

El lugar de la ficción en la representación cinematográfica de la realidad *

Omar Alejandro Murad**

Universidad Nacional de Mar del Plata

muradoma@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5111-1905

Tipo de artículo: artículo de reflexión

Recibido: 10/12/2022

Aprobado: 23/12/2022

Cómo citar: Murad, Omar Alejandro, «El lugar de la ficción en la representación cinematográfica de la realidad», *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 16 (2022): 157-182.

DOI: <https://doi.org/10.51440/dialogia.16.7>



Este artículo está sujeto a una licencia «Creative Commons Reconocimiento-No Comercial» (CC-BY-NC).

* Este trabajo surge de las discusiones con Nicolás Lavagnino, Mariana Castillo-Merlo y Daniel Scheck en el contexto del III Encuentro de Investigación en Humanidades organizado por la UNMdp, UNCOMA y UBA, y de la discusión con los miembros del proyecto de investigación «Teorías de la ficción: metáfora, poder e imaginarios sociales» del Grupo-FHES (UNMdp).

** Omar Murad es Profesor en Filosofía por la Universidad Nacional de Mar del Plata, Magister en Ciencias Sociales y Humanidades por la Universidad Nacional de Quilmes y Doctor en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Ha obtenido varias becas de investigación: Estudiante avanzado por la UNMdp (2005-2006), y Doctoral (2011-2016) Postdoctoral (2017-2019) de CONICET. Es profesor Adjunto en la materia de Filosofía de la Historia y Profesor Asociado en Introducción a la Filosofía del Departamento de Filosofía de la UNMdp.

Resumen: En este trabajo vamos a concentrar nuestra atención en la representación audiovisual de la realidad. En la primera parte, discutiremos algunos de los criterios utilizados para distinguir el género ficcional del no ficcional en el cine, a partir de la problematización de la distinción entre narrativa y argumento utilizada por Bill Nichols y la idea de retórica audiovisual como desviación desarrollada por Carl Plantinga. Además, discutiremos la representación de ficciones históricas en el cine narrativo de Hollywood según la concepción de Robert Rosenstone. En los dos primeros casos, la distinción reintroduce aquellos problemas que se propone resolver, pues presupone el conocimiento sobre qué es la «realidad»; en el último, la concepción de narrativa del cine hollywoodense según Rosenstone informa sobre la realidad, aunque el autor no explicita la manera en que la narrativa desarrolla esta capacidad. En la segunda parte del trabajo sostendremos que en la representación de la realidad la narrativa no excluye la argumentación, sino que, al contrario, ambas son indisolubles en toda ficción narrativa. Argumentaremos que la narrativa (*mythos*) tiene dos funciones irreductibles que le permiten comunicar información, la trama (*mythos*) y la argumentación (*dianoia*), que coordinan las competencias de la poética y de la retórica. Finalmente, consideraremos la función de lo posible y lo verosímil en las modelizaciones narrativas, cinematográficas o verbales, de la realidad.

Palabras clave: representación de la realidad; ficción; no ficción; poética; retórica.

The place of fiction in the cinematographic reproduction of reality

Abstract: *In this work we are going to focus our attention on the audiovisual representation of reality. In the first part, we will discuss some of the criteria used to distinguish the fictional from the non-fictional genre in the cinema, from the problematization of the distinction between narrative and plot used by Bill Nichols*

and the idea of audiovisual rhetoric as deviation developed by Carl Plantinga. In addition, we will discuss the representation of historical fictions in Hollywood narrative cinema according to Robert Rosenstone. In the first two cases, the distinction reintroduces those problems that it intends to solve, since it presupposes knowledge of what "reality" is; in the latter, Rosenstone's conception of the narrative of Hollywood cinema informs about reality, although the author does not specify the way in which the narrative develops this capacity. In the second part of the paper, we will argue that in the representation of reality, narrative does not exclude argumentation, but rather, both are inseparable in all narrative fiction. We will hold that the narrative (mythos1) has two irreducible functions that allow it to communicate information, the plot (mythos2) and the argumentation (dianoia), which coordinate the powers of poetics and rhetoric. Finally, we will consider the role of the possible and the verisimilitude in narrative, cinematographic or verbal modelling of reality.

Keywords: *representation of reality; fiction; non-fiction; poetics; rhetoric.*

1. Introducción

La teoría de la ficción introduce una serie de problemas recurrentes cuando consideramos cualquier dispositivo que intente representar aquello que podemos denominar, a falta de un nombre mejor, la «realidad». Mapas, novelas históricas, maquetas, informes, modelos científicos, textos historiográficos, documentales y películas históricas, entre muchos otros, son ejemplos de tales dispositivos. Cada uno de ellos debe responder por sus pretensiones de referir a diversos tramos de la experiencia modelados a través sistemas de signos o lenguajes.

Al igual que ocurre en los modelos verbales de la historia o la sociología, la representación de la realidad pasada y presente en el cine plantea problemas en torno a la definición del género no ficcional que distingue aquellas representaciones que refieren al mundo vivido de aquellas que no lo hacen. En ambos casos, también, la función asignada a la narrativa juega un papel fundamental en dicha definición, dependiendo de que se la

considere una deformación (o desviación) improductiva de la realidad representada o, por el contrario, un elemento necesario e informativo inherente a cualquier representación de la acción humana. Además, en tanto representación de la acción, la narrativa se remonta al modelo clásico de la tragedia expuesto por Aristóteles en *Poética*. Este modelo milenario ha sufrido múltiples modificaciones a lo largo de la historia, pasando de una concepción de la acción trágica de trasfondo cosmológico y religioso en el mundo griego clásico a una acción trágica de la acción humana individual. En el primer caso, la acción pasa a través del héroe de la tragedia y apunta al desafío y restablecimiento de un orden cósmico. En el último, la acción se reduce a aquello que le pasa al héroe y su final coincide con su muerte (Williams, 2014: 77). Aquí hallamos una idea de la acción en la narrativa atravesada de una concepción del mundo centrada en el individuo, típicamente moderna, burguesa y liberal. Esto ha generado una buena parte de los problemas que impugnan a la narrativa como el modo de explicación historiográfico por excelencia y se replican, como hemos indicado, en el cine denominado de «no ficción».

