

ABRAZAR LA EXISTENCIA. Territorios de “realidad” y territorios de “ficción” en la creación cinematográfica

Matilde Obradors

matilde.obradors@upf.edu

RESUMEN

La dicotomía “ficción versus realidad” adquiere un gran énfasis en la práctica cinematográfica debido a la naturaleza reproductora del cine. Este artículo propone un itinerario histórico por los territorios de realidad y los territorios de ficción en la creación cinematográfica. El deseo de realidad surge a lo largo de la historia del cine en situaciones sociales concretas, no sólo para romper con las leyes compositivas de la narrativa “hollywoodiense”, sino porque se hace necesario en un momento concreto de incertidumbre mantener una relación más directa con la realidad.

PALABRAS CLAVE

Proceso de generación de “realidades”, Práctica cinematográfica, Necesidad de realidad, Dicotomía “ficción versus realidad”, Teorías del cine, Lenguaje cinematográfico, Modos de representación, Ficción, Documental, Documental de creación.

ARTÍCULO

La discusión respecto a si el arte es o no imitación de la naturaleza y si el artista debe o no aportar su visión, se ha ido repitiendo a lo largo de la historia, tal y como pone de relieve Gombrich (1998: 80) cuando afirma: “Desde el momento en que los filósofos griegos llamaron al arte una ‘imitación de la naturaleza’, sus sucesores no han parado de ajetrearse afirmando, negando o cualificando dicha definición”. El eje fundamental de la filosofía de la representación ha sido la relación entre arte y realidad.

La naturaleza reproductora de la fotografía y el cine, apuntó consecuentemente a la dialéctica entre fotografía y realidad, o entre cine y realidad. La dicotomía formal y conceptual de “ficción *versus* realidad” en la práctica cinematográfica, que hoy contemplamos como algo reciente es, por el contrario, una reflexión que se desarrolla desde la Grecia clásica (1) hasta nuestros días y se origina en algo que parece ser consustancial al individuo: la responsabilidad (culpabilidad) frente a la representación y el compromiso de no traicionar a la “realidad”. En el cine, la dicotomía se convierte en una suerte de ideologías que contraponen la realidad meditada y elaborada por medio de la ficción, y la realidad propia del documental que está ahí y sólo requiere ser registrada con la cámara, aunque de hecho encierra también sus convenciones. Ambas “militancias” dan pie a múltiples debates y reflexiones entre cineastas y teóricos. La existencia de estos dos caracteres –el documental y la ficción– pone de manifiesto una oposición entre conceptos como realidad-imaginario, objetivo-subjetivo y verdadero-falso.

La mencionada dicotomía aparece en el nacimiento del cine, y se expresa ya en varias vertientes: a) las películas de Lumière y las prácticas que surgen de ellas que están en la raíz de lo que puede señalarse como la ideología documental todavía viva en nuestros días; b) la vertiente que no centra su interés en la narración sino en las imágenes, en el medio y sus recursos expresivos y c) la vertiente que surge de la necesidad de explicar historias, de confeccionar una narración que sea comprensible. Pero lo cierto es que la necesidad de explicar historias y la utilización del cine como medio eminentemente narrativo, ha sido la forma que aún prevalece por encima de otras formas alternativas de expresión cinematográfica. Méliès marcó la ficción y a continuación Griffith marcó modelos argumentales que provenían de un gusto literario arraigado sobre todo en la novela decimonónica (Bou, 2002: 33). Y así se constituyó un lenguaje que se ha dado en llamar natural. (2)

Convenciones del cine clásico

La búsqueda de la realidad en el cine clásico de narrativa clásica, se sustituye por una ilusión de realidad, una realidad imaginada cuya abstracción enfatiza una serie de convenciones y se apoya en las leyes del montaje. El cine clásico inventa historias lo más cercanas posibles a la realidad, trata de convertir en “realidad” las cosas imaginadas para hacer que parezcan verdaderas. El realismo documental no es el realismo de la ficción, como afirma Nichols (1997: 217): “En la ficción, el realismo hace que un mundo verosímil parezca real; en el documental, el realismo hace que una argumentación acerca del mundo histórico resulte persuasiva”. El cine clásico es un cine que conquista al espectador con una narrativa de acción rápida. La realidad se consigue por medio del montaje fraccionado, un fraccionamiento extremo del encuadre ya que la fragmentación ha sido uno de los mecanismos para guiar al espectador o para darle al film una unidad que lo haga real; la narración causa-efecto hace a este cine verosímil porque va marcando el tipo de preguntas que debe hacerse el espectador y dosificando las respuestas. Asimismo,

