *Perfiles del futuro*, 1973

El *opening* de *Fringe* –o más bien los *openings* de *Fringe*, como pronto veremos– son obra del diseñador gráfico Andrew Kramer, joven californiano que, al margen de grandes compañías de titulación

³² *Doppelgänger* es el vocablo alemán para referirse al doble fantasmagórico de una persona viva. La palabra proviene de *doppel*, que significa *doble*, y *gänger*, que podría traducirse como *andante* –de ahí *doble andante*–. El término se suele utilizar para designar al *reverso tenebroso* o *gemelo malvado* de una persona, aludiendo al fenómeno de la *bilocación*. La aparición de los *doppelgänger* es frecuente en las obras fantásticas, y el cine a lo largo de toda su historia lo ha retratado en filmes como *Extraños en un tren* (*Strangers On A Train*, Alfred Hitchcock, 1951), *El otro* (*The Other*, Robert Mulligan, 1972), *El resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980) o *El Club de la Lucha* (*Fight Club*, David Fincher, 1999), basado en la novela homónima de Chuck Palahniuk.

³³ Por cuestiones obvias de espacio adjuntamos el *découpage* en apéndice final.

gráfica y efectos digitales, se ha convertido en todo un gurú de la composición VFX y los *motion graphics*. Todo un especialista del *After Effects* que regenta en la red el popular sitio web *Video Copilot*, donde cuelga sus propios videotutoriales y trabajos desarrollados. De su fructuosa asociación con J.J. Abrams —que desde aquí desconocemos— han germinado sus tres únicos trabajos profesionales centrados en el diseño de secuencias de títulos de crédito, ya sea para cine o televisión. De este modo, Kramer es el responsable de los *main titles* de las dos últimas películas dirigidas por Abrams, *Star Trek* y la recientísima *Súper 8* (*Super 8*, 2011), además, como señalamos, de todas las versiones del *opening* de *Fringe*.

En cuanto al *opening theme*, al igual que sucedía en los casos de *Alias* y *Perdidos*, la autoría de la composición musical recae en el propio J.J. Abrams, genio renacentista que además de producir, escribir y dirigir, compone los *themes* de sus series, toda vez que el resto de la banda sonora de *Fringe* recae aquí en su inseparable Michael Giacchino en colaboración con Chris YOUNG. Un *theme*, el de Abrams para *Fringe*, con melodía de piano, de tintes nostálgicos y enigmáticos pero pronto acelerados e impulsados por la gravedad de sonidos bajos que dan consistencia a la composición y que encajan a la perfección tanto con la estética como con el ritmo del *opening* con el que se sincroniza.

Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en alguno existe usted y no yo; en otros, yo, no usted: en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma

Jorge Luis Borges

El jardín de senderos que se bifurcan (1941)

El *opening* de *Fringe* arranca con pantalla en negro y presenta, en una iniciática declaración de intenciones, un primer fotograma prácticamente imperceptible a los ojos del espectador (*fotograma 1*). Se trata de la imagen de una mariposa, pero no una mariposa común, sino una

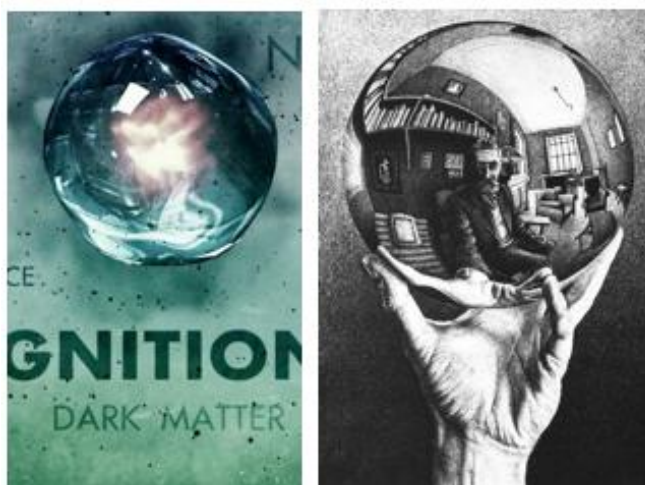
cuyas alas, si nos fijamos, están conformadas por huesos y articulaciones como vistas a partir de una radiografía, apelando desde el mismo plano fundacional de la secuencia a una *mirada extrema, marginal*, más allá de lo que se aprecia a simple vista, atravesada por una profundidad hipodérmica, subcutánea. Más tarde averiguaremos que la mariposa es uno de los populares y enigmáticos *glifos* de *Fringe*, *id est*, un conjunto de símbolos que forman parte de un jeroglífico codificado cuyas imágenes parciales se van mostrando justo antes de cada una de las pausas comerciales. Según Abrams, los *glifos* esconden siempre un significado oculto que inquietará a los seguidores más acérrimos de la serie sin que su desciframiento sea tarea imprescindible para poder considerarse espectador del *show*. Entraremos en ello en breve, cuando se precipiten en la secuencia el resto de símbolos, pero es el momento ahora de pasar al *fotograma 2*. Al igual que sucedía con el *opening* de *24*, el de *Fringe* se conforma en una suerte de plano secuencia que no permite que su *découpage* se descomponga, efectivamente, en planos cerrados infaliblemente detectables. En su lugar, presentamos una selección de fotogramas clave que nos ayudarán en la diseción de sus cambios e instantes fundamentales. La imagen de la mariposa iniciática se diluye fundiéndose con una suerte de materia etérea, verdosa, que eclosiona centrípetamente hasta que logra enfocarse. Inmediatamente entendemos la textura y el entorno: se trata de una visión microscópica, de molécula ampliada, una suerte de partícula elemental emergente de cuyo brote parece emanar el resto de la secuencia. Como un *big bang* del *opening*. Así, desde el primer segundo de sus títulos de apertura, la serie se descubre en una reivindicación de la investigación científica, por más que el *teaser* siempre previo a ella introduzca, a menudo, un caso paranormal sin explicación plausible aparente.

En el *fotograma 3* los elementos de la composición ya aparecen nítidos. Se trata de una partícula esférica reflectante, *viva*, que, temblorosa e inestable, se encuentra centrada en el plano rodeada de un espacio texturado, rebosante de tonos degradados entre grises, azulados y verdosos, brumoso y abstruso, en donde se observan pequeñas manchas alrededor que, cual gotas esparcidas en enclaves lejanos, apuntan ser más átomos dispersos análogos al que centraliza la imagen. En el cuadrante superior aparece una especie de huellas dactilares como empolvadas en blanco. La imagen resultante evoca un cons-

tructo galáctico, un trasunto de firmamento estrellado. Por ello, quizá esta matriz metonímica sugiera, en última instancia, que la visión *nanoscópica* de la materia, el examen científico-tecnológico de lo imperceptible, se extrapola en vehículo hacia lo más global y universal, del mismo modo que la ciencia se erige como brújula ecuménica de escrutinio para lo desconocido. Pululando alrededor de esta molécula voluble se muestran seis palabras correspondientes a conceptos de terminología pseudo-científica que son las primeras grafías inteligibles del *opening* y que, curiosamente, no corresponden a ningún crédito de la serie. Impregnadas de las mismas gamas cromáticas del espacio en el que se integran, las tipografías, de tipo lineal grotesca, son caracteres de palo seco de distintos grosores y tamaños –sugiriendo sus diferentes localizaciones en el espacio, sus espesores y transparencias–, sin remates, asociadas siempre con la modernidad y la tecnología. Los términos son *Psychokinesis* (Psicoquinesia); *Teleportation* (Teletransporte); *Nanotechnology* (Nanotecnología); *Artificial Intelligence* (Inteligencia Artificial); *Precognition* (Precognición) y *Dark Matter* (Materia oscura). Más allá de la definición y análisis de estos conceptos, o de la relación directa que establezcan con la dinámica del *show*, queda fuera de duda que la inclusión de sus vocablos en el diseño del *opening* es una atípica muestra temática del contenido de la serie, llevando a lo más explícito el normalmente más abstracto carácter asociativo de estas partículas respecto al discurso en el que se integran.

La molécula mórbida que se encuentra centrada en el encuadre y alrededor de la cual flotan los conceptos de *Fringe* sugiere una extraña corporeidad: la de un material reflectante –como una bola de cristal– pero cuya maleabilidad y constante puesta en crisis de su esfericidad perfecta evoca una cierta morfología dúctil. Tras detenernos en su visualización al detalle, resulta imposible señalar una figura claramente detectable o definible a partir de su reflejo, quizá unas estructuras alusivas a puertas y ventanas, lo que puede remitir a un espacio *más allá de aquí*, o a *lo que hay al otro lado*, nuevamente estableciendo el vínculo metafísico de los universos paralelos. Formalmente, la disposición de la partícula pseudo-esférica y las imposibles leyes de la perspectiva en la fisicidad de su reflejo, recuerda al *Autorretrato en esfera reflectante* (*Hand With Reflecting Sphere*, 1935) del artista holandés Maurits Cornelis Escher, cuya obra basada en la creación de mundos imaginarios, transgresiones de lo limitado frente a lo infinito y espacios pa-

radóxicos desafiantes a la lógica apasionó, por cierto, tanto a científicos como a matemáticos.



Detalle de fotograma del *opening* de *Fringe*, en comparativa con la litografía de M.C. Escher *Autorretrato en esfera reflectante* (*Hand With Reflecting Sphere*, 1935).

Desde el momento de su aparición inicial, la molécula, en constante vacilación, encierra en su interior una suerte de resplandor luminoso, de una tonalidad cromática cálida –en contraste con los tonos fríos imperantes en el entorno– que parece anticipar el siguiente paso de la secuencia. En el *fotograma 4*, mientras el mapa terminológico de vocablos temáticos de *Fringe* continúa su grácil deambular por la textura microscópica a su alrededor, la esfera parece perder su consistencia morfológica para emanar una especie de hálito gaseoso. Casi de inmediato, esta *pérdida* trae como consecuencia directa la disolución de la molécula (*fotograma 5*). En la que se entiende como segunda eclosión relevante del *opening*, la secuencia inicia un violento y veloz proceso de alejamiento o *zoom-out* respecto al punto inicial donde la molécula centraba la imagen. La partícula se va quedando poco a poco lejos de nuestro punto de vista, al igual que los seis vocablos, cuya lectura se va imposibilitando debido a su desenfoque y reducción de tamaño. La partícula inicia así un movimiento de prospección, un viaje de apartamiento de la posición primigenia, como en consciencia de una actitud analítica o investigadora, una marcha hacia lo *no anticipable*. En este punto de inflexión, el movimiento coincide con un cambio de *tempo* del *theme* compuesto por Abrams. El nuevo trayecto recorre un espacio similar, un entorno que sigue sugiriendo una mirada microscópica a través del recurso expresivo de *enfocado* que se consigue

oscureciendo las cuatro esquinas del cuadro y condensando el interés de lo iluminado en la parte central –recurso que evoca el fotograma del cine silente–. La direccionalidad del movimiento de “la cámara” queda evidenciada cuando la tridimensionalidad del plano se denota al aparecer unas complejas fórmulas matemáticas –posiblemente relacionadas con la *proporción áurea* o la *secuencia de Fibonacci*– que dejan un rastro de profundidad mientras las *atravesamos* (fotograma 6). Es en este preciso instante cuando la secuencia nos recuerda poderosamente a la de otro *opening* absolutamente coétaneo, de una serie además que ya hemos traído a colación de *Fringe* por su parentesco científico: *Breaking Bad*.

El patrón formal de los *openings* de *Fringe* y *Breaking Bad* comparte no pocas similitudes. Se trata de dos “planos-secuencia” infográficos, de aproximadamente veinte segundos de duración, acompañados de un *theme* instrumental, en los que el movimiento de la cámara se aleja de un punto central para acabar descubriendo el *main title shot* y el crédito del creador. En el caso de *Breaking Bad*, el propio logo del *show* se construye a partir de la original utilización de dos símbolos químicos de la tabla periódica: la “Br” del bromo –número atómico 35– inaugura la palabra “Breaking”, y la “Ba” del bario –número atómico 56– inicia “Bad” –la expresión inglesa *breaking bad* podría traducirse como “echándose a perder”, cuestión que remite indudablemente a la reflexión acerca de las decisiones vitales del protagonista de la serie: Walter White–. El recorrido de apartamiento de los *openings* de *Fringe* y *Breaking Bad* es un *zoom-out* que *traspasa* símbolos, términos, fórmulas, nomenclaturas, operaciones matemáticas... pudiéndose interpretar de la mano como *singulares transgresiones del panorama científicista hegemónico contemporáneo*. Además, el medio atmosférico en el que se desarrollan ambas piezas vuelve a invocar un espacio carente de fisicidad, pura textura, degradados cromáticos de tintes *biológicos* –azules, verdes...– y sugiriendo entornos estéticos de carácter científico –lo microscópico del análisis o el humo fruto de la reacción química de las mezclas–. Casi idéntica disposición formal a la de estos dos *openings* muestra su partícula homóloga para la serie *House*.

Retomando el *opening* de *Fringe*, la explosión de la partícula originaria logra, llegados al *fotograma 7*, una clonación múltiple de ella misma donde la presencia de moléculas de distinta complejión –

colores, formas y densidades variables— en el mismo espacio vuelve a reforzar el cariz incorpóreo del hábitat en el que desenvuelve toda la secuencia. Aparecen entonces tres términos más, esta vez en tipografía blanquecina, extendiendo la misma noción de palabras clave del *show* que en la anterior fase de la secuencia. De esos tres términos, curiosamente uno se repite: *artificial intelligence*, y los otros dos transitan por el mismo sendero temático que los anteriores: *Cybernetics* (Cibernética) y *Suspended Animation* (Animación Suspendida).

El movimiento descrito por la secuencia evidencia, a partir del *fotograma 8*, que los momentos en los que aparecen los términos asociados a *Fringe*, lo que sucede efectivamente es que nos detenemos por un instante en el frenético proceso de prospección del universo que nos rodea. Sucedió en la primera fase, con los primeros seis términos alrededor de la molécula iniciática y, ahora, tras la aparición de la segunda remesa terminológica, el desplazamiento vuelve a acelerarse, como agitándose o revolviéndose, para emprender un nuevo tramo de camino por este *no-lugar*. Así, llegan tres *glifos* más de *Fringe* (*fotogramas 8, 9 y 10*), prácticamente imperceptibles para el espectador por la velocidad a la que se precipita su concadenado visual. Se trata, por este orden, del *caballito de mar* o *hipocampo*, de la *rana* y de la *flor*. Los *glifos*, en *Fringe*, son un conjunto de símbolos que fueron creados, para el canal FOX, por la empresa de diseño gráfico Buster Design³⁴ con el objetivo de crear un código jeroglífico a través de mensajes crípticos fragmentados en imágenes justo antes de cada pausa publicitaria —o, según teorizamos en su momento, antes de cada cambio de acto—. En el *opening* ya habíamos visto a la mariposa, y nos faltará por ver la *mano* (*fotogramas 15-16*), además de los restantes *glifos* de la *manzana*, la *hoja* y el *humo*. Todos ellos, combinados con el *punto amarillo*, que aparece en distintos lugares alrededor de cada símbolo, conforman un código de asociación alfabética visual que fue *crackeado* por el editor de la web de diseño gráfico Ars Technica, Julián Sánchez³⁵, siguiendo un aparentemente sencillo sistema de descifrado monoalfabético uno-a-uno llamado *Cifrado César*³⁶, descubriendo por fin el

³⁴ <http://www.busterdesign.tv>

³⁵ <http://www.juliansanchez.com/2009/04/07/solution-to-the-fringe-glyph-cipher/>.

³⁶ El mismo sistema de sustitución es utilizado por el personaje de Astrid, en el episodio *Conociendo al Sr. Jones*, para relacionar el parásito de Mitchell Loeb

enigma que acuciaba a todo espectador de *Fringe*. Si cada paso a la publicidad se precedía de la imagen de un *glifo* en la que variaba además la posición de un punto amarillo, a cada una de estas imágenes le correspondía una letra, que al ponerse en conjunto con el resto de *glifos* del episodio, daba como resultado un mensaje, una palabra, que, en un alarde de metarreferencialidad, tenía un significado dentro de la trama del episodio en sí. Por ejemplo, en el episodio titulado *Peter*, donde se descubre por fin la verdad acerca del hijo de Walter, los *glifos* componen el mensaje P-E-T-E-R-S, en referencia a la dualidad de los mundos paralelos y lo que en el episodio se acaba rebelando. En *Northwest Passage*, episodio en el que por fin Peter vuelve con su padre y con Olivia tras su huida al conocer su terrible pasado, el mensaje es R-E-T-U-R-N –regreso–. En *El hombre del otro lado*, donde se empieza a conjeturar sobre la identidad del hombre que quiere venir del otro mundo a éste, los *glifos* conforman B-R-I-D-G-E –puente–, que, además de hacer referencia metafórica a la ligazón entre los dos universos, remite al lugar donde en el episodio se acaba produciendo el fenómeno dimensional. Sólo otro ejemplo más –pues esto sería perfectamente extrapolable a cada uno de los episodios de *Fringe*– lo tenemos si acudimos al ya comentado episodio *Tulipán blanco*, en el que Walter se plantea escribirle una carta a su hijo confesándole lo que hizo; cuestión que explica con claridad meridiana la decisión de que los *glifos* digan, precisamente: S-E-C-R-E-T –secreto–.

En conclusión, *Fringe* va *un paso más allá* en su capacidad de usar su imaginario como encriptado de su propia mitología. Un original y singular *juego* con el espectador usando, precisamente, *los límites* –esta vez los de los finales de sus actos– en los que retoza su retrato de la *ciencia marginal*. *Pre-endings* estético-tipográficos que nunca antes habían sido en ninguna otra serie tan inquietantes ni misteriosos. Ni tan significantes. Y es que las partículas de apertura y cierre a estudio colaboran, una vez más, y del modo más creativo imaginable, en la renovación del lenguaje –qué es el lenguaje sino código– de la ficción televisiva contemporánea.

En el episodio de la tercera temporada *Jacksonville* (Charles Besson, FOX: 2010), los *glifos* se *diegetizan* en tanto en cuanto forman parte del decorado y *atrezzo* en una secuencia en la que Olivia vuelve a la

con el ZFT.

escuela de su infancia, donde se experimentó con ella y donde ahora debe poner a prueba sus habilidades. Compartiendo plano con el relato mismo, los *glifos* se convierten, ahora sí, en objetos con entidad física que además se definen como procedentes del universo paralelo, para que Olivia los señale de entre otros normales pertenecientes a éste –cuestión que establece un guiño participativo con el espectador, pues es capaz de llevar a cabo esa tarea de prospección junto al personaje–. En el episodio, además, el mensaje del código acaba siendo, no por capricho: R-E-V-E-A-L –desvelar–.

El diseño de los *glifos* de *Fringe*, que además han sido ampliamente utilizados como imagen comercial del *show* en cartelería e incluso dotándolos de animación para adaptarlos a *teaser spots* para televisión, sigue unas pautas que los propios creadores definieron desde su misma concepción; y es que la idea consistía en construir representaciones de objetos que se podían encontrar en la naturaleza, como una hoja o una manzana, aparentemente normales al principio. Sin embargo, tras una inspección detenida, se pone de manifiesto una cierta incongruencia en su imaginería compositiva, detalles turbadores que convirtieran la experiencia en una suerte de *puzle visual*, apelando al espectador a preguntarse: *¿he visto lo que creo haber visto?*

Ese carácter de *extraordinariedad* absorbido por los *glifos* es advertible desde su propia morfología, siempre atravesada por una *mirada marginal* que deviene pieza clave en la mitología misma de *Fringe*. Así, de la misma forma que la mariposa tenía articulaciones óseas en las alas, el símbolo del humo, si nos fijamos, tiene la forma de un perfil humano gritando; la flor es una margarita que sustituye alguno de sus pétalos por alas de libélula, mientras que en su centro resulta visible *el conjunto de Mandelbrot*³⁷, la representación visual matemática de un algoritmo.

La hoja esconde un triángulo en su superficie, en referencia a la cuarta letra del alfabeto griego: *Delta*, que en el primer guión de la se-

³⁷ Popularizado por el científico Benoît Mandelbrot -a quien debe su nombre-, que investigó sobre él en la década de los setenta del siglo XX, el conjunto de Mandelbrot es el más conocido y estudiado de los conjuntos fractales, es decir, que la disposición matemática de sus puntos enfrenta los límites entre dos formas dimensionales contrapuestas. La referencia a los mundos paralelos en *Fringe* sobreviene, así, obvia.

rie iba a ser el *logo* de Prometheus, la empresa que finalmente sería Massive Dynamic. En cuanto a la rana, tiene el símbolo de la letra griega *Phi*, representación del *número áureo* –también denominado el de la proporción divina– al que se atribuye un importante carácter místico y que resulta esencial en el cálculo de las dimensiones de la *espiral de Fibonacci*.

La representación visual de esta espiral, basada en la sucesión numérica de Fibonacci³⁸, es claramente visible en la morfología de otro *glifo*, el *caballito de mar* o *hipocampo*, cuya cola tiene exacta forma en espiral. En la mitología griega, el *hipocampo* hace referencia a un monstruo mitad caballo, mitad criatura marina, además de, obviamente, remitir a una de las principales estructuras del cerebro. El hipocampo, localizado en la parte medial del lóbulo temporal del encéfalo, es el punto donde se localizan los problemas de memoria, desorientación, amnesia o la incapacidad para adquirir o retener nuevos recuerdos. Así, las referencias a este recodo cerebral inundan las tramas del fragmentario y retorcido lenguaje cinematográfico post-moderno, los denominados *mind-game films* o *puzzle films* (Elsaesser, Thomas, en Buckland, 2009), alambicados a partir de complejos y barrocos entramados de *flashbacks* y *flashforwards*: elipsis y saltos espacio-temporales del relato gestados en el seno de narrativas fuertemente dislocadas³⁹.

Otro de los *glifos* de *Fringe*, la manzana, descubre en su seccionado que, en lugar de semillas, tiene embriones humanos. Su apariencia vuelve a recordarnos, nuevamente, a otro momento de *2001: una odisea en el espacio*, el del *bebé de las estrellas*, metáfora del renacer del *superhombre* y, en relación con *Fringe*, quizá el de la experimentación genética con seres humanos, tema recurrente en la serie –y sufrido por la propia Olivia Dunham–. En cuanto a la perfecta simetría con la que estos embriones se reflejan, anotamos una vez más la referencia a los mundos paralelos.

³⁸ La secuencia matemática de Fibonacci es una sucesión infinita de números naturales que comienza con 0, 1 y que a partir de ahí cada elemento se genera con la suma de los dos anteriores: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89. Su traslación gráfica es la representación de una espiral.

³⁹ Remitimos al capítulo “Tentativas hipertextuales de los textos en secuencia” en la tesis doctoral de Shaila García Catalán (2011).



La sección transversal de la manzana y los embriones humanos como semillas, otro *glifo* de *Fringe*, en comparativa con el *bebé de las estrellas* de 2001: *una odisea en el espacio*. En ambos casos se reflexiona acerca del *origen de la existencia*, ya sea según la ciencia –universo– o la religión –manzana como fruto prohibido del pecado original–.

Dejamos al *opening* en medio de otro desplazamiento fugaz que deja atrás a los *glifos* para acabar en otra estancia, de tonalidad y estética análoga a todo el escenario de acción de la secuencia. Esta vez el paso obligado es a través de unos tallos, a medio camino entre raíces y capilares, en sugestiva evocación a la noción de naturaleza, de origen, en última instancia, de *red* –neuronal, por ejemplo–. A este respecto la secuencia vuelve a sugerir la reflexión acerca del plano–secuencia, de la transgresión imposible del universo hilvanado, sin cortes, de cómo la ciencia puede recorrer y transgredir la prospección de lo biológico planteando el *opening* como un viaje cosmogónico.

De repente, un destello cuya luz emana desde el fondo del plano, de alguna clase de fuente luminosa escondida tras el entramado de filamentos –como si éstos dibujaran un trasunto de *bosque* que atravesáramos a toda velocidad, marcha atrás, sorteando los troncos– tinta la escena de un blanco azulado (*fotograma 12*). La imagen se torna abstracta y tan sólo durante un brevísimo y efímero fotograma, el *opening*, jugueteón incansable, nos regala otro mensaje secreto sólo reservado para los espectadores anhelantes del detalle. En una tipografía desigual, inestable, de apariencia manuscrita, en letras mayúsculas como de *graffitti*, apenas legibles por su densidad translúcida respecto al fondo, leemos *OBSERVERS ARE HERE* –*los observantes están aquí*–. La interpretación de este absoluto guiño al espectador –no puede ser sino un guiño teniendo en cuenta la total imposibilidad de detectar el rótulo sin detener la imagen– apunta en un doble sentido. Por un la-

do, dice exactamente lo que parece, al margen de su significado en *Fringe*: *los observantes están aquí* porque, obviamente, el plano hace partícipe al lector mismo del texto como inclusión referencial. Esto es: *sólo los observadores podrán leer esto*, luego si *usted* está leyendo esto, usted es un *observante* y *los observantes están aquí*, ahora, con nosotros, en este mismo momento –si se nos permite, un inteligente reverso positivo del clásico y estúpido “*tonto el que lo lea*”–. Una interpelación directa al espectador, heredera de aquella imponente y fundacional *voix over* del *opening* de *Más allá del límite* que rezaba:

“No le pasa nada a su televisor... no intente ajustar la imagen. La transmisión esta bajo nuestro control. Controlamos la horizontalidad y la verticalidad. Podemos engañarles con mil canales, o expandir una imagen hasta una claridad cristalina. Y aún más podemos adaptar su visión a cualquier cosa que pueda concebir nuestra imaginación. Durante la próxima hora controlaremos todo lo que vean y oigan. Están a punto de experimentar el asombro y el misterio que llegan desde lo más profundo de la mente, hasta... más allá del límite.”

La otra lectura, mucho más acorde con la mitología de *Fringe*, remite a los *observantes* u *observadores* –*the observers*– como personajes fundamentales de la trama de la serie. Se trata de misteriosos hombres de piel pálida, sin pelo y sin cejas, enfundados en impecables trajes clásicos y con sombrero. Los observadores, ciudadanos aparentemente ordinarios, actúan con una calma extrema, profesando una actitud de indiferencia. Impertérritos, su labor es, cual puede deducirse, la mera observación de los acontecimientos sin poder, en ningún caso, influir en ellos. Por ello, según la mitología de la serie, están en todos los momentos decisivos de la historia de la humanidad. Fotografías, representaciones pictóricas, grabaciones... los han delatado durante años, pero ninguno de nosotros hemos sido nunca conscientes de su existencia. Así, en *Fringe*, los observantes *aparecen en todos y cada uno de los episodios*, convirtiéndose en el enésimo juego que el relato entabla con el espectador: localizar la aparición del observador. Proposición que no siempre es una tarea sencilla de completar y que, resulta insalvable convocarlo, recuerda al modo en que el director británico Alfred Hitchcock hacía sus inolvidables cameos en sus películas. El propio Hitchcock confesaba que, ya avanzada su filmografía, le era cada vez

más difícil decidir el modo en el que aparecía en plano, pues los espectadores le reconocían con mayor facilidad y por ello tenía que aparecer en momentos más precoces de la trama para no influir ni distraer con su advenimiento. De la misma manera, la aparición de los observadores en *Fringe* se ha convertido en toda una mesa de juego para los guionistas cuya consecución ha ido, partiendo de lo evidente, hacia lo más arduo.

No es la primera vez que el *opening* de una serie de J.J. Abrams aloja en el seno de sus fotogramas símbolos escondidos a modo de juego con sus seguidores. Sin ir más lejos, en su serie *Alias*, para la cual él mismo diseñó la secuencia de apertura⁴⁰, se escondía entre los créditos otro símbolo de la mitología del *show*: el símbolo de Rambaldi: <0>, una suerte de visionario profeta, mezcla de Leonardo Da Vinci y Nostradamus, cuya obra –diario, documentos, artefactos...– conformaba el eje central de *Alias*.

Tras el fugaz episodio del mensaje oculto, imperceptible en el visionado convencional, llega un nuevo momento de pausa en el recorrido de la secuencia (*fotograma 13*). Así, en esta tercera fase aparece una tercera terna de términos de *Fringe*, dos ya conocidos: *psychokinesis* y *dark matter*, y uno nuevo: *transmogrification* (Cambio de forma).

Procediendo de una fuente energética de origen desconocido pero de naturaleza similar a la del primer destello que dejó al descubierto el mensaje escondido, esta vez un nuevo fulgor, aún más poderoso si cabe, inunda la secuencia de luz (*fotograma 14*). Su resplandor marca un nuevo punto de inflexión en el *opening* desatando el siguiente movimiento de alejamiento acelerado del que hasta ahora había sido el hábitat natural de todo lo acontecido. El desplazamiento en *zoom-out* continúa, sugiriendo tal vez que los tallos que regateábamos eran parte sólo de un escenario infinitamente más amplio que con-

⁴⁰ No es una práctica demasiado extendida, pero en ocasiones muy concretas el creador y/o productor de una serie es quien decide emprender la aventura de diseñar su *opening*. Abrams, ya lo avisamos, genio interdisciplinar, lo hizo en su *Alias* y, muy posiblemente, también lo hiciera en la eternamente sin acreditar secuencia-logo enigmática de *Perdidos*. Otro ejemplo podría ser el diseño del *opening* para la serie *The Good Wife*, sencilla e interesante pieza cuya autoría recalca en el reputado cineasta Ridley Scott, aquí productor ejecutivo del *show* junto con su hermano Tony, a través de su compañía Scott Free.

formaba los surcos de una huella dactilar. La de una mano que pronto copa el plano (*fotograma 15*). Asistimos a la aparición del último de los *glifos* de *Fringe* que aparece en el *opening*, en este caso el que mayor protagonismo alcanza en la pieza. Si nos detenemos en su morfología, advertimos que se trata de la huella de una mano derecha con *seis dedos*. La hexadactilia, variante de la polidactilia, es un trastorno genético causado por algún tipo de aberración cromosómica, como el *Síndrome de Patau*. En todo caso, la aparición de esta mano en el *opening* de *Fringe* se debe más bien a la reivindicación de lo *extraño*, lo *raro*, lo *bizarro*, lo *extraordinario*, que a una cuestión relativa a algún elemento específico de la trama o íntimamente concatenada con sus personajes o imaginario —más allá de su uso como *glifo*—. La huella de la mano, siguiendo con el apartamiento, se va alejando al mismo tiempo que traza un leve giro, iniciándose casi encima de “la cámara”, en posición horizontal (*fotograma 15*), para acabar describiendo una paulatina rotación de noventa grados en el sentido contrario a las agujas del reloj y colocarse verticalmente (*fotograma 16*). En el trayecto, tanto ella como el entorno en el que aparece sufren un progresivo aclaramiento o enblanquecimiento que finalizará con su desenfoque en el fondo del plano.

