

L'ATALANTE

REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS

N.9 ENERO 2010 4€



DIÁLOGO / Isaki Lacuesta

(DES)ENCUENTROS / Viaje a los cines del sur

HIBRIDACIÓN FICCIÓN-DOCUMENTAL EN LAS SERIES DE TELEVISIÓN DRAMÁTICAS NORTEAMERICANAS CONTEMPORÁNEAS: A PROPÓSITO DE *FRIDAY NIGHT LIGHTS*

Iván Bort Gual

La *hibridación* es un término procedente en su uso originario de la ciencia, ya sea en el campo de la ecología, la biología o la química e, incluso, en el campo de las ciencias sociales —haciendo referencia al proceso de mestizaje— se ha adaptado estratégicamente a muy variopintas disciplinas como, por ejemplo, la que aquí nos ocupa, el terreno audiovisual. En este ámbito, el concepto de *hibridación* se aplica genéricamente a la mezcla de formatos e imbricación de pautas formales, narrativas y expresivas procedentes de diferentes fuentes alambicadas en un texto audiovisual determinado. Esta hibridación puede ser claramente explicitada mediante la enunciación de binomios configurados en distintos niveles, como las afectaciones entre fotografía y cine, cómic y cine, literatura y cine o pintura y cine. Sin embargo, esta hibridación ha encontrado en la simbiosis estilística

ficción y documental, dentro de los códigos de la narración fílmica, el refugio de innumerables reflexiones y estudios bibliográficos, así como profusas propuestas llevadas a la práctica en producciones audiovisuales de toda índole. En este sentido, el del delicado estudio de la *construcción de una realidad* y sus estrategias, nos detendremos con suma cautela y necesaria brevedad, siguiendo para ello el texto de Gómez Tarín: *¿La ficción documental? Discursos híbridos en la frontera de lo real*¹.

Dialogía y monología

A partir de la significativa afirmación «la primera condición para la manipulación es la ocultación de tal intención» podemos empezar a reflexionar sobre los mecanismos de enunciación en la dicotomía ficción-documental. En este punto podemos relacionar la voluntad de inscripción del ente enunciadador en

1. Materiales con voluntad denotativa en origen y con relación dialógica hacia el espectador, que podríamos denominar *informativos*, de los que son buena muestra muchos programas de televisión y una gran parte de los denominados films documentales.

2. Materiales con voluntad denotativa en origen y con relación monológica hacia el espectador, que podríamos denominar *performativos* (perlocutivos, desde la perspectiva de los “actos de habla”)³, de los que son ejemplo las campañas institucionales, gran parte de la publicidad y las campañas de propaganda de los partidos políticos.

3. Materiales con voluntad connotativa en origen y con relación dialógica hacia el espectador, que podríamos denominar *narrativos*, de los que son exponentes tanto el cine denominado de ficción —y, por extensión, el audiovisual en general— como otra gran parte del documental, aquella que no entra en el territorio de los materiales informativos.

4. Materiales con voluntad connotativa en origen y con relación monológica hacia el espectador, que podríamos denominar *poéticos*, de los que son muestra las producciones de video-arte o los films-ensayo, pero también alguna publicidad, que buscan la seducción más que la persuasión —objetivo final, en cualquier caso, que permanece latente.

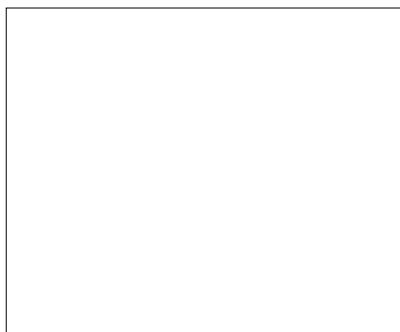
Habría otras posibilidades, vinculadas a los nuevos medios de difusión, que encajarían plenamente en la dialogía y, según los casos, en la denotación o en la connotación: las producciones de carácter interactivo. Es éste un territorio igualmente profuso, conflictivo e interesante, que está vinculado a imágenes infográficas que no han sido generadas a partir de un profílmico⁴ —los videojuegos serían un ejemplo patente. Asimismo, no deberíamos olvidar otro mecanismo esencial, que es la *hibridación de formatos y soportes*. Se trata de una hibridación de carácter tecnológico, pero no menos crítica en el nivel de los resultados discursivos, pues aparte del ejemplo extremo de *Redac-*