da forma narrativa a todos y cada uno de los elementos que en ella intervienen y organiza los datos en cada acontecimiento para que esté al servicio de una trama. “La función del relato clásico es, en este sentido, la de anular eso que por su carácter casual y azaroso se resiste a ser nombrado; un trabajo de la forma destinado a eliminar lo contingente que pervive en la imagen” (Marzabal, 1998: 17).

Lo que subyace tras las películas de ficción es la creación de un nuevo mundo en el que se destierra lo aleatorio, sin embargo, la ausencia de la mano del director, es decir, la ausencia de enunciador borra cualquier rastro de que se trata de un discurso estructurado y favorece la impresión de que es pura historia, pura narración cargada de verosimilitud.

Las películas de ficción alimentan y sacian la motivación del espectador respecto a la exploración del ser humano, pero lo cierto es que también pueden obedecer al deseo del espectador de que le cuenten la misma historia una y otra vez.

Eso que se denomina realidad en el cine

La base fotográfica del cine establece un vínculo directo con la realidad. Sin embargo, como apunta Nichols (1997: 119): “Esta susceptibilidad de la fotografía para ser manipulada no implica únicamente manipulación posterior, sino que evidentemente, la mirada de la cámara establece una realidad que se opone al resto de realidades”. Este autor defiende que hablar de la mirada de la cámara supone mezclar dos operaciones distintas: la operación mecánica literal de un dispositivo para reproducir imágenes y el proceso humano metafórico de mirar el mundo.

Plantearse el cine como registro de la realidad aparece a lo largo de su historia, pero es en la posguerra cuando se consolida dicho planteamiento con el Neorrealismo italiano. Dos razones son las desencadenantes de esta necesidad de plasmar la realidad: una, porque se impone la idea de que el cine es fotografía y por lo tanto tiene la facultad de registrar lo que sucede (no de reproducirlo artificialmente), y otra, porque existe la necesidad de describir el mundo circundante, la realidad social de la posguerra (la desolación tras la barbarie). Al introducir la dimensión tiempo, el cine es el medio idóneo para vehicular la nueva identidad cultural que pide ser registrada. Existe deseo de realidad, necesidad de afrontar el mundo, conciencia social y obligación de compromiso. Se inaugura una actitud ética del compromiso del cine frente a la realidad histórica. Como dice Deleuze, se pasa del cine de acción al cine de vidente.

El Neorrealismo italiano parece un reportaje porque su naturalidad está más próxima a la narración oral que a la escrita; parece más un boceto que una pintura. Los filmes de Rossellini dan cuenta de su proceso creativo que entraña fundamentalmente búsqueda. “Rossellini se ha puesto en marcha con su cámara,

con mucha película virgen y esbozos de guiones que ha modificado a gusto de su inspiración, de los medios materiales o humanos, de la naturaleza, de los paisajes...” Bazin (1990: 310).