Entrando en la última fase del *opening*, pasados ya los diez segundos de secuencia (*fotograma 16*), la partícula introduce una nueva textura, como de un tipo de vidrio semi-translúcido, que llena la imagen superponiéndose a la ya lejana huella de la mano. Una barra lumínica de tonalidad verdosa, de efecto similar al de un *escaneo óptico*, recorre esta nueva superficie para, acto seguido, transformarse en una pieza metálica, opaca, negruzca, de apariencia dura y consistente, nada maleable, que establece un considerable contraste con las primeras formas del *opening*, aquellas moléculas inestables y laxas. Pronto nos damos cuenta de que se trata de un nuevo enclave y de nuevas materias en movimiento (*fotogramas 18 y 19*). Las trizas de un todo por conformar, cuerpo todavía velado, se van recomponiendo como por arte de magia, como si *todas las piezas del puzzle encajaran* a la perfección y estuvieran siendo ensambladas por un saber desconocido, quizá como colofón de la omnisciencia científica hegemónica sugerida a lo largo de toda la secuencia. La todavía no resuelta procedencia ni destinación de estas piezas rectangulares negras nos coloca, llegados a este punto, ante una recurrente intertextualidad en nuestro análisis del *ope-*

ning de *Fringe*. Y es que la morfología, colorimetría, estética y densidad de los bloques, aderezados por su inexplicable aparición y su origen desconocido, además de por la interpretación de su significado metafórico y como débito al filme más importante de su género –no olvidemos que, si algo es *Fringe*, es ciencia-ficción– vuelve a retrotraernos hasta *2001: una odisea en el espacio*, y a su emblemático monolito:

El monolito [...] forma negra rectangular que se opone a las formas redondas, a los círculos, representación, como ya se sabe, de la eternidad [...] aparece a la vez como amenaza y como esperanza en los cuatro momentos decisivos de la evolución del hombre. En primer lugar, cuando el simio se le acerca con respeto; a continuación, al descubrir el hueso como arma, primer paso para el dominio técnico del mundo [...] La piedra misteriosa vuelve a aparecer en la luna, emitiendo señales extrañas, objeto de estudio de los astronautas, y precede, en esta ocasión, al gigantesco salto a lo desconocido que supone el viaje a Júpiter. Es en el cielo de Júpiter donde aparece la piedra por tercera vez, antes de la inmersión de Bowman “más allá del infinito”. Por fin, en otra dimensión del tiempo y del espacio, el monolito se alza de nuevo, al mismo tiempo que un anciano dirige su dedo hacia él, gesto preludio del nacimiento de otro hombre [...] El monolito, sea una imagen de Dios, de los extraterrestres o de una fuerza cósmica, es una nueva manifestación del determinismo que tiende a gobernar la visión del mundo de Kubrick [...] representa a una autoridad superior [...] Pero el monolito puede escapar también a esta reducción simbólica y suponer, simplemente, un impulso vital que empuja al hombre a superarse [...] la presencia del monolito se corresponde con la idea de Arthur Clarke respecto a que toda tecnología suficientemente avanzada es inseparable de la magia y de lo irracional (Ciment, 2000: 128)

No es hasta la llegada del *fotograma 20* que el último de los movimientos de cámara del *opening* nos descubre qué *autoridad superior* regía la materialidad de los últimos pedazos metálicos de la secuencia. *Todo* cuanto hemos visto en los últimos catorce segundos, *todo*, se encontraba dentro del *main title shot* de *Fringe*. El *logo*, en ostentosa perspectiva tridimensional que ya anticipa la morfología de los que serán sus

rótulos de localización diegetizados, se va *montando* perfectamente a medida que los añicos se van integrando. El proceso de construcción del *main title shot* (fotogramas 21-22) sugiere que todo forma parte de un rompecabezas que se deberá ir desgranando para que sus piezas terminen por ensamblarse, trasunto procedural del *método científico*. Una vez magníficamente consistente, estabilizado, empalmado sin tara, ni arista, ni imperfección alguna, el título de la serie: *FRINGE*, puede ser finalmente admirado. Guinda del trayecto recorrido, su morfología y tipografía tridimensional nos remite con claridad al *logo* de otra serie, también obra de Abrams, de innegable maridaje formal con este fragmento final de la partícula bajo examen, que no es otro que el *opening como logo* de *Perdidos*.



Fotogramas del *opening* de *Fringe* y *2001: una odisea del espacio*. Monolito metáfora de lo desconocido.

Coincidiendo con el último plano del *opening*, y por fin ya detenido todo movimiento, aparecen, al pie del *main title shot*, los créditos del *created by*, que en este caso corresponden a J.J. Abrams, Alex Kurtzman y Roberto Orci. Aparte del insorteable crédito del título del *show*, el *opening* cierra con la inclusión del otro tipo de acreditaciones de primer nivel según nuestra tipología, para relegar al resto a superposición sobre planos de la diégesis. Así, la decisión de incluir estos rótulos aleja a la partícula de *Fringe* de la de *Perdidos*, un *opening como logo* puro que ni siquiera dejaba hueco para informar de la autoría de la serie. Aquí se trata de los primeros textos, más allá de los dedicados a la terminología temática de *Fringe*, que la secuencia nos muestra, y lo hace empleando, como en aquéllos, caracteres lineales de palo seco que remiten a lo moderno, a lo tecnológico y a la limpieza visual. Se trata, casi sin lugar a ningún género de dudas, de la familia tipográfica *Futura* en su aplicación *Medium*.

Tras el *in crescendo* final de la música, clímax del *theme* y momento más álgido de la partitura, encargado de acompañar el *main title shot* y la aparición de los créditos de creación, el *opening* finaliza por corte directo a negro y también detención inmediata del sonido. Sin fundidos a negro —en la imagen— ni *fade-outs* a silencio —en la música—.

4.4. Conclusiones

Una de las principales argumentaciones que nos ha llevado a elegir el *opening* de *Fringe* como uno de los más indicados para soportar un exhaustivo estudio en profundidad como el que estamos llevando a cabo es que se trata de uno de los más extraordinarios ejemplos de adecuación absoluta de la secuencia de títulos de apertura a las características formales y de contenido de la serie en la que se integra. Pero también a sus alteraciones estructurales. Lo decimos, además de por lo ya obtenido a través de su análisis, sobre todo, por las dos modificaciones que del *opening* convencional se han hecho a lo largo de las dos primeras temporadas de la serie —apuntando a aplicar la misma mecánica en más ocasiones—.

No es en absoluto común que un *opening* sufra ostensibles modificaciones estructurales entre temporadas y menos aún entre episodios. Como excepciones a la regla, ya advertimos en la catalogación de las partículas a estudio casos como el del *opening* de *The wire*, que además de variar su montaje de imágenes entre temporadas, tiene la particularidad de que sus *themes* son versiones de un mismo tema musical cantado por distintos autores⁴¹. También los *openings* de *Anatomía de Grey* o *Mujeres desesperadas* han sufrido notorios recortes de duración por parte de su canal de emisión, ABC, hasta convertirse en minimalistas *openings como logos*. También hemos visto como el *opening* de *Flash-forward* varía en cada episodio al incluir un fotograma clave del episo-

⁴¹ Concretamente el tema *Way Down in the Hole -de cabeza al hoyo-* escrita por Tom Waits e incluida en su álbum *Franks Wild Years* de 1987. En la primera temporada, fue versionada por The Blind Boys Of Alabama; en la segunda se usó la original de Waits; para la tercera se utilizó la adaptación de The Neville Brothers; en la cuarta la canción fue arreglada y grabada específicamente para la serie por cinco adolescentes de Baltimore -ciudad donde se desarrolla *The Wire-*, bajo el nombre de DoMaJe; y en la quinta y última temporada la versión empleada corre a cargo de Steve Earle, también actor en la serie.

dio subsiguiente escondido como destello en el seno de la partícula, a modo de imagen-*flashforward* del propio episodio. El *opening* de *Big Love*, por su parte, se cambió completamente para sus dos últimas temporadas –la cuarta y la quinta–; y la serie *Alias* llegó a tener hasta tres *openings* distintos: uno para las tres primeras temporadas –diseñado por J.J. Abrams–, otro para la cuarta y otro para la quinta y última del *show*.

Pero nada de todo esto se asemeja a la renovación estética y estilística que en este sentido *Fringe* hace del uso del *opening* en relación con la trama de la serie. Al contrario de los casos comentados anteriormente, *Fringe* no varía su *opening* en función de los cambios de temporada –cuestión clave como recurrente punto de inflexión en la serialidad televisiva– ni tampoco ha visto modificada ni recortada su secuencia de apertura por exigencias del flujo televisivo. El *opening* –o mejor, los *openings*– de *Fringe* se integran en la trama, son producto directo de las vicisitudes de su relato. Y es que en la serie de Abrams –y de Orci y Kurtzman, tan olvidados como Mark Frost siempre lo ha sido respecto a David Lynch en su criatura conjunta *Twin Peaks*– se usa un *opening* “alternativo” para los episodios enmarcados en el *universo paralelo*; y para los episodios que funcionan a modo de *flashback* de los hechos que acontecen en el arco argumental de la serie en presente –es decir, los episodios que nos transportan al pasado de los protagonistas– se utiliza un *opening* “retro”.

Merecería la pena que nos detuviéramos en el análisis de estas dos variantes de la secuencia analizada, paradigma del enriquecimiento discursivo de la partícula y prueba fehaciente de que, como sucedía ya en los títulos de crédito cinematográficos, nos hallamos ante textos con valiosísimas –e infravaloradas con demasiada frecuencia– posibilidades de explotación creativa desde la narrativa audiovisual. También el resto de partículas de apertura y cierre arrojarían indudable interés en nuestro análisis. Remitimos, sin embargo, para tal menester, la ampliación de todo cuanto aquí hemos anotado, a la tesis doctoral de la que surge este texto.

4.5. *Découpage*



4.6. Bibliografía

- Bort, Iván (2011a): “Nuevos paradigmas teóricos en las partículas narrativas de apertura y cierre de las series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas”. En Sedeño Valdellós, Ana (Coord.): *Contenidos audiovisuales y cibercultura*. La Laguna, Tenerife: Colección Cuadernos Artesanos de Latina, Editora Concha Mateos (URJC/RLCS).
- Bort, Iván (2011b): “Pull Curtain Before Titles!: por una definición y categorización tipológica de las secuencias de títulos de crédito cinematográficas”. En Bort, Iván; García Catalán, Shaila y Martín Núñez, Marta (Eds.): *Actas del IV Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico: Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea*. Castellón, Universitat Jaume I. Madrid: Ediciones de las Ciencias Sociales.
- Carrión, Jorge (2011): *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae.
- Ciment, Michel (2000): *Kubrick*. Madrid: Akal.
- García Catalán (2011): *Hipertexto y modelización cinematográfica en la divulgación neurocientífica audiovisual: a propósito de Redes de Eduardo Punset*. Tesis Doctoral dirigida por el Dr. Javier Marzal Felici y por el Dr. José Antonio Palao Errando, Departamento de Ciencias de la Comunicación, Universitat Jaume I, Castellón. Inédita.
- Gimeno, Santiago y Minguell, Jordi (2010): “Mucho más que ‘letritas’” en *El País*, 23 de abril de 2010, Madrid.
- Gómez-Tarín, Francisco Javier (2011): *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración*. Santander: Shangrila Ediciones.
- Palao, José Antonio (2009): *Cuando la televisión lo podía todo: ¿Quién sabe dónde? en la cumbre del modelo difusión*. Madrid: Biblioteca Nueva.



El goce en directo, la interpretación en diferido: el modelo difusión en tiempos reticulares a través de *Black Mirror*

José Antonio Palao Errando, Universitat Jaume I, Castellón

Perfil en ⁴² *Orcid* y en ⁴³ *Google Académico*.

5.1. Introducción. Modelos de Representación sub-especie comunicativa

HACE ALGUNOS AÑOS (Palao, 2004) teorizamos el que llamamos *Paradigma Informativo* desde la perspectiva de su genealogía icónica. Al pergeñar una genealogía de la información como modalidad del saber hegemónico –si hablamos de hegemonía, lo hacemos siempre pensando lo hegemónico como contingente– desde el punto de vista de la imagen, el concepto de Modo de Representación, y concretamente del *Modo de Representación Institucional*, devino central en nuestro razonamiento porque, pese a su posible inconsistencia, sigue siendo la mejor representación de la gramática fílmica dominante. Aunque escribíamos en los tiempos de la Web 1.0, ya éramos muy conscientes de las novedades que la digitalización estaba implementando en el *Paradigma Informativo*, dominado hasta entonces por los Medios de Comunicación de Masas, que obedecían a la lógica de la *industria cultural* clásica. A los efectos de definición de la posición

⁴² <http://orcid.org/0000-0002-9943-9819>

⁴³ <http://scholar.google.com/citations?user=S8FxfXsAAAAJ>

subjetiva ante los discursos mediáticos, estas innovaciones pueden sintetizarse en dos: una transgresión de los límites propiciada por la *interactividad*, que comporta una transividad del encuadre y el cuestionamiento de su radical autonomía y heterotopía, propias de toda la tradición icónica occidental; y, como consecuencia, una mayor competencia del espectador respecto a los aspectos técnicos y semióticos de los medios audiovisuales que permiten un uso de la *metadiscursividad* como reclamo y no ya como una invitación al despertar de la conciencia crítica y a la explicitación la ficcionalidad de las articulaciones textuales (que es como la habían utilizado la *vanguardia histórica* y la *modernidad cinematográfica*).

El caso es que la digitalización acelera exponencialmente un efecto que ha sucedido siempre que un medio de representación nuevo ha irrumpido en un determinado ámbito cultural: los medios se resitúan, se atacan, se mimetizan, se depredan... De ahí que hayan surgido términos que han hecho fortuna como *remediación* (Bolter y Grousin) o *convergencia* (Jenkins) por no hablar de otros que ya están perfectamente naturalizados como *crossmedia* o *transmedia*, para intentar describir las relaciones entre medios y discursos en ésta nuestra época. Efecto de esto es que cuando nos volvimos a enfrentar al discurso televisivo un tiempo después (Palao, 2009a), y habiéndonos convertido en historia lo que en principio enfocamos como un fenómeno de actualidad, nos vimos en la necesidad de matizar el *Paradigma Informativo*, que para nosotros sigue siendo plenamente hegemónico, aislando en su seno dos modelos de representación: el *Modelo Difusión* y el *Modelo Reticular*, que dan cuenta de los procesos y conflictos que tienen lugar en la estructura mediática contemporánea. No es posible una definición exhaustiva (no sería operativa tampoco) porque los *Modos de Representación* son siempre conjuntos inconsistentes,⁴⁴ pero en términos generales podríamos decir que la encarnación ideal del *Modelo Difusión* era la que se daba en las industrias culturales clásicas (prensa, editoriales, radio, televisión, cine) en las que un centro difusor expandía sus mensajes radialmente a través de un canal específico, mientras que el *Modelo Reticular* tendría su mejor expresión en las relaciones telemáticas entre particulares. En el primero de los casos no se

⁴⁴ Burch, de hecho, nunca definió ni pretendió una descripción exhaustiva del MRI. Para ver cómo enfocamos esta cuestión, Palao (2004: 90 y ss.)

espera interactividad (el *feedback* masivo se recibe por vía estadística e indirecta), mientras que en el segundo ésta es el *alma mater* del sistema. Ahora bien, nuestra intención es utilizar esta pareja de conceptos de modo dialéctico, no taxonómico. Porque las taxonomías, en las ciencias humanas, suelen ser un tapón al conocimiento, que siempre es complejo (e inexacto) si quiere ser riguroso (vid. Català y Heidegger).

La cuestión es que todos los discursos y todas las representaciones de nuestra época son mixtos e híbridos, y no encontramos ni un solo ejemplo puro de ninguna de las dos fórmulas. La prensa tradicional se ha hibridado desde que desembarcó con sus portales en la Web 1.0, pero a su vez, todas las redes sociales digitales son una miríada de micro-centros de difusión interconectados que han acabado financiándose con un modelo publicitario de origen claramente televisivo.

El discurso audiovisual clásico, cuyos mayores exponentes son el cine y la televisión, han sufrido claras mutaciones, a su vez, que van desde la televisión a la carta a la aparición de los llamados *puzzle films* (Buckland). Incluso el hecho de que en buena medida las escrituras fílmicas clásicas hayan acabado alojándose en la ficción televisiva es efecto de la digitalización de los medios difusores.

Además de que la pantalla fílmica (televisiva o cinematográfica) actúa como pantalla hipermediática al incluir en su seno la representación de todas las interfaces de los llamados *medios ubicuos*, cuyo más claro exponente es la proliferación de la ficción forense en la primera década del siglo. La gran pregunta que nos hacemos en estos tiempos de navegación hipertextual, cognición compulsiva y fungibilidad descodificadora es: ¿queda algún lugar para la hermenéutica, para la apropiación existencial de las estructuras simbólicas en este entorno digital, siendo que ello implica la detención textual y la limitación de la actividad discursiva? ¿Es posible hacer patente la *dicotomía entre signos y objetos* que postulara Jakobson para la función poética del lenguaje en un entorno de navegación interactiva? ¿Qué diálogo comunicativo se produce con un texto cuando el lugar del autor es intercambiable, o bien está radicalmente disuelto en la proliferación de locutores interactivos? ¿Queda en el discurso audiovisual algún espacio para la producción de sentido?

5.2. *Black Mirror*

Que Charlie Brooker es una *rara avis* en nuestra era mediática no es ningún descubrimiento. Su tema: la crítica de la televisión como espectáculo. Su género: la miniserie, documental unas veces, de ficción otras. Sus dos proyectos más conocidos, *Dead Set* (2008), un curioso ataque de zombis en medio de la retransmisión de una gala estelar de *Gran Hermano*, en formato de miniserie; y *Screenwipe* (2008-2010) en la que realiza un enfoque sarcástico de la actualidad televisiva en el Reino Unido. El caso es que una ojeada a su producción nos lo pinta más como un autor a la europea, es decir, preocupado por ir perfeccionando una obra y una propuesta de sentido, que en la estela de sus colegas norteamericanos (de J.J. Abrams a Steven Bochco pasando por Chris Carter) preocupados por la confección de un producto y la estabilización de una marca. Para un autor, en la primera acepción, importan la interpretación, la visión del mundo, la interpelación al espectador en su molición pasiva y cómplice; para un productor, en la segunda, lo importante es el enganche cognitivo a la trama y la peripetia, los índices de audiencia y la relevancia social. En absoluto estamos diciendo que entre las series norteamericanas no haya productos de altísima calidad narrativa y estética, pero sí estamos estableciendo un orden de prioridades.

Black Mirror (2011) es probablemente el producto audiovisual que más relevancia ha dado a la figura de Brooker. Se trata de una miniserie en tres capítulos... que conculca todos los principios de la miniserie como género estándar. Para comenzar, una miniserie es un relato que excede el formato narrativo de la *TV movie* y se asimila a la novela literaria, con su metraje más largo, también, que el del cine comercial. De hecho, muchas miniseries son adaptaciones de novelas. Ahora bien, *Black Mirror* se compone de tres episodios entre los cuales no hay la más mínima relación argumental, ni tampoco pertenecen a un mismo “mundo posible”: aquí no hay ni siquiera un *look*, unos rasgos perceptivos que unifiquen el producto y orienten su fruición. Todo lo más, algunos rasgos formales como el diseño de los créditos y la división en capítulos, que le dan un cierto aire de fábula moral. De hecho, podemos encontrar huellas de variados formatos televisivos como el telefilme, la serie de autor (al estilo de *Alfred Hitchcock Presents*), los primitivos espacios de teatro y variedades de la paleotele-

visión, etc. En conclusión, lo único que unifica la serie es un título y una marca autoral. Con otras palabras, una *instrucción interpretativa* a un espectador que deberá, si quiere ocupar el lugar que la serie le destina, afanarse en construir el vínculo entre los capítulos en modo de hipótesis sobre una supuesta intención significativa implícita. Construir el sentido, más allá de la fruición/decodificación cognitiva de la trama es asentir a la efectividad simbólica, ética y estética de una propuesta textual.

¿Cuál es, pues, la hipótesis que formulamos en este trabajo? Que *Black Mirror* es una reflexión sobre la posición ética del espectador en el *Paradigma Informativo* llevada a cabo por medio de una *proyección del Modelo Reticular sobre el Modelo Difusión*: si bien los *Media Difusión* parecen el tema central de la miniserie, es *su combinación y su uso como Medios Reticulares lo que les confiere su carácter perverso de globalidad en intención*. Todo ello a través de la puesta en práctica de una poética que podríamos calificar de fílmica en el sentido de que la *pantalla huésped*⁴⁵ se propone como *interfaz del sentido*, más allá del goce y la información que son atribuidas a las pantallas hospedadas. Trataremos, pues, los tres episodios de modo similar: una breve sinopsis, una enumeración de los ítems principales que tematiza el capítulo y un intento de cernir el recurso formal en el que se sustancializa su *gesto semántico*, para proceder posteriormente a su análisis detallado.

Todo este plan de representación, a su vez, ha decidido acogerse a una estética alegórica que pretende describir una posible, por más que delirante, situación contemporánea. Y lo hace basándose en un recurso perfectamente naturalizado por el cine postclásico como es el sintagma alternado orientado a la convergencia en la pantalla de televisión, concebida como ágora y destino de la realidad. El viejo adagio de que algo no existe si no sale en televisión está mucho menos pasado de moda de lo que parece. Enunciativamente, además, en los tres capítulos se opta por una focalización fílmica omnisciente, por más que se privilegie el punto de vista de alguno de los personajes. La clave de la invitación hermenéutica es la diferencia, mínima pero insos-

⁴⁵ A lo largo de todo este texto haremos uso de algunos términos que hemos acuñado en nuestros análisis de la ficción audiovisual postclásica. Están sumariamente recogidos, definidos y ejemplificados en Palao (2012), a donde remitimos al lector por ser fácilmente consultable *online*.

layable (inconmensurable), entre el espectador de *Black Mirror*, concebido como enunciatario, y la audiencia televisiva en general.

5.3. *The National Anthem*

El tiempo se parece sospechosamente al presente. El primer ministro británico, Michael Callow, es despertado en la madrugada por una llamada de teléfono. Baja en ropa de cama a su despacho, donde es informado por su gabinete de una emergencia: la princesa Susana, prometida del heredero al trono (fácilmente asimilable a las figuras mediáticas de Kate Middleton y sus predecesoras) ha sido secuestrada y la condición que se pone para su liberación es que el primer ministro forniche con un cerdo (la ausencia de género gramatical en inglés da su juego) ante las cámaras de televisión y que el acto sea retransmitido en directo por todas las cadenas antes de las cuatro de la tarde, o la princesa será ejecutada. El secuestro y las condiciones son enviadas por medio de un vídeo que ha estado unos minutos colgado en *Youtube*, y por lo tanto ha trascendido a la opinión pública. La trama consiste en la lucha contrarreloj por encontrar a la princesa y evitar la enorme vergüenza a Callow, en paralelo con incursiones en el espacio de los espectadores de la noticia y con las redacciones televisivas encargadas de su construcción y difusión.

La temática es, pues, la constelación del *Modelo Difusión* con la televisión en su centro, pero en interacción continua con los medios digitales, reticulares e interactivos. A partir de aquí, se despliegan varios temas propios de la agenda de la comunicología moral. Antes que nada, la clásica antinomia entre lo privado y lo público. Y a continuación, la política concebida como comunicación y como intermediariedad. El político, en tanto objeto del espectáculo, es sometido por una opinión pública tiránica e inaccesible a cualquier cambio, porque ello significaría renunciar al goce del dominio sobre lo emitido, que es la gran coartada para su servidumbre voluntaria (La Boëtie) y su clientelismo. Hasta tal punto, que el secuestrador, que pretende despertar conciencias, se ha de acabar suicidando ante la inercia que toma su plan.

Una segunda línea temática es la competencia audiovisual del espectador, que le aleja cada vez más de cualquier presunción de inocencia. Empezando por el secuestrador y siguiendo por los represen-

tantes diegéticos de la audiencia, que se ofrecen al espectador como su reflejo especular, todos ostentan su competencia audiovisual. Y el *MRI* se nos aparece como dictadura férrea a la que el secuestrador se acoge. Sólo una fisura en todo este edificio que pretende erigir la épica del heroísmo desde el goce más abyecto: la postura femenina. La esposa de Callow se opone radicalmente a la homogeneidad de la opinión pública hegemónica.

Todos los episodios de la miniserie están a su vez divididos en *partes* de cuya transición nos van informando carteles al estilo del cine mudo, lo que refuerza, como instrucción interpretativa, el carácter de fábula de la serie. Muy propio de ello es que el apellido del protagonista tenga un significado semántico propio: Callow, inexperto, ingenuo, incauto, casi diríamos que pardillo. Es el primer personaje que vamos a conocer y el mayor focalizador narrativo de la trama. Para reforzar su carácter, durante toda esta primera secuencia lo vamos a ver en batín mientras todo el equipo que lo rodea va perfectamente trajeado. Baja a su despacho y le muestran el vídeo enviado en que la princesa enuncia entre llantos, las condiciones de su liberación. La escenografía es abiertamente multimedia: monitor de televisión, ordenador portátil, todos ellos en relación hipermediática⁴⁶. El vídeo es claro: si Callow no sigue las instrucciones, la princesa será ejecutada a las 4 p.m. Pese a que no hay tiempo material para ninguna otra opción, obviamente, Callow se niega a fornicar en directo con un cerdo ante un público inconmensurable. Ahora bien, para dificultar las cosas, los otros *media* entran en interacción con el dominio de la prensa, perfectamente subsumible en el *Modelo Difusión*. Primero, no hay canal de negociación al haber llegado el video por vía telemática y anónima. Cuando Callow advierte de que no haya ninguna filtración sobre el vídeo y el secuestro, el *Modelo Reticular* hace su funesta aparición: el video ha estado en *Youtube* nueve minutos y, por lo tanto, es de dominio público, pues se ha extendido al margen de los mucho más manejables medios de difusión. Se calcula que ya lo habrán visto cincuenta mil personas y es *trending topic* en *Twitter*. Callow exclama: *¡Fucking Internet!* Cuando pregunta a sus asesores cuál es el protocolo (*play book*) a seguir, estos le informan de que no hay tal, de que están ante un territorio virgen.

⁴⁶ Para esta cuestión de la relación entre pantallas vid. Palao (2009b y 2012)

A partir de la segunda parte, ya llegamos al grano narrativo que conformará el resto del episodio: tiempo acelerado, muy televisivo y frenético, y sintagma alternado entre los diversos espacios.

- La residencia del primer ministro, que a su vez se divide en los siguientes subespacios:
 - El despacho de Callow.
 - La oficina de sus asesores.
 - La vivienda privada, en la que reina su esposa.
- El estudio de la UKN:
 - Plató de grabación y controles.
 - Sala de redacción.
- Espacios de la audiencia. Los más reiterados son:
 - El hogar de un matrimonio interétnico: anglosajona e indostaní.
 - El hospital donde ella trabaja.
 - Un pub.
 - Un hogar familiar.
 - E, incluso, aunque el paso por él es muy leve, el taller del secuestrador.
- El plató en el que se realizan los preparativos para la retransmisión en directo del acto de Callow.
- Un campus abandonado donde se cree haber localizado el origen del mensaje del secuestrador...

La reflexión sobre el dispositivo audiovisual va en paralelo con la escenificación del morbo de la audiencia. En la redacción de UKN comienzan dudando si emitir la noticia, al parecer, por criterios éticos. Es el dato de que la CNN y otras emisoras lo han hecho lo que desencadena la emisión y la frenética actividad de la redacción. Tenemos además a Malaika, una periodista ambiciosa que está dispuesta a lo que sea por una exclusiva relacionada con el caso. Y de este modo entran en escena las relaciones entre particulares mantenidas a través de los llamados *media ubicuos* (Dovey y Fleuriot). En efecto, Malaika no deja de intercambiar mensajes con un miembro joven del equipo de Callow al que ofrece sexo a cambio de información, llegando a enviarle fotos desnuda. Así consigue saber que se ha localizado el lugar de envío del vídeo en un campus abandonado, donde ella se presenta, ni corta ni perezosa, dispuesta a llevarse la exclusiva. Allá está un pe-

lotón de asalto enviado por el gobierno que lleva cámaras en los cascos por las que están retransmitiendo la operación al despacho de Callow. Todo resulta ser una trampa del secuestrador, pues sólo hallan un maniquí atado a una silla en el recinto. Malaika, a su vez, está transmitiendo en directo a la UKN a través de la cámara de su móvil. Una llamada de estos alertará a los asaltantes que no sólo la hieren, sino que destrozan su móvil para que no pueda difundir ninguna de las imágenes captadas con él.

También es una foto del actor porno contratado para suplantar a Callow, captada por el móvil de uno de los operarios que está preparando la retransmisión, la que alerta al secuestrador de que está perpetrándose un *fake*, al comenzar a circular por las redes sociales. Para advertir contra ello, envía a la UKN un supuesto dedo de la princesa acompañado de un vídeo en un *pen drive* en el que se muestra la escena de la amputación. Como vemos, la textura de la trama es completamente multimediática y el *Modelo Difusión* y el *Modelo Reticular* no dejan de interactuar e interferirse. Los nuevos medios ubicuos no son sólo catalizadores, sino auténticos desencadenantes de la acción nuclear. A ello se suma el despliegue de saberes alrededor del discurso audiovisual, comenzando por las propias condiciones de realización impuestas por el secuestrador, que un espectador no duda en asimilar a la poética de *Dogma 95*, y por los preparativos de la transmisión, dirigidos por una especie de geniecillo del audiovisual que parece haber trabajado para la HBO. Es muy relevante observar cómo, en la baudrillardiana cultura del simulacro, es el *fake* lo que se vuelve imposible: lo real registrado se ha convertido en una especie de fetiche insoslayable en el discurso audiovisual, como el grano de arena en la ostra. Lo que sí es radicalmente un simulacro es la perla que sirve para neutralizarlo: desde las falsas pretensiones del propio secuestrador, maestro de la secuencia audiovisual, hasta las estrategias de comunicación política implementadas desde el entorno de Callow.

En efecto, en estos tiempos en los que el *Paradigma Informativo* se ha convertido en *campo único de enunciación* (García Catalán), la política no es otra cosa que *comunicación política*. Y las encuestas, que son el *feedback* que el político recibe de la soberana opinión pública, son el molde en que se desarrolla toda la acción alrededor de Callow y las que le llevan a tener que consumir el acto si no quiere ver terminada

su carrera política. En ese sentido, la propia metáfora que lleva a que el clímax mediático del líder político consista en “follarse una cerda” (la ausencia de género de “pig” en inglés lleva a curiosos malentendidos y apuestas por parte de la audiencia) en directo, con todos los parámetros medidos al milímetro como se hace en la retransmisión de un debate electoral, es lógicamente potentísima. De hecho, son impagables los consejos comunicológico-maternales que recibe Callow de su asesora Alex Cairns, que parece ser su jefa de prensa y a la que en un momento llega a atacar agarrándola del cuello, enfurecido por la decisión de trucar la emisión sin su conocimiento, provocando de este modo la mutilación de la princesa. Baste como muestra la advertencia de que no vaya demasiado rápido en su acto fornicador porque esto podría ser interpretado por esa audiencia dictatorial como un goce excesivo e ilegítimo. Esa audiencia, a la que vemos gozando con un sarcasmo guarecido e irresponsable del infortunio del político, cuya imagen es, en las sociedades occidentales, el vertedero de toda abyección.