ted (Brian de Palma, 2007) —propuesto a su vez como paradigma por el propio Gómez Tarín—, nosotros proponemos a colación de su parentesco coetáneo y formal el film *La sombra del reino* (*The Kingdom*, Peter Berg, 2007), a propósito de su obvia conexión con el estilo visual propuesto con anterioridad por el propio creador en la serie que pasamos a abordar en el presente estudio: *Friday Night Lights* (Peter Berg, 2006-).

Hibridación e intertextualidad

En cualquier caso, y en última instancia, la *hibridación*, desde una concepción holística, debe entenderse como una articulación evolucionada de *intertextualidad*, en tanto, en los procesos intertextuales, el texto receptor se basa, se enriquece o adapta para sí las características y contenidos de otros de los que toma prestados elementos diversos sin que éste modifique o altere consustancialmente su modelo de representación propio. En la hibridación, como fenómeno de mutación de códigos audiovisuales, la incidencia, intromisión o impronta de habitabilidad de un discurso externo en la fisonomía del texto recipiente, transfigura las estructuras formales, narrativas y/o expresivas de éste, evidenciando el *híbrido* resultante y, en consecuencia, dando lugar a la representación de imaginarios ajenos al convencionalismo del discurso inicial.

«A partir de la década de 1990, y especialmente desde 2000, las series de ficción televisiva han experimentado una aproximación al lenguaje cinematográfico, en un intento por imitar la imagen y un sistema de producción cinematográficos, a través de un eclecticismo formal y estético que protagoniza una renovación estética que incorpora desde los elementos descubiertos por la *nouvelle vague* francesa hasta el dinamismo formal del videoclip pasando por el realismo y el estilo del reporterismo televisivo» (GARCÍA DE CASTRO, 2002: 169). En este último sentido, merece la pena insistir en la complejidad inherente de la hibridación de los discursos audiovisuales en su construcción de la realidad, fijada so-



Fotogramas de *Redacted* (Brian de Palma, 2007) articulación paradigmática extrema de una hibridación ficción-documental en la búsqueda de la impresión/apariencia de verdad que supone la radicalización máxima del estilo híbrido ejecutado a partir del uso de formatos y soportes relacionados con la tecnología audiovisual

sus textos a través de los conceptos de denotación y connotación. Teniendo en cuenta que la denotación requiere, por definición, la cualidad de objetividad y, como apunta Gómez Tarín, «toda imagen es polisémica, de modo que, al hablar de denotación, entendemos “voluntad denotativa de sentido en el origen del discurso”»², y la connotación se sitúa en el plano subjetivo, puede elaborarse un cruce de posibilidades graduales en relación a los términos de *dialogía* y *monología*:

bre todo en el terreno del documental y en las problemáticas dialécticas entre la objetividad y la subjetividad, y aún mejor, en la apariencia de verdad, surgidas a través de ella. En nuestro caso, en el análisis de las series de televisión dramáticas norteamericanas se suele rehuir de estas conflictivas catalogaciones, en pos de una actitud rendida, en último término, al entretenimiento y la evasión, sin poner en duda en ningún momento su cualidad esencial de ficción —por más que algunas se amparen en casos reales⁵. Sin embargo, existen diversos cruces de la narrativa de otros discursos con el audiovisual televisivo centrado en los discursos de la ficción, evidenciando en cada caso la intencionalidad del ente enunciador en su intrusión y transformación de las distintas estructuras audiovisuales ajenas.