En este trabajo vamos a concentrar nuestra atención en la representación audiovisual de la realidad. En la primera parte, discutiremos algunos de los criterios utilizados para distinguir el género ficcional del no ficcional en el cine, a partir de la problematización de la distinción entre narrativa y argumento utilizada por Bill Nichols y la idea de retórica audiovisual como desviación desarrollada por Carl Plantinga. Además, discutiremos la representación de ficciones históricas en el cine narrativo de Hollywood según la concepción de Robert Rosenstone. En los dos primeros casos, la distinción reintroduce aquellos problemas que se propone resolver, pues presupone el conocimiento sobre qué es la «realidad»; en el último, la concepción de narrativa del cine hollywoodense según Rosenstone informa sobre la realidad, aunque el autor no

explícite la manera en que la narrativa desarrolla esta capacidad. En la segunda parte del trabajo sostendremos que en la representación de la realidad la narrativa no excluye la argumentación, sino que, al contrario, ambas son indisociables en toda ficción narrativa. Argumentaremos que la narrativa (*mythos*) tiene dos funciones irreductibles que le permiten comunicar información, la trama (*mythos*) y la argumentación (*dianoia*), que coordinan las competencias de la poética y de la retórica. Finalmente, consideraremos la función de lo posible y lo verosímil en las modelizaciones narrativas, cinematográficas o verbales, de la realidad.

2. La definición de un género. La no ficción en el cine

En el cine, como en otras artes narrativas, la definición de géneros acarrea problemas de diversa naturaleza entre los que se destaca la relación que existe entre los elementos ficcionales y los que presuntamente no lo son cuando se trata de referir a aspectos del mundo vivido. En el caso que nos ocupa, la cuestión que llama nuestra atención está dirigida específicamente a la distinción entre el cine de ficción del cine de no ficción. En el cine la «no ficción» define principalmente lo que se da en llamar el «género documental», cuyo propósito explícito es representar la realidad o, en otros términos, el mundo histórico en el vivimos (Nichols, 1997; Plantinga, 2014). Esta misma pretensión anida en otros géneros audiovisuales tales como el informativo, la cobertura de eventos políticos, deportivos y culturales, o géneros verbales como el periodismo de investigación, la crónica deportiva, la historia, sociología, antropología y ciencias sociales, entre otras.

El punto nodal de la no ficción es justamente la partícula negativa «no», negación que nos reenvía a aquello que presuntamente está excluido de la ficción, a saber, la realidad. El presupuesto es que junto a la no ficción que se encarga de

representar lo real, hay otro género mayor que es el de la ficción, que presuntamente representa lo no real, es decir, lo inventado en el sentido de ilusión o artilugio. Es preciso señalar, además, que aquí el uso de «ficción» alude al producto de la narrativa, más no a la narrativa misma, por lo que legítimamente podemos preguntarnos ¿cuál es el estatus de la narrativa si puede producir tanto representaciones reales como representaciones no reales, esto es, ficcionales (en el sentido antes aludido)?

Una respuesta a esta interrogante la ofrece el teórico del cine documental Bill Nichols quien distingue al cine de ficción como aquel en el que predomina la narrativa y al cine de no ficción como aquel en el que predomina la argumentación (Nichols, 2017: 50-51). Si bien es cierto que no niega el carácter ficcional del cine documental, Nichols apunta una diferencia entre aquellas ficciones que representan un mundo imaginario cuya trama narrativa es desarrollada por la acción de personajes también inventados, y las ficciones que sostienen un punto de vista sobre un tramo de la experiencia del mundo histórico que representan.¹ Las expectativas del espectador son un elemento fundamental para distinguir ambos tipos de representación, pues en un caso se asume la no relación de lo expuesto en la pantalla con el mundo histórico y en el otro se asume lo contrario. Esto impacta, por supuesto, en el estatus conferido al texto audiovisual. La ficción nos dirige a lo imaginario e inventado y la

¹ Al igual que la ficción, el documental también puede sugerir que sus percepciones y valores pertenecen a sus personajes o se adhieren al mundo histórico en sí: el filme meramente revela lo que podríamos haber visto a nuestro alrededor si nosotros también hubiéramos mirado con un ojo paciente y perspicaz. Del mismo modo que puede dar la impresión de que el aspecto, el discurso y los gestos de los personajes impulsan una historia por sí mismos, puede parecer que el ojo de la cámara de documental en manos de un Robert Flaherty o un Fred Wiseman revela cualidades del mundo histórico que habían estado allí en todo momento (Nichols, 1997: 35).

no ficción nos dirige hacia lo real.² Por supuesto que todo esto es muy esquemático, pero eso es justamente parte del problema.

El meollo del asunto reside en el estatus conferido a la narrativa, en particular al concepto «trama». Para que un texto audiovisual refiera a la realidad los elementos que lo componen, voces, sonidos, imágenes, entrevistas, discursos verbales, etc., tienen que presentarse como pruebas y no como partes de una trama. Son índices del mundo vivido y no meros productos artificiales. Tienen que referir al algo «externo» al texto y no ser parte del orden «interno» del texto, como por supuesto es el caso de la trama. En palabras de Nichols:

Aunque la fabricación de una trama y la elaboración de una argumentación pueden implicar formas y estrategias similares, también son diferentes. Las historias (*stories*) tienen lugar en un universo imaginario por muy fielmente basadas que estén en acontecimientos o personajes reales. Las argumentaciones ocupan un espacio imaginario (son abstractas), pero, en el documental, abordan o representan temas que surgen en el mundo histórico en el que se desarrolla la vida. Las historias dependen característicamente de la trama; las argumentaciones, de la retórica. Las historias deben ser verosímiles; las argumentaciones deben, además, ser convincentes. Si entendemos la argumentación, debemos estar preparados para explicarla; si comprendemos una historia, debemos ser capaces de interpretarla (Nichols, 1997: 51).

