

QUA-

16

núm. 16, mayo-agosto 2003

DERNS

DEL



Consell
de l'Audiovisual
de Catalunya

CAC

www.audiovisualcat.net

El compromiso con la realidad

Quaderns del CAC núm. 16, mayo-agosto 2003

E-mail: quadernsdeltacac@gencat.net

Editor:

Joan Manuel Tresserras

Consejo editorial:

Joan Botella i Corral, Victòria Camps i Cervera, Núria Llorach i Boladeras, Félix Riera, Jaume Serrats i Ollé

Director:

Josep Gifreu

Jefe de redacción:

Martí Petit

Coordinación general:

Sylvia Montilla

Redacción:

Soledat Balaguer (Revista de Revistes i Revista de Llibres), Gemma Domènech (Regulació de l'Audiovisual), Mònica Gasol, Sylvia Montilla (Revista de Webs)

Maquetación:

Anna Puerto

Traducción al castellano:

Marc Alba i Patrícia Ortiz

Dipòsit legal: B-17.999/98

ISSN: 1138-9761

Consell de l'Audiovisual de Catalunya

Presidente: Francesc Codina i Castillo

Vicepresidente: Xavier Guitart i Domènech

Consejero Secretario: Antoni Bayona i Rocamora

Consejero adjunto a la presidencia para asuntos internacionales: Joan Botella i Corral

Consejeros: Victòria Camps i Cervera, Núria Llorach i Boladeras, Félix Riera, Fernando Rodríguez Madero, Jaume Serrats i Ollé, Joan Manuel Tresserras

Secretario General: Jaume Tintoré i Balasch



Consell
de l'Audiovisual
de Catalunya

Generalitat de Catalunya

Entença, 321
08029 Barcelona
Tel. 93 363 25 25 - Fax. 93 363 24 78
audiovisual@gencat.net
<http://www.audiovisualcat.net>

Sumario

■ Presentación	2
■ Tema monográfico:	
El compromiso con la realidad	
La realidad digital o algunas propuestas sobre el camino hacia el ensayo fílmico	3
Àngel Quintana	
En busca del gesto perdido	9
Núria Bou	
Cuatro puntos cardinales y un centro de gravedad para el documental contemporáneo en el Estado español	15
Josetxo Cerdán	
Entre Méliès y Lumière: conversación entre los directores	23
Joaquim Jordà y Marc Recha	
Joaquim Jordà y Marc Recha	
A propósito de la ficción realista: conversación entre los productores Pierre Chevalier y Jordi Balló	29
Pierre Chevalier y Jordi Balló	
El retorno de la ficción	35
Fèlix Riera	
■ Observatorio	
Conversación con Pierre Trudel	39
Gemma Domènech	
La concentración de medios	43
Carles Llorens	
De la retórica al arquetipo: los manuales de guión	53
Ivan Pintor	
Mercè Vilaret: aproximación a su escritura visual	63
Montserrat Martí	
■ Agenda	
Regulación del Audiovisual	71
Revista de Webs	79

Presentación

Con este monográfico titulado «El compromiso con la realidad», Quaderns del CAC se suma al debate general sobre las prácticas actuales del discurso cinematográfico y televisivo con pretensiones de realismo. El esfuerzo y la voluntad de dar cuenta de la realidad a través de los géneros de ficción o del documental se han hecho patentes en los últimos años, especialmente a partir del impacto de las imágenes del 11 de septiembre de 2001. Tanto en los circuitos internacionales de cine, como en el ámbito local, sobre todo por los requisitos de las programaciones televisivas, autores, obras y programas se proponen a menudo la aproximación a los problemas del presente, a la restauración de la memoria pretérita o a la exploración de las zonas ocultas del conflicto social y político. Pero, ¿qué es la realidad? ¿Qué significa hoy el realismo? ¿Qué parámetros definen una ficción realista? ¿Existen géneros privilegiados del realismo como, por ejemplo, el documental?

Este número reúne las aportaciones de algunos expertos sobre las dinámicas actuales, y también las reflexiones de algunos productores y directores sobre la orientación de sus decisiones y métodos de trabajo en este campo. Àngel Quintana («La realidad digital o algunas propuestas sobre el camino hacia el ensayo fílmico»), Núria Bou («En busca del gesto perdido») y Josetxo Cerdán («Cuatro puntos cardinales y un centro de gravedad para el documental contemporáneo en el Estado español») exploran algunas tendencias básicas del deseo de realidad en el audiovisual. Las conversaciones entre dos productores, Pierre Chevalier y Jordi Balló, y entre dos directores, Joaquim Jordà y Marc Recha, ayudan a examinar y evaluar desde perspectivas distintas las exigencias y las diferentes opiniones en relación con el compromiso con la realidad. Fèlix Riera concluye el monográfico con una reflexión que lleva por título «El retorno de la ficción».

La sección «Observatorio» incluye una conversación entre Pierre Trudel, reconocido jurista de Quebec, experto en el nuevo entorno de Internet, y Gemma Domènech. Carles Llorens presenta una panorámica actual sobre la concentración de los medios. Ivan Pintor explora las últimas tendencias del guión en «De la retórica al arquetipo: los manuales de guión». Por último, Montserrat Martí rinde homenaje a una realizadora pionera en Cataluña con el artículo «Mercè Vilaret: aproximación a su escritura visual».

Josep Gifreu
Director

La realidad digital o algunas propuestas sobre el camino hacia el ensayo fílmico

Àngel Quintana

■ *El artículo parte de una reflexión acerca del eclipse de la realidad que se produjo durante la década de los noventa con la irrupción de las nuevas tecnologías y por el hecho de que los medios de comunicación pusieron la realidad bajo sospecha. La nueva década, en cambio, apunta un cierto retorno hacia la realidad, cuyo punto neurálgico se encuentra en la utilización de la tecnología digital. Sin embargo, este retorno hacia la realidad va más allá de las fronteras establecidas entre realidad y ficción, para abrirse hacia otros caminos. Por este motivo, el artículo reivindica la noción de ensayo fílmico y examina algunas propuestas encaminadas en esta dirección.*

En el mes de diciembre de 1995, entre las discutibles celebraciones y exaltaciones del centenario del cine, la Asociación Española de Historiadores del Cine organizó un congreso en la Universidad Autónoma de Barcelona orientado en la potenciación de una relectura de la historia del cine español. Al final del congreso, la historia que guió el desarrollo de las diferentes sesiones quedó aparcada en beneficio de la actualidad y en una ponencia con voluntad de manifiesto. El profesor de la Universidad de Valencia, Juan Miguel Company, constató: «El cine español actual tiene serias dificultades para hablar del presente» (1). La afirmación surgía tras un repaso de una serie de títulos que triunfaban en la cartelera, en los que el presente quedaba enmascarado por salidas de tono, por estrategias narrativas

del guión o por un servilismo radical hacia las propuestas del cine de género. Era el último año del gobierno socialista de Felipe González y en la Administración se habían iniciado una serie de transformaciones significativas que apuntaban hacia la aparición de una nueva generación de cineastas abiertos a las tendencias y los gustos de un público joven que había apartado de su vida cualquier forma de compromiso. El cine español parecía salir de la crisis generada por el exceso de los modelos académicos e ilustrados de los primeros años de la década socialista para abrirse hacia algunas de las características del cine de la posmodernidad, como la desmemoria histórica, el reciclaje de fórmulas diversas bajo el aspecto del pastiche, la preponderancia de una cultura literaria de *best-seller* y, sobre todo, la construcción de un cine de la imagen que había dejado de ser un espejo del mundo para convertirse en espectáculo de una pretendida intemporalidad.

Este modelo de cine de la posmodernidad no experimentó ningún problema para ser asimilado por la industria, para interesar a las televisiones, que no tardarían en adquirir sus derechos de antena, ni para traspasar cómodamente el cambio político desde la administración socialista a la administración del Partido Popular. Su propuesta resultaba complaciente con los modelos institucionales, porque había desterrado cualquier aproximación hacia el mundo real y se había mostrado alejada de toda reflexión sobre el presente o sobre la historia reciente. Como indica Carlos F. Heredero en un estudio sobre las características culturales de los cineastas que pusieron la realidad en crisis en el cine de los noventa, sus miradas estaban «orientadas hacia un presente abstraído, sus películas reflejan la realidad social y política en la que nacen desde una considerable distancia oblicua; en estos filmes, la reflexión sobre el dominio de lo social o sobre cuestiones de actualidad, en la forma de afrontar de manera directa e inmediata o con expresa

Àngel Quintana

Profesor titular de Historia y Teoría del Cine en la Universidad de Girona

voluntad testimonial el contexto cultural o político, son premisas y estrategias que se encuentran en completa regresión» (2). Por aquel entonces, Juanma Bajo Ulloa triunfaba con *Airbag* (1997), Alejandro Amenábar dibujaba un *thriller* para el depósito de imágenes de una facultad de comunicación en *Tesis* (1995), Julio Medem asistía al festival de Cannes con las salidas esotéricas de *Tierra* (1996) y Alex de la Iglesia se recreaba en *El día de la bestia* (1995), con una versión de *El exorcista* ambientada a la Gran Vía de Madrid.

El proceso de puesta en crisis de la realidad no era patrimonio exclusivo del cine español, sino que formaba parte de un síntoma de un tiempo en el que la posmodernidad debilitó el pensamiento y decidió poner la realidad entre paréntesis. La década de los noventa se caracterizó por el escepticismo ante cualquier atisbo de verdad en las imágenes. Este escepticismo arrancaba con el descrédito de la información provocado tras el fracaso de la primera guerra del Golfo, vendida por las cadenas como la primera guerra televisada y convertida al final en una guerra sin imágenes. Todo este escepticismo condujo al mundo hacia lo que Ignacio Ramonet acabó bautizando como *era de la sospecha*. En un determinado contexto, el mundo pasó a ser observado como una representación y el individuo se transformó en un ser paranoico perdido ante un universo donde todo se volvía visible. La irrupción de Internet, como nueva forma de entender cualquier relación posible entre el espacio y el tiempo, acabó rompiendo con las formas tradicionales de censura y todos los datos del mundo empírico empezaban a provocar una extraña sensación de desconfianza. La crisis de la verdad coincidió con el surgimiento de los no-lugares virtuales del ciberespacio, que han transformado las coordenadas del espacio y el tiempo. Por otra parte, la irrupción de la imagen digital provocó un proceso de desmaterialización de las imágenes hasta el punto de que perdieron su condición de huella del mundo visible para transformarse en simples datos informativos, en píxeles procesados y tratados mediante un escáner. En el mundo del cine, todos estos procesos abrieron un curioso camino en la elaboración de discursos. Mientras que a principios de la década, poco después de la guerra del Golfo, el tema de debate se centraba en el problema de los límites de la representación de la violencia —*Asesinos natos* (*Natural born killers*,

1994), de Oliver Stone, o *La carnaza* (*L'appât*, 1995), de Bertrand Tavernier—, a mediados de la década el tema central pasó a ser la reflexión sobre la suplantación del mundo por diferentes sistemas de representación —*El show de Truman* (*Truman's Show*, 1997), de Peter Weir, o *La vida es bella* (*La vita è bella*, 1998), de Roberto Benigni. Todo este proceso de transformación de lo real por mundos posibles o virtuales, desembocó finalmente en el surgimiento de fantasmas o seres espectrales que desde el más allá no pararon de marcar la vida de los vivos —*El sexto sentido* (*The Sixth Sense*, 1999), de Night Shyamalan, y *Los otros* (*The Others*, 2001), de Alejandro Amenábar) (3).

Resulta evidente que, pese al surgimiento de la posmodernidad, en el cine español, como en el cine internacional, surgieron diferentes formas de resistencia, sobre todo en determinados modelos de cine de autor, en los que la creación va acompañada de una autorreflexión sobre la propia imagen. Algunas películas significativas como *El sol del membrillo* (1992), de Víctor Erice, *Tren de sombras* (1997), de José Luis Guerín, *L'arbre de les cireres* (1998), de Marc Recha, o *Mones com la Becky* (1999), de Joaquim Jordà, se presentaron como obras a contracorriente, que proponían una reflexión sobre cómo la imagen cinematográfica puede llegar a dar cuenta del mundo, sobre la dificultad para llegar a conquistar la verdad y sobre cómo la revelación del misterio puede llegar a ocupar un lugar central en las imágenes.

Los teóricos del pensamiento y de la cultura contemporánea afirman que el 11 de septiembre de 2001, las cosas empezaron a cambiar y que la espectacularidad que acompañó la imagen del derrumbamiento de las torres gemelas de Nueva York ayudó a que determinados sectores se despertaran, a que el pensamiento débil entrara en descrédito y a que la posmodernidad mostrara, inflexiblemente, los signos de su peculiar decadencia. Slavoj Žižek, en un libro titulado *Welcolme to the desert of the real*, advierte de que, en el fondo, el cambio no resultó tan radical como muchos piensan, porque lo que realmente demostró el atentado contra las torres gemelas es que las imágenes creadas por las ficciones se han convertido en parte inevitable de lo real, hasta el punto de modular nuestro propio mundo: «Más difícil que denunciar el enmascaramiento de la realidad como ficción, es llegar a

reconocer una parte de la ficción como realidad real» (4). La espectacularidad del atentado resultó próxima a la espectacularidad de determinadas películas catastrofistas, cuya iconografía se ha establecido en el imaginario de nuestro mundo. Aunque los tres mil muertos de las torres gemelas fueran, para las televisiones, un simple dato estadístico sin que se nos mostrara su materialidad, el 11 de septiembre marca un antes y un después en las relaciones entre el mundo y las imágenes. El atentado ha servido para cuestionar la función de la ironía de carácter posmoderno y ha provocado que la crisis de la realidad generada por la omnipresencia de la virtualidad empiece a ser discutida.

Así, mientras George Lucas se rompía la cabeza para convertir *El ataque de los clones* (*Star Wars II: Attack of the Clones*) en una especie de demostración de las potencialidades de la capacidad de las imágenes virtuales para crear todas esas ciudades imaginarias que en más de una ocasión hemos soñado y que jamás nos hemos atrevido a hacer realidad en los festivales internacionales de cine, un grupo de cineastas no paraba de demostrar cómo aquella tecnología digital creada para suplantar la realidad no ha hecho más que aumentar el deseo de realidad en el cine y exigir que aquella realidad que la posmodernidad eclipsó en la década de los noventa haga su entrada discreta en la pantalla. En los años sesenta, la aparición de los grabadores Nagra y de las cámaras de 16 mm en los noticiarios televisivos transformaron la estética de la imagen aportando una notable ligereza. Gracias a la revolución de los 16 mm surgió un movimiento como el *cinéma vérité*, encabezado por Jean Rouch, que se proponía convertir la escritura cinematográfica en una experimentación de carácter antropológico, diluyendo algunos de los condicionantes fundamentales de la estética documental. En las primeras décadas del siglo XXI, la ligereza digital ha servido para cuestionar de nuevo los límites de la capacidad reproductora de la imagen, para diluir el papel del dispositivo como condicionante de la libertad creativa y para borrar las siempre delicadas fronteras que separan el documental y la ficción. Merced a sus bajos costes, la tecnología digital no ha servido sólo para crear una erotizada Lara Croft capaz de suplantar la sensualidad de las mejores actrices, sino también para crear un nuevo deseo de realidad, que ha empezado a

transformar el panorama cinematográfico.

En el momento de hablar del retorno del cine hacia un cierto deseo de lo real, debemos andar con pies de plomo. Por una parte, encontramos que un determinado cine social ha empezado a conquistar algunas pantallas, haciéndonos creer que lo que muestra es una imagen fidedigna del mundo, cuando lo que propone no es más que un retorno hacia los modelos realistas clásicos, donde la transparencia de la imagen esconde un discurso cerrado basado en las casualidades y en la elaboración de unas imágenes que pretenden crear una estética de la realidad, sin procurar que la cámara interpele el mundo real, ni que se plantee un debate sobre lo que tiene enfrente, ni sobre cómo puede conseguir filmarlo.

Así, si seguimos con el discurso sobre el cine español e intentamos situarlo cerca de algunos fenómenos que han tenido lugar en los últimos años, podemos indicar fácilmente que tras la tempestuosa ceremonia de los premios Goya 2002, en la que se premió una película sobre un colectivo de personas en paro como *Los lunes al sol* (2002), de Fernando León de Aranoa, aquel cine español que vivía de espaldas al mundo ha sentido un fuerte deseo de realidad. Evidentemente, *Los lunes al sol* o *El bola* (2000), de Achero Mañas, nos acercan a un mundo real y quieren dar muestras de un cierto compromiso, pero es igualmente cierto que los métodos utilizados en estas películas, basados en una imagen cerrada, distan mucho de toda adscripción realista. El cine construido a partir de *story board* es un cine que considera la imaginación como punto de partida de todo acto creativo, que destierra lo que es aleatorio y convierte el rodaje en un hecho mimético, no en un acto de búsqueda de una verdad. *Los lunes al sol*, por ejemplo, se presenta como una película muy cerrada tanto en las imágenes como en la concepción del guión, basado en casualidades, en encuentros entre los personajes y en juegos dramáticos orientados a convencer al espectador. En cierta manera, *Los lunes al sol* no hace sino reinventar una tradición en el sentido establecido por E. Hobbsbawm y T. Ranger, ya que «da respuestas a situaciones nuevas que toman forma de referencia en situaciones antiguas» (5).

El deseo por lo real se ha puesto de manifiesto en el cine a partir de otras premisas, a partir de obras que consideran que el terreno de movimiento fundamental no es ni el documental ni la ficción, sino el campo del ensayo. En un

conjunto de obras que consideran que la cámara debe explorar el mundo para construir un discurso comprometido con la realidad, pero que al mismo tiempo esté también comprometido con el cine, ya que debe proponer una reflexión sobre las formas de construcción del discurso, los materiales utilizados y la materia puesta en juego. El nuevo realismo no puede apelar a las formas del siglo XIX, sino que debe seguir la tradición de la modernidad consistente en convertir cualquier imagen en un debate sobre su referencialidad y sobre sus procesos discursivos. Por este motivo, el debate central no tiene nada que ver con el llamado *boom* de los documentales, porque muchos no hacen más que convertirse en productos miméticos reforzados por un tema central, pero sin ninguna vocación reflexiva. Si observamos algunos documentales importantes realizados en el Estado español como *Asaltar los cielos* (1996), de López Linares y Rioyo, *Los niños de Rusia* (2001), de Jaime Camino, o *Gala* (2003), de Silvia Munt, veremos que en su interior no se encuentra ningún tipo de debate sobre la forma documental, y que se limitan a seguir con cierta habilidad un buen tema, pero sin cuestionar su función y sus límites. En cambio, un documental como *Mones com la Becky* (1999), de Joaquim Jordà, que explora la ficción, la realidad histórica, crea un docudrama y apunta una cierta escritura del yo; se muestra como una obra abierta en sus fronteras y cuya escritura cinematográfica se acerca al ensayo y se convierte en una forma de pensamiento. Esta idea de ensayo está presente en algunas de las propuestas más interesantes del cine contemporáneo.

En el momento de establecer una propuesta de lista sobre los títulos básicos que han transformado los límites de lo real a partir de una escritura ensayística, la obra decisiva tiene que ser, sin lugar a dudas, *Histoire(s) du cinéma*, de Jean Luc Godard (1991-1997). Creada como una peculiar historia no cronológica del cine, dividida en seis capítulos para ser emitida por televisión, el trabajo de Godard anuncia las bases de lo que algunos han calificado como poscine, por su condición de territorio híbrido, donde la imagen se abre hacia curiosos territorios poéticos, reescribe la propia tradición histórica y se presenta como una aguda reflexión sobre la necesidad de invocar la memoria para comprobar de qué manera las imágenes (ficciones y documentales) han acabado dando testimonio, de forma activa o pasiva, del devenir del siglo xx. Godard sigue en

Histoire(s) du cinéma la lógica del collage, mezcla imágenes de archivo, sonidos, citas, fragmentos de poemas y referencias pictóricas para acabar increpando el papel de la creación y de las imágenes como depositarias de un imaginario que ha puesto en evidencia la sentencia de Walter Benjamin, que afirma que todo documento de la cultura es en el fondo un documento de la barbarie.

El ensayo como forma de investigación sobre el poder del cine como sistema de revelación de lo real, mediante la utilización de la imagen digital, se halla presente en una de las apuestas teóricas más radicales y sugerentes del cine actual: *Ten* (2002), de Abbas Kiarostami. Dos cámaras de vigilancia se sitúan en la parte delantera de un coche, en la ventana derecha. Kiarostami anula cualquier intento de puesta en escena para mostrar diez trayectos en un vehículo, durante los que una mujer, separada del su marido, charla con personajes de paso. El cineasta iraní explora lo real desde una perspectiva minimalista a la espera de que surja algo que desestabilice la relación entre los personajes. Al final, la lágrima en el rostro de una de las viajeras acaba convirtiéndose en testimonio de una fuerte revelación. *Ten* juega, de forma aparente, con la misma idea de cámaras de vigilancia que la serie televisiva *Gran Hermano*. Mientras que en televisión la realidad se convierte en juego y espectáculo, en *Ten* se transforma en el estallido de alguna verdad íntima.

Chris Marker es uno de los grandes cineastas/ensayistas que trabajan en el anonimato. Su producción empieza en los años cincuenta y se prolonga hasta el presente; se caracteriza por su clara intención de superar las reglas y los límites impuestos por el cine y sus formatos. *Level Five* es la película-ensayo más apasionante de Marker sobre nuestro presente. Realizada en 1997, cuando se institucionalizaba el fenómeno de Internet, el filme nos muestra a una internauta francesa que decide buscar en la red alguna información sobre la batalla de Okinawa. A lo largo de su búsqueda sólo encuentra misterio, confusión de datos y pesimismo. Al final, llega a la conclusión de que en plena sociedad de la información existen temas, como el suicidio colectivo de japoneses en Okinawa, que siguen escondidos porque no son transparentes. La historia sigue siendo un discurso que depende de los documentos y éstos siempre han estado estrechamente relacionados con los sistemas de poder.

Otra hija de la Nouvelle Vague, Agnès Varda, nos ofreció en *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000) una verdadera lección de la economía de la tecnología digital al servicio del ensayo. Con una pequeña videocámara, Agnès Varda se dispone a *espigar* imágenes sobre los que viven al margen de la sociedad de consumo y reciclan lo que otros tiran. La cineasta denuncia el exceso y el consumismo en las diferentes manifestaciones de nuestra sociedad. No obstante, su denuncia también es una denuncia sobre la situación del cine. En un momento en el que la imagen ha adquirido unos grados impensables de grandilocuencia, Agnès Varda juega con las imágenes pobres, recoge en solitario fragmentos de realidad para construir una verdadera lección moral sobre la capacidad del cine para afrontar los pequeños detalles de la vida, para observarlos de cerca.

También desde Francia hay que mencionar el trabajo documental de Nicolas Philibert *Etre et avoir* (2002). Philibert, cineasta que había realizado dos admirables trabajos sobre el mundo de los sordos y sobre las instituciones psiquiátricas, decide explorar el mundo de la escuela. Su cámara se sitúa en una pequeña escuela rural, donde un sólo maestro se encarga de todos los cursos, para edificar un sólido homenaje a la tarea silenciosa y anónima de los maestros de escuela. La cámara invisible se centra en los procesos de aprendizaje que tienen lugar en el aula, se aproxima a los distintos alumnos y comparte con ellos algunas de sus intimidades, les da protagonismo, al tiempo que acaba estableciendo un discurso de carácter político sobre la necesidad de reivindicar lo público en un momento en el que los diferentes estados, incluso la Francia republicana, han puesto en crisis la conciencia hacia las cosas públicas.

La cineasta belga Chantal Ackerman es uno de los grandes puntales de esa segunda modernidad que se radicalizó en los años setenta. A lo largo de su trayectoria ha cultivado diferentes géneros híbridos para imponer una mirada metódica y tranquila hacia el mundo de su entorno. Entre sus últimos trabajos desearía destacar *Sur* (1999), un trabajo de exploración que lleva a cabo con su cámara hacia el sur de Estados Unidos. El plano final de la película constituye la más firme demostración de la máxima godardiana según la cual todo travelling es una cuestión moral. Ackerman quería realizar un trabajo sobre el *deep*

south, sobre ese paraje retratado por Mark Twain y William Faulkner, pero pudo comprobar hasta qué punto la intolerancia estaba aún presente en el sur. Durante los días de su estancia en la zona, el Ku Klux Klan cogió a un individuo de color, lo ató a una cuerda y arrastró su cuerpo hasta descomponerlo durante seis kilómetros. Unos días después del salvaje asesinato, Ackerman filmó con la cámara pegada al suelo el trayecto y nos obliga a mirarlo, para recordarnos que el tiempo de observación no tiene nada que ver con el tiempo del dolor.

Johan van der Keuken ha sido uno de los grandes documentalistas europeos y una de las figuras clave en la reflexión sobre la realidad y sus formas de observación. En 1999, un médico detectó un cáncer en la sangre de Van der Keuken. En cuanto lo supo, el cineasta propuso a su esposa la posibilidad de realizar un largo viaje. Con una pequeña cámara digital, Van der Keuken viajó a la India, a África y a Estados Unidos. El resultado es una enigmática película titulada *Vacaciones prolongadas* (*De Grotte Vakantie*, 1999), en la que se recoge cada imagen de la realidad como si fuera vista por última vez, como si todo se perdiera para siempre y fuera necesario retenerlo para certificar la existencia de una vida vivida.

Frederick Wiseman forma parte, desde 1967, de los grandes documentalistas americanos y es uno de los máximos exponentes del llamado método de no-intervención consistente en capturar de forma objetiva una determinada realidad, sin dar señales de la presencia de la cámara. Sin embargo y, curiosamente, el último trabajo de Wiseman, *The last letter* (2002) es una ficción. Wiseman filma una vieja actriz de la Comédie Française, Catherine Samie, sola encima de un escenario desde donde recita un texto de Vasili Gossman, en el que una mujer se despide de su hija antes de entrar en la cámara de gas. Con el gesto de Gossman de ir hacia la ficción se pone en evidencia una clara necesidad de ir más allá del presente, para documentar la angustia de la historia, las heridas del tiempo y ver cómo éstas se hallan aún presentes en el tejido de nuestro mundo.

La historia, la memoria y el compromiso hacia el pasado como formas de suscribir desde el cine la propia realidad se han transformado en las grandes líneas de debate del cine actual. Uno de los mejores trabajos sobre la historia que nos ha ofrecido el cine actual está realizado solamente con

la ayuda de unas fotografías. El trabajo se titula *No pasarán* y está dirigido por Jean-François Ymbert. El cineasta/narrador encuentra seis fotografías desordenadas del campo de concentración de los soldados republicanos en Argelés y decide reconstruir la memoria de los campos e indagar acerca de la responsabilidad histórica del gobierno francés, a partir de la búsqueda continuada de fotografías que aporten pruebas del incierto destino que siguieron los republicanos que estuvieron en Francia en condiciones inhumanas, mientras muchos de ellos serían finalmente deportados a los campos alemanes. Ymbert, casi sin medios, apela directamente a la memoria, muestra las contradicciones de la historia y convierte las fotografías en huellas, en pruebas clarificadoras del poder del compromiso de la imagen respecto a su tiempo. La lección de *No pasarán* conmueve, ya que no abandona la verdad documental, sin olvidar el poder ensayístico del lenguaje fílmico.

Notas

1. JUAN MIGUEL COMPANY, «El pijama bajo el abrigo. Un cine en el crepúsculo». En: *Tras el sueño. Actas del Centenario*. VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias cinematográficas de España, 1998.
2. CARLOS F. HEREDERO. *Espejo de miradas. Entrevistas con directores del cine español de los noventa*. Madrid: Festival de cine de Alcalá de Henares, 1997, p. 65.
3. El autor ha desarrollado el tema de la crisis de la realidad en el cine de los noventa en el último capítulo del libro: ÀNGEL QUINTANA, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: El Acantilado, 2003.
4. SLAVOJ ZIZEK, *Welcome to the desert of the real*. Londres/Nueva York, Verso 2002, p. 19.
5. E. HOBSBAWM Y T. RANGER. *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

En busca del gesto perdido

Núria Bou

■ *A partir de la importancia que Jean Renoir y Roberto Rossellini dieron a las nuevas técnicas televisivas para trabajar a fondo la dirección con los actores, repasamos los métodos interpretativos de estos dos creadores europeos del realismo y la modernidad. Desde procedimientos dramáticos diferentes, descubrimos un mismo objetivo humanista, donde ambos artistas intentan registrar el gesto más esencial (real) del ser humano. Por último, nos preguntamos dónde ha quedado esta tradición en el actual panorama audiovisual.*

«La sociedad moderna y el arte moderno han destruido completamente al hombre. Éste ya no existe y la televisión ayuda a reencontrarlo. La televisión, arte incipiente, se ha atrevido a ir en busca del hombre».

Así respondió Roberto Rossellini a la pregunta de André Bazin, que tenía curiosidad por saber por qué le atraía la televisión al director italiano en un momento en que los amantes de la gran pantalla cinematográfica se decantaban más bien por criticar el nuevo medio. Bazin, en la misma entrevista, le preguntó lo mismo al cineasta Jean Renoir, que también había demostrado interés por las producciones televisivas: el director de *La regla del juego* declaraba sin rubor que se aburría menos con algunos espectáculos de la

pequeña pantalla que en la presentación reciente de algunas películas; afirmaba que el formato de la entrevista, por ejemplo, daba a la televisión un sentido del plano que raras veces, y sobre todo en los últimos años, el cine conseguía. Renoir recordaba unos interrogatorios acerca de procesos políticos, en los que, en algunos instantes, se podía leer el rostro de esas personas que aparecían en el teleobjetivo: «En dos minutos sabíamos quienes eran y eso me pareció apasionante, me pareció quizá un espectáculo indecente, porque era casi una indiscreción, pero esta indecencia estaba más próxima al conocimiento del hombre que muchas películas».

Estas afirmaciones reveladoras —y nada distantes— de los dos grandes cineastas del realismo y la modernidad se encuentran en la famosa revista que André Bazin hizo en 1958 para la revista *France-Observateur*. Ambas declaraciones, antes que Renoir y Rossellini hubiesen trabajado para la televisión, se alzan como dos claras premoniciones de lo que significaron las nuevas técnicas televisivas en sus obras posteriores: en efecto, en su trabajo cinematográfico de intentar «poner al público en contacto con los seres humanos» (RENOIR, 1993: 132) la televisión les ofrecía una forma de conseguir resoluciones realistas más directas, una nueva herramienta de búsqueda para registrar el gesto más secreto del hombre.

El gran teatro de Jean Renoir

En la entrevista de Bazin, Renoir explicaba que estaba preparando una película para la televisión, una adaptación de la novela *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, estrenada, posteriormente, con el título de *El testamento del Dr. Cordelier* (1959), en que quería filmar con varias cámaras, registrando ininterrumpidamente los

Núria Bou

Profesora titular de Comunicación Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra

diálogos y los gestos de los actores como si se tratara de una emisión en directo. Renoir quería dar más libertad a sus intérpretes, de modo que pudieran actuar sin tener que estar pendientes de la planificación o la situación de la cámara.

De hecho, esta preocupación del director francés para captar el gesto actoral de sus personajes siempre estuvo presente en el itinerario cinematográfico del realizador. Si recordamos, por ejemplo, el registro interpretativo de Jane Marken y Jacques Borel de *Une partie de campagne* (1936) brincando por el campo como si fuesen máscaras de la *commedia dell'arte*, mientras ríen y se besan las manos con una gestualidad amablemente exagerada, resulta evidente que Renoir, 23 años antes de conocer las ventajas de la multicámara, ya intentaba capturar la esencia más recóndita de sus actores. En efecto, Eric Rohmer (2000: 277) contaba que este método renoriano de hacer que el actor exagerase de forma tan desmesurada podía hacer surgir la espontaneidad del intérprete; la naturalidad emergía en el instante en que el actor, «cansado de querer parecer», se olvidaba de que estaba interpretando y se identificaba con el personaje. Así, las posibles interpretaciones que podía registrar el directo no le daban miedo al director francés; al contrario, también podían desembocar en esta búsqueda naturalidad. Es más, como apunta Àngel Quintana (1998: 267), «Renoir intuía que, gracias a la televisión, podía materializar el sueño de un cine en el que el trabajo interpretativo fuese el principal acto creativo».

Si nos trasladamos a los inicios de su carrera, más concretamente en su segundo filme, *Nana* (1926), ya detectamos este interés de Renoir en considerar al actor el centro de su escena: con la actriz Catherine Hessling —entonces su compañera sentimental— Renoir parece experimentar el gusto por la exageración interpretativa. En el papel de Nana —una actriz de teatro que arruina la vida de tres aristócratas—, Catherine Hessling adopta una ampulosa pose vampíresca que se contrapone a la casi inmovilidad de los tres enamorados, convirtiéndose en el único punto de mira de la escena. Pero la gestualidad artificiosa de la chica fue criticada por un público al que el trabajo de la actriz pareció poco realista... Una deliciosa paradoja empezaba a insinuarse en la obra de Renoir, pero no fue hasta finales de la década de los treinta, después de

realizar películas aclamadas como realistas, que Renoir entendió hasta qué punto Nana contenía el inicio de un planteamiento estético que acabaría configurando su pensamiento cinematográfico.

Ciertamente, es con películas como *La chienne* (1931) o *La bête humaine* (1938) que Renoir descubre la peligrosa ambivalencia que contiene la dirección realista: en las memorias que escribió, asegura que en estas dos películas prohibió maquillarse a los actores e intentó que sus intérpretes vivieran durante un tiempo con los hombres que habían de representar para copiar de ellos las maneras o la forma de hablar. Pero tras realizar estos dos filmes, Renoir se dio cuenta de que sólo había ofrecido un gran abanico de elementos reales para la escena que, al fin y al cabo, únicamente subrayaban la artificiosidad de sus actores. Es así como Renoir descubrió que no le interesaba construir una *realidad exterior*, sino, al contrario, escenificar una *realidad interior*, aquella que podía surgir espontáneamente de los hombres que hacían de actores. El director francés quería que sus intérpretes se olvidaran de sus personajes para descubrir al público la gran fantasía que era la representación. Renoir configuraba, de este modo, uno de los postulados más sencillos pero más reveladores del realismo: ante la evidencia de que el cineasta escenifica siempre una puesta en escena, ¿por qué esconder al espectador que está ante un actor que representa? Así, bajo la mirada del director de *La regla del juego*, los personajes chaplinescos de *Une partie de campagne* son más realistas que los obreros falsamente reconstruidos de *La bête humaine*; del mismo modo, los histrionismos de Catherine Hessling en el papel de Nana podían estar subrayando la condición ficticia del personaje, la naturaleza literaria y cinematográfica de la protagonista.

No es de extrañar, pues, que Renoir acabara configurando, en su última etapa creativa, una poética personalísima que se desencadenaba sobre literales tarimas teatrales o platós televisivos. En películas como *La carrosse d'or* (1952), *French Cancan* (1954), *Elena et les hommes* (1956), *Le testament du Dr. Cordelier* (1959), *Le déjeuner sur l'herbe* (1959) o *Le petit théâtre de Jean Renoir* (1969) el universo renoriano recuperaba las máscaras desenvueltas de la *commedia dell'arte* para expresar todo lo que tenía de risible la sociedad contemporánea. Pero el gran teatro de Renoir no sólo

quería divertir; en clara correspondencia con los postulados brechtianos, estas últimas obras querían conducir de manera didáctica a desarrollar en el espectador una actitud crítica hacia el mundo.