Friday Night Lights como paradigma

Uno de los más paradigmáticos ejemplos de hibridación en el discurso del serial dramático televisivo contemporáneo surge de una serie a la que la profesora especializada en este campo, Concepción Cascajosa, hizo referencia como «la mejor primera temporada de una serie que he visto y seguramente veré jamás»⁶. Si bien no compartimos en modo alguno esta afrenta, pues no nos parece superior a primeras temporadas míticas como la fundacional *Twin Peaks* (David Lynch, Mark Forst, 1990-1991) o incluso la más reciente *Perdidos* (*Lost*, J.J. Abrams, Jeffrey Lieber, Damon Lindelof, 2004-), convenimos en que *Friday Night Lights* (Peter Berg, 2006-) cuenta con elementos a tener muy presentes para su análisis desde múltiples puntos de vista. A tenor del que aquí nos ocupa, esta serie, basada en el libro *Friday Night Lights: A Town, A Team And A Dream* escrito por H.G. Bissinger, se centra en un ficticio pueblo rural de la América profunda llamado Dillon, en Texas, donde el equipo de fútbol americano del instituto —los *Panthers* de Dillon—, sus jugadores y sobre todo, su entrenador, suponen para los habitantes del pue-

La hibridación debe entenderse como una articulación evolucionada de intertextualidad

blo y sus familias mucho más que un mero deporte: son toda una forma de vida, algo sobre lo que se basan sus existencias y sus sueños. El *show*, ganador de numerosos premios⁷, se caracteriza, desde su episodio piloto, dirigido y escrito por su creador y, por tanto, generador axiomático del estilo de la serie por un uso particularmente documental de la cámara. El empleo del trípode es prácticamente inexistente, no hay movimientos de cámara suaves y fluidos, ni *travellings*⁸, los reencuadres son constantes, los planos son cortos y rápidos, el uso aparentemente precipitado del zoom y la ubicación de elementos interponiéndose entre la posición del espectador y los personajes dificulta enormemente su visionado en transparencia. Su montaje es ejemplar e, incluso, el uso del desenfoque como recurso dramático —manteniendo deliberadamente planos desenfocados durante varios segundos— es sorprendente-

mente habitual. Lo cierto es que el espectador no familiarizado con un discurso que quiebre, en su aspecto formal, las convenciones del modelo de representación institucional del cine *mainstream*, encontrará serias dificultades en la descodificación de los parámetros visuales que articulan *Friday Night Lights*. La sensación que se consigue con esta planificación y puesta en escena es que nos inmiscuimos en las vidas de los personajes, por lo que la exposición de sus numerosos conflictos personales y familiares —que, como serie dramática, están a la orden del día— se lleva a cabo en clave pretendidamente *realista*, o, al menos, negando la estilización preciosista y el aséptico borrado de la intermediación de la cámara como mirada. No resulta sorprendente, pues, que este estilo de realización llamara la atención de críticos y analistas que, aparte de centrarse en su temática deportiva para afirmar que

Fotogramas del episodio piloto de *Friday Night Lights* (Pilot, Peter Berg, 2006), con nerviosos movimientos de cámara para enfocar elementos impensables, disposición de elementos que dificultan la limpieza del plano, desenfoques constantes e insistente uso del zoom

***Friday Night Lights* propone un estilo híbrido configurado a partir de un contenido de drama televisivo al uso en el interior de un continente de realización pseudo-documental, procuradamente incómoda en su visionado y con un ritmo de montaje y reencuadres extenuante**

era «la mejor serie de deportes jamás realizada»⁹ no dudaron en asignarle un valor connotativo y dialógico —según la categorización sugerida en la propuesta teórica de Gómez Tarín— al decir de ella que «si esta temporada se parece en algo a su episodio piloto, este nuevo drama sobre el fútbol de instituto puede ser grandioso, y no sólo grandioso en el sentido televisivo, sino grandioso como puede serlo un poema o una pintura»¹⁰ además de conferirle valores expresionistas porque «mantiene una línea de realismo

Su opening

Un hecho curioso sobre el que merece la pena detenerse, aunque sea sucintamente, es el que hace referencia al *opening*¹² de la serie. Nuestras investigaciones¹³ confieren a estas especiales partículas narrativas la capacidad de convertirse en una estratégica, seminal y narratológica pieza-compendio de gran parte de las características estilísticas, tanto formales como de contenido, del serial al que pertenece. No obstante, nuevamente dentro de esa dinámica de quiebra, el *opening* de *Friday Night*

más ajustado a los patrones de *espectacularidad* de un convencionalismo con el que su interior no casa en demasía.