² La diferencia más fundamental entre las expectativas creadas por la ficción narrativa y el documental reside en el estatus del texto en relación con el mundo histórico. Esto presenta dos niveles. Indicios dentro del texto y supuestos según la experiencia anterior nos llevan a inferir que las imágenes que vemos (y muchos de los sonidos que oímos) tuvieron su origen en el mundo histórico. Técnicamente, esto significa que la secuencia de imágenes proyectada, lo que ocurrió frente a la cámara (el suceso profílmico) y el referente histórico se consideran congruentes el uno con respecto al otro. La imagen es el referente proyectado sobre una pantalla (Nichols, 1997: 55).

Nichols concede que tramas y argumentos son en ambos casos entidades imaginarias, pero su estatus es muy diferente en función de que apunten al mundo externo del texto, al «mundo histórico» (o «mundo vivido» como lo hemos denominado más arriba), o permanezcan dentro de la organización de las relaciones de los elementos que componen el texto, relaciones que no pertenecen al mundo histórico.³ Esta tajante división separa, además, la retórica del texto de su poética, delimitando también el ámbito de la persuasión del de la verosimilitud. Así es que, para Nichols, el predominio de la narrativa, entendida como el predominio de la trama, relega a su representación al reino de lo ilusorio, mientras que la argumentación hace presente a la realidad en la representación.

En su definición de documental, Nichols no logra desembarazarse del prejuicio que asocia ficción, narrativa y la dimensión «interna» o diegética de relato, por una parte, y realidad, argumentación y la relación «externa» o mimética del texto audiovisual con el mundo, por el otro (Nichols, 1997: 50). Traducido al lenguaje audiovisual, mientras la narrativa trabaja con un montaje que asegura la continuidad espacial y temporal, aun cuando en ella haya saltos lógicos y cortes espaciotemporales, el documental busca la continuidad argumentativa, el proceso de desarrollo de una idea más que la ilusión de un mundo continuo.⁴

³ Por lo general se distingue entre diégesis o espacio inventado (ficcional) del texto y mimesis como representación en el texto de entidades que existen fuera del texto. Esta distinción que está presente ya en Platón y Aristóteles es retomada y deconstruida por la narratología, por ejemplo, en Gerard Genette (1976), y retomada en su sentido original en la teoría narrativa del cine por Noël Carroll (1988) y David Bordwell (1996). No hay espacio en este trabajo para incluirlos en el planteo, pero los argumentos de éstos últimos adolecen de los mismos defectos que la distinción que estamos discutiendo.

⁴ En una reelaboración posterior de su clasificación sobre los tipos de documental, ampliando de cuatro a seis su tipología, Nichols no cambia su

Carl Plantinga pone en discusión esta definición en su libro *La retórica de la no ficción*. El autor reconoce las sutilezas del planteo de Nichols, pero señala el contraste fatal que opone la historia (*story*) o relato a la argumentación. Para Plantinga el «argumento» no caracteriza adecuadamente al cine de no ficción y la historia narrativa (*story*) es común tanto a la ficción como a la no ficción (Plantinga, 2014: 123). Nuestro autor reelabora la distinción entre ficción y no ficción en base a lo que denomina «mundo proyectado». Este concepto alude al modelo sobre cómo funciona el mundo que puede inferirse de un texto audiovisual de no ficción y que además puede ser contrastado con el mismo mundo. Tanto realizadores como público son capaces de reconocer que el mundo proyectado por una no ficción refiere al mundo vivido, es decir, a la realidad. La idea es distinguir a la ficción de la no ficción, y salvaguardar la posibilidad de que el mundo proyectado por un filme de no ficción pueda establecer diversas relaciones con lo real: «veraz, equivocada, reveladora, engañosa, verdadera, falaz, en todo o en parte» (Plantinga, 2014: 125). Para esta empresa de definición de la no-ficción es fundamental la noción de «modelo», es decir, el mundo proyectado por el documental. Escribe Plantinga:

El concepto de mundo proyectado como modelo es necesario para preservar la noción de que las películas de no ficción pueden estar equivocadas en sus afirmaciones y ser engañosas en sus representaciones. Aunque una no ficción pretende ser veraz sobre las escenas que presenta, la

concepción general sobre el documental que relaciona la narrativa con la dimensión poética del lenguaje audiovisual, estética y ficcional en el sentido de no-real, y el documental con la dimensión retórica y argumentativa del uso del lenguaje audiovisual. Es curioso que incluso afirma que todo filme es documental en la medida que es «evidencia de la cultura que lo produce y reproduce las semejanzas de quienes actúan en él», invirtiendo de esa manera la idea de que en el cine predomina la dimensión ficcional-narrativa (Nichols, 2013: 20-22).

veracidad de su mundo proyectado puede no estar garantizada. Aunque haga afirmaciones o aseveraciones de verdad, no necesariamente son verdaderas. Si concebimos el mundo proyectado como un modelo, esto ayuda a dar cuenta de las maneras en que las películas pueden ser veraces o equivocadas, engañosas o reveladoras, verdaderas o falaces, ya sea por completo o en parte (Plantinga, 2014: 125).