La teoría respecto a la relación entre cine y realidad contempla, en líneas generales, el debate entre la realidad que aparece frente a la cámara y la realidad que viene dada por la imagen que la representa. Es decir, que para algunos teóricos la realidad en el cine viene dada por una expresión eminentemente documental, mientras que para otros cabe la posibilidad de que esa realidad sea interpretada de algún modo. Casetti (1994: 31), hace un análisis de las distintas etapas de investigación sobre este tema y establece la diferencia entre “realismo inmediato” y “realismo crítico” o lo que es lo mismo, entre “gran realismo” y “realismo empírico”. Podemos hablar de los modelos teóricos que mantienen que la realidad sólo se puede representar por medio del acceso directo y los que aceptan las mediaciones. Un exponente claro de la primera postura es Zavattini (1979: 103) que defiende que “Es necesario que el espacio entre vida y espectáculo quede anulado”. Frente a la tradición del cine clásico de Hollywood, que es un cine que introduce elementos “auténticos” dentro de la ficción, inventando historias lo más cercanas posibles a la realidad, Zavattini (1979: 97) propone, “recuperar los acontecimientos y hacer de la realidad un relato”; dicho con sus propias palabras: “No se trata ya de convertir en ‘realidad’ las cosas imaginadas (hacer que parezcan verdaderas, reales) sino de hacer significativas en grado máximo las cosas tal como son, casi como si se contaran ellas solas”. Para este autor, los filmes *Paisà*, *Roma città aperta*, *Sciuscià*, *Ladri di biciclette*, *La terra trema*, “contienen ciertas cosas de una significación absoluta, que reproducen la idea en elementos completamente narrativos; siempre en un plano algo metafórico, ya que son todavía un relato inventado y no la encarnación del espíritu documentalista”. Por su parte Aristarco (1968) que se situaría en el polo opuesto a Zavattini, defiende el realismo empírico o realismo crítico. Para este autor, el cine no se debe contentar con describir sino que la narración puede evidenciar lo que subyace a los acontecimientos. Aristarco establece diferentes grados de realidad, entendiendo esta realidad como la que se percibe y que es descubierta por los directores según su tendencia y capacidad de profundización. Chiarini propone dos concepciones del cine: el espectáculo cinematográfico y el film. Mientras en el espectáculo cinematográfico, la voluntad de contar, la captación del público y el juego de la ficción son piezas clave, en el film se renuncia a la ficción, a la narración y a la puesta en escena y se entra en contacto con la realidad. “Con el documental nace el puro cine, el cine como antiespectáculo, considerando que la base del espectáculo es la ‘ficción’, no la transfiguración que es también propia del cine, mientras que el fundamento del puro cine es la realidad auténtica” (Aristarco; 1968: 78). Este contacto directo con la realidad del que habla Chiarini, no descarta la mediación por parte del director, que de hecho reelabora los datos iniciales. Así pues, el equilibrio entre la reelaboración creativa y el fundamento fotográfico del film, es lo que identifica al cine. La cámara se erige como el testigo de la realidad y hay que intentar desfigurar dicha realidad lo menos posible tanto en el fondo como en la forma. Según esta visión, el montaje pierde su protagonismo y su carácter manipulador y debe contribuir a mantener esta fidelidad con la realidad.

Chiarini se encuentra entre Zavattini que reclama inmediatez y Aristarco que acepta las mediaciones, ya que establece un compromiso entre la fidelidad fotográfica y la recreación poética.

Las teorías expuestas que están íntimamente relacionadas con la práctica cinematográfica correspondiente al Neorrealismo italiano, aun con las matizaciones que las diferencian, encuentran un análisis en Casetti que sostiene que el Neorrealismo italiano a pesar de hacer un llamamiento a la realidad, no es una simple reproducción del mundo que nos rodea, sino que se somete a una serie de “estrategias textuales” y signos propios de la cultura que “permiten introducir un efecto de realidad”. Esto nos lleva de nuevo a considerar que la realidad reproducida como tal, podría dar como resultado algo ininteligible. La misma facultad que erige al cine como el arte figurativo por excelencia, que es su representación del tiempo, es la que impide su fidedigna plasmación, ya que el hecho de que las situaciones transcurran a tiempo real hace insostenible su visualización. (3) Otra fórmula que nos permitiría mantener el carácter de realidad de un film es la de utilizar una cámara oculta, o la técnica de filmación a distancia y por supuesto la ausencia de montaje. Lo cierto es que cualquier documental es un film interpretado; por muy casual que parezca tiene algo de puesta en escena. “Así, la más realista de las artes comparte sin embargo la suerte común; no puede abrazar la realidad entera: siempre se le escapa por algún lado” (Bazin, 1990: 301).

Por lo tanto al plantear esta relación entre cine y realidad se hace referencia a tipos de realidad, pero nunca a su absoluta consecución. El cine realista también tiene sus estrategias; para la nueva perspectiva del realismo italiano, lo importante puede ser una larga secuencia que no sirva para nada de acuerdo con criterios del guión tradicional, sin ningún encadenamiento dramático, fundándose exclusivamente en la descripción fenomenológica de los personajes. La defensa del realismo también impone, por lo tanto, un determinado tipo de planos y la prohibición de otros. Mientras el cine clásico impone situaciones y emociones podríamos decir prefabricadas (según los realistas), el realismo prohíbe eso que denominan falsificación de la realidad y que viene dado por seccionar en dos planos distintos lo que ocurre en una misma escena. Como apunta Casetti (1994: 44), “es el famoso montaje prohibido: separar con un corte a la fiera que amenaza, del hombre amenazado, sería renunciar a la credibilidad íntima de la situación”. De este modo se abandona la fragmentación y se hace uso del plano secuencia, en el que el espectador tiene que descifrar la verdad. (4)