Al final, sabremos que lo único que pretendía el secuestrador era dar una lección moral a la nación y que no estuvo nunca entre sus intenciones ejecutar a la princesa: todo era mentira. Se había dictado una orden gubernamental por la cual quedaba terminantemente prohibido grabar y distribuir el acto nefando del primer ministro, pero lo peor es que el secuestrador libera a la princesa media hora antes de la hora estipulada y además se suicida, al darse cuenta, miembro él de la audiencia, de que la lección moral que pretende es imposible en una cultura del simulacro donde lo real y lo simbólico son incapaces de influirse y modificarse, precisamente por neutralizarse en un ámbito de interactividad comunicativa generalizada. El equipo gubernamental lleva buen tiento de que no se sepa la radical gratuidad del acto que se ha obligado a perpetrar a su líder, esclavo del imperativo comunicacional. Vienen los títulos de crédito, y tras ellos, como propina narrativa, un reportaje de UKN un año después de los hechos. Callow ha consolidado su imagen y ha mejorado en las encuestas: lo vemos en una visita a un centro escolar, simpático, campechano y desenvuelto, acompañado de su esposa, solícita y sonriente. Pero al volver a su residencia se nos muestra la verdad, en forma de una posición femenina que es una fisura irreparable en la compacidad de la opinión pública: en privado, su esposa, a la que hemos visto en casa

horrorizada mientras leía en su *tablet* los *tuits* sobre el *affaire*, llena de miedo y vergüenza, se siente traicionada y ni siquiera le dirige la palabra. Es una mujer la única que deja un espacio para el amor en el seno de la comunicología mediática capitalista y liberal. Aunque sea por odio contra el marido, cuyo acto considera una infidelidad: el amor en forma de su reverso, el odio, y la cerda elevada a la altura de una rival, de la Otra. Es algo que no puede deglutir la infinita capacidad de reciclaje mercantil e informativo del discurso capitalista.

5.4. *Fifteen Million Merits*

En un futuro distópico, los seres humanos viven en celdas unipersonales completamente aislados. Su entorno doméstico es puramente virtual y todas las paredes de su habitáculo funcionan como pantallas en las que se presentan emisiones y animaciones más o menos personalizadas. Su *modus vivendi* consiste en ir acumulando créditos que ganan por medio de una única actividad a la que parecen someterse casi (pues también hay personal subalterno y de limpieza) todos los habitantes de este mundo: pedalear kilómetros y kilómetros en una bicicleta estática. Estas bicicletas están en un edificio con la apariencia de un enorme gimnasio. No hay en este mundo ni rastro de autoridad política con un semblante visible (no hay un *Gran Hermano* orwelliano) pero la disciplina parece absolutamente intransgredible. La única distracción que tienen estos ciclistas estáticos son las pantallas que siempre les rodean y en las que tienen diversas opciones de menú: desde jugar a sencillos videojuegos, a la emisión de imágenes porno o cómicas. Tampoco parece haber ningún filtro para la moral privada: la vida consiste en acumular créditos pedaleando para después gastarlos en el visionado de estas emisiones y en las necesidades propias de la vida cotidiana, como la alimentación o el aseo. La única esperanza posible para esta gente consiste en un *talent show* llamado *Hot Shots*. Acceder a él como concursante cuesta 15 millones de créditos, cifra que da título al episodio. Si se consigue el beneplácito del jurado es posible escapar de la vida de pedaleo continuo y acceder a tener un canal propio en estas emisiones televisivas. El capítulo está focalizado en Bing, un hombre de color, que es la viva encarnación de la apatía y el adormecimiento vital en este mundo sin horizonte. Su vida entra en trance de cambiar, precisamente, cuando conoce a una chica a la que oye cantar en el lavabo y cae presa de su voz y sus encantos, prestán-

dole todos sus créditos tras convencerla de que se presente a *Hot Shots*. Ella lo hace, pero el resultado no será el esperado...

El tema central del capítulo es la soledad absoluta y la carencia de un horizonte de sentido del hombre-masa. Está centrado en el *Modelo Difusión*, lo cual quiere decir que está basado en la ciencia ficción clásica. Es, pues, una distopía pre-ciberpunk. La interactividad y la demanda (*video on demand*) son una goce solipsista que atrapa y paraliza al sujeto. No obstante, hay algo que nos parece muy relevante: el uso de la tecnología *Wii*. En efecto, el espectador interacciona con los encuadres que lo rodean por todas partes por medio de gestos en el vacío a los que el encuadre responde. Es sabido que, si bien hace unos años la realidad virtual parecía el futuro natural de las TIC digitales, ésta ha fracasado como industria mediática. Ya vaticinamos entonces (Palao, 2004) que era prácticamente imposible que la cultura occidental (y la global, por extensión) renunciara al *encuadre anisotópico* que es uno de sus grandes y más pregnantes logros culturales. Pues bien, la tecnología *Wii* recupera algunos principios de la RV (el movimiento corporal como simulacro de la acción, por ejemplo) pero conservando la puesta en abismo del encuadre anisotópico que permite al sujeto sentir el mundo representado a su disposición, y no sentirse preso en él. El concepto de *inmersión*, tan presente hoy en la terminología sobre los videojuegos, es exactamente éste y no el que profetizaron los 90. En consonancia con ello, el gesto semántico de este capítulo es esencialmente narrativo: la imprescindibilidad del deseo se encarna en un enunciado audiovisual que comienza como una eterna catálisis intransitiva y en el cual el amor (la atracción de Bing por Abi) desencadena el devenir de un relato. Lo terrible es que ese *campo único de enunciación*, aquí bajo la forma del espectáculo, convertirá cualquier iniciativa del sujeto en materia de escenario y de encuadre, es decir, sin consecuencias ni para el destino individual ni para el colectivo.

Toda la Parte 1 del episodio consiste en una presentación catalítica del mundo de ficción en la forma de una rutina anti-narrativa que aboca la vida de los sujetos al solipsismo, al autoerotismo, a la alienación y al tedio. Comienza con un plano muy oscuro de Bing en la cama. Se ilumina: infografía campestre en las paredes de la habitación en la que se ve un gallo cantando. Plano de detalle del ojo de Bing,

que se sienta al borde de la cama. Como ya hemos dicho, maneja la infografía con gestos. Le vemos lavándose los dientes: todo automatizado e interactivo sin tacto. Cada cosa que hace supone un consumo de sus créditos que se va reflejando en las pantallas por medio de un contador. De repente, aparecen imágenes porno en el espejo del baño: *Wraith Babes*. El espacio (en el sentido televisivo del término) se anuncia como ‘New from Wraith Babes, the hottest girls in nasty situations’. Como vemos, pues, las imágenes se han convertido en omnipresentes e invasivas. Es una auténtica pesadilla: el *Modelo Reticular* se ha encarnado en el *Modelo Difusión* y el hombre-velocidad de Kherckove ha sido poseído por el hombre-masa. Se trata de una distopía clásica (Gran Hermano, *Modelo Difusión*, industrias culturales, televisión) que utiliza los instrumentos de alienación y dominación de la última generación digital. Y como ya hemos venido anunciando, esto puede conectarse con la cuestión de la interpretación: lo digital, omnipresente e interactivo, no se interpreta porque no nos pone en el lugar del enunciatario (el lector o el espectador), sino en el del usuario. Hay acto sin mensaje. Parece. O más bien, pulsión sin sentido.

A continuación, mientras se oye la canción de Abba “I believe in angels” en modo heterodiegético, Bing se dirige al gimnasio. Vemos cada bicicleta encarada a una pantalla, en la que el usuario puede elegir qué ver mientras pedalea, si emisiones o videojuegos (que suelen consistir en sencillas animaciones interactivas). Además, se nos presenta al resto de personajes que habitan el lugar: el compañero de al lado de Bing, un tipo soez que disfruta visionando porno y humor del peor gusto y humillando al personal de limpieza al que increpa y denigra a la mínima que se hacen notar e interrumpen sus goces obscenos; Swift, una chica que se siente atraída por Bing; un muchacho pelirrojo que usa un videojuego para ir alterando su identidad, pues cada uno de los habitantes de este mundo tiene un avatar que lo representará en el espectáculo encuadrado; y, por fin, un hombre obeso y enfermo que pedalea entre toses y estertores. Tras el pedaleo, Bing se dirige a la máquina expendedora de comida, que tiene una avería, y Swift se ofrece a ayudarlo comenzando una situación de potencial seducción, que él rechaza con su rostro de displicencia y tedio habitual.

Tras la jornada volvemos a encontrar a Bing en su cubículo para cerrar el ciclo estacionario del día. Lo vemos disparando en un video-

juego desplegado en la pantalla ubicua. De repente, al viejo estilo del *Modelo Difusión* televisivo, se corta el videojuego y entran promociones televisivas interrumpiendo el goce interactivo. Se trata de una promoción de *Hot Shots*, que parece el único horizonte existencial de la masa de ciclistas. El *Talent Show*, como género, está a caballo entre el *Modelo Difusión* y el *Modelo Reticular*. Se trata de mostrar la adherencia a un sujeto del espectáculo. Pero mientras la industria cultural clásica potenciaba la identificación espectral con la estrella, aquí se ha invertido el proceso: “Lo apoyo porque es como yo y sólo en segunda instancia, en tanto que ha triunfado, aspiro a ser como él, es decir, a tener su suerte”. Al tomar la forma de una servidumbre voluntaria, el individualismo particularista del capitalismo es una masificación al cuadrado. Lo fundamental de la promoción es resaltar que los triunfadores han pasado de estar en su cubículo y en su bicicleta a tener su propio canal. La *Difusión* es la gloria. Pero el espectador tiene el destino de estos triunfadores en sus manos. Es la impostura de la interactividad democrática: la masa como (imposible) usuario. Ser espectador con ínfulas, no ya de protagonista, sino de (literalmente) realizador.

Vemos imágenes de los triunfadores, del jurado, del pseudo-público virtual formado por los avatares, representación, traducción algorítmica en una masa del espectador aislado real. Se oye la canción de Abba “I believe in angels...”: ahora sabemos de dónde procede. Sigue la promoción mientras Bing intenta con sus gestos que desaparezca de la pantalla. Aparece un contador: son los puntos de que dispone (*méritos*). Disminuyen cada vez que cambia de canal voluntariamente. Consigue eliminar *Hot Shots* de la pantalla pero cuando se dispone a volver a disparar reaparecen las *Wrath Babes*. Como ya hemos dicho, no queda rastro alguno en este universo distópico de frenos al goce: ni religión, ni política, ni ningún tipo de ideal colectivo ni de semblante ejemplar. Se colapsa la emisión. Vuelve: rostro de hastío de Bing. Y una incitación a la masturbación: ‘Hey, what else were you planning to do with that hand?’ Y se vuelve a repetir el bucle: noche, plano del principio. Se repite toda la secuencia del despertar. Hasta que llega al servicio y oye cantar a Abi.

La Parte 2 supone el paso a modo narrativo. La acción tiene un objetivo, progresa en una dirección, asume la simbólica del relato. Lo primero, la aproximación a Abi, reproduciendo ante la máquina de

comida defectuosa la misma conversación que tuvo Swift con él. Después el intento de convencerla de que se presente en *Hot Shots* y el préstamo de los 15 millones de créditos para que pueda hacerlo. La parte 3 nos narra la presentación de Abi en el concurso, al que acude acompañada de Bing, y de paso se nos muestran las bambalinas del *talent show*: la exasperante espera de los aspirantes, la droga que suministran a los que van a actuar para eliminar toda ansiedad y posible inhibición, el párrafo que se les obliga a grabar a los participantes, diciendo que quieren ser como una de las estrellas del concurso, etc. Abi accede al escenario y, en pleno apogeo del morbo televisivo, uno de los jueces le pide que se levante el top. Sin embargo, parecen dejarla cantar, mientras los avatares que forman el público (los personajes que hemos visto en el gimnasio) reaccionan, cada uno a su manera. La actuación dura hasta que el juez Hope, cabecilla del tribunal, la detiene. Y ante la indignación de Bing, que se encuentra al lado del escenario, le dice claramente que es una buena cantante, pero que de esas hay miles; sin embargo, ensalza su encanto erótico y la invita, ahora ya completamente en serio, a quitarse el top. Ante su renuencia, Hope (nombre nada inocente tampoco) esgrime toda la moral del desafío y el talento que tanto alienta las servidumbres voluntarias en las sociedades capitalistas desarrolladas: “puede que tú pertenezcas al pedal”. Jaleada por el público, acaba cediendo... y convirtiéndose en estrella de un canal porno.

La parte 4 nos cuenta la desesperación de Bing, arruinado y solo de nuevo, evitando ver a la televisivamente omnipresente Abi en su canal, hasta que en un ataque de ira rompe la pantalla/pared y uno de los fragmentos de vidrio que cae toma la forma de un cuchillo. Y entonces trama su venganza: trabajando en modo estajanovista acumula otra vez los 15 millones de créditos, para conseguir ir a *Hot Shots*. Logra llegar y se pone a bailar *breakdance* en el escenario, hasta que ve la oportunidad de sacar el vidrio acuchillado y colocárselo sobre la yugular. Bajo esta amenaza de suicidio lanza un mensaje de imprecación y denuncia⁴⁷ virulenta contra el programa y el jurado. Cuál no será la

⁴⁷ Texto del discurso de Bing:

“I haven't got a speech. I didn't plan words. I didn't even try to... I just knew I had to get here, to stand here, and I wanted you to listen. To really listen, not just pull a face like you're listening, like you do the rest of the time. A face that

sorpresa de todos, cuando tras terminar, el juez Hope le aplaude diciendo que es la actuación más auténtica que ha oído nunca. Ante la sorpresa de Bing, lo liberan del pedaleo y le ofrecen su propio canal. El *campo único de enunciación*, y más en su modo espectacular, es capaz de absorber y cauterizar cualquier fisura: *todo es comunicación, todo es representación*.

Al final, el *meganarrador* (Vid. Gaudreault y Jost) se independiza de Bing: vuelta al gimnasio, en el que contemplamos a los personajes en su sempiterno presente intransitivo. El chico pelirrojo está viendo en su monitor el programa de Bing, soltando una perorata amenazante con su cristal sobre el cuello. Nos incorporamos a su nueva vivienda. Tras la emisión, guarda el vidrio en un estuche. Suena la canción de Abi. Toma un zumo mientras contempla un falsísimo bosque hiperreal en la pared-pantalla de su, comparativamente, lujoso habitácu-

you're feeling instead of processing. You pull a face, and poke it towards the stage, and we lah-di-dah, we sing and dance and tumble around. And all you see up here, it's not people, you don't see people up here, it's all fodder. And the faker the fodder, the more you love it, because fake fodder's the only thing that works any more. It's all that we can stomach. Actually, not quite all. Real pain, real viciousness, that, we can take. Yeah, stick a fat man up a pole. We laugh ourselves feral, because we've earned the right, we've done cell time and he's slacking, the scum, so ha-ha-ha at him! Because we're so out of our minds with desperation, we don't know any better. All we know is fake fodder and buying shit. That's how we speak to each other, how we express ourselves, is buying shit. What, I have a dream? The peak of our dreams is a new app for our Dopple, it doesn't exist! It's not even there! We buy shit that's not even there. Show us something real and free and beautiful. You couldn't. Yeah? It'd break us. We're too numb for it. I might as well choke. It's only so much wonder we can bear. When you find any wonder whatsoever, you dole it out in meagre portions. Only then until it's augmented, packaged, and pumped through 10,000 preassigned filters till it's nothing more than a meaningless series of lights, while we ride day in day out, going where? Powering what? All tiny cells and tiny screens and bigger cells and bigger screens and fuck you! Fuck you, that's what it boils down to. Fuck you for sitting there and slowly making things worse. Fuck you and your spotlight and your sanctimonious faces. Fuck you all for thinking the one thing I came close to never meant anything. For oozing around it and crushing it into a bone, into a joke. One more ugly joke in a kingdom of millions. Fuck you for happening. Fuck you for me, for us, for everyone. Fuck you!"

lo. Hemos asistido a la más auténtica reflexión sobre la mitografía del talento y el éxito como acicate de las servidumbres voluntarias.

5.5. *The Entire History of You*

Estamos en un ¿futuro? En principio, siempre parece el futuro si nos encontramos con una tecnología que (aún) no existe. El tiempo de este capítulo es el más indeterminado de todos. La implantación generalizada del *grain*, un dispositivo que filma y archiva todas las miradas de su portador, nos habla de un futuro. El estilo de vida de los protagonistas, sin embargo, es muy parecido en las formas (sus casas, sus usos sociales) y en el fondo a “la clase media acomodada” de la Europa actual. Los coches particulares (no así los taxis, por ejemplo) son claramente vetustos, joyas del período clásico del taylorismo y del fordismo en automoción (modelos de los años 50, aproximadamente). El centro temático del episodio es el *grain*, que permite a todos los sujetos tener sus experiencias vividas al alcance de la mano y del ojo. El protagonista, a través del cual se focaliza todo el relato, es Liam, un abogado en busca de trabajo que, tras asistir a una cena con amigos de juventud de su esposa Fiona, entra en una espiral paranoica de celos por la relación entre ella y uno de los invitados, Jonas.

El eje temático es, pues, lo que hemos llamado en otro lugar (Palao, 2004) *la globalidad en intensidad*, es decir, los atributos de la globalidad digital (disponibilidad, interactividad, etc.), aplicada a la presión de lo particular, y aquí llevada al extremo, pues se trata de la total disponibilidad de uno mismo para sí mismo. Pero recordemos que las imágenes del *grain* pueden ser reproducidas de dos modos. Por un lado, el usuario puede autovisualizarlas interiormente; pero, por otro, puede hacerlo intersubjetivamente en una pantalla que, en todos los casos, tiene exactamente los mismos atributos que las pantallas de televisión: formato panorámico, centralidad en la vivienda, uso común. Tenemos pues, que en este mundo diegético, sibilina y siniestramente parecido al nuestro, el foco de la atención social es una especie de *auto-reality interactivo* en el que los contenidos de la industria cultural clásica son sustituidos por una especie de (auto) *prótesis simbólica* (Bettetini) proyectada sobre la propia vida. Desde este punto central, la constelación temática se amplía: el goce del saber, la verdad como *adaequatio* fantasmática (la verdad escénica), el Superyó en su voraz

semblante cognitivo y la asunción de la castración, de la renuncia al goce del saber como exactitud intersubjetiva, que se reputa como la única opción salvífica para el sujeto.

Consecuentemente, el eje formal del episodio es la articulación del punto de vista y los dos recursos plásticos en los que se sustancia son el *zoom* y el *raccord en el eje*, a partir del plano subjetivo, puesto que, desde el *grain*, el punto de vista es totalmente insoslayable. Por lo tanto, donde la *prótesis simbólica* (Betettini) clásica podía acogerse al montaje para satisfacer el deseo espectral de privilegiar su mirada, aquí sólo tenemos la pulsión veritativa, el goce mortífero de que el saber, escénico, acabe atrapando a la verdad en el *close up*. Pero el juego con el punto de vista va más allá. La focalización narrativa en Liam, un celoso obsesionado, es un recurso de primer orden en el juego enunciativo del capítulo. Porque en la tradición estética occidental (como egregios ejemplos, Shakespeare y Cervantes), el celoso es siempre quien se engaña cegado por su pasión. De ahí, que esta focalización vaya a resultar particularmente engañosa, “metaengañosa”, en *The entire history of you*.

Probablemente, en lo referente a la economía narrativa, este episodio es el más logrado de los tres. Toda la Parte 1 está destinada a presentarnos el *grain* y naturalizarlo en el universo diegético. Ésta comienza con una entrevista de trabajo de Liam: no es casual que el primer plano suyo que vemos nos lo muestre cabeza abajo, reflejado en la superficie de una mesa. En toda la entrevista, que parece centrarse en el aspecto ético de la práctica de la abogacía (entramos en ella *in medias res*), los interlocutores hablan del *grain* con toda naturalidad, aunque el espectador no es capaz de entender el alcance de sus palabras. Llegan a decirle que un trámite final será hacer un rebobinado y que esperan no encontrarse con nada desagradable. La entrevista, como es habitual en estos casos, acaba sin un resultado claro. Inmediatamente, vemos a Liam salir apresurado del edificio. Comienzan los créditos. Ante el asiento trasero del taxi hay una pantalla, una especie de dispositivo audiovisual. En un lugar de la pantalla, previsto para ello, Liam coloca un pequeño *artilugio*. Y aquí viene la primera alusión explícita al implante: se trata de un comercial que nos explica su uso, su fácil implantación detrás de la oreja derecha, etc. El *grain* sirve para dejar registradas todas las percepciones visuales del sujeto a

lo largo de su vida, “Because memory is for living”. Cuidado: este anuncio y una leve alusión al hecho de “ver las noticias” durante la cena, en la Parte 2, son las únicas menciones que vamos a tener en todo el capítulo de un *mensaje emitido por un centro difusor*. Lo relevante es que los receptores habituales del *Modelo Difusión*, sobre todo el tradicional receptor televisivo que ocupa el centro del espacio común de los hogares, han sido invadidos por las imágenes procedentes de los *grain* particulares, que así se convierten en microdifusores de las percepciones individuales⁴⁸. Inmediatamente pasado el anuncio, Liam accede al contenido de su *grain* con la intención de inspeccionar y revisar los detalles de la entrevista de la que acaba de salir. Le vemos con los ojos en blanco, que es el indicio de que un personaje está revisando su metraje particular, y tenemos acceso por primera vez la interfaz de este *widget* globalizado. Se trata de un menú gráficamente similar al de los actuales DVDs comerciales, que clasifica por tiempo, reconocimiento de rostros y otros varios parámetros todo el material filmado y permite la selección aleatoria y el acceso voluntario a cualquier secuencia. No es pues un simple dispositivo de registro en bruto, sino un sofisticado *software*⁴⁹ que permite, además de seleccionar, interaccionar con la imagen, sobre todo propiciando el zoom digital, visual y sonoro, en el interior del plano. Se trata, pues, de un dispositivo que aúna su fe en el registro, en la *ontología del raccord* (Palao, 2012), con la cibernética, para darle un semblante coherente, traducible a la lógica del espacio y el tiempo, narrativo. Y dotar al sujeto, sobre su propia vida, no sólo de los atributos del espectador, sino del director y –casi– del montador, hollywoodense. El casi, el único índice de una imposibilidad, consiste, como ya hemos comentado, en la insoslayabilidad del punto de vista pero, como nos tiene adiestrados para creer la ficción forense televisiva y cinematográfica, esto parece subsanable con las herramientas reconstructivas del *software* adecuado⁵⁰. Por su-

⁴⁸ Para una indagación sobre esta necesidad de transmitir los actos perceptivos particulares, como origen del encuadre moderno, *vid.* Palao (2004).

⁴⁹ Esto hace la diferencia con *The Final Cut* (Omar Naïm, 2004), en la que el registro necesita de un montador, que es quien, caracterizado como un organista barroco, organiza tras la muerte del sujeto en una secuencia biográfica el bruto de todos sus registros visuales. Para la cuestión del *software cinema*, *vid.* Lev Manovich.

⁵⁰ Para esto *vid.* Palao (2009b), sobre todo.

puesto, lo primero que hace Liam sobre la secuencia de la entrevista es *zoom* a los rostros de los entrevistadores, e incluso a los papeles en que anotan, a ver si puede encontrar alguna clave de desambiguación de sus percepciones directas. Lo naturalizado que está el *grain* en este mundo lo muestra el que, una vez en el aeropuerto, todos los controles de seguridad han sido sustituidos por un simple rebobinado ultrarrápido de sus últimas 24 horas: *el programa escanea, aísla y reconoce los rostros* en la pantalla de ordenador.

Pasamos a los preparativos de la cena, justo antes de la llegada de Liam. Esta segunda secuencia, a caballo entre las Partes 1 y 2, es esencial y una pequeña obra maestra de la narrativa audiovisual. Por una parte, será el desencadenante del resto del relato, al originar los celos del Liam; por otra, cumple una perfecta función catalítica, al mostrarnos el potencial social, cognitivo, visual e intersubjetivo, de la implantación generalizada del *grain*. Es la primera vez que lo vemos, no en una interfaz personal, sino en la pantalla de televisión de una vivienda. Uno de los amigos les está mostrando a otros los defectos de una alfombra en una habitación de hotel.

De este modo, toda mirada deviene una *mise en abyme* sin fin: lo que ves en la pantalla se volverá a registrar en el *grain* y así infinitamente. Antes de llamar a la puerta, Liam repasa su *grain* para “hacer memoria” sobre los invitados, y poder fingir que los recuerda a todos (son la pandilla de juventud de su mujer). Otra información clave: el *grain* es ante todo un *software* que libera al sujeto de la carga de las operaciones cognitivas mecánicas, pero también de cualquier acceso a la verdad a riesgo propio, de cualquier satisfacción subjetiva, porque la obtura con la satisfacción pulsional. Saber la verdad para comprobar que se tiene razón no es dejarla operar en su ámbito, ése al que el saber no tiene acceso. En su dimensión subjetiva, que es la de causa del deseo, la misión de la verdad es no dejarse atrapar por el saber. En realidad, el tema de este capítulo es precisamente ése: la verdad como *adaequatio* y sus efectos psicotizantes. No hay verdad más evidente que la de un loco, porque para él no hace causa del deseo ni del relato, es el mundo. Liam ve a su mujer hablando con Jonas al fondo de la sala en un plano lejano y ya intuimos en su contraplano una expresión de sospecha. De hecho, al reunirse con todos en el salón, le preguntan por la entrevista, sobre cuyo presunto fracaso hace ciertos comenta-

rios sarcásticos. La situación se vuelve embarazosa cuando le piden que la proyecte en el televisor. Es Jonas quien le salva. Liam le pregunta a Fiona quién es Jonas, porque no lo conoce de antes, y ella le contesta que “es del viejo grupo”. Nada más irse Fiona hacia la mesa, Liam acciona su *grain*, con los ojos en blanco, y hace zoom hacia las dos figuras, que ha visto de lejos. La interfaz no hace más que prometer el sentido bajo la fraudulenta forma de la verdad.

Como hemos dicho, la cena es una catálisis (*pronuclear*⁵¹) que sirve para informarnos de la función psicosocial del *grain*. Y también nos caracteriza a algunos personajes. Jonas nos cuenta su reciente ruptura y sus particulares ideas sobre las relaciones: “Cuanto menos significa una relación más gastas en la boda”. Y la frase clave, que desencadena la paranoia de Liam y que equipara la vocación informativa, cognitiva y mortíferamente gozosa, pulsional y autoerótica del uso del *grain*: “tenía una mujer esperándome en la cama y me encontraba rebobinando momentos excitantes de relaciones anteriores”. Además, llega la última invitada, Helen, que no lleva *grain*, porque se lo robaron (extirparon) y, ante la incredulidad, e incluso el escándalo de todos, admite que vive más feliz sin él. “Como las prostitutas” dice una de las invitadas, que a continuación defiende apasionadamente el *grain* con los mismos argumentos que Leonard Shelby (*Memento*, Christopher Nolan, 2000) defendió sus notas y fotografías 10 años antes (Palao, 2007): los recuerdos son poco fiables, puedes implantar recuerdos falsos en la terapia, etc. Todo este parlamento está presidido por la reproducción en pantalla de una antigua fiesta de la pandilla en la que, al fondo, puede verse a Fiona y Jonas besándose con pasión adolescente (cosa que sabremos cuando Liam, más adelante, haga *zoom* sobre esa pantalla en su propio *grain*). Fiona y la anfitriona intercambian miradas al darse cuenta.

Tras la cena, Liam y Fiona vuelven a casa en taxi. Les vemos interactuar con el *grain* de Liam mientras visionan su entrevista: rebobinados, *zooms* a las notas de los entrevistadores, etc. Jonas los sigue en su viejo descapotable biplaza, pues le han invitado a tomar una copa a su casa. Liam interroga a Fiona sobre Jonas y su relación con él. Discuten sobre quién lo ha invitado. Y, por supuesto, utilizan las tomas del *grain* para dilucidar la cuestión. Liam lo califica de idiota y dice

⁵¹ Vid. Palao, 2012.

haberlo invitado por pura amabilidad. Evidentemente, si no hay diferido, no hay interpretación, hay goce. La posibilidad de recurrir al carácter demostrativo del *grain* niega cualquier posibilidad de implicación subjetiva en el sostenimiento de la verdad. Llegan y Liam decide deshacerse de Jonas con la excusa de que es muy tarde.

Una vez en casa invitan a la niñera a quedarse a dormir por la dificultad de coger un taxi. Se ponen una copa y visionan el *grain* de la niña en la pantalla de la sala, para ver cómo ha estado. A partir de aquí todo se convierte en una progresión de paranoia enloquecida. Liam va interrogando a Fiona y le va sacando porciones de verdad. Tuvo una relación con Jonas. De lo que se queja él es de que nunca se la contara, aunque fuera anterior a conocerse. El caso es que, a medida que él va poniendo imágenes, la intrascendente historia se va ampliando en el tiempo: primero, un viaje a Marrakech; luego, un mes; después, seis meses... Él dice que le había dicho una semana: pone el vídeo de su primera vez para demostrárselo. Fiona lo acusa de obsesivo: ya pasó una vez. La idea es darnos a entender que Liam es un celoso patológico. Le dice: “a veces eres una perra”. Se disculpa inmediatamente. Ella le enseña reiteradamente la frase “eres una perra” en pantalla con su *grain*. Él le exige que edite también “*sometimes*”. Ella se sube y lo deja solo. Liam sube y se disculpa. Ella le dice que lo ama. Hacen el amor. Planos subjetivos del acto, remedando las tomas del Grain. Los vemos a los dos en la cama con los ojos en blanco: están rememorando el acto. Están fornicando de espaldas. Vemos un plano de detalle de la mano con el *Grain*, aislados absolutamente en la fantasía de sus percepciones reales y ausentes. Las imágenes que ven, huella de lo real –vemos un montaje con imágenes “actuales” e insertos del *grain*– no son ya ni la realidad, ni un signo, una designación de lo ausente. Son, en el sentido derridiano, pura *metafísica de la presencia*, cadáveres investidos de la patencia de lo *real*, es decir, sin ningún sentido albergado en su capacidad de reproducirse infinitamente, de ponerse en abismo tras abismo por su mera repetición. *Frialdad*. El follar (no queremos decir ni hacer el amor, ni mantener relaciones sexuales, perdónesenos la expresión; y fornicar es un latinismo que no viene a cuento en un ambiente tan anglosajón) y la certeza aparecen como goces de la misma estirpe. La cosa es que, mediante el *grain*, hay una verdad indiscutible, panóptica: la realidad tiene los mismos atributos que la secuencia audiovisual. La consecuencia, devastadora: es posible

una justicia totalitaria basada en la evidencia, más allá de cualquier determinación subjetiva, si la verdad no es más que demostración, puro espectáculo para el otro.

Cuando acaban, Fiona se duerme, pero Liam baja a la sala y se pone imágenes de la cena y otra copa. Así hasta el amanecer. Se recrea obscenamente en el pasaje en el que Jonas confiesa masturbarse revisando imágenes de relaciones pasadas. Sigue dándonos la impresión de que Liam es un celoso paranoico y, además, ahora va borracho. Ha hecho *zoom* no sólo visual sino sonoro sobre la conversación de Jonas y Fiona. La escucha: ella confiesa haberse puesto nerviosa al saber que Jonas estaría allí. Luego viene un momento muy tenso. Aparece la canguro y Liam la intenta implicar en su delirio. Va borracho. Hace *zoom* sobre la pantalla que presidía la cena y encuadra a Fiona teniendo un tórrido momento adolescente con Jonas en plena fiesta: otra *myse en abyme* hipermedia entre dos *grains* y dos pantallas con *zooms* y *raccord* en el eje que no son sino índices de la pulsión bajo el disfraz de la interactividad, de la docilidad del encuadre. No hay nunca interactividad entre iguales. La discusión sigue *in crescendo* mientras Liam rebobina y comenta las jugadas y arranca progresivas confesiones sobre la duración de la relación a Fiona. Ésta acaba yéndose indignada y él continua bebiendo y sigue auto-torturándose con las imágenes. La prótesis simbólica, sin montaje analítico, sin la renuncia clásica a ver sin cortes, es pura prótesis pulsional, pura reversión mortífera.