El gran observatorio de Roberto Rossellini

Mientras Rossellini y Renoir respondían a André Bazin en la entrevista que hemos mencionado en el primer párrafo, el director italiano, que también había demostrado un gran interés por captar la realidad a partir del trabajo con los actores, preparaba una película y una serie de no-ficción sobre la India para la televisión francesa. Como en el caso de Renoir, Rossellini vio enseguida que el medio televisivo sería una buena herramienta para ir más allá con los actores, un nuevo instrumento que le permitiría seguir revelando la verdad, aquella verdad que ya había podido captar por el cinematógrafo.

Es conocido que en los filmes *Roma, città aperta* (1945) y *Paisà* (1946) Rossellini mezcló actores profesionales con no profesionales para registrar mejor la realidad. En ambos casos, el método que seguía para elegir a sus intérpretes se basaba en observar con atención a los hombres y mujeres que querían trabajar con él y, después, hacerles repetir delante de la cámara lo que les había visto hacer de manera natural: «Se trataba de que sus músculos estuviesen habituados a hacer cualquier gesto para que pudieran estar cómodos en su papel» (1987: 226). Rossellini nunca hubiese podido poner en práctica los postulados renorianos, porque consideraba que «se tenía que ir por debajo de la realidad»: dado que el cine podía registrar el movimiento más minúsculo, el director italiano temía que pudiese parecer exagerado. Igualmente, Rossellini perseguía que el texto se dijese de forma atenuada; por este motivo el actor no sabía exactamente qué debía decir hasta el momento justo antes de rodar: así, sin repetir (*gastar*) el texto, a Rossellini le era más fácil conseguir *revelar la verdad* de la realidad.

Recién llegada de los platós de Hollywood, no es difícil imaginar el trastorno conceptual que debió suponer para Ingrid Bergman trabajar con un director que no creía en el seguimiento racionalizado de un guión definitivo. Casada con el creador italiano, la estrella hollywoodiense se avino a

ponerse bajo observación. Pero Rossellini no sólo quería que repitiera la gestualidad que le había enamorado, sino que utilizó la cámara como un instrumento escrutador que captaba (robaba) las emociones más escondidas de su mujer. *La paura* (1954), el último filme de Bergman con Rossellini, contiene, hasta en el mismo dispositivo narrativo, un personaje, precisamente un marido que espía a su esposa, que descubre la relación amorosa que ella mantuvo con otro; de este *affaire*, al protagonista sólo le interesa controlar (vigilar) las emociones de la mujer para que confiese el adulterio. Esta pasión por la observación llevó a Rossellini a descubrir con el espectador los gestos más escondidos de Ingrid Bergman. Más aún, el público pudo contemplar a una de las estrellas más fulgurantes de Hollywood no como una estrella deslumbrante, sino como un bello (real) ser humano.

En una línea nada diferente, Rossellini inició, antes de empezar su etapa televisiva, un campo de experimentación con películas como *Il generale de la Rovere* (1959), *Era notte a Roma* (1960), *Viva l'Italia!* (1960) o *Vanina Vanini* (1961). Estos filmes, borradores de sus posteriores obras televisivas, contienen la utilización de una óptica que revolucionaría su manera de observar la realidad. En efecto, en *Il generale della Rovere*, Rossellini inventó un instrumento —bautizado por él mismo como *pancinor*— para poder filmar (observar) a los actores desde lejos, pero logrando una imagen cercana de los intérpretes. Con el *pancinor*, un tipo de zoom con dos motores que le permitía variar la distancia focal con gran fluidez, casi no necesitaba mover la cámara. En *Era notte a Roma*, Rossellini ensaya con mayor perfección el uso del *pancinor*, anclando en un único punto la cámara y realizando los avances o retrocesiones desde la óptica: así, el director italiano pudo mantener una dirección de planos largos sin tener que preparar los movimientos de los actores en función de la situación de la cámara. Con escenas resueltas generalmente a partir de planos secuencia, Rossellini no tenía que recurrir a toda la parafernalia que necesita un *travelling* o una grúa. De este modo, el realizador italiano podía improvisar durante las tomas, de modo que si un actor no se había colocado exactamente en el lugar que le correspondía podía corregir su posición con el *pancinor*. Evidentemente, con este sistema podía esperar desde lejos a que apareciera el gesto más interesante —más emotivo—

en el rostro del actor y aproximarse poco a poco para ofrecer finalmente un primer plano al espectador.

Así es como Rossellini logró registrar los gestos más humanos de sus intérpretes. Su obra maestra audiovisual *La toma del poder por Luis XIV* (1966) es, en este sentido, el resultado de una maduración de todas estas pruebas que había realizado en el cine. Los planos de cada gran escena de la producción francesa respiran un *tempo* que poco tiene que ver con el tiempo de la ficción clásica: la lentitud se impregna de todo el metraje al ritmo de los acercamientos, a veces imperceptibles, de la cámara, que parece espiar los movimientos más mínimos de los actores. En la mirada reposada de unos cuadros vivos del siglo XVII el espectador presencia un espectáculo que se muestra de lejos, sin esconder la mirada que enmarca la representación rosselliniana: cuando el *pancinor* avanza hasta los rostros de los actores se hace aún más evidente este poder que el director italiano ejerce sobre el pasado histórico de la humanidad. Como sucedía en la obra renoriana, el mundo se convierte en un escenario para ser mirado desde la distancia, una distancia necesaria no sólo para hacer emerger un sentido crítico al espectador, sino para comprender que tras la dimensión de las gestas célebres de Garibaldi (*Viva l'Italia!*), Descartes (*Cartesius*, 1973) o Jesucristo (*Il Messia*, 1975) se esconde el gesto simple —real, siempre fascinante— del ser humano.

Esta mirada distanciada sobre los actores y la realidad representada que nos revela la esencialidad del hombre se encuentra perfectamente registrada en las últimas obras de los directores aún activos de la modernidad: seguidores de la herencia renoriana y rosselliniana como Jean-Luc Godard, Manoel d'Oliveira, Nanni Moretti, Jean M. Straub, Jacques Rivette, Eric Rohmer o Joaquim Jordà no buscan, en sus películas o realizaciones televisivas, la perfección formal —aquella realidad exterior que detestaba Jean Renoir— sino dar testimonio del encuentro vivo entre el director y el intérprete, hallar en la escena retratada momentos de auténtica espontaneidad. Todos ellos han entendido que el deber del cineasta realista es recordar repetidamente al público que la ficción es una manipulación artística. Pero salvo las obras de los directores veteranos mencionados (a las que podríamos añadir las películas de Abbas Kiarostami, las de los jóvenes talentos iraníes, las de los hermanos Dardenne o algunas obras de los miembros

del movimiento Dogma) el audiovisual contemporáneo asociado al realismo no parece nada interesado en experimentar en esta dirección. No se entiende, por ejemplo, que la elaboración de la realidad esté tan a menudo al lado de una recreación ficticia que sobreestima el esfuerzo escenográfico o de documentación. No se entiende que no haya una mínima voluntad de distanciarse de lo que se está filmando para repensar o transmitir mejor la realidad. No se entiende que los artificios más costosos de la producción se exhiban chapuceraamente para dar prestigio a la realización. No se entiende que se tenga tanto en cuenta la perfección formal cuando el preciosismo enmascara la luz o el color de la realidad. Tampoco se entiende que se tienda a una uniformización de los registros interpretativos cuando la realidad se mide por la pluralidad de palabras y gestos diferentes. Y no se entiende que el directo —que tantas expectativas creó— haya acabado formando parte de una programación televisiva convencional: en estos últimos tiempos, se diría que el observatorio propuesto por Rossellini se ha convertido, lejos de lo que hubiese imaginado su fundador, en un espacio para que el público pueda contemplar (o vigilar) no las grandezas, sino las miserias del ser humano.

Jean Luc Godard, en la serie televisiva de doce episodios *France Tour Détour Deux Enfants* (1978), ya se adelantó a mostrar —de manera evidentemente crítica— el espíritu que podía acabar imperando en las pantallas audiovisuales contemporáneas: en la serie, Godard eligió a dos niños de diez años que no habían trabajado nunca ante las cámaras. La crueldad con que se entrecruzan las reacciones más inesperadas de uno y otro no tiene nada que envidiar a la experiencia que realizó Rossellini con su mujer Ingrid Bergman, sólo que aquí la implacable mirada godardiana se dedica a *revelar* la estupidez de unos niños que reproducen el gesto y la palabra de los hombres y mujeres que ya no creen en la realidad.

Ante esta clarividencia europea, no es de extrañar que al otro lado del Atlántico, el gran creador norteamericano de la posmodernidad, David Lynch, explicita en su última película *Mulholland Drive* —iniciada como episodio piloto de una serie televisiva— que el espectador, ante la ilusión de la representación, acabe viéndose ante un precipicio aterrador: Lynch nos lo dibuja en aquella escena donde las dos protagonistas están dentro de un pequeño teatro

llamado Silenzio, escuchando, emocionadas, la actuación de una cantante; las lágrimas resbalan por el rostro de la artista, mientras ambas sollozan convulsivamente ante aquel espectáculo impresionante; de repente, la gran función emotiva se interrumpe bruscamente: la artista se desmaya, pero la canción continúa sonando con la misma intensidad. La ilusión de la representación nunca se había revelado tan decepcionante, falsa y engañosa. Si bien es cierto que *Mulholland Drive* se desarrolla en el corazón de Hollywood para denunciar la naturaleza terminal de la ficción norteamericana actual, también es cierto que el director, conocedor de la pérdida de la confianza que los creadores tienen con la realidad —aquella confianza que animaba los proyectos de Renoir y Rossellini— prefiere cerrar su película con un escenario vacío y un actor exageradamente maquillado que reclama «silenzio», que reclama, a nuestros ojos, un largo espacio de reflexión.

Bibliografía

BAZIN, A. [et al.] «Cinéma et Télévision. Entretien d'André Bazin avec Jean Renoir et Roberto Rossellini». En: *France-Observateur*. París: 1958, n.º 442.

BAZIN, A. *Jean Renoir*. 1ª ed. Madrid: Artia, 1973.

BERGALA, A. *Le cinéma révélé*. 1ª ed. París: Editions de l'Étoile, 1984.

NACACHE, J. *L'acteur de cinéma*. 1ª ed. París: Nathan, 2003.

QUINTANA, A. *Jean Renoir*. 1ª ed. Madrid: Cátedra, 1998.

RENOIR, J. *Mi vida y mi cine*. 1ª ed. Madrid: Akal, 1993.

ROHMER, E. *El gusto por la belleza*. 1ª ed. Barcelona: Paidós, 2000.

ROSSELLINI, R. (a cargo de Aprà, A.) *Roberto Rossellini. Il mio metodo*. 1ª ed. Venecia: Marsilio, 1987.

TRASATTI, S. *Rossellini e la televisione*. 1ª ed. Roma: La Rassegna, 1978.

Cuatro puntos cardinales y un centro de gravedad para el documental contemporáneo en el Estado español¹

Josep Cerdán

■ *La realidad actual del documental dentro de la industria audiovisual en el Estado español constituye el objeto de debate de este artículo. El autor presenta una panorámica de la situación de este género desde una perspectiva no sólo industrial, sino también cultural, histórica y social, perspectiva necesaria para un sector en el que se mueven distintos tipos de intereses. El texto plantea las diferentes tensiones y altibajos que vive el documental, un género que ha experimentado en los últimos años un renacimiento dentro del terreno de producción audiovisual.*

«La situación del sector documental de la industria audiovisual española es una muestra de la crisis general que atraviesa la industria y sólo se podrá solucionar como parte de un nuevo modelo de relaciones entre las televisiones, las instituciones y la industria, configurado dentro de un mercado único europeo. La aplicación y el cumplimiento de las directrices europeas relativas a la televisión sin fronteras serían positivas si formaran parte de una visión estructural que abarcara otros elementos esenciales como la financiación de las televisiones, la distribución, las cuotas de producción independiente, etc. Sin una solución estructural, que se reclama y se propone insistentemente desde todos los sectores de la industria, el Estado español se verá relegado en el panorama audiovisual europeo con todas las consecuencias económicas y culturales que esto comporte, y el documental de producción española será sólo una víctima más» (2).

Josep Cerdán

Coordinador del Máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo de la Universidad Autónoma de Barcelona

Me permito empezar este texto con una cita tan extensa simplemente para demostrar que las principales preocupaciones industriales que convergen en todos los foros en los que se trata el tema del documental ya existían hace una década, es decir, se trata de preocupaciones crónicas en el contexto audiovisual español. El documental ha vivido en el Estado español durante muchos años, demasiados, el sueño de los justos. No exagero, ya que tras el fracaso de la Ley Miró (1984) con el filón de cine documental que se había generado con la Transición, este cine ha permanecido administrativa e industrialmente muerto. Parece evidente que en los últimos tiempos esta tendencia empieza a romperse, como lo demuestra, por ejemplo, en el caso de Cataluña, la Resolución CTL/123/2003 del Instituto Catalán de las Industrias Culturales, de 9 de abril, por la que se aprueban una serie de ayudas para la producción de documentales de 55 minutos destinados a la televisión (3). Sin embargo, y pese a este tímido resurgimiento, el caso es que los problemas son los mismos y las soluciones que se proponen tampoco distan mucho de las que se planteaban hace diez años. Aquella solución estructural que solicita Meere se encuentra en la base de las reivindicaciones y de las acciones actuales. De esta manera, podemos concluir que el tema (el problema y sus posibles soluciones) se encuentra, desde hace demasiado tiempo, circulando en una especie de cinta de Moebius de la que parece no saber salir.

No basta, por lo tanto, plantear el tema del documental en términos exclusivamente industriales. De hecho, si analizamos los discursos oficiales que se han generado en torno al documental, veremos que existe una contradicción muy grave al proponer exclusivamente soluciones en términos industriales y económicos cuando la defensa se lleva a cabo desde el terreno de la relevancia cultural (4). Incluso nos resultan repetitivas las palabras del cineasta

chileno residente en Francia Patricio Guzmán: «Un país sin cine documental es como una familia sin álbum de fotos». Más recientemente, se ha pretendido reivindicar el documental como una muestra de la higiene y la calidad democrática de un país (5). Si el documental se reivindica en estos términos culturales y políticos, después carece de sentido cruzarse de brazos y esperar a que se aprueben una serie de medidas legislativas que faciliten la producción de aquello que, según parece desprenderse de los preámbulos, sólo puede ser producto de la salud de un país: industrial, cultural, democrática. Estos discursos demagógicos resultan estériles para abonar seriamente un terreno en el que el documental se pueda desarrollar. Para defender de verdad el documental como un espacio de creación necesario, no se puede ser tan superficial ni se puede caer en generalidades tan poco operativas. Por lo tanto, para hablar de documental en el contexto español contemporáneo, hay que hacerlo aceptando todas las paradojas y contradicciones que este territorio comporta: en primer lugar, las industriales, pero también las culturales y las estéticas. Así, partiremos de una serie de premisas, de espacios que ponen en tensión la realidad del documental español y que no pueden obviarse bajo ningún concepto para intentar superar aquellas posiciones acomodaticias pero escasamente productivas tan generalizadas hoy en día.

En primer lugar, debe convenirse que en el panorama actual del documental español se mueven dos tipos de intereses y de perfiles profesionales. Por una parte, están los que responden a una formación más periodística y televisiva; sobre todo profesionales de la televisión que, con los años, han decidido probar suerte en la independencia (tanto del medio, de la emisora, como de las limitaciones de producción y estéticas que generan) y han formado productoras o bien se presentan como *free lance* para la realización de documentales. Por otra parte, los que provienen del mundo del cine (algunos de ellos ya vinculados a este período de pujanza del documental durante los años de la Transición), acostumbrados a dinámicas de producción y planteamientos estéticos diferentes. La convivencia entre estos dos grupos no es fácil, y mucho menos cuando lo que se dirime en estos momentos (con un atraso escandaloso respecto del entorno europeo (6) y en un momento de crisis que no puede ser en absoluto beneficioso) es la manera en que las televisiones

y las diferentes administraciones del Estado español colaborarán en la financiación específica del documental. Porque lo que se encuentra ahora sobre la mesa de negociación, cuando el documental ya ha pasado al primer plano de la actualidad, no son más que las ayudas para el desarrollo y el asentamiento del género y, de rebote, de los profesionales del género. De todos modos, el problema de la convivencia del documental con el periodismo no concierne en exclusiva a la realidad española. Como ha recordado hace poco Brian Winston (7), la propagación del *direct cinema* a partir de la década de los sesenta ha convertido al documental en algo vinculado casi en exclusiva al periodismo, olvidando la herencia anterior. La confusión interesada del documental con el periodismo y su equiparación al *factual* se convierte así en un problema real para la subsistencia del género documental. Es cierto que esta aproximación del documental y el periodismo ha permitido la supervivencia del primero en uno de los momentos más difíciles de su historia y, sobre todo, ha sido la manera más efectiva de conseguir una vía de financiación por parte de la industria televisiva. Sin embargo, esto no debe hacernos perder de vista la diferencia fundamental que establece Winston entre el periodista y el documentalista: mientras el primero se debe, por tradición, a la audiencia, el documentalista, por el contrario, establece su compromiso y, por lo tanto, su verdadera relación con los protagonistas de su película (8). Así, no hay que perder de vista que, pese al papel histórico que ha desarrollado el periodismo para la introducción del documental en las líneas de financiación de la televisión, el espacio de encuentro necesario entre cineastas y periodistas en el documental debe ser el espacio de compromiso con los protagonistas de las películas. Se trata de algo innegociable en los productos destinados a las salas, y que también debería serlo en los productos destinados en exclusiva a la televisión. De no ser así, el producto podría ser un reportaje periodístico o incluso un *factual program*, pero nunca un documental.

En segundo lugar, otro de los temas que pone en tensión la realidad actual del documental en el Estado español es el hecho de que se trata, en principio, de un tipo de producción mucho más barato que la ficción: tanto en el frente televisivo (9) como en el cinematográfico. En principio, parece que esto no debería suponer ningún tipo

de problema, pero si lo analizamos con atención surgen las paradojas. El repentino interés por el documental, ya sea producido para rentabilizarse primero en la gran pantalla, o con la pequeña pantalla como único objetivo, supone un claro descenso de los presupuestos de las producciones (10). En definitiva, pasar de producir ficción a producir documentales es más barato y, en consecuencia, más accesible (en el terreno inmediato para un productor y, a medio y largo plazo, para una producción nacional). Es decir, la proliferación de producción de documentales abarata la media de la producción audiovisual y, por tanto, reduce el capital invertido cuando, como en el caso que nos ocupa, no se incrementa el número de horas producidas. Así, la diversificación de la producción, con la atención de la que parece ser objeto el documental, puede finalmente esconder una descapitalización del audiovisual español.

Estrechamente relacionado con todo lo anterior existe también el hecho, denunciado hace algunos meses por Jaime J. Pena (11), de que el cine de autor se ha marginado hasta el extremo de hacerlo casi desaparecer en la década de los noventa. El único refugio que le ha quedado a este tipo de producción en los últimos años ha sido el documental. Según lo que hemos visto hasta aquí, resulta evidente que esto no es así única y fundamentalmente por una opción estética, sino más bien por condicionamientos económicos. Así, pues, y aunque pueda parecer paradójico, la proliferación del documental puede suponer una trampa que redunde, en primer lugar, en una descapitalización general de las producciones y, en segundo lugar, en el hecho de que el espacio ganado para el documental se convierta en el único espacio de subsistencia para los directores con las propuestas más radicales y alternativas del mercado. Sería una manera de obligar a los que corren más riesgos formales a limitarse cada vez más a unos sistemas de producción artesanales (12) y de supervivencia. Aunque, evidentemente, esta paradoja también puede tener una lectura en positivo: la aparición del documental en el panorama audiovisual puede facilitar la producción, aunque de forma misérrima, de una serie de realizaciones que, de no ser así, parece que no quepan en el conjunto actual de la producción audiovisual del Estado español.

Siguiendo con el mismo tema, y teniendo como base la idea de que el documental es un terreno de producción más

barato que el de la ficción, podría parecer que se trata del ámbito ideal para poner a prueba el valor de nuevos realizadores (o incluso de nuevos productores). Pero la realidad es muy distinta, de hecho el renacimiento del documental en los últimos años, y hasta hoy, ha permitido la irrupción de muy pocos nuevos documentalistas. Por el contrario, ha resultado clave para que un número considerable de realizadores consagrados, que desde hace algunos años no podían poner en marcha proyectos de ficción (sobre todo por la fuerte irrupción de nuevos cineastas en el panorama nacional de principios de los noventa), se haya decantado por el documental. Este fenómeno ha podido observarse más claramente en el sector de los que hemos convenido calificar como cineastas, aunque también se ha dado en el televisivo. En consecuencia, y como nueva paradoja, tenemos que la nueva atención de la que parece ser objeto el documental no pasa por la aparición de nuevos valores, sino por el retorno de algunos realizadores consolidados que hacía mucho tiempo que no ponían en marcha nuevas obras. Así, son muy pocos los documentalistas noveles que han podido aprovecharse de la nueva situación. Pese a todo, es evidente que existen muchos periodistas formados, sobre todo a partir de la implantación de las televisiones autonómicas, así como directores de cine con unos cuantos títulos a sus espaldas, que han podido desarrollar sus proyectos gracias a la nueva situación. Y esto ha sucedido tanto en el ámbito de la realización como en el de la producción: las producciones de documentales aparecen vinculadas a empresas, ya sean de perfil televisivo o cinematográfico, que ya cuentan con un cierto recorrido. No existe, pues, una verdadera renovación de realizadores como pudo suceder, por ejemplo, a principios de los noventa, tanto en la ficción televisiva (con la proliferación de las teleseries(13)) como en la cinematográfica.

Otra tensión que se establece en este contexto es la del centro y la periferia, que también viene generada por la diferencia presupuestaria que supone la producción de documentales frente a la ficción. El audiovisual español ya hace años que ha centralizado la producción en Madrid. Otros centros con cierta tradición en el sector, como Valencia y Barcelona, han visto como en los últimos años se reducía su capacidad de generar productos (y sobre todo la capacidad de situarlos en el mercado). La reaparición del

documental, como mínimo en Cataluña, ha servido de red de salvación para un audiovisual que se hallaba en plena crisis (especialmente en el sector cinematográfico). No obstante, al mismo tiempo, la situación también ha servido para distanciar, aún más, las producciones periféricas de las producciones generadas en el centro. El documental ha salvado la cara de la producción audiovisual en Cataluña, pero a su vez es el motivo de que la distancia de las formas de producción con Madrid haya crecido.

Todas estas tensiones, que nacen en un ámbito económico e industrial pero que tienen sus consecuencias más evidentes en el terreno de la estética y la cultura, dan forma a la última realidad del documental español contemporáneo. Una realidad, por lo tanto, fracturada, ya que estas tensiones impiden un desarrollo armónico y homogéneo. Por otra parte, esta fractura no deja de ser una consecuencia más del momento que vivimos, en el que las verdades absolutas se han roto en mil pedazos y la realidad se presenta fragmentada, si no atomizada. Así, no tiene por qué parecernos extraño que como documental se nos presenten productos tan diferentes como *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), *Asaltar los cielos* (José Luis López Linares y Javier Rioyo, 1996), *Mones com la Becky* (Joaquín Jordá y Núria Villazán, 1999), *La espalda del mundo* (Javier Corcuera, 2000), *En construcción* (José Luis Guerín, 2001), *Polígono sur* (Dominique Abel, 2001), *Machín toda una vida* (Núria Villazán, 2002), *Cravan vs. Cravan* (Isaki Lacuesta, 2002) o *El gran Gato* (Ventura Pons, 2002). La naturaleza de cada uno de estos proyectos responde a planteamientos de producción y objetivos estéticos y comerciales diferentes (14) (y esto teniendo en cuenta que la lista se ha visto limitada a producciones estrenadas en la sala, ya que en el terreno televisivo las diferencias de producción, formato y objetivos se incrementan aún más). Lo que parece evidente en el actual esplendor del documental en el Estado español es que responde, además, a una necesidad de la industria audiovisual de diversificar la producción y, sobre todo, de ponerse a la page con la realidad europea circundante, más que a una necesidad social. Es decir, detrás de la situación se encuentra la industria, pero no la sociedad, como mínimo no en los términos necesarios.

Si revisamos rápidamente la historia del documental en el Estado español podemos encontrar dos momentos

especialmente destacados, y en ambos existe una clara vinculación con un período de cierta agitación social: por una parte, los años de la República (1931-1936) y, por otra, los últimos momentos de la Transición (1970-1984). En el primer caso, con la llegada de la República pueden ponerse en juego una serie de libertades públicas que permiten la reconversión de un cine documental realizado principalmente con fines propagandísticos hacia un cine mucho más interesante e intenso en términos sociales y estéticos: desde las películas rodadas en las Misiones Pedagógicas, hasta películas «de velo y mantilla» o *Las Hurdes*, de Luis Buñuel. Los dos elementos que destacan en este nuevo documental son el formativo (como objetivo social) y el vanguardista (como objetivo estético). Todo este esfuerzo documentalista cristalizó finalmente en las interesantes producciones de propaganda bélica de la Guerra Civil. El segundo período de esplendor encuentra su principal plantel en el ámbito de la televisión, y se produce en el período previo a la Transición. La aparición en 1966 de TVE-2 (o UHF, como se conocía entonces) significó la puesta en marcha de un verdadero laboratorio de creación, no sólo documental, pero sí eminentemente documental, que permaneció activo durante una década. En la experiencia participaron jóvenes cineastas y realizadores que representaban lo que hoy podemos considerar una clara muestra de los posicionamientos políticos, culturales y sociales que más adelante se materializarían de forma clara durante la Transición. Con la llegada de este período, se crearon expectativas en torno de la recuperación de libertades que, unidas a la difusión en todo el Estado de algunas corrientes cinematográficas y culturales como el *underground*, permitieron que se produjese un nuevo momento de auge del documental. Sin embargo, con la *normalización democrática*, a principios de los ochenta, y con la promulgación de una legislación favorable a los proyectos de gran presupuesto que condenaban los modelos de financiación más alternativos a la desaparición, se puso de manifiesto que el resurgimiento del género, había sido, nuevamente, temporal.

Resulta difícil pensar que el documental surja hoy en día con unas bases sociales similares. Esto supone un serio problema para un desarrollo armónico del documental, más o menos tan serio como el apoyo institucional específico para el género. En la actualidad, los documentalistas del

Estado español no son la vanguardia de una sociedad exigente con sus formas de política, cultura y ocio. Tanto realizadores como productores se enfrentan a la difícil tarea de rastrear espacios de preocupación social, estética y política que no pueden localizarse fácilmente (15). Así, no resulta casual que podamos identificar dos líneas temáticas principales en los documentales españoles, aunque ambas coincidan en situar el conflicto en un espacio ajeno al espectador, lejano al público. La primera de estas dos líneas sería la del documental histórico, que muestra siempre un conflicto históricamente cerrado y, por tanto, lejano. La segunda línea pone en escena la *alteridad*, los espacios conflictivos diferentes del propio. En el primer caso encontramos principalmente los documentales que basados en la Guerra Civil española (y sus inmediatas consecuencias) y que plantean conflictos superados por la Transición democrática del país: la democratización plantea un nuevo punto y aparte y, a pesar de que algunos de esos documentales se autodenominen reparadores de una injusticia histórica, se trata de una injusticia que se sitúa siempre en un tiempo pasado. Se trata, por ejemplo, de la distancia que va desde *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977), una película que hablando del pasado interroga a la sociedad española sobre su presente en construcción, hasta *Los niños de Rusia* (Jaime Camino, 2001), cuyas imágenes llegan hasta el presente con la función de adentrarse de forma más férrea en el pasado (irrecuperable). A la segunda línea pertenecerían la gran cantidad de documentales que tratan de realidades contemporáneas pero lejanas: *El juego de Cuba* (Manuel Martín Cuenca, 2001), *El caso Pinochet* (Patricio Guzmán, 2001) o *Balseros* (Carles Bosch y Josep Maria Domènech, 2002).

En definitiva, existen pocos documentales españoles contemporáneos que indaguen sobre conflictos presentes y propios de la sociedad española, y los que lo hacen establecen unas estrategias discursivas oscilantes y poco definidas. Los ejemplos más evidentes en este sentido son documentales como *En construcción* (José Luis Guerín, 2001), *Asesinato en febrero* (Eterio Ortega, 2001), *Polígono Sur* o, incluso, *Fuente Álamo. La caricia del tiempo* (Pablo García, 2001). La mayoría de estos documentales, que pretenden investigar en la sociedad española contemporánea, tienen en común el hecho de que a partir de un evidente compromiso con los personajes (perdedores

en la mayor parte de los casos), no dejan de proyectar sobre todos ellos unos estereotipos cinematográficos y sociales, que más que aproximarlos al espectador, establecen una capa entre éste y los personajes. Aunque esto pueda resultar beneficioso para la película, ya que el espectador acaba convirtiéndose en cómplice del tratamiento estereotipado (como en el caso de *En construcción*, que no por casualidad se ha convertido en el documental español más visto de todos los estrenados en los últimos años), es peligroso porque establece unas mediaciones demasiado evidentes. De esta manera, las películas funcionan a la perfección como construcciones estéticas, pero se alejan de un análisis social o político. Además, resulta paradójico que en este grupo de documentales la historia, el pasado y la memoria no se den cita casi nunca. Un caso evidente lo encontramos en *Asesinato en febrero*, donde lo que consigue el director, Eterio Ortega, es establecer una discusión sobre el tema de ETA en términos sociales, pero suspendiendo las cuestiones básicas. Vale la pena recordar, por el paralelismo que se puede establecer temáticamente, que uno de los documentales de la generación de la Transición, *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979), empezaba con un monólogo de Francisco Letamendía en el que, sin parar de moverse, como cerrado por el encuadre, éste trazaba una historia del País Vasco desde el siglo XV hasta el nacimiento de ETA. La película de Ortega sigue la opción opuesta: no existen razones históricas de la situación, expone una acción y sus consecuencias. Y aunque en la mayoría de casos se trata de películas muy válidas, acaba echándose de menos un mecanismo de vinculación con la sociedad y que no sea, a su vez, una lente que circunscriba la imagen final al arbitrio exclusivo del realizador.

Josep Maria Català nos recordaba recientemente la importancia del sentimiento de *melancolía* en el arte contemporáneo (y, por tanto, en el documental como forma artística) y las diferencias con el sentimiento de *nostalgia*: «Sienten nostalgia quienes toman partido por lo que ha desaparecido, mientras que la melancolía es una manera de captar emocionalmente los cambios y el paso del tiempo sobre la realidad. La nostalgia es un gesto individual, mientras que la melancolía es social» (16). Es decir, la *melancolía* incorpora dos términos que parecen difícilmente conciliables en gran parte del documental español

contemporáneo: historia y sociedad. De manera que, como mínimo una pieza de este mecanismo de vinculación entre la sociedad española y sus documentales (y, por tanto, sus documentalistas), no es otra que la *melancolía*. Tal vez el mejor ejemplo de ello sea la magnífica película de Joaquín Jordá y Núria Villazán, *Mones com la Becky*. Pero siguiendo con Català: «Es (la melancolía) un sentimiento ambiguo, pero tremendamente fértil. Un sentimiento que nos mueve a la acción, pero que al mismo tiempo nos preserva de movimientos violentos, drásticos y definitivos. Un sentimiento, en fin, absolutamente imprescindible para entender una nueva realidad que está hecha con la amalgama de una realidad perdida y de otra realidad que aún no ha sido encontrada» (17). Si decíamos que uno de los grandes problemas del documental español contemporáneo consiste en el enlace entre pasado-presente y sociedad, esta *amalgama de realidades* es la catalizadora perfecta para lograr superar este problema. El documental español debe mirar la realidad incorporando presente, pasado y futuro en un discurso que no por coherente deje de ser complejo, y esta complejidad vendrá delimitada por los cuatro puntos cardinales que hemos pretendido esbozar en estas líneas: la industria, la cultura, la historia y la sociedad. Pero para moverse con soltura entre estos cuatro puntos cardinales se necesitará un centro de gravedad que los sitúe sobre el terreno, y este punto de gravitación encuentra una de sus mejores expresiones, una de sus caras más evidentes, en algo tan contemporáneo como la *melancolía*.

Notas

1. Algunas partes de este texto son reelaboraciones de un texto anterior «Irregularities in a Singular Process: The Spanish Documentary Boom» presentado el 17 de diciembre de 2002 en el marco de *Visible Evidence. Films, médias, réalité, celebrado en la ciudad de Marsella*.
2. MARCO MEERE, «El documental en España y Europa: audiencia y producción», en Boletín FUNDESCO, núm. 139, abril de 1993, p. 10. Es cierto que el texto de Meere no hace referencia al documental (a pesar del título), sino que habla de lo que los anglosajones conocen con el nombre de factual programs, y que podríamos definir como programas «basados en hechos o programas de la realidad», por lo que recurre a espacios como *Informe semanal* o *¿Quién sabe donde?* para ilustrar el texto. Según el concepto que utilizo, el documental sería un subtipo de factual program, pero sólo un subtipo (y hablando siempre desde una ordenación del audiovisual muy general).
3. Ya expusimos en nuestros textos anteriores otras iniciativas en la misma línea: JOSETXO Cerdán y CASIMIRO TORREIRO, «Entre la esperanza y el desaliento. Situación actual del documental en España», en JOSEP MARIA CATALÀ, JOSETXO Cerdán y CASIMIRO TORREIRO [ed.], *Imagen, Memoria y Fascinación. Notas sobre el documental en España*, Ocho y Medio, Festival de Cine Español de Málaga, Madrid, 2001, p. 139-151; y JOSETXO Cerdán, «El documental», en MARIA COROMINAS Y MIQUEL DE MORAGAS [ed.], *Informe de la comunicació a Catalunya* (2001-2002), UAB, Bellaterra, 2003, p. 113-116. También es cierto que en los últimos meses se han generado algunas malas noticias, principalmente desde el ámbito de la exhibición; las últimas producciones españolas estrenadas no han sido capaces de llegar (ni tan siquiera de aproximarse) al nivel de espectadores que marcó *En construcción* (José Luis Guerin, 2001).
4. La reivindicación cultural de la producción audiovisual en general se lleva a cabo prácticamente desde que el cine se reconoce como actividad creativa y es un lugar común al que se retorna siempre que existe algún sector industrial interesado en promover una política proteccionista.
5. JOAN GONZÁLEZ, «Una mirada al entorno documental», en *Quaderns del CAC*, 14, septiembre-diciembre 2002, p. 91-96. No es éste el lugar para discutir las formas de legitimación y reivindicación que se establecen actualmente para el documental, pero que sirva de piedra de toque recordar la gran cantidad de documentales que se han prohibido por la censura en sus países de producción (empezando por la película de Luis Buñuel *Las Hurdes* (1933), cuya exhibición fue suspendida por las autoridades de la Segunda República española) y de todos los documentales que se han tenido que producir en la clandestinidad o en períodos de dudosa legitimidad democrática de los entes de poder (como puede ser también el caso de la Transición española), por no mencionar, ya que se trataría en primer lugar de películas de propaganda, de dos filmes como *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1934) y *Olimpiada* (*Olympia*, 1938), ambos filmados por Lenny Riefenstahl por mandato directo del III Reich alemán. Así, pues, no creo que el documental pueda vincularse a la salud democrática de un país, pero sí suele tomar más fuerza cuando se atraviesan momentos de cierta agitación social (y con esto no me refiero sólo a la proliferación de documentales sociales o combativos).
6. Este atraso ya lo denuncia Meere en 1993 (*op. cit.*).
7. BRIAN WINSTON, *Lies, Damn Lies and Documentaries*, British Film Institute, Londres, 2001.
8. Cuando el documentalista cruza esta línea para ponerse al servicio de unas ideas previas, se sitúa en el incómodo terreno del filme de propaganda, un tipo de documental en el que los protagonistas pasan a estar al servicio de las ideas. En este sentido, es digno de mención el trabajo del GPO británico, que fue capaz de darle la vuelta al planteamiento propagandístico de su producción (pasos que después, durante la Segunda Guerra Mundial, fueron desarrollados magistralmente por Humphrey Jennings). Sobre este tema se puede consultar JOSEP MARÍA CATALÀ y JOSETXO Cerdán, «La mirada y la ira», en CARLOS F. HEREDERO y JOSÉ ENRIQUE MONTERDE, *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine*

británico, Festival Internacional de Cine de Gijón, Gijón, 2001, p. 53-63.