Peter Berg

Peter Berg, creador de la serie, productor ejecutivo de la misma, y director y autor del guión del episodio piloto, también actor ocasional¹⁴, obtuvo una notable reputación en Hollywood con la brillante ejecución de *Friday Night Lights*, serie que surgía además tras la realización de la película homónima, que dirigió dos años antes de crear la serie y que protagonizaba el prolífico Billy Bob Thornton. Tras el éxito de *Friday Night Lights* —la serie, ya que la apuesta cinematográfica tuvo menor repercusión que la incursión televisiva en este sentido¹⁵— se le encargó a Berg la dirección del drama bélico *La sombra del reino* (*The Kingdom*, Peter Berg, 2007), una producción acorde al patrón hollywoodiense de alto presupuesto con un destacable reparto¹⁶. Resulta significativo analizar la rea-

Fotogramas del *opening* de la primera temporada de *Friday Night Lights* (Peter Berg, 2006-)

desde la primera temporada que no le permite perder sus placeres expresionistas»¹¹. En cualquier caso, conviniendo o no con este alud de agasajos, no cabe duda que *Friday Night Lights* propone, al menos desde el visionado de su primera temporada, un estilo *híbrido* configurado a partir de un contenido de drama televisivo al uso en el interior de un continente de realización pseudo-documental, procuradamente incómoda en su visionado y con un ritmo de montaje y reencuadres extenuante.

Lights rompe con esta dinámica frenética de reencuadres constantes y movimientos nerviosos de la cámara que presenta en su discurso para incidir en los planos paisajísticos y generales, música pausada y fundidos encadenados a modo de *collage* de escenas, imágenes y otros elementos visuales característicos de su imaginario. Esto le adscribe una alta dependencia de su imaginario icónico pero, curiosamente, lo aleja, en la disposición de los mismos, de la realización *realista* de su narrativa, en pos de un *opening*, como caparazón, bastante

lización y la puesta en escena de un film tan acorde a un estilo narrativo *docudramático* como el drama bélico, ambientado en Oriente Medio, con soldados norteamericanos infiltrados en territorio hostil, en un uso de la hibridación que nos recuerda, salvando las distancias, al reciente interés por películas de este perfil como *Redacted*, coetánea a *La sombra del reino* y de cuyas apreciaciones de Gómez Tarín respecto a la hibridación de su discurso nos hacemos eco para con nuestros intereses presentes:

«Un caso más extremo es el de *Redacted* (Brian de Palma, 2007). En este film se produce una exhibición expresa de la hibridación a que antes hacíamos referencia¹⁷. Los diferentes formatos confluyen por diversos canales hacia la construcción de un material de ficción que se reviste de todos los aparejos del método documental hasta producir una indiscriminación absoluta entre ficción y documental. [...] En este sentido, no es menos interesante el cine del realizador chino Jia Zhang-ke, quien presenta en pantalla la hibridación misma, generando transiciones a través

Fotogramas de la película *La sombra del reino* (*The Kingdom*, Peter Berg, 2007)

de animaciones gráficas en teléfonos móviles (*The World*, 2004) o incorporando a los personajes en espacios de realidad extrema (la presa de las tres gargantas) en *Naturaleza muerta* (Sanxia Haoren, o Still Life, 2006) como hicieran años atrás los celebrados directores neorrealistas.»