Es importante tener en cuenta que, pese a todo, el ente enunciativo muestra una esquizia fundamental. Focaliza el relato en Liam a la vez que nos sugiere su carácter inquisidor y paranoico. He aquí pues un divorcio entre la focalización diegética (seguimos a un personaje al que denostamos) y el *meganararrador*, (el *Grand Imaginer* en la acepción de Gaudreault y Jost) que nos muestra una mirada negativa a la par que nos identifica con el trayecto narrativo del protagonista. No sólo el *zoom/raccord en el eje* es el gesto semántico del film sino, también y por lógica interna del mundo diegético, el plano subjetivo. El *meganararrador* nos va a sorprender con una identificación traumática al protagonista cuando nos deje saber que la presunta paranoia de Liam está fundada en hechos (*facts*): “es verdad”.

La historia se desencadena. Liam coge el coche y se dirige, ni corto ni perezoso, pero sí muy borracho, a casa de Jonas. El contraste es curioso y nos habla del carácter ucrónico y atemporal de la historia: el coche es muy antiguo (cambio de marchas en el volante, salpicadero, etc.) pero el *grain* es un dispositivo ultramoderno que detecta que está bebido y no debe conducir: plano subjetivo desde los ojos de Liam en que se ve el salpicadero vetusto y a su vez, un letrero virtual *Warning*, con voz *over* sintética advirtiéndole que no está en condiciones de conducir. Liam llega a casa de Jonas en pésimo estado y lo provoca hasta que éste pretende echarlo por la fuerza y él le golpea con una botella en la cabeza. En ello les dejamos al fin de la Parte 4...

Se produce, pues, una elipsis engañosa que nos permite seguir dudando de Liam. Tras el rótulo *End of Part Three / Part Four* vemos un plano de la campiña. Liam ha tenido un accidente con el coche. La previsión espectral es que se le habrá pasado la borrachera y estará arrepentido. Acciona el *grain* en un *tecnoneuroflashback*. O sea, que vamos a saber lo que ha pasado en casa de Jonas tras saber las consecuencias. La secuencia se resuelve con un sintagma alternado: *flashback* / imágenes de Liam con los ojos en blanco. Jonas se halla en su casa con Helen, la invitada a la cena que no portaba el *grain*. No deja de ser curioso que, cuando llama a la policía dada la agresión de Liam, ésta lo primero que le pide es que les envíe imágenes de la agresión y que la llamada se vaya en explicarles que no puede hacerlo porque no lleva implantado el *grain*. Mientras, Liam ha inmovilizado a Jonas en el suelo y le obliga a borrar las imágenes de Fiona, proyectándolas en la televisión, dado que éste pretendía hacerlo visionando en el interior de sus cuencas. A veces, la banda sonora del *flashback* se superpone a los primeros planos de Liam. Por supuesto, el *flashback* ha de ser íntegramente rodado en planos subjetivos: no es un flashback clásico donde quien habla y quien mira se pueden disociar en pro de la omnisciencia inconsciente, valga la paradoja, del espectador. Liam manipula el mando del Grain y queda desolado y al borde del llanto: creemos que es vergüenza por su actitud estando borracho, pero es por algo bien distinto.

Comienza a andar hacia casa. Llega hasta el dormitorio donde duerme Fiona, que le pregunta dónde ha estado. Le vemos demudado, convencidos de que está destrozado por la culpa y el bochorno, pero

espeta: “¿Usaron condones o no? ¿Soy el padre de Jodie?” Ahora pensamos que los celos le han hecho perder el juicio. Ella le asegura que sí y él dice que eso está bien. “Siempre me gustó tu pintura”: se refiere al cuadro que hay encima de la cabecera de la cama. En efecto, lo que ha provocado el rostro angustiado de Liam no ha sido caer en cuenta de su error, sino todo lo contrario. Proyecta en la televisión la pelea con Jonas. Fiona escandalizada: “¿Qué has hecho?” Ahora viene lo mejor. Avanza rápido. Deja fija la imagen en la pantalla, (re)encuadra un fragmento y hace *zoom*. Se ve a Fiona en la cama (en el interior de la mirada de Jonas) con el cuadro al fondo. Tuvieron relaciones en esa misma habitación. Detiene la imagen: la demudada ahora es Fiona. Se trata, pues, de un *raccord ontológico* en toda regla, pero con la función veritativa de quiebra de un discurso mentiroso, la *adaequatio* desvela lo *real* en su infinita distancia del sentido. El predicado verídico, en sentido aristotélico, es aquí un fracaso del sujeto. Y la trama, la focalización y la puesta en escena, engañando al espectador en un sentido completamente inverso pero simétrico a lo que hubiera sucedido con una trama policíaca, descubre la verdad traumática. Al fin hemos de asumir una identificación con Liam que se nos ha propuesto durante todo el episodio pero de la que hemos estado renegando por considerarla delirante.

La secuencia subsiguiente es también muy violenta. La obsesión de Liam ahora es saber si usaron condón, ya que la fecha en que mantuvieron relaciones (todo lo almacenado en el *grain* está datado) es la época en que ella se quedó embarazada. Le pide a Fiona que le muestre el momento en que Jonas se puso el condón. Necesita verlo. Ella dice que lo borró: entonces, debería haber un vacío en tu línea temporal. Ahora es la ausencia de imagen, el *fallo de raccord* (Vid. Palao, 2012) el indicio de esa verdad. Cuando le pide que se lo muestre, vemos a Fiona con los ojos en blanco: pretende borrarlo en ese momento. Liam le quita el mando. Proyecta la escena en la pantalla. Ambos sollozan. Pero Liam mira a la pantalla y Fiona no puede. Sobre planos actuales de ellos se oye el sonido del sexo procedente de la pantalla. Cara de decepción y pena de Liam. Largo fundido en negro: el contraplano virtual y el Otro ausente.

Plano exterior de la casa. Atardecer. Planos exteriores e interiores: se ve a Fiona recogiendo ropa. Es el *grain* de Liam que se impone

a la realidad del campo vacío que ven, sin mediación, sus ojos. Plano de Jodie rebobinado y reproducido compulsivamente. Plano actual de Liam tumbado accionando el mando y con los ojos en blanco. Toda esta secuencia consiste en la alternancia entre el metraje del *grain* de Liam, con Fiona y Jodie luminosas ante sus ya ausentes ojos, y de lo que ven sus ojos presentes, sombríos planos vacíos de la casa en la actualidad.

Planos subjetivos de Liam caminando por la casa vacía. Conecta y vemos el mismo plano pero habitado por Fiona. Hace *zoom* sobre él. Más imágenes de Fiona sometidas a reproductibilidad. Se acaricia el *grain*, detrás de la oreja. Vemos un plano no extrañado, es decir, con grano y enfoque fílmicos, en el lavabo con Fiona... Pero es el *grain*, claro: lo vemos ahora solo frente al mismo espejo (plano oscuro). Coge una hoja de afeitar y se raja detrás de la oreja: con unos alicates se arranca el *grain*. Vemos imágenes temblorosas, como estertores del aparato. Por fin, prefiere la realidad, con la inconsistencia que la caracteriza, en tanto indicio del deseo de sujeto, al delirio autoconsistente. Por fin, *elige el duelo frente al goce psicotizante de la certeza*. Donde Liam buscaba la verdad sólo había advenido el goce. Y el goce del psicótico, el goce sin deseo —¿deseo de qué, si TODO es(tá) pre-sente?— sólo tiene como solución la castración. Arrancarse el *grain* es extirparse la presencia asfixiante de lo real para que pueda tener su lugar la ausencia, requisito imprescindible del sentido como sabe cualquier semiótico.

5.6. Concluyendo

Creo que a nadie se le habrá ocultado que el *goce* del que hemos hablado en este texto es el *goce* en el sentido lacaniano del término, en cuanto distante del deseo y del placer. Es decir, un goce habitado por la pulsión. Y es conocido que Lacan, apoyándose en el dualismo pulsional que Freud defendió a capa y espada frente a Jung, acabó acuñando un monismo en sentido contrario al de éste: *toda pulsión es pulsión de muerte*. Y de esta pulsión de muerte nace el *superyó*⁵² que se alimenta y se engorda incesantemente de las renunciaciones y de la culpa del sujeto, con una crueldad sin (ningún) fin. Ya en la anterior propuesta

⁵² Para un magnífico, y a la vez sucinto recorrido, por el concepto de superyó en la obra de Freud y de Lacan, vid. Durand (2008)

de Brooker, *Dead Set*, vimos cómo los mirones acaban devorándose unos a otros. La inteligencia nada podía ante la voracidad carnívora de organismos sin conciencia pero con impulsos inagotables.

Es la interpretación la que exige una detención del ciclo pulsional, aunque sólo sea como instante lógico. La interpretación psicoanalítica, sí, que es anti-informativa y no pretende hacerse comprender sino “producir oleaje”. Pero también la semio-hermenéutica que busca hacer texto del flujo; saber, del entorno; verdad, de la falta. Y por lo tanto sabe que no hay sentido, que interpretar es inventarlo sustrayéndose al goce de sostenerlo como presente, como lo que “es ahí” antes del *ser que habla* (antes del *Dasein*).

Ese detenimiento interrogativo es lo que hace la diferencia minúscula pero infinita entre el espectador de *Black Mirror* y la audiencia televisiva. *Black Mirror* es una denuncia de la posición de responsabilidad del espectador-masa en cuanto investido con los atributos del usuario digital interactivo. El *Modelo Difusión* era el modelo desde el que el capitalismo clásico dominaba las conciencias. El *Modelo Reticular* ha parecido advenir como un arma que nos permite zafarnos de las imposiciones del poder centralizado. Sólo hemos de velar por que no acabe convirtiéndose, en sus híbridas y proteicas variaciones, en el instrumento con el que el capitalismo consiga colonizar, haciéndolo íntegro, al Inconsciente. Es el final, lo que produce sentido, lo que tiene como efecto la lectura. Por eso al goce paroxístico del directo no podemos oponerle más que la diferencia leve y calma de la interpretación. La pantalla filmica sólo podrá postularse como interfaz del sentido si acepta que éste no es el centro ni el alma de ningún mundo.

5.7. Bibliografía

- Bettetini, Gianfranco. (1984) *La conversación audiovisual: Problemas de la enunciación filmica y televisiva*. Madrid: Cátedra.
- Bolter, Jay David. Grusin, Richard. (1999) *Remediation. Understanding New Media*. MA: The MIT Press.
- Buckland, Warren. (2009) *Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema*. Oxford: John Willey & sons.

- Burch, Noel. (1987), *El Tragalu del infinito: contribuci3n a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- Català Doménech, Josep Maria. (2005) *La imagen compleja: La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Dovey, Jonathan; Fleuriot, Constance. (2011) "La estética de los medios omnipresentes" *adComunica*, N° 2. Pp. 63-80
<http://hdl.handle.net/10234/29172>
- Durand, Isabelle. (2008) *El superyó, femenino: las afinidades en el superyó y el goce femenino*. Buenos Aires: Tres Haches.
- García Catalán, Shaila. (2012) *Hipertexto y modelización cinematográfica en la divulgación neurocientífica audiovisual. A propósito de Redes de Eduard Punset*. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I. (Tesis Doctoral) <http://www.tesisenred.net/handle/10803/96402>.
- Gaudreault, André. Jost, François (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós
- Heidegger, Martin. (1995 [1938]), "La Época de la Imagen del Mundo" en *Caminos del Bosque*. Madrid: Alianza Editorial. pp. 75-110.
- Jakobson, Roman. (1984), "Lingüística y poética", en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel. pp. 347-395.
- Jenkins, Henry. (2006) *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press,
- Kerckhove, Derrick de. (1999) *La piel de la cultura. Investigando la nueva realidad electrónica*. Barcelona: Gedisa.
- La Boétie, Etienne de (2010) de *Discurso de la servidumbre voluntaria*. Madrid: Tecnos.
- Manovich, Lev. (2006) *El lenguaje de los nuevos medios de comunicaci3n: la imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós.
- Palao Errando, José Antonio. (2004) *La profecía de la imagen-mundo: para una genealogía del paradigma informativo*. Valencia: IVAC.
- , (2007): "La relación entre la trama y el argumento: reflexiones en torno al thriller contemporáneo". En Javier Marzal Felici y Fco. Javier Gómez-Tarín (eds.), *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo. pp. 177-193. 2007
- , (2009a): *Cuando la televisión lo podía todo: Quien sabe donde en la cumbre del modelo difusión*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- , (2009b): “La exacta división de la mirada: la pantalla electrónica en la pantalla cinematográfica”. *6º Congreso Sopcom*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. 15-18 de abril de 2009
http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/sopcom_iberico/sopcom_iberico09/paper/viewFile/333/317
- , (2009c): “El telediario en el cine: una ventana abierta a un mundo cerrado” *II Congreso Internacional de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales: Tendencias del Periodismo Audiovisual en la Era del Espectáculo*. Castellón de la Plana, 27-29 de Mayo de 2009.
<http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/34069/Jos%C3%A9%20Antonio%20Palao%20Errando.pdf?sequence=1>
- , (2009d): “A favor de la interpretación: por una semiótica a la altura de los tiempos” *X Congreso Mundial de Semiótica*. A Coruña. 21-26 de septiembre. International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS). Alojado en la Bocc de la Universidade de Beira Interior: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/errando-jose-a-favor-de-la-interpretacion.pdf>.
- , (2012) “Hiperencuadre/Hiperrelato: Apuntes para una narratología del film postclásico” *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, N°. 10, págs. 94-114.
<http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa1/008.Hiperencuadre-Hiperrelato-Apuntes-para-una-narratologia-del-film-postclasico.pdf>



Nuevas perspectivas teóricas sobre las representaciones fílmicas del holocausto: análisis textual sobre el rol del testigo de tercer grado como protagonista

Aarón Rodríguez Serrano, Universidad Europea de Madrid



6.1. Introducción: La espinosa cuestión del testigo

PARA ENTENDER la problemática del *ser testigo* en un campo de exterminio habría que comenzar, sin duda, pensando en Giorgio Agamben. Pocos autores han realizado una exploración tan poderosa sobre la conexión entre el deber de memoria y la palabra que, de alguna manera, lo ciñe. Y para Agamben el *testigo* es un ser demediado, que puede tener una doble naturaleza según su origen etimológico:

En latín hay dos palabras para referirse al testigo. La primera, *testis*, de la que deriva nuestro “testigo”, significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o litigio

⁵³ <http://orcid.org/0000-0003-3144-9604>

⁵⁴ <http://scholar.google.es/citations?user=93KnFQEAAAAJ&hl=es>

entre dos contendientes. La segunda, *superstes*, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él (Agamben, 2005: 15).

No es de extrañar que el autor considerase a Primo Levi como el *superstes* por antonomasia, el autor que acuña el concepto *Deber de memoria* (2006), y que, en cierto sentido, se obliga a aprender a escribir para dar testimonio. En esta dirección, el cine de Claude Lanzmann y sus radicales consecuencias para los estudios de la imagen holocáustica es un cine del *superstes* en su dimensión más completa: la de la víctima, la del verdugo, la del que –como en el caso de Jan Karski (2011) –, simplemente *miró allí*, atravesó un desgarró histórico y regresó para contarlo.

De ahí, sin duda, que durante las últimas décadas hayamos estado dando vueltas en círculo en torno al peligroso concepto de la *irrepresentabilidad*, de la *inefabilidad* de los campos. La imagen de Lanzmann –y, consecuentemente, su teoría (2003 y 2011)– ha sido un esfuerzo titánico y desesperado por poder mantener ese espejismo que ha sido el estatuto de verdad en las imágenes. El lanzmanniano habla de la imposibilidad de la imagen pero dota de estatuto sagrado –de voz de la memoria– el celuloide impresionado en *Shoah* (1985). Niega la función de archivo, pero, a su vez, construye *otros* archivos, archivos siempre sobre la labor del *superstes*. Incluso, en una extraña contradicción, niega la posibilidad de ese *terstis* de Agamben pero introduce en el tejido fílmico el *testimonio* de otras figuras que no vivieron los campos: el historiador Raul Hilberg (2005), y por supuesto, el propio Claude Lanzmann, hablando en primera persona e insertándose en su propio discurso.

La contradicción se puede aplicar también a la polémica entre Didi-Huberman y Wajcman⁵⁵. Ambos discuten por la validez de la imagen, la presencia impresionada fotoquímicamente del cadáver que llega. El problema, de nuevo, es el hipotético estatuto de verdad de la imagen o, incluso, la posibilidad de su completud. El iconoclasta, por definición, parece despreciar u horrorizarse ante las imágenes, pero

⁵⁵Hasta el momento, la síntesis más consultada de dicha polémica se puede encontrar en Didi-Huberman, 2004: 83-135.

probablemente esta conducta sólo encierre el pánico que se desata ante la decepción de la no-existencia de una Imagen-Total. Dicho de manera más simple: el iconoclasta no puede soportar la ausencia de ese significantes-imagen que, de existir, podía ofrecer algún tipo de respuesta.

En su lugar, por supuesto, lo que quedan son fragmentos de la experiencia vivida, fotografías ajadas, metraje arrancado tras la liberación, pero, desde luego, no una Imagen-Auschwitz. Es decir, no una Imagen-Testigo en su segunda acepción, una Imagen-*Superstes*. No hay una imagen que dé cuenta de la experiencia.

La imagen lanzmanniana nos lleva a dos callejones sin salida: primero, más temprano que tarde, los testigos desaparecerán. Y, según su fórmula, una vez muerto el último testigo del horror, desaparece también la imagen holocáustica. Como único remedio, por supuesto, siempre podemos volver a ver *Shoah* y aferrarnos a su potencia. En segundo lugar, y esto ya parece más difícil de resolver, *Shoah* no deja de ser un texto anclado en unas circunstancias históricas y temporales, y, por lo tanto, construido en torno a estilemas directamente heredados, en cierta medida, de la modernidad.

6.2. La imagen *Terstis*: acotando el objeto de estudio

Sin embargo, si abandonamos por un momento el lenguaje del cine, veremos que en otros campos hace ya casi una década que se ha desechado el argumento de la “irrepresentabilidad de los campos”. Y, contra todo pronóstico, han sido los *hijos* de los supervivientes los que han decidido ofrecer nuevos y estimulantes puntos de vista. En el caso del *comic book*, por ejemplo, hay dos obras maestras que probablemente horrorizarían a Lanzmann: *Maus* (Spiegelman, 2007) y *Fui hija de supervivientes del Holocausto* (Eisenstein, 2007). Toda una legión de pintores, escultores, fotógrafos, dramaturgos o incluso tatuadores hijos de supervivientes han construido aquello que Dora Apel llamó, muy pertinentemente, “el arte de los testigos de segundo grado” (2002).

El testigo de segundo grado ya no puede ser un *Superstes* en el sentido en el que lo eran Primo Levi o Elie Wiesel (2008) —autores que, de una manera u otra, han defendido la “inefabilidad” del Holocausto, por mucho que sus memorias se hayan vendido por millones.

Antes bien, el suyo es un retorno al *Terstis*, el que, recordemos, “se sitúa como tercero entre dos contendientes”: las víctimas y el olvido, Auschwitz y el presente, los negacionistas y los historiadores. Y lo hacen, y quisiera detenerme brevemente en este punto, desde una subjetividad radical.

El testigo de segundo grado se sabe herido por la Historia en lo íntimo, a veces confrontado con padres que no querían hablar de su trauma, a veces orgullosos de su procedencia, a veces incapaces de localizarse entre los vivos. Rasgos que, por lo demás, podría compartir cualquier otro ser humano. Ellos no hablan para dar testimonio de Auschwitz, sino para situarse en esa distancia crítica entre el horror del pasado y su ser-en-el-mundo. Para ellos no existe esa barrera del iconoclasta: saben que la imagen no es sagrada, que no recoge nada en sí misma que no sea la voluntad y la cicatriz del que la genera y, en esa dirección, generan obras libres y complejas. Sus recursos, en una lógica que nos sentimos casi tentados de calificar como puramente *postmoderna*, descienden de la cultura popular, deben tanto a Disney como a Robert Crumb, se bañan irónicamente en la cultura de consumo capitalista e incluso, en obras como *The nazis* de Piotr Uklanski o *It's the real thing: Self portrait at Buchenwald* de Alan Schechner, parecen reírse de los propios iconoclastas cinematográficos o publicitarios (AA.VV., 2002).

¿Cómo podemos explicar lo mucho que el cine ha tardado en colocarse en la misma posición que el resto de las artes con respecto a la imagen holocáustica? Quizá, en cierto sentido, porque necesitaba llegar todavía más lejos y formular la existencia de *testigos de tercer grado*. La expresión es todavía demasiado confusa y estamos empezando a trabajarla, pero podemos adelantar algunas intuiciones que nos permitan operar de cara a realizar futuros análisis fílmicos⁵⁶. En primer lu-

⁵⁶ Lo que nosotros llamamos “Testigo de Tercer Grado” se propone como una evolución sobre el concepto no sólo de “Testigo de Segundo Grado” tal y cómo aparece utilizado por Dora Apel en el libro ya citado, sino como una evolución también sobre la llamada “Post-memoria” que conecta a los supervivientes con las creaciones artísticas de sus hijos. Sobre diferentes usos de la “Post-memoria” se recomienda encarecidamente la consulta de la obra de Marianne Hirsch (1996) y de Andrea Liss (1998), así como todo el volumen *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust* (AA.VV., 2003).

gar, el *testigo de tercer grado* está situado excéntricamente, en una posición desdibujada y completamente alejado del horror nazi. Al contrario que el *testigo de segundo grado*, no tiene ninguna conexión familiar ni ninguna responsabilidad histórica directa con lo ocurrido en las cámaras de gas. En segundo lugar, el choque con el Holocausto, por distintos motivos, genera un seísmo total que amenaza con destruir su universo simbólico. Dicho todavía con más precisión, el horror no está situado en el acontecimiento histórico *per se*, sino en la manera en la que ese horror sigue ocurriendo ahora mismo, desplazado, convertido en otra cosa. En tercer lugar, la focalización narrativa no se organiza en torno a la “reconstrucción de los campos”, sino en torno a la manera en la que los rastros de las fábricas de muerte siguen estando ahí, contra todo pronóstico, imborrables. En tercer y último lugar, el testigo de tercer grado asume como suyo el trauma del descubrimiento y acepta, de manera autoimpuesta, una responsabilidad moral determinada.

Estas tres fases –ausencia de conexión, descubrimiento de la *Shoah*, responsabilidad moral– se pueden apreciar, con distintos grados, en las tres películas que manejaremos durante el resto del artículo: *La cuestión humana* (*La question humaine*, Nicolas Klotz, 2007), *La llave de Sarah* (*Elle s'appelait Sarah*, 2010) y *Un lugar donde quedarse* (*This must be the place*, Paolo Sorrentino, 2011).

Para enfocar correctamente la presencia del testigo, podríamos abordar una estructura muy sencilla como punto de partida: *La llave de Sarah* plantea una cronología escindida entre el pasado y el presente, utilizando una focalización doble sobre dos personajes: la niña Sarah (que funciona como *Superstes*, en tanto vivió el horror de la deportación, el hacinamiento en el Velódromo de Invierno y el campo de tránsito *Beaune-la-Rolande* en 1942) y la periodista americana Julia (que, desde 2009, actúa como *Terstis*, testigo de tercer grado, en tanto no tiene experiencia directa alguna con respecto a la persecución de los judíos). Por su parte, *Un lugar donde quedarse* selecciona como protagonista a un *Testigo de segundo grado*, el músico Cheyenne (Sean Penn). La llamada hacia el descubrimiento de la *Shoah* tiene que ver con su experiencia personal marcada por un trauma entre dos muertes: la de unos fans que se suicidaron por el contenido depresivo de sus canciones, y la de su propio padre, antiguo preso en Auschwitz. Final-

mente, *La cuestión humana* plantea la existencia de Simon (Mathieu Amalric) un testigo de tercer grado que descubre que la empresa para la que trabaja tiene conexiones directas con los procesos de exterminio durante el III Reich.

Sin embargo, antes de proceder con el análisis fílmico de estas tres cintas, nos parece sensato hacer una serie de clarificaciones con respecto a toda una nómina de productos paralelos, construidos narrativamente en otra dirección.

6.3. Antecedentes. Antes del testigo de tercer grado: los campos reconstruidos y el *Superstes* en el cine postmoderno

A diferencia de las tres cintas propuestas, durante la última década se han seguido estrenando con cierta frecuencia cintas que proponen la reconstrucción, total o parcial, de los campos de concentración y exterminio. Forman parte de una corriente de representación más o menos tradicional que intenta ficcionalizar, mediante estructuras narrativas más o menos convencionales, episodios reales o inspirados en las memorias de los supervivientes. Todas estas nuevas representaciones siguen centrando su atención en la figura del *Superstes*. En cierto sentido, en estas cintas cristaliza toda una tradición que arranca incluso antes de la liberación de los campos, en pleno Modo de Representación Institucional con *Hubo una luna de miel* (*Once upon a honeymoon*, Leo McCarey, 1942)⁵⁷, atraviesa la propia mirada de los supervivientes en *Ostnani etap* (Wanda Jakubowska, 1948), se despliega en una suerte de modernidad quebrada en *La pasajera* (*Pasazerka*, Andrzej Munk y Witold Lesiewicz) y desemboca finalmente en plena postmodernidad de la mano del polémico díptico *La lista de Schindler* (*Schin-*

⁵⁷ Todavía nos queda mucho trabajo para reivindicar y defender la tremenda importancia de *Hubo una luna de miel* como película clave no sólo para los estudios holocáusticos, sino para el debate político e histórico del siglo XX. En cierto sentido, las terribles imágenes “reconstruidas” de los campos europeos –mucho más explícitas e inquietantes que las propuestas dos años atrás por Charles Chaplin para *El gran dictador* (*The great dictator*, 1940), así como la referencia explícita mediante el diálogo a las políticas de esterilización racial, nos hacen pensar que en el Hollywood de los grandes estudios se sabía mucho más sobre lo que estaba ocurriendo de lo que la historia oficial ha intentado promulgar. Remitimos, en cualquier caso, a AA.VV., 2010: 49-172.

der's list, Steven Spielberg, 1993) y *La vida es bella* (Roberto Benigni, 1997).

Desde luego, no es el momento ni el lugar para entrar de nuevo en la vieja polémica sobre la hipotética profanación pornográfica de la memoria en la reconstrucción de los campos, aunque si podemos aportar un par de datos ciertamente interesantes. En su construcción de *Superstes*, el cine postmoderno –o, quizá sería mejor decir, el cine rodado en el marco de las sociedades postmodernas– ha optado por proponer cuatro posibles identidades del *testigo* según el punto de vista: la víctima, el verdugo, la zona gris entre ambos, y finalmente, el cadáver.

Lógicamente, esa identidad desde la que se construye el actante principal modificará la complejidad y la tensión entre empatía/fascinación con la que el espectador puede contemplar las distintas historias. Tomémonos un segundo para reflexionar sobre este tema. Históricamente, las víctimas han ocupado, con mucho, el centro de la representación en los estudios holocáusticos, ya sea mediante una focalización interna o externa (Gaudeault y Jost, 1995: 149-151). En cierto sentido, resulta una opción ética encomiable, ya que parece reducir de alguna manera los riesgos en los que el espectador se puede sentir fascinado ante la presencia del mal en el interior del relato. Por el contrario, se corre el riesgo de aplicar estructuras empáticas excesivamente simples, forzando los usos y costumbres del melodrama convencional a la representación holocáustica. En general, podemos manejar dos fuentes principales. La primera, la adaptación de biografías más o menos reconocidas de supervivientes, como es el caso de Wladyslaw Szpilman en *El pianista* (*The pianist*, Roman Polanski, 2002) o Imre Kertész en *Sin destino* (*Sorstalanság*, Lajos Koltai, 2005). La segunda, la ficcionalización narrativa total, generando personajes y situaciones sin ningún tipo de anclaje “testimonial” previo, construyendo *Superstes* de la nada que intentan posicionarse en una realidad histórica con los consiguientes riesgos de verosimilitud y coherencia. El caso más sangrante sería, sin duda, la problemática *El niño con el pijama a rayas* (*The boy in the striped pyjamas*, Mark Herman, 2008), cuyas fuentes documentales iniciales son tan laxas y poco rigurosas que amontonan, de manera apabullante y definitivamente contradictoria, todo tipo de distorsiones sobre la vida en los campos. Como ya sa-

bemos, (Vidal, 1994; Shermer, Grobman y Hertzberg, 2009), el problema de la distorsión histórica ya no es simplemente una cuestión de ética audiovisual o de responsabilidad cinematográfica. Antes bien, el problema es muy precisamente que todos estos textos “distorsionados”, cuando no ampliamente contradictorios, parecen dar un armamento argumental a los negacionistas y a las fuerzas políticas ultraderechistas que subyacen tras ellos (E. Lipstadt, 1994). Quizá nadie ha ceñido con tanta fuerza las posibilidades de seguir trabajando en las representaciones holocáusticas en oposición a los negacionistas como el teórico marxista Pier Paolo Poggio al afirmar:

En el polo opuesto se sitúan aquellos que, para no mitigar ni un ápice una tragedia que ninguna historia puede restituir ni ningún lenguaje racional puede comunicar, ofrecen una representación de ella únicamente negativa, como acontecimiento en el que colapsa todo el significado, abismo que engulle cualquier confianza en la humanidad o fe en la divinidad. En este caso, el trauma se fija y se hace insuperable, pero una postura tan radical resulta en realidad frágil e insostenible; al negar la posibilidad de indagar y de explicar históricamente el nazismo y sus consecuencias, deja el campo libre al revisionismo relativizador (Poggio, 2006: 23-24).