Para salvaguardar la verdad de sus aseveraciones sobre el mundo en el documental nuestro crítico se ve en la obligación de suscribir a una concepción tradicional que distingue dos usos del lenguaje verbal, uno informativo y referencial, y otro poético y autotélico, y los traslada al lenguaje audiovisual. El proyecto de Plantinga consiste, en suma, en habilitar una concepción de la retórica audiovisual que comprometa a los realizadores de no ficción con la verdad de sus puntos de vista sobre el mundo, entendida como una correspondencia o adecuación de algún tipo entre modelo y mundo.⁵ A diferencia de Nichols, considera que la narrativa juega un papel importante en la construcción de modelos sobre el mundo y en la presentación de los puntos de vista de los realizadores sobre él. También se compromete con un realismo epistemológico que, si bien no reduce la retórica a mera persuasión, lo cierto es que la convierte en un sofisticado instrumento para influenciar a los espectadores (Plantinga, 2014: 24). La piedra de toque a partir de la cual Plantinga evalúa la correspondencia o distorsión de la realidad representada por la no ficción es, justamente, la misma realidad. Presupone, pues, un conocimiento del mundo ficcionalizado («mundo proyectado»), la realidad, que le permite discriminar su grado de desviación o no respecto de los hechos que la componen. Esto, desde luego,

⁵ Plantinga propone un análisis de la retórica del discurso del cine de no ficción según la selección de los elementos de la trama, locaciones, casting y, en fin, de la construcción de los planos y el montaje, el énfasis puesto en la presentación de estos elementos y finalmente la voz o punto de vista sostenido por el filme en el «mundo proyectado» (Plantinga, 2014).

resulta por demás problemático, pues al igual que ocurre con el lenguaje verbal, las afirmaciones existenciales singulares pueden ser corroboradas de manera individual, pero una serie de argumentos que modelen algún aspecto del mundo solo pueden ser comparados con otro modelo argumentativo, verbal o audiovisual, pero no con hechos singulares y aislados.

El historiador y cineasta aficionado Robert Rosenstone replica algunos de estos problemas en su defensa del cine histórico hollywoodense, pero invirtiendo el valor otorgado a la narrativa, a la trama y a la argumentación. Por ejemplo, a partir del debate que generó *JFK* (1991), el filme del realizador Oliver Stone que reconstruye en clave ficcional el magnicidio de Kennedy, Rosenstone rescata los elementos abiertamente inventados de la trama como una manera específica en la que la película argumenta e introduce información sobre aquel tramo del pasado. El filme especula sobre este evento de la historia política estadounidense a partir de diferentes hipótesis que discuten la participación del gobierno de EE. UU. en el asesinato de su presidente. En *JFK* los elementos inventados tales como personajes, diálogos, documentos, etc., y los elementos extraídos del material documental, tales como informes, registros audiovisuales, testimonios, etc., son indisociables. Al igual que lo que sostienen de diversa forma Nichols y Plantinga, Rosenstone plantea que el filme tiene las mismas pretensiones que un texto historiográfico en la medida que sostiene un argumento sobre el mundo vivido. La defensa que este crítico hace de la película de Oliver Stone se concentra en los problemas de traducción entre un texto verbal, soporte privilegiado de la historia, y uno audiovisual. Señala cuatro características que condicionan la representación histórica en el cine de Hollywood, pero que no menoscaban en nada su pretensión de referir a eventos reales:

- 1) La historia se estructura como una narración con un final conclusivo y un mensaje moral claro.

2) Esta narrativa es cerrada, completa y simple, sin visiones alternativas.

3) La historia es una trama de individuos heroicos que lleva a cabo actos extraordinarios y que se sacrifican por el bien de todos, incluyendo el espectador.

4) Las cuestiones históricas son dramatizadas, emocionalizadas y personalizadas con el fin de influenciar al espectador (Rosenstone, 1997: 93).

Como se puede observar, el nudo del problema de la traducción de la historiografía a la ficción histórica audiovisual radica en el uso de la narrativa y en particular de la función de la acción del personaje o héroe en la trama. Esta función no solo colabora con el desarrollo del relato, sino que también sirve para argumentar, es decir, busca modificar las creencias del espectador. A diferencia de Plantinga y de Nichols, Rosenstone no encuentra demasiados problemas en admitir que un texto audiovisual como *JFK* representa tan bien al pasado como un texto histórico.⁶ Su apuesta es la consideración productiva de las restricciones narrativas del estilo hollywoodense. En otros términos, la invención de personajes y situaciones, la reducción de los múltiples factores que intervienen en la historia a la acción de un héroe y, en fin, los recursos narrativos tradicionales de

⁶ Así compara Rosenstone a la narrativa histórica con la audiovisual: «Al igual que un libro de historia, un film histórico —a pesar del deseo de «realismo» de Hollywood— no es una ventana abierta al pasado sino una reconstrucción del mismo; al igual que un libro, una película toma hechos pretéritos de un abanico de posibilidades que se inscriben en una tradición determinada. Ni el escritor ni el director se plantean realmente la literalidad histórica. No importan los esfuerzos del director en tal sentido, un film sólo puede señalar algunos hechos del pasado; en el mejor de los casos, nos puede aproximar a momentos históricos, pero no los puede repetir. Como el libro, el film se servirá de los datos para crear un trabajo histórico, pero estos datos serán siempre una muestra reducida y concentrada; dado el límite temporal cinematográfico, nunca podrá proporcionar más que una fracción de los datos empíricos que puede abarcar un artículo sobre el mismo tema» (Rosenstone, 1997: 95).

motivos inaugurales, complicaciones o peripecias y finales conclusivos, son considerados por su valor argumentativo, por su capacidad de «condensar información».

La estrategia de Rosenstone colapsa en la narrativa los conceptos de «trama» y «argumento» sin oponerlos, sin embargo, a la realidad. La argumentación puede ser contrastada con otras argumentaciones sobre el mismo tramo de experiencia pasada, no con «la realidad». Para el historiador la ficción no se opone a lo real, al mundo vivido, sino que más bien se inserta en un contexto de conversaciones y discursos sobre «la realidad» a partir del cual aquella ocupa su lugar y puede ser discutida.⁷ En este sentido, quienes convalidan o no los argumentos del filme son los miembros de la comunidad a la que está dirigida y dentro de la cual circula. Sin embargo, Rosenstone no precisa cómo es que la narrativa produce información y qué funciones cumplen en ella la trama y la argumentación. Tampoco aclara la manera en que interactúan las narrativas y argumentos audiovisuales con los verbales.