9. En este sentido, tampoco está de más que los programas más baratos en el terreno de los *factuals*, en los que se incluiría como hemos dicho en la primera nota el documental como un subtipo, sean los programas de tele-realidad (programas que además permiten una gran rentabilidad, ya que generan parásitos a lo largo de toda la programación de la emisora en la que se emiten).
10. Tampoco parece secundario, aunque no sea el momento de discutirlo, el hecho de que este paso se dé en un momento especialmente clave en el que la televisión se convierte en la fuente principal de financiación del audiovisual (obligada por ley) y en el que las directrices de la Comunidad Europea relativas a la televisión sin fronteras son cada vez más claras.
11. JAIME J. PENA, «Cine español de los noventa: Hoja de reclamaciones», en *Secuencias*, 16, segundo semestre de 2003, p. 38-54.
12. El término lo extraigo de una conversación con el director de *Cravan vs. Cravan* (2002), Isaki Lacuesta.
13. Véase MARIO GARCÍA DE CASTRO, *La ficción televisiva popular*, Gedisa, Barcelona, 2002.
14. En los últimos años se han realizado serios esfuerzos en nuestro país para intentar poner un poco de orden en este cajón de sastre en el que se ha convertido el término *documental*, pero el más destacable de todos es el artículo de JOSEP MARIA CATALÀ, en el que empezó a reivindicar el término *film-ensayo*: «El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva», en *Archivos de la Filmoteca*, 34, febrero 2000, p. 78-96. Este texto fue premiado como mejor artículo de investigación del año por la Asociación Española de Historiadores de Cine, y desde entonces el término film-ensayo ha tenido bastante buena fortuna tanto entre teóricos como entre cineastas.
15. No se me escapa que, en este sentido, se puede argumentar que serán las cifras que ofrecen las películas

en taquilla o en el *share* televisivo las que acabarán marcando las referencias culturales y políticas. Pero se trata de un argumento excesivamente débil. Veámoslo con dos ejemplos. El documental televisivo que ha arrastrado a más espectadores en todo el mundo en 2003 (hasta hoy) ha sido la coproducción internacional *La odisea de la especie*, que programó TVE en *prime time* y en su primer canal. En toda la campaña de promoción de la obra la palabra *documental* no se utilizó ni una sola vez. Así que difícilmente éste puede ser el modelo a seguir para que el género se encuentre con la sociedad. En cuanto a las salas, la gran sensación de la temporada ha sido *Bowling for Columbine*, una superproducción documental, perfectamente válida en cuanto a sus apuestas formales, pero que sólo se puede orquestar desde un lugar como Hollywood. Por tanto, en este caso es el modelo de producción el factor que invalida el ejemplo.

16. JOSEP MARIA CATALÀ, «La necesaria impureza del nuevo documental», en *Documentaria* 2003. Muestra Internacional de Cine Documental de Mujeres. *Sexo, Mentiras y Mundialización*, Catálogo, Santa Cruz de Tenerife, 2003, p. 25.

17. Op. cit., p. 26.

Entre Méliès y Lumière: Conversación entre los directores Joaquim Jordà y Marc Recha

Joaquim Jordà (Santa Coloma de Farners, 1935) es director, guionista y traductor. Alumno de la Escuela Oficial de Cinematografía (antigua IIEC), joven socio de UNINCI (la productora vinculada al Partido Comunista) y pieza fundamental de la Escuela de Barcelona, en 1969 se fue a Italia, donde permaneció más de tres años, en los que dirigió filmes militantes del Partido Comunista Italiano. Cuando regresó a Barcelona, en 1973, desconectado del mundo cinematográfico, se dedicó a lo que será una constante en su vida: la traducción de libros, principalmente para Anagrama. *Numax presenta* (1980) supone su retorno a la realización tras casi diez años de ausencia. La siguen numerosos guiones para varios directores, entre los que destaca Vicente Aranda, y los cuatro largometrajes dirigidos hasta el momento: *El encargo del cazador* (1991), *Un cos al bosc* (1996), el premiado *Mones com la Becky* (1999) y la obra aún no estrenada *Joc de nens* (2003), sobre el caso de pederastia en el Raval de Barcelona. En el año 2000 la Generalitat de Cataluña le concedió el Premio Nacional de Cine y Audiovisual. Actualmente y, desde hace unos años, también es profesor en los estudios de Comunicación Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra.

La reciente irrupción de la dicotomía formal y conceptual de «ficción *versus* realidad» en la práctica cinematográfica no sólo ha generado múltiples debates y reflexiones entre cineastas y teóricos, sino también nuevas formas de lenguaje visual que apenas empiezan a ser exploradas. Desde los orígenes del cine, como se suele decir, se creó una línea clara que separaba lo real de la ficción. A pesar de que todavía hoy, cuando se cruza esta línea, todos parecen saber en qué lado están, la línea se hecho más gruesa y abarca los territorios más fuertes de libertad en la práctica cinematográfica y, en consecuencia, para atraer el

Marc Recha (L'Hospitalet de Llobregat, 1970) es director de cine. La actividad de Marc Recha en el terreno cinematográfico empieza en el campo del cortometraje con piezas como *El darrer instant* (1988), *La maglana* (1991), *És tard* (1994) y *L'escampavies* (1997). En 1988 se traslada a París, donde trabaja como asistente para Marcel Hanoun. Su pasión por el paisaje y la poesía visual se plasman en los cuatro largometrajes que ha dirigido: *El cielo sube* (1991), *L'arbre de les cireres* (1998), la galardonada *Pau i el seu germà* (2001) —que participó en la sección oficial del Festival de Cannes— y la recientemente estrenada *Les mans buides* (2003). Premio Nacional de Cine y Audiovisual de la Generalitat de Cataluña en el año 2002, es, desde hace unos años, profesor en los estudios de Comunicación Audiovisual en la Universidad Pompeu Fabra.

interés tanto de los círculos teóricamente especializados como del público general.

Quaderns del CAC ha reunido a dos directores de cine, Joaquim Jordà y Marc Recha, para contrastar dos ejemplos de recorrido creativo por la línea citada: partir del campo del documental (de lo que llamaríamos real) y permitirse las libertades ensayísticas de introducir todo tipo de elementos de representación sin perjuicio de la credibilidad de la obra; o, por contra, moverse inequívocamente en el campo de la ficción, pero llenándola de elementos de realidad que hacen que el espectador la sienta de un modo diferente.

Joaquim Jordà (J.J.). Creo que esta situación es característica de momentos de crisis, de crisis real. Hace tiempo que se está hablando de la muerte del cine. Es decir, probablemente es una metáfora poco afortunada (hablar de la muerte), pero sí que podemos hablar de un punto de crisis fuerte, una de las muchas crisis que ha vivido el cine durante sus más de cien años. Esta crisis tiene seguramente muchos orígenes; tiene orígenes antiguos y orígenes recientes. La entrada de las nuevas tecnologías ha creado una nueva forma de hacer cine. Pero esta crisis se está resolviendo en cierta manera —o se resolverá, si se resuelve— con una especie de muerte y resurrección, una especie de ave fénix que renacerá de sus cenizas y que, a su vez, está reuniendo aquella dicotomía, que considero errónea, que se creó en el nacimiento del cine con la falsa división entre Méliès y los Lumière. Lo que parecía marcar dos caminos diferentes (Méliès marcaba la ficción y los Lumière, el campo de la realidad, de la creencia de realidad) nunca los ha marcado realmente. Godard, de hecho, ya dijo que, al fin y al cabo, filmar un espectáculo de magia no es más que hacer un espectáculo, no es más que hacer un documental sobre un espectáculo de magia. Inversamente, los Lumière manipulaban absolutamente esta realidad, la realidad con la cual operaban.

La escena de *La salida de los obreros* de la fábrica se rodó varias veces para que su final coincidiera con el cierre de la puerta y se ordenó los personajes según su altura, las afinidades físicas o no afinidades. Había una puesta en escena que en cierta manera contradice la idea de que el documental simplemente sería una puesta en imágenes. Entonces, si existe una puesta en escena (y es muy arriesgado decir cuál es el límite entre puesta en imágenes y puesta en escena) las fronteras también son muy imprecisas.

Un ejemplo de esto es lo que está haciendo Marc, especialmente en las dos últimas películas. Es decir, mientras que las dos primeras —quizá no estés de acuerdo— todavía están mucho más en el campo de la ficción, *Pau i el seu germà* y la última, en cambio, sí que se mueven en un territorio muy fronterizo, y de una manera muy liberal. La voluntad de coger un paisaje, por ejemplo. Tú me dirás «el cine siempre ha tenido una voluntad paisajística». No es cierto. El cine de ficción ha perdido durante mucho tiempo toda la voluntad paisajística, es

decir, ha utilizado paisajes a modo de fondos arquitectónicos. Pero tú utilizas el paisaje, y utilizamos la palabra *paisaje*, no como fondo arquitectónico, sino como un elemento más del argumento. Eso sí que viene directamente de una preocupación concreta.

Marc Recha (M.R.). Es curioso porque, cuando empecé a hacer cine, estaba en esta dicotomía. No sé si era consciente de que existía, porque creo que ni siquiera era consciente verdaderamente de la presencia de los hermanos Lumière. Empecé a hacer películas muy próximas a Méliès, es decir, más en la línea de una voluntad, digamos de invención y recreación de toda aquella historia del cine. Es cierto que después he recalado directamente en los Lumière, algo comprensible si se ven todos mis primeros cortos, en 35 mm, incluido prácticamente *El cel puja*. Después viene este período tan largo sin hacer nada y entonces sí que viene otra voluntad, la voluntad de acercarse a la realidad y mirarla, supongo que más similar a lo decía de los Lumière. Es una voluntad que evidentemente no sólo trata de poner la cámara en cualquier lugar, sino que también juega con la posibilidad de manipular los elementos.

Ahora bien, sí que es cierto que después de *Les mans buides* personalmente me he replanteado muchas cosas y todavía no sé qué camino tomar. De repente, con *Les mans buides* tengo por primera vez un guión que está muy elaborado, es decir, que entra dentro de los estándares de un género que se podría situar, con o sin coqueteo, dentro de la comedia. A partir de este guión, ¿qué haces? ¿Lo ruedas tal cual está, como si se tratara de un folletín y empiezas a filmar cada página? ¿O sigues un poco lo que inicié en *Pau i el seu germà*? Eso es lo que me encontré en el rodaje. Es decir, hubo un momento de pánico en que me encontré solo; claro, nadie podía decirme nada. Era una decisión muy personal, pero me quedé solo con unos elementos que yo no controlaba: tenía un guión muy detallado y muy bien encadenado, pero, al mismo tiempo, tenía a mi alrededor una realidad que yo había elegido expresamente y que estaba dispuesta a echarlo todo a perder. Pero, ¿yo era capaz de encajar este golpe o no? Esto era un problema enorme. Después, el guión tenía un sentido del humor muy bestia, un *humor de hiena*, o como se quiera. Es decir, si la gente hubiese visto la película tal cual estaba escrita en el guión, posiblemente se habría

estrenado incluso en mil cines más, pero no lo hice. ¿Por qué? Porque creo que me puse una trampa a mí mismo sin saberlo: elegí Port-Vendres, y Port-Vendres es el lugar más depresivo de la Tierra. Entonces, ¿cómo combinas este estado de depresión y de desilusión con una comedia? Aquí me lancé a la piscina y la verdad es que pensaba que no saldría de ésta y a veces pienso que no lo he conseguido.

J. J. Es que la puesta en escena lo puede digerir todo, lo que no puede digerir nada es el guión.

M. R. Exacto.

J. J. No conozco tu guión, pero estoy seguro de que te recortado páginas y páginas y páginas.

M. R. Sí, sí, evidentemente.

J. J. Y que te han eliminado (eso me lo han dicho) personajes y personajes y personajes. Personajes que tienen cabida en un guión escrito, pero que después te das cuenta de que no cuando pones a los actores, que son las personas que intervienen realmente en aquella filmación. Los actores, que tampoco lo son, lo son porque hay un estatuto determinado, pero no están intervenidos, actuados, manipulados como actores; están manipulados, intervenidos y dirigidos como espacios corporales que se mueven dentro de un espacio físico, hacen un oficio, evidentemente. A partir de entonces, seguro que te han hecho recortar páginas enteras de este guión, y te han suprimido, seguramente, personajes completos. Aunque estoy haciendo hipótesis sobre una cosa que conozco una parte, que es la película, pero no la otra, que es el guión, me gusta imaginar que cuando te los encuentras allí, hay personajes que no caben.

¿Qué quiere decir eso? Que en estos momentos de crisis se ha conquistado algo muy importante: salir de la dictadura del guión que ha invadido todos los grandes momentos de crisis. Hasta ahora, todas las crisis del cine se han resuelto diciendo: «Démosle el máximo protagonismo al guión», creemos un cine presidencialista donde el guión sea el presidente, el que parte y reparte. La crisis se resuelve así. En estos momentos nos encontramos con la primera crisis, una crisis real y fuerte —que, probablemente, a muchos nos dejará fuera del viaje—, que se resuelve en sentido contrario. Es decir, no se resuelve privilegiando el guión,

sino la puesta en escena, digamos la puesta en realidad, la puesta en situación. Creo que esto es muy importante porque es la primera crisis que encuentra una salida hacia delante y no hacia atrás. Todas las crisis se han superado recuperando el pasado, maquillándolo... y, en cambio, ésta no. Está muy bien que lo haga gente muy diferente, porque lo estoy viendo en películas como la tuya, pero también en la película de Rosales. Es una película con una puesta en escena extremada y muy rigurosa, y, no obstante, es una película donde hay una entrada desde la dirección de actores que hace que los propios actores y la propia estructura del relato —esa estructura casi de metrónomo, en que cada unidad tiene un peso equivalente a la otra— tengan una clarísima influencia del documental. ¿Quiere decir eso que son híbridos? No, creo que lo se rompe es el concepto *híbrido*. Algunas piezas tienen más peso en el documental y otras tienen más peso en la ficción, pero, en conjunto, están empezando a fabricar una pareja que vive de ambos. El etiquetado no tiene sentido.

El azar, muy relacionado con esta fuerza que lo real ha retomado, debería ser un elemento de la producción. En la producción debería haber un departamento llamado *azar*, y regarlo de vez en cuando para verlo florecer, cultivarlo, darle un espacio.

M. R. Creo que el azar no se puede producir si no se llega al rodaje con todo pensado y preparado antes de comenzar. Es decir, lo único que se pide a los productores es que tengan esa visión o esa capacidad de encaje que tú llamas *departamento de azar*; es igual, se trata, sencillamente, de que si la película se puede hacer en 10 semanas, pues en 10 semanas ruedas cronológicamente y, por tanto, todo el equipo técnico y el equipo de actores saben que se exponen a eso. Por este motivo, también insisto mucho en hacer tres o cuatro semanas más de ensayo con los actores en el lugar del rodaje, en los lugares donde filmaremos, y gradualmente se irán incorporando la cámara y el sonido. Sin embargo, sigo insistiendo que tengo mis dudas. Lo he pasado muy mal, porque la realidad que me rodeaba era tan salvaje e incidió de una manera tan bestia en la ficción que yo había creado —ficción que, a su vez, partía de una realidad que yo había visto—, que no sabía hacia dónde ir. Es decir, llega un momento en que caes en el remolino del azar y te dejas llevar, y creo que ésta no es la solución. Hay un hilo que se debe seguir, si no, no es necesario hacer ese guión.

J. J. Dicen que los partos son dolorosos.

M. R. Sí, es doloroso, pero, atención, seguiré especulando acerca de esta película, *Les mans buides*, que tenía que ser una película, insisto, alocada, que cuando leías el guión, y cuando lo escribimos también, reías sin parar. Era una locura. ¿Por qué, entonces, de repente se escapa? Lo ves ante ti, ves aquella realidad que te rodea y dices: «Pues dejo que entre». Cuando dejé que entrara, tuve que cambiar todo el montaje. Hasta tuve que poner las músicas de Dominique A, que entraron en la última fase del montaje, que no estaba previsto. Pero es que aquella película... recuerdo que, incluso en la fase de montaje, bromeando, cogimos toda la banda sonora de Alfred Hitchcock de *¿Quién mató a Harry?*, la pusimos en la película y funcionaba perfectamente. Ahora bien, dado que filmamos de una manera que se correspondía más con la realidad que nos rodeaba, la cosa ya funcionaba. A partir de aquí tuvimos que cambiarlo todo, incluso se tuvo que crear ese *flash back* de la vieja que no estaba en el guión, y a partir de aquí salió una película sobre incomunicación, una película ralentizada, una película que tenía un humor negro subterráneo, pero que no... ¿Eso es un fracaso? ¿Es un error? ¿Qué ha pasado? No lo sé, pero en todo caso me he sentido dentro de unas fronteras que han desaparecido de repente, han quedado invisibles y me he encontrado solo en medio del paisaje.

J. J. ¿Y cómo lo vives?

M. R. Con un desconcierto total. Ahora, con la seguridad de que me he sentido cómodo cuando he entrado en este paisaje. Pero también piensas: «Marc, esto ya lo has hecho, ¿por qué no haces otras cosas? Ya te sientes seguro, en este paisaje». No quería entrar en este paisaje que me decía «entra aquí y empieza a filmar», porque ya sabía cómo hacerlo. Para mí, el reto era combinar o no este intento de entrar en el género, que en este caso era la comedia dramática y, a partir de aquí, ver qué hacía. Ésta es mi gran duda en cuanto a continuar haciendo cine. ¿Qué hago? Estoy de acuerdo contigo, y siempre lo he pensado, que el guión es una pauta de trabajo y también estoy de acuerdo cuando lo dices respecto de la crisis. La gente habla de crisis en el cine y yo tampoco lo he entendido nunca, pero lo que dices es cierto: cuando una cosa no va bien, todo el mundo dice: «¡Los guionistas tienen que hacer buenos guiones!». Y los guiones son sólo eso, una pauta.

J. J. El guión es un elemento censorial, siempre lo ha sido, de una manera directa cuando existe una censura establecida, oficial, y de una manera más profunda, actualmente; es un elemento de censura del productor. Es decir, el productor decide que hace algo y determina sus posibilidades a partir del guión. El guión pasa por todas las manos y las manos van ejecutando. Aquí todos pueden meter baza, de modo que se convierte en la facilidad que das a la censura, es la puerta que abres a la censura. En la puesta en escena del rodaje, por muchos productores incompetentes que tengas, el rodaje lo salvas —y tú lo sabes perfectamente— porque haces lo que te apetece. El productor te puede impedir hacer algo, pero no te puede impedir que adoptes la solución que tú encuentras. En el rodaje tengo libertad. En el guión, en cambio, todos pueden meter la mano, es más, todos meten la mano, de una manera u otra, todos opinan... En este sentido, sí que es importante superar esta crisis de esta manera. ¿Que eso crea conflictos? Pues claro que los crea, Marc, todos los del mundo. En cierta manera, si alguien tiene oficio y una buena estructura productiva, filmar un guión es lo más fácil del mundo. Dice: «Quiero hacer cuatro planos en lugar de tres»; bien, eso puede ser un conflicto, pero hacer tres páginas de un guión conjuntamente en un rodaje es algo que sólo exige tener un poco de oficio y algo más. ¿Y cuál es el resultado? Pues si el guión está bien, como dicen, estará bien, estará regular... Pienso que hacer películas no es llenar guiones, es hacer películas. El guión debe jugar un papel auxiliar, debe ser una guía, porque hace falta una guía. Yo, por ejemplo, he rodado sin guía y por eso me he encontrado con los problemas que me he encontrado.

M. R. Lo que yo hago es hacer un tipo de guión muy literario, es decir, alejado del guión. Entonces, como son tan literarios, nadie los toma como guiones, pero sí que a veces seducen a mucha gente. Y de una manera muy global, todo el equipo se siente implicado porque no lo lee como un guión, sino como si fuese un cuento o un libro. A partir de aquí, todo el sonido está muy descrito, o la luz, o los paisajes... Recuerdo que con Pau i el seu germà me decían: «¿Pero eso quieres filmar, este caracol que pasa por aquí o este ruido que decías?» Dices: «No, no hay que filmarlo», pero ya está escrito, porque quiero que os impregnéis de todo eso y ya hemos dado un pequeño paso adelante. Después, en los ensayos, ya vendrá la construcción de los

decorados dentro de la realidad, etc. Pero me parece que también es necesario trabajar guiones, al menos yo me siento bien, muy literarios, que quizá tienen pocos diálogos, eso sí que es verdad. Normalmente, ves los guiones de los telefilmes y todo es diálogo.

J. J. Es como un texto de una pieza teatral. Tienes unos personajes, entran, salen...

M. R. Entonces, ante un guión así, donde todo son diálogos, ¿qué puede hacer el director o la directora de fotografía? Nada. En cambio, yo creo que la directora de fotografía, por ejemplo Hélène Louvart, lee lo que yo le escribo, que quizá es pura literatura, mal escrita, pero en todo caso hay un intento de comunicación, y ella recibe lo que yo quiero explicar. Entonces, en un momento coge la cámara, le digo cuatro cosas y ya estamos haciendo una coreografía. Ante un guión en el que todo son diálogos, ¿qué hace el operador? Se queda así y dice: «¿Y ahora qué hacemos?»

J. J. Lo entiendo perfectamente, es un guión que a ti te sirve porque te orienta. El productor probablemente se caga en este guión, pero, en cambio, al operador —no sé si al ayudante de dirección también, creo que no le gusta—, a los actores y al sonido les va muy bien, porque les da ideas. Ahora bien, a tu productor no creo que le guste ni pizca, porque ¿qué puede hacer con él? No lo sabe. Yo, que como guionista sé qué precios piden, sé que tus guiones serían aceptables como guionista. Fundamentalmente, aceptables para ti mismo, porque si tu guión, un día, lo dices a otra persona, nunca se podría mover con este guión que has hecho. Pero, en cambio, para ti no son guiones exactamente, lo que haces es un tipo de preparación escrita del clima, el ambiente, las situaciones, el aire que quieres en el rodaje, y después, dado que eso, a su vez, es literatura, y la literatura es imprecisa, tú lo sabrás modificar y no tienes por qué hacer caso de lo que has escrito. Pero, en cambio, sirve para que tanto tu operador, como tu técnico de sonido, como tus actores, lleguen al rodaje y estén imbuidos de algo, es decir, se muevan, se muevan dentro de unas palabras, se muevan dentro de unas acciones y se muevan dentro de unos espacios. En este sentido, es fantástico escribir guiones. Ahora bien, si un día quieres profesionalizarte, despídete de esta forma de escribir porque no...

Yo, como guionista —ahora estoy escribiendo un guión de ficción para Icíar Bollaín—, me pongo al servicio del director. Mi aportación es oficio e ideas vinculadas al oficio. Nunca pongo presuposiciones de este tipo. A Icíar nunca le diré: «El guión se ha acabado, está muerto», no se lo diré nunca, ya lo sabe. Pero no se lo diré cuando trabaje, porque es diferente.

En *Mones com la Becky* vi que mi propia enfermedad formaba parte de la película y, por necesidad, me introduje en ella. No es que estuviera contento, pero una vez encontrado, lo aproveché, y lo hice porque veía que era la única manera de crear una relación real con los personajes, con los actores, con los protagonistas de la película. La solución era estar allí y que me vieran como uno más. Otras veces ha sido por juego, un juego privado por el que sales allí a hacer un pequeño papel. Pero en el caso de *Mones* es muy significativo, porque si nos movemos dentro del área documental, en contra de lo que dice la ortodoxia, pienso que la presencia física del realizador, del director, es casi imprescindible: tienes que dar la cara. Si estás haciendo un documental, dices que eso es verdad, pues si es verdad, tienes que certificarlo estando dentro. Con uno objetivo u otro, pero esto es así. Ahora bien, yo no me encierro en esto. Tengo un proyecto que ojalá pueda llevar a cabo el año que viene, que es un musical, y un musical es el género más alejado aparentemente del documental. Pero creo que también se puede encontrar un híbrido; se puede hacer un musical que incluya estos elementos que salen de aquí, pero claro, trabajarás de otro manera.

M. R. ¿Crees que el cine debe tomar una dirección determinada?

J. J. No es que yo esté pensando que el cine debe tomar una dirección determinada. El cine puede ir hacia muchos lados, y si estamos hablando de este camino que le está marcando la crisis actual, no significa que no haya excepciones. Las hay y me encantaría poder cultivar las excepciones, en lugar de ir a parar a esta presencia. Porque esta presencia tiene casi siempre unos objetivos muy diferentes, a veces es el exhibicionismo y otras, la necesidad.

Lo que intento decir es que a veces las cosas no pasan por sí solas y hay que provocarlas. A veces pasan solas, intento que pasen solas. Tienes que ir canalizándolas y esta tarea no es algo nada artificial. Es decir, las cosas no se canalizan solas. Las canalizas marcando tendencias, yendo a la derecha y ver si te sigue alguien, yendo a la izquierda y

ver si te sigue alguien, deteniéndote y ver si te sigue alguien.

Por otro lado, soy un realizador muy despreocupado por la forma del encuadre. Eso es trabajo de un operador de confianza. Me importa muy poco que haya un peso por aquí u otro más allá. Sí que me importa, pero me importa cuando lo veo en proyección, no me importa marcarlo antes. Puedo librarme de esta preocupación y traspasarla al operador. He hecho cuatro películas con Carles Gusi. No es que me guste todo lo que hace Carles Gusi. Hace películas con otra gente que, en lo referente al encuadre, no comparto sus decisiones, pero sé que cuando estamos juntos, él sabe perfectamente lo que me gusta. Por eso hablamos poco de ello. Sí que hablamos, pero yo puedo desentenderme, no tengo que estar allí sufriendo porque la cámara se mueve un centímetro más, un centímetro menos, como le pasa a otra gente. No, y pienso que eso es una manera de hacer que vuelve a reunir estos conceptos antiguos o convencionales de ficción y documental. Hay una manera diferente de la puesta en escena. Quizá antes hemos dicho que había puesta en situación, que es puesta en imágenes, puesta en realidad, pero es una mezcla de todo eso.

Por ejemplo, la última película de Rosales me apasionó. La he visto tres veces en diez días. La vi un día por casualidad y la volví a ver al cabo de tres días, y la volví a ver al cabo de cuatro días. Me pareció fascinante por sus sacrificios. Es la primera vez que veo hablar en español como se habla aquí, este español catalanizado. No es que me fascine, porque no es el aspecto que más lo hace, pero me parece una buena idea, una bona aportación.

M. R. Yo creo que en Barcelona hay una tendencia, consecuencia de muchas cosas, a esconder la realidad lingüística que se vive, y me parece incomprensible. Si salgo a la calle, la gente habla en español, la gente habla en catalán, habla en árabe, habla en inglés, habla como quiere. Esta gente que se empecina en hacer películas donde la gente sólo habla en español... no lo entiendo. Es decir, es como hacer lo que antes hacían los demás. Sólo hacemos películas donde la gente hable en catalán. No. La realidad es muy diversa. Una cosa es decir: «Welles también hacía Otelo y todos hablaban en inglés», eso es otra historia, pero si tú juegas a reflejar la realidad que te rodea, no tiene sentido. Es decir, me empieza a parecer realmente sospechoso —antes me sorprendía— que todo el mundo se exprese en español. Por no hablar de los

telefilmes. Aunque digan que es una condición de coproducción, no lo entiendo.

No es un tema lingüístico, es un tema relacionado con el hecho de que si juegas con la realidad que te rodea, la gente se expresa de la manera que sea. Cuando voy al mercado a comprar, me expreso en catalán y en español con todos, porque supongo que no sé otros idiomas, porque si no también los hablaría. Ahora bien, no se puede plantar la cámara allá y que todos hablen en español. Y dices: «Vale, pues yo aquí ya no entro».

J. J. La lengua catalana, que es admirable cuando está escrita por un Ruyra, y hasta por un Espriu, es horrorosa cuando pasa por TV3, parece una lengua de analfabetos: no saben conjugar los verbos, tienen una sola manera de conjugar, con un auxiliar, no saben utilizar los indefinidos, no saben utilizar los anteriores, no saben utilizar un subjuntivo, porque no les cuadra. TV3 está vulgarizando la lengua catalana a ciertos niveles.

En mi última película, *Joc de nens*, te das cuenta de que en el aparato judicial, el único que habla en catalán es el principal encausado, el hombre que teóricamente es el personaje más odiado de Cataluña y que será encarcelado decenas de años. Este personaje habla en catalán y el juez, que es catalanohablante, le contesta en español. El juez sólo deja de hablar en catalán al acusado y a Armand de Flavià porque es aristócrata, genealogista y homosexual ilustre. Es el único a quien el juez, de turno, contesta en catalán.

M. R. En *Les mans buides* yo llego con una idea a Port-Vendres y resulta que nadie habla catalán, es decir, es mentira. Allí hay cuatro personas con unos complejos terribles, que han sido tan machacadas que no lo hablan. ¿Qué hago entonces? No me preocupo por el hecho de que la gente hable en catalán. Lo que hago es recortar y finalmente queda en un 10 % o 15 % y pico hablado en catalán. Fíjate, además, que la gente que habla en catalán son las personas de fuera, que lo hablan entre ellas. Pero yo me rijo sólo por la realidad. Ahora bien, podría hacer que todos hablasen en catalán. Y es la reflexión que hago con mucha gente que está haciendo cine aquí y que en sus películas, insisto, sospechosamente todos hablan en español.

Transcripción: Laia Àubia

A propósito de la ficción realista: Conversación entre los productores Pierre Chevalier y Jordi Balló

Pierre Chevalier es productor de cine y televisión. Durante doce años ha sido jefe de la Unidad de Ficción de la cadena ARTE, donde ha producido cerca de 350 piezas. Ha trabajado con autores franceses y de otras nacionalidades de prestigio internacional, como Joao Cesar Monteiro, Tsai Ming Liang, Lars von Trier, Arturo Ripstein, Oliver Assayas, Chantal Akerman, Emir Kusturica, Walter Salles y Hal Hartley. También ha sido el descubridor de cineastas franceses de la nueva generación más destacados de los últimos años, como Robert Guédiguian, Laurent Cantet y Erik Zonka. El martes 30 de septiembre, el día anterior a la realización de esta entrevista, renunciaba a su cargo en la Unidad de Ficción de la cadena ARTE, aunque continúa formando parte de este equipo de trabajo. Actualmente inicia una nueva etapa profesional en la Villa Médicis de Roma.

J. Balló (J.B.). El motivo de esta conversación es reflexionar sobre un cierto tipo de ficción que está en la frontera: la ficción de la realidad. ¿El término es adecuado?
P. Chevalier (P. CH.). Perfectamente. Lo que me interesaba cuando llegué a la televisión, un medio que conocía muy poco, más bien en un sentido negativo porque yo procedía de la producción cinematográfica, era justamente la idea de lo real. Tengo la impresión de que en Francia se da un cierto agotamiento de una generación de realizadores que tuvo mucha repercusión en los años sesenta y setenta, los años de la *nouvelle vague*. Es un movimiento que me parece que se extingue, pierde la noción de autor e, incluso, la de autoridad en ciertos momentos. En los años noventa se produjo una excepción, Maurice Pialat, quien, al mismo nivel que el estado de realización, adoptaba como raíz, como materia de la creación, lo real. Ha hecho lo mismo en la televisión con *Une maison de bois* y en el cine con *A nos amours*, *Loulou*,

Jordi Balló es profesor del Área de Ideación y Guionaje de los estudios de Comunicación Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra. Es director del Master en Documental de Creación de la UPF y director de Exposiciones del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. En el marco del Master en Documental ha producido los filmes *Mones com la Becky*, de Joaquim Jordà, *Buenaventura Durruti*, *anarquista*, de J. L. Comolli, *En construcción*, de J. L. Guerin, y *Cravan vs Cravan*, de Isaki Lacuesta.

etc., siempre con una voluntad de realismo que, de hecho, era muy diferente de la voluntad de imaginario y de autoría de la nueva gramática de la *nouvelle vague*. Creo que la televisión es un lugar de confrontación con lo real y que éste es un verdadero combate, mucho más importante que aquél decidido a generar imaginario en las obras, en las obras que hacen obra. La noción programa me pareció más importante que la noción *obra*, y la noción *hacer*, más importante que la noción crear, puestos a aventurar una hipótesis de trabajo. Así pues, decidí que la gran diferencia entre la televisión y el cine es que el cine parte del alma, de la inteligencia, de la imaginación, mientras que la televisión parte de lo real. La función de la televisión es, sobre todo, una función de comunicación, una función social, una función de información, que aquella función estética de trascendencia siempre ha rechazado. Algunas veces ha sido recuperada de forma francamente lamentable por el comercio, por ejemplo, por los videoclips, por la publicidad,

sobre todo a partir de la invención del vídeo. Lo que me interesaba era producir programas de televisión donde pudiera venir a gente que nunca había trabajado en la televisión y que nunca había tenido una hipótesis de trabajo sobre lo real, de confrontación con lo real. Gente que en su trabajo dentro del marco cinematográfico, incluso en primeras obras, encontraban otro mundo, lo inventaban, y no trabajaban en el interior de este mundo, en el interior de la realidad. Eso es lo que realmente me apasionaba.

J. B. Tengo una pequeña anécdota muy reciente relacionada con Maurice Pialat y Joaquim Jordà. Jordà ha hecho un gran filme documental sobre un caso de pederastia en el Raval, sobre la hipocresía social. Acabamos de proyectarlo en el Festival de San Sebastián. La persona responsable del etalonage de la película le dijo a Jordà: «Pienso que los colores de este filme son los colores de los filmes de Pialat». Joaquim Jordà se entusiasmó: «Es magnífico. Es la primera vez que un *etalonador* ha visto los filmes de Pialat». En los filmes de Pialat, el rodaje está inscrito, una característica de muchos filmes de lo real, de muchos filmes que tú has producido para la televisión.