Un ejemplo que ilustra qué significa la realidad más profunda en la práctica creativa cinematográfica es que Flaherty, queriendo ser fiel a la realidad de cómo vivía la familia de Nanook en el interior del iglú y no disponiendo de la distancia focal suficiente para encuadrarlos a todos, se vio obligado a construir un iglú de tamaño gigante para reconstruir la realidad; fraccionar en planos cortos a los distintos miembros de la familia no hubiera reflejado la unidad familiar y en consecuencia hubiera representado para Flaherty una falsificación de la realidad. Por su parte, la escena de la salida de la fábrica de Lumière se rodó varias

veces para que coincidiera con el cierre y los personajes se ordenaban por criterios estéticos lo cual implica una puesta en escena.

El cine de la modernidad

El cine de la modernidad aporta, entre otras cosas, filmes en los que cohabitan el documental y la ficción, lo visible y lo narrativo. Son filmes en los que se plantea una convivencia entre las imágenes que hablan por sí mismas y se abandonan a su significado y las imágenes que se elaboran con el fin de darles un valor narrativo.

Siguiendo con la evolución del nuevo cine, el Neorrealismo plasma un momento histórico y sitúa al individuo al pario de la situación social. La *Nouvelle Vague* que surge a continuación, deja ver la realidad interior y nos presenta un individuo al pario de sí mismo, desubicado definitivamente de los espacios propios. Una primera visión del tránsito del Neorrealismo a la *Nouvelle Vague*, parece apuntar que entre ambos movimientos hay un corte brusco y certero, sin embargo Deleuze (1984) se refiere al Neorrealismo como un movimiento que de forma intuitiva plantea cuestiones a las que más tarde la *Nouvelle Vague* dará cuerpo por medio de la intelectualidad y la reflexión. El vacío, el misterio, el enigma del destino, el azar en el fondo y en la forma fílmica, el proceso interno del individuo que desemboca en un camino que ahora ya conduce de forma certera a ninguna parte, son los signos de la modernidad que ya se plantea Rossellini despojándose de las sombras de la guerra y que los cineastas de la modernidad reivindican.

El cine de la *Nouvelle Vague* manifiesta la preponderancia del autor decidido a mostrar sus propias inquietudes. Es un cine que rompe con las formas tradicionales, reflexiona sobre el propio medio y busca nuevas soluciones narrativas. Para Casetti (1994: 93) tres son los aspectos que caracterizan a los nuevos movimientos: “la necesidad de mantener con la realidad una relación más directa y profunda; la exigencia de no reducir el discurso de la realidad a un puro reflejo de sus datos empíricos; y la especial atención al lenguaje a través del que se expresa”. En contra de lo que podría parecer, el cine de autor no invalida la objetividad de las imágenes, sino que busca el realismo y no la simple verosimilitud. El nuevo cine trata de plasmar la realidad desde la perspectiva del autor que busca qué es lo que se esconde tras las apariencias. La aportación de Astruc (1948) de considerar la cámara como una pluma estilográfica permitía expresarse a través de las imágenes y los sonidos con gran autonomía y por consiguiente, instauraba la preponderancia del rodaje sobre otras fases del proceso cinematográfico. (5)

Godard, considerado como el director más innovador de la *Nouvelle Vague*, aborda el cine como un ensayo, (6) deconstruye la continuidad fílmica y el flujo narrativo; rompe con las reglas de interpretación, hace uso de la improvisación, aunque sea simulada, y rompe también con algunas de las reglas del montaje clásico como la búsqueda del *raccord* y el paso de un plano a otro de forma invisible. Él, por el