⁷ Escribe Rosenstone: «Pero alguien puede preguntar, ¿cómo podemos saber qué puede ser verificado, documentado o razonablemente defendido? Es decir, ¿cómo podemos saber si Kennedy estaba dispuesto a retirar las tropas de Vietnam o era estimado por los afroamericanos? Estas dos cuestiones tan discutibles deben responderse al margen del discurso del film, desde el discurso histórico, desde el corpus de textos sobre el particular, con sus datos y argumentaciones. No sólo los films tienen que ser verificados desde el exterior. Cualquier trabajo sobre el pasado, sea escrito, visual u oral, aparece en el contexto de un conjunto de conocimientos y controversias. Para ser juzgado como «histórico», y no simplemente como un cuento que se sirve del pasado como decorado exótico o lejano para situar aventuras o historias de amor, un film debe afrontar los temas, las ideas, los datos y los argumentos del discurso establecido» (Rosenstone, 1997: 96).

2.1. Narrativa, argumento y la reducción de la trama al héroe

Las dificultades que atraviesa la definición del género de no ficción en el cine involucran tanto las transformaciones en la función del héroe en el desarrollo histórico de la tragedia, como el papel de la trama y la argumentación en la narrativa. En este apartado nos vamos a concentrar en las dificultades específicas que encuentra la narrativa audiovisual para transmitir información. Nos serviremos de la reconstrucción de la acción heroica en la tragedia y de la distinción entre narrativa, trama y argumento para organizar las confusiones que surgen en torno a la definición del género de no ficción en el cine. Nuestro objetivo será articular la dimensión poética y retórica en la modelización de la realidad operada por el cine a partir de su compromiso con lo verosímil y lo posible.

La larga historia de la tragedia como modelo narrativo de la acción humana atraviesa sin interrupción dos milenios y medio de historia. Las diversas culturas que recibieron y legaron el modelo narrativo de la tragedia lo adaptaron a sus necesidades y lo modificaron. La construcción del carácter de los personajes, el *ethos* aristotélico, fue mutando en conformidad con las transformaciones del orden social, político, económico, religioso y cultural en general. Raymond Williams nos hace notar la asombrosa continuidad del uso del término «tragedia» y su más asombrosa polisemia, que configura dentro de dicha continuidad de uso un cambio de valor en su significado según las diversas experiencias históricas.

Resumiendo injustamente sus argumentos, podemos señalar que en el contexto griego la tragedia heredaba del mito la recreación dramática de acciones con un profundo sentido religioso. En ella el drama no se resolvía en la acción del héroe trágico y en una concepción preconcebida de la Necesidad. Este encarnaba un drama general y su individualidad se limitaba a identificar un rango social, en última instancia representaba un

tipo genérico. Sus acciones revelaban una Necesidad que no podía ser conocida de antemano y por eso no era sentida ni como destino, ni como determinismo. Además, la acción, antes que en el héroe, recaía en el coro. Este último interactuaba con el héroe desarrollando la acción en la tragedia griega y el sentido metafísico de dichas acciones era enunciado por el mismo coro ditirámico (Williams, 2014: 34-35). Por eso, una vez que la presencia histórica de la Grecia clásica se extinguió, la función del coro en la tragedia se apagó con ella. Paulatinamente, en la Edad Media y sobre todo a comienzos de la Modernidad, el rol de la Fortuna, de los cambios imprevistos del destino, se fue haciendo cada vez más importante y pasó de afectar la acción general de la trama a afectar el destino personal del héroe. Y bajo dicha influencia, el rol del héroe individual también se fue haciendo más importante. La interpretación moral de la acción del héroe trágico fue transformando el significado de *hamartia* o error trágico, de considerarse un «cambio de fortuna» en general a considerarse un «cambio en la fortuna del héroe» (45-46). Se pasa así de una concepción general de la mutabilidad de los contextos que condicionan la acción, al sufrimiento del héroe como consecuencia de actos moralmente reprobables. Por eso, en lugar de experimentar y aprender del sufrimiento, el acento recae sobre los modos en los que el hombre maneja el sufrimiento. Así es que la modernidad temprana pone el foco en el decoro y las maneras nobles de enfrentar el destino en un marco en el que la nobleza comienza a codificar sus reglas de conducta. El humanismo retoma este motivo y postula la idea de «justicia poética», en la que el sufrimiento del héroe es consecuencia del error y la felicidad es un efecto de la virtud. Este énfasis en el decoro se adecua perfectamente a la moral burguesa y su búsqueda de finales felices. En la metafísica postcristiana de los últimos siglos, la tragedia se convierte así en el mito burgués de la caída y la redención, escribe Williams:

Así, no solo encontramos un uso del mito en un específico sentido moderno, para racionalizar la metafísica postcristiana, sino también la conversión de la figura ritual a la forma de héroe moderno: un héroe que en la tragedia liberal es también víctima, que es destruido por su sociedad, pero que es capaz de salvarla (Williams, 2014: 63).

De todo esto podemos señalar para nuestro argumento que en la tragedia junto con la reducción de la acción dramática a la acción del héroe, sus reacciones emocionales y volitivas, y una metafísica moral que informa su destino, la misma noción de «trama» también sufrió una idéntica reducción a la acción del héroe. En la modernidad, paulatinamente la trama se redujo a la acción de un personaje individual dentro de un universo moralizado según la simplona clasificación entre el bien y el mal. De hecho, el desafío de la novela en las primeras décadas del siglo XX consiste, entre otras cosas, en elaborar una trama sin héroe. Este problema se transpone desde la narrativa moderna a la naciente narrativa audiovisual, por ejemplo, de la mano de Griffith quien creó, organizó y popularizó muchas de las convenciones narrativas del cine. Es bien sabido que *The Birth of a Nation* (1915) construye un relato fílmico de la guerra civil estadounidense nostálgico de los valores del protestantismo provinciano y esclavista de los Estados Confederados.⁸ Las primeras placas del filme explicitan el contexto narrativo que Griffith adapta de la literatura a la pantalla del cine. Las placas dicen:

⁸ La familia Cameron encarna dichos valores tradicionales disputados por las fuerzas de la Unión, especialmente por las tropas de negros libertos enrolados entre sus fuerzas. Cuando uno de estos libertos, el favorito del interventor del pueblo, intenta atacar a una de las jóvenes de la familia Cameron, Griffith hace aparecer como un *Deus ex machina* al Ku Klux Klan presentado como una fuerza salvadora y restauradora del orden.