P. CH. Sí. De este modo, la tensión del rodaje crea la emoción. La emoción no es el producto de un trabajo de guión sino que es fruto de un trabajo del azar.

J. B. Para que ese azar sea visible, ¿el rodaje debe ser cronológico? ¿Para ti es importante?

P. CH. ¿Te refieres a la hipótesis de Renoir?

J. B. Sí. Ya que piensas que la idea del azar puede ser una aportación positiva, ¿piensas que debe respetarse la cronología del filme en el rodaje?

P. CH. Pienso que el azar está en todas partes, en el principio, en el final y en el medio, que cada realizador tiene un método y que, de hecho, este método no se puede agotar ni imitar. Pueden proponerse soluciones, pero él es el que encuentra este método y a él atañe afirmar y meditar de manera muy rápida, en tiempo real, el azar que aflora en el rodaje. Para mí, el rodaje es tanto la afirmación del azar como la persecución del objetivo del programa.

J. B. De este modo el guión no es la prisión del filme.

P. CH. Me doy cuenta de que el guión nunca me ha interesado.

J. B. Pero hoy, en una política de filmes para la televisión, el guión es muy importante desde una perspectiva conservadora; y, además, es donde emerge la política ideológica de la cadena.

P. CH. Totalmente de acuerdo.

J. B. Teniendo esto en cuenta, ¿cuál es tu trabajo sobre el guión, sobre la escritura al seleccionar los proyectos?

P. CH. Es un trabajo muy diferenciado porque alberga muchos segmentos de trabajo: la colección, es decir, los filmes individuales reunidos en series, la tradición de la televisión, la soledad y el riesgo en la televisión, muchas cosas muy convencionales y cosas mucho más creativas y originales, por ejemplo *La porte du Soleil*, que es la historia de Palestina desde el punto de vista de la gente palestina desde 1947, justo en el momento de la creación del Estado de Israel, hasta el momento actual, a partir del relato de combatientes que sabes que van a morir y con un guión sin cronología, fragmentado, parcelado, como los territorios ocupados. Hay, en todo caso, sectores de intervención muy diferentes, pero, en general, lo que me más importa es el punto de vista de la realización, mucho más que el de la narración. Es realmente diferente. Se parte de una herramienta que es el guión. Para mí, el guión es sólo una herramienta, no un objetivo. Es una caja de herramientas. Se puede trabajar mucho sobre el guión antes del rodaje, se pueden hacer siete u ocho versiones. Siempre hay una gran diferencia entre la versión preparada para filmar y la versión filmada. De todos modos, el guión se escribe completamente en el montaje. A mi modo de ver, el guión es un proceso, una etapa absolutamente necesaria de trabajo, pero en ningún caso suficiente. Es una etapa precaria, provisional, de trabajo. Pero no la podemos obviar.

J. B. Creo que era Claire Denis que cuando le preguntaron una vez qué era real respondió que era su prometido besándose en la acera de enfrente con otra mujer [risas]. Creo que era Claire Denis, porque hay dos Claires, pero creo que era Claire Denis.

P. CH. Hay tres Claires: Claire Simon, Claire Denis y Claire Devers.

J. B. Pero creo que era Claire Denis porque Claire Simon

era la asistente de Wenders, ¿no?

P. CH. Exacto, pero lo que dices es propio de Claire Denis.

J. B. Me parece interesante reflexionar sobre la idea de lo real, lo que tú has llamado *ficción* de la *realidad* o *realidad*, es un concepto más cercano al espectador que al realizador. Es un concepto entendido como verdadero.

P. CH. Es la irrupción de la realidad.

J. B. Sí, es verdad.

P. CH. Para mí esta irrupción de la realidad desde hace 10 o 15 años ha hecho estallar muchas cosas buenas: mucho pensamiento dogmático y copia artística, y eso evapora completamente la noción de autor porque lo que es real son mil autores. Mil autores que están obligados a estar, a trabajar con lo real. Es otro problema y otro combate que el de imaginar una obra. Es un verdadero combate que debe existir, que debe continuar. Confrontándose con la realidad se hace alguna cosa. Eso es nuevo, a mi modo de ver. Es nuevo en los artistas, en los autores, en el arte.

J. B. Cada vez que alguien dice: «De acuerdo, haremos un filme sobre lo real» en una política de programación, parece que se conciba como un género, el del *fait divers*. Tengo la impresión de que la realidad no se encuentra en esta vía, que no es un género.

P. CH. Pienso que, de todos modos, los trabajos sobre lo real escapan forzosamente a toda información y a toda objetividad. El trabajo sobre la realidad es muy personal, no es en ningún caso un trabajo objetivo y a veces es un trabajo muy peligroso para mucha gente porque hace surgir un punto de memoria, se traspasa un muro infranqueable. Esta acción es muy peligrosa para la sociedad en general, para la mayoría política.

J. B. Eso justifica una política de programas amplia porque el objetivo quizá es indescriptible. No sabes exactamente qué es, pero lo buscas.

P. CH. Lo real es lo indiscernible. Eso es lo más interesante. Es trabajar sobre lo indiscernible y trabajar sobre unas fronteras continuamente en movimiento. Eso es el trabajo sobre la realidad y es para conseguir que salga, para que emerja lo que no se discierne en general. Para mí, eso es apasionante.

J. B. ¿Has visto el filme de Jaime Rosales que ganó el Premio de la Crítica en Cannes?

P. CH. No.

J. B. Tienes que verlo, porque es un filme que tiene esa tensión de la que hemos hablado. Pero yo diría que lo interesante de esta idea de lo indiscernible es el método, la estrategia, la manera de hacer, la pluralidad necesaria. Es una ficción que pide el punto de vista del cineasta, pero que al mismo tiempo no es un filme de autor.

P. CH. No lo había formulado así, pero es exactamente eso.

J. B. Al mismo tiempo, tengo la sensación de que has tenido la necesidad de organizar estos filmes singulares en forma de colecciones para presentarlos al espectador de manera ordenada.

P. CH. Absolutamente. Necesitaba un dispositivo. Es verdad que la gran idea de la televisión es la serialidad. Es la idea de serial. En la televisión, una idea nunca viene sola [ríe].

J. B. Es la gran aportación de la televisión a la cultura, ¿no?

P. CH. En la televisión, una idea existe a condición de que se repita con una pequeña diferencia, sean noticias, meteorología o héroes recurrentes. Sobre esta idea han trabajado los músicos, los creadores de imagen visual.

J. B. Eso ya estaba en el panteón griego. Explicar las mismas historias con pequeñas diferencias. Es el placer de la pequeña diferencia.

P. CH. Exacto. Es diferencia y repetición, como dice la tesis de Gilles Deleuze. Necesitaba inyectar esta noción de serie en el dispositivo y este dispositivo era el pequeño colectivo de trabajo, realizadores, autores, productores; tenía que ser una idea lo suficientemente vaga para que pudiera interesar a gente muy diferente y muy ecléctica. Eso era absolutamente necesario. Si no, me perdía. Si no tenía este pequeño dispositivo era imposible, porque la maquinaria de la televisión me engullía. Era un dispositivo de picos de resistencia a la narración, al guión, a una imagen mayoritaria, a una noción de autor, tan diferente a aquella de colectivo donde había seis, ocho, diez directores o realizadores diferentes. Hay que encontrar otra cosa y ésta es trabajar juntos. Hay que tener en cuenta que antes eso

era prácticamente imposible. Cada cual tendía a un principio de individualismo, comprensible en el cine francés, de reacción en el gran cine comercial de los años cincuenta y sesenta. La nouvelle vague fue eso. Era el principio de afirmación del individuo.

J. B. Hablábamos al principio de la ausencia de fronteras.

P. CH. Nuestro trabajo es un trabajo verdaderamente transfronterizo, en el sentido de la propia obra y también de los países participantes. La cadena ARTE es transnacional, entre Francia, Alemania y Europa, pero también somos una cadena que ha dado prioridad al documental y la unidad temática, que sería la aproximación reflexiva a lo real: la observación, el análisis y la crítica de la realidad. Cabe añadir también otro trabajo transfronterizo entre el cine y la ficción televisiva. Entre el documental y la ficción. Entre la información y la ficción. Entre el género y lo indeterminado. Sin duda hemos trabajado sobre la noción de frontera y la evolución de fronteras.

J. B. Marc Recha y Joaquim Jordà trabajan a uno y otro lado de la frontera: Marc Recha trabaja la ficción, pero en sus filmes aparece el azar y, por tanto, lo real forma parte de ellos; Joaquim Jordà normalmente trabaja el documental pero es una persona que introduce elementos de ficción con un lenguaje que no es el de la reconstrucción. Tengo la impresión de que a ti siempre te ha interesado este tipo de autores, con esta aproximación indefinible a la realidad.

P. CH. Es un movimiento que ha comenzado y que seguirá, y que, felizmente, no será mayoritario, que restará siempre minoritario. A mi modo de ver, esta creatividad es la que hemos observado en realizadores como Claire Simon o Rithy Pahn, un director camboyano que ha realizado un documental extraordinario en el que la ficción es muy fuerte. Tampoco están nada mal los realizadores de Oriente Próximo y de Oriente Medio que trabajan sobre la realidad, sobre los frutos de lo real y, por la misma razón, en el cine de ficción.

J. B. ¿Tú qué haces? ¿Buscas a los autores, los productores?

P. CH. Yo busco al realizador, primero. Trabajo de manera inversa a las demás cadenas. Las cadenas, las grandes cadenas, en general, buscan a los productores; a menudo

los productores buscan a los autores, el guión. Sólo trabajan según un objetivo de programa, una hora de programa, un fragmento de público, una temática de cadena, y a continuación eligen al realizador. Yo pido primero al realizador. Le pregunto qué quiere hacer en este espacio pequeño de ficción. Intercambiamos, confrontamos. Nos ponemos de acuerdo sobre un proyecto que se puede incluir dentro de una colección o que puede ser individual. Él elige al guionista y eventualmente al productor y, si no conoce a ningún productor, si no puede escogerlo, finalmente llegamos a un acuerdo común. Hay dos bloques: el bloque difusor de la cadena, que tiene el poder del dinero y de fuerza equivalente; y otro bloque, que se forma a partir del realizador, el bloque del realizador, autor, guionista y productor. El programa nace del equilibrio e intercambio entre estos dos bloques. Hacemos estos dos bloques a partir de fuerzas como éstas.

J. B. ¿Eso significa que tú no haces cine, que haces programas?

P. CH. Sí, me gusta mucho decirlo así.

J. B. Pero es verdad que algunos filmes que has hecho para la cadena han acabado en las salas. Tengo la impresión de que el movimiento que el cine genera a su alrededor es muy importante para una película. Un filme puede olvidarse, incluso se puede llegar a olvidar a sus autores, pero cuando un filme atrapa, genera un movimiento muy fuerte. Muchas de las películas que has hecho tienen la posibilidad de acabar en la sala. Por ejemplo, ¿tú produjiste el filme de R. Guédiguian, *Marius y Jeanette*?

P. CH. Sí. Fue una película que generó mucho dinero y yo sólo había hecho un pequeño telefilme, no un largometraje cinematográfico, y eso no me interesaba. Robert Guédiguian había decidido escribirlo solo, nosotros pusimos dos millones y medio de francos y el filme generó más de tres. Él trabajó en el montaje, llevaba todo el peso del rodaje que, además, fue muy complicado porque Arianne tuvo que ser hospitalizada por una operación. Fue un rodaje muy accidentado. El productor, que era Gilles Sandoz, organizó una pequeña proyección para los más allegados y a esta ella asistieron Gilles Jacob, que dijo: «quiero el filme». Fue la inauguración de la sección «Un

certain regard» en Cannes. Se trataba de un filme para la televisión y los profesionales exigieron que la película dejara de considerarse un programa de televisión para ser considerada una obra cinematográfica con todas las de la ley, que tuviese una ficha de explotación y eso fue lo que finalmente pasó.

J. B. Eso es un poco como cuando Lars von Trier hizo *The Kingdom*, la serie. La televisión es la que ha provocado el cambio de estilo de Lars von Trier y no *Los idiotas*. Fue la serie de televisión la que mostró la posibilidad de crear esa sensación de realismo. Pero es verdad que el paso al cine da a este debate otra dimensión.

P. CH. Da una dimensión pública. Pienso que el debate cine-televisión no interesa lo más mínimo. En el cine interesa hacer, trabajar. Que finalmente sea una obra de televisión o de cine sólo es interesante para los profesionales, no para el público. Es un punto de vista que interesa mucho a la imagen de la cadena, del cine, pero no al público en general. No creo que sea un problema grave que una obra de televisión tenga otra vida en el cine. Me parece normal y no hay que armar un escándalo. Existe un trabajo de fondo que se ha hecho sobre las unidades, sobres las colecciones, que me parece mucho más importante que estos pequeños problemas, estos microproblemas.

J. B. Yo pienso, a partir de lo que dices, que la movilidad del filme es más importante que la emisión del cine para la cadena. Aunque la película sea más vista cuando pasa por televisión. En el Master de Documental de Creación, por ejemplo, hemos producido cuatro películas: el filme de J. L. Comolli, el filme de J. Jordà, el filme de J. L. Guerin y el filme de I. Lacuesta. En una conferencia que di pregunté a la gente cuántos de estos filmes habían visto o de cuáles habían oído hablar. Nadie había oído hablar del filme de Comolli y, en cambio, era el único que se había emitido por televisión. De manera que había mucha más gente que había visto el filme de Comolli que los demás, pero como no se había estrenado en salas no había generado ni el movimiento ni la repercusión que consiguieron las demás películas. Mi experiencia más fuerte se produjo la primera vez que proyectamos *Mones com la Becky*, de Joaquim Jordà, en un festival, y los jóvenes realizadores le decían a

Joaquim que no sabían que era posible hacer películas como ésta. Es verdad que algunos de los filmes que han salido de la televisión y que han acabado en las salas, si los guardamos en nuestra memoria es porque han entrado como si se tratara de un prototipo...

P. CH. ...en condiciones de igualdad.

J. B. Estoy de acuerdo contigo de que no se trata de una cuestión de lenguaje, pero sí que se puede tratar, en cambio, de una cuestión política.

P. CH. Exacto. Se produce un efecto político en *Son Frère*, de Patrice Chereau, que tiene una parte de producción de la Unidad de Ficción de ARTE. En la televisión ha sido vista por cerca de un millón de espectadores y se ha estrenado en las salas de Francia. Desde mi punto de vista, la verán unos 70.000 espectadores. Sin embargo, es cierto que la visibilidad del filme viene dada por el estreno cinematográfico.

J. B. ¿Tienes continuidad con los autores con los que trabajas, como Erik Zonca, Claire Denis, Laurent Cantet...? ¿Haces como Eckart Stein, que trabaja con una persona y después no continúa o, al contrario, practicas una política de continuidad?

P. CH. Puedo dar cifras. Hemos trabajado con 337 realizadores diferentes en doce años. Hemos trabajado con la gente una vez, en alguna ocasión en dos, pero muchas veces una sola vez porque éste es un espacio donde la gente llega y se va. Es un espacio muy duro económicamente. Muy duro para los realizadores, los productores, los actores, me refiero en el ámbito económico. Pero cuando se ha vivido la experiencia, pasan a otra cosa y nosotros también. Es un espacio de tránsito. Yo considero este paso como un territorio.

J. B. A veces, el cine se entiende como algo que se escapa de la televisión y que, por tanto, deja a la televisión tranquila, pero nunca debe dejarse tranquila a la televisión. Estoy a favor de que los filmes puedan estrenarse en las salas porque se trata de un vehículo, de otra vida. Esta política que has comentado sobre los realizadores, de producción, de abrir un lenguaje, de generar estrategias alrededor de lo real cambia en diferentes países a lo largo de la historia del cine. Seguramente, en los años treinta, el

film noir americano presentaba el mayor índice de realidad.

P. CH. Y en los años cincuenta, en el neorealismo italiano.

J. B. Y actualmente se tiene la impresión de que existe una estrategia que aproxima la televisión, el cine, el documental, la ficción, en la que las fronteras son abolidas. ¿Se trata de un movimiento internacional? ¿Qué parte de responsabilidad tienes en el hecho de que sea un movimiento internacional?

P. CH. Es muy complicado. Reencontramos una especie de división Oriente-Occidente. La afirmación de lo real se encuentra, muy extrañamente, más allá de la Europa Occidental, en Estados Unidos y América Latina. En el Extremo Oriente, la invención se hace a partir de cosas, no de la realidad. Es sin duda un tema muy complejo vinculado a la política...

J. B. ...a la orientación política de la cadena.

P. CH. A la orientación política del mundo, a la división del mundo. Hay una gran división del mundo actualmente entre Oriente y Occidente. Nos damos cuenta de que Occidente trabaja sobre la realidad, la confronta, algo que obedece a directrices económicas y capitalistas y, en cambio, Oriente afirma un imaginario contra la religión, contra los regímenes totalitarios. Se ve en los filmes de Taiwan, de China.

J. B. Precisamente acabo de ver un filme coreano que trata sobre unos asesinatos en serie, basado en un hecho real. A lo largo de toda la película, el espectador va cambiando de idea sobre el posible culpable y al final no resuelve el enigma. El espectador se queda sin resolver quién es el culpable. Se produce lo que acabas de decir: es un suceso, es la realidad, pero la estrategia de narración, que es totalmente realista desde el punto de vista de la puesta en escena, tiene un elemento irracional. El espectador es el que debe reconstruir el filme, ya que tiene la necesidad de la solución.

P. CH. Lo irracional es una invención de Asia y, de hecho, de Oriente Próximo. Toma como ejemplo los filmes iraníes: parten siempre de lo real, siempre tienen un hilo de realidad. Eso es lo bueno.

J. B. Y la idea de que el amor todavía es posible se produce también en este tipo de cine. Ves una aldea asiática y

piensas que el amor todavía es posible. ¿Entra en tus planes trabajar con autores orientales?

P. CH. Si continuase, sí. Pero después de doce años ya no me quedan fuerzas. Tengo que parar. Pero, si continuase, me interesaría mucho trabajar en el continente asiático y también me interesa mucho la noción de virtual, la microimagen. Ésta sería la gran historia del próximo milenio.

Transcripción: Glòria Salvadó Corretger.

El retorno de la ficción

Fèlix Riera

En los últimos años, hemos experimentado una marcada tendencia a priorizar una programación y una producción basadas en mostrar la realidad de la mano de documentales, reportajes, series testimoniales o reconstrucciones históricas, principalmente en las televisiones públicas. Producciones que buscan ponernos en relación con nuestra historia, nuestra memoria y nuestra actualidad. Nos ofrecen lecturas sociológicas (*Veterinaris*), ideológicas (*30 minuts*, *60 minuts* o *Arte*) o de identidad (*Històries de Catalunya*) de nuestro entorno. Se trata de una concepción de programación establecida que propone a los documentales, los reportajes y sus diferentes variantes como formatos más adecuados y más fiables para abordar la realidad, a partir de la consideración de que lo que resulta más interesante y estimulante para el espectador son los programas que surgen directamente de la realidad, ya sea local, con reportajes sobre el 23-F, o globales, sobre la guerra de Irak, por ejemplo. Es una tendencia televisiva que gana terreno en la programación, y prevalece sobre la ficción, hasta el extremo de que se ha iniciado un proceso de sustitución en el que el documental-informativo se encarga hoy de divulgar, analizar y criticar la realidad, mientras que las producciones cinematográficas cumplen el cometido de entretener y distraer a los espectadores de los acontecimientos que los documentales nos muestran. Los programadores apuestan por un documental más que por una producción de ficción, con la finalidad de ofrecer una visión que permita profundizar en los acontecimientos de actualidad. La propuesta es una línea de programación en

la que el cine supone espectáculo y el documental, investigación.

Este proceso revela una confusión común al pensar que la ficción es un producto surgido de la imaginación que utiliza la realidad para explicar una historia; y el documental es, en cambio, un documento directo de la realidad que nos enfrenta a acontecimientos pasados, presentes y/o futuros. La ficción es, supuestamente, proclive a explicarnos historias demasiado fantásticas, demasiado emotivas, demasiado violentas, *demasiado ficticias...* para poder desvelar las claves del momento que vivimos. Norman Mailer, en las notas de autor de la novela *El fantasma de Harlot*, nos pone sobre la pista de cómo debemos entender la ficción, de cómo es necesario que se abra ante nuestros ojos: «La buena ficción (si se consigue) es más real, es decir, alimenta mejor nuestro sentido de la realidad que el no ficticio...». Mailer sugiere que la ficción tiene una mayor relación con la realidad, a pesar de los posibles errores de información, una capacidad mayor de situar al espectador-lector no sólo ante la realidad, sino más cerca de la verdad. El filósofo Julian Marias nos indica que el mayor éxito de la ficción cinematográfica reside en su enorme capacidad «de aprehensión de la realidad», duplicándola y transformándola imaginativamente. Un ejemplo: la novela *El mar de las sirtes*, de Julien Gracq, nos informa mejor sobre la naturaleza de la guerra, de los conflictos y de la lógica interna del poder que el documento periodístico de Bob Woodward «Bush en Guerra», centrado en relatar los acontecimientos que se han precipitado en la administración Bush tras los atentados del 11 de septiembre de Nueva York. Otro ejemplo: la película *Laurence de Arabia*, de David Lean, nos ofrece una visión más clarificadora de los procesos coloniales en Oriente Medio que innumerables reportajes y documentales sobre el mismo referente. David Lean, a través de la mirada espiritual, de fascinación y

Fèlix Riera

Miembro del Consejo del Audiovisual de Cataluña

contradicción de Laurence, muestra la compleja relación entre Occidente y Oriente. Laurence, el iluso, cree que es posible construir Oriente sin conquistarlo, sin apropiarse de sus recursos, de su identidad. Los documentales, emitidos previamente a la guerra de Irak de la mano de datos, opiniones de expertos y de los afectados, nos alejan, por el contrario, del fondo de la cuestión, al presentarnos una realidad escindida entre el contexto histórico y la vida humana. Un argumento clave para defender la razón por la que la ficción posee más capacidad para profundizar sobre los acontecimientos que estamos viviendo, aunque no se haya escrito para este momento, la encontramos en una observación de Albert Camus: «Y es que sólo la novela-ficción se mantiene fiel al particular. No constituyen su objeto las conclusiones de la vida, sino su propio desarrollo». El documental-informativo, por el contrario, se ve obligado a concluir, a aleccionar e instruir y a convertirse así en un producto u obra más cercano a la propaganda. La ficción cinematográfica es más modesta que el documento televisivo porque no pretende tener que dar o quitar razones. Los cineastas o novelistas, como sugiere Mailer, «tienen una oportunidad única: pueden crear historias superiores, sobre la base de la intensificación de lo que es real, no verificado y totalmente ficticio». Y si tomamos las palabras del cineasta y ex documentalista Peter Greenaway, «el documental dice una gran mentira al pretender ser verdad y la ficción, en cambio, pretende ser una mentira y acaba diciendo grandes verdades», debemos preguntarnos la razón por la que las televisiones públicas en el Estado español han convertido al documental-informativo-divulgativo-ideológico-sociológico en el elemento central de su programación, hasta el extremo de que se ha establecido la siguiente lógica: la televisión con una fuerte carga documental y de reportajes se considera de calidad ya que ofrece una visión más plural del mundo y cumple con más nitidez lo que denominamos servicio público. Deberíamos cuestionarnos la política de elección de los programadores de televisión que, como si de responsables de una librería se tratara, han decidido que en sus estanterías el lector sólo pueda encontrar libros de historia, de actualidad, ensayos, entrevistas, ilustraciones y los últimos best sellers de la narrativa, dejando las novelas de nueva aparición o los clásicos fuera de su selección, por el hecho de considerarlos demasiado alejados de la realidad.

Desde mi punto de vista, esta línea de programación-editorial se ha visto motivada (me ceñiré al caso de Cataluña), por:

1. La creación en el ámbito cinematográfico catalán del fenómeno de los documentales de creación, con lo que un gran número de buenos creadores cinematográficos pasan al campo del documental para poder experimentar y realizar obras autónomas de los tradicionales circuitos comerciales. Este hecho ha originado un criterio estético que ha llevado a algunos creadores, productores y programadores a identificar el formato del documental como propuesta de creación y el formato de ficción como producto comercial.

2. El hecho de que la mayoría de los responsables de las televisiones públicas surjan del ámbito de los informativos de actualidad no diaria ha motivado que el cine se sitúe en el último peldaño de sus iniciativas programáticas, convirtiendo así a la televisión en un medio que crea opinión haciendo, construyendo la realidad.

3. La cada vez más extendida tendencia a situar en *prime time* las producciones cinematográficas, al objeto de entretener y distraer, provocando en el espectador una inexacta asociación entre cine y evasión, frente a la de documental y compromiso.

4. La consideración del cine de calidad como un cine que sólo consumen los cinéfilos y expertos, propiciando *programas gueto* en los que expertos conversan con expertos, obviando al espectador neófito.

5. El bajo coste de compra y producción de buenos documentales y reportajes frente al elevado coste de participación y compra de producciones cinematográficas.

6. El predominio, marcado por acontecimientos internacionales como el ocurrido el 11 de septiembre de 2001, de una mirada informativa que ha colonizado toda la televisión de opiniones basadas en la actualidad. Podemos llegar a afirmar que la televisión es hoy opinión y no descripción de los acontecimientos.

7. El hecho de que la televisión haya realizado una apuesta por una visión local y propia en lugar de apostar por una visión global y universal, propicia una mirada local y sesgada del mundo, que hace que defendiendo nuestra mirada sacrifiquemos una visión más compleja y completa de la realidad.

8. El hecho de haber asociado documentales-reportajes como factor-motor de la sociedad. Las movilizaciones

contra la guerra de Irak. La concepción informativa de la televisión, al ser más directa, es más efectiva para crear un estado de opinión, mientras que la ficción es más reflexiva y más alejada de lo inmediato.

Éstos son algunos de los elementos por los que la televisión pública en Cataluña está actualmente representada y liderada por documentales y reportajes. La experiencia cinematográfica totalizadora queda al margen, en favor del carácter fragmentario de la realidad de los documentales.

Así, el retorno a la ficción se convierte en una necesidad, en un compromiso que debe reorientarse para ofrecer una televisión más plural y universal, capaz de situar al espectador ante sí mismo y de permitirle llegar a sus propias conclusiones. No hay que olvidar que el cine, como lo conocemos hoy, nació de la mano, como nos recuerda Marias, del documental (hermanos Lumière): el regador regado, la salida del tren en la estación, la llegada de los viajeros a la estación. Pero muy pronto, extrañamente pronto, el cine descubre lo que había de ser su verdadera realidad: la ficción (Méliès). Hoy, la televisión debe empezar a introducir la ficción como elemento básico para comprender la realidad, ya que tiene la capacidad de imaginar qué pasará, qué nos está pasando y qué nos ha pasado.

El retorno a la ficción como elemento central de la programación permitiría que el espectador se encontrara con la esencialidad que ésta propugna (cuando es de calidad), donde el sentido y la expresión y el contenido y la forma son inseparables. Gran parte de la programación actual propone formatos donde el contenido hace de la forma un ornamento previsible y agotado, donde es más importante mostrar que comprender. El retorno a la ficción permitiría recuperar el equilibrio en la programación y dotaría al espectador de una lectura más compleja y libre de la realidad.

Conversación con Pierre Trudel

Gemma Domènech

Pierre Trudel es autor de la obra *Droit du cyberspace* (1997, ediciones Thémis). Es profesor en el Centro de Investigación de Derecho Público (CIDP) de la Universidad de Montreal. Sus ámbitos de investigación y enseñanza son la teoría del derecho, las libertades públicas, los derechos fundamentales de la sociedad de la información, la propiedad intelectual, el derecho de la información y de la comunicación. Ha colaborado con diferentes grupos de trabajo para impulsar el desarrollo de la prensa libre en el África oriental y ha participado como miembro de la Comisión sobre el Estado General de la Comunicación en Nigeria, a fin de diseñar las leyes y medios audiovisuales de este país.

Gemma Domènech (G.D.). En su libro sobre *el derecho del ciberespacio*, nos habla de la necesaria redefinición de la concepción de *derecho*. Una redefinición de las normas en el ciberespacio que se manifiesta, por ejemplo, por un desplazamiento de la soberanía del Estado. ¿Qué quiere decir con esto? ¿Es el mercado quien alcanza la soberanía actualmente propia al Estado?

Pierre Trudel (P.T.). En ningún caso el mercado sustituye al Estado. Sólo existe cierto desplazamiento de su soberanía. Si soberanía implica poder de uno que no se encuentra sometido a ningún otro, entonces es evidente que el nuevo entorno (el ciberespacio) comporta un desplazamiento de la soberanía actualmente definitoria del Estado. Los usuarios y las infraestructuras (la técnica) alcanzan un determinado poder que el Estado deberá tener en cuenta para actuar en el ciberespacio.

G.D. En cualquier caso, usted afirma a continuación que la verdadera pregunta no es tanto *cuál* es el rol del Estado,

Gemma Domènech es profesora asociada del Departamento de Derecho Administrativo y Derecho Procesal de la Universidad de Barcelona, donde imparte las asignaturas de Regulación de las Telecomunicaciones, Audiovisual e Internet y de Derecho Comunitario. Especializada en derecho comparado en los ámbitos de las telecomunicaciones y el audiovisual, forma parte del cuerpo técnico del Consejo del Audiovisual de Cataluña.

sino el del derecho. ¿Por qué?

P.T. Porque en el mundo de Internet se necesita menos Estado y mucho derecho. En la elaboración del derecho del ciberespacio deberían participar los titulares de la soberanía que antes mencionábamos: el Estado, pero también los usuarios y las infraestructuras. La reglamentación de la *infoestructura* comporta la redefinición de los espacios de referencia. Implica la mutación de los parámetros según los cuales se construye la legitimidad del derecho. La digitalización implica la existencia de un espacio virtual: el ciberespacio. Y éste, resultante del entorno red, no se puede equiparar al espacio físico: las estructuras que lo integran se definen con otros criterios. Reconstruir las actuaciones de los individuos en función del lugar físico en el que se encuentran, en los entornos electrónicos, no funciona. En algunos casos será absolutamente imposible. De hecho, para algunos ésta es una de las ventajas de Internet. Esta «deslocalización de los individuos» es lo que buscan quienes definen y postulan

el entorno electrónico como espacio geopolítico, diferente y autónomo. Ante todo esto, por lo tanto, si hablamos del derecho del ciberespacio, lo que habrá que buscar en realidad será, tal vez, no tanto cuál es este derecho, sino su papel. Y, en cualquier caso, cuál es el derecho más eficaz.

G.D. ¿Cuál es este derecho eficaz para Internet? ¿Cuál es la forma de intervención válida en la red?

P.T. Un derecho en *réseau*. Un derecho que se cree a partir de la concepción del ámbito en el que deberá aplicarse: la red. Sólo puede ser un derecho que se adapte a las características del ciberespacio.

Las tecnologías de la información modifican los paradigmas del derecho. Las formas de intervención y las técnicas de emisión de derecho también se modifican. A los Estados se añade la red (infraestructuras/técnica) y las prácticas de los actores que contribuyen a su desarrollo. El reto consiste en revisar, teniendo en cuenta el contexto ciberespacial, que justifica la existencia de derecho así como las técnicas por las que se expresa.

Con Internet, el derecho más efectivo es el que aporta una solución a los obstáculos o dificultades que deben afrontar los usuarios. Éstos, en el nuevo entorno, tienen la posibilidad de elegir el derecho que se les aplicará. El reto es proponer un marco jurídico previsible y válido. Un derecho negociado con los agentes implicados en el desarrollo de esta red, transversal y, evidentemente también con capacidad para ser pactado en el ámbito internacional. Hay que multiplicar los esfuerzos para conseguir encontrar los mecanismos que protejan los valores fundamentales, que no varían por cuestiones tecnológicas, sino que son propios a toda sociedad independientemente de la tecnología que utilicen para relacionarse, ya sea física o virtual.

En este nuevo espacio, la regulación, el derecho, no se puede concebir simplemente como permisiones y prohibiciones. Hay que partir de una concepción del derecho como conjunto de soluciones a las necesidades de los usuarios. Y en este sentido, fomentar y favorecer el desarrollo de mecanismos de arbitraje en línea o códigos de conducta.

G.D. Pero estos mecanismos de arbitraje o códigos de conducta, ¿serían consecuencia exclusivamente de la

autorregulación del sector? ¿Y cuál es el papel del Estado en toda esta nueva concepción del derecho, entendiendo por derecho el conjunto de normas que se aplican a una determinada relación? ¿De qué hablamos, de autorregulación o de corregulación?

P.T. La percepción o voluntad de muchos es que el ciberespacio no sea un espacio regulado, que no tenga derecho, y que no tenga Estado. Lo que tendrá que verse es si esta percepción se podría convertir en real. A mi entender, no. Los que defienden la no-regulación de Internet saben que toda relación necesita unas reglas, unas normas de funcionamiento. La diferencia consiste en que creen que sólo los actores o usuarios están legitimados para aprobar las normas de conducta o relación. Insisto de nuevo en este punto: lo que hace falta es modificar las concepciones o percepciones, en este caso, del derecho del ciberespacio. En gran parte, el derecho se construye a partir de las representaciones que nos formamos de lo que es social o de la realidad. El entorno virtual, además, también modifica las percepciones de los riesgos «o peligros» que comporta.

El papel del Estado, pues, se justifica. Pero éste tiene que modificar su percepción del derecho. Debe concebirse el derecho como un conjunto de normas «aprobadas» por todos los implicados (un derecho en red, interrelacionado; incluido el Estado) y no como un derecho jerárquico, no como conjunto de normas que el Estado impone a la sociedad. La sociedad (los usuarios) y la técnica de relación (las redes, las infraestructuras) deben participar conjuntamente con el Estado en la creación de este derecho para regular Internet.

Nos referimos a autorregulación, pero también a corregulación.

G.D. ¿Y cómo funciona esta corregulación? ¿Cómo se adoptan las normas por parte de todos los implicados? ¿Se modifican los «espacios» en los que se aprueban las normas?

P.T. No, en ningún caso. Lo que se modifica es la influencia y el alcance de cada una de las actuaciones en la adopción de normas. De hecho, esto ya es así aunque no se perciba. Me explico. Cada vez más, las normas adoptadas por los Estados tienden a establecer los resultados a obtener. Las leyes determinan lo que debe suceder y dejan que los

actores se organicen, y eventualmente aprueben normas de funcionamiento, para alcanzar el objetivo impuesto por la ley. Los usuarios son quienes definen cómo debe suceder.

G.D. Usted nos habla de los diferentes *polos de normatividad* en Internet y su interrelación necesaria. Entiendo que polo de *normatividad* equivaldría a «actor con capacidad para aprobar normas de regulación de Internet», esto es, para aprobar el derecho de Internet. ¿Quiénes son?