contrario, deja ver el medio con el que trabaja y utiliza los recursos cinematográficos haciéndolos formar parte de la historia que cuenta. Su cine, como el pensamiento se instala entre la representación y la abstracción y como la vida, tal y como afirma Pla, (7) no tiene un argumento cerrado, sino más bien completo y abrupto. También se acerca a los deseos del hombre de salir de sí mismo. Los personajes de Godard invocan a Baudelaire cuando se refiere a “El afán de salir fuera de sí”, porque descansan del peso de sí mismos rompiendo el estereotipo. La sobrecarga perceptual y cognitiva de las películas de Godard corresponden a cómo se siente el hombre frente al mundo que lo rodea, oye muchas conversaciones y sólo puede comprender una, acaso ninguna. Su cine no es real, pero deja sentir la realidad y explica, además, las cuestiones del momento, un París concreto, una cultura concreta. En una primera lectura puede parecer que su experimentación se construye a fuerza de romper con lo anterior, pero bien podría ser que en su proceso creativo su objetivo prioritario fuera: no ponerse límites y trabajar sin normas, (sin las normas del cine clásico y sin las normas que dictaron el Neorrealismo y las vanguardias para romper las normas del cine clásico).

Ahora ya sabemos que los movimientos cinematográficos de la modernidad, surgen porque apetece hacer estallar las convenciones narrativas, pero no por el puro placer de ir contra ellas, sino para poder tomarse ciertas libertades. En su proceso de distorsión, Godard habla de estilo, en busca de una alternativa moral en la inevitable retórica fílmica, una alternativa que no destruya la verdad, (Quintana, 2000:48). Por lo que respecta a la temática y a los personajes, Godard aplica el mecanismo contrario al documental, dándole un planteamiento que resulta ser una variante de la ficción, porque a diferencia de Flaherty, que hace ficción basándose en los hechos reales, él toma personajes de la ficción y les da un toque documental (Godard, 1996: 180-181). En definitiva el cine de Godard sale de los límites del cine, traza un camino entre la imagen y la reflexión, crea metáforas visuales de los hechos, presentando objetos que están más vivos que las personas.

Se diría que sus movimientos son como los de un pintor frente a un lienzo, impulsos que forman parte de un proceso global, pero que se constituyen a fuerza de gestos únicos; una técnica que sale de sí misma para proyectarse desde el alma del autor; una composición que se hace a fuerza de inspiraciones que no conocen reglas, pero tampoco las ignoran.

Burch en ese examen sistemático que hace de la praxis del cine, se refiere al nuevo lenguaje que da a luz el cine de la modernidad: “...el nacimiento de este lenguaje ha traído consigo también un tipo de argumento totalmente nuevo, al que llamaremos de ‘no-ficción’ para que no se confunda con el antiguo ‘documental’ y cuyo funcionamiento es muy distinto del argumento que llamamos ‘de ficción’” (Burch, 1985: 161). El exponente máximo de la llamada “forma-meditación” es Godard ya que siempre ha querido desprenderse del relato tradicional, recurriendo a la “no-ficción”, o sea, a la meditación sobre la realidad. *Vivre sa vie* es el ejemplo más representativo de este tipo de experiencias. (8)

El cine moderno italiano (Antonioni / Fellini) muestra en muchos de sus filmes una narración que carece de intriga, que la plantea y la abandona, hablando en términos de narrativa clásica de Hollywood. Las secuencias en muchos casos no plantean el causa-efecto propio de esta narrativa y además no se suceden para llevar a la acción a una resolución. Una vez más se plantea el acercamiento a la realidad por el ritmo que los acontecimientos tienen generalmente en la vida, esa segregación informe a la que se refiere Pla, esos sucesos que no encajan unos con otros, pero que a pesar de ello conservan cierta inteligibilidad, ese valor propio que poseen los datos del mundo real y que no pueden estar marcados por la lógica del discurso. Los enigmas no se resuelven, se niega el “suspense” y se refuerza la suspensión del relato. Planos vacíos, móviles indeterminados, una disposición de los incidentes que responde a su propia lógica y no a la del argumento del film, y que conducen a ninguna conclusión. “Muchas narraciones autoconscientes de la modernidad se sitúan en este ejercicio del juego como construcción-deconstrucción narrativa” (Font, 2002: 272).

En este paisaje narrativo inestable y metamórfico que transita entre la reproducción fotográfica y la elaboración lingüística, se encuentran algunos cineastas de la modernidad como Antonioni, Resnais, Wenders y Agnès Varda. (Cabe destacar que Resnais reclama un cine que sea testimonio de las rupturas que caracterizan a la sociedad moderna y para eso necesita alejarse de los cánones del cine tradicional).