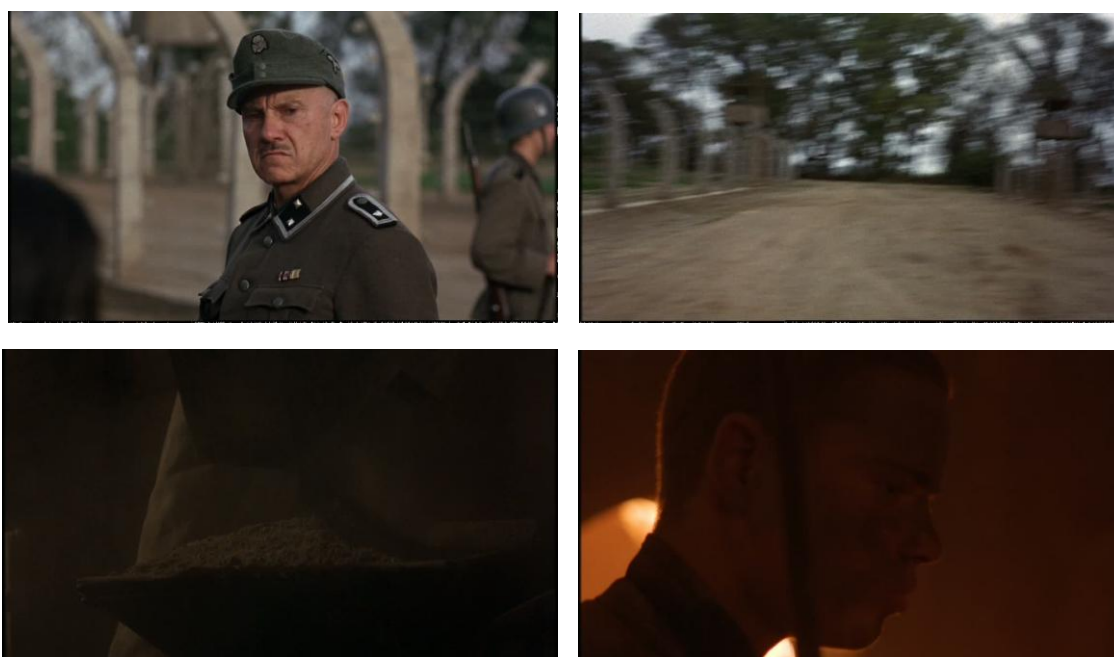
En un segundo movimiento, podemos citar la creciente importancia que ha ido ganando durante los últimos años la figura de los verdugos como protagonistas de la ficción holocáustica. Ciertamente, no se trata de una cuestión puramente postmoderna. Ya en una película como *El baile de los malditos* (*The Young lions*, Edward Dmytryk, 1958), casi un tercio del metraje estaba dedicado en exclusiva a Christian Diestl (Marlon Brando), un alto cargo de las SS que intentará representar a un ingenuo “buen nazi”, atrapado entre las mentiras del III Reich, su sensación de pertenencia nacional, y los delirios de grandeza de sus superiores inmediatos. El personaje seminal de Diestl marcará la tónica de los “buenos verdugos” postmodernos. Básicamente, casi todas las películas se construyen por un hipotético “trauma de descubrimiento”, el horror y la culpa incontrolable que emergen al descubrir que sus esfuerzos militares, políticos y científicos acaban desembocando en las cámaras de gas. Diestl se derrumba al descubrir el campo de exterminio Natzweiler-Stuthof. Varias décadas después, Viggo

Mortensen sufrirá una experiencia paralela en *Good* (Vicente Amorin, 2008) y Ulrich Tukur hará lo propio en *Amen* (Costa Gavras, 2002). Por el contrario, también podemos localizar el retrato de verdugos anclados en su sadismo inicial, sin ningún tipo de epifanía o descubrimiento del mal, como es el caso de *Verano de corrupción* (*Apt pupil*, Bryan Singer, 1998) o de *La deuda* (John Madden, 2010).

En tercer lugar, los *Superstes* pueden integrarse en lo que se ha venido denominando, no sin ciertos matices, “la zona gris” (Mathé, 2004; Moreno Feliu, 2012). De alguna manera, esa línea ética difusa en la que se mueven los protagonistas está siempre conectada con el delgado equilibrio entre la ley homicida y la necesidad de supervivencia. Los *Superstes* que emergen de la zona gris aparecen retratados siempre como policías judíos en los guettos, *kapos*, y por supuesto, miembros de los *Sonderkommando*⁵⁸. Presos de un desgarró existencial brutal que analizaron como nadie Jean Amery (2005) y Filip Muller (1999), el hecho mismo de seguir vivo se convierte en una culpabilidad constante, una suerte de vergüenza imposible de controlar y que acabó por resonar en los suicidios del propio Amery y, por supuesto, de Primo Levi. El tratamiento fílmico de estas figuras ha sido uno de los problemas más delicados de la representación, ya que se encuentran precisamente en esa escisión moralmente resbaladiza que el espectador intuye entre la fascinación y el rechazo, el desprecio y la admiración. Eso explica que sus primeros retratos cinematográficos fueran tan estrepitosamente torpes como la protagonista de *Kapò* (Gillo Pontecorvo, 1960) o el joven dinamitero de *Éxodo* (*Exodus*, Otto Preminger, 1960), haciendo emerger, de nuevo, toda la problemática que se desprende de la aplicación de los códigos melodramáticos convencionales a las peculiaridades antropológicas, psicológicas e históricas de los supervivientes de la “zona gris” (Brown, 2009). La evolución en el cine de las sociedades postmodernas ha sido notablemente compleja y nos ha ofrecido un distinto espectro que atraviesa tanto la profundidad psicológica de los *Sonderkommandos* de Auschwitz en la muy meritoria *La zona gris* (Tim Blake Nelson, 2001), a

⁵⁸ El término *Sonderkommando*, pese a sus distintas acepciones, hace referencia principalmente a los grupos de judíos obligados a trabajar en el interior de las cámaras de gas, bien acompañando a las futuras víctimas a su interior, bien como operadores de los crematorios.

la que no tardaremos en volver, hasta la resbaladiza lectura en tonos eróticos de *El lector* (*The reader*, Stephen Daldry, 2008), pasando por los cómplices tácitos de *Los falsificadores* (*Die Fälscher*, Stefan Ruzowitzky, 2007). En el caso concreto de *El lector*, si bien una parte importante de la focalización del relato recae en una verdugo de los campos de exterminio, el planteamiento y desarrollo del personaje deja una serie de zonas sin explorar, confusas, abiertas a distintas interpretaciones según los distintos usos de la hipotética *humanización* de la figura.



Voz en off: Después de la rebelión, quedan en pie la mitad de los hornos y nos llevan a todos hasta allí. Yo me quemo, muy rápido. La primera parte de mí se eleva en un denso humo que se mezcla con el humo de los demás. Luego quedan los huesos, que se convierten en ceniza. Barren las cenizas para llevarlas hasta el río, y al final, quedan motas de nuestro polvo flotando en el aire mientras el nuevo grupo trabaja. Esos fragmentos de polvo son grises. Nos depositamos en sus zapatos y en sus caras, y en sus pulmones. Y se acostumbran tanto a nosotros que pronto ni tosen, ni se esfuerzan en quitársenos de encima cepillándose la ropa. Llegados a este punto, sólo se mueven. Respiran y se mueven como cualquier otro aún vivo en este lugar. Y así es como el trabajo continúa.⁵⁹

Finalmente, el punto de vista más complejo es la decisión de situarse, como señalábamos anteriormente, en la posibilidad de focalizar sobre el cadáver de las cámaras de gas. Ciertamente, el retorno del cuerpo que acusa desde el más allá y que simboliza una suerte de “retorno de

⁵⁹ Subtítulos extraídos de la edición en DVD distribuida por Filmax en España.

lo reprimido” ya se había trabajado desde diferentes perspectivas, más o menos coherentes. Las voces de los muertos, la presencia de los fantasmas del exterminio que se manifiestan en el presente para representar una suerte de deuda simbólica impagada acaban construyendo una suerte de lugar común en el género, a veces tan precisamente integrado como en esos súbitos *flashbacks* de memoria que puntuaban *El prestamista* (*The pawnbroker*, Sydney Lumet, 1964), a veces tan banalizados como los destellos eróticos y espectacularizados de *Portero de noche* (*Il portiere di notte*, Liliana Cavani, 1974). Para entender cómo se ha generado la evolución, utilizando además los recursos más complejos de la narrativa fílmica, basta con hacer una lectura de las imágenes finales que cierran, una vez más, *La zona gris*. En esta ocasión, y contra todo pronóstico, el director decide incorporar el punto de vista de la víctima, ya asesinada, mediante la voz en *off* y una serie de movimientos de cámara que parecen acompañar su “testimonio fantasmal”.

Tipo de <i>Superstes</i>	Características	Posibles antecedentes (MRI/Modernidad)	Películas concretas realizadas en los últimos años.
Víctima	Adaptación de las memorias de un testigo real	<i>La tregua (The truce</i> , Francesco Rosi, 1997)	<i>El pianista</i>
			<i>Sin destino</i>
	Ficcionalización total de personajes	<i>La última etapa</i>	<i>El niño con el pijama a rayas</i>
			<i>Miniserie "Holocausto" (Varios directores</i> , 1978)
Verdugo	Se redime/horroriza frente el descubrimiento del mal	<i>El baile de los malditos</i>	<i>Good</i>
			<i>Amén</i>
	No se redime mediante el descubrimiento del mal		<i>Verano de corrupción</i>
			<i>La deuda</i>
Personaje situado en la "zona gris"	Personaje judío que colabora con el III Reich de alguna manera.	<i>Kapò</i>	<i>La zona gris</i>
		<i>Éxodo</i>	<i>Los falsificadores</i>
Cadáver	Víctima de las cámaras de gas que se manifiesta de manera explícita, y no como una aparición.		<i>La zona gris</i>

El salto expresivo de Tim Blake Nelson resulta brutal, y al mismo tiempo, necesario. Nos demuestra que las teorías de Wajcman a las que hacíamos referencia hace unas páginas estaban, en esencia, equivocadas. El dispositivo filmico no sólo se sitúa de manera explícita en el lugar del cadáver, sino que además realiza una aterradora poesía constituida sobre la posibilidad de semejante testimonio, remarcando las teorías sobre las conexiones entre producción capitalista y holocausto ya propuestas por el sociólogo Zygmunt Bauman (2010), y

equiparándose con otras propuestas literarias como *El comprador de aniversarios*, de García Ortega (2008).

Con lo que, finalmente, podríamos sintetizar la manera en la que se construye el *Superstes* en el cine holocáustico de las sociedades contemporáneas mediante una tabla como la siguiente. Incorporaremos algún título no citado anteriormente con ánimo de redondear y ampliar la información, sabiendo sin duda que por el propio volumen de la cantidad de cintas holocáusticas, realizar una clasificación sistemática agotaría, con mucho, el tiempo y el espacio de nuestra investigación:

A la vista de esta tabla parece fácil detectar las dos grandes aportaciones que el cine de las sociedades postmodernas ha ofrecido en la problemática de los *Superstes*. Y son, por cierto, extrañamente antagónicas. En primer lugar, podemos observar cómo aparece de pronto un nuevo tipo de personaje: el nazi superviviente que es estudiado con precisión por la cámara como un objeto de notable fascinación, el hombre que tomó parte activa en la construcción del horror pero regresó sin conocimiento, piedad, ni arrepentimiento alguno.

En segundo lugar, y a la contra, el cine se ha atrevido por primera vez a posicionarse radicalmente en la posición del cadáver, utilizando la puesta en escena para sugerir —lo que sin duda, resultará irritante para la escuela teórica lanzamanniana— ese hipotético *después* que tantas veces se ha clasificado como inefable, irrepresentable. Desde luego, el trazo fílmico de Tim Blake Nelson no pretende señalarse en un estatuto de verdad ontológica total, sino, antes bien, en la sugerencia —puramente cinematográfica, merece la pena recordarlo— de la permanencia de la voz y la presencia del cuerpo ausente.

6.4. La llave de Sarah: del *Superstes* al *Terstis*

Toda la clasificación anterior muestra una cierta continuidad con el cine preexistente, en el que únicamente se detectan esas nuevas aportaciones señaladas. En esta dirección, las clasificaciones ya existentes para pensar el cine holocáustico seguirían siendo válidas, y muy especialmente el sistema ya clásico de Annete Insdorf (2002)⁶⁰. Ahora bien,

⁶⁰ El libro mayor de Insdorf hasta la fecha —*Indelible Shadows: The film of the*

la novedad sobre la que centraremos el resto de nuestro texto está directamente relacionada con la aparición de ese *testigo de tercer grado* al que hacíamos referencia hace unas páginas. Y, en esta dirección, *La llave de Sarah* nos parece una cinta especialmente valiosa para reflexionar sobre la manera en la que se realiza la escritura del trauma post-moderno.

Su funcionamiento fílmico es aparentemente sencillo: mediante un montaje paralelo, la película superpone la odisea de una testigo de primer grado (Sarah) que vivió los trágicos sucesos del Velódromo de Invierno en Francia y la persecución de los nazis con la experiencia vivida por una testigo de tercer grado (Julia), una periodista que descubre que el piso al que planea mudarse con su familia fue, hace más de cincuenta años, la residencia expropiada por los colaboracionistas en la que vivió la familia de Sarah. Entre ambas, a su vez, se plantea la existencia de un niño muerto (el hermano de Sarah, encerrado en un armario de la casa para intentar salvarlo de los nazis) y la hija nonata de Julia. El trauma se establece, por tanto, entre dos mujeres, dos tiempos y dos niños, situando en el hueco de ambas relaciones ese espacio vacío, necesariamente doloroso, con forma de armario.

La llave de Sarah reflexiona, por tanto, en primer lugar, sobre el *espacio del trauma*. De igual manera que en *Shoah* el propio Claude Lanzmann había realizado una búsqueda sobre la manera en la que los espacios de la muerte se mantenían frente a la amenaza de ese tiempo que pasa (Torner, 2005; Vice, 2011), ahora nos encontramos con la problemática que entraña la *habitabilidad* de ese espacio marcado por la ausencia. Al contrario que los campos, las casas de los deportados no se convierten en instituciones museísticas, espacios-texto

Holocaust— puede ser considerado, por derecho propio, como la clasificación más conocida del cine narrativo holocáustico. Ha sido ampliado y corregido durante varias décadas, y si bien es cierto que su sistema clasificatorio presenta notables objeciones metodológicas —lo aleatorio de sus categorías, incomprensibles ausencias o presencias no específicamente holocáusticas—, en cierto sentido sigue siendo el texto internacional de referencia en el que pueden englobarse *casi* todas las películas del epígrafe anterior. La única que podría resistirse sería, por las características que ya hemos estudiado, *La zona gris*. El trabajo de Insdorf ha sido felizmente retomado —con una considerable mejora metodológica y una notable ampliación del objeto de estudio— por Aaron Kerner (2011).

más o menos transitables gracias a los esfuerzos de las instituciones por generar –con mayor o menor fortuna– una *línea de lectura* por el *visitante*.

Y la cinta arranca, por cierto, con una decisión arriesgada: un plano subjetivo del niño que está a punto de morir.



Hay un espacio, anterior a la catástrofe, en el que los cuerpos están protegidos bajo la sábana, un espacio indudablemente habitable en tanto *cobija* del mundo exterior y, a su vez, permite el juego y la risa. Este primer plano está, además, necesariamente descontextualizado: podría pertenecer a cualquier personaje, a cualquier tiempo histórico. El arranque de *La llave de Sarah*, propuesto *in medias res*, dirige directamente al territorio de la ingenuidad, la figura del niño que ríe como *significante total* de la infancia misma.

El hermano de Sarah no funciona en el ficción, *stricto sensu*, como un *Superstes*. De hecho, apenas le vemos en un par de secuencias, sugiriendo antes de ser encerrado por su hermana en el interior del armario.



Hay una cierta sutura entre esos dos planos subjetivos: el rostro de la hermana compañera de juegos y, posteriormente, ese mismo rostro que, al cerrar el armario, está sellando también su propia muerte. El pequeño no puede acceder, por lo tanto, a la categoría de *Superstes* ni siquiera más allá de la muerte misma, como ocurría con la protagonista de *La zona gris*. Nada sabrá ni de la deportación, ni de la humilla-

ción, ni de los campos de concentración o exterminio. Su vivencia del Holocausto se resumirá, necesariamente, entre esas cuatro paredes oscurecidas tras las que agonizará sin dar respuesta a nadie. Su Historia es radicalmente No-Historia, y el saber de su muerte, un saber negativo que no puede ser leído en términos historiográficos ni productivos. El estatuto de la víctima abre una brecha moral en torno a las posibilidades (hipotéticas, condicionales) de su supervivencia: es la propia hermana la que sella su sentencia de muerte al encerrarle precisamente *ahí*.

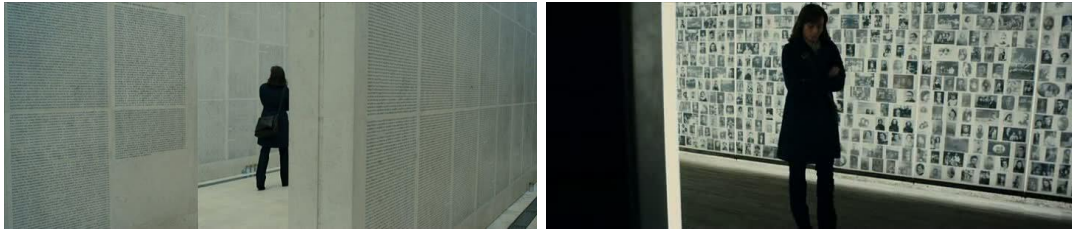
Cuando, un tiempo después y ya bien entrada la cinta, Sarah vuelva para intentar salvar a su hermano, la planificación repetirá el punto de vista para jugar con ese contracampo imposible:



Paquet-Brenner ha señalado, con su puesta en escena, el límite mismo de lo que considera representable. Pero merece la pena señalar apenas un par de rasgos a propósito de la escena: en primer lugar, la cámara se encuentra situada precisamente en el lugar en el que deberíamos esperar un plano subjetivo. El objetivo mira *a través* del gesto doliente del cadáver, generando una mirada en la que se articula la culpa y el remordimiento. En cierto sentido, *La llave de Sarah* repite con cierta variación el tabú del espacio irrepresentable –la cámara de gas se convierte aquí en el armario de un apartamento parisino–, generando una erosión sobre el texto. El testigo –¿pero testigo de qué, salvo de esa oscuridad que le ha rodeado hasta el final?– no puede articular más palabra que la elocuencia encerrada en su cadáver. Y, sin duda, no hay saber ni discurso alguno en esa manifestación total de lo real que es el cuerpo muerto.

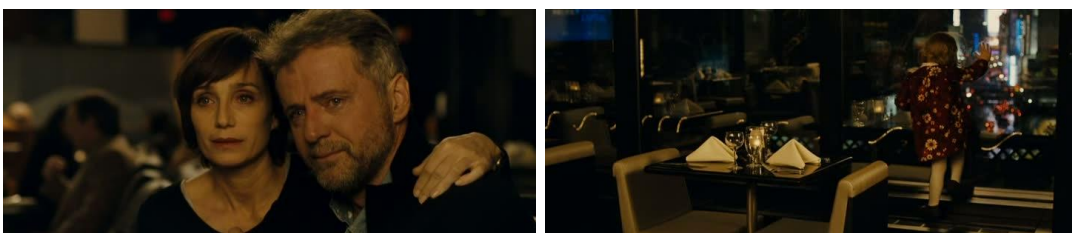
El descubrimiento de Sarah resuena, décadas después, en el descubrimiento de Julia. En ella no se anida, *a priori*, ninguna contradicción de corte ideológico. Antes bien, la película la presenta como un mujer perfectamente integrada en los mecanismos del capital: trabaja en la redacción de un periódico que quiere virar hacia las “buenas noticias” para conjurar esa suerte de pensamiento positivo tan en boga en nuestras sociedades —el pensamiento positivo, ya se sabe, es una herramienta portentosa para generar la asepsia y la desmemoria del personal (Ehrenreich, 2011)—, está casada con un arquitecto —un constructor de espacios, nada menos—, y prepara su mudanza a un gran piso en el centro de París. Su descubrimiento del trauma se trabaja en paralelo con el descubrimiento de su maternidad, de tal manera que se produce una teodicea implícita, sugerida, nunca explicitada. De hecho, resulta interesante que allí donde el fragmento de Sarah sitúa la muerte del niño (el nazismo y el colaboracionismo), el fragmento de Julia coloque en el espectro del capital esa misma idea. Así, cuando el marido de la protagonista la invita a abortar, lo hace en nombre de la lógica del capital: está demasiado ocupado, tiene que *producir* —el teléfono móvil de la empresa suena en el momento en el que están discutiendo sobre la situación— y, sin duda, la responsabilidad de cargar con una vida humana es algo por lo que no está dispuesto a pasar.

La problemática de *La llave de Sarah* está ceñida, por lo tanto, en las conexiones entre ideología, vivencia y espacio. Por ejemplo, el antiguo Velódromo de Invierno ha sido demolido para construir en su lugar nada menos que el Ministerio del Interior francés. Julia se ve confrontada con una lógica directamente heredada de los códigos del cine de terror convencional: en la casa familiar, en el espacio que deberá compartir con sus seres queridos, sigue presente la presencia imborrable de ese cuerpo muerto, de ese fuera de campo sobre el que ahora deberán levantarse acciones cotidianas. De un lado, hay un espacio museístico, un espacio para la memoria en el que se amontonan los nombres y las fotografías:



Sigue siendo un espacio reencuadrado, interior, en el que resuena de alguna manera el dintel del armario en el que murió el hermano de Sarah. Espacio que está edificado y construido para la conservación de la memoria. Y sin embargo, en oposición, está ese *otro espacio* en el que espera el cadáver, espacio en el que emerge el dolor.

El relato, finalmente, intenta suturar ambas construcciones mediante un encuentro entre el testigo de segundo grado –el hijo de Sarah– y el testigo de tercer grado –la protagonista. Ambos se saben ya en la situación del *Terstis*, y por lo tanto, asumen que hay un grado de conocimiento que está más allá de sus herramientas y, sin embargo, unidos por la súbita presencia de ese deber autoimpuesto ante la Historia. Entre los dos, lo que queda, lo que se manifiesta, es ese cuerpo infantil recién llegado, garantía de continuidad y máximo problema en la transmisión y respeto de la memoria. Un cuerpo que, por cierto, tiene un nombre –Sarah, el nombre de la ausente, el nombre de la víctima que acabó convertida en verdugo involuntario– y que, gracias a ese nombre, se ha insertado definitivamente en una cadena simbólica total que la hace heredera de la deuda, pero en cierto sentido, también del esfuerzo de su madre por saldarla.



La niña es presentada de espaldas, sin rostro y ante un futuro incierto, ese paisaje urbano que centellea tras el cristal, atravesada por la herida de la Historia, pero a su vez, heredera gracias a su madre de una serie de herramientas –las del Testigo de Tercer Grado– que ordenan, de alguna manera incompleta pero necesaria, el mundo. Paquet-Brenner parece responder con fuerza por primera vez desde el mundo del cine

a la vieja polémica de la educación en el trauma holocáustico, espinoso problema que pocos teóricos han levantado con tanta precisión como David C. Lindy cuando afirmó:

Como padre, soy parte de esa generación de niños de la postguerra que creció a la sombra del Holocausto (...) Me gustaría proteger a mis hijos de la realidad imposible de los recuerdos, transformarlos en algo hermoso. Pero no lo son. De hecho, necesitamos de ese acto de transformación que realiza el artista, el analista o el padre para poder crear algo que nos redima del inimaginable trauma del Holocausto (C. Lindy, 2002: 133).

6.5. De la cultura pop al fantasma del capital

Frente a *La llave de Sarah*, en una exploración que tiene pocos puntos en común pero que resulta igualmente estimulante, se encuentra localizada la cinta *Un lugar donde quedarse*⁶¹. En esta ocasión, el director Paolo Sorrentino se centra en la representación de un Testigo de Segundo Grado —el hijo de un superviviente de Auschwitz— que, en mitad de una profunda crisis personal, decide encontrar a uno de los torturadores de su padre. Muchos son los rasgos que merecerían ser analizados, aunque para el estudio que nos ocupa quizá el más relevante sea la conexión entre el *Superstes* y la cultura pop. Cheyenne (Sean Penn) está tan desconectado de la tradición familiar que su construcción como personaje le separa radicalmente de la tradición explorada en, por ejemplo, el trabajo de Dora Apel (2002). Al contrario de lo esperable, Cheyenne no es un artista que persiga sus orígenes en torno al trasluz del Holocausto, sino un músico vinculado con la estética gótica en el que se rastrean ecos lejanos del Robert Smith de *The Cure*. El dolor que le atraviesa no tiene que ver con su ser-judío, sino con unos jóvenes que se suicidaron influenciados por su música.

⁶¹ Conviene recordar que, por caprichos de las distribuidoras y gracias a la lamentable traducción de títulos poco menos que aleatoria que sufrimos en nuestro país, *Un lugar donde quedarse* es el mismo título que comparten en nuestro país *This must be the place* —la cinta que nos ocupa en esta ocasión— y *Away we go* (Sam Mendes, 2009).

Todo en *Un lugar donde quedarse* gira en las conexiones entre cultura pop y Holocausto. El propio título de la cinta –*This must be the place*– apunta a una canción de los Talking Heads que el propio David Byrne interpreta en directo en un momento dado de la cinta. Cheyenne, en la búsqueda de su identidad, tiene como primer síntoma la recuperación de la música al acompañar con una guitarra acústica al hijo de un soldado americano destinado en Irak en una de las secuencias más conmovedoras del cine holocáustico contemporáneo. La música de la cinta se desmarca radicalmente de las composiciones puramente emotivas y melodramáticas ricas en orquestación y cuerdas más o menos deudoras de la partitura de John Williams para *La lista de Schindler* e incorpora temas de Iggy Pop, Gavin Friday, o las poderosas piezas electroacústicas de la violonchelista Julia Kent. Por sus diálogos se solapan Arcade Fire con todo tipo de iconos de la cultura de consumo, y las localizaciones abandonan las recreaciones de los campos y los museos del Holocausto para deslizarse entre centros comerciales, carreteras estadounidenses, bares de carretera y moteles de mala muerte. *Un lugar donde quedarse* puede considerarse, en esencia, como una *road movie* sobre el Holocausto.

Se invierte, de tal manera, la tradición del “viaje” entendido como uno de los esquemas narrativos básicos del cine holocáustico. Si el tópico del viaje hacia la muerte se repite de manera mecánica –incluso películas como *El último tren a Auschwitz* centran todo su interés en este momento concreto de la deportación–, ahora se le ofrece la posibilidad al *Superstes* de organizar un viaje hacia la salvación, hacia el encuentro real consigo mismo y la redención precisamente utilizando la figura del verdugo como resorte narrativo.

La aproximación entre Holocausto y Cultura Pop mediante la metáfora del viaje encontrará su expresión más depurada en *La cuestión humana*. En esta ocasión, y quizá por primera vez en el cine de los últimos años, el protagonista total de la cinta es un Testigo de Tercer Grado en el sentido más estricto del término. El protagonista es Simón (Mathieu Amalric), el director del Departamento de Recursos Humanos de una poderosa multinacional que descubre que los métodos de trabajo que utiliza, así como uno de los altos cargos directivos de la empresa, están directamente vinculados con el proceso del exterminio.

Toda *La cuestión humana* puede ser considerada como un choque entre culturas a raíz de la presencia del Holocausto. El gran mérito de la cinta de Klotz consiste, muy precisamente, en demostrar hasta qué punto la presencia de la *Shoah* sigue viva en nuestras sociedades, tanto en las llamadas “industrias culturales” como en los mecanismos del capital. El exterminio se mantiene como el núcleo central de pánico de una sociedad enfermiza, sociedad en la que los cuerpos son excluidos o manipulados según las voluntades de los procesos productivos, vigilados y moldeados en torno a su capacidad para ofrecer utilidad a una corporación superior. Nos encontramos de nuevo con la vieja polémica entre el nudo nazi y el capitalismo, la paradoja de la explosión industrial precisamente en un contexto político completamente descabellado. Los ingredientes raciales son desactivados ahora en nombre del dinero generado, creando una suerte de “racismo de nuevo cuño” en el que el excluido sufre su castigo por no responder correctamente a los designios de la corporación.

Simón es, al contrario que la Julia de *La llave de Sarah* o el *Cheyenne* de *Un lugar donde quedarse*, un personaje radicalmente deshumanizado. Sus motivaciones, sus deseos, su proceso de destrucción personal, todo queda deshilvanado, sugerido, generando una textura fílmica gélida que parece bloquear cualquier tipo de empatía con el espectador. Klotz no se apoya en los códigos del melodrama, sino una portentosa voz personal más allá del género para localizar un Holocausto sugerido, en sordina, casi nunca explicitado. Así, por ejemplo, la presencia constante de esas tuberías que escupen gases al cielo, generando una rima imposible con el humo de los crematorios. Así también, la presentación de los jóvenes ejecutivos de manera homogénea y uniformada, representado una traducción visual de los viejos desfiles rodados en Nuremberg. Allí donde antes se encontraba el *Reich* —incluso la vieja idea del *Volk*—, ahora nos encontramos una lógica de producción en cadena y venta: no tanto producción de materiales —o de destrucción de cuerpos—, sino de homogeneización, igualdad de pesadilla, cuerpos fotocopiados que hacen uso de los lavabos o trabajan en un compás indescifrable.

Para el Testigo de Tercer Grado, el descubrimiento tiene que ver con su *responsabilidad* directa en la complicidad con el nuevo régimen, la manera en la que ha seleccionado, escrutando microscópica-

mente, aquellos cuerpos que optaban por participar de la gran orgía capitalista. La traducción inglesa, apoyada en un supuesto descubrimiento que impedirá a los emigrantes del tercer mundo acceder a los países del norte, resume muy bien la problemática de Simón: *Heartbeat Detector*. Literalmente, lo que está en juego es el *detector de latidos del corazón*, la posibilidad de que el propio Klotz sea capaz de proponer una idea de humanidad allí donde la empresa lo ha saturado todo de un gris gélido, un azul inmenso, unos edificios alienígenas extrañamente contruidos de metal y cristal, edificios que rozan la pesadilla totalitaria que, de alguna u otra manera, sigue latiendo en nuestras sociedades.

6.6. Conclusiones

En el momento de redactar estas líneas, el problema del totalitarismo se manifiesta como una urgencia política desgarradora. Por un lado, marcos simbólicos ideológicos que se consideraban intachables hasta hace muy poco –el capitalismo neoliberal, las democracias del primer mundo– están haciendo emerger su verdadero rostro inhumano bajo el disfraz de una suerte de necesidad incomprensible de los mercados (Zizek, 2011). El hecho de que voces cada vez más reaccionarias sean tenidas en cuenta y consideradas parte activa de un debate *real* asumido por la ciudadanía –voces que coinciden, en mayor o menor medida, con la aceptación del negacionismo en los ambientes académicos– se nos antoja uno de los síntomas más alarmantes al respecto.

Frente a este triste panorama, la reivindicación de la figura del Tercer Grado no sólo nos parece una solución valiente por parte de los últimos discursos fílmicos, sino también uno de los mejores recursos con los que contamos para volver a pensar el Holocausto, negar su estatuto de inefabilidad, activar de nuevo la voz de alarma poniendo en crisis esas –sin duda bienintencionadas– teorías que presentaban Auschwitz como un “acontecimiento singular” (Reyes Mate, 2003: 51-75). Ciertamente, no se trata de abrir la veda a comparar alegremente cualquier catástrofe histórica con la *Shoá*, sino antes bien, exigirnos un rigor realista en nuestro encuentro, en nuestro deber ético autoimpuesto, no sólo con los acontecimientos ocurridos en la Alemania nazi, sino con su constante y pavorosa reactualización.

El Testigo de Tercer Grado es universal, constante, no está anclado a ninguna verdad ideológica, se embarca en una búsqueda personal que siempre quedará inconclusa y, por eso mismo, sabe que la verdad de los campos está más allá del –sin duda, necesario– testimonio de los supervivientes o de las instalaciones museísticas. *La cuestión humana* traza la línea con precisión, pone en escena la manera en la que los cuerpos se construyen en la sombra del horror, reactualiza la búsqueda porque esa indefinición del personaje/Simón muestra, finalmente, que Auschwitz sigue presente, latiendo –(Non)Heartbeat Detector–, agazapado y actualizado diariamente en cada página de los periódicos.

El cine, al atreverse a dar ese paso, por mucho que se posicione por detrás de otras disciplinas que llevan décadas haciéndolo, genera una política del *ahora* que no convierte el pasado en una postal histórica ni en una obligación para impartir en los planes de estudio. Hace suyo el imperativo encerrado en el verbo hebreo *Zakhor*, un verbo que Alejandro Baer aplicó con éxito al *Superstes*, pero que ahora debemos recuperar de nuevo para aplicarlo al *Testis. Zakhor*, después de todo es:

Dirigirse a un otro, afectar a un oyente, hacer un llamamiento a una comunidad. Testificar no es meramente levantar testimonio (en un sentido legal), sino comprometerse uno mismo y comprometer la narrativa hacia los otros: tomar responsabilidad –en la palabra– por la Historia o por la verdad del acontecimiento por algo que, por definición, va más allá de lo personal, al tener validez y consecuencias generales (2005: 102).