P.T. A mi entender, existen tres *polos de normatividad*: el Estado, los usuarios y la técnica. Por lo que respecta al Estado, creo que ya he insistido demasiado en su papel. El segundo, los usuarios, se encuentran en el origen de lo que llamamos *lex electrónica*: el derecho resultante de las prácticas contractuales, de los usos de Internet. Una especie de *corpus anacional* que establece unas normas a seguir por los usuarios de Internet, independientemente de las leyes aprobadas por los Estados. Y el tercer *polo de normatividad* serían aquellas normas que derivan de la técnica. La técnica permite y prohíbe cosas. Por tanto, pese a no ser una norma, tiene los mismos efectos. La interrelación de los tres *polos de normatividad* contribuye a crear el derecho del ciberespacio.

G.D. ¿Se trata de la interrelación necesaria para que el derecho del ciberespacio se convierta en un derecho eficaz y, por tanto, con legitimidad?

P.T. Sí. Hemos comentado que el derecho debe ser eficaz y, por tanto, adaptable al medio a regular. Cuando hablo de esta interrelación, me refiero al hecho de que si la red tiene enlaces, el derecho a aplicar también tiene que estar construido a partir de enlaces e interfaces. Cada uno de los actores en Internet debe gestionar sus propias responsabilidades.

G.D. Situémonos en los ámbitos específicos en los que debería aplicarse este derecho. En concreto, en el ámbito del audiovisual. ¿El derecho del audiovisual existente es adaptable al nuevo entorno de difusión? Me refiero a normas como las relativas a los sondeos electorales, a los tiempos de aparición de las personalidades políticas, al pluralismo político, al establecimiento de franjas horarias de protección de menores, límites de tiempo de publicidad, etc.

¿Cómo cree que podemos adaptar un derecho aplicable a un entorno de comunicación pública a un entorno considerado de comunicación privada, aunque Internet sea también un espacio público de comunicación? Complejo, ¿no?

P.T. Sí, es complejo. Y más si, como hemos podido comprobar a lo largo de nuestra conversación, las discusiones están, aún y pese a todo, en un estadio demasiado «filosófico», en la propia concepción del Derecho.

Difícilmente podremos encontrar una respuesta a lo que me pregunta si aún no hemos resuelto la cuestión relativa a cuál es el derecho de Internet, independientemente del ámbito concreto a regular. Si le sirve de ejemplo, en mi país, Canadá, la autoridad de regulación del audiovisual, la CRTC (Conseil de la Radiodiffusion et des Télécommunications Canadiennes), optó por promover el desarrollo de Internet y decidió la exención de los servicios de televisión y radio difundidos por Internet de la aplicación de las normas aplicables a estos mismos servicios prestados fuera de la red (los medios o servicios convencionales). La cuestión, por lo tanto, no residía tanto en si era aplicable o no el derecho del audiovisual vigente, sino en cuál era la prioridad.

G.D. Y la legitimidad, en este caso, ¿cuál era?

P.T. La eficacia de la norma. Prevaleció la necesidad de desarrollar la red y la sociedad de la información. Además, las actividades exentas eran marginales, y se tenía que promover, también, la experimentación. Sus argumentos eran: si queremos que haya contenido canadiense en la red no podemos reglamentar de entrada, hemos de ver cómo se producirán estos servicios, cómo serán. Después ya veremos cómo adaptamos las normas a aplicar. En cualquier caso, además, el derecho penal es aplicable. Quienes cometan delitos serán perseguidos por la ley. Además, hay que tener en cuenta que no se trata de un difusor convencional. ¿Se identifica fácilmente? ¿Cuál es el lugar de establecimiento? ¿Cuál es la norma aplicable? Son preguntas que se van formulando. Existe aún otro factor a tener en cuenta: el fenómeno de la personalización de los usuarios, que se convierten en actor y consumidor; y de los servicios, ¿no sería entonces comunicación privada? Sinceramente, en el estadio actual de desarrollo de la red,

y de las reflexiones, el debate permanece abierto. Está por ver cómo se desarrollarán los usos de Internet.

G.D. Así, pues, ¿lo que hay que hacer es promover el desarrollo de la red y después ya veremos cuál es el derecho que hay que aplicar?

P.T. Efectivamente. Si no existe uso, no existe realidad social a regular y, por tanto, más vale que no exista un nuevo derecho a aplicar. Hay que prever otros tipos de medidas. Hay que optar por otras concepciones y percepciones de la sociedad y del derecho para poder empezar a crear uno nuevo.

G.D. El Consejo del Audiovisual de Cataluña, junto con otras autoridades del audiovisual y la Comisión del Mercado de las Telecomunicaciones (autoridad de regulación de las infraestructuras de telecomunicaciones en el Estado español) han creado una Agencia de Calidad de Internet (IQUA) con el objetivo de promover el desarrollo de la red, sobre la base de garantizar su calidad y actuar como plataforma de expresión y colaboración entre los diferentes agentes que operan en Internet. ¿Cree que se puede hablar de calidad de Internet? ¿Se puede definir? Y, en cualquier caso, ¿quién tiene la autoridad/legitimidad para garantizarla?

P.T. Evidentemente, encuentro esta iniciativa muy acertada. Siempre he defendido que vale más mejorar el contenido que suprimirlo.

Definir la calidad: creo que se trata de una falsa cuestión. Nos llevaría al terreno de la eterna discusión, se trata de una trampa. Garantizar la calidad implica promover la mejora de las cosas, y esto es bueno. Más diálogo, no es cantidad, es calidad.

Promover el diálogo es garantía de una regulación horizontal, negociada. Y compatible, por tanto, con la nueva concepción del derecho que defendemos. Buscar el derecho que organice este diálogo ha de partir de la necesidad de conciliar las ideas/percepciones aparentemente divergentes: conciliar concepción no jerárquica y libertad de expresión. Todo nos lleva a una regulación difícil, no se puede ser absolutista. Pero sí realista.

La concentración de medios

Carles Llorens

- *El artículo empieza intentando poner en claro las definiciones de concentración para, posteriormente, analizar las últimas opciones en política de comunicación de Estados Unidos, el Reino Unido e Italia. Las diferentes opciones de cada país en relación con la promoción del pluralismo en los medios de comunicación muestran lo complejo que es abordar un objetivo cualitativo como es el pluralismo a partir de normas cuantitativas. El artículo concluye subrayando la necesidad de ir más allá de las leyes anticoncentración para adoptar medidas referentes al contenido.*

Introducción

La concentración de medios de comunicación y su impacto sobre el pluralismo ha sido y sigue siendo un debate central en los estudios de comunicación, sobre todo de aquellas escuelas y autores que se han centrado en el estudio del emisor. Pero esta discusión, digamos que académica, ha desbordado con cierta frecuencia el ámbito teórico, siendo objeto de un amplio debate político y social.

La irrupción de las televisiones privadas en Europa a mediados de los años ochenta generó un primer debate. Nuevos personajes e imperios de la comunicación como los de Silvio Berlusconi, Robert Maxwell, Ted Turner o Rupert

Murdoch alimentaron las discusiones sobre el poder y el control potencial de entidades privadas sobre la opinión pública mediante la propiedad de un grupo de medios.

La polémica se reavivó de nuevo con la oleada de fusiones provocadas por la burbuja tecnológica a mediados y finales de los años noventa. Personajes como Leo Kirch, Jean-Marie Messier o Summer Redston, presidente de Viacom, planteaban de nuevo la cuestión de si era necesario limitar el poder de unos grupos de comunicación que crecían sin cesar.

En el primer semestre de este año, el debate sobre la concentración de medios y sus repercusiones sobre el pluralismo y el sistema democrático han rebasado de nuevo los ámbitos académicos y han vuelto a ser objeto de discusión pública en Estados Unidos, el Reino Unido, Italia y, en menor medida, en el Estado español. En esta ocasión, no se ha debido a una nueva oleada de compras o fusiones de medios de comunicación, sino a necesidades o decisiones políticas de gobiernos y agencias que han querido impulsar nuevas leyes para el sector, en general con una orientación claramente liberalizadora. Los gobiernos se han encontrado con una fuerte oposición popular y política, sobre todo en aquellas sociedades con mayor tradición democrática como el Reino Unido o Estados Unidos. Sin embargo, antes de analizar cada caso, es útil hacer una referencia a las cuestiones fundamentales sobre concentración, pluralismo y su interdependencia, que reanudaremos en la parte final del artículo.

Las diferentes acepciones de «concentración»

Cuando habitualmente se habla de *concentración* en realidad se hace referencia al menos a cinco fenómenos diferentes: cuatro de raíz económica y un quinto de carácter

Carles Llorens

Profesor titular de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona

político. Como primer fenómeno podemos distinguir, por ejemplo, las operaciones de concentración o integración empresarial, es decir, las compras o fusiones de empresas. En segundo lugar, cuando se habla de concentración muchas veces se quiere hacer referencia a la concentración de propiedad; en tercer lugar, se quiere indicar la concentración de mercado y, en cuarto lugar, a veces se hace mención de una concentración de audiencia. La quinta acepción de concentración, quizá la más usual, tiene una raíz política: se entiende como la centralización o acumulación de poder en una o pocas entidades a partir del dominio de ciertos medios de comunicación.

a) La concentración empresarial

La primera acepción de concentración, es decir, la concentración como integración empresarial, correspondería al proceso o resultado de una estrategia de crecimiento externo por parte de una empresa, es decir, lo que se hace a través de fusiones, compras o la creación de una empresa conjunta o *joint venture*. Esta estrategia es la contraria a la potenciación del crecimiento interno, que consiste en el

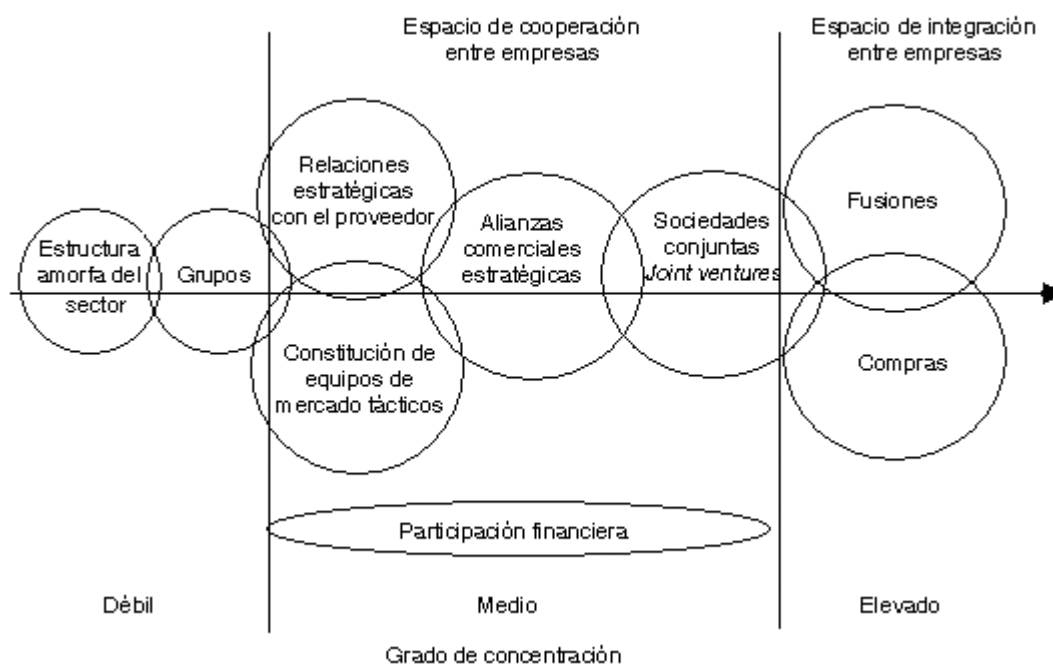
desarrollo de nuevas capacidades económicas de producción.

La integración empresarial representa el medio más importante y rápido para lograr una cierta dimensión. Todo lo contrario pasa con el crecimiento interno, que habitualmente requiere más tiempo para transformar el ciclo y las capacidades productivas internas de una empresa.

Más allá del revuelo mediático que rodea las operaciones de compra o fusión de medios de comunicación y del tipo de estrategia que se aplica —internacional, horizontal, vertical, multimedia y formación de conglomerados (BUSTAMANTE, 1999)—, es más importante para el pluralismo el grado de intensidad de estas operaciones empresariales. No es lo mismo un acuerdo puntual entre dos empresas para desarrollar proyectos conjuntos que una fusión o una compra. Cada caso implica un grado de concentración de propiedad y de mercado muy diferentes (véase la figura 1).

Cabe matizar también que la intensidad del proceso de concentración es menor de lo que podría indicar el revuelo mediático que rodea las fusiones y compras de medios de

Figura 1. Taxonomía de los acuerdos empresariales de acuerdo con su grado de concentración



Fuente: Elaboración propia a partir de Comisión Europea (1996: 33).

comunicación. No todas las fusiones, acuerdos o compras que se anuncian se llevan a cabo y menos aún suponen todas ellas un aumento de valor para el accionista. Según un estudio de la consultora Bain & Co. (1997), tres de cada cuatro fusiones o compras fracasan, bien porque finalmente no se llevan a cabo (20%), bien porque suponen una destrucción de valor (56%) para el accionista. Sólo un 24% son un éxito.

b) La concentración de propiedad

Mientras que la primera acepción de concentración se refiere a un proceso dinámico (la unión entre empresas), la concentración de propiedad es una foto fija en el tiempo y en el espacio. El proceso de integración empresarial conduce a la concentración de la propiedad. Kowalsky (1998: 4) la define como «el grado según el cual un sector de los medios está controlado por empresas individuales». La determinación de este «grado» de control es muy compleja. ¿Cuándo una persona jurídica o física controla o es propietaria de facto o de iure de una empresa? El Instituto Europeo de la Comunicación elaboró en 1994 un estudio analizando el tema. Las conclusiones señalaban la necesidad de tener en cuenta simultáneamente varios factores: los vínculos de propiedad, los financieros, los contractuales y los relacionados con el nombramiento del personal de la empresa (EIM, 1994: 201).

c) La concentración de mercado

La concentración de mercado, la tercera acepción de concentración, centra el análisis en el mercado y no en la propiedad. Se trata de estudiar la posición más o menos dominante que ocupan determinadas empresas en un mercado. En este caso, no es necesaria una integración empresarial previa. La concentración de mercado puede darse directamente como consecuencia del crecimiento interno de la empresa o por la desaparición de un competidor. De esta situación se deduce la necesidad de unas políticas anticoncentración que no se apliquen solamente en casos de fusiones o compras, sino también en el caso de que se produzca un abuso de posición dominante.

Sánchez Tabernero (1993: 31) define la concentración de mercado como «el incremento en la presencia de una empresa o de un reducido grupo de compañías de comunicación en cualquier mercado como consecuencia de

varios procesos posibles: adquisiciones, fusiones, convenios con otras compañías o, incluso, la desaparición de competidores».

Esta definición (la concentración de mercado) y la anterior (la concentración de propiedad) reflejan dos fenómenos estrechamente relacionados, pero diferentes. Existe la concentración de la industria y la del mercado. Habitualmente están relacionadas, pero no siempre. Lo importante es que estudiarlas de forma combinada nos permite determinar si existe concentración económica en algún sector de la comunicación.

d) La concentración de audiencia

La concentración de audiencia es un concepto relativamente nuevo que ha ganado importancia y aceptación en las legislaciones anticoncentración. La concentración de audiencia es evaluar el grado de alcance de un medio en un mercado geográfico determinado. La lógica de este concepto radica en considerar que la excesiva concentración de audiencia es más peligrosa que la concentración de propiedad.

La elección entre las distintas definiciones de audiencia es muy importante. No es lo mismo definir audiencia a partir del share que sobre el público total potencial. En 1996, Estados Unidos, el Reino Unido y Alemania aplicaron este concepto de audiencia en sus leyes de medios.

e) La concentración económico-política

La concentración entendida como aumento de poder político y económico es una acepción más global que deriva de las anteriores. Todo poder económico tiene repercusiones sociopolíticas de poder, unas influencias que son especialmente importantes en el sector de los medios de comunicación por la capacidad que tienen de reforzar o reducir determinados valores colectivos. Por tanto, es pertinente hablar de un quinto sentido de concentración que corresponde al aumento de poder de influencia política o social de una empresa del sector de medios derivado de su poder económico y simbólico. Éste es el sentido adoptado por Nieto e Iglesias (1993: 207) en su definición de concentración informativa: «Es acumulación de poder de informar, consecuencia de transmisiones de patrimonio o acuerdos comerciales, que puede alterar la libre concurrencia de bienes o servicios en el mercado de la

información». Miguel (1993: 101) prefiere denominar centralización a este proceso, dejando el término *concentración* para el proceso de ampliación de una empresa.

Estas definiciones nos dan una herramienta metodológica para analizar las diferentes perspectivas adoptadas por los países para afrontar últimamente la regulación de los medios de comunicación. En líneas generales, mientras en Estados Unidos el debate se ha centrado principalmente en la concentración de audiencia, en el Reino Unido han sido las normas sobre la concentración de propiedad; en cambio, en Italia, la concentración de mercado por parte de las televisiones de Berlusconi era el principal ítem de discusión.

Estados Unidos: un debate sobre la concentración de la audiencia

El pasado 2 de junio, la Comisión Federal de Comunicaciones (FCC), el organismo federal encargado de regular la mayoría de aspectos relacionados con las comunicaciones (infraestructuras y servicios de telecomunicaciones, servicios de televisión y radio), aprobó la actualización de las normas de concentración. Era una revisión impuesta por la Ley de Telecomunicaciones de 1996 y por varias sentencias judiciales recientes en contra que la obligaban a fundamentar mejor las leyes anticoncentración contenidas en esa ley.

Las principales revisiones de las leyes anticoncentración previstas por la FCC son las siguientes:

1. Aumentar el límite máximo de audiencia nacional, de un 35% a un 45%, que puede tener un propietario de canales de televisión. Es decir, una misma empresa puede comprar todos los canales que quiera mientras no supere en un 45% la audiencia nacional potencial. A mediados de 2003, la CBS y la FOX ya llegaban a más del 35% del país. La NBC tiene suficientes canales para llegar al 34% del país, mientras que los de ABC le permiten llegar al 24% de la audiencia nacional.
2. En la radio, se mantiene el límite de un máximo de ocho emisoras de radio en los mercados locales de primer orden (*top ten media markets*).
3. Se mantiene la prohibición de fusionar dos de las cuatro *networks* más importantes.
4. Se elimina la prohibición de ser propietario de un diario

y una televisión en el mismo mercado.

En suma, y para poner un ejemplo, las nuevas leyes permitirán que una misma empresa sea propietaria en uno de los mercados más importantes de Estados Unidos, como Nueva York, Los Angeles o Chicago, de:

- 3 canales de televisión (sólo uno de ellos entre los cuatro de más audiencia)
- 8 emisoras de radio
- 1 diario
- 1 operador de cable

Las restricciones son más importantes en los mercados más pequeños. Por ejemplo, en los mercados en los que sólo hay tres o menos canales de televisión, no se permite la compra de diarios ni de radios de la ciudad por parte de una misma empresa o particular.

La aprobación de estas normas ha provocado una intensa oposición de la opinión pública que ha llegado hasta los representantes políticos del Congreso de Estados Unidos. Como consecuencia, la Cámara de Representantes —en una coalición de diputados y republicanos (400 votos a favor y 21 en contra)— ha propuesto una ley de carácter presupuestario que impide que la FCC utilice fondos federales durante un año para aplicar los nuevos límites de audiencia. Las nuevas normas de la FCC podrían quedarse en agua de borrajas. El veto presidencial contra la iniciativa de la Cámara de Representantes aún es posible, pero si el Senado se suma a la propuesta, al presidente Bush le será difícil justificar su decisión en un tema que ha conseguido ultrapasar partidos e ideologías. Además, 2004 es un año electoral en Estados Unidos, un hecho que podría aumentar el coste político de un veto del presidente.

Este movimiento contra la FCC no se restringe al mundo político. En el ámbito social la oposición también ha sido fuerte y transversal. Se han combinado movimientos de derechas, de centro y de izquierdas. Los primeros son defensores del control local de los medios para garantizar unos niveles mínimos de calidad y decencia que, según dicen, los grandes grupos ya no respetan; por su parte, los movimientos de izquierda quieren conservar la diversidad; por último, se ha sumado a esta oposición la fuerza de los votantes independientes que desconfían de los medios y sus manipulaciones. Esta gran coalición ha dispuesto de una gran facilidad de acceso a sus representantes políticos gracias al correo electrónico y al fax. Según la FCC, se han

recibido más de medio millón de correos electrónicos sobre la cuestión, la mayoría en contra de una reducción de los límites de concentración.

¿Por qué esta centralidad en los límites de audiencia? La razón es muy sencilla, en un país donde el número de canales de televisión supera los 2.000, establecer leyes anticoncentración a partir de la cantidad de licencias es absurdo. Por ejemplo, en la actualidad, la FOX tiene 25 canales en propiedad. Lo importante es que están situados en los mejores mercados televisivos del país. Por tanto, es esencial el nivel de audiencia potencial y no la propiedad en sí.

Pero en todo este debate también hay cuestiones meramente económicas. En contra de la revisión de los límites de audiencia se han posicionado las productoras independientes como USA Networks o la red pública PBS. Piden el retorno de las normas que obligaban a separar los negocios de la producción y la difusión de televisión o, al menos, a fijar un mínimo de producción independiente en las parillas de las *networks*. Las normas de separación de producción y difusión, conocidas como *syndication rules*, dieron lugar a empresas de producción independiente como Lorimar o MTM, y fueron eliminadas en 1993. Antes, sin embargo, la FOX, en razón de su nacimiento como Network (1986), dispuso de una primera excepción, que le permitió producir sus propios programas. Posteriormente, esta limitación se eliminó para todas las *networks* y se aceleró la integración entre estudios y empresas de televisión. La compra de la cadena ABC por parte de Disney y de la CBS por parte de Viacom atienden a esta lógica de integración de la producción y la difusión de programas.

En la actualidad, los cinco grandes grupos de comunicación norteamericanos (Disney, Viacom, FOX, NBC y AOL Time Warner) controlan el 85% de la programación del horario de máxima audiencia. Como señala uno de los miembros de la FCC, Michel J. Copps, el cable no es la solución: las *networks* y los principales operadores de cable controlan el 90 % de los cincuenta canales más vistos de acuerdo con los datos de Nielsen (COPPS, 2003).

Evidentemente, los principales defensores de la liberalización de los límites de audiencia son las *networks*. Defienden que gracias a la reducción de las normas anticoncentración se ha pasado de tres *networks* a cinco,

con la FOX como gran éxito. Además, la competencia del cable y el satélite están haciendo tambalear su modelo económico. Defienden que sólo el crecimiento y la concentración les permite competir con los servicios de vídeo de pago.

Los analistas también subrayan que guarda relación con el nuevo modelo de programación, basado en el *reality show*, que implica un gasto inicial flojo en el que los grandes estudios no participan y que se agota en el estreno en pantalla (*first-run*). El que saca rendimiento publicitario de este modelo son los canales afiliados, mientras que para las *networks* es difícil recuperar la inversión si no hay más pases (*re-runs*) en el mercado sindicado o secundario. Por tanto, las *networks* tienden a invertir más en la compra de canales para amortizar la inversión en programación o para pagar programación cara que ahora se va al cable y al satélite.

Por su parte, los canales de televisión independientes afiliados a una *network* se oponen a las nuevas normas porque creen que las relaciones de fuerza, que ahora les son favorables, se invertirían a favor de las *networks* con la relajación de los límites de audiencia.

El Reino Unido: un debate británico sobre propiedad

Las normas del mercado británico de televisión, mucho más reducido que el norteamericano, se basan en la limitación de propiedad de un medio como medios combinados (*cross-ownership*). El conjunto del sistema ha sido objeto de un intenso debate, hasta que el 17 de julio de 2003, después de tres años y siete meses de debate, la propuesta del gobierno Blair para ordenar el sector de las comunicaciones, el Proyecto de Ley de Comunicaciones, fue sancionada por la Corona y se convirtió en la Ley de Comunicaciones.

La nueva ley intenta reunir en una nueva oficina gubernamental independiente llamada Ofcom a todos los órganos reguladores existentes implicados en la radiodifusión. De este modo, desaparecerán agencias como The Independent Television Commission (ITC), The Broadcasting Standards Commission (BSC), la Oftel, The Radio Authority (RA) y The Radiocommunications Agency

(RA). Se prevé que los poderes de la Ofcom serán operativos a finales de 2003.

Como en el caso de Estados Unidos, las diferencias partidistas entre conservadores y laboristas no se han trasladado mecánicamente en el proceso de elaboración de la ley. Por ejemplo, gracias a la rebelión de parte de los diputados laboristas en la cámara alta británica encabezada por *lord* David Puttman, productor de películas como *Chariots of fire*, *The Killing Fields* o *Midnight Express*, se consiguió incluir en los principios rectores de la Ofcom la obligación de atender en un mismo nivel los intereses de los ciudadanos y de los consumidores en sus decisiones (sección 3, artículo 1 de la nueva ley).

Pero no sólo a nivel general y de principios. La ley también ha sido retocada para reforzar la garantía del pluralismo. En concreto, en la sección 375 de la ley, se incluye una propuesta de la cámara alta británica dirigida a evitar fusiones que supongan un peligro para el pluralismo; es una cláusula que se ha bautizado como el «test de pluralidad» y que se incluye en la reglamentación general de fusiones.

En el texto se especifica la necesidad que al evaluar una fusión entre medios se dé una «pluralidad suficiente» de propietarios para «cada una de las diferentes audiencias». Se especifica, según la sección 319 de la nueva ley, que los propietarios deben tener además un «compromiso genuino con los niveles de programación e imparcialidad».

El procedimiento es algo complicado e implica que tanto el primer paso como la decisión definitiva corresponden al ministro de Comercio e Industria. En concreto, si la fusión suscita un «interés público específico en relación con los medios» (sección 376, artículo 3), el ministro de Comercio e Industria puede solicitar a la Ofcom un informe sobre las implicaciones en el interés público de la operación. Las conclusiones de la Ofcom serán enviadas junto con las alegaciones públicas a la Comisión de Competencia, que las hará llegar al ministro, que tendrá la última palabra.

El procedimiento muestra como en la democracia más antigua del mundo los políticos todavía quieren asegurarse el control final de las concentraciones de medios. A modo de trasfondo, como siempre, el debate sobre quién controla al controlador, pero también demuestra la escasa confianza de los políticos en unos órganos independientes creados por ellos mismos. En el fondo, es un problema de aceptación del juego democrático, ya que la efectividad de los órganos

reguladores depende de su credibilidad, que es inversamente proporcional a su dependencia del poder político (SÁNCHEZ-TABERNERO y CARVAJAL, 2002: 138).

El test de pluralidad es peligroso por su subjetividad implícita. Los grandes grupos pueden llevar al regulador ante la justicia por discrepar de una aplicación equivocada de lo que se entiende como «pluralidad suficiente» o «un compromiso genuino» con los objetivos de imparcialidad y diversidad. Esta inseguridad jurídica ha llevado al gobierno de Blair a comprometerse a dar cobertura financiera a la Ofcom en caso de disputas legales con los grupos de medios en razón del «test de pluralidad».

En todo el proceso de debate británico sobre la nueva ley ha planeado la figura de Rupert Murdoch. El magnate norteamericano domina la televisión de pago en el Reino Unido con SKY, tiene un pie en la digital terrestre en abierto con la alianza con la BBC (Freeview) y, además, domina el grupo de prensa News Group Newspaper, con cabeceras tan emblemáticas como *The Times* y *The Sun*. La pieza que le falta es el dominio de una cadena de televisión terrestre. Su única opción era y es Channel 5, ahora controlado por el grupo RTL. Hasta ahora las leyes anticoncentración se lo impedían en razón de su dominio en el mercado de diarios. Con la nueva ley, estos límites han sido eliminados, pero deberá pasar el test de pluralidad.

Respecto del servicio de noticias ITN, vinculado al tercer canal o ITV, la ley prevé eliminar el máximo del 20 % de limitación de su propiedad para un solo accionista. Pero da a la Ofcom la capacidad de revisar las condiciones de cada nuevo contrato, para asegurar que la ITN está bien financiada y pueda dar noticias de alta calidad. La intención del gobierno con este control es preservar tres grandes proveedores de noticias de televisión en el Reino Unido: BBC, ITV y SKY.

Italia: un debate sobre la concentración de mercado

El debate en Italia se centra en el concepto de concentración de mercado por razones obvias. El gobierno de Berlusconi defiende una propuesta de ley sobre el audiovisual que favorece los intereses privados del primer ministro. Por un lado, el duopolio económico entre RAI y

Mediaset mediatiza cualquier discusión sobre las medidas anticoncentración. Por el otro, el conflicto de intereses desde que Berlusconi es jefe de gobierno es enorme: como primer ministro, controla la RAI y, como empresario privado, a través de su familia, domina el grupo Mediaset.

Desde el punto de vista simplemente económico y según el organismo italiano de protección de la competencia, la Autorità Garante della Concorrenza e del Mercato (AGCM), la televisión italiana era la que mostraba un nivel más alto de concentración de mercado entre los principales países europeos: un 90 % del mercado estaba dominado por las dos primeras empresas. En cambio, las dos cadenas más importantes de Francia tenían el 74% del mercado, las de Alemania el 66%, las del Reino Unido el 65 % y el 54 % las del Estado español (AGCM, 2003).

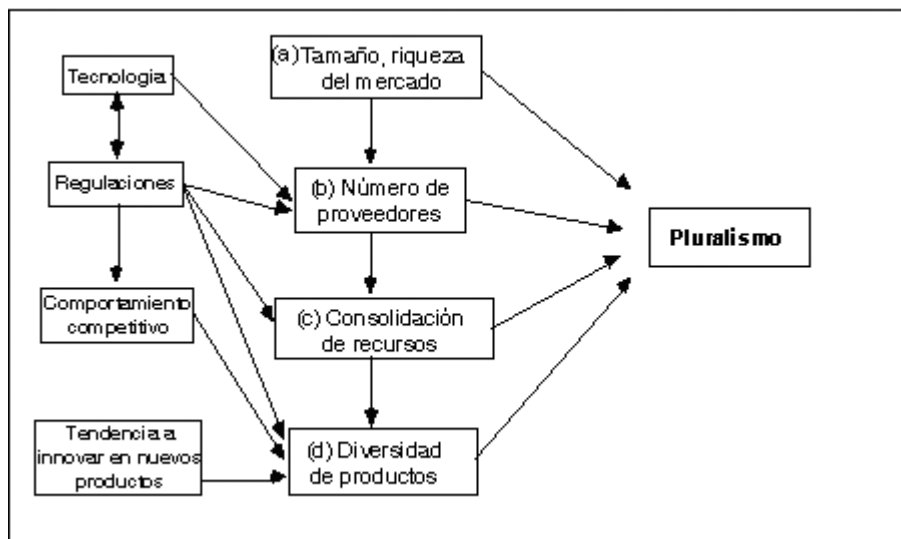
Ante esta situación y la previsión de una nueva ley sobre el audiovisual, el presidente de la República, Carlo Azeglio Ciampi, expresó sus preocupaciones en julio de 2002 en un discurso ante el Parlamento dedicado al pluralismo. Pidió la defensa de un pluralismo más auténtico y profundo, al tiempo que calificaba la independencia en los medios de comunicación como un elemento vital de la democracia.

La propuesta de ley elaborada por el gobierno de Berlusconi y debatida en el Parlamento italiano permitirá a

Fininvest la libertad de entrar en nuevos negocios que hasta el momento tenía vedados, como la edición, la prensa y la radio. En concreto, la nueva reglamentación permite a un canal de televisión la compra de un diario a partir de 2009. El cambio principal de la propuesta de ley es que modifica el límite máximo de ingresos publicitarios respecto del total del mercado de la televisión que podía obtener un canal de televisión, fijado en un 30%. Ahora el límite es del 20 %, pero el porcentaje se calcularía sobre la base de todos los ingresos publicitarios de todos los medios de comunicación. Además, la ley, si se aprueba finalmente, también permite a Mediaset contabilizar la autopromoción realizada por los presentadores fuera del máximo de 18 minutos por hora y pasar a contabilizarse en el total diario.

La propuesta de ley también anula una decisión judicial del Tribunal Constitucional que obligaba a Mediaset a desprenderse de una de sus emisoras terrestres, Rete 4, o a enviar la señal por satélite, por haber rebasado el límite del 20% de licencias de televisión terrestre que un mismo operador podía tener y que la ley de 1997 imponía en televisión terrestre (VV.AA., 2001: 47). Se prevé que la ley se aprobará, con alguna enmienda accidental, dada la mayoría que tiene el gobierno de Berlusconi, en las dos cámaras del Parlamento italiano.

Figura 2. Elementos relevantes para un análisis de la relación entre pluralismo y concentración.



Fuente: Doyle, 2002: 15.

Relaciones entre concentración y pluralismo

Más allá de estas políticas de comunicación, la percepción habitual entre la opinión pública es que la concentración en general es cada vez más elevada: pocas empresas cada vez más grandes dominan los mercados. Pero si hablamos de concentración de mercado, la realidad es muy diferente. Las últimas investigaciones muestran que tanto a nivel económico global (GHEMAWAT y GADHAR, 2002), como en el sector de los medios en Europa (LLORENS-MALUQUER, 2001; SÁNCHEZ-TABERNERO y CARVAJAL, 2002), la concentración de mercado está bajando. A pesar de que estos estudios no analizan los mercados locales y regionales, donde más elevada puede ser la concentración en razón de la estrechez de mercado, los resultados sugieren que a veces se confunde concentración con gigantismo. Que unas empresas facturen mucho no quiere decir automáticamente que exista concentración de mercado y falta de competencia. La industria del automóvil sería un ejemplo.

Este descenso de la concentración de mercado no es óbice para la existencia de casos claros de concentración de medios. Pero a partir de estos hechos concretos, es muy frecuente establecer una relación general negativa: cuanto más grande sea el nivel de concentración, más pequeña será la oferta de medios independientes; por tanto, altos niveles de concentración de mercado implican menos oferta, y menos oferta implica menos pluralismo.

Sin embargo, como señala Kowlasky (1998), Doyle (2002) y McQuail (1992), la relación entre concentración de propiedad en los medios y pluralismo no es tan directa para la intervención de otros factores. Explica Doyle (2002) que las demás variables que impactan decisivamente en el pluralismo son la dimensión del mercado, los recursos disponibles en ese mercado, la estructura del sistema mediático y los objetivos y competitividad de las empresas de medios (véase la figura 2).

Por tanto, la concentración de medios es una variable importante, pero dentro de un marco más amplio de circunstancias que también afectan positivamente o no al pluralismo. Es lógico, pues, apunta Doyle, que las medidas que pueden promocionar el pluralismo no deben limitarse a las que afectan a las concentraciones de propiedad, porque si no se cae en un reduccionismo peligroso: identificar

pluralismo con pluralidad. El concepto de *pluralidad* arrastra la carga semántica del número, de la cantidad; mientras que el término pluralismo se asocia más a diversidad entendida como variedad.