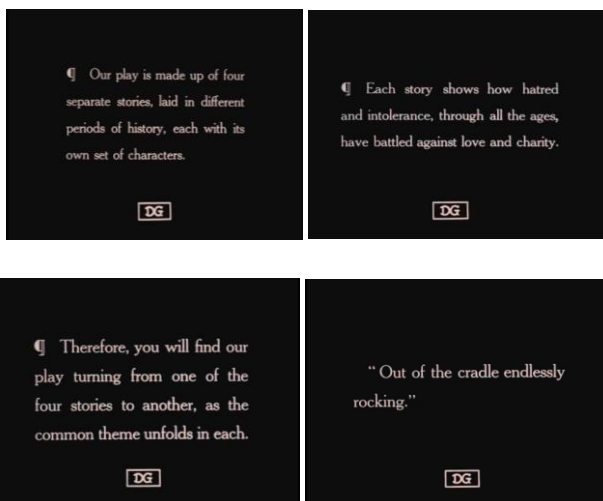
A PLEA FOR THE ART OF THE
MOTION PICTURE

We do not fear censorship, for we have no wish to offend with improprieties or obscenities, but we do demand, as a right, the liberty to show the dark side of wrong, that we may illuminate the bright side of virtue—the same liberty that is conceded to the art of the written word—that art to which we owe the Bible and the works of Shakespeare.

«REIVINDICACIÓN PARA EL ARTE DE LA PELÍCULA. No tememos a la censura porque no pretendemos ofender con obscenidades ni inmoralidades, pero demandamos el derecho de mostrar el lado oscuro de lo erróneo, para resaltar así la luminosidad de la virtud. Es la misma libertad de la que goza el arte de la palabra escrita. Ese arte al que le debemos la Biblia y las obras de Shakespeare» (traducción propia).

Explícitamente la película se inserta en la tradición literaria según el particular canon protestante y anglosajón de América del Norte que trata como literatura, en un mismo nivel, a Shakespeare y a la Biblia. En cualquier caso, el lenguaje audiovisual desplegado por Griffith intenta traducir la literatura a la imagen en movimiento a partir del uso técnico del plano y del montaje. Lo mismo ocurrirá con *Intolerance* (1916), más sofisticada desde el punto de vista narrativo, pues trabaja con la antigua técnica de la *collatio*, de la narración en paralelo. El espectador de aquella época todavía no conoce las convenciones narrativas del cine y éstas deben ser explicitadas por las placas junto con el contexto que hará interpretable las imágenes. En *Intolerance*, Griffith narra cuatro historias localizadas en diversas épocas históricas: la matanza de los hugonotes en 1572, la pasión de Cristo, una huelga de trabajadores de su propia época y la caída de Babilonia durante el reinado de Baltasar en 539 a.C.

Cada una de estas historias guarda una referencia común a un mismo drama humano. Esto dicen las placas del inicio del filme:



«Nuestra película está formada por cuatro relatos, dispuestos en diferentes periodos de la historia, cada uno con un reparto distinto de personajes. / Cada relato muestra cómo el odio y la intolerancia han luchado a través de todas las épocas con el amor y la caridad. / Por eso, encontrará que nuestra obra salta de uno a otro de los cuatro relatos, mientras el tema común se desarrolla en cada uno. / De la cuna que se mece sin parar...» (traducción propia).

Para nosotros, espectadores del siglo XXI, resultaría un tanto desconcertante que Christopher Nolan nos anuncie el argumento general de sus películas por adelantado, por ejemplo, de *Interstellar* (2014) o *Dunkirk* (2018), las cuales juegan con los paralelismos narrativos, espaciales y temporales, que además presuponen la capacidad del espectador de decodificar las alteraciones y simultaneidades que presenta la trama del filme. Es justamente eso lo que no ocurriría con el espectador de las

películas de Griffith. En el caso de la experiencia de visionado de comienzos del siglo XX, las convenciones narrativas del cine estaban formándose y las imágenes concatenadas que veía en la pantalla requerían explicaciones y contextos para ser decodificadas como una historia. En *Intolerance*, en particular, el motivo de la cuna se intercala a lo largo de cada una de las historias a modo de separador, pero también de alegoría que resume el argumento común a cada una de ellas. No se trata de cuatro narraciones en una historia, sino de una narración cuya trama está dividida en cuatro relatos paralelos que tienen un argumento en común, a saber, el constante oscilar de la humanidad entre el odio y la piedad, un tema por demás cristiano. Griffith, quién patentó el *happy ending* en la narrativa del cine de Hollywood, no se contiene y concluye el relato de *Intolerance* con la llegada de ángeles del cielo que traen la paz al mundo, detienen las guerras, abren las puertas de las cárceles y, en fin, llevan a buen término el tortuoso oscilar de la cuna de la humanidad.



El motivo de la cuna en *Intolerance* (1916)

Es sabida la estupenda recepción que tuvo esta película en la Unión Soviética. En 1919 Lenin llegó a decir que el cine era el arte más importante de la revolución y este filme se convirtió inmediatamente en material de estudio en la flamante escuela de cine de Moscú, en donde experimentaron desmontando y montando otra vez la película con el fin de producir nuevos significados alterando el orden del montaje original.