6.7. Bibliografía

- AA.VV. (2002): *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art*. Nueva York: The Jewish Museum.
- , (2003): *Image and Remembrance. Representation and the Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press.
- , (2010): *Cinema & The Shoah. An art confronts the Tragedy of the Twentieth Century*. Albany: State University of New York.

- Agamben, G. (2005): *Homo Sacer III: El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-Textos
- Amery, J. (2005): *Más allá de la culpa y la expiación: tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Valencia: Pre-Textos.
- Apel, D. (2002): *Memory Effects: The Holocaust and the Art of Secondary Witnessing*. Rutgers: Rutgers University Press.
- Baer, A. (2005): *El testimonio audiovisual: imagen y memoria del Holocausto*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Bauman, Z. (2010): *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Sequitur.
- Brown, A. (2009): "Marginalising the marginal in holocaust films: fictional representation of jewish policeman". *Limina: A journal of historical and cultural studies* 15, pps. 1-10.
- C. Lindy, D. (2002): "Holocaust Movies: Watching the unwatchable". *Journal of Applied Psychoanalytic studies* 4, pps. 127-133.
- Didi-Huberman, G. (2004): *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- E. Lipstad, D. (1994): *Denying the Holocaust: The growing assault on truth and memory*. Nueva York: Plume.
- Ehrenreich, B. (2001): *Sonríe o muere. La trampa del pensamiento positivo*. México: Turner.
- Eisenstein, B. (2007): *Fui hija de supervivientes del Holocausto*. Barcelona: Mondadori.
- García Ortega, A. (2008): *El comprador de aniversarios*. Barcelona: Seix Barral.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995): *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Hilberg, Raul (2005): *La destrucción de los judíos europeos*. Madrid: Akal.
- Hirsch, M. (1997): *Family Frames: Photography, narrative, and postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Insdorf, A. (2002): *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Karski, J. (2011): *Historia de un estado clandestino*. Barcelona: El Acantilado.
- Kerner, A. (2011): *Film and the Holocaust: New perspectives on Drama, Documentaries and experimental films*. Nueva York: Continuum.
- Lanzmann, C. (2003): *Shoah*. Madrid: Arena Libros.
- , (2011): *La liebre de la Patagonia*. Barcelona: Seix Barral.
- Levi, P. (2006): *Deber de memoria*. Buenos Aires: Libros del Zorzal

- Liss, A. (1998): *Trespassing through shadows: Memory, Photography and the Holocaust*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mathé, S. (2004): “The grey zone in William Styron’s *Sophie’s Choice*”. *Études anglaises* 57, Francia, pps. 453-466.
- Moreno Feliu, P. (2012): *En el corazón de la zona gris: una lectura etnográfica de los campos de Auschwitz*. Madrid: Trotta.
- Muller, F. (1999): *Eyewitness Auschwitz: Three years in the gas chambers*. Nueva York: Ivan R. Dee Publishers.
- Poggio, P. (2006): *Nazismo y revisionismo histórico*. Madrid: Akal.
- Shermer, M., Grobman, A., Hertzberg, A. (2009): *Denying history: Who says the Holocaust never happened and why do they say it?*. California: University of California Press.
- Spiegelman, A. (2007): *Maus*. Barcelona: Mondadori.
- Reyes Mate (2003): *Por los campos de exterminio*. Barcelona: Antrophos.
- Torner, C. (2005): *Shoah. Cavar con la mirada*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Vice, S. (2011): *Shoah*. Londres: British Film Institute.
- Vidal, C. (1994): *La revisión del Holocausto*. Madrid: Anaya.
- Wiesel, E. (2008): *Trilogía de la noche: La noche, el alba y el día*. Barcelona: El Aleph.
- Zizek, S. (2011): *Primero como tragedia, después como farsa*. Madrid: Akal.



La dimensión heroica del padre. *Million Dollar Baby*, de Clint Eastwood

Tecla González Hortigüela, Universidad de Valladolid.

 ⁶² [ORCID](http://orcid.org/0000-0003-4245-5620) - perfil en  ⁶³ [Google Académico](http://scholar.google.es/citations?user=cL8hMWsAAAAJ&hl=es&oi=ao).

7.1. Introducción

LAS NARRACIONES cinematográficas constituyen no sólo una pieza clave en la configuración de nuestro entorno cultural, sino también una de las vías más eficaces para la transmisión de valores en la sociedad contemporánea. Así, de modo semejante al papel que desempeñó la novela en la “educación sentimental” del ciudadano burgués del siglo XIX, las narraciones audiovisuales realizan hoy una función capital en la conformación de las dimensiones emocional y ética de los individuos.

Conviene, entonces, que nos preguntemos: ¿cuáles son los valores predominantes en las narraciones audiovisuales que consumimos mayoritariamente?

⁶² <http://orcid.org/0000-0003-4245-5620>

⁶³ <http://scholar.google.es/citations?user=cL8hMWsAAAAJ&hl=es&oi=ao>

7.2. Una propuesta metodológica

En el contexto de la teoría narrativa, el Grupo de Investigación ATAD⁶⁴ de la Universidad Complutense de Madrid viene desarrollando en los últimos años una propuesta metodológica específica para el análisis de los valores presentes en los relatos cinematográficos.

Retomando la polémica mantenida entre los dos fundadores del pensamiento narratológico moderno, Vladimir Propp y Claude Lévi-Strauss, acerca de la estructura del relato⁶⁵, González Requena (2006) rescata la posición proppiana para subrayar junto a él la relevancia del factor cronológico:

Según mi definición [...] por función se entiende la acción del personaje determinada desde el punto de vista de su significado para la marcha de la narración.

Lévi-Strauss (...) arranca a las funciones de su sucesión temporal. (...) eso no es posible, pues la función (acto, conducta, acción) se lleva a cabo en el tiempo, y no puede ser apartada de él (...) la extracción forzada de las funciones de la sucesión temporal destruye el frágil tejido de la narración que, como una sutil y elegante tela de araña, se deshace al más mínimo contacto. Es éste un motivo más para colocar las funciones en el tiempo, como exige la narración misma, y no en series atemporales como querría el profesor Lévi-Strauss (Propp, 1971: 105)

Así pues, frente al posterior desarrollo de la semiótica narrativa inscrita dentro del paradigma lógico-semántico, y por eso mismo, sincrónico⁶⁶, Propp reconoce la dimensión temporal como una magnitud

⁶⁴ ATAD: Análisis del Texto Audiovisual. Desarrollos teóricos y metodológicos. Sus miembros son: Jesús González Requena (investigador principal), Amaya Ortiz de Zárate, Tecla González, Lucio Blanco, Víctor Lope, Juan García Crego y Basilio Casanova.

⁶⁵ Mientras que para Propp la estructura profunda de la forma del relato consistía en la lógica causal de hechos que se despliegan en el tiempo, Lévi-Strauss afirmaba que el orden de sucesión cronológica es reabsorbido en una estructura de matriz atemporal en la que reside el significado del mito. (Lévi Strauss y Propp, 1972)

⁶⁶ “La teoría semiótica debe presentarse (...) como una teoría de la significación. (...) Así (...) deberá reunir todos los conceptos que (...) son necesarios para establecer la definición de la estructura elemental de la

esencial de lo narrativo. Y, por eso mismo, sus funciones no pueden ser pensadas como meros operadores lógicos, sino como “actos, conductas y acciones” que deben llevarse a cabo necesariamente en el tiempo: “pues solo así”, señala González Requena, “el sistema de significaciones puede cruzarse con la experiencia –siempre temporalizada– de los sujetos” (2006: 511)

De modo que el análisis, lejos de reducir el sujeto –escritor, lector– al estatuto de operador cognitivo de un orden de significantes que se cierra sobre sí mismo, debe situarse en ese ámbito privilegiado en el que tiene lugar la experiencia estética: a saber, el ámbito mismo de la subjetividad, o de la experiencia que hace un sujeto –necesariamente anclado en el tiempo– cuando atraviesa el espacio de un texto.

Tal es (...) lo que la semiótica y la psicología cognitiva entienden por sujeto: un dispositivo capaz de procesar significación independientemente de su inscripción en la coyuntura experiencial que, necesariamente, lo constituye y de la que el tiempo real es una magnitud determinante. Pues solo con respecto a ella –al horizonte temporalmente limitado de la experiencia humana– esas significaciones se encarnan y adquieren su magnitud propiamente experiencial, es decir, su sentido (2006: 503)

A partir de una detenida revisión crítica del esquema narrativo que la semiótica construye sobre la base del modelo comunicativo, y sin dejar por ello de reconocer el valor de la reelaboración realizada por Greimas (1979) de las funciones proppianas, González Requena propone concebir el relato como la articulación de dos estructuras diferenciadas: la estructura de la donación, caracterizada por la relación entre el Destinador que encarna la Ley y destina la Tarea al Sujeto⁶⁷, y la estructura de la carencia, en la que el Sujeto trata de obtener cierto Objeto del que carece y que desea alcanzar⁶⁸.

significación” (Greimas y Courtes, 1979: 317)

⁶⁷ Mientras que la lógica comunicativa concibe a los sujetos que en ella participan como operadores de procesos de intercambio de significado de índole reversible, las entidades narrativas del Destinador y el Destinatario (o Sujeto) se caracterizan porque su relación es esencialmente asimétrica y sus posiciones jerárquicas netamente diferenciadas.

⁶⁸ Mieke Bal, por su parte, propone englobar las diferentes funciones de los

Ambas, temporalmente vectorializadas y necesariamente asimétricas, constituyen los dos ejes estructuradores del relato: de un lado, la estructura de la donación que constituye el eje de la Ley —y que se encarna narrativamente en forma de la Tarea que el Destinador otorga al Sujeto—, y del otro, la estructura de la carencia —que se encarna, a su vez, en el Objeto que suscita sus ansias— y que constituye el eje del Deseo.

El régimen de la relación del sujeto con el Objeto de su deseo es de la índole del yo quiero (tener/destruir), mientras que el régimen de la relación del sujeto con la Tarea es de la índole del yo debo (ser, hacer, gozar). Entendemos por Tarea cualquier acto a realizar, u objetivo a alcanzar, en la medida en que es reclamado por determinado mandato que el sujeto debe cumplir. La figura del Destinador, por su parte, puede cobrar diferentes manifestaciones, que a su vez pueden ser encarnadas por uno o varios personajes: el Mandatario es el actante que enuncia la Tarea que el sujeto debe realizar, el Donante es quien le otorga una herramienta útil para su realización y el Sancionador quien juzga y reconoce la victoria o el fracaso del trayecto del sujeto.

Diferenciamos, pues, dos tipos de valores: los valores narcisistas o inmanentes (en el campo de la carencia) y los valores axiológicos o trascendentes (en el campo de la donación)⁶⁹. Aunque ambos valores pueden aparecer fusionados en un solo plano, por ejemplo, en aquellos personajes que asumen una tarea que desean, es decir, cuando hay deseo de Ley. Y es ésta una cuestión fundamental para el estudio de los valores: que un determinado valor sea deseado, investido por el deseo.

En definitiva, son los deseos de los sujetos (deseo de cumplir el mandato y deseo de conquistar el objeto) lo que define las expectati-

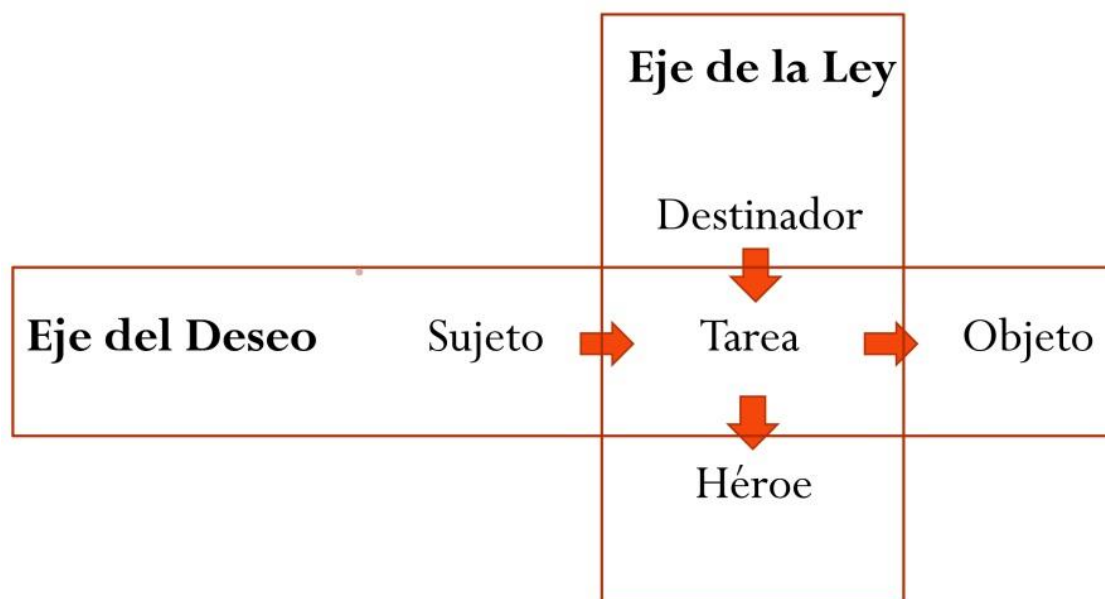
actantes exclusivamente en el eje de la carencia: “Los actores tiene una intención: aspiran a un objetivo. Esa intención es el logro de algo agradable, o favorable, o la huida de algo desagradable, o desfavorable. Los verbos *desear* y *tener* indican esta relación teleológica y por ello se usan como abstracciones de las conexiones intencionales entre elementos” (Bal, 1985: 34)

⁶⁹ Pensemos, en este sentido, que lo indicativo en términos de valores no son los objetos de deseo en sí mismos (salvo cuando se trate de un deseo criminal) sino los actos que se realizan para la conquista de ese objeto, en la medida en que involucran valores axiológicos.

vas del devenir del relato⁷⁰. Todo depende de la energía deseante con la que el héroe del relato se adhiera a su Tarea y/o a su Objeto.

Vemos, pues, que si la Tarea y el Objeto constituyen los valores semánticos del universo del relato, es concretamente en el cruce de ambos ejes –el de la Ley y el de la Carencia– donde se define el sentido del relato⁷¹: ya sea porque el Sujeto acate o desprecie la Ley, ya sea porque venza o fracase en su lucha por el Objeto, el relato configura un molde temporalizado de la experiencia humana como trayecto dotado de sentido.

Así, por ejemplo, en el relato simbólico –pensemos en el cuento maravilloso o en el cine clásico de Hollywood– el atravesamiento del eje de la Ley con el eje del Deseo va a definir la andadura del Sujeto; o en otros términos, la posesión de la mujer –su conquista en tanto Objeto de deseo– queda pospuesta al afrontamiento de la Tarea por la que el personaje confirma su dimensión heroica.



⁷⁰ Y no, como apuntará Barthes (1966), una alternativa consecuente para la prosecución de la historia, es decir, más conectable por relaciones de causalidad (ya sea de índole realista o psicológica) con los acontecimientos que las preceden.

⁷¹ Señalamos, a este respecto, que no es necesario contar con ambas estructuras para caracterizar un relato en su formulación más general, sino que puede tener lugar tan solo una de ellas: lo que todo relato (en tanto narración estructurada en términos de suspense) presupone como mínimo es la emergencia de un deseo cuya expectativa de resolución organice y dé sentido al trayecto de un sujeto.

Es decir, que la posesión del objeto de deseo exige la cualificación del Sujeto como héroe a través de la realización de la Tarea: o, en otros términos, que sólo el héroe va a estar a la altura del deseo de la mujer.

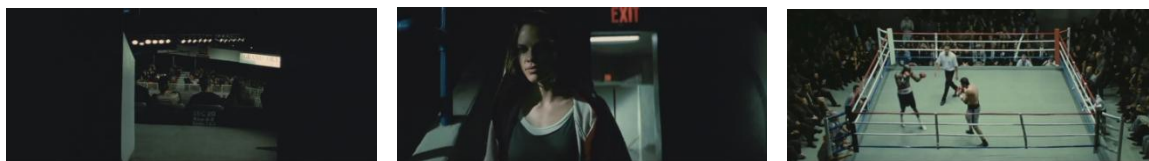
Frente a esta configuración simbólica del relato clásico, el cine postclásico nos ofrece su justo reverso: una suerte de inversión negra, propiamente siniestra, de la figura del Destinador –probablemente inaugurada por la madre de *Psicosis*, de Hitchcock– que lejos de encarnar la Ley simbólica, abisma al sujeto en un goce extremo y aniquilador.⁷² Y así, desplazando al héroe clásico capaz de salvar al mundo –o su mundo–, aparece el psicópata dispuesto a aniquilarlo.

7.3. Análisis de *Million Dollar Baby*

Quisiera ensayar, a la luz de este modelo de análisis, una lectura de *Million Dollar Baby*, film que aborda un registro cada vez más asfixiado en la sociedad contemporánea y que, sin embargo, Clint Eastwood mantiene vivo con gran intensidad dramática: la dimensión, propiamente heroica, del padre simbólico.

7.3.1. El deseo de Maggie

El deseo de Maggie abre el relato: ella quiere boxear, y todo parece indicar que esa es la única vía por la que Maggie siente que puede ser: es su “ser” lo que está en juego, la posibilidad de encontrar un lugar en el mundo.



Ella avanza magnetizada hacia el cuadrilátero. En un cartel intensamente iluminado podemos leer a través de su mirada subjetiva *GRAND*, grandioso, magnífico.

Un contraplano nos devuelve de inmediato el objeto de su mirada, esto es, el objeto de su deseo: Maggie mira el ring, pero más concre-

⁷² Y de ahí el profundo malestar que manifiestan obras de cineastas como Lynch, Lars von Trier, Cronenberg o Fincher decididas a explorar el mundo de las pesadillas.

tamente, mira a Frankie. Escuchamos, mientras tanto, al narrador del relato enmarcando lo que ahí sucede.



Narrador: *La gente ama la violencia. (...) Pero el boxeo es otra cosa, la gente no sabe lo que es. El boxeo se basa en el respeto. Conseguirlo para ti y arrebatárselo al rival.*

Se trata, sin duda, de violencia⁷³, pero de una violencia sometida a unas normas y contenida en el cuadrilátero: no estamos aquí ante una violencia que se extienda hacia afuera, de forma desordenada y destructiva⁷⁴, sino ante una violencia reglada –y así, encauzada, canalizada: una forma de violencia, como subraya el narrador, basada en el respeto.

En el pasillo, Maggie espera inquieta a Frankie. Ambos avanzan entre la tenue luz y la oscuridad, en ocasiones sus rostros se pierden. Dos que cabalgan juntos, en la penumbra. El relato lo anuncia desde el comienzo: sus manos parecen rozarse.

Ella desea que él la entrene...



Maggie: *Pensé que tal vez le interesaría entrenarme.*

Frankie: *No entreno a chicas.*

Maggie: *Debería. Los que me ven pelear dicen que soy muy dura.*

... pero Frankie la rechaza inmediatamente con ese tajante *no entreno a chicas*. Estamos, no obstante, ante un conflicto de corto recorrido: sabemos, dada la intensidad del deseo de ella, que pronto empezarán a trabajar juntos.

⁷³ Luis Martín Arias (2011) ofrece una interesante reflexión sobre cómo Clint Eastwood se enfrenta sin ambages en sus películas a lo real de la violencia, el sexo y la muerte.

⁷⁴ Pensemos, por ejemplo, en la devastadora violencia que habita otros filmes de Eastwood como *Sin perdón*, *Mystery river* o *Gran Torino*.



Frankie se va. Un lento *travelling* nos aproxima al rostro de Maggie, sobre el que se proyecta una espesa mancha negra, ¿acaso no podemos ya palpar el trágico destino que le aguarda?

7.3.2. La negativa de Frankie

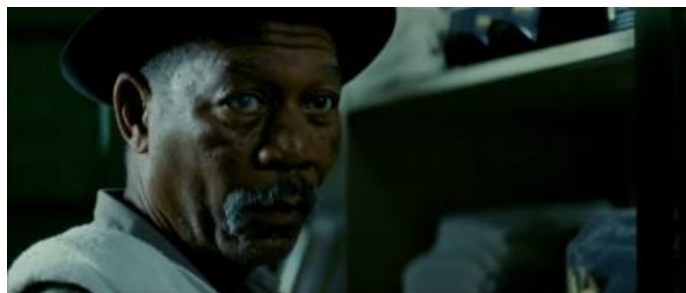
Justo después de abandonar a Maggie, tiene lugar una segunda negativa por parte de Frankie: Willie, su mejor boxeador, quiere pelear por el título, sabe que está preparado desde hace años, pero Frankie insiste en rechazar la oferta.



Frankie: *Solo tendrás una oportunidad. Si la desaprovechas, no habrá más. Dos o tres peleas más y estaremos listos.*

Willie: *Lo que tú digas Frankie.*

Es evidente que es él, Frankie, quien no está preparado. Y Willie, desde la sombra y con un ojo cerrado por un puñetazo recibido en el combate que abría el film, lo ve con nitidez, ve la dificultad de Frankie –como la ve Scrap, personaje cuya mirada planea con intensidad a lo largo de todo el film.

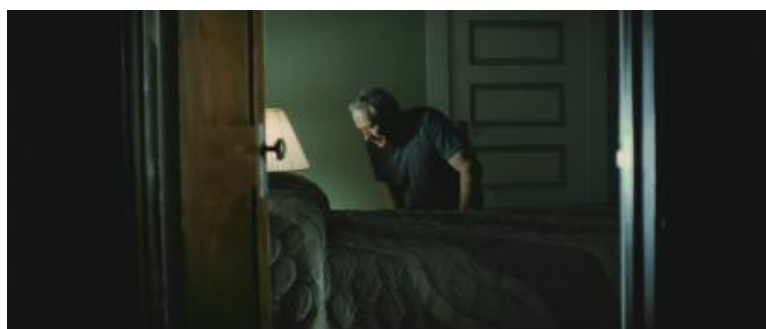


Frankie, a diferencia de anteriores personajes encarnados por Eastwood siempre dispuestos a luchar, quiere eludir el combate⁷⁵ —y precisamente su trayecto pasará por aceptar que hay que luchar, que hay que seguir luchando.

Y bien, ¿a qué responde la doble negativa de Frankie? Si Frankie se opone con rotundidad a entrenar a Maggie y rechaza la oferta para que Willie pelee por el título es para protegerse a sí mismo, tal y como le dirá Scrap en varias ocasiones. Pero, ¿de qué quiere protegerse? De nuevas pérdidas. La defensa de Frankie resuena entonces, necesariamente, en otro lugar; y ahí va el texto a continuación.

7.3.3. La culpa del héroe

A través de un plano reencuadrado, el cineasta nos abre la puerta a su intimidad, a su espacio sagrado.



Narrador: *A veces el mejor modo de golpear es retrocediendo.*

Frankie: *Haz lo que puedas señor para proteger a Katy. Y a Annie, también. Aparte de eso, ya sabes lo que quiero, no vale la pena repetirlo.*

Narrador: *Pero si retrocedes demasiado, no estarás peleando.*

En el pasado, Frankie perdió a su mujer y a su hija Katy. A partir de entonces, habitado por la culpa, escribe cartas a su hija que siempre son devueltas y todas las noches le pide a Dios que la proteja. Esta es su herida, una herida profunda y supurante sobre la que va a pivotar todo el relato: la de un padre fracasado. Frankie le pide a Dios que haga lo que él no hizo: cuidar, proteger a su familia.

⁷⁵ Casi todos sus personajes son presentados como seres violentos, así, por ejemplo, al comienzo de *Cazador blanco, corazón negro* escuchamos de Wilson que es un “hombre violento, amante de la violencia”.

¿Y no es eso lo que el propio Frankie trata de hacer con los demás chicos evitando, por ejemplo, que Willie pelee por el título? Protegerles, para así protegerse, o preservarse. Tal es el deseo que va a determinar el trayecto desplegado en la primera parte del film: él trata de protegerse evitando exponerse a nuevas pérdidas: a saber, evitando ponerse nuevamente en el lugar de Destinator, o padre simbólico.

La culpa, y la herida, están en el origen del héroe: marcan su camino. El problema es que Frankie, evitando exponerse —es decir, evitando la pérdida, o la muerte— ha retrocedido demasiado. Evitando la muerte, está alejándose de la vida. Frankie prefiere amarrarse, aun muerto, a esa seguridad, que arriesgarse. El evitamiento de Frankie, su incapacidad de actuar, escriben con toda literalidad la posible muerte del héroe.

Y tal es, por eso mismo, la Tarea que Frankie va a recibir: “da un paso adelante, deja de defenderte, actúa, ponte una vez más en el lugar del padre”. Lo que implica, necesariamente, renunciar a esa supuesta protección, y por ende, afrontar la muerte: sólo desde ahí podrá cicatrizar su herida, redimirse, advenir en héroe.

7.3.4. Sostener la verdad

Es Scrap, el narrador del relato, quien le otorga a Frankie la Tarea, en el eje de la donación: y así, anuncia y esboza el relato que le aguarda.

Pensemos que, por su parte, también Scrap tiene una herida: él perdió un ojo⁷⁶ y tuvo que retirarse del boxeo. Herida, o pérdida, que no sólo acredita su travesía, sin duda heroica —pues tuvo su oportunidad, y afrontó el combate— sino que comparece profundamente ligada a su capacidad de “ver más allá”.

⁷⁶ Scrap le cuenta a Maggie cómo sucedió: *Conocí a Frankie al cumplir 37 años. Trabajaba atajando brechas. (...) Se quedó conmigo hasta mi última pelea en San Bernardino. (...) se me abrió una brecha, me entraba sangre en el ojo. Debieron detener la pelea (...) Asalto tras asalto, Frankie fue poniendo parches. Quería tirar la toalla, pero no era mi representante (...) le afectaba más a él que a mí (...) perdí el ojo. (...) Frankie cree que debió parar aquella pelea y salvar mi ojo. Se pasa la vida deseando poder borrar esa pelea 109.*



Frankie: *Al menos veo con los dos ojos.*

Scrap: *No te han servido de mucho, ¿verdad? (...)*

Frankie: *¿Qué pasó contigo? (...)*

Scrap: *Tuve mi oportunidad. Fui a por todas y nadie puede decir lo contrario. (...) Tú te proteges de la pelea por el título. ¿Cómo se dice eso en gaélico?*

Tal es, en suma, aquello que le posiciona como primer Destinador del relato: Scrap nombra la verdad de la que Frankie trata de defenderse.

7.3.5. Cuestionar al padre

Una verdad que, lo veníamos adelantando, versa sobre la dificultad del padre, o también, sobre la necesidad de sostener su lugar.⁷⁷ Y ¿no va Frankie todos los días a misa, concretamente, a ver al padre Horvak?



Padre Horvak: *¿Qué es lo que hoy te desconcierta?*

Frankie: *Lo de siempre, lo de un Dios que son tres dioses.*

Padre Horvak: *La mayoría descubren en la guardería que es una cuestión de fe.*

⁷⁷ Tal y como apunta Luis Martín Arias (2011: 42-44), el rasgo ideológico más característico de los 60 es el cuestionamiento del patriarcado, es decir, del papel cultural y social del padre. Y seguidamente de la masculinidad. En cambio, la carrera de Eastwood se fue basando, a contracorriente de este proceso de cambio ideológico, en la construcción de un sólido personaje masculino, que nace precisamente en 1964, cuando interpreta a un duro y violento vaquero en *Por un puñado de dólares* y termina por cristalizar completamente con Harry Callahan en *Harry el sucio* de 1971.

Allí, frente a este representante paterno, aflora una y otra vez la duda –una duda no exenta de sarcasmo. A Frankie, que insiste en cuestionar la doctrina cristiana, le desconcierta el misterio de la Santísima Trinidad. Hay que tener fe, le dice el padre Horvak, para entender el misterio, ahora bien, ¿de qué misterio se trata? Del misterio de Dios Padre.⁷⁸



Esta es la cuestión que enuncia el film: “que el Dios Padre es un misterio y por eso es una cuestión de fe.” Y tan evidente es que Frankie tiene fe –¿qué si no le llevaría a misa todos los días?, o ¿por qué rezaría cada noche?– como que por esa vía no puede cicatrizar su herida – y de ahí, su escozor y esa burlona distancia.

Es el padre, su lugar central, lo que está en juego: su aceptación.



Frankie: *¿Y el Espíritu Santo?*

Padre Horvak: *Es una expresión del amor de Dios.*

⁷⁸ El misterio de la Santísima Trinidad afirma que Dios es un ser único que existe simultáneamente como tres hipóstasis: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo.

El relato perfila, también aquí, el camino de Frankie: su apertura pasará precisamente por moverse de posición y asumir —más allá del horizonte alumbrado por el cristianismo— ese “misterioso” lugar paterno.

Veamos pues su trazado.

7.3.6. La transmisión simbólica

Maggie, al igual que Frankie, no tiene a nadie: *Siempre supo una cosa: que era basura*. Aunque eso sí, sabe lo que desea: ella quiere boxear. Así que Scrap, desde el momento en que ella entra en el gimnasio, empieza a darle algún consejo y, en tanto que Donador, le facilita un saco para que vaya practicando...



Scrap: *No pienses en él como un saco. No soy entrenador, pero puedo enseñarte esto. Piensa en él como en un hombre (...)* Cuando domines esto te pondremos con el punch.

...mientras insiste en mostrarle a Frankie sus progresos:



Scrap: *La chica está mejorando. (...)*

Frankie: *Sí. Parece que alguien la está ayudando.*

Scrap: *Puede que tenga talento. Parece que tiene algo.*

Frankie: *Tiene mi saco, eso es lo que tiene.*

Llega así el día de su 32 cumpleaños y, cuando todo parecía indicar que ya era demasiado tarde, Frankie se acerca a Maggie.



La sombra del punch parece dibujar una gran campana –campana que se liga, en su forma básica, con la geometría del triángulo, que simbólicamente remite a la Trinidad, o al tres, la cifra del padre.

Tras escuchar el radical desamparo de Maggie y la intensidad de su deseo...



Maggie: Estoy celebrando que llevo otro año de camarera y comiendo sobras que es lo que he hecho desde los 13 años. Y según usted tendré 37 años antes de dar un golpe decente y después de trabajar el saco durante un mes sin avanzar nada... me doy cuenta de que es la verdad. (...) El problema es que esto es lo único que me gusta hacer. Si soy demasiado vieja, ya no me queda nada.

... Frankie la mira penetrantemente y acepta entrenarla.



Frankie: Si te llevo, no dirás nada, no me harás preguntas. No preguntarás “por qué”. No dirás nada excepto “Sí Frankie”. Yo intentaré olvidar el hecho de que eres una chica.

Sobre el vértice de la campana, y bajo la silenciosa mirada de Scrap, sellan su pacto.



Frankie: Yo te lo enseño todo y tú te vas por ahí a ganar un millón de dólares.

Frankie enuncia entonces una promesa *yo te lo enseño todo* aun manteniendo una última resistencia *y tú te vas por ahí a ganar un millón de dólares*, es decir, “pero yo no me arriesgo, no te represento”. Comienza así una relación de donación entre Frankie y Maggie en la que tiene lugar un proceso de transmisión del saber; una relación, ya lo advertimos, que carece por eso de toda simetría.