Conclusión

Así, como ya había sucedido en ocasiones previas¹⁸, la plantilla empleada por Berg en la producción cinematográfica *La sombra del reino* cumple a la perfección con el patrón original establecido en la serie *Friday Night Lights*, lo que tratándose en ambos casos de productos *mainstream*, vuelve a conceder al serial televisivo la impronta de rupturismo e innovación por delante de un cine mayoritario interesado últimamente en surgir a rebufo de sus propuestas. ■

Iván Bort Gual es licenciado en Comunicación Audiovisual y en Publicidad y Relaciones Públicas por la Universitat Jaume I. Diplomado en Estudios Avanzados, actualmente está desarrollando su tesis doctoral analizando la narrativa fílmica de las series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas como becario de investigación de la Generalitat Valenciana en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I. Es colaborador habitual en revistas especializadas como *Edició Limitada* y en el programa radiofónico *A vivir que son dos días* de Radio Castellón Cadena Ser.

Notas:

- 1 Éste será el trabajo teórico al que haremos continua referencia en el presente artículo: GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. 2008. VI Congrès International du Grimh, «Image et Manipulation». Lyon. Noviembre 2008. Inédito.
- 2 Es especialmente relevante esta acotación, pues suele adjudicarse siempre una cualidad de objetividad incuestionable al género documental, en su propósito de reflejar la realidad, cuando la objetividad *no existe* en ningún caso, pues el encuadre mismo de cualquier imagen representa una porción de la realidad que deja, por definición, un *fuera de campo*. La elección de este *fragmento de realidad* ya implica, necesariamente, una intromisión subjetiva del ente enunciador. Y esto sólo como muestra mínima de la intromisión en la realidad, a mayor elaboración del discurso —montaje, sonido, fotografía—, mayor implicación en el proceso de *subjetividad*.
- 3 Gómez Tarín introduce aquí la nota al pie para indicar que la palabra «performativo» no se está usando en el sentido en que habitualmente viene siendo utilizada por los teóricos del documental, en tanto que respuesta del sujeto ante la cámara. El sentido que le adjudica es similar al del acto de habla perlocutivo, es decir, que produce consecuencias acciones en el oyente-espectador.

- 4 Entendido como la *materialidad* de una representación —sujetos y objetos situados ante la cámara—, cuyo «recorte» espacial efectuado sobre él genera el *encuadre*, como ejercicio de fijación fotoquímica —o electrónica— de la inmaterialidad de una mirada sobre un soporte. (GÓMEZ TARÍN, 2006: 138)
- 5 Las series *Sin rastro* (Without A Trace, Hank Steinberg, 2002-) o *Caso abierto* (Cold Case, Meredith Stiehm, 2003-), ambas producidas por Jerry Bruckheimer, por ejemplo, están basadas en miles de casos reales en Estados Unidos, y series médicas como *House* (David Shore, 2004-) o *Anatomía de Grey* (Grey's Anatomy, Shonda Rhimes, 2005-) suelen documentarse y ficcionar dramáticamente muchos casos que, inicialmente, proceden de historias verdícas. Incluso muchas de ellas se hicieron eco directo y explícito en sus tramas de los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001, a lo que Cascajosa dedica un apartado exclusivo con numerosos ejemplos en su libro *Prime Time: las mejores series de televisión americanas, de C.S.I. a Los Soprano* (2005: 179-194).
- 6 Extraído de su ponencia: *Emociones serializadas: arte y técnica de la emotividad televisiva*, en Morella (Castellón) el 7 de julio de 2008, dentro del curso de verano de la Universitat Jaume I: *Emociones informativas: el espectáculo de los sentimientos en la sociedad de la información*, dirigido por el Dr. José Antonio Palao Errando.
- 7 Entre muchos otros, el American Film Institute la consideró una de las diez mejores series televisivas de 2006, así como un Emmy al mejor reparto en 2007 y numerosos premios técnicos y de montaje por su episodio piloto.
- 8 El empleo más similar de estos movimientos de cámara lo encontramos cuando la colocación de la cámara se corresponde con el interior de un vehículo, normalmente el autobús del equipo o el coche del entrenador, en una suerte de *mirada* a través de la ventanilla, de los espacios y paisajes del pueblo. Planos *deshumanizados* que son el único punto de evasión estable de una cámara notablemente fluctuante.
- 9 *ESPN Magazine*, 24 de septiembre de 2007.
- 10 Virginia Hoffman, *The New York Times*, 2006.
- 11 James Poniewozick, *Time*, 2007.
- 12 El *opening* es la secuencia de apertura que aparece en todas las series de televisión siempre precediendo al episodio. Históricamente ha albergado un enorme poder de identificación e iconicidad con la serie y suele asociarse con los créditos iniciales, pues sobre dicha secuencia se sobreimpresionan los principales miembros del reparto y el creador de la serie, pero su evolución en la actualidad ha llevado a convertirlo simplemente en una suerte de introducción visual, un logotipo si se prefiere, cuya función le acerca más a ser una mera herramienta publicitaria de potenciación del discurso del