En este contexto, el problema del montaje y la producción de significado en la naciente narrativa cinematográfica se plantea con toda contundencia en la teoría formalista del cine de los años veinte del siglo pasado y, especialmente, en el cine sin argumento de Eisenstein durante esa misma década. Entre otras cosas, su cine revolucionario quería evitar la metafísica burguesa del héroe sufriente y solitario que alcanza la liberación a partir de su acción individual. Por supuesto, en la naciente Unión Soviética el héroe, de haberlo, debía ser colectivo, y la acción producto de factores históricos, no de acciones individuales.

En esta misma época, Yuri Tynianov y otros formalistas distinguen con claridad la noción de «trama» de la de «argumento». El argumento es concebido como el asunto, el contenido de la obra que se desprende, entre otras cosas, del conjunto de acciones y acontecimientos organizados por la trama. El argumento incluye a la trama, pero no se reduce a ella. Es ya una desautomatización o deformación del orden causal de las secuencias narrativas de la trama y esta última es material respecto del argumento (Albera, 1998: 227). A grandes rasgos, la idea general es que cuanto más imprevisible es el orden de sucesión de las imágenes, es decir, cuanto más se alteran las expectativas narrativas del espectador, mayor capacidad informativa tiene la narrativa. A decir de Yuri Lotman, quien sigue en esto a los formalistas, la narrativa audiovisual ofrece más posibilidades combinatorias que cualquier otro tipo de narrativa, «aumentando de forma inusitada la informatividad» del texto audiovisual (Lotman, 1979: 104). Y eso fundamentalmente

porque, por una parte, la imagen tiene un efecto icónico que decodifica fácilmente cualquier espectador, ya que parece imitar a la naturaleza, y, por la otra, la capacidad del plano de mostrar el mundo desde un sinnúmero de perspectivas distintas y la posibilidad de combinar estas perspectivas de manera inusual a través del montaje, proveen al cine de una familiaridad icónica que puede ser desautomatizada de muchas formas mediante el uso creativo del montaje. De esta forma, a partir de la imprevisibilidad que anida en la capacidad combinatoria del cine el argumento gana en posibilidades informativas.

Eisenstein toma en consideración esta capacidad, y por eso su cine sin argumento evita la presentación de la trama como un desarrollo del destino individual motivado por las consecuencias de la acción del héroe que, como hemos indicado, es típico de la modernidad y la metafísica burguesa (Bordwell, 1999: 64). En sus películas la historia es un proceso y el argumento no se desarrolla a partir de la motivación y conversión psicológica del héroe individual, «se construye a partir de fases que se van desarrollando según una dinámica a gran escala»: el aprendizaje de la derrota en *La huelga* (1925), el logro de la revuelta en *El acorazado de Potemkin* (1926), la victoria de la revolución en *Octubre* (1927).

El cine de Eisenstein prescinde, entonces, de una trama centrada en la acción del héroe y elabora su argumento a partir de una narrativa centrada en el montaje, la repetición, el uso de motivos y figuras y la asociación. Estos elementos configuran un argumento general que se elabora en base a fases o segmentos de planos que funcionan como argumentos parciales. El argumento general es una abstracción, un concepto o idea construido a partir de asociaciones; expresa, en consecuencia, un punto de vista sobre el mundo representado que es indisoluble de los elementos relacionados por la trama, pero que no se reduce a ella. A partir del uso de una jerga ajena al formalismo ruso y el cine de Eisenstein, podemos distinguir como funciones de toda

narrativa a la trama y a la argumentación. La trama o *mythos* presenta relaciones entre acciones y eventos que no se reducen necesariamente a la acción del héroe. El argumento o *dianoia* es el pensamiento que puede formarse a partir de todos los elementos presentes en la narrativa, incluyendo la trama. La narrativa, que también se escribe en griego como *mythos*, incluye a ambas: trama y argumento. Estos elementos están presentes tanto en el cine de ficción como en el de no ficción. De hecho, la narrativa siempre es una ficción si entendemos por este término no aquello que se opone a lo real, sino la presentación imaginativa de tramas y argumentos.

Si recuperamos ahora las tres posiciones respecto de la clasificación de los géneros de ficción y no ficción en el cine, podemos apreciar que no es posible que ésta se funde en una tajante distinción entre narrativa y argumento, ni entre poética del cine y retórica del cine. Sin embargo, sí es posible afirmar que el cine provee un modelo de la realidad. En sentido estricto, informa nuestro sentido de lo real con un modelo, aunque no necesariamente dicho modelo esté codificado como real. Por ejemplo, el universo de Marvel no puede considerarse como un modelo de lo real, aunque efectivamente forme parte de nuestra realidad, es decir, del mundo que habitamos. Sucede que las ficciones narrativas tienen la capacidad de modelar la experiencia en varios modos distintos sin que necesariamente todos ellos compartan los criterios que le adjudicamos a la realidad: principio de identidad, contradicción, tercero excluido, coherencia, completitud, etc. El modo de lo posible, el de la verosimilitud aristotélica, es decir, de lo que efectivamente puede ocurrir, es el que comparten tanto las ficciones cinematográficas que representan eventos «reales», como los documentales, la historia, las ciencias sociales y, en general, aquellas modelizaciones que nos informan sobre aspectos de nuestro entorno.⁹ En este

⁹ Para una revisión del lugar de lo verosímil en la poética de Aristóteles ver Tillería Aqueveque (2020).

sentido, por ejemplo, el universo de Marvel nos enfrenta abiertamente a una modelización en el modo de lo imposible o fantástico (multiverso, viajes en el tiempo, magia, etc.), que pierde completamente de vista el verosímil en términos de nuestra concepción compartida sobre cómo funciona la realidad. Ahora bien, la modelización siempre supone ya una reducción de la complejidad del entorno y una selección y codificación de determinados aspectos del medio para intervenir en él. En el caso que nos ocupa, la narrativa, a través del *mythos* y la *dianoia*, modela poética y retóricamente un tramo de la experiencia que versa exclusivamente sobre acciones humanas. Esa modelización no se compara directamente con la realidad, pues eso es justo lo que se está modelando, sino con otras modelizaciones de lo real en tanto posible y verosímil en el contexto de una cultura (Lotman, 1999). Esta es la conversación de la que habla Rosenstone, que pone en diálogo de manera productiva tanto ficciones narrativas en el sentido tradicional del término, es decir, que inventan eventos y acciones que nunca existieron, pero que son incorporados a la trama para cumplir una función argumentativa, con ficciones documentales, históricas, sociológicas y, en general, con todas aquellas modelizaciones que tienen el privilegio epistémico de referir a la realidad como si fuera algo dado.