El estatuto jerárquico del Destinador con respecto al Destinatario manifiesta las posiciones diferenciales de ambos en el eje temporal; pues la preeminencia del Destinador no es sólo lógica: él estaba ya ahí antes de que el héroe del relato inicie su andadura; su saber prevalente, ese que le permite formular los términos del contrato que el héroe recibe, es el que establece el sentido de la andadura de éste. Y si puede sancionar el éxito de esa andadura es porque posee los mimbres –heroicos, añadámoslo– que lo capacitan (González Requena, 2006: 518)

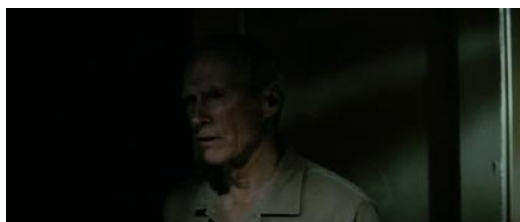
De modo que en medio de la creciente crisis del patriarcado, y del consiguiente declive de las figuras de autoridad⁷⁹, en la que estamos instalados desde hace décadas, Eastwood se afirma en la construcción de una paternidad simbólica.

Tanto en *Million Dollar Baby* como luego, en *Gran Torino*, los personajes interpretados por Eastwood, Frankie Dunn y Walt Kovalski respectivamente, tras asumir el fracaso de su paternidad y la

⁷⁹ El psicoanalista francés Eric Laurent habla en una entrevista realizada para el diario La Nación de la desautorización de las prohibiciones: “Hoy hay una desautorización de la autoridad, del modelo tradicional de la autoridad. La figura del padre fue trastrocada: hoy su función es cargarse de la culpa de prohibir.”

culpa que comporta, vuelven a tener una segunda oportunidad: y pueden, entonces sí, transmitir sus principios y tradiciones, su saber hacer, su oficio.

Asistimos pues a una intensa relación paterno-filial en la que, una vez que caiga la última resistencia de Frankie y éste acepte representarla, tendrá lugar una nueva y más densa promesa:



Maggie: *Usted me abandonó, ¿eso es proteger?*

Frankie: *No.*

Maggie: *¿Va a dejarme otra vez?*

Frankie: *Nunca.*

Esta es su promesa: “permanecer siempre a su lado”. Y este es, también, el mayor de sus deseos, por eso compromete ahí todo su ser. Una promesa que queda inscrita en el bautismo de Maggie como *Mo cuishle*: es el don simbólico que Frankie le regala, con el que Frankie la nombra.



Frankie: *Tengo un regalo*

Maggie: *¿Qué significa?*

Frankie: *No lo sé. Algo en gaélico.*

Maggie queda in-vestida como la amada hija –instantes antes de morir, él le revelará el significado de *Mo cuishle*: *mi querida, mi sangre*.



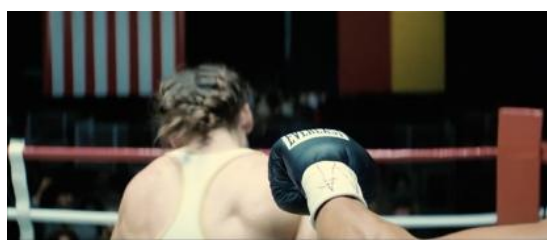
Y por eso Frankie va a arriesgarlo todo; ahí reside, porque así lo enuncia el film, el misterio del amor: sólo se ama aquello por lo que uno esté dispuesto a morir, por lo que tendría sentido morir.

7.3.7. La muerte de Maggie

Llega el día del combate por el título. Maggie va a pelear contra Billie “Blue Bear” y desde el instante mismo en que aparece sabemos que anuncia la muerte: ella es la emisaria del mal –nunca falta, en el cine de Eastwood, lo real de la violencia como la manifestación de esa naturaleza abocada al mal.



En la pelea, Maggie es golpeada por detrás. Frankie no llega a tiempo de retirar el banquillo. Maggie cae y se parte el cuello.



Queda paralizada para el resto de su vida.

La culpa recae de nuevo sobre Frankie. Él cuida de ella en el hospital, permanece a su lado, tal y como le prometió, y allí alumbra una manera de encontrar la paz: irse con Maggie a Innisfree –esa tierra idílica de Yeats y de Ford.



Frankie: *Me levantaré y marcharé e iré a Innisfree. Y una pequeña cabaña construiré, hecha de arcilla y cañas. Y encontraré paz allí, puesto que la paz llega lentamente. Bajando de los velos de la mañana a donde cantan los grillos.*

Pero Maggie desea morir.



Maggie: *No puedo estar así, Frankie. (...) Es todo lo que quiero, Tuve lo que quise. Lo tengo todo. No dejes que me lo quiten. No me dejes aquí hasta que deje de escuchar a esa gente animándome.*

Frankie: *No puedo. Por favor, no me lo pidas.*

Maggie: *Te lo estoy pidiendo.*

Frankie: *No puedo.*

Aquí radica la esencia trágica del film: frente al deseo de Frankie de permanecer junto a Maggie, se impone el deber de matarla: la asunción de la Tarea que Frankie asume en el eje de la donación exige la renuncia al Objeto.



Frankie: Pero ahora quiere morir y yo quiero conservarla conmigo. Y le juro por Dios, padre, que hacerlo es cometer un pecado. Pero manteniéndola viva, la estoy matando.

Padre Horvak: Mantente al margen, Frankie. Déjasele a Dios.

Frankie: No le pide ayuda a Dios, me la pide a mí.

Padre Horvak: Frankie, te he visto todos los días en misa durante 23 años. Los que hacen eso es porque no se pueden perdonar por algo. Sean cuales sean tus pecados no son nada comparados con esto. Olvídate de Dios, del cielo y el infierno. Si lo haces estarás perdido en algún lugar tan profundo que nunca más volverás a encontrarte.

Aun sabiendo que la muerte de Maggie supone su propia muerte —ese *perderse en un lugar tan profundo que nunca más volverá a encontrarse*— Frankie siente que esa es su responsabilidad, su deber: él debe implantar otro orden, transgredir la ley de dios, y cargar sobre sus hombros con el pecado cometido.

El héroe es la figura que con su acto soporta los valores de la colectividad a la que se siente ligado —y de la que, sin embargo, vive a una determinada, y conflictiva, distancia. (...) Ello tiene que ver, entre otras cosas, con el hecho de que, muchas veces, el acto necesario escapa al ámbito de lo que la legalidad de la comunidad autoriza, de modo que el héroe se ve confrontado a la paradoja, de resonancia trágica, de violar esa legalidad —esa ley jurídica— en nombre de la ley simbólica que reclama su sacrificio para que esa comunidad —y esa legalidad— sobrevivan (González Requena, 2012: 177)

Y una vez más es Scrap quien sanciona como justo y necesario el acto que Frankie lleva a cabo: un acto que cifra su definitivo advenimiento a la dignidad de héroe.

7.3.8. El héroe trágico

Eastwood localiza ahí, en el sacrificio de Frankie, la dimensión heroica del padre. La caída del héroe trágico, afirma Kierkegaard (2004: 30), tiene un doble sentido; es una consecuencia de su acción y además un padecimiento.

¿Cuál es, en suma, el núcleo estructural de este magnífico relato?

En *Million Dóllar Baby* la consumación de la Tarea no conduce a la anulación del estado de carencia –como suele ocurrir en el cuento maravilloso o en el relato clásico, donde finalmente el héroe obtiene a la princesa– sino que sucede todo lo contrario: la asunción de la Ley, la realización de la Tarea, exige la renuncia –en el límite, dar la muerte– al Objeto de deseo.

Y es este conflicto trágico el que encierra el sentido del acto que confirma la dimensión heroica de Frankie como Destinador, o padre simbólico –pensemos, en este sentido, que toda la película es precisamente una carta que Scrap escribe a Katy para que ella sepa qué tipo de hombre era su padre.

7.4. Bibliografía

- Bal, M. (1985) : *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid : Cátedra.
- Barthes, R. (1966): “Introducción al análisis estructural de los relatos.” En *Communications* n° 8.
- González Requena, J. (2003): “Teoría de la verdad”. *Trama y Fondo* n° 14.
- , (2006): *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Ediciones Castilla.
- , (2012): “La interrogación se traza”. En Aranzubia, A.; Arocena, C.; Carrera, P. y Zumalde, I (Eds.): *Homenaje a Santos Zunzunegui*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1979): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Kierkegaard, S. (2004): *De la tragedia*. Buenos Aires: Quadrata.
- Laurent, E. (2008) “Hemos transformado el cuerpo humano en un nuevo dios” en el diario *La Nación*, 8 de julio:
<http://www.nel-mexico.org/articulos/seccion/varite/edicion/Tiempos-violentos/286/Hemos-transformado-el-cuerpo-humano-en-un-nuevo-Dios> (consultado el 12 de noviembre de 2012)

- Martin Arias, L. (2011): *El cine de Clint Eastwood. Un análisis textual*.
Valladolid : Caja España.
- Propp, V. (1928): *Morfología del cuento maravilloso*. Madrid: Fundamentos.
- , (1972). *Estructura e historia en el estudio de los cuentos*. En Claude
Lévi-Strauss y Vladimir Propp, *Polémica Levi-Strauss-Propp*.
Madrid: Fundamentos.



Itinerarios de una imagen electrónica. Estructura y forma narrativa del plano inaugural de *El vídeo de Benny*, de Michael Haneke, 1992

Pablo Ferrando García, Universitat Jaume I, Castellón



8.1. Ontología de la imagen y metatextualidad

EL VÍDEO de Benny (*Benny's Video*, 1992) plantea lo nocivo que resulta el creernos que las imágenes provenientes de la televisión son tan verdaderas y reales como la vida misma. Tenemos la creencia de controlar y poseer la realidad mediante el consumo audiovisual cuando las personas ejercen como actores y ven el mundo a través de los medios, es decir, consideran que la realidad sólo existe gracias a éstos. Sin embargo, es justo lo contrario. Aquí, pues, reside el propósito del segundo largometraje de Haneke: mostrar las deformaciones que provocan la pérdida del sentido de la realidad a través de los inquietantes avatares del joven Benny, ante unos padres tre-

⁸⁰ <https://orcid.org/0000-0002-9011-3476>

⁸¹ <http://scholar.google.es/citations?user=1iwKxdkAAAAJ>

mendamente permisivos, y la intromisión de las tecnologías audiovisuales en nuestras vidas con el fin de que éstas puedan reemplazar, conservar y gobernar nuestro entorno cotidiano.



El título de crédito de la segunda película de Haneke emerge en medio de la nieve electrónica con el grafismo similar al que utilizará en *Funny Games*⁸²(1997). El rótulo es presentado en mayúsculas y con un intenso color rojo. Lo más importante del mismo, sin embargo, es que aparece con la ortografía inglesa y no la alemana (*Benny's Video*), en clara alusión a las grabaciones domésticas de video y a las películas norteamericanas que consume Benny (Arno Frisch), tales como la que ve en el videoclub: *El vengador tóxico* (*The Toxic Avenger*, 1985) de Lloyd Kaufman y Michael Herz. Dicho consumo el protagonista lo hace de forma tan patológica como indiscriminada. De ahí la absoluta imposibilidad de poder elaborar una mirada a través de todas esas imágenes que devora y/o almacena. Sin olvidar el viciado entorno que ha creado en su habitación, poblada de cámaras, televisores, mandos a distancia y reproductores, todos ellos convertidos en los dispositivos electrónicos que le permiten mantener un vínculo con la realidad. Las ventanas de la habitación están siempre tapadas por unas opacas y oscuras cortinas que le impiden ver el exterior⁸³. Esta falta de visión

⁸² Como veremos más adelante *Funny Games* puede considerarse la continuación narrativa de la que nos ocupa.

⁸³ *American Beauty* (1999) de Sam Mendes rinde un pequeño homenaje a la película de Haneke. El excéntrico y un tanto oscuro joven vecino de la familia protagonista disfruta de una habitación parecida a Benny. En este

es suplida por una cámara, instalada en el exterior de las ventanas, desde donde se divisa la panorámica urbana con el fin de registrar el paisaje urbano durante las veinticuatro horas para, a su vez, reproducirlo en un pequeño monitor. La disposición del dormitorio de Benny formaliza una puesta en escena que parece remitirnos a la metáfora de la caverna de Platón⁸⁴. Pero el entorno atrofiado obedece a la consentida e irresponsable educación de los padres, le toleran absolutamente todo; llegarán, incluso, a ocultar el crimen cometido por el hijo con el firme propósito de recuperar la cómoda y confortable vida burguesa. El carácter siniestro de la familia de Benny es aún más escalofriante al pretender enmascarar, bajo las formas de la buena conducta burguesa, una apariencia de normalidad que no es tal pues carece de dimensión ética. Se produce la trágica paradoja de que los padres están más preocupados por que su hijo les pueda mentir que por el hecho de haber matado a la chica.

Pero volvamos al arranque del filme. Lo que precede a los títulos de crédito ya comentados es un plano secuencia bajo la gélida textura de unas aciagas y brutales imágenes domésticas realizadas en formato de video 8. La grabación reproduce, en un plano secuencia, la matanza de un cerdo que es sacrificado por unos granjeros mediante la descarga de una pistola neumática en el cráneo del animal. A partir de aquí asistiremos, estupefactos, a los espasmódicos estertores del porcino con toda su crudeza y violencia. Seremos testigos atónitos de los últimos signos de su vida mientras la sangre se derrama por el suelo, la lengua le cuelga de su boca y emite los últimos quejidos. Al tiempo que presenciamos la agonía del puerco oímos los ladridos de un perro en segundo término. De pronto, comprobaremos que las imágenes de video empezarán a rebobinarse y volveremos a visionar la misma escena. En esta ocasión, el retroceso del video se apreciará de manera ralentizada. Ahora los copos de nieve caen suavemente, crean una atmósfera tan siniestramente bella como tenebrosa y mortuoria. Pero lo más importante es que el disparo se oye en esta segunda ocasión tan amplificado como distorsionado⁸⁵, lo cual hace que el

caso el personaje de Mendes asume el rol de *voyeur*, en ningún caso constituye el filtro real de su entorno.

⁸⁴ Antonio J. Navarro coincide también en esta formalización plástica y conceptual de la habitación del protagonista. Ver en Navarro (2006: 47)

⁸⁵ Quisiéramos señalar aquí la constante manipulación sonora que Haneke

impacto emocional sea mucho más fuerte puesto que estimula la sensibilidad del espectador. La información sonora le traslada, inconscientemente, a experiencias sensoriales similares a las que percibimos en ese momento y llegamos a evocar parecidos recuerdos del pasado.



Si nos detenemos con todo lujo de detalles sobre esta escena inicial es porque, en primer lugar, constituye la base sobre la cual se desarrolla toda la película. En segundo lugar, dichas imágenes se contraponen a aquellas que pertenecen a la “realidad” de los protagonistas, o sea a la textura del formato cinematográfico en 35 milímetros. Gracias a esta dialéctica visual podemos apreciar dos registros o niveles (el video y el cine), lo que permitirá, además, un juego metafílmico de orden discursivo. Por un lado, la grabación de la matanza del cerdo se expandirá y contaminará la película como un virus, será un mero devenir acumulativo de imágenes sin cierre alguno con el que generar sentido sobre ellas mismas.

Todos estos planos son recogidos desde la percepción autista de Benny ya que es incapaz de comunicarse con los demás, de ver más allá, de dar sentido a las imágenes. Además, el sacrificio del cerdo proyecta al otro lado de la pantalla un conflicto sobre la responsabili-

somete a sus filmes. Sobre ello habría que hablar del término llamado *acusmatización*, aplicado por Michel Chion en *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1998. Dicho concepto consiste en trasladar la fuente sonora original a un tiempo y espacio diferente al que fue creado en principio.

dad de quien graba pero también para quienes la consumen. Todas estas razones explican que la organización narrativa de *El video de Benny* sea mucho más compleja que sus trabajos anteriores. El plano secuencia de la matanza del porcino, en su aparente sencillez, por engañosa, obliga a plantear al espectador no pocos interrogantes acerca de su naturaleza ontológica. Impone una reflexión sobre la dimensión moral que comporta el consumo de las imágenes en su confrontación directa con la realidad.

Así pues, fiel a un desarrollo narrativo marcadamente estructural, del mismo modo que hiciera en su anterior filme, *El séptimo continente* (*Der siebente Kontinent*, 1989), pero que también veremos tanto en *71 Fragmentos de una cronología del azar* (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994) como en casi todos sus posteriores filmes, Haneke va a ir presentando en los momentos más importantes del relato las derivaciones funestas de la grabación doméstica del cerdo: primero, con la chica que conoce en el videoclub; luego, cuando revela a los padres el asesinato de la adolescente, y, por último, la denuncia de Benny a la policía. Por otra parte, si las imágenes que abren el filme nos sugieren un control absoluto del protagonista (no olvidemos que el arma letal del protagonista es el mando a distancia⁸⁶, con él ejerce el poder de su entorno), en las de la clausura es la cámara de vigilancia la que ejerce como representante de la Ley.

Ahora bien, creemos que la proyección simbólica de dicho cierre debe ser vinculado al carácter estructural de la película, lo cual permite abrochar el sentido último del filme. Sin embargo, Haneke no se pronuncia a favor de nadie y al final no se sabe de quien es la culpa: de Benny, la dejadez en la educación familiar, la falta de dimensión moral de los padres, la contaminación del mundo audiovisual... ¿O es un poco de todo esto?

Creemos que la película evita cualquier explicación y/o justificación psicológica y delega al espectador la toma de una posición frente a estas consideraciones. Además, la proyección simbólica a la que nos

⁸⁶ La única producción televisiva a la que no hemos tenido acceso, *Nachruf für einen Mörder* (*Epitafio de un asesino*, 1991), según Howarth y Spagnoletti cuenta la historia de un joven que se pasa todo el día haciendo *zapping*. Esta película es un serio esbozo de *71 Fragmentos para una cronología del azar*.

referíamos más arriba debe ser enfrentada a la naturaleza discursiva del cine dominante, según la cual se impone de forma rígida el restablecimiento de la Ley (siguiendo la codificación del Modo de Representación Institucional).



Con todo lo dicho, subrayemos que esta primera escena, la de la manzana del animal de la granja, ofrece varios niveles de lectura. Dichas perspectivas las hemos entresacado del interesante estudio de Speck (2010: 82), aunque debemos matizar algunos aspectos que son relevantes y cuyas aportaciones son nuestras. A partir del punto cuatro señalamos el carácter estructural del relato y creemos que es fundamental para la elaboración del discurso de la película que nos ocupa:

- 1) El video es una grabación de un suceso familiar ocurrido antes de que el relato comience a caminar. Todas las imágenes en video llegan a convertirse en breves *flashbacks*.
- 2) Es visto y manipulado por alguien más, presumiblemente por Benny (inferencia razonable teniendo en cuenta los sucesos posteriores), como uno de sus muchos videos domésticos. Pero nadie puede cuestionar que dichas imágenes también son gestionadas por una figura narrativa que domina todo el relato.
- 3) El video doméstico registra un acontecimiento verdadero, no hay truco visual, el cerdo es sacrificado realmente para la película.

- 4) Puede pensarse, también, que el porcino debió aprovecharse para el consumo alimenticio, por lo que hubo de ser descuartizado⁸⁷, y rentabilizarse al máximo. Paralelamente a esta idea, advertimos que Benny está comiendo durante toda la película, siempre tiene hambre...
- 5) Sobre el animal despedazado no hay huellas visuales en la grabación pero esta sugerencia discurre de forma análoga al salvaje despedazamiento del cuerpo sin vida de la adolescente. El padre de Benny decide eliminar cualquier rastro, justamente, en la misma granja en la que se sacrifica al cerdo y esta equivalencia nos lleva al imaginario colectivo de la taylorización de la muerte: los campos de exterminio nazi. Así pues, la muerte real se contrapone a otra repetición fantasmal. Esto podrá verse en otras películas de Haneke, como la muerte de un caballo en *El tiempo del lobo* (*Le temps du Loup*, 2003), o la decapitación de la gallina en *Caché* (2005). Son confrontadas con la del padre en la primera película mencionada y Majid en la segunda. Dicha proyección es uno de los rasgos más característicos del cine de Haneke. Una vez que se representa una violencia “real”, posteriormente dará lugar a una reproducción o bien tendrá una lectura metafórica. En este último caso véase *La cinta blanca* (*Das Weisse Band*, 2009).
- 6) El rebobinado de la cinta magnética permite “devolverle la vida” al cerdo. El cine produce el milagro y le salva de la muerte a través del montaje. El momento de la bala que entra por la cabeza del animal convierte la muerte en un objeto estético, lo cual plantea serias cuestiones éticas. Este gesto puede advertirse como una operación auto-rreflexiva sobre la materialidad práctica del cine. Así, puede pensarse que es más violento el uso que se hace de las imágenes que la propia muerte del cerdo.

⁸⁷ Georges Franju realizó un escueto documental de veinte minutos, titulado *La sangre de las bestias* (*La sang des bêtes*, 1949), que supuso un temprano ejercicio de estilo tan descarnado como poético. En este cortometraje describe de forma seca y abrupta el engranaje de los mataderos parisinos. Es inevitable la proximidad temática de este trabajo con la película de Haneke. En este caso se produce una analogía siniestra y atroz.

- 7) Las imágenes de la matanza servirán de eje vertebrador de la ficción y ayudarán a construir una simetría narrativa con la clausura. A su vez las imágenes que cierran el relato se constituyen en una aporía ya que recogen el control de vigilancia de la comisaría y, al mismo tiempo, se convierten, simbólicamente, en la clausura del relato, en el restablecimiento de la Ley como cierre de la narración clásica.
- 8) “La cuestión política-estética general no sólo atañe a quien tiene el control dentro de El video de Benny, sino también la relación entre la realidad y la posibilidad de su representación” (Speck, 2010: 82). A lo largo de toda la película lo que se debate no es tanto dónde se encuentran los límites de la representación audiovisual sino cómo se mira dicha representación y, por tanto, cuáles son los verdaderos dominios, es decir, cuál es el control que se tiene de las imágenes. El debate gira en torno a la manipulación de la realidad que puede ejercerse a través de las imágenes. Dicha discusión constituye el epicentro del discurso hanekiano.

En suma, el impacto emocional del espectador ante las brutales imágenes que estamos comentando obliga a activar la memoria. La veracidad de la grabación de video estimula la consciencia, nos lleva a vincularlo a la experiencia que hemos podido tener cada uno de nosotros con la muerte. *El video de Benny* se inicia con el tabú de la muerte, pero la sociedad del espectáculo trata de evitarlo, de apartar la mirada a éste, sólo es utilizado como mera representación y se muestra de forma alejada a nuestra realidad.

Un ejemplo de cuanto señalamos lo tenemos con las imágenes televisivas de la Guerra de los Balcanes, que son presentadas como si a Benny no le tocasen, no le concernieran. Duerme, juega, come y estudia con ellas, sin embargo nunca le afectan, es incapaz de subjetivarlas. Ante dicha circunstancia tenemos un sentimiento ambivalente. Por un lado, el comportamiento del joven protagonista nos resulta muy próximo porque lo vivimos de forma similar a él cuando vemos los telediarios. A su vez sentimos rechazo ante el desapego emocional del protagonista hacia estas imágenes televisivas, nos incomoda tras descubrir que es un asesino y, por tanto, no podemos sentirnos partícipes de esa indiferencia.

Asimismo, el gesto de grabar en video los acontecimientos cotidianos (matanza del cerdo en una granja, fiestas de los amigos de Eva, viaje a Egipto, etc.) también nos suscita sentimientos contrariados. Por un lado reconocemos este tipo de actividades familiares, puesto que tendemos a conservar los hechos domésticos para la posteridad con la pretensión de salvaguardarlos, de almacenarlos como un objeto más. Por otro lado, al ver los videos de Benny comprobamos que, en sí mismos, carecen de sentido, pero, una vez que se imbrican con las imágenes cinematográficas, entonces cobran plena significación. Lo cual no deja de ser un *oximoron* porque los videos de Benny tienen sentido desde el sinsentido, según lo que puede inferirse al término del filme. Haneke concluye que los videos del protagonista se equiparan a las películas de consumo (en especial las de violencia) en tanto que construyen un discurso cerrado basado en el restablecimiento del Orden. Empero, volvamos al peso dramático que tienen los videos de Benny para matizar esta paradoja.

8.2. Cine de consumo *versus* cine de autor: inversión de la causalidad dramática

Decíamos algo más arriba que las imágenes grabadas en cintas magnéticas invierten la relación causal, es decir, permiten conectar una escena con otra cambiando el orden de la causalidad dramática: primero el efecto y luego la causa. Y esta maniobra avisa de la existencia de un narrador desobediente a las prerrogativas del relato hegemónico. El narrador implícito está mucho más interesado en mostrar que en justificar los hechos narrativos. Dicha estrategia se debe a dos razones. La primera, porque la clausura del relato es abierta e ingrata, es decir, no presenta un final satisfactorio y liberador para los espectadores, más bien al contrario: es insatisfactorio porque no cierra la trama narrativa sino que suspende su resolución, y tampoco emite una valoración moral, cuando este gesto normalmente es aplicado en los conservadores protocolos narrativos del cine dominante. La segunda razón que motiva la desobediencia responde a las imágenes finales de la película ya que son las que le dan el sentido profundo. Gracias al montaje, el sujeto de la enunciación ayuda a pronunciarse a través de los efectos de distanciamiento en los dispositivos audiovisuales. En el cine narrativo imperante se propugna lo contrario, evita

a toda costa cualquier huella enunciativa para dar a ver al público lo que desea ver. El carácter complaciente del cine comercial contemporáneo impone la lógica de mercado como medio de afianzar un modelo que asegure el desarrollo industrial y, a su vez, garantice los valores tradicionales de forma implícita. Ahora bien, ¿cómo podemos contrastar este planteamiento en la película que nos ocupa? Nuestro propósito en las próximas líneas consistirá en comprobar la subversión de Haneke sobre el relato cinematográfico clásico desde una reflexión metafílmica; es decir, a partir de las imágenes de video (asimiladas a las producciones fílmicas de consumo) emprende una confrontación con las que formaliza el propio cineasta en el formato de 35 milímetros y, de este modo, elabora una mirada crítica acerca de la naturaleza estatutaria del cine. Al mismo tiempo refleja, a través de la familia de Benny como figura metonímica, los síntomas patológicos de la sociedad moderna. El realizador germano-austriaco se servirá de una estructura simétrica para manifestar esta doble articulación discursiva: el primer nivel, más epidérmico, se manifiesta desde el plano narrativo y plantea una problemática social; el segundo nivel habla sobre el papel del cine en la propia realidad. Esto aparece a lo largo de toda la película, pero podemos verlo con mucha más claridad al inicio y al término de la misma.



Después de ver la matanza del cerdo pasamos, sobre el fondo de la nieve catódica, a una escueta presentación con el título de la película y, posteriormente, al nombre del realizador bávaro (*Ein Film Von Micha-*

el Haneke). Una vez que desaparece el rótulo del cineasta vemos, por corte directo, el interior de un ascensor lleno de gente, la nitidez de la textura plástica nos revela que estamos ante el formato cinematográfico de 35 milímetros.

Casi todos los usuarios del montacargas están de espaldas a la cámara salvo el padre, Georg (Ulrich Mühe), que se encuentra de perfil y se adivina al fondo, en el leve hueco dejado por el lado izquierdo del encuadre, junto a la puerta. A su lado se encuentra la hija mayor, Eva (Stephanie Brehme), cuya presencia apenas advertimos porque está oculta entre los demás figurantes. Hija y padre no mantienen ninguna mirada, parecen dos perfectos desconocidos. La composición visual descrita en este plano medio largo supone un primer indicio sobre la falta de comunicación entre ellos. El instante antes de que pasemos a la grabación del video de la fiesta organizada por Eva, podremos verla haciendo un gesto de silencio⁸⁸ para, acto seguido, pasar a las imágenes domésticas. Todas ellas transcurren en la casa de los padres. Entonces la cámara de video recoge la fiesta en torpes y oscilantes panorámicas sucesivas de izquierda a derecha, a la inversa, y de arriba abajo; van mostrando a los invitados escanciando sus bebidas y escuchando el juego de la cadena de apuestas de pilotos y copilotos. Eva está explicando las bases del concurso. De pronto, irrumpe el padre, en un primer plano, en el comedor de su casa, que pregunta atónito: “*Buenas noches a todos ¿Puedo saber lo que ocurre aquí?*”⁸⁹. De ahí regresamos a la escena del ascensor en imágenes de 35 mm, pero aho-

⁸⁸ Nos hemos molestado en señalar este pequeño e inadvertido detalle porque creemos que el cineasta dirige en sus películas con enorme precisión la puesta en escena y el montaje. Nos aventuramos a afirmar que dicho gesto obedece a un deíctico, una señal marcada por Haneke a la actriz. Debemos tener en cuenta que el cineasta a estas alturas ya tenía una dilatada experiencia profesional en teatro y televisión sobre la dirección de actores y es de sobra conocido su obsesivo dominio en la dirección de miradas y expresiones. Por todo ello, nos hace pensar que el gesto al que nos referimos aquí puede leerse como un aviso sobre la importancia de las imágenes que van a aparecer a continuación: van a constituir el vaticinio aciago del final de la película.

⁸⁹ En la versión original: “*Gutten Nacht an alle ist, kann ich wissen, was ist hier passiert?*”; “*Das nächste Mal werde ich Sie wissen lassen, wenn man die Leute zu bringen; es wäre nett von dir*”; “*Wir bringen könnte Fertiggerichte*”; “*Ich dachte, du hättest Schlüssel*”

ra está vaciándose de gente, sólo permanecen en ella el padre y la hija. La joven se disculpa ante su padre por no haberle avisado sobre la fiesta: “*La próxima vez, te avisaré cuando vaya a traer gente*” El padre responde con sarcasmo: “*sería un detalle de tu parte*”. Eva sigue con la idea de volver a repetir la celebración (como si no le hubiera escuchado): “*Así podríamos traer comidas preparadas*”. Y tras un breve silencio el padre le habla dócilmente: “*Creía que tenías llaves*”⁹⁰. La escena manifiesta la ausencia de comunicación entre ellos dos, parecen no escucharse, aunque lo más importante de esta secuencia es que se produce una inversión de la causalidad⁹¹. Primero conocemos el efecto y luego la causa, es decir, la escena del ascensor es la consecuencia de la del video, el cual reproduce el pasado de la narración.

¿Entonces, por qué se organizan las imágenes de esta manera, es decir, por qué nos presentan la escena del ascensor partida en dos por la grabación de video? La forma en que nos han presentado las acciones obliga a interrelacionarlas pese, o tal vez por ello, a su marcada descontextualización. Debemos tener en cuenta que son los primeros minutos y todavía ignoramos cómo se va a desarrollar la película. Nos choca la manera en que se presentan estas dos escenas, ignoramos los motivos últimos de esta maniobra. La operación retórica de montaje ayuda a que el espectador pueda recordar mejor estas acciones. Sólo cuando llegamos al final del filme comprendemos las verdaderas razones que le han empujado a Haneke a ordenarlos así, pues el desencadenante se va a producir al volver de Egipto, con una nueva grabación de video. Tras borrar las huellas del delito, los padres organizan una fiesta en su casa para restablecer la normalidad, el orden familiar. Sin embargo, el espectador presiente un desenlace fatídico cuando ve la grabación de la nueva fiesta porque le recuerda el comienzo del filme, el punto de partida del crimen de la chica.