Precisamente, el concepto *pluralidad* es uno de los elementos utilizados por la industria para defender la no-intervención pública en el terreno de la concentración de los medios. La capacidad de elegir entre una variedad es uno de los componentes positivos del término *pluralismo*, pero también debe tenerse en cuenta el contenido diverso. En este sentido, el contenido homogéneo que ha llevado la liberalización del audiovisual a Europa desde mediados de los años ochenta es una muestra de que la pluralidad no es suficiente. Como explican de forma gráfica Moragas y Prado (2000: 175, 200), «al abrigo de esta filosofía [neoliberal] crecen las ecuaciones liberalizadoras que se plasman en el enunciado siguiente: Privatización=Multiplicación de canales=Aumento de la oferta=Diversidad=Pluralismo. [...] Después del análisis de la parrilla de programación se puede revisar la ecuación: Privatización=Multiplicación de canales=Competencia=Homogeneización de la oferta=Concentración=Reducción de pluralismo». Por tanto, en sentido estricto, defender la pluralidad de medios es defender la existencia de más de un medio de comunicación, sin emitir juicios sobre su contenido, que puede ser diverso o no serlo.

Creemos que es mucho más adecuada la opinión del Consejo de Europa: «La diversidad debería definirse como la posibilidad de elegir en un momento dado entre diferentes géneros periodísticos, diferentes temas y acontecimientos, diferentes fuentes de información, diferentes intereses, opiniones y valores, diferentes autores, diferentes perspectivas, etc.» (Consejo de Europa, 1992). Por tanto, el pluralismo no sólo debe ser externo, sino también interno.

El modelo de la figura 2 sugiere que los niveles de pluralismo en un mercado determinado dependen (a) del tamaño y riqueza del mercado, condiciones que limitan el número de ofertas separadas y autónomas (b). Pero el punto clave es cómo se articula la consolidación de recursos, sobre todo en las funciones editoriales del medio (c). Si, por ejemplo, se comparten las mismas fuentes de información por parte de un mismo grupo, se consigue un menor pluralismo que si se diversifican o son independientes.

Por tanto, la pregunta clave en cualquier operación de concentración es: ¿qué funciones combina un propietario de un grupo multimedia para conseguir economías de escala o de alcance? ¿Los servicios generales de apoyo o *back-office*, contabilidad, ventas, publicidad o aquellos relacionados con el contenido? La cuestión es saber si un medio que ha hecho una operación de compra o fusión reinvertirá los beneficios para producir diversidad de contenidos con el fin de cubrir los diferentes nichos de mercado o los homogeneizará.

No obstante, esta relación indirecta entre concentración económica y pluralismo no implica que la concentración de medios deba ser menospreciada o ignorada. La existencia de una pluralidad de oferentes ya contribuye positivamente al pluralismo. A pesar de que algunos medios comparten el mismo contenido o que éste sea homogéneo, al menos hay una oferta diferente del mismo contenido y se evita que un único suministrador tenga el control absoluto de la programación, reduciéndose de este modo el peligro potencial de una excesiva influencia política.

El modelo de Doyle también es interesante porque se fija en la medida del mercado y en su desarrollo. En los países pequeños, el escaso mercado no permite financiar un gran número de medios de comunicación, lo cual suele implicar un alto nivel de concentración. Por tanto, en mercados de comunicación pequeños, los niveles de pluralismo exigibles podrían ser inferiores a los de mercados más amplios. En resumidas cuentas, diferentes tamaños de mercados implican diferentes niveles de pluralismo y diferentes tipos de medidas anticoncentración.

El grave problema conceptual que presenta el pluralismo es su plasmación concreta en reglamentos y leyes. El pluralismo es un objetivo político cualitativo, que busca una diversidad del contenido ofrecido, pero para protegerlo deben forjarse herramientas cuantitativas. Por ejemplo, como señalan Sánchez-Tabernero y Carvajal (2003: 19), el índice de concentración Herfindahl-Hirschman es útil para comparar situaciones de concentración en diferentes mercados o para ver su evolución temporal. Sin embargo, «es imposible establecer un índice a partir del cual se puede decir que un grado de concentración es excesivo o no tolerable por las autoridades: la cifra dependerá de las características de cada mercado, el tipo de negocio y, en un último análisis, sobre la decisión tomada por el público a

través de sus representantes políticos».

La cuestión que ahora se impone es la siguiente: ¿por qué, si el problema es la diversidad de contenido, se han impuesto las leyes anticoncentración para proteger el pluralismo? Las medidas anticoncentración basadas en la propiedad han demostrado su utilidad, porque como es difícil controlar las intenciones de los propietarios de medios o regular totalmente su conducta respecto de la línea editorial, la medida más efectiva y simple para los gobiernos de asegurar una diversidad saludable de voces es evitar que los medios sean monopolizados.

Además, las intervenciones para promover activamente contenido diverso, por ejemplo, cuotas de programación, son difíciles de imponer en tanto que se oponen a derechos tan fundamentales como la libertad de expresión y de empresa. Sin embargo, si bien la imposición de cuotas de contenidos es inviable en la prensa, en el sector televisivo sí que existe un cierto fundamento, dado que los operadores ocupan un espacio radioeléctrico que pertenece al conjunto de la sociedad y hacen un negocio a partir de un recurso público.

El quid de la cuestión es encontrar el mejor desarrollo legislativo para cumplir el mayor número de objetivos de interés público, económico y social al mínimo coste.

En cambio, si una intervención estatal se justifica en nombre del pluralismo pero se utiliza con fines partidistas o espurios, como en el caso italiano, entonces las normas pueden convertirse en método de control del sistema de comunicación y el interés público se desmorona.

En definitiva, la intervención del Estado para proteger el pluralismo está justificada en razón del bien común, siempre que se respete el principio de proporcionalidad.

Por tanto, el pluralismo es una cuestión, como la democracia, de equilibrios. En este caso, entre fuerzas del mercado imperfectas para conseguir bienes sociales y políticos y regulaciones imperfectas. Por eso, no es tan importante qué se regula, sino el cómo: su aplicación en el día a día, el respeto de las leyes y el Estado de derecho. Es decir, el problema es de cultura democrática

Bibliografía

- AGCM (Autorità Garante della Concorrenza e del Mercato). IC23-SETTORE TELEVISIVO Apertura indagine conoscitiva, n.º 12056, de 29/05/2003 publicada en el Boletín de la AGCM, el 18/6/2003 n.º 22/2003.
- BAIN & COMPANY. *Réussir une fusion/acquisition*. Bruselas: Bain & Co, 1997.
- BUSTAMANTE, Enrique. *La televisión económica. Financiación, estrategias y mercados*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999.
- COMISIÓN EUROPEA. *Panorama of European Union Industry*. Luxemburgo: Publications Office of European Communities, 6ª ed., 1996.
- CONSEJO DE EUROPA. «Etude complémentaire du consultant (Arbeitsgruppe für Kommunikationsforschung & Beratung) sur les notions de pluralisme et de diversité». Informe del Comité d'experts sur les concentrations des media et le pluralisme. MM-CM (92) 11. Estrasburgo: Consejo de Europa, 1992.
- COPPS, Michel J. *Remarks from FCC Commissioner Michael J. Copps at Columbia Law School Forum On Media Ownership*. Nueva York: 16/1/2003. Disponible en: http://hraunfoss.fcc.gov/edocs_public/attachmatch/DOC-230398A1.pdf
- DOYLE, Gillian. *Media Ownership*. Londres: SAGE, 2002.
- EIM - EUROPEAN INSTITUT FOR THE MEDIA. *La transparence dans le contrôle des médias*. Düsseldorf: European Institut of the Media, 1994.
- KOWALSKY, Tadeusz. «Media concentration and pluralism in the light of national correspondent's and consultants' reports (1995-1997)». Informe MM-CM (98) 7. Estrasburgo: Consejo de Europa, 1998.
- McQUAIL, Denis. *Media performance: Mass Communication and the Public Interest*. Londres: Sage, 1992.
- MIGUEL, Juan Carlos. *Los grupos multimedia*. Barcelona: Bosch, 1993.
- LLORENS-MALUQUER, Carles. *Concentración de empresas y el pluralismo: la acción de la Unión Europea*. Bellaterra (tesis doctoral), Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2001. Disponible en: <http://www.tdcat.cbuc.es/TDCat-0111102-124855/>
- MORAGAS, Miquel de; PRADO, Emili. *La televisió pública a l'era digital*. Barcelona: Pòrtic - Centre d'In-vestigació de la Comunicació, 2000.
- NIETO, Alfonso; IGLESIAS, Francisco. *Empresa Informativa*. Barcelona: Ariel, 1993.
- SÁNCHEZ-TABERNERO, Alfonso et al. *Concentración de la co-municación en Europa. Empresa comercial e interés público*. Barcelona: Centre d'Investigació de la Comunicació & European Institute for the Media, 1993.
- SÁNCHEZ-TABERNERO, Alfonso; CARVAJAL, Miguel. *Media Concentration in the European Market. New Trends and Challenges*. Pamplona: Media Markets Monographs, 3 de junio de 2002.
- VV.AA. *Television and Media Concentration. Regulatory models on the national and the European level*. Estrasburgo: European Audiovisual Observatory, 2001.

Hipervincles

Lleis:

Regne Unit: Communications Act de 17 de juliol de 2003
<http://www.hmso.gov.uk/acts/acts2003/20030021.pdf>

Estats Units: Normes de la FCC sobre concentracions de mitjans de 2 de juliol de 2003

http://hraunfoss.fcc.gov/edocs_public/attachmatch/FCC-03-127A1.pdf

Agències:

Itàlia: Autorità per le garanzie nelle comunicazione (AGCOM)
<http://www.agcom.it/>

Regne Unit: Ofcom (Office of Communications)
<http://www.ofcom.org.uk/>

Estats Units: FCC (Federal Communications Commission - media ownership)

<http://www.fcc.gov/ownership/documents.html>

FCC (Federal Communications Commission - media bureau)
<http://www.fcc.gov/mb/>

De la retórica al arquetipo: los manuales de guión

Ivan Pintor

- *La traducción de El viaje del escritor, de Christopher Vogler, y la publicación casi simultánea de El guión, de Robert McKee, reavivan el debate sobre los libros cuyo objeto es el guión cinematográfico y televisivo. Los manuales, estudios descriptivos y análisis académicos se mezclan en un ámbito donde, a menudo, las fronteras entre los diferentes tipos de monografías se desvanecen. Este entrecruzamiento teórico desvela muchas coincidencias entre las conclusiones académicas y las que competen a los guionistas en la práctica cotidiana. Surge entonces una pregunta: ¿cómo se complementan e intercambian aportaciones los manuales de escritura de guiones y los estudios analíticos?*

Convocado o no, el dios vendrá
(Leyenda que corona la puerta de la casa de
CARL GUSTAV JUNG)

La traducción de *El viaje del escritor*, de Christopher Vogler, y la publicación casi simultánea de *El guión*, de Robert McKee, reavivan el debate sobre los libros cuyo objeto es el guión cinematográfico y televisivo. Los manuales, estudios descriptivos y análisis académicos se mezclan en un ámbito donde, a menudo, las fronteras entre los diferentes tipos de monografías se desvanecen. Este entrecruzamiento, favorecido por la gran cantidad de títulos editados, suscita

sinergias que de vez en cuando son paradójicas: obras teóricas que acaban siendo el núcleo del aprendizaje práctico o bien manuales que sólo hacen aportaciones taxonómicas.

Ambos autores, Vogler y McKee, son analistas que trabajan para grandes compañías cinematográficas y sus libros han tenido una gran repercusión entre los guionistas de estas *majors*. Sin embargo, las conclusiones alcanzadas se corresponden con tres tradiciones académicas: la narratología, en el caso de McKee, y la antropología cultural y la hermenéutica simbólica, en el caso de Vogler. Este carácter fronterizo entre la teoría y la práctica del guión invoca un gran interrogante: ¿es posible que los modelos de escritura de guiones y los modelos analíticos, al hablar del mismo objeto, puedan permeabilizar los conocimientos y enriquecerse mutuamente?

El guión, un objeto inestable

Puede llamarse guión todo escrito que sirva para hacer una película, desde las anotaciones fragmentarias de Dalí y Buñuel para *Un perro andaluz* hasta los guiones de Hitchcock, tan minuciosos y provistos de *storyboards* que, según decía, podrían filmarse sin el director. Por otro lado, cabe distinguir diferentes estadios de guión según el nivel de desarrollo: el *storyline*, integrado por unas cuantas palabras, la sinopsis, el tratamiento, la continuidad dialogada, el guión literal y el *script*, es decir, el guión con el *découpage* técnico. Todas estas fases, imprescindibles en un sistema de estudios, pueden abreviarse en un contexto más independiente.

Sobre la naturaleza del guión, el cineasta francés François Truffaut decía que hay que filmar contra el guión y montar contra el rodaje. Quería destacar así una de las

Ivan Pintor

Professor de la Facultat de Comunicació Audiovisual de la
Universitat Pompeu Fabra

contribuciones de los nuevos cines europeos en los años sesenta: descubrir en el guión un dispositivo capaz de estimular el inicio de una filmación permeable a cualquier hallazgo impremeditado, en lugar de valorarlo únicamente como un programa cerrado de rodaje. Sin embargo, la frase de Truffaut también puede entenderse en un sentido más amplio, ya que el guión nunca es una obra literaria ni el resultado definitivo de una obra artística, sino la primera fase de una larga metamorfosis que lleva hasta la película finalizada.

Otro francés, en este caso el guionista Jean-Claude Carrière, célebre por sus colaboraciones con Luis Buñuel, ha subrayado que el guión es un documento efímero, recordando su propia trayectoria. Su primer encargo fue la adaptación literaria de los filmes de Jacques Tati. No obstante, antes de novelarlos decidió estudiar todo el proceso de producción cinematográfico. La montadora del proyecto, Suzanne Baron, le enseñó el guión original de *Las vacaciones de monsieur Hulot* y le mostró una secuencia. Entonces le dijo: «Todo el problema del cine consiste en pasar de esto a eso» (CARRIÈRE, 1997).

Carrière considera que entre el guión y el montaje existe un vínculo íntimo. Son las dos caras de una misma dialéctica, entre narrar y cortar, entre síntesis y análisis. El problema para definir una metodología de análisis y creación de guiones procede, según Carrière, de la ausencia de una historia o una morfología del guión. Casi todos los aspectos técnicos de la producción tienen una historia, pero el guión cinematográfico nunca se ha investigado como forma independiente porque es una parte íntima del filme que desaparece tras el rodaje. Es, según Francis Vanoye (1996: 15), un «objeto inestable», un rasgo que lo diferencia de las obras de teatro, destinadas a soportar nuevas escenificaciones.

Un guión debe contener respuestas potenciales a todas las preguntas que cualquier miembro de una producción le pueda plantear: ¿cuántas prendas hacen falta?, ¿qué objetos deben quedar encuadrados?, ¿qué recursos técnicos serán necesarios para solucionar esta secuencia?, ¿cuántos figurantes habrá?, ¿cuánto dinero costará todo? Más allá de la claridad, la concisión y el estilo puramente descriptivo que exige un guión, conseguir que tenga un formato normalizado es un conocimiento que puede adquirirse rápidamente y que da la razón a Orson Welles, que sos-

tenía que todo lo necesario para hacer una película puede aprenderse durante un día en unos grandes estudios.

Pero el problema es más profundo, porque un guión es una historia y narrar no es algo que se aprenda en un día. Algunos manuales que hoy se han convertido en clásicos, como los de Syd Field, Simon Feldman, Jacob Most, Linda Seger, Tom Stempel, Lajos Egri o Constance Nash y Virginia Oakey, intentan ofrecer herramientas para que el profesional obtenga resultados con cierta celeridad. La contrapartida es que esta precipitación no estimula la elaboración de cada historia atendiendo a su especificidad, sino que a menudo corre el riesgo de resolverse en recetas y prescripciones que avalan historias esquematizadas de una manera convencional.

El libro del guión (1994) y *El manual del guionista* (1995), de Syd Field, constituyen, quizá, el exponente más claro de este tipo de manuales, que, a pesar de ofrecer la ventaja del orden y la claridad, proporcionan soluciones estereotipadas como dividir el guión en tres segmentos exactos de 30, 60 y 90 páginas, correspondientes a la introducción, el nudo y el desenlace, o bien situar los puntos de torsión de la acción o *turning points* en las páginas 25-27 y 85-90. Estas recomendaciones presuponen demasiadas cosas: que cada página tiene una duración exacta de un minuto en la pantalla o que cualquier historia puede reducirse a una parrilla predeterminada.

No hay que olvidar que «las ficciones no se construyen sobre la norma, sino sobre las excepciones», como señala Gabriel García Márquez en *La bendita manía de contar* (1998), un interesante extracto de los cursos de guión que imparte en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, en Cuba. El método de discusión de las ficciones de García Márquez en esta obra demuestra que, antes de dar forma a cualquier relato con las herramientas adecuadas y antes incluso de estructurarlo de una manera clásica, hay que discutirlo y analizar sus engranajes.

Variaciones de la trama

Robert McKee consigue sintetizar la tradición de los manuales prácticos con las aportaciones más analíticas de autores como Eugène Vale, Dwight Swain, Michel Chion o

Francis Vanoye. Todos ellos han conseguido edificar una pedagogía del guión capaz de adentrarse en la organización de diferentes tipos de historias y tramas y dar con el quid de la cuestión antes de aplicar fórmulas retóricas para construir los mecanismos del suspense, la gestión de la información y la caracterización de los personajes. McKee, precisamente, no se aleja demasiado de Vanoye o Chion en lo que se refiere a la distinción de las fases y tipologías de guión.

En *Cómo se escribe un guión*, Chion parte de cuatro películas de diferente época, nacionalidad y género que analiza detalladamente: *Pauline à la plage* (1983), de Eric Rohmer, *To have and to have not* (1944), de Howard Hawks, *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933), de Fritz Lang, y *Sansho Dayu* (1955), de Kenji Mizoguchi. Cada una de estas producciones ejemplifica un período histórico y, juntas, un modelo narrativo que se diferencia de los demás por un conjunto de rasgos: la disposición de la secuencia, el cierre de las distintas tramas, la «motivación narrativa» (adoptando el término del formalista Tomashevski) de los personajes, la articulación de las secuencias o el trasfondo mitológico.

Este conjunto de diferencias no pueden considerarse de forma aislada, ya que forman parte de sistemas narrativos, algunos de los cuales poseen un nivel de organización bastante convencionalizado. McKee establece de antemano la tipología, que empieza con lo que se llama *arquitrampa*, «una historia construida alrededor de un protagonista activo que lucha principalmente contra fuerzas externas antagonistas en la persecución de su deseo, a través de un tiempo continuo, dentro de una realidad ficticia coherente y causalmente relacionada, hasta un final cerrado de cambio absoluto e irreversible» (MCKEE, 2002: 67).

Es posible identificar la *arquitrampa* con los guiones del clasicismo de Hollywood, que responden a la noción tradicional de la trama, el *mythos* aristotélico. El filósofo griego la definió como la mimesis o imitación de una acción única y completa. Cualquier acción es única y completa «si tiene un comienzo, un medio y un fin, es decir, si el comienzo introduce el medio, si el medio (peripecia y agnición) conduce al fin y si éste concluye el medio» (RICOEUR, 1987-II: 42-43). Entonces, señala el filósofo Paul Ricoeur, la configuración global prevalece sobre el episodio y la concordancia sobre la discordancia de las acciones representadas.

Pero incluso la *Poética* de Aristóteles, que aún hoy es el modelo de la mayor parte de manuales sobre el guión, circunscribe el alcance de este modelo con final cerrado a la tragedia. Es decir, no universaliza sus principios, sino que los enmarca dentro de su género —así, por ejemplo, considera que la epopeya tiene una inclinación más episódica—, algo que no hacen autores como Seger o Field. Por esta razón, McKee, consciente de la historia del cine, añade otros dos modelos de guión: la *antitrampa*, y la *minitrampa*, que identifica fundamentalmente con los cines europeos de la modernidad.

El principio rector de la *minitrampa* es la atenuación. El conflicto no se exterioriza tanto como en la *arquitrampa*, sino que casi siempre residen en un problema interno de los personajes. La causalidad no se centra en el personaje y las motivaciones no son tan claras. La oposición entre el deseo y la prohibición, que es la raíz de toda la narrativa clásica, se diluye en una multitud de causas y, en consecuencia, el final tiende a ser más abierto que en la *arquitrampa*. En un mundo ficticio que no antepone la causa eficiente, la presencia del azar acaba con la temporalidad y potencia una configuración más episódica de las acciones.

Hasta aquí, es sorprendente la coincidencia entre la clasificación de McKee y los modelos históricos de narración que establecen, desde una perspectiva analítica, teóricos como Noël Burch (1991) o, sobre todo, el neoformalista David Bordwell (1995, 1996, 1997): el clasicismo corresponde a la *arquitrampa* y la narración de arte y ensayo, a la *minitrampa*. El caso de la *antitrampa* es más complicado, porque le corresponderían tres subsistemas de Bordwell: la narración *histórico-materialista* soviética, la narración paramétrica de cineastas como Bresson, Ozu o Dreyer, cuya atención recae sobre las permutaciones estilísticas, y la *narración-palimpsesto* de Godard, caracterizada por la hipertextualidad.

Así, la *antitrampa* de McKee puede identificarse con el ejercicio de variaciones estructurales como las que practican los mencionados cineastas, junto con autores tan diferentes como Buñuel, Resnais, Marguerite Duras, Chris Marker o los artistas experimentales Stan Brackhage y Michael Snow. Las obras de todos estos creadores, así como las aportaciones literarias de James Joyce, Virginia Woolf, Musil o Samuel Beckett se interesan por la personalidad inacabada, la diversidad de los estratos de la

conciencia y las limitaciones que el lenguaje nos impone al dar forma al carácter incoativo y escurridizo de los afectos. Vulneran, en consecuencia, el orden de la narración, rompiéndolo y superponiendo sobre él una articulación de carácter poético o discursivo.

Acción, personaje, conflicto

El canto XVIII de la *Ilíada* proporciona una metáfora del principio sobre el cual se forja todo relato: la distancia con la realidad, en función de la cual el mundo ya no se percibe como una experiencia múltiple y fragmentaria. El narrador del poema homérico se aleja del mundo y se recrea en la conocida descripción del escudo que Hefesto construye para Aquiles atendiendo a las súplicas de su madre, Tetis. Sobre el escudo aparecen representados el Sol, la Luna, la Tierra, el mar, las ciudades, las tareas agrícolas, las guerras, las concordias, las danzas y todo lo que humanos y dioses pueden conocer.

Sólo a partir de este instante que otorga jerarquía y equilibrio al cosmos, el relato puede reanudar su curso. Al describir cada fragmento del escudo de Aquiles, las condiciones de concinidad previas de la narración posibilitan el buen orden narrativo y mitológico y, entonces, el relato empieza a fluir. La tarea de cualquier creador de historias reproduce con exactitud este proceso: construir una carcasa narrativa y entregarse, a continuación, al ejercicio de imaginar el relato, de insuflar el tiempo a lo que sólo es una jerarquía, la previsión de un trayecto.

En un guión, la estructura tiene incluso más importancia que en una novela, ya que debe soportar innumerables modificaciones cuando empieza la puesta en escena. Carrière subrayó la diferencia entre el escritor y el guionista al afirmar que «el novelista escribe, mientras que el guionista trama, narra y describe: la escritura le es contingente» (CARRIÈRE y BONITZER, 1991: 117). En función de la estructura, que puede corresponder a cualquiera de los modelos establecidos por McKee, hay que delimitar otras variables como la adscripción genérica, la naturaleza del incidente inductor o el diseño de los actos.

Casi todos los teóricos del guión, desde Nash y Oakley hasta el guionista brasileño de telenovelas Doc Comparato —su manual *El guión, arte y técnica de escribir* (1989) tiene

un planteamiento muy parecido al de McKee—, atribuyen una gran importancia a la clasificación de unidades dramáticas, una tentativa tan antigua como los estudios sobre la ficción. A los siete tipos que Goethe enumeró sucedieron, por ejemplo, la minuciosa tipología de George Polti, autor de la influyente obra *Les Trente-Six situations dramatiques* (1895).

McKee también consigna un listado de 25 categorías que, como las de Chion, se encuentran a medio camino entre la modalidad dramática y el género. Al profundizar dentro de la concepción retórica de la estructura, se encuentra con un problema que también detectó Aristóteles: ¿qué tiene más importancia, la estructura o los personajes?, ¿la motivación del personaje debe supeditarse a la constitución de la acción o al revés? La respuesta, que en la novela moderna se decantó por el personaje, en este caso depende, sobre todo, del tipo de trama y es una de las preocupaciones más persistentes de todos los libros sobre el guión.

Así pues, para Lajos Egri (1946), la importancia del personaje es tan grande que recomienda desarrollar una amplia bibliografía. Eugène Vale (1993) vincula el personaje con la acción dramática a través de nociones como la motivación, la intención y el objetivo, mientras que Antoine Cucca (1986) las sustituye por condición, aspiración y realización, y Howard Lawson (1936) por condiciones sociales y fuerza de voluntad. Viendo estos valores, puede apreciarse que el lugar en el que se encuentran la esfera actancial y la definición de los caracteres es, también, el espacio donde se dirimen cuestiones como la verosimilitud y la suspensión de la incredulidad, que durante el siglo XIX eclipsaron cualquier otro debate sobre la narración.

Además, en el cruce entre el carácter y la acción también se perfila el *conflicto*. Swain (1988) lo define como: «La interacción entre fuerzas que tratan de alcanzar objetivos mutuamente incompatibles». McKee lo divide en interno, personal y extrapersonal e, igual que Field, considera que el conflicto debe manifestarse en todos los estratos de la narración a través de lo que llama la *idea controladora*, que preside cada una de las secuencias. Se trata, en el fondo, de un concepto de origen teatral que comparten numerosos teóricos: Egri, Feldman, que lo llama *superobjetivo totalizador*, y el cineasta Kulechov, que en sus famosos talleres lo llamaba *superobjetivo* o *superproblema* (PUDOVKIN et al., 1988).

Como sostenía Henry James, el único imperativo absoluto dentro y fuera de la escena es dramatizar, es decir, transformar en signos sensibles y visuales todo lo que quiera expresarse, tamizándolo a través del conflicto. De acuerdo con esta premisa, el guionista siempre debe controlar el equilibrio entre el conflicto dramático y el carácter. Como recomienda Horacio Quiroga en el mandamiento VIII del «Decálogo del perfecto cuentista»: «Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios».

De la retórica al arquetipo

Desde que, en los últimos años del siglo XIX, la mítica productora Biograph, para la que trabajaba el cineasta David Wark Griffith, puso las bases de lo que sería el modelo narrativo clásico y pidió la colaboración de escritores y dramaturgos para sus *outline scripts*, la mayor parte de filmes que se proyectan tienen una duración, una conformación y una economía narrativa más parecidas al cuento breve que a la trama proteiforme de la novela. La austeridad que Quiroga postula para el cuento se adapta a la perfección al cine, que, además, tiene unas leyes de cierre de la trama muy parecidas a las del cuento.

Por otro lado, el cine, al igual que la escena teatral, posee el arma de la presencia del actor y el valor de un tiempo que discurre inexorablemente, dotándolo para la representación de la tragedia y el melodrama, es decir, para aprehender y dramatizar la muerte, la pérdida y la erosión que el paso del tiempo impone sobre los sentimientos. La dificultad nace de combinar estos rasgos con una extensión acotada que a menudo dificulta invertir a los personajes de profundidad psicológica o, como señala Linda Seger, crear «personajes multidimensionales». Para ello existen dos grandes conjuntos de recursos, vinculados respectivamente a la definición del conflicto y a la configuración de un substrato mitológico.

En cuanto a la constitución del conflicto, que determina tanto el ritmo como los puntos de inflexión del relato y la magnitud de la voluntad del personaje, cabe mencionar la gramática narrativa de Algirdas Julien Greimas. Su

propuesta analítica, deudora del estructuralismo, sostiene la hipótesis que todo personaje dramático o actant puede edificarse a partir de una carencia inicial. Esta fórmula, que se inspira en la figura del *sujet barré* de Lacan, tiene el acierto de ser una estructura lógica mínima. Si el deseo es el fruto de una carencia, entonces el conflicto constituye el trayecto desde la disyunción inicial entre sujeto y objeto hasta su conjunción final, ya sea efectiva o frustrada.

Así entendida, la acción dramática se basa en el itinerario de aproximación entre el sujeto y el objeto, y tiene su núcleo tanto en la *prueba* a la que se enfrenta el personaje, como al llamado *contrato*, noción analítica que tiene una réplica exacta en el *commitment* o compromiso de Dwight Swain. El rigor académico prolijo de Greimas describe bien la naturaleza del deseo que mueve todo el sistema narrativo del clasicismo y el esquema fundacional del *boy meets girl*, es decir, la búsqueda del otro, que tiene incluso una clara formulación visual: del plano-contraplano inicial que registra el momento en que el chico y la chica se conocen hasta el beso final que los une en un único plano.

El que mejor ha entendido y parodiado la importancia de la carencia constitutiva en el tipo de narraciones épicas que interesan a Greimas quizá es el dramaturgo, cineasta y escritor chileno Alejandro Jodorowsky, que en sus cómics plantea siempre el relato de héroes que tienen incluso una carencia física. El ejemplo paradigmático es la saga de *Alef-Thau* (1982-1998), un personaje que nace sin extremidades y que a lo largo de cada uno de los cantos o episodios de su aventura debe conseguir las piernas y los brazos que le permitan acometer la batalla final con un antagonista que, en realidad, es su propia sombra y que, según Greimas y Courtés, desarrollaría un «antiprograma narrativo».

Para Greimas, la narración es una parte tan íntima de cualquier enunciado que las categorías de desarticulación descritas sólo pueden montar un proceso de análisis (GREIMAS, 1973: 188), pero no de construcción. De hecho, la abstracción de la gramática narrativa de Greimas le da poca utilidad como motor de construcción de ficciones. La razón, una vez más, se remonta a Aristóteles, ya que, en la *Poética*, el pensador griego no dijo nada sobre la construcción temporal de la trama y, desde entonces, parece como si este silencio hubiese provocado una ausencia del tiempo en la tradición de estudio de las narraciones, desde la exégesis de Porfirio hasta Herder y

Coleridge en la época romántica o a Greimas, que propone un modelo rigurosamente acrónico.

El formalismo ruso también intentó descronologizar la trama, pero introdujo el tiempo indirectamente acercándose a los mecanismos simbólicos de la *temporalización* de la trama. El estudio del cuento popular que hicieron Volkov y Veselovsky arriesgó inventarios de situaciones dramáticas muy parecidas a las mencionadas, pero pronto distinguió entre el *tema* y la *situación dramática*. La *Morfología del cuento*, de Wladimir Propp, delimitó la categoría *función* al darse cuenta de un curioso fenómeno de permutabilidad: «Los cuentos tienen una particularidad: sus partes constitutivas pueden trasladarse sin ningún cambio a otro cuento» (PROPP, 1981: 15).

En realidad, y aquí es donde interviene el substrato mitológico, el descubrimiento de Propp formalizó y amparó una metodología estructural, algo que los historiadores de las religiones y los estudiosos del medio ya sabían. Por esta razón, su aportación propició la convergencia entre diferentes ámbitos de conocimiento y permitió acercamientos a la ficción y al mito más plurales, como los de Mircea Eliade, Carl Gustav Jung, el Círculo Eranos, Otto Rank, Heinrich Zimmer, Gilbert Durand, Hans Blumenberg, Lluís Duch o Joseph Campbell. Este último estudioso, en *El héroe de las mil caras* (1959), recuperó la idea de cuento modelo con todas las funciones de Propp y postuló la existencia del *monomito*, es a decir, de un esquema mítico elemental y transcultural.

El viaje del héroe

En *El viaje del escritor*, Vogler transforma el monomito en un modelo de construcción de historias. Hay numerosos trabajos que aplican el esquema campbelliano o los estudios jungianos al cine norteamericano contemporáneo (1), pero el de Vogler es, quizá, el más fiel a Campbell y, a su vez, el más utilizado como manual por los guionistas de los grandes estudios. De las clases de escritura de Vogler han surgido películas como *Gandhi*, *Toy Story*, *El show de Truman* o *Forrest Gump* y series televisivas como *Friends*, *Sesame Street*, *M.A.S.H* o *Ally McBeal*, y su huella, junto con la de Campbell, se aprecia en obras muy diversas, desde las tragedias de Clint Eastwood o los melodramas de

M. Night Shyamalan hasta la saga *Matrix*, de los hermanos Wachowski.

El trasfondo del esquema monomítico es sencillo. La vida es un continuo que no tiene divisiones o bien tiene más de las necesarias para estructurar una historia. Los únicos paradigmas absolutos, el nacimiento y la muerte, alcanzan, muy a menudo, un intervalo demasiado extenso, que no sirve para explicar cualquier fábula. Los viajes, en cambio, ya eran un relato antes de que hubiera relato: tenían principio y final, de manera que su estructura ya era narrativa. Los viajes, pues, siempre han sido una metáfora de cualquier relato, y el viaje-modelo que Campbell elucida a partir de una metodología comparativa es una matriz mítica elemental subyacente en muchos mitos de las sociedades tradicionales e incluso de las modernas.

El núcleo del monomito es el héroe entregado a la búsqueda de un objeto (la carencia inicial) a través de una serie de pruebas o etapas, desde el hogar hasta el «país de los misterios». El héroe, como el mito, da coherencia a un sinfín de imágenes diversas, y en este orden dinámico se divisa una versión temporalizada del escudo de Aquiles, como el relato que hilvana varias estrellas con un trazo continuo y hermana una imagen con un mito (2). A lo largo del camino del héroe, Campbell anota una serie de funciones parecidas a las de Propp: la doble paternidad y el segundo nacimiento del héroe, la negativa a la llamada, la iniciación, la colaboración de los ayudantes, las trampas de los oponentes, la confrontación con el guardián del umbral, la prueba suprema, la recompensa, el abandono de los instrumentos de poder y el retorno.

El viaje del héroe es también un esquema de autodescubrimiento, que concluye cuando «ambos, el héroe y su Dios último, el que busca y el que es encontrado, se comprenden como el interior y el exterior de un solo misterio que se refleja a sí mismo como un espejo, idéntico al misterio del mundo visible. La gran proeza del héroe supremo es llegar al conocimiento de esta unidad en la multiplicidad y luego darla a conocer» (CAMPBELL, 1959: 44). Así, la metáfora del viaje es una de las principales estrategias que posee el ser humano para dominar la provisionalidad del tiempo. Como ha señalado Ramón Gómez de la Serna, para el hombre todo es camino, ya que el camino es la principal manera de espacializar el tiempo devorador y de exorcizar la muerte.

Este esquema, que George Lucas aplicó fielmente durante la elaboración del guión de *Star Wars* (1978), se ha convertido en una especie de Biblia de la redacción de guiones, apoyado muchas veces en otros esquemas como los guiones de vida del análisis transaccional (3). En el cine de raíz clásica construido con este esquema ha de verse una de las prácticas sociales de dominación de la contingencia que el sociólogo Max Weber llamó *teodícea*. Vogler es consciente de ello y, con un estilo divulgativo, pone las conclusiones de Campbell al alcance de los guionistas, en forma de herramientas que demuestran que antes de utilizar el lenguaje para escribir, un creador de ficciones es, como señaló Jorge Luis Borges, «un usuario de símbolos» (ápuD RODRÍGUEZ MONEGAL, E., 1973: 93), alguien que aborda la tarea de dar forma a los temores del ser humano ante la muerte.