3. A modo de conclusión

No es posible distinguir ficción de no ficción reduciendo la primera a la preponderancia de la narrativa o la trama o ambas en la representación, y reduciendo la no ficción a la argumentación. Tampoco es posible considerar que en la representación de la realidad la argumentación sea solo el producto de la retórica, cuyos efectos persuasivos sobre el público actúan en la medida que distorsionan lo real. En última instancia, no podemos admitir que la representación de la

realidad pueda ser confrontada con la «realidad», pues aquí se presupone el conocimiento de lo real por fuera de cualquier narrativa o dispositivo de representación que necesariamente tiene que ser una construcción o artefacto, es decir, una ficción en un sentido que no se opone a lo real. Finalmente, tampoco podemos considerar que, aun cuando se la piense como informativa y argumentativa, la narrativa se reduzca a la acción de un héroe individual o a una trama que organiza la acción según motivos de inicio, desarrollo y final conclusivo. Este tramado arquetípico de la narrativa audiovisual del cine de Hollywood incluye ya una metafísica que informa argumentativamente aquello que se representa. Como hemos visto, por un lado, el colapso entre héroe y trama es un producto moderno y, por el otro, la argumentación siempre puede distinguirse analíticamente de la trama, aunque en la narrativa nunca existe una sin la otra.

En este sentido, siguiendo una tradición que se remonta a Aristóteles hemos argumentado que en toda narrativa (*mythos*) se combinan una trama (*mythos*) y un argumento (*dianoia*). Dicha narrativa es, fundamentalmente, una modelización de la experiencia que, según se presente en el modo de lo posible o de lo imposible, podrá ser considerada o no como un comentario sobre el mundo vivido. La distinción entre ficción y no ficción falla en discriminar que todos los elementos poético-constructivos son de naturaleza ficcional y que están presentes tanto en las representaciones abiertamente irreales como en aquellas que reclaman referirse a la realidad. De modo similar, en ambas formas ficcionales está presente también la dimensión argumentativa. La diferencia entre una y otra depende más bien de su relación con una comunidad que discute y acepta sus argumentos por referencia a un tramo de la experiencia del presente o pasado, según ciertos criterios compartidos y aceptados como característicos de lo real. Por supuesto, hay comunidades específicas de investigación que tienen ciertos criterios adicionales de producción y circulación de sus

representaciones de la realidad, por ejemplo, el de los historiadores o realizadores documentales, pero en todos los casos comparten una codificación de lo real con la comunidad más amplia de la que forman parte en tanto ciudadanos y ciudadanas, hombres y mujeres del siglo XXI, seres humanos, etc.

El diálogo que entablan los distintos agentes sociales que forman parte de diversas comunidades, más amplias o restringidas, conforma aquello que denominamos «realidad» y que se encuentra en un incesante proceso de modelización y disputa argumentativa.

Bibliografía

- Albera, Francois (comp.) (1998), *Los formalistas rusos y el cine*, Barcelona, Paidós.
- Bordwell, David (1996), *La narrativa en el cine de no ficción*, Barcelona, Paidós.
- Bordwell, David (1999), *El cine de Eisenstein*, Barcelona, Paidós.
- Carroll, Noel (1998), *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, New Jersey, Princeton University Press.
- Genette, Gérard (1976), «Boundaries of Narrative», *New Literary History*, 8 (1), pp. 1-13.
- Lotman, Yuri (1979), *Estética y Semiótica del Cine*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Lotman, Yuri (1999), *Cultura y explosión*, Barcelona, Gedisa.
- Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós.
- Nichols, Bill (2013), *Introducción al documental*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Plantinga, Carl (2014), *Retórica y representación en el cine de no ficción*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.

- Rosenstone, Robert (1997), *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*, Barcelona, Ariel.
- Tillería Aqueveque, Leopoldo (2020) «Poética y verosimilitud en Aristóteles», *Sincronía*, núm. 77, pp. 388-403, 2020. Disponible en: [https://www.redalyc.org/journal/5138/513862147019/html/#:~:text=El%20criterio%20de%20verosimilitud%20es,lo%20posible%20incre%C3%ADble%20E2%80%9D%20\(Arist\(28/11/22](https://www.redalyc.org/journal/5138/513862147019/html/#:~:text=El%20criterio%20de%20verosimilitud%20es,lo%20posible%20incre%C3%ADble%20E2%80%9D%20(Arist(28/11/22))
- Williams, Raymond (2014), *Tragedia Moderna*, Buenos Aires, Edhasa.

Películas

- JFK*. Dir. Oliver Stone. Le Studio Canal+, Regency Enterprises, Alcor Films, Ixtlan Corporation, 1991.
- The Birth of a Nation*. Dir. D. W. Griffith. David W. Griffith Corp., Epoch Producing Corporation, 1915.
- Intolerance*. Dir. D.W. Griffith, David W. Griffith Corp., Epoch Producing Corporation, 1916
- La huelga*. Dir. Sergei Eisenstein. Boris Mikhin, 1925.
- El acorazado de Potemkin*. Dir. Sergei Eisenstein. Yakov Bliokh, 1926.
- Octubre*. Dir. Sergei Eisenstein. Sovkino y Mosfilm, 1927.
- Interstellar*. Dir. Christopher Nolan. Paramount Pictures, Warner Bros, Pictures, Legendary Pictures, Syncopy Films, Lynda Obst Productions, 2014.
- Dunkirk*. Dir. Christopher Nolan. Syncopy Inc. 2017.