Tanto Wenders, en algunos de sus filmes, como Agnès Varda, Johan van der Keuken, Chris Marker y Chantal Akerman, hacen películas documentales, es decir, no crean un mundo imaginario, pero plantean claramente un estilo que se impone a la realidad y sus películas acaban configurándose como un universo ficcionado.

Para poner un ejemplo de productos que atraviesan territorios, encontramos documentales que plantean una visión tan personal como *Roma* de Fellini que es un documental absolutamente subjetivo, mediatizado por los fantasmas de Fellini y películas como *Roma città aperta*, de Rossellini, que es una película de ficción ya que tiene una estructura dramática, y sin embargo es mucho más documental en esa acepción de veracidad que *Roma* de Fellini. La opinión de Guerín (2000: 23) es que eso tiene más que ver con una actitud de enunciación que con el pacto con la realidad.

La convivencia, el acoplamiento y la tensión entre los modos documentales y los modos de ficción, se pone en práctica también en el cine actual con Kiarostami y Marc Recha, así como en las propuestas (más claramente documentales) de José Luis Guerín (*Innisfree*, *Tren de sombras*, *En Construcción* 1990-2001), de Joaquim Jordá y de Isaki Lacuesta. Y con películas que alejadas del documental se acercan a un mundo real y establecen un compromiso con dicho mundo como *Los lunes al sol* de Fernando León.

La afirmación de André Bazin (1990: 299) de que resulta posible clasificar -si no jerarquizar- los estilos cinematográficos en función del nivel de realidad que representan, parece ser, hoy más que nunca, el parámetro que se utiliza para categorizar los productos que surgen de la práctica cinematográfica. El

Neorrealismo italiano obedecía al apetito de plasmar la realidad de la posguerra y a la necesidad de afrontar el propio mundo brutalmente devastado. Actualmente la dicotomía “ficción *versus* realidad” explota visiblemente y es objeto de múltiples debates y reflexiones porque se necesita creer que existe alguna realidad, sobre todo a raíz del fuerte impacto del 11 de septiembre del 2001, acontecimiento que nos despierta de un gran sueño, nos hace preguntarnos dónde está la realidad y nos lleva de forma imperiosa a buscarla y registrarla, creando esta marcada tendencia que asocia la ficción al entretenimiento y el documental y otras formas del mismo a lo científico.

El problema no radica en descifrar qué es mejor si la ficción o el documental, sino en qué tipo de ficción y qué tipo de documental y con qué objetivo y con qué finalidad. La ficción es una realidad imaginada en la que el espectador puede encontrar los principios de la vida que no encuentra en la realidad diaria. Las películas de ficción que se acercan a algún mundo real, lo hacen para comprometerse con la realidad. El documental busca la realidad por la vía más directa posible. Los productos fronterizos aprovechan el poder ensayístico del lenguaje fílmico con el objetivo de recuperar los conceptos que necesitamos para comprender el mundo.

NOTAS

(1) La representación pictórica se desarrollaba conforme a unas normas que impone la naturaleza, pues en ella está la perfección y lo ideal. Así se establece un canon de belleza por el que el artista se debe regir al imitar la realidad. La teoría griega de la imitación parte de los supuestos de que 1) la mente humana es pasiva por lo tanto puede percibir sólo lo que existe y 2) se basa en la perfección de la naturaleza entendiendo a partir de esta afirmación que aunque el hombre pudiera inventar algo eso significaría un error debido a que la perfección ya existe en la naturaleza. El arte es imitación y no se concibe que el artista interprete o aporte su visión; la perfección se construye a partir de la repetición de dicha imitación sin aceptar siquiera pequeñas variaciones.