⁹⁰ Aquí se sugiere que Eva está emancipada, pero lo más interesante, en este caso, es que se trata de la única aparición “real” de la joven en toda la película. Pese al carácter efímero de su presencia creemos que es fundamental para el retrato siniestro de la familia de Benny tal y como explicaremos más adelante.

⁹¹ Este es, precisamente, uno de los rasgos expresivos más definitorios del cine de Haneke: la inversión de la lógica causal. Antepone las consecuencias de una escena y luego expone cómo se ha llegado a esa circunstancia.

En la parte final de la película, las imágenes de la fiesta son igualmente torpes y fluctuantes, pero a diferencia de las del inicio, en esta ocasión compartimos la mirada con la de la familia de Benny, es decir, desde el televisor del protagonista. Tenemos el mismo saber que la familia, pese a que en dicha escena experimentamos desasosiego por ser testigos del comportamiento siniestro de los progenitores cuando disfrutaban del video doméstico pues se sienten orgullosos de tener a una hija espabilada: “¿Quién iba a creer que mi hija fuese una mujer de negocios?”⁹², afirma, en *off*, con satisfacción George. En realidad Eva es una estafadora, vuelve al juego ilícito de las apuestas de pilotos y copilotos mediante un esquema piramidal. A través de una sucesión de primeros planos nos muestran a los padres relajados, sonrientes, como si no hubiese pasado nada, aunque no podemos olvidar la ocultación de un homicidio; son completamente ajenos a la educación familiar. En este sentido, véase la nota de la madre, puesta en la cocina, al comienzo de la película, según la cual es presentada aparentemente como un gesto atento: “Adiós. Buen fin de semana. Y que estudies. La nevera está llena. Un beso. Mamá.” A medida que avanza la historia comprobamos que los padres no atienden a sus hijos⁹³, les consienten todo y sólo responden de forma harto proteccionista. En realidad están desprovistos de toda dimensión ética.

Durante el visionado de la fiesta al término de la película, advertimos un ominoso primer plano de Benny en claroscuro, escuchando impasible a sus padres. Luego hay otro de similar escala visual de Ana, también iluminado con tintes expresionistas, que responde a la pregunta de George: “Tú también podrías lanzar tu avión”⁹⁴. Al cerrado encuadre de Ana, le sucede el primer plano del marido sonriente, quien a su vez se halla envuelto en tinieblas. Este último retrato tiene

⁹² En la versión original: “*Wer würde glauben, dass meine Tochter eine Geschäftsfrau war?*”; “*Goodbye. Haben ein gutes Wochenende. Und du studieren. Der Kühlschrank ist voll. A küssen. Mama.*”

⁹³ Un caso aún más extremo de esta actitud egoísta de los padres podemos encontrarla en la producción nipona de Kore-eda Hirokazu, *Nadie Sabe* (*Daremo shiranai*, 2004), en la que una madre deja a sus hijos un poco de dinero y una nota confiando regresar en unos pocos días. Sin embargo los cuatro niños son abandonados completamente y sufren un grave proceso de psicotización.

⁹⁴ En la versión original: “*Man könnte auch werfen Ihr Flugzeug.*”

un aire amenazador, muestra un semblante monstruoso. Conforme hemos tenido ocasión de volver a revisar la película, advertimos en George una composición tan inquietante como la de su hijo Benny. Bajo la apariencia de normalidad, de buenas formas, hay un personaje vulgar e inhumano. Lo cual no se aleja mucho de Adolf Eichmann, el oficial nazi retratado por Hannah Arendt. El carácter siniestro de la trivialidad del mal, en el teniente coronel de las SS, también obedece a una personalidad anodina y mediocre. Sin embargo, fue uno de los mayores criminales de la Historia. La filósofa alemana, de origen judío, se inspiró en las reflexiones kantianas⁹⁵ para dibujar a los funcionarios nazis como burócratas de la taylorización de la muerte. En *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*⁹⁶ dibuja al nuevo tipo de asesino en serie, que carecía de remordimientos de conciencia al cometer los crímenes ya que le era imposible reconocer o sentir que había hecho mal. De forma similar, Jonathan Littell perfila a su protagonista en su brillante y rotunda novela *Las benévolas*⁹⁷.

En el filme de Haneke Anna insiste, en *off*, a su marido para participar en el juego, mientras volvemos al video de la última fiesta organizada por la familia protagonista: “*En serio. Ahora hay partidas con sumas enormes (...) Eva considera que deberías probar con nuestros amigos*”. De pronto las imágenes electrónicas son muy nerviosas, inundan nuestra pantalla. La gente baila despreocupada; sin solución de continuidad, la cámara se balancea, frenética, de un lado a otro, al ritmo del baile de los invitados. Unos segundos más tarde, en medio del salón, aparece una reyerta entre jóvenes. Cuando vemos la pelea seguimos oyendo, en *off*, a Anna tratando de convencer a George: “*En Munich, lanzaron un avión con 10.000 marcos de apuesta*”. Los padres de Benny son ajenos a cuanto están mirando, no hacen comentario alguno sobre la escena violenta. Al cabo de unos instantes emerge, en primer término, el canto coral (se trata del Motete BWV 227, titulado *Jesu, meine Freude*⁹⁸, de Johann Sebastian Bach) de los adolescentes

⁹⁵ Kant, Immanuel: *La Religión dentro de los límites de la mera Razón*. Editorial Alianza, Madrid, 1986.

⁹⁶ Arendt, Hannah: *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Lumen, Barcelona, 1999.

⁹⁷ *Las benévolas* fue publicado en la editorial RBA, Barcelona, 2007. Traducción de María Teresa Gallego Urrutia.

⁹⁸ Traducido al español es “*Jesús, mi alegría*”. Esta elección musical alude a la

mientras la cámara de video recoge otras escenas de la celebración. Este brusco motivo sonoro, sobre las imágenes borrosas y mal encuadradas, nos avisa de algo amenazante, pese al carácter familiar y anodino de las mismas.



El espectador, en principio, infiere que la fuente musical no proviene del interior de la ficción sino de una explícita manifestación por parte de Haneke para crear un tenso clima dramático. La música es, momentáneamente, un elemento expresivo que se corresponde más a una maniobra propia del cine hegemónico. Ahora bien, el cineasta no tardará en revelarnos que la música pertenece al espacio diegético. Sólo la había adelantado por unos segundos con el fin de producir un contraste entre los planos festivos y el tema armonioso y acompasado. Este rasgo formal es interesante destacarlo porque el realizador bávaro no suele incorporar música extradiegética en sus películas. Sin embargo esta música está justificada en el interior del relato. Podemos encontrarla, tanto en ésta (véase, también, al principio, cuando Benny sale de casa y se dirige al colegio precisamente para ensayar en el coro), como en otras películas suyas. Este tipo de estrategias dramáticas persigue un efecto de extrañeza (extrañamiento, *ostranenie*) en el espectador.

vinculación religiosa del colegio de Benny.

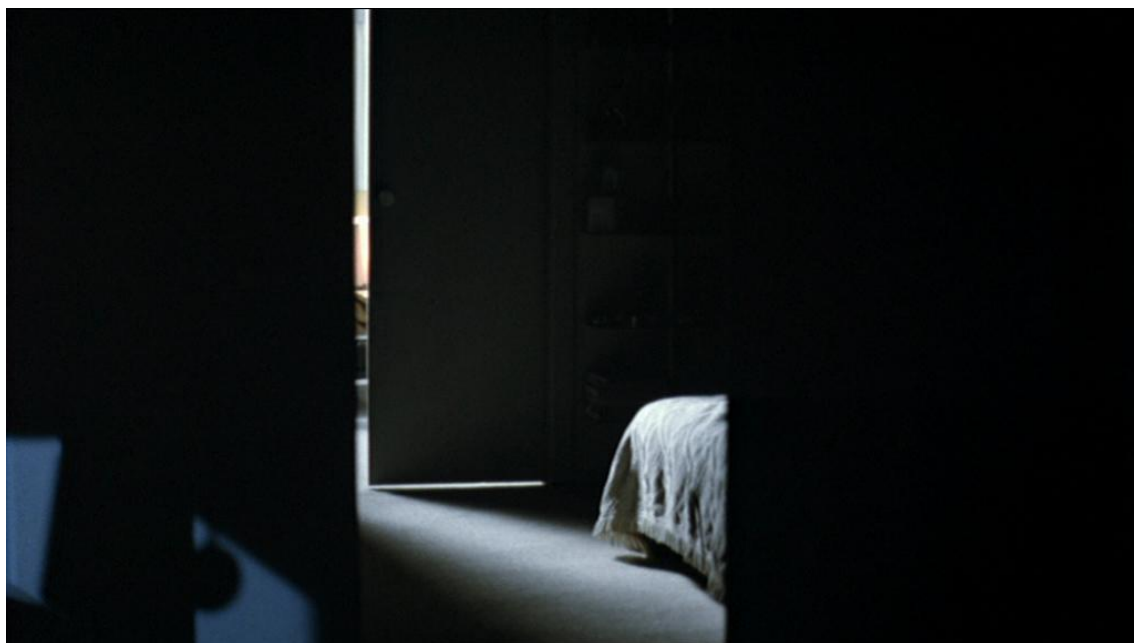
Así pues, del espacio privado y doméstico de la familia pasamos a uno social; de las imágenes electrónicas de video, al formato de 35 milímetros con la escena del coro en el colegio de Benny. Durante esta penúltima secuencia del filme vuelven a sucederse los tres primeros planos de la familia (Anna, George y Benny, respectivamente) con las conductas burguesas. Gracias a la integración de un evento social, la familia se comporta con una aparente normalidad mientras escucha, y escuchamos, la belleza de las voces corales, interpretadas por Benny y sus compañeros. Tales circunstancias narrativas no dejan de tener una tensión dramática subterránea y ominosa, las cuales desembocan en la contundente y eficaz resolución final materializada con la delación del joven protagonista a la policía. A su vez, la música coral y el ambiente académico, en contraste con lo que fluye por debajo del filme, nos permite recoger una atmósfera siniestra. Recordemos, otra vez, que los padres han colaborado en el crimen perpetrado por su hijo. Además, los jóvenes cantores tampoco son tan inocentes como parecen, pues en los ensayos tuvimos ocasión de conocer los trapechos que se llevaban al pasarse entre ellos drogas, dinero, apuestas, etc. El plano general que cierra la escena del coro en el colegio sugiere el carácter teatral de cuantos intervienen en el espacio narrativo. Al mismo tiempo esta suspensión dramática prolonga el clima, tan tenebroso como sórdido, mediante la mascarada social. El montaje sobrio, de claras resonancias bressonianas, crea una sinécdoque con objeto de trascender y proyectar la anécdota narrativa a las sociedades que cultivan religiosamente la imagen social. En este caso, Haneke lleva al extremo, en la última escena de la película, esta deformación patológica mediante las funestas consecuencias que puede llegar a ocasionar el ocultamiento de un crimen. El desenlace va a tener lugar en la comisaría de la policía. Veamos cómo se articulan estos planos. De este modo los cotejaremos con aquellos que lo abrían. Así podremos constatar la congruencia formal del relato hanekiano y, al mismo tiempo, nos ilustrará la intención última a partir de lo que hemos desarrollado en estas páginas.

8.3. Lo extraño de lo familiar

Michael Haneke sigue la coherencia estructural hasta el final de la película. Por tanto, en la clausura del relato también antepone las

imágenes de video a las cinematográficas. Adelanta la causalidad narrativa en formato video 8, a través del motivo visual de la habitación de Benny a oscuras, para luego mostrar la secuencia de la comisaría con imágenes en 35 milímetros. A lo largo del plano fijo sostenido de la habitación de Benny escuchamos primero, en *off*, la conversación que mantienen George y Anna sobre cómo deshacerse del cuerpo de la adolescente. Al espectador le resulta extrañamente familiar este plano pues ya lo ha visto en dos ocasiones más. La primera sucede tras revelar Benny a sus padres mediante el video el asesinato de la chica. El joven protagonista se acuesta y la madre trata de apagar la luz de la habitación nada más cerrar la puerta. Benny le pide que deje abierta la habitación y la salita; solícita y consentidora, acepta.

Una vez concluida la conversación de los padres sobre el crimen cometido por el hijo, vemos de nuevo el cuarto de éste a oscuras con la puerta entornada; el plano fijo dura nueve segundos. Después del mismo, Haneke introduce una sucesión de vistas nocturnas de la ciudad como respiro dramático, al tiempo que marcan un punto de inflexión sobre el relato. Al día siguiente, la madre y Benny preparan el viaje a Egipto en una agencia de viajes. Dicha escena sugiere el encubrimiento del asesinato por parte de los padres. La elección de la “huida a Egipto” puede leerse también como una fina ironía por las claras resonancias bíblicas.



Así pues, creemos que la imagen de la habitación en penumbra, con la puerta entreabierta, está enfatizada. El importante peso dramático de la misma, ha obligado al cineasta a asegurarse de que el espectador pueda recordar la escena para sugerir la posibilidad de un plan premeditado de Benny: graba a los padres con el fin de efectuar una posible denuncia. De esta manera el cineasta pretende crear, en el momento álgido de la narración, un discurso más complejo. No olvidemos que el plano de la habitación es un motivo visual proveniente del género de terror: más allá del umbral de la puerta se encuentra el término freudiano de lo siniestro, *das Unheimlich*, vocablo alemán que se opone a *Heimlich*, el cual significa, por un lado, lo que es familiar, hogareño, confortable, doméstico, íntimo; este último término, por otro lado, viene a ser lo oculto, disimulado. *Unheimlich*, entonces, es “algo inquietante, que provoca terror atroz, es sentirse incómodo (...), debe considerarse como antónimo de la primera de las acepciones vistas de *Heimlich*.” (Trías, 2011:45) Asimismo, Freud establece una equivalencia entre el concepto de *Unheimlich* y *Heimlich*: “...lo misterioso, oculto y secreto. *Unheimlich*, dirá Schelling, es ‘todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto, no obstante se ha manifestado’. En este aforismo el sentido de *Unheimlich* se superpone al segundo sentido de *heimlich*. Podría afirmarse lo siguiente: es siniestro aquello, *heimlich* o *unheimlich*, que ‘habiendo de permanecer secreto, se ha revelado’. Se trata, pues, de algo que acaso fue familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito. Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible” (Trías, 2011: 45)

Si nos detenemos en este análisis lingüístico es para comprender mejor su aplicación dramática en la secuencia final de la película. El desenlace narrativo está ligado a la estructura del filme, pero también al recorrido desarrollado por nuestro joven protagonista. Sobre la construcción del relato ya lo hemos comentado en las páginas anteriores, así que dejaremos esta cuestión de lado. Ahora quisiéramos centrarnos en el itinerario que toma el personaje principal hasta cumplir una triple función narrativa al término de la película. La primera de ellas es más superficial y se corresponde a la semblanza de Benny en los avatares de la trama. Podemos considerarlo un personaje ple-

namente siniestro, es portador de presagios funestos y trágicos sucesos al ser autor de la grabación de la muerte del cerdo, del asesinato de la chica y de la denuncia a la policía.

La segunda función narrativa de Benny está relacionada con el tema del doble y éste afecta, asimismo, a lo siniestro. El protagonista adolescente tiene unos cómplices en el crimen cometido, que son sus padres. Ellos se convierten en el doble de su hijo, son igualmente monstruosos, o más, si cabe, por consentirles todo a Eva y a Benny sin asumir las verdaderas responsabilidades éticas y educativas. No obstante, hay también otro doble: la chica del video club (Ingrid Stassner) es como él, consume películas de forma compulsiva, es un *zombi* contemporáneo, aparece de manera fantasmagórica. Sobre todo existe en los dos adolescentes una indiferencia existencial, una desmotivación vital. Se aburren ante la vida. Ambos tienen desapego sobre el ámbito de lo familiar y lo social. Cuando hablan de sus hermanos y padres son denegados en su discurso personal. Benny llega a mentir diciendo que no tiene hermanos. Por otro lado, los hábitos perceptivos les ciegan la capacidad para asombrarse y para reflexionar sobre lo que ven en las imágenes. La educación recibida en ambos casos (Benny y la chica) es nula en este sentido. La diferencia es que Benny tiene acceso a las tecnologías, pues pertenece a una clase social más acomodada. Los dos experimentan un reduccionismo del universo visual. En definitiva, ante la falta de criterios, de exigencia y adecuación en el consumo de las imágenes, quedan mermados en la sensibilidad para el asombro, “desaparece el aura del mundo y de la realidad”.⁹⁹

La tercera y última función que desempeña Benny en el relato, tiene que ver con una matización conceptual de Freud acerca del vocablo germano *Unheimlich*, pues según el célebre psicoanalista vienés

⁹⁹ En los mismos términos se expresa José Manuel Carrión ante la preocupante respuesta de los jóvenes estudiantes de hoy en día frente a la perniciosa influencia que se produce en el exacerbado consumismo audiovisual. Dicha circunstancia puede explicar la incapacidad que tienen los jóvenes contemporáneos de asombrarse con la realidad. Ver en <http://foroalfa.org/articulos/consumismo-y-asombro>. Consultado el 13 de marzo de 2012.

emerge cuando lo real ocupa enteramente el registro de lo fantástico. Al finalizar la película, lo siniestro se revela, simbólicamente, a través de la realización *absoluta* del deseo de Benny, ya sea inconsciente o consciente. El cierre del relato se produce con la denuncia a la policía. El joven protagonista figura como narrador delegado al proporcionarnos el sentido final de las grabaciones de video cuando éstas adquieren, implícitamente, el estatuto de ficción. De este modo también se incrimina en la escena de la comisaría.

Por otro lado, durante toda la película, hemos advertido la imposibilidad que tiene Benny de construir una mirada propia sobre la realidad a través de su cámara de video. Ante la acumulación indiscriminada de sus grabaciones domésticas, ve imágenes sin cifrar ningún significado. Acumula objetos, consume sin criterio alguno, es producto y víctima de su propia alienación. Sin embargo, frente a esta dificultad, Benny trata de alcanzar satisfacciones que no encuentra en su entorno. Pone el esfuerzo en dar sentido a sus gestos gracias a una ascesis más o menos intuitiva. Por otra parte, tiene un problema identitario. De ahí que él se vea reflejado en los escaparates, espejos e imágenes de video, pero a su vez su mirada especular también lo vincula con la figura del doble en tanto que se irá transformando su personalidad. Son los primeros síntomas de la adolescencia, pues recordemos que al principio de la película se comporta de manera infantil: véase la escena de los vestuarios del colegio. Benny imita a su hermana con el juego piramidal de los pilotos y esta proyección empática pone de manifiesto la falta de consolidación de su forma de ser. Prueba de ello es que pueden advertirse aún rasgos infantiles tras haber matado a la chica: cuando disfruta de un cómic del Pato Donald y el Tío Gilito.

Así pues, la verdadera y definitiva transformación de Benny como adolescente se origina al raparse la cabeza. Pese a la incapacidad de construir un discurso personal, el protagonista elabora su imagen desde el ensimismamiento. Esto explica el ritual de limpieza (el vertido de leche y limpieza de sangre, etc.), así como los gestos narcisistas que manifiesta a través de su cuerpo: al pasarse la sangre sobre el costado, su desnudez frente al espejo, el corte de pelo, la foto sobre su camiseta en el viaje a Egipto...

Si hay algo llamativo del filme es que Haneke presenta una realidad social sin hacer cine realista. Gracias a la concatenación de situaciones basadas en extrañamientos dentro del ámbito doméstico (incluso desde el punto de vista teológico/periodístico) ofrece un universo del mal. El cineasta bávaro hace un cine social sin denuncia social, es decir, brinda al espectador la facultad de pronunciarse frente a los hechos cotidianos de la familia, convertidos aquí en el núcleo social dentro de la era de las tecnologías audiovisuales y de la sociedad de consumo. Por otra parte, debemos recordar que el filme se mueve en las periferias del *thriller* psicológico y del *slasher*, hay toda una serie de operaciones formales que lo desvinculan del tratamiento realista, así como de las tipificaciones de los géneros cinematográficos.

Así, nos encontramos al final de la película de Haneke a un narrador diegético, Benny, que se sitúa ante el vacío de la palabra, incapaz de reconocer un lenguaje para expresar su percepción de la realidad. La suspensión de aquél se debe a una fractura del sujeto. Su discurso, su habla, se resisten a emerger porque se halla expulsado del universo arbitrario del lenguaje, éste no le sirve, no le permite reconocer las cosas. El goce del terror se deriva del vacío con el lenguaje, con la fractura del sujeto. En contraste con todo ello, Haneke confronta en su filme una expresión propia basada en una mirada distanciada de la propia realidad.

8.4. Bibliografía

- Arendt, Hannah (1999): *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.
- Carrión, J. M.: *Consumismo y asombro*. Consultado el 13/3/2012, <http://foroalfa.org/articulos/consumismo-y-asombro>.
- Chion, Michel (1998): *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Howarth, A.; Spagnoletti, Giovanni (1998): *Michael Haneke*. Torino: Lindau.
- Kant, I. (1986): *La religión dentro de los límites de la mera razón*. Madrid: Editorial Alianza.
- Littell, J. (2007): *Las benévolas*. Barcelona: RBA. Traducción de María Teresa Gallego Urrutia.

- Navarro, A J. (2006): “Apuntes sobre el cine de Michael Haneke”,
Dirigido por nº 362, Diciembre, Barcelona, pp. 44-55.
- Speck C., O. (2010): *Funny Frames. The Filmic concepts of Michael Haneke.*
New York/London: Continuum.
- Trías, E. (2006): *Lo bello y lo siniestro.* Barcelona: Debolsillo.



Los autores

(orden alfabético)

Iván Bort Gual (Castellón, 1982) es doctor europeo en Ciencias de la Comunicación, licenciado en Comunicación Audiovisual y en Publicidad y Relaciones Públicas por la Universitat Jaume I de Castellón. Máster Oficial en Nuevas Tendencias y Procesos de Innovación en Comunicación, especialidad en Periodismo Digital y Multimedia, realizó su tesis doctoral *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo: partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas* y llevó a cabo dos estancias de investigación en la Roehampton University de Londres (Reino Unido) y en la University of Notre Dame de Indiana (EEUU) como becario de investigación de la Generalitat Valenciana en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I de Castellón, donde impartió además docencia en Narrativa Audiovisual II (Análisis de textos audiovisuales).

A lo largo de su trayectoria investigadora ha participado en numerosos congresos y publicado diversos textos académicos, como el libro *La vida y nada más*, co-escrito con su director de tesis y mentor, Francisco Javier Gómez Tarín.

Actualmente es profesor en el Centre d'Ensenyament Superior Alberta Giménez (CESAG) de Palma de Mallorca, donde imparte docencia en el Grado de Comunicación Audiovisual.



Pablo Ferrando García es Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València. Actualmente ejerce como profesor en la Universitat Jaume I de Castelló donde imparte Narrativa Audiovisual y Tecnología de la Comunicación. Anteriormente ha sido docente en los Ciclos Formativos de Grado Superior de Formación Profesional de la familia de Comunicación, Imagen y Sonido en el Colegio Juan Comenius (Valencia). También ha colaborado en Televisión Valenciana durante la temporada 91-92 como ayudante de realización en el programa cultural *Enquadres*. Es autor del monográfico sobre Roma, ciudad abierta para las editoriales Nau Llibres-Octaedro. También ha participado en el libro coordinado por Javier Marzal Felici y Francisco López Cantos: *Teoría y Técnica de la producción audiovisual*, publicado en la editorial Tirant lo blanch. Es miembro activo de la Asociación Española de Historiadores de Cine (AEHC). Ha sido colaborador en publicaciones como *Banda Aparte*, *La Madriguera de El Viejo Topo*, *Mono*, *Versión Original*, y *Shangrila*.



Francisco Javier Gómez Tarín es Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València (Premio extraordinario de licenciatura y de doctorado). Ha publicado en la colección de Nau Llibres y Octaedro “Guías para ver y analizar...” monografías sobre *Arrebato* (2001), *A bout de souffle* (2006) y *Deseando amar* (2012). Su tesis doctoral, *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*, está editada en dos CD-Roms por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia (2003).

Ha publicado los libros *Más allá de las sombras: Lo ausente en el discurso fílmico desde los orígenes al declive del clasicismo (1895-1949)* y *Discursos de la ausencia: elipsis y fuera de campo en el texto fílmico* (2006), *Wong Kar-wai* (2008), *El guión audiovisual y el trabajo del guionista. Teoría, técnica y creatividad* (2009), *El análisis de textos audiovisuales. Significación y sentido* (2010), y *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y narración* (2011). Como co-editor ha coordinado los volúmenes *El análisis de la imagen fotográfica*

(2005), *Metodologías de análisis del film y Saberes para compartir – Partilhar Saberes – Estudos de comunicação: Análisis y retos tecnológicos* (2007), *peratura crítica: el cine español de los 60 y las rupturas de la modernidad* (2008), *El productor y la producción en la industria cinematográfica y Tendencias del modismo audiovisual en la era del espectáculo* (2009), *Teoría y Técnica de los dios audiovisuales: tendencias del periodismo audiovisual en la era del espectáculo* (2009), *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad* (2009), y *Saberes para compartir – Partilhar Saberes – Volumen 2 / volumen 2* (2010).

Ha participado en diversos libros colectivos, entre los que destacan *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, *Once miradas sobre la crisis y el cine español*, *Bienvenido Mister Marshall... 50 años después*, *Presencia de la mujer hispana en las letras, las ciencias y las artes*, *El cine a codazos: Juan Antonio Bardem*, *Yaiza Borges: aventura y utopía*, *El cine y las pasiones del alma*, *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga*, *Nouvelle Vague: una revolución tranquila*, *Nuevos temas de comunicación*, *Eines per a la producció de video documental*, *Teoría y técnica de la producción audiovisual*, *Puntos de vista. Una mirada poliédrica a la historia del cine*, *Cine y Géneros Pictóricos*, *El extraño viaje*, *Meios de comunicação e cidadania*, *Análisis del cine contemporáneo: estrategias estéticas, narrativas y de puesta en escena* o *El cine en Canarias (Una revisión crítica)*. Además cuenta con numerosos artículos en revistas y actas de congresos nacionales e internacionales.

Con amplia experiencia en guión, montaje y dirección de audiovisuales, es miembro fundador de los colectivos cinematográficos ACIC y Yaiza Borges. Actualmente es Profesor Titular de *Narrativa Audiovisual* y *Teoría y técnica del guión* en la Universitat Jaume I de Castellón, ha sido Vicedecano Director de la Titulación de Comunicación Audiovisual, y también es director de la revista *Archivos de la Filmoteca*.



Tecla González Hortigüela es doctora en Ciencias de la Información por la UCM. Máster en Teoría Psicoanalítica y DEA en Filosofía por la UCM. Entre sus principales publicaciones: *Tratamiento de la información electoral en los informativos televisivos españoles (2007-2010)*. *Un estudio cuantitativo del día después* (Fragua, 2013), *La danza de la muerte, de Lars von Trier* (Trama y Fondo, 2012), *Atom Egoyan, la pasión del incesto* (Castilla Ediciones, 2010), *Haneke y sus juegos perversos. A propósito de "Caché (Escondido)"*, en *Caleidoscopio cinematográfico. Teoría y análisis de la película Caché* (Editorial de la Universidad de Valladolid, 2010), *Aproximación a la problemática de la enunciación: el lugar del sujeto en el texto artístico* (ZER, 2009), *El baile del Olimpo (Jezabel, William Wyler)* (Trama y Fondo, 2009) y *Certeza y delirio en Fanny y Alexander* (Trama y Fondo, 2008).



Antonio Loriguillo López es licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat Jaume I de Castellón. Compagina el Máster en Nuevas Tendencias y Procesos de Innovación en Comunicación en la especialidad de Creatividad de Nuevos Discursos Audiovisuales con su trabajo en la productora Primera Plana Producciones S.L. Su línea de investigación actual se centra en la relación entre la animación japonesa no-lineal y su contexto de recepción actual en Occidente a través de las comunidades *otaku*.



Pilar Mayorgas Reyes es Licenciada en Bellas Artes, por la U.C.L.M. Master en cinematografía por la UCO. Actualmente prepara la tesis con la doctora Nekane Parejo.



Nekane Parejo es Profesora Titular del Departamento de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Málaga con un sexenio de investigación. Su labor investigadora está centrada en la historia y análisis de la fotografía y el cine. Directora de la revista *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*. www.revistafotocinema.com.
Autora de los libros *El fotógrafo en el cine. Re [presentaciones]* (2011), *Yo fotográfico* (2009), *Miradas en el campus* (2007) y *Fotografía y muerte. Representación gráfica de los atentados de ETA, 1968-1997* (2004). Ha elaborado más de 10 capítulos para libros colectivos entre los que destaca su última aportación “Getting Closer: Photography, Death, and Terrorist Violence and the Basque Country” editado por la Universidad de Reno y la UPV. Ha publicado una decena de artículos en revistas científicas como *ZER*, *Comunicar* y *Ámbitos Internacional*, entre otras; el último, “La memoria fotográfica en *Memento*”.



José Antonio Palao Errando (Valencia, 1962) es Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Valencia. Ejerce como Profesor Contratado Doctor en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I de Castelló impartiendo entre otras la asignatura *Teoría de la Imagen*. Ha publicado los libros *La profecía de la Imagen-Mundo: para una genealogía del Paradigma Informativo* (IVAC, Valencia, 2004) *Guía para ver y analizar Matrix*. (Valencia: Octaedro / Nau Llibres, 2005 (en colaboración con Rebeca Crespo)) y *Cuando la televisión lo podía todo: Quien Sabe Donde en la cumbre del Modelo Difusión* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2009), así como artículos sobre cine, televisión e imagen en las para múltiples revistas y libros colectivos. Es miembro de la *Asociación Española de Historiadores del Cine* y de la *Asociación Española de Investigación de la Comunicación*.



Aarón Rodríguez Serrano es profesor en la Universidad Europea de Valencia. Doctor en Comunicación Universal por la Universidad Europea de Madrid y Máster en Historia y Estética de la Cinematografía por la Universidad de Valladolid. Miembro de la Asociación de Análisis Textual Trama&Fondo y de la Asociación Española de Historiadores del Cine. Ha publicado

múltiples artículos sobre la relación entre holocausto y cine, campo en el que ha colaborado como asesor del Centro Sefarad-Israel y de Radio Sefarad. Ha publicado los libros "Tránsitos del cine/Retratos de familia" (junto a Faustino Sánchez, Editorial Shangri La), "Un fantasma recorre la pantalla: Cine y sujeto postmoderno" (El genio Maligno, 2012), y "Apocalipsis pop! El cine de las sociedades del malestar" (Notorious). Colabora como crítico en más de una decena de publicaciones, incluyendo *Miradas de cine*, *Detour* o *Cine Divergente*.



Cristóbal Ruitiña Testa es doctor en Comunicación por la Universidad de Oviedo y licenciado en Periodismo por la Universidad Autónoma de Barcelona. Profesor Asociado de la Facultad de Comunicación de la Universidad Camilo José Cela, donde imparte las asignaturas Empresa de Comunicación y Habilidades de Comunicación. Redactor por oposición de los servicios informativos de Televisión del Principado de Asturias, donde

ha sido presentador de informativos, programas especiales y jefe de sección de Asturias, Nacional e Internacional. Es autor de "La narrativa audiovisual al servicio de la realidad" (2011), "Asturias Semanal. El nacimiento de un periodismo democrático" (2012), "El guión audiovisual (im)posible" (2012), "Empresa de comunicación y servicio público" (2013) e "Historia de la televisión asturiana 1964-2006" (2013).