Teniendo conciencia de esta realidad y a pesar de que a veces pueda incurrir en simplificaciones excesivas y dogmáticas, la virtud del manual de Vogler es reconocer que el oficio de narrar historias no es sólo una *ars retórica*, sino, al contrario, una poética que, en su formulación ideal, mezclaría la taxonomía aristotélica con la idea perenne de unas formas platónicas siempre al alcance del narrador, es decir, los arquetipos. Además, edificar un mundo de ficción no faculta al que escribe un guión para creer que lo sabe todo de los personajes. Una buena ficción, como sostienen Carrière y el escenógrafo y dramaturgo Peter Brook (1973, 2000), implica ir explorando una situación, una historia, con el lector o el espectador.

Esta presencia del misterio a lo largo del viaje del héroe es uno de los factores que corren más peligro de escapar a cualquier didáctica del guión. No obstante, Vogler se da cuenta, igual que Jodorowsky, que el trabajo de construir un guión de acuerdo con este esquema aspira a obtener una representación holística del mundo, como sucede, por ejemplo, con las cartas del tarot: «La progresión de las imágenes de la baraja del tarot muestra claramente la evolución que se produce en el héroe hasta alcanzar el grado de mentor. Un héroe empieza siendo un loco y en varias etapas de la aventura asciende a los rangos de mago, guerrero, mensajero, conquistador, amante ladrón, gobernante, ermitaño y así sucesivamente. Finalmente, el héroe se convierte en Hierofante, hacedor de milagros, mentor y guía para los demás» (VOGLER, 2002: 156-157).

Efectivamente, el tarot proporciona una herramienta muy parecida al escudo de Aquiles: una reunión de elementos discretos, de estructuras arquetípicas que pueden yuxtaponerse, enlazarse y modificarse para crear relatos. Los arcanos constituyen un momento de detención y ordenación; un lenguaje óptico, cuya ambigüedad lo convierte en una especie de *matriz mitológica* articulada. Si se organizan secuencias con las cartas, como hacen Jodorowsky y otros guionistas para construir sus guiones, se infiltra el factor temporal, se linealizan las situaciones y, entonces, se construyen relatos. Con eso se impone una sintaxis, es decir, un lenguaje lógico, pero sólo tras haber pasado por el símbolo, por el mundo de las imágenes, donde reina el principio de asociación.

Así, pues, al explicar historias hay que eliminar la discriminación entre pensamiento simbólico y lógico, entre teoría y práctica. Libros como *La llavor immortal* (1995), de Jordi Balló y Xavier Pérez, que son una prospección en la raíz mítica de los relatos cinematográficos, muy en consonancia con la obra de Campbell y la mitocrítica de Durand, pueden utilizarse también como matrices narrativas. En un segundo estadio, McKee, Field, Feldman, Seger o Comparato pueden proporcionar las herramientas de superficie para pulir una historia que ya esté enraizada en un terreno mitológico lo suficientemente fecundo para alimentarla. Así pues, habría que ver cualquier catálogo de situaciones dramáticas como una indagación reversible con una doble utilidad taxonómica y mitológico-constructiva.

Las obras de McKee y Vogler representan dos formas de acercarse al guión que, como se puede ver, se enriquecen mutuamente. El monomito y el símbolo se presentan como mediaciones dinámicas entre el personaje y el mundo, y hacen realidad una de las afirmaciones más conocidas de Gaston Bachelard, uno de los padres teóricos de Campbell y Jung: «El hombre no nace de la necesidad, sino del deseo». A pesar de que pueda contravenir la hipótesis central de Greimas, esta frase resume un punto en el que coinciden todos los autores mencionados: la semilla de todas las historias es el deseo proyectado en el tiempo. Tras localizar la raíz del deseo, la tarea del guionista es tan vasta como organizar todo ese tiempo, ponerle hitos y recorrer el camino.

Notas

1. Destacan, por ejemplo: HAUKE, C.; ALISTER, I. (2001). *Jung & Film: Post Jungian Takes on the Moving Image*; HENDERSON, M. (1997). *Star Wars: The Magic of Myth*; HILL, G. M. (1992). *Illuminating Shadows: the Mythic Power of Film*; HOCKLEY, L. (2001). *Cinematic Projections: the Analytical Psychology of C.G. Jung and Film Theory*; GALIPEAU, S. (2001). *The Journey of Luke Skywalker: An Analysis of Modern Myth and Symbol*; IACCINO, J. F. (1994) *Psychological Reflections on Cinematic Terror: Jungian Archetypes in Horror Films*.
2. La estructuralista Leszek Kolakowsky adopta este planteamiento como punto de partida en el capítulo séptimo de *La presencia del mito* (1990).
3. Algunos críticos han señalado una excesiva presencia del modelo campbelliano en el cine norteamericano comercial contemporáneo, arguyendo que provoca una homogeneización heroica de las ficciones, como constata el propio Vogler (2002: 34).

Bibliografía

- BALLÓ, J; PEREZ, X. *La llavor immortal: els arguments universals en el cinema*. Barcelona: Empúries, 1995.
- BORDWELL, D; THOMPSON, K. *El arte cinematográfico: una introducción*. Traducción de Yolanda Fontal Rueda. Barcelona: Paidós, 1995.
- BORDWELL, D; STAIGER J.; THOMPSON, K. *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Traducción de Eduardo Iriarte y Josep Cerdán. Barcelona: Paidós, 1997.
- BORDWELL, D. *La narración en el cine de ficción*. Traducción de Pilar Vázquez Mota. Barcelona: Paidós, 1996.
- BROOK, P. *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Traducción de Ramón Gil Novales. Barcelona: Península, 1973.
- BROOK, P. *Hilos de tiempo*. Madrid: Siruela, 2000.
- BURCH, N. *El tragaluz del infinito, contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Traducción de Francisco Llinás. Madrid: Cátedra, 1991.
- CAMPBELL, J. *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- CARRIÈRE, J-C. «Una novela de aprendizaje». En: *El guión cinematográfico*; David Oubiña, Gonzalo Aguilar (compiladores). Buenos Aires: Paidós, 1997.
- CARRIÈRE, J-C; PASCAL B. *Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1991.
- CHION, M. *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Cátedra, 1992.
- COMPARATO, D. *El guió. Art i tècnica d'escriure per al cinema i la televisió*. Barcelona: UAB-Generalitat de Catalunya; Institut Català de Noves Professions, 1989.

CUCCA, A. *L'Écriture du scénario*. París: Éditions Dujarric, 1986.

EGRI, L. *The Art of Dramatic Writing*. Nueva York: Simon & Schuster, 1946.

FELDMAN, S. *Guión argumental, guión documental*. Barcelona: Gedisa, 1990.

FIELD, S. *El libro del guión: fundamentos de la escritura de guiones: una guía paso a paso, desde la primera idea hasta el guión acabado*. Madrid: Plot, 1994.

FIELD, S. *El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*. Madrid: Plot, 1995.

GREIMAS, A.J.; COURTÉS. *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París: Librairie Hachette, 1979.

GREIMAS, A. J. «Elementos de una Gramática Narrativa», En: *En torno al sentido*. Madrid: Fragua, 1973.

GREIMAS, A. J. *Sémantique structurale, recherche de méthode*. París: Librairie Larousse, 1966.

HOWARD LAWSON, J. *Theory and Technique of Playwriting*. Nueva York: Hill & Wang Publishers, 1936.

MCKEE, R. *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Traducción de Jessica Lockhart. Barcelona: Alba Editorial, 2002.

MOST, J. *Así se crean guiones*. Barcelona: RosalJai, 1994.

NASH, C; OAKEY, V. *The Screenwriter's Handbook, Writing for the Movies*. Nueva York: Barnes and Noble Books, 1978.

POLTI, G. *Les Trente-six situations dramatiques*. París: Aujourd'hui, 1980.

PROPP, W. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1981.

PUDOVKIN, V. (et al.). *El guionista y su oficio*. Selección y prólogo de Ambrosio Fornet. La Habana: Escuela Internacional de Cine y Televisión, 1988.

RODRÍGUEZ MONEGAL, E. «Símbolos en la obra de Borges». En: AA.VV., *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Dirección y prólogo de Enrique Puppo-Walker. Madrid: Editorial Castalia, 1973, p. 92-109.

SEGER, L. *Cómo crear personajes inolvidables: guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. Barcelona: Paidós, 2000.

SEGER, L. *El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: Rialp, 1993.

STEMPEL, T. *Screenwriting*. San Diego-Londres: AS Varnes and Co., The Tantivy Press, 1982.

SWAIN, D. V. *Film Script Writing, a Practical Manual*. Boston: Focal, 1988.

VALE, E. *Técnicas del guión para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa, 1993.

VANOYE, F. *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona: Paidós, 1996.

VOGLER, C. *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Traducción de Jorge Conde. Barcelona: Ma Non Troppo (Ediciones Robin Book), 2002.

Mercè Vilaret: aproximación a su escritura visual

Montserrat Martí

■ *Este artículo es el resultado de una investigación centrada en el análisis de la estructura narrativa y el estilo visual de los documentales de la realizadora de televisión Mercè Vilaret. El estudio de la obra audiovisual de Mercè Vilaret me ha llevado a recorrer la historia de la televisión en Cataluña, a conocer las interioridades del medio televisivo, a recordar episodios históricos archivados en la memoria y a revivir emisiones de programas emblemáticos que configuran parte del imaginario colectivo de diversas generaciones. Pero, ante todo, me ha permitido descubrir la importancia de la tarea desarrollada por los realizadores, muy especialmente durante los primeros años del funcionamiento de la televisión.*

Introducción

A grandes rasgos, la investigación trata de demostrar que el realizador de televisión desarrolla un papel decisorio sobre el resultado final de la producción que firma, un papel que se puede equiparar a la influencia del director de cine sobre su película. Aunque los formatos televisivos puedan desarrollarse bajo una estructura cerrada en función de su género, el realizador tiene siempre la opción de dejar su huella a través del punto de vista y del estilo formal de la producción. Algunos géneros permiten más libertad de planificación, como la ficción, mientras que otros están más acotados en su planteamiento, como los informativos. En el

caso de Mercè Vilaret la mayor parte de los programas (dramáticos y documentales) que dirigió dejan entrever la escritura personal de la realizadora y los grandes temas de su imaginario.

Para intentar definir estos dos conceptos, me parece necesario mezclar indistintamente los rasgos más característicos de su talante con los recursos visuales más utilizados en sus producciones; de la suma de dos aspectos tan diferentes pero complementarios surgirá el dibujo más preciso de su perfil como directora. Los datos para desarrollar estos dos puntos han surgido de dos fuentes videográficas: por una parte, las entrevistas que se conservan donde ella es entrevistada y también los vídeos póstumos en los que sus colegas de profesión (realizadores, actores, guionistas, etc.) comentan diferentes detalles de su forma de trabajar; por otra parte, a través del visionado de sus programas de televisión he podido conocer los principales rasgos de su escritura.

Los inicios

Los estudios de Miramar en Barcelona iniciaron las emisiones en febrero de 1959. Por aquellas fechas, las emisiones eran esporádicas, siempre en directo y la programación se veía a menudo interrumpida por deficiencias técnicas. La mayor parte de los profesionales que formaban los distintos equipos de producción provenían de campos tan diversos como la radio, la prensa, el teatro y el espectáculo en general. Cada uno desde su vertiente, interpretaba y experimentaba con las posibilidades que ofrecía el nuevo medio; la conjugación entre la tecnología y el lenguaje audiovisual supuso, sin lugar a dudas, el primer reto para los nuevos realizadores.

En 1971, Mercè Vilaret pasó de la categoría de ayudante

Montserrat Martí

*Profesora de los Estudios de Comunicación
Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra*

a la de realizadora, circunstancia que la convirtió en la pionera de la profesión en Cataluña, con Clara Ronay, y con Josefina Molina y Pilar Miró en el Estado español. Durante los treinta años de carrera profesional, siempre en TVE en Cataluña, dirigió más de doscientas producciones que comprenden una gran variedad de géneros como el dramático, el documental, el musical, el reportaje, etc.

De forma paralela a su actividad profesional como realizadora de televisión, Mercè Vilaret fue profesora de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Autónoma de Barcelona. Su carácter inquieto le hacía seguir con interés y preocupación todos los aspectos sociales y tecnológicos que evolucionaban en torno al medio televisivo y sólo su ansia por saber más y por poder enseñar todo lo que había aprendido en su dilatada trayectoria profesional la llevaron a integrarse en la vida universitaria, primero como alumna de la Facultad de Filosofía y Letras y, más tarde, como profesora de la asignatura Televisión: medio de información de la entonces Facultad de Ciencias de la Información de la UAB. «Enseñar me ha ido muy bien porque supone una reflexión continua sobre mi trabajo, sobre la práctica. De todos modos, imparto muchas clases prácticas porque pienso que la televisión se aprende haciéndola, no hay otra solución» (1). Pero Vilaret siempre puso su profesión por delante de cualquier otra actividad de las que desarrollaba: «Soy una realizadora que imparte clases en la universidad» (2).

La actividad docente se relacionaba directamente con otro aspecto a destacar que interviene de forma directa en el resultado de su trabajo: su curiosidad y sus ansias de experimentar con un lenguaje que acababa de nacer en la televisión española. Por aquellas fechas, justo al principio de la década de los setenta, la retransmisión de dramáticos por televisión era un hecho habitual que, además, tenía mucha aceptación entre el público. La realización de producciones de ficción en los estudios permitió a los jóvenes realizadores experimentar con el lenguaje y buscar nuevas formas de narrar. El escritor Josep M. Benet i Jornet, uno de los autores más prolíficos de aquella época, lo resume así: «Entre los años 65 y 70, aproximadamente, se dio una eclosión de los dramáticos con una fuerza y una potencia tremendas en los estudios del circuito catalán de TVE y ella estaba presente entre las personas destacadas, junto con los realizadores Lluís M. Güell y Sergi Schaaff.

Trabajamos juntos en muchas ocasiones y se dio una situación en la que muchos autores catalanes pudimos acceder por primera vez a la televisión» (3). De los estudios de Miramar de Barcelona salieron obras memorables que ayudaron a crear un clima de optimismo que permitió perfilar, incluso, un nuevo lenguaje. Los principales parámetros del estilo visual de diferentes realizadores llegaron a ser conocidos como los propios de la Escuela de Miramar, cuyos principales artífices eran los realizadores Antoni Chic, Esteve Duran, Sergi Schaaff, Lluís M. Güell y Mercè Vilaret. Lluís M. Güell lo define así: «La Escuela de Miramar no era más que la intención de dar un lenguaje diferente a la televisión que se hacía en el Estado español en ese momento» (4).

El espacio y las personas

En este sentido, y como consecuencia del elevado grado de experimentalidad del momento, encontramos un conjunto de rasgos diferenciales del lenguaje de Mercè Vilaret que se repiten indistintamente en producciones dramáticas y documentales y que se revelan como característicos, singulares y personales del estilo visual de la realizadora. El visionado de los programas de Vilaret permite relacionar directamente un amplio abanico de recursos narrativos con dos conceptos claros y diferenciados: el espacio y las personas. La obsesión por mostrar la geografía del espacio respetando al mismo tiempo sus dimensiones consigue que la movilidad de la cámara se convierta en un aspecto a subrayar. A través de panorámicas, travellings o movimientos en grúa que principalmente tienen una función descriptiva nos enseña las localizaciones donde se desarrollarán las historias y esta circunstancia, unida al papel principal de las personas, actores o personajes entrevistados, se resume en una idea fija para contextualizar a los protagonistas en su ámbito cotidiano, ficticio o real.

La idea de contextualización es una de las más recurrentes en la mayoría de sus producciones. Por ejemplo, en el documental *Nadal a La Maternitat* (1984), pese a que por algunos detalles parece evidente que la acción transcurre en un hospital, se insiste en redundar sobre los lugares en los que suceden las acciones, o se muestran estos lugares de forma totalmente explícita a

través de movimientos de cámara, etc. En este sentido, existe una voluntad de claridad y transparencia al mostrar todos los elementos referidos en la geografía donde suceden las historias. Incluso en el documental *La Mina, un barri entre fronteres* (1989) la panorámica es un plano desde un helicóptero que pretende mostrar la inmensidad de la geografía y de los bloques de viviendas del barrio. En general, la cámara de Mercè Vilaret asiste a gran multiplicidad de espacios. La imagen recorre todos los lugares por los que se mueven los personajes y les confiere así una cierta importancia: interesa, sobre todo, el sujeto dentro del contexto, el personaje en una localización.

Se trata de un recurso constante también en sus producciones dramáticas; así, por ejemplo, en *Revolta de bruixes* (1976) un movimiento de la cámara en una grúa muestra el almacén (en este caso, un espacio real de las instalaciones de TVE en Cataluña) en el que se desarrollará toda la acción. La cámara entra en el decorado, aunque sin que haya una clara percepción de escenario, ni de frontalidad. Su posición ocupa el espacio de la acción, lo que facilita la concepción de una especie de cuarta pared. Al mismo tiempo, permite una mayor implicación en la narración, de manera que participa con cierto grado de *voyeurismo*, y este efecto se ve reforzado por planos tomados desde puntos en los que la imagen queda semiculta por la presencia de primeros planos como los estantes del almacén. Esto sucede también en *El Okapi* (1975), donde la cámara traspasa los límites de la frontalidad teatral, pasea por los decorados y se coloca en posiciones privilegiadas desde donde espía a los personajes. En este sentido, se consigue, incluso en algún momento, la concepción de panóptico. Es decir, desde un punto neurálgico (en este caso, el jardín) se retratan las diferentes escenas que suceden en espacios concéntricos a este punto, los pasillos de la residencia de ancianos.

Por su parte, la obra dramática *El Tragaluz* (1982) también empieza con un travelling que repasa todos los espacios mientras que los personajes permanecen inmóviles. El travelling realiza un movimiento sinuoso buscando en algunos momentos la frontalidad de los personajes para después alejarse desde otra perspectiva o escondiendo algunos espacios con las paredes (otorga mucha importancia a las paredes que separan los espacios, como la pequeña separación de las hileras de bloques de

viviendas en *La Mina, un barri entre fronteres*). Se presenta el decorado al mismo tiempo que se presenta la historia.

La puesta en escena

Sin lugar a dudas, esta movilidad de la cámara obliga a una esmerada puesta en escena, en consecuencia, en muchos de los dramáticos de Mercè Vilaret encontramos una composición casi matemática del juego escénico. Por ejemplo, en *Revolta de bruixes* (1976) la puesta en escena responde a un diseño totalmente estudiado, de manera que la posición y los movimientos de los personajes parecen trazados con tiralíneas, buscando la profundidad y la composición en planos a partir de unos puntos de fuga que crean la distribución de los actores y los elementos en el espacio. Esta disposición se construye mediante una disposición lineal (los actores aparecen escalonados en pantalla en consonancia con la distancia a la que se hallan respecto al objetivo de la cámara), o mediante una disposición triangular (los actores forman un triángulo abierto o cerrado en relación con el objetivo). Estas distribuciones varían, pero en general todas se sitúan en esta tendencia hacia una estructura claramente ordenada de los personajes en el espacio.

En la mayoría de sus ficciones, Mercè Vilaret trabaja constantemente con los términos para crear profundidad en la composición del plano como en *Fedra* (1980), donde las escaleras de la estancia juegan un papel destacado y alcanzan una dimensión de celda que, de nuevo, redundan en la contextualización del personaje, aunque en este caso se trata de un marco emocional y no geográfico. En otros casos utiliza el espejo para componer el plano: en *Revolta de bruixes* (1976), el uso del espejo viene dado por las características de la localización, que es un aseo de dimensiones reducidas, que obliga a aprovechar el espejo para resolver la secuencia. Así, se trata de un recurso básicamente pragmático. En cambio, en *Fedra* (1982) se convierte en un elemento enriquecedor de la planificación y en un juego para profundizar en el personaje protagonista. Encontramos este mismo recurso en el documental *La vellesa, entre records i oblits* (1991), cuando lo utiliza para mostrar la escena entre el matrimonio de José y Josefa, en la que el marido peina a la esposa que se ha quedado

ciega. La composición en profundidad aprovechando el espejo permite ver en el centro del cuadro un crucifijo. De manera que, además de los planos cortos que revelan un detalle concreto, Mercè Vilaret trabaja para robar aquellos símbolos ya presentes en las escenas cotidianas e integrarlos en la composición del plano.

Los objetos se integran de forma orgánica en la estética del cuadro, pero en muchos casos los mismos actores conforman uno de los términos de la imagen. Por ejemplo en *El Okapi* (1975) es muy clara la creación de términos no sólo a través de los elementos de atrezzo, sino principalmente de los actores. En este caso, con numerosas intervenciones corales de personajes que se encuentran en un nivel similar de protagonismo, predomina una disposición triangular de los actores en el espacio, creando el punto de fuga en el centro de la pantalla (casi nunca se traza un triángulo inverso, con los puntos de fuga en los laterales). Este modelo de puesta en escena se repite más adelante, especialmente en *Fedra* (1980), donde se ve reforzado por la relación de los tres personajes principales (*Fedra*, Pedro e Hipólito).

El control de la puesta en escena, tanto del juego escénico como de la disposición de los elementos del decorado, permite la fluidez de los movimientos de cámara. Sólo en ocasiones esta movilidad óptica se traduce en planos muy cortos y justamente por su excepcionalidad en los casos en los que se dan adquieren un significado relevante que destaca por encima de los otros recursos narrativos utilizados. Ahora bien, utiliza poco el plano detalle, pese a que en algún momento algún aspecto tenga una importancia destacada.

En general, Mercè Vilaret prefiere mostrar los rostros y su reacción más que los objetos que provocan esta reacción. Incluso cuando se busca un detalle se intenta coger el plano y la expresión del actor al mismo tiempo, en plano corto o con un movimiento de panorámica. Interesa más la reacción que la acción en sí. Los planos detalle sólo adquieren sentido si se relacionan con la expresión de los personajes, si provocan una reacción en el actor, una vez más, si ayudan a contextualizar la narración principal. Por este motivo no abunda este tipo de planos como unidades independientes, sino que a menudo incorporan panorámicas hacia los actores o tienen algún personaje en segundo término. En otras ocasiones acaban formando

parte de un bloque en el que aparecen por contigüidad unos tras otros mediante encadenados.

El plano secuencia

De hecho, un aspecto concreto que cabe destacar de la escritura personal de Mercè Vilaret es el uso del plano secuencia. Le interesaba más crear una situación, diseñar la puesta en escena, organizar la distribución de los elementos en el cuadro y, sobre todo, trabajar la interpretación de los actores que una planificación fragmentada. El realizador Xavier Manich trabajó como operador de cámara en muchos de sus dramáticos y recuerda así sus inicios: «Ella buscaba mucho la investigación en el campo audiovisual y estuvimos trabajando juntos en los dramáticos y, en lugar de hacer los cortes de plano, nos lo inventamos un poco para la televisión; en el cine ya se había inventado el plano secuencia. Preparábamos coreografías con los actores en secuencias que duraban dos o tres minutos y, con la cámara sobre un travelling, nos movíamos y cambiábamos el foco de un actor a otro; realizábamos un auténtico baile entre la cámara y los actores» (5). Las obras dramáticas realizadas por Mercè Vilaret revelan la búsqueda para ampliar los diferentes registros que podían ofrecer la interpretación, los actores y la experimentación con las disposiciones de puesta en escena que permitieran la continuidad del plano secuencia. Incluso su último dramático, *Danny i Roberta* (1993), pese a haber sido grabado en un estudio de televisión, no se sirve de la multicámara, de manera que la única cámara sobre grúa sigue continuamente la cuidadosa puesta en escena de los dos protagonistas. El resultado son planos secuencia de varios minutos, razón por la cual no sorprende el comentario del realizador Sergi Schaaff al afirmar: «Lleva el plano secuencia hasta las últimas consecuencias» (6).

Este planteamiento de no-fragmentación está estrechamente relacionado con su obstinación por respetar la realidad, aunque en el caso de los dramáticos se trate de una realidad ficcionada. Esto favorece la fluidez en la interpretación, pero, sobre todo, refuerza la percepción global que se recibe de esta interpretación, y requiere un esfuerzo especial para operar sobre los aspectos más

interpretativos para focalizar la atención del espectador. El uso reiterado del plano secuencia se puede interpretar como una propuesta de no-intervención o de mínima intromisión sobre lo que se explica y, en consecuencia, se traduce en un estilo definido y directo. La realizadora Josefina Molina lo resume de forma inequívoca al recordar programas de Mercè Vilaret: «Cuando yo veía un programa de Mercedes, aunque no supiese que lo había realizado ella lo podía identificar por la limpieza con la que daba los mensajes, por la limpieza con la que hacía llegar al espectador muy claramente lo que ella pretendía» (7).

El trabajo con los actores

A esta experimentación con innovaciones visuales (trabajar el juego escénico de los actores, buscar posiciones de cámara diferentes, mover la cámara y, en definitiva, experimentar con la dinámica del plano) se sumaba la iniciativa de profundizar en la interpretación de los actores. De la manera de dirigir de Mercè Vilaret se decía que tenía un talento especial para sacar del actor lo que ella creía que pedía el personaje. De esta particular relación habla la actriz Anna M. Barbany: «Los actores nos sentimos muy cómodos cuando trabajamos con ella porque sabe sacar lo mejor... A veces los actores comentan “vaya cosas nos dice”, pero también te da mucha seguridad» (8). Por su parte, la actriz Marisa Paredes recuerda: «Desde la manera de dirigir a los actores, que era una manera mucho más fresca, mucho más espontánea y también mucho más elaborada..., teniendo más en cuenta las circunstancias psicológicas y la labor creadora del actor hasta, al mismo tiempo, una frescura y una manera de mostrar eso alejada de los tics o de las maneras un poco más convencionales, un poco más ortodoxas, que se estaban haciendo en otros lugares, incluido Madrid» (9).

En muchas de sus ficciones Mercè Vilaret conduce a los personajes hasta el límite de sus sentimientos y siempre intenta que estos sentimientos se manifiesten de forma muy clara (se trabaja mucho el llanto de los actores, la respiración, etc.). Intenta ir un poco más allá de la absoluta contención con la finalidad de aportar matices más dramáticos en la actuación. Esto revierte en la creación de personajes hiperestésicos y, por ejemplo, en *Fedra* (1980)

los personajes que enmarcan su interpretación con estas coordenadas (*Fedra* e *Hipólito*) contrastan con los más contenidos (*Pedro y el doctor*).

Otro aspecto que cabe destacar es la aparición de personaje ocupados pensando en su situación. Por ejemplo, en *Revolta de bruixes* (1976) se carga gran parte de la fuerza interpretativa sobre las miradas y para ello se busca mucho la expresión de los ojos. Incluso en ocasiones se explica con la mirada todo el sentimiento del personaje. En *El Tragaluz* (1982) los personajes en general no realizan ninguna acción determinada, simplemente se dedican a hablar y reflexionar sobre su situación.

La inactividad se resuelve muchas veces mostrando personajes que miran fuera de campo y sin mostrar en ningún momento lo que el personaje ve o mira. Por ejemplo, en *Fedra* (1980) existe una continua alusión al fuera de campo a través de la mirada de los personajes. En concreto, en el personaje de *Fedra* esta mirada perdida sirve como tic de actuación que sugiere en ella un carácter reflexivo. Así, parece buscar constantemente en el infinito salidas a su angustiada situación. Incluso muchos personajes de sus dramáticos se muestran inactivos, no se definen por la acción sino por lo que sienten, por lo que piensan y lo que dicen. Gran parte de la fuerza interpretativa se halla en la declamación, no en la acción. Además, en relación con este aspecto, el gesto es muy contenido, a menudo se minimiza y sólo surge en algunas ocasiones para ayudar a explicar algún concepto, aunque lo hace desde la más pura abstracción. Se busca, por tanto, un registro orgánico y relativamente cercano a la interpretación realista, pero el esfuerzo por conseguir esta naturalidad resulta doble porque no viene ayudado por la acción.

El espíritu filantrópico

Vilaret conseguía trasladar este modo de trabajar con los actores, esta manera de profundizar en la interpretación, de buscar los registros más orgánicos y al mismo tiempo los más intensos, a aquellos personajes que entrevistaba en sus programas documentales y en sus reportajes. No se trataba de actores sino de personas que sólo debían representar su propio papel. La mayoría de producciones de Mercè Vilaret están revestidas por una perspectiva

concreta que trata de averiguar la parte más humana de los personajes centrales de sus producciones. Independentemente del tema del programa, tanto si era un dramático en el que trabajaba con actores como si eran programas de temática musical, o programas centrados en otras cuestiones como la filosofía, el arte o el deporte, Mercè Vilaret buscaba siempre las personas y sus intereses, sus motivaciones. La escritora Marta Pessarrodona destaca esta faceta: «Mercè Vilaret era capaz de hacer programas sobre cualquier cosa y sobre cualquier persona, desde autores difíciles hasta instituciones o piedras. Siempre explicaba las cosas a través de las personas. Su vertiente humanista me parece, hoy que podemos afirmar que la obra ha llegado a un punto final, que es absoluta y en su galería de personajes entrevistados encontramos desde Salvador Espriu hasta Joan Miró, pasando por Lluís Llach y por Raimon. Hay cantantes, filósofos, pensadores, etc.» (10). El músico Oriol Martorell también recuerda esa virtud de Mercè Vilaret para tratar con la gente: «Yo diría que el tema que elegía era un pretexto para entrar en contacto con una persona. Tenía una humanidad extraordinaria, nunca se mostraba fría en este sentido y buscaba encontrar el contacto humano. Es una de esas cosas que uno no puede olvidar jamás, esa gran profesionalidad, esa gran humildad que respiraba ella y todo lo que ella hizo» (11).

En sus programas documentales queda reflejada, con más determinación, su obsesión por contextualizar a las personas en su espacio pero, por encima de todo, queda claro el rigor con el que muestra la realidad que graba. Desde el punto de vista del estilo, en muchas ocasiones su respeto por la realidad se traduce en la obtención de un plano que no es el más favorable. Por ejemplo, en la mayoría de sus documentales la ausencia de frontalidad en la colocación de los personajes para las entrevistas no parece relevante para la realización. En algunos momentos en los que se realiza algún cuestionario a más de dos personajes al mismo tiempo, éstos no aparecen en la posición más favorable para la cámara, y algunos llegan a mostrarse de perfil. De todos modos, hay que destacar que en muchas ficciones de Mercè Vilaret también se produce esta circunstancia; es decir, no se evitan las puestas en escena que no vayan a favor de cámara, como en *El Okapi* (1975), donde los actores se colocan en posiciones claramente desfavorables para la cámara, ya sea para

buscar un cambio cercano en el movimiento de los personajes, que sí favorecerá posteriormente al plano, o porque se busca una intención concreta, formal o de contenido, con esta decisión. Por esta razón se puede suponer que la grabación de este tipo de situaciones viene marcada por la voluntad de no-intervención o bien porque se trabajan otras posiciones que no se corresponden con las convencionales de una entrevista.

En general, en las entrevistas dominan los planos cerrados sobre los personajes, recortando la distancia que puede establecerse entre el espectador y los protagonistas del documental. Este acercamiento favorece en cierto modo la emotividad, contrastando con otros elementos más distanciadores (zooms, panorámicas que centran la atención del espectador, etc.). En este sentido, se puede hablar de una clara apelación al espectador y, por tanto, recuerda una de las directrices principales de la «distancia brechtiana», que se caracteriza por intentar establecer una relación directa entre la representación y el espectador con la finalidad de implicarlo emocional y cognoscitivamente a través de este efecto y revelar aspectos de la vida cotidiana que impliquen un interés social. Existe una clara intención de recordar al espectador que esta situación podría sucederle a cualquier persona, a él mismo, a quien se encuentra viendo el programa, y también de subrayar que las personas que viven esta circunstancia son gente como el espectador. Se trata de un aspecto que queda reforzado porque a lo largo de las producciones documentales de Vilaret no interesa acotar a las personas por su profesión o sus orígenes, sino que se intentan evitar las «etiquetas» y remarcar los aspectos más humanos. En este sentido, hay que destacar el documental *La Mina, un barri entre fronteres* (1989) cuando se intenta dignificar a los personajes entrevistados, a pesar de su situación, y son presentados como personas «normales» (tan «normales» como el propio espectador) pero con peor suerte que otros.

La selección de historias menores pero comunes acerca la narración a quien mira e invita a posicionarse respecto de esa realidad concreta. Este aspecto revela cierta sintonía con los principios de la dramaturgia brechtiana, en el sentido de intentar desarrollar una actitud crítica por parte del espectador relativa a la trama y a las acciones de los personajes. Otra conexión muy clara con los planteamientos de Brecht proviene de la propuesta de que

la actuación de los actores se convierta en un proceso de aprendizaje que se distingue por «la imitación y la crítica», donde lo social determina el pensamiento y el espectador toma partido. En general, se plantea el problema pero no la solución, se «formula» una pregunta pero no hay respuesta. Todas las obras de Brecht acaban implícitamente con un «buscad una salida» dirigido al espectador. En este sentido, parece existir una analogía con los finales de los documentales de Mercè Vilaret. La mayoría terminan con una sentencia que busca una salida sin concretarla. Por ejemplo, en (1990) se repite la frase del último personaje sobre la imagen congelada de su rostro: «Saldría corriendo ahora mismo, me iría».

Epílogo

El interés principal de Mercè Vilaret y, en realidad, el motor de su trabajo televisivo fue la constante preocupación por denunciar los problemas sociales más cercanos. La ciudad de Barcelona, donde vivía, y la situación de las personas sin recursos económicos, las difíciles circunstancias de los marginados y la soledad de las personas mayores llenan constantemente las imágenes de sus documentales. Para ella, la televisión no era tanto un medio para desarrollar su propia forma de expresarse sino, más bien, una ventana abierta al mundo. La televisión era el canal perfecto para poder explicar los problemas que más le interesaban, los que tenían más relación con la realidad cotidiana de los ciudadanos y que reflejaban la problemática de su ciudad. Así, no resulta casual que en 1978 recibiera el premio Ciutat de Barcelona, concedido por el Ayuntamiento.

Su origen social humilde y su inquietud por denunciar la realidad más cercana propiciaron que, por una parte, supiera perfectamente qué era lo que quería explicar y, por otra, se interesara con entusiasmo por los diferentes lenguajes que podía aplicar con la cámara. Así, además de su opción de experimentar mientras trabajaba en TVE, siempre que podía viajaba a festivales y congresos con la finalidad de conocer las producciones que se hacían fuera de nuestras fronteras. En uno de estos viajes, el visionado de la producción de la BBC dirigida por Ken Loach *Cathy come home* (1966) le impresionó mucho. En la mezcla de ficción y realidad que plasmaba Loach en el docudrama

halló un modelo a seguir. Su inquietud le llevaba a buscar la experimentación y «a encontrar nuevas formas narrativas; concretamente hay un tipo de programa que me gustaría mucho hacer, que es el documental dramático, que aquí no se ha hecho nunca y que en la televisión inglesa es muy habitual» (12).