(2) Burch, autor que estudia la genealogía del lenguaje cinematográfico, critica los discursos teóricos que denominan natural al lenguaje (que él prefiere llamar modo de representación) “hollywoodiense”, poniendo de manifiesto que detrás de las primeras narraciones había una intención de hacerse entender que desarrolló unas operaciones representacionales que no pueden ser consideradas como un sistema natural. Asimismo, Burch muestra su desacuerdo tanto con los que ven el “pecado original” del cine en la cámara y la mirada ciega, como con los que ven el “pecado original” en la teatralidad de los comienzos; incluso también con los que ven el cine primitivo como el Paraíso Perdido a raíz de la narratividad que incluyeron Porter y Griffith. Pero sobre todo, Burch se niega a ver un “mal objeto” en las películas que lejos de deconstruir los códigos de narratividad institucional y aún menos los cimientos del Movimiento de representación institucional, plantean sentidos distintos a los que sempiternamente repite dicho

movimiento. (Burch 1991: 18)

(3) Se han realizado experiencias de este tipo como la de Andy Warhol: *Sleep* (1963) que reproducen 6 horas de sueño de un hombre.

(4) La importancia de Orson Welles, por ejemplo, procede precisamente de rechazar la fragmentación, de abrir el campo, de enseñar toda la acción. Bazin sugiere que Welles ha devuelto al cine la cualidad de real, es decir la continuidad propiamente dicha y no una planificación que como dice el mismo autor: "...introduce una abstracción evidente en la realidad pero a la que hemos llegado a habituarnos por completo y ya no la advertimos como tal". La escena de Welles no elige por nosotros. "Mientras que el objetivo de la cámara clásica enfoca sucesivamente diferentes lugares de la escena, la de Orson Welles abraza con igual nitidez todo el campo visual, convirtiéndolo inmediatamente en campo dramático [...] *Citizen Kane* debe, por tanto su realismo a la utilización inteligente de un concreto progreso técnico: gracias a la profundidad de campo, Orson Welles ha restituido a la realidad de su continuidad sensible". Por otro lado Welles renuncia a las cualidades del documento auténtico porque no utiliza escenarios naturales, ni luz solar, ni actores profesionales, añade Bazin (1990: 300).

(5) El planteamiento "realista" de Astruc está basado en la relación entre el respeto al registro fotográfico y la libertad enunciativa del "autor" que en cierto modo obvia al espectador. Esta concepción al igual que todas las concepciones empíricas que plantean los "Nuevos cines" no tienen ninguna teoría respecto al montaje como proceso signifiante. En este sentido Kracauer (1996: 100), afirma que lo que se registra está relativamente desestructurado y presenta diferentes grados de indeterminación proponiendo como consecuencia que el montaje como característica específica del cine es un dispositivo signifiante. Lo cual invita a plantearse cuál es el papel del espectador, y si la realidad existe en función de la aceptación del receptor.

(6) Su cine se ha dado en llamar ensayo, sin embargo Bordwell (1996: 312) aclara que las reflexiones que se presentan "están organizadas alrededor de causas y efectos narrativos". Tampoco está de acuerdo Bordwell con la visión que califica el cine de Godard como científico porque parece analizar las convenciones del cine de Hollywood, de la vida contemporánea, de los sistemas de signos, pero de hecho no lo hace; afirma Bordwell: "las películas de Godard, sugieren mucho, pero no prueban nada [...] no hay declaración de intenciones, no hay cadenas de deducciones, no hay conclusión". Asimismo Bordwell (1996: 312) acusa a Godard de actuar de forma caprichosa y arbitraria: "Lo más fastidioso de todo, es, tal vez, el problema de la función. ¿A qué propósito sirve la eliminación del sonido en la penúltima escena de *Vivir su vida* ? ¿Qué justifica los cambios a negativo en *Lemmy contra Alphaville* (*Alphaville* 1965) o la repetición de la escena del lavado de coches en *Deux ou trois choses que je sais d'elle*? Este tipo de problema vuelve a aparecer en *Al final de la escapada* , en la que el ritmo y el

contexto de los cortes del montaje permanecen inexplicables bajo ningún principio coherente de relevancia narrativa. Godard, en otras palabras, plantea la posibilidad, como ningún otro director lo ha hecho, de un uso de la técnica puramente caprichoso o arbitrario”.

(7) “El fet que el públic cregui que les novel·les han de tenir argument no vol pas dir que en la vida n’hi hagi. Aquesta necessitat del públic és el que demostra que la vida, transportada al pla literari, és una segregació informe, caòtica, d’imatges. La fatiga que produeix aquest caotisme incessant i incompreensible és el que fa desitjar una ordenació, una coherència, encara que sigui artificial, arbitrària i totalment inversemblant.” Josep Pla (1981: 12)

(8) Cabe citar otras manifestaciones como el *Free Cinema* que busca el realismo sin comentarios ni explicaciones. El *Cinema Novo* que defiende que hay que evitar la manipulación. El cine latinoamericano de denuncia. Y el *New American Cinema Group*, el denominado cine *underground* cuyo objetivo es alejarse del cine tradicional.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTARCO, G. *Historia de las teorías cinematográficas*. 1ª ed. Barcelona: Lumen, 1968. (Colección Palabra en el tiempo; 30)
Depósito Legal B 9298-1968.