propio serial que a cumplir con las tareas básicas del clásico mecanismo informativo extradiegético que históricamente relacionamos con las secuencias de créditos.

- 13 Hacemos aquí referencia al desarrollo de la actual tesis doctoral titulada *Discursos de la apertura*, llevada a cabo por el autor del presente texto y dirigida por el doctor Francisco Javier Gómez Tarín dentro del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I de Castellón.
- 14 Participó, ya que estamos hablando de series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas, en dos episodios de la excelente serie *Alias* (J.J. Abrams, 2001-2006), en su primera temporada, interpretando al agente del SD-6 Noah Hicks en los capítulos *Mascarada* (#1x18: Masquerade, Craig Zisk, 2002) y *El hombre de nieve* (#1x19: Snowman, Barnet Kellman, 2002).
- 15 Nueva muestra del auge del serial televisivo dramático como objeto de estudio académico en respuesta al estancamiento general del panorama cinematográfico *mainstream* sobre el que ya se debatió y donde remitimos al lector para su ampliación en el número 8 de *L'Atalante* (2009), en su sección *(Des)encuentros*.
- 16 Además de los oscarizados Chris Cooper y Jamie Foxx, la cinta contaba con la participación de Jennifer Garner. En ella encontramos una nueva conexión con la serie de televisión: *Alias*, pues la actriz saltó al estrellato gracias a este inteligente y renovador serial, creado por J. J. Abrams, que «reinventó el género de espías» y contaba con «una puesta en escena digna de una producción cinematográfica». *Alias* «tenía unos valores de producción propios del cine, no desechaba unos toques fantásticos, contaba con todos los clichés del género de espías e incluía todos los elementos necesarios para crear una amplia mitología (...) En un primer momento la serie destacó por un arriesgado planteamiento argumental en el que destacaba una estructura serial y la culminación de cada capítulo con un emocionante *cliffhanger* o final suspendido. (...) un programa vibrante y original» (CASCAJOSA, 2005: 168).
- 17 En este caso se refiere a la hibridación de formatos y soportes.
- 18 Un claro ejemplo sería el de J. J. Abrams como encargado de orquestar la tercera entrega cinematográfica de la taquillera saga *Misión Imposible*, a imagen y semejanza de, nuevamente, su serial *Alias*. De igual forma, podemos ver, en el reparto de *La sombra del reino*, caras conocidas de la serie *Friday Night Lights*, como Kyle Chandler o Minka Kelly, poniendo en evidencia una vez más la conexión a distintos niveles.

Bibliografía:

- CASCAJOSA VIRINO, Concepción. 2005. *Prime Time: las mejores series de televisión americanas, de C.S.I. a Los Soprano*. Calamar Ediciones. Madrid.
- GARCÍA DE CASTRO, Mario. 2002. *La ficción televisiva popular, una evolución de las series de televisión en España*. Gedisa Editorial. Barcelona
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. 2006. *Discursos de la ausencia, elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*. Ediciones de la Filmoteca. Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. 2008. VI Congrès International du Grimh, «Image et Manipulation» Lyon. Noviembre 2008. Inédito.