De hecho, en muchos de sus documentales la temática es común a la producción de Loach pese a no estar dramatizados. En *Cathy come home* los personajes, como consecuencia de la pérdida de poder económico, se convierten prácticamente en nómadas en busca de un lugar donde instalarse temporalmente. Al final, llegan a una situación límite y, tras desprenderse de todo lo que tienen, deben separarse. La última pérdida se escenifica con la separación de los hijos y la madre. En el documental *Sense llar* (1990) no encontramos este nivel de dramatismo pero sí la sensación de provisionalidad que se convierte en una asunción cotidiana.

Defensora encarnizada de la televisión pública como modelo y especialmente del modelo establecido por la BBC, viajaba cada año a Londres, donde tenía una casa alquilada. Quería vivir de cerca el debate que se generaba en torno a la BBC y sus programas. Su constante contacto con la realidad inglesa y su televisión le aportó muchas cosas, «como la necesidad de objetividad, el tratamiento riguroso y, sobre todo, el estímulo constante, porque ves que ellos hacen una televisión mucho más acorde con su tiempo y con su sociedad que nosotros con la nuestra» (13).

Responsable en su trabajo, rigurosa en los procedimientos, austera en su estilo y respetuosa con la realidad que quería explicar, se consideró siempre una privilegiada por el simple hecho de poder trabajar en lo que más le gustaba. De Mercè Vilaret dicen, quienes la conocieron en profundidad, que era inteligente, generosa, observadora, intuitiva y con un sentido del humor lúcido y crítico. Dotada de una singular sensibilidad, conseguía una compenetración perfecta con su equipo de trabajo y se convertía, a parte de ser la realizadora, en la catalizadora de las energías del equipo.

Desgraciadamente, Mercè Vilaret murió de repente la mañana del 21 de octubre de 1993 cuando entraba a trabajar a los estudios de Televisión española en Sant Cugat. Justo el día antes había terminado el montaje del su último dramático televisivo, *Danny i Roberta*.

Notas

1. En *Terenci a la fresca* (1985), min. 14.15.
2. En *Retrat de dona* (1982), min. 23.30.
3. En *Mercè Vilaret. Retalls de temps* (1994), min. 10.30.
4. En *Mercè Vilaret. Retalls de temps* (1994), min. 25.08.
5. En *Mercè Vilaret. Retalls de temps* (1994), min. 29.15.
6. En *Retrat de dona* (1982), min 13.17.
7. En *Mercè Vilaret. Retalls de temps* (1994), min. 06.32
8. En *Retrat de dona* (1982), min. 16.53.
9. En *Mercè Vilaret. Retalls de temps*. (1994) min. 29.46.
10. En *Mercè Vilaret. Retalls de temps* (1994), min. 23.15.
11. En *Mercè Vilaret. Retalls de temps* (1994), min. 6.07.
12. En *Retrat de dona* (1982), min. 28.10.
13. En *Terenci a la Fresca* (1985), min 11.05.

Vídeos de referencia

Terenci a la Fresca. TVE, 1985.

El escritor Terenci Moix entrevista a Mercè Vilaret.

Retrat de dona. TVE, 1982.

La escritora Marta Pessarrodona entrevista a Mercè Vilaret.

Mercè Vilaret. Retalls de temps. TVE, 1994

Programa póstumo dedicado a la vida y obra de Mercè Vilaret.

Regulación del audiovisual

CATALUÑA

Concesión de un canal múltiple de TDT de ámbito autonómico

El 14 de mayo de 2003 el gobierno de la Generalitat hizo público el concurso para la concesión de la explotación de un canal múltiple de televisión digital terrestre (TDT) con cobertura autonómica y emisión principalmente en abierto. Esta concesión implica el nacimiento de la televisión privada catalana de ámbito autonómico. Un nuevo operador de televisión que emitirá con tecnología digital y que dispondrá de un multiplex entero y, por tanto, del equivalente a cuatro canales de televisión analógicos. El texto del pliego de condiciones está disponible en la siguiente dirección:

<http://www6.gencat.net/dgma/catala/ftp/cantdt.pdf>

Los grupos de comunicación que se presentaron fueron MediaPro y Godó. Este último, mediante la sociedad Emissions Digitals de Catalunya, SA, en la que la empresa del grupo Godó, Catalunya Comunicació, SL, controla el 62,5% de las acciones, y cuenta con la participación de Beat About, SL con un 20%, Catalana de Televisió 2003, SL con el 5% y Orfeo Català con el 2,5% (todos vinculados al sector audiovisual) y Difusió Digital Societat de Telecomunicacions SA (Tràdia) con un 10%, que funcionará como socio tecnológico.

El 1 de agosto, el gobierno de la Generalitat resolvió el concurso en favor de la oferta liderada por el grupo Godó con cuatro canales que emitirán en abierto. Uno generalista basado en la programación de la televisión local del grupo, City TV, y tres temáticos: Vida, Parc (dirigido al público infantil) y Black (música y cultura para jóvenes). Además, incluirá servicios interactivos adicionales. Las emisiones se

iniciarán durante las primeras semanas de 2005.

http://www6.gencat.net/dgma/catala/ftp/Nota_webTDT.pdf

Concesión de las DAB de ámbito autonómico

El gobierno de la Generalitat también aprobó el 1 de agosto de 2003 la concesión de 12 licencias de radio digital terrestre (DAB). Se presentaron a concurso 23 proyectos de 18 empresas diferentes.

Las nuevas emisoras se han concedido a Agrupación Radiofónica (cadena SER), Fundació Missatge Humà i Cristià (Ràdio Estel), Mediaproducció, Ona Catalana, Onda Rambla, Ràdio Associació de Catalunya, Ràdio Teletaxi FM de Radiodifusió, Radiocat XXI (RAC1), RKOR Ràdio, Sistema Català de Radiodifusió (Flaix Back), Sistema de Radiodifusió (Flaix FM) y Unió Temporal d'Empreses (Radio Salut, Radio Club 25, Ràdio Ciutat de Manresa, Chest Game, Catalana i Aranese de Telecomunicacions y Ràdio i Televisió de Catalunya Nova). Las primeras emisiones regulares de radio digital terrestre se iniciarán a finales de 2003.

http://www6.gencat.net/dgma/catala/ftp/notaprensa_DAB.pdf

Otras novedades:

- Anuncio de licitación del concurso público para la adjudicación de las diferentes concesiones del servicio de radiodifusión sonora digital terrestre (DAB) de ámbito comarcal y supracomarcal (DOGC núm. 3943, 8/8/2003).
- Edicto de 16 de julio de 2003, por el que somete a información pública el Proyecto de Decreto por el que se establece el régimen jurídico y se aprueba la norma técnica

de las infraestructuras de telecomunicaciones en los edificios para proporcionar acceso a los servicios de voz, datos y vídeo para tecnologías sobre cable de par de cobre (DOGC núm. 3943, 8/8/2003).

- Anuncio de licitación de un contrato de suministro y explotación de una red de telecomunicaciones que posibilite el aprovisionamiento del servicio de acceso rápido a Internet en las localidades de Cataluña que actualmente no disponen de cobertura de ADSL (DOGC núm. 3936, de 30/7/2003).

http://dursi.gencat.es/generados/catala/societat_informacio/noticia/1020_12_13940.html

- Ley 24/2003, de 4 de julio, de Creación del Colegio Profesional del Audiovisual de Cataluña (DOGC núm. 3925,

de 15/7/2003).

- Convenio de la Generalitat con los operadores de televisión, desarrolladores de contenidos y fabricantes de descodificadores, de 23 de mayo de 2003, para la puesta en marcha de una prueba piloto de TDT que llegará al usuario final. Unos cien hogares del área metropolitana recibirán durante el último semestre de 2003 este nuevo servicio basado en las emisiones digitales de Televisión de Cataluña.

<http://www6.gencat.net/dgma/catala/ftp/cpptdt.pdf>

- Decreto 123/2003, de 13 de mayo, de modificación del Decreto 15/2003, de 8 de enero, por el que se regula el régimen jurídico transitorio de las televisiones locales por ondas terrestres (DOGC núm. 3887, de 20/5/2003).

ESTADO ESPAÑOL

Sentencia descodificadores. El gobierno indemnizará a CSD

El Tribunal Supremo ha condenado al gobierno a pagar 26,4 millones a Sogecable (sentencia de 12 de junio de 2003; sala de lo contencioso administrativo, sección sexta). <http://www.poderjudicial.es/CGPJ/Docuteca/ficheros.asp?intcodigo=2014&IdDoc=SP>

El Tribunal considera que la Administración perjudicó a Canal Satélite Digital (CSD) con la prohibición para comercializar y utilizar sus descodificadores con sistema *simulcrypt*. Según el Tribunal, el acuerdo del Gobierno de 18 de diciembre de 1998 vulneraba el derecho comunitario y causó serias pérdidas a la plataforma digital. La indemnización establecida por el Supremo (cuatro veces inferior a la solicitada por Sogecable) se refiere al retraso en la captación de abonados (2,3 millones) y por los abonados definitivamente perdidos (24,1 millones). El Tribunal descarta la compensación por las emisiones traídas desde Luxemburgo, porque se trataba de una decisión empresarial anterior a los efectos del Real Decreto-Ley 1/1997 y, además, porque la plataforma disponía en este período de la exclusiva para la retransmisión de partidos de fútbol de la liga española y había suscrito contratos con destacadas distribuidoras de cine.

De no haberse llevado a cabo la «fusión digital», esta decisión habría tenido una trascendencia política extraordinaria. De hecho, la sentencia del Tribunal Supremo pone punto final a una de las «batallas jurídicas» más significativas; por el componente político y por la implicación de las instituciones comunitarias. Las empresas ponían punto final a la guerra digital mediante un acuerdo de fusión; el Tribunal Supremo pone fin condenando a la Administración por vulnerar el derecho comunitario y por haber causado un perjuicio con este incumplimiento (responsabilidad de los Estados miembros por incumplimiento del derecho comunitario).

Condena a RTVE por manipulación de los informativos

La Audiencia Nacional, en sentencia de 23 de julio de 2003, condena a RTVE por vulnerar los derechos de huelga y libertad sindical, al considerar que manipuló los informativos de los telediarios sobre el seguimiento de la huelga general de 20 de junio de 2002 en contra del llamado «decretazo».

Otras novedades:

- Informe del Servicio de Defensa de la Competencia

sobre el acuerdo de compra de Retevisión por parte de Abertis Telecom, en el que propone remitir el expediente al Tribunal de Defensa de la Competencia.

<http://www.mineco.es/dgdc/sdc/Informes%20SGC/N03036INFWEB.pdf>

- Resolución de 24 de julio de 2003 de la Comisión del Mercado de las Telecomunicaciones (CMT) en relación con el expediente sancionador AJ 2003/549 incoado a las entidades Antena 3 Televisión, SA y Gestevisión Telecinco, SA, por acuerdo del Consejo de 3 de abril de 2003. La CMT, mediante esta Resolución, las declara responsables directas de la comisión de una infracción muy grave (art. 79.17 de la LGT) por incumplimiento reiterado de los requerimientos de información realizados por esta institución el 23 de septiembre de 2002 e impone una sanción por valor de 269.452,84 euros a Antena 3 TV y de 259.652,37 euros a Tele-5.

<http://www.cmt.es/cmt/document/decisiones/2003/RE-03-07-24-01.pdf>

- Orden CTE/2114/2003, de 23 de julio de 2003, por la que se resuelve el concurso público para la adjudicación, mediante procedimiento abierto, de una concesión para la prestación de los servicios públicos de difusión por cable en la demarcación territorial de Castilla-La Mancha (BOE de 25-07-2003).

- Resolución de 12 de junio de 2003 de la CMT sobre el conflicto presentado por Veo Televisión SA y la Sociedad Gestora de Televisión NET TV, SA, sobre las condiciones de prestación del servicio de difusión de la señal de televisión digital prestado por la empresa Retevisión I, SAU.

<http://www.cmt.es/cmt/document/decisiones/2003/RE-03-06-12-00.pdf>

- Sentencia del Tribunal Supremo (sala de lo contencioso administrativo, sección tercera) de 9 de junio de 2003 en la que se considera que existió abuso de posición dominante en la concesión a las cadenas autonómicas y Canal + de los derechos de explotación comercial de las competiciones de la Liga de Fútbol.

<http://www.poderjudicial.es/CGPJ/docuteca/ficheros.asp?intcodigo=2047&IdDoc=sp>

- Informe del Servicio de Defensa de la Competencia sobre la adquisición del control de Antena 3 de Televisión, SA por parte del grupo Planeta, mediante Kort Gendeign, SL.

<http://www.mineco.es/dgdc/sdc/Informes%20SGC/N03023INFWEB.pdf>

- El Pleno del Senado, en fecha 26 de junio de 2003, aprobó el Informe de la Ponencia de estudio de los derechos de los concursantes y audiencia, publicado en el BODG Senado núm. 677, de 13 de junio de 2003 (BOGC Senado núm. 689, de 1/7/2003).

- Proyecto de Ley de Firma Electrónica (6/6/2003). El 25 de julio de 2003, se acordó ampliar el plazo para la presentación de enmiendas hasta el mes de septiembre.

http://www.congreso.es/public_oficiales/L7/CONG/BOCG/A/A_158-01.PDF

- Auto del Tribunal Supremo (sala de lo contencioso administrativo, sección tercera), de 16 de mayo de 2003, en el que se rechaza la suspensión cautelar de la integración de Vía Digital a Sogecable.

- Sentencia del Tribunal Supremo (sala de lo civil), de 10 de mayo de 2003, en la que este Tribunal equipara las habitaciones de los hoteles con las de los domicilios privados y, por tanto, les exonera de pagar los derechos de autor.

http://www.belt.es/jurisprudencia/reciente/pdf/sts_16_may_03.pdf

La Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) ha anunciado que presentará recurso de amparo ante el Tribunal Constitucional. La SGAE considera que el Tribunal, con su decisión de que no existe comunicación pública en las emisiones televisivas y radiofónicas en los hoteles, se contradice frontalmente en sus propios criterios establecidos en las sentencias de 11 de marzo de 1996 y de 31 de enero de 2003.

- Sentencia de la Audiencia Nacional (sala de lo contencioso administrativo), de 20 de febrero de 2003, en la que se confirma la sanción que el Ministerio de Ciencia y Tecnología impuso a Antena 3 TV por exceso de publicidad.

Posicionamiento sobre la diversidad cultural

La Comisión Europea, mediante una comunicación de 27 de julio de 2003 (Documento COM (2003) 520, «Hacia un instrumento internacional sobre la diversidad cultural» http://europa.eu.int/comm/avpolicy/extern/culdi_en.htm) se posiciona sobre la conveniencia de adoptar un instrumento jurídico internacional sobre la diversidad cultural en el marco de la Unesco y establece los elementos básicos para su adopción.

Otras novedades:

- Comunicación de la Comisión Europea, de 17 de septiembre de 2003, sobre la transición de la radiodifusión analógica a la digital (Documento COM (2003) 541 final). http://europa.eu.int/information_society/topics/telecoms/regulatory/digital_broadcasting/documents/acte_es_vf.pdf

- Sentencia del Tribunal de Justicia en el asunto prejudicial C-280/00 (Altmark Trans GmbH), de 24 de julio de 2003, en la que este Tribunal considera que una compensación financiera que representa únicamente la contrapartida de obligaciones de servicio público impuestas por los Estados miembros no reúne las características propias de una ayuda pública. No obstante, deberán cumplirse cuatro requisitos: que la empresa beneficiaria sea efectivamente la encargada de la ejecución de obligaciones de servicio público y que estas obligaciones se hayan definido de forma clara; que los parámetros para el cálculo de la compensación se establezcan previamente y de forma objetiva y transparente; que la compensación no supere el nivel necesario para cubrir total o parcialmente los gastos para la ejecución del servicio público, teniendo en cuenta los ingresos correspondientes y un beneficio razonable; que si la elección de la empresa no se produce mediante contratación pública, el nivel de compensación debe calcularse sobre la base del análisis de los gastos que una empresa mediana habría soportado.

- Respuestas a la consulta pública sobre la revisión de la Directiva de Televisión sin Fronteras <http://europa.eu.int/comm/avpolicy/regul/review->

twf2003/contribution.htm

- La Comisión Europea ha abierto una consulta pública para definir la nueva generación de programas a favor del sector audiovisual europeo. Estos nuevos programas sustituirán a los actuales, Media Plus y Media Formación, a partir del año 2005.

http://europa.eu.int/comm/avpolicy/media/med2eva_en.html

- Crecimiento y sector audiovisual: Iniciativa i2i audiovisual. Convocatoria 2003. Medidas para fomentar el acceso de las empresas de producción europeas independientes a la financiación externa que puedan poner a su disposición las entidades bancarias y financieras (DO núm. C-162, de 11/7/2003, p. 28).

- Informe del Parlamento Europeo, de 14 de julio de 2003, sobre las industrias culturales.

<http://www2.europarl.eu.int/omk/sipade2?PUBREF=-//EP//NONSGML+REPORT+A5-2003-0276+0+DOC+PDF+V0//ES&L=ES&LEVEL=3&NAV=S&LSTDOC=Y>

- Comunicación de la Comisión Europea relativa a los obstáculos que dificultan un acceso generalizado a los nuevos servicios y aplicaciones de la sociedad de la información mediante plataformas abiertas en los ámbitos de la televisión digital y las comunicaciones electrónicas de tercera generación (COM (2003) 410, de 9/7/2003).

http://europa.eu.int/eur-lex/es/com/cnc/2003/com2003_0410es01.pdf

- Decisión núm. 1151/2003/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 16 de junio de 2003, que modifica la Decisión núm. 276/1999/CE por la que se aprueba un plan plurianual de acción comunitaria para propiciar una mayor seguridad en la utilización de Internet mediante la lucha contra los contenidos ilícitos y nocivos en las redes mundiales (DO núm. L-162, de 1/7/2003, p. 1).

- Estudio sobre los sistemas de clasificación de películas distribuidas a cines, televisión y DVD y videocasetes en los Estados miembros de la UE y de la EEE, elaborado a petición de la Comisión Europea por Olsberg/SPI y KEA European Affaires en colaboración con KPGM.

http://europa.eu.int/comm/avpolicy/stat/studpdf/rating_final_report.pdf

- Directiva 2003/33/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 26 de mayo de 2003, relativa a la aproximación de las disposiciones legales, reglamentarias y

administrativas de los Estados miembros en materia de publicidad y de patrocinio del tabaco (DO núm. L-152, de 20/6/2003).

- Informe del Parlamento Europeo, de 25 de junio de 2003, sobre la aplicación de la Directiva de Televisión sin Fronteras.

<http://www2.europarl.eu.int/omk/sipade2?PUBREF=-//EP//NONSGML+REPORT+A5-2003-0251+0+DOC+WORD+V0//ES&L=ES&LEVEL=3&NAV=S&LSTDOC=Y>

- Propuesta de Directiva del Parlamento Europeo y del Consejo sobre las prácticas comerciales desleales (COM (2003) 356, de 18/6/2003).

http://europa.eu.int/eur-lex/es/com/pdf/2003/com2003_0356es01.pdf

- Libro Verde sobre los servicios de interés general (COM (2003) 270, de 21/5/2003).

http://europa.eu.int/eur-lex/es/com/gpr/2003/com2003_0270es01.pdf

- Comunicación de la Comisión Europea. Hacia una asociación mundial para la sociedad de la información: perspectiva de la Unión Europea en el contexto de la Cumbre Mundial sobre la Sociedad de la Información de las Naciones Unidas (COM (2003) 271, de 19/5/2003).

http://europa.eu.int/eur-lex/es/com/cnc/2003/com2003_0271es01.pdf

- El Tribunal de Justicia considera que los regímenes

español y británico que regulan las acciones especiales (golden shares) son contrarios a la libertad de circulación de los capitales dentro del mercado interior europeo (sentencia de 13 de mayo de 2003 en los asuntos C-463/00 y C-98/01).

- La Comisión Europea pone fin a la investigación sobre los derechos de fútbol en el Estado español (IP/03/655, de 8 de mayo de 2003)

http://europa.eu.int/rapid/start/cgi/guesten.ksh?p_action=getfile=gf&doc=IP/03/655|0|RAPID&lg=ES&type=PDF

- La protección jurídica de los servicios electrónicos de pago - Informe de la Comisión Europea sobre la aplicación de la Directiva 98/84/CE relativa a la protección jurídica de los servicios de acceso condicional o basados en este acceso (COM (2003) 198 de 24/4/2003).

http://europa.eu.int/eur-lex/es/com/rpt/2003/com2003_0198es01.pdf

- Recomendación de la Comisión, de 11 de febrero de 2003, relativa a los mercados pertinentes de productos y servicios dentro del sector de las comunicaciones electrónicas que pueden ser objeto de regulación ex ante de conformidad con la Directiva 2002/21/CE del Parlamento Europeo y del Consejo relativa a un marco regulador común de las redes y los servicios de comunicaciones electrónicas (DO núm. L-114, de 8/5/2003).

Informe sobre las opciones de revisión de la Convención

El informe elaborado por el Dr. Andreas Grünwald sobre las opciones de reforma de la Convención europea sobre televisión transfronteriza (Convenio del Consejo de Europa equivalente a la Directiva de Televisión sin Fronteras) se inscribe en el proceso de debate sobre la necesaria redefinición de las normas aplicables a los servicios de comunicación. Una redefinición que las haga aplicables a los nuevos servicios, independientemente de las tecnologías. Nos recuerda que el fundamento de la normativa aplicable a los servicios de televisión es la influencia en la creación de opinión pública, y analiza si los nuevos servicios tienen también o no esta capacidad.

[http://www.coe.int/T/F/Droits_de_l%27Homme/media/2_TT/3_Textes_et_documents/T-TT\(2003\)002%20F%20Rapport%20de%20Grunwald.asp#TopOfPage](http://www.coe.int/T/F/Droits_de_l%27Homme/media/2_TT/3_Textes_et_documents/T-TT(2003)002%20F%20Rapport%20de%20Grunwald.asp#TopOfPage)

Otras novedades

- Consulta pública sobre el proyecto de Recomendación sobre la gobernanza electrónica (e-governance) (3-9-2003)

http://www.coe.int/t/e/integrated_projects/democracy/02_Activities/01_e-governance/default.asp#TopOfPage

- Recomendación REC (2003)13 del Comité de Ministros a los Estados miembros sobre la difusión de informaciones por los medios en relación con los procedimientos penales (10/7/2003).

http://www.coe.int/T/F/Droits_de_l%27Homme/media/

- Proyecto de Recomendación sobre el derecho de réplica en el nuevo entorno de los medios de comunicación (última versión de 25/6/2003).

[http://www.coe.int/T/F/Droits_de_l'Homme/Media/1_Cooperation_intergouvernementale/02_Projets_de_textes/PDF_MM-PUBLIC\(2003\)004%20F%20Droit%20de%20reponse.pdf](http://www.coe.int/T/F/Droits_de_l'Homme/Media/1_Cooperation_intergouvernementale/02_Projets_de_textes/PDF_MM-PUBLIC(2003)004%20F%20Droit%20de%20reponse.pdf)

- Declaración y Recomendación sobre la libertad de comunicación en Internet (28/5/2003).

http://www.coe.int/T/F/Droits_de_l'Homme/media/5_Ressources_documentaires/1_Textes_de_base/2_%

- Proyecto de Recomendación sobre los derechos a los extractos de los acontecimientos de importancia mayor (15/4/2003).

http://www.coe.int/T/F/Droits_de_l'Homme/media/1_Cooperation_intergouvernementale/02_Projets_de_textes

- Recomendación REC (2003)9 del Comité de Ministros a los Estados miembros sobre las medidas para la promoción de la contribución democrática y social de la radiodifusión digital.

http://cm.coe.int/stat/F/Public/2003/adopted_texts/recommendations/f2003r9.htm

Reino Unido: Communications Act 2003

El 17 de julio de 2003 entró en vigor la nueva ley sobre las comunicaciones. Una norma que recoge las propuestas de regulación del sector anunciadas por el gobierno inglés en el Libro Blanco *A New Future for Communications* publicado el 12 de diciembre de 2000 que, básicamente, perseguían la necesidad de adaptar las reglamentaciones existentes en los procesos de convergencia entre los sectores de telecomunicaciones, audiovisual y de las tecnologías de la información. La *Communications Act 2003*, de hecho, es la primera norma europea que recoge en un mismo texto el régimen jurídico de las infraestructuras (telecomunicaciones) y de los contenidos transmitidos (el audiovisual) y en el que el sector a regular es el de las comunicaciones.

Las principales disposiciones son:

- las funciones del Ofcom (Office of Communications) y la transferencia de las competencias de las autoridades de regulación existentes. En concreto, el Ofcom sustituye a la Broadcasting Standards Commission (BSC); la Independent Television Commission (ITC); la Radio Authority; la Office of Telecommunications (OfTel); y la Radiocommunications Agency. El 29 de diciembre de 2003 la Ofcom asumirá plenamente sus poderes y entrará en funcionamiento;
- el nuevo régimen de las comunicaciones electrónicas, basado en la transposición de las directivas europeas que integran el nuevo marco regulador y que, entre otras, implica la sustitución del régimen de licencias por el de autorizaciones;
- el establecimiento de un nuevo marco regulador de la radio y la televisión, con una estructura «más coherente» con el proceso de digitalización; y
- la reforma de las normas sobre titularidad de medios.

Países UE. Otras novedades

Bélgica

- Nuevo Decreto sobre la radiodifusión de la comunidad francesa de Bélgica (Decreto de 27 de febrero de 2003).
<http://www.just.fgov.be>

Francia

- Dictamen del CSA núm. 2003-5 de 22 de julio de 2003, sobre dos proyectos de decreto que modifican el Decreto núm. 92-280 de 27 de marzo de 1992 relativo a los principios generales que rigen las obligaciones de los editores de servicios en materia de publicidad, de patrocinio y televenta.

- El 10 de junio de 2003 el Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA) otorga las frecuencias de Televisión Digital Terrestre y suscribe las convenciones con los nuevos operadores de televisión.

http://www.csa.fr/infos/textes/textes_detail.php?id=12520

El 3 de septiembre de 2003 se designan formalmente los diferentes operadores de múltiplex propuestos por los diferentes operadores de televisión.

http://www.csa.fr/actualite/communiqués/communiqués_detail.php?id=13608

Grecia

- Código de conducta sobre los informativos y otras emisiones con información política (Decreto núm. 77/2003).
Reino Unido

- Comunicado del gobierno sobre las etapas de revisión de la BBC Charter que expira el 2006.

http://www.culture.gov.uk/global/press_notices/archive_2003/dcms107_2003.htm?properties=archive%5F2003%2C%2Fbroadcasting%2FQuickLinks%2Fpress%5Fnotices%2Fdefault%2C&month=

Estados Unidos: normas sobre titularidad de medios

El 2 de junio de 2003, la FCC (Federal Communications Commission) adoptó una reforma de las normas sobre control de concentraciones en los medios de comunicación duramente criticadas por algunos al considerar que abrían la veda a la creación de monopolios informativos en Estados Unidos. El 27 de julio el Congreso frenó la aplicación de estas medidas con la adopción de una ley que prohibía expresamente la regulación federal de los límites de titularidad de medios. Medida que ratificaba el Senado, el pasado 18 de septiembre. Ahora se está a la espera de la decisión del presidente de Estados Unidos, que ha anunciado que vetará la resolución legislativa que anule las modificaciones propuestas por la FCC.

Revista de Webs

Códigos deontológicos

Principios de Ética Profesional del Periodismo (Unesco)

http://www.ijnet.org/FE_Article/codeethics.asp?UILang=3&CId=8320&CIdLang=3

El 20 de noviembre de 1983 se celebró en París la Cuarta Reunión Consultiva de Periodistas Internacionales y Regionales que congregó a las principales asociaciones internacionales del sector bajo los auspicios de la Unesco. De las conversaciones resultó una declaración de diez principios éticos y el compromiso de los participantes de difundirlos en sus áreas de actuación de la manera más adecuada.

Código Europeo de Deontología del Periodismo (Consejo de Europa)

<http://assembly.coe.int/documents/adoptedtext/ta93/eres1003.htm>

Adoptado por el Consejo de Europa, el 1 de julio de 1993 en la ciudad de Estrasburgo (Francia). Según establece el código, los medios de comunicación asumen una responsabilidad ética en relación con la sociedad. Manifiesta, asimismo, que toda consideración ética parte de la clara diferenciación entre noticia y opinión. El texto se presenta en inglés y en francés, pero se puede encontrar traducido al castellano en diferentes webs.
<http://www.ceiccos.com.ar/pfc/eticaeneuropa.htm>

Federación Internacional de Periodistas (IFJ)

<http://www.ifj.org/default.asp?Language=ES>

La Federación Internacional de Periodistas, con más de 500 mil socios en todo el mundo, elaboró en febrero de 2003 una declaración con motivo de la Cumbre Mundial de las Naciones Unidas sobre la Sociedad de la Información que empezará en Ginebra en diciembre de 2003, y en la que se plantean una serie de recomendaciones y criterios para

conseguir un periodismo de calidad para la era de la información. <http://www.ifj.org/pdfs/WSIS2003ES.pdf>

The PressWise Trust

<http://www.presswise.org.uk/>

The PressWise Trust es una organización fundada en 1993 en el Reino Unido y cuenta con el apoyo de periodistas, abogados especializados en comunicación y políticos británicos. El directorio de códigos de conducta que incorpora a su web permite, en principio, la posibilidad de consultarlos ya sea por el país o zona, o por palabras clave, aunque esta última opción no se encuentra en funcionamiento. Los documentos se presentan en inglés, con la fecha de actualización y un enlace con el texto en formato imprimible.

Red de Periodistas Internacionales (IJNET)

http://www.ijnet.org/FE_Article/CodeEthicsList.asp?UILang=3

La Red de Periodistas Internacionales publica su web en castellano, inglés y portugués, con un amplio directorio de códigos deontológicos, clasificados por países y de forma alfabética. Por ejemplo, y entre otros, se pueden consultar la Carta de los Medios de Comunicación Islámicos, o los principios del Instituto Poynter. El web de este último presenta mucha información acerca de la ética periodística.
<http://www.poynter.org>

Colegio de Periodistas de Cataluña (CPC) y Consejo de la Información de Cataluña (CIC)

<http://www.periodistes.org/cat/CpcDocuments/CodiDeontologic.htm?elmenu=1>

El Colegio de Periodistas de Cataluña y el Consejo de la Información de Cataluña comparten código deontológico. Éste, proclamado en noviembre de 1992, se estructura en

doce puntos básicos de conducta ética. Posteriormente, y con motivo del Cuarto Congreso de Periodistas de Cataluña, que tuvo lugar en noviembre de 2000, se amplió con cuatro anexos, al objeto de adecuarse a los nuevos retos de la profesión.

Federación de Asociaciones de Prensa Española (FAPE)

http://www.aprensa-cantabria.org/apc_1_41.htm

A pesar de que la FAPE no dispone de página web propia, la Asociación de la Prensa de Cantabria recoge el código deontológico de la Federación, que se suscribió en Sevilla en 1993 y que define como primer compromiso ético del periodista el respeto a la verdad. El código se divide en veinte criterios principales.

Consejo de la Prensa de Quebec / Conseil de Presse du Québec

<http://conseildepresse.qc.ca/>

El Consejo de la Prensa de Quebec establece como principal objetivo la defensa y la promoción de la libertad de prensa y el derecho del público a una prensa de calidad. Su declaración de principios y código de conducta de la prensa se estructura a partir de dos conceptos: la libertad y la responsabilidad de informar. En francés.

Diario «El País»

<http://www.fct.ccoo.es/periodistas/LaProfesion/ESPaís.doc>

El diario generalista El País, junto con la elaboración del Libro de Estilo, ha instaurado la figura del Defensor del Lector (*ombudsman*) y ha establecido el Estatuto de la Redacción. Este último se incluye en la versión impresa del Libro de Estilo del diario y contiene las directrices de funcionamiento y conducta de sus profesionales.

Corporación Catalana de Radio y Televisión

<http://www.ccrtv.com/pdf/EstatutProfessional.pdf>

Los principios deontológicos, derechos y deberes de los trabajadores de la Corporación se incluyen en el Estatuto profesional de los medios de comunicación de la CCRTV. Este documento se modificó y actualizó en julio de 2002.

Sociedad de Periodistas Profesionales (SPJ)

http://spj.org/ethics_code.asp

La asociación norteamericana SPJ adoptó el código deontológico en 1996, tras meses de estudio y debate entre los miembros y, desde entonces, lo revisa periódicamente. La revista *Quill*, que edita la Sociedad, plantea en algunos artículos la necesidad de modificar el código. En inglés.

Sociedad Americana de Editores de Diarios (ASNE)

<http://www.asne.org/ideas/codes/codes.htm>

La página web de ASNE recoge los códigos de ética de las principales asociaciones de profesionales de la comunicación norteamericanas, así como los de las agencias de noticias de ámbito estatal y los de algunos medios de comunicación como *The Los Angeles Post*, *Chicago Tribune* o *The Washington Post*.

MediaEthics

<http://www.mediaethics.ca/>

Este web canadiense ofrece una serie de recursos sobre ética tanto en Canadá como en el resto del mundo (especialmente el mundo anglosajón). Incluye enlaces a medios de comunicación, asociaciones de periodistas, artículos y foros que tratan sobre los códigos de conducta y la ética de los profesionales de la comunicación. En inglés.

Asociación de Directores de Noticias de Radio y Televisión (RTNDA)

<http://www.rtndf.org/enesp/coe.shtml>

Verdad, justicia, integridad, independencia y responsabilidad son los puntos que articulan el código de conducta de la RTNDA, entidad formada por más de dos mil periodistas electrónicos de todo el mundo.

Sociedad Nacional de Columnistas de Diarios (NSNC)

<http://columnists.com/>

En junio de 2003, la asociación de columnistas norteamericanos y canadienses NSNC adoptó un código de conducta específico para el desarrollo de su trabajo, más relacionado con el mundo de la opinión.

SUMARIO

16

■ Presentación	2
■ Tema monográfico: El compromiso con la realidad	
La realidad digital o algunas propuestas sobre el camino hacia el ensayo fílmico Àngel Quintana	3
En busca del gesto perdido Núria Bou	9
Cuatro puntos cardinales y un centro de gravedad para el documental contemporáneo en el Estado español Josetxo Cerdán	15
Entre Méliès y Lumière: conversación entre los directores Joaquim Jordà y Marc Recha Joaquim Jordà y Marc Recha	23
A propósito de la ficción realista: conversación entre los productores Pierre Chevalier y Jordi Balló Pierre Chevalier y Jordi Balló	29
El retorno de la ficción Fèlix Riera	35
■ Observatorio	
Conversación con Pierre Trudel Gemma Domènech	39
La concentración de medios Carles Llorens	43
De la retórica al arquetipo: los manuales de guión Ivan Pintor	53
Mercè Vilaret: aproximación a su escritura visual Montserrat Martí	63
■ Agenda	71



**Consell
de l'Audiovisual
de Catalunya**

Entença, 321
08029 Barcelona
Tel 93 363 25 25 - Fax 93 363 24 78
E-mail: audiovisual@gencat.net
Web: www.audiovisualcat.net



**Generalitat
de Catalunya**