BAZIN, A. ¿*Qué es el cine?* 2ª ed. Madrid: Ediciones Rialp, 1990. (Colección Libros de cine; 5)
ISBN 84-321-1147-3

BORDWELL, D. *La Narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996. (Colección Paidós comunicación. Cine)
ISBN 84-493-0177-7

BOU, N. *La Mirada en el temps: mite i passió en el cinema de Hollywood*. 1ª ed. Barcelona: Edicions 62, 1996.
ISBN 84-297-4108-9

- *Alain Resnais: viatge al centre d'un demiürg*. 1ª ed. Barcelona: Paidós, 1988.
ISBN 84-493-0614-0

- “José Luis Guerín: entre fantasmas”. *El viejo topo* (1999), p. 56-58.

BURCH, N. *Praxis del cine*. 5ª ed. Madrid: Fundamentos, 1985. (Colección arte, serie cine; 2)

ISBN 84-245-0049-0

- *El Tragaluz del infinito*. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 1991. (Colección Signo e Imagen; 5) ISBN 84-376-0642-X

CASETTI, F. *Teorías del cine*. 1ª ed. Madrid: Cátedra, 1993. (Colección Signo e Imagen; 37)
ISBN 84-376-1281-0

DELEUZE, G. *La Imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 1986. (Colección Paidós Comunicación)
ISBN 84-7509-414-7

- *La Imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós, 1991. (Colección Paidós Comunicación) ISBN 84-7509-317-5

FONT, D. *Paisajes de la modernidad*. 1ª ed. Barcelona: Paidós, 2002. (Colección Sesión Continua; 1)
ISBN 84-493-1225-6

GODARD, J.L. *Jean-Luc Godard par Jean- Luc Godard*. Paris: Cahiers du cinema, 1998. 1 v. i 2 v.
(Édition établie par Alain Bergala)
ISBN 2-8662-194-9 (v.1) ISBN 2866421981 (v. 2)

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. 1ª ed. Madrid: Debate, 1998.
ISBN 84-8306-087-6

KRACAUER, S. *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. 1ª ed. Barcelona: Paidós, 1996.
(Colección Paidós Comunicación. Cine)
ISBN 84-7509-521-6

MARZABAL, I. *Wim Wenders*. Madrid: Cátedra, 1998. (Colección Signo e Imagen. Cineastas; 43)
ISBN 84-376-1682-4

NICHOLS, B. *La Representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997. (Colección Paidós comunicación. Cine)
ISBN 84-493-0435-0

PLA, J. *El Carrer estret*. 8ª ed. Barcelona: Destino, 1990. (Colección El Dofi)
ISBN 84-233-07-11-5

QUINTANA, A. "Bajo el Influjo de Godard". "La Moralidad del estilo". En: HEREDERO, C.F.; ed. *Bernardo Bertolucci: el cine como razón de vivir*. 1ª ed. San Sebastián: Festival Internacional de cine de San Sebastián: Filmoteca Vasca, 2000. p. 45-56.
ISBN 84-923794-4-8

MATILDE OBRADORS

Licenciada en Psicología por la Universidad Autónoma de Barcelona. Master de Comunicación Social y Humanidades por la Universitat Ramón Llull. Doctora por la Universitat Pompeu Fabra.

Profesora de la Universidad Ramón Llull. Profesora de Psicología Social en la Universidad de Girona. Desde 1993 Profesora de los Estudios de Comunicación Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra. Profesora del Master en Comunicación de la EAE.

Las principales líneas de investigación se basan en la Psicología de la Creatividad aplicada al campo audiovisual (publicidad, cine y televisión), en los Procesos de Generación de Ideas y en los Procesos de Producción y el Análisis de las Estrategias de Comunicación.

Autora de guión de largometraje y directora y guionista de varios cortometrajes.