

LA POSTMODERNIDAD DEL BRIT-GRIT. FICCIÓN Y NO FICCIÓN EN EL CINE DE MICHAEL WINTERBOTTOM

Laura García Pousa

Universidad Autónoma de Madrid

laurapousa@hotmail.com

ABSTRACT: Imbuido por un contexto postmoderno de hibridación, eclecticismo, fragmentación y adecuación estética, Michael Winterbottom se acerca desde la ficción al documental a través de la diversidad de género que ofrece su filmografía.

Su implicación con realidades contemporáneas que tienen que ver con situaciones dramáticas e injusticias sociales (*Welcome to Sarajevo*, *In this world*) o la posesión de la memoria entre la nostalgia y la revisión histórica (*24 hour party people*, *Jude*) hacen que el director inglés juegue con la verdad de los hechos, convirtiéndolos en un nuevo discurso que la ficción asimila dentro de la verosimilitud.

La ficción convertida así en un proceso de subjetivación que, como dice Noël Carroll, se presenta a través de una conciencia personalizada y no en la tercera persona de un discurso científico. Con autoridad narracional, Winterbottom plantea tensiones dialécticas entre el lo real-documental y lo ficcional en un intento de explorar diferentes realidades, entre las que se encuentran: la huida -a modo de *road movie*- de dos afganos de un campo de refugiados en *In this World*, el retrato de la escena musical británica de finales de los setenta representada en *24 hour party people* o la visión más social de personajes de identidad londinense que apelan a la esencia del brit-grit en *Wonderland*.

Mientras Michael Winterbottom se introduce de lleno en la dirección cinematográfica con sus primeros cinco títulos, la década de los noventa está marcada por la controversia intelectual dentro del mundo teórico, que llega a su cota más alta con la publicación de *Impostures intellectuelles* en 1997 de Alan Sokal y Jean Bricmont. Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Jacques Lacan, Jean François Lyotard y Paul Virilio, entre otros, son acusados de pertenecer a una corriente de pensamiento que rechaza la tradición racionalista de la Ilustración practicando un relativismo cognitivo y cultural. El postmodernismo presente en la teoría y el campo artístico empieza a ser vapuleado y puesto en revisión.

La transformación del campo cultural, como primera condición de la postmodernidad supone una ruptura con el discurso clásico desde un nuevo posicionamiento de naturaleza alegórica y deconstructiva, que Owens relaciona con la irrupción de un nuevo lenguaje. Michael Winterbottom se acerca a estas nuevas formas constructivas desde la alegoría que supone la atracción por lo fragmentario, por lo imperfecto de las vidas de sus personajes protagonistas y por lo incompleto de las realidades, perfectamente acotadas. Bajo este punto de vista, su cine recurre al postestructuralismo, al describir una cultura totalmente codificada. Esta codificación tiene que ver con los nuevos modelos de representación, que ya no están vinculados a la autonomía moderna, sino a lo que Crimp llama «estratos de representación». «No buscamos fuentes u orígenes, sino estructuras de significación: debajo de cada imagen hay siempre otra imagen».¹ Esto supone que, al igual que ocurre en otras disciplinas artísticas, existan diferentes niveles de lectura donde confluyen nuevas subjetividades marcadas, en este caso, por la puesta en escena, el encuadre, lo diegético, los procedimientos comunicativos, etc. La visión integradora del discurso, característica de épocas anteriores, queda relegada por la fragmentación y la descomposición de la unidad y totalidad de la obra. El juego con la realidad, con la irrealidad y con la multiplicidad de realidades provocan así una nueva relación con la ficción. La ficción mimética tradicional es abandonada, favoreciendo un sentido del artificio mayor que ayuda a reforzar la idea de «la ficcionalidad de la ficción». Las películas de Winterbottom adquieren así un nuevo grado textual, marcado por esta mirada postmoderna, en la que

¹ FOSTER, Hal. "Asunto: Post" en *Arte después de la modernidad*. Barcelona: Akal, 2002. Página 195.

prevalecen la noción de pluralismo, la universalidad y el multiculturalismo, convirtiendo el texto en un tejido polisémico de códigos ficcionales.

Un texto no está constituido por un hilera de palabras, de las que se desprenden un único significado, “teológico” en cierto modo (pues sería el “mensaje” del Dios-Autor), sino por un espacio multidimensional en el que concurren y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es original².

El espacio multidimensional al que se refiere Barthes tiene que ver con la construcción artística que relaciona los objetos en un espacio de creación, y en el que subyace un nuevo contexto fílmico que lleva a cabo la reestructuración de la narración. Apelando al individualismo de lo plural, a la hibridación, al presente perpetuo y a una obsolescencia acelerada, las convenciones genéricas desaparecen ante nuevos medios y formas de producción que repercuten estilísticamente en las obras y condicionan su relación con la realidad. Los *media* convertidos en interventores de la realidad, incidiendo en ella, modificándola y delimitándola a través de la existencia de interconexiones constantes. La virtuosidad estilística adquiere, de esta manera, un nuevo estatus en el estilo cinematográfico autoral, en lucha con la mera artificialidad y artificiosidad en su relación con el realismo, interfiriendo tanto en la ficción como en la no ficción. Y es que al margen de los formatos de grabación, la praxis documental de la periodística existe remarcando el carácter de actualidad de los temas, *In this world* y *The road to Guantanamo* son un claro ejemplo de ello. Para Roger Odin (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis, 1997:244), en las sociedades occidentales, el espacio de la comunicación ficcional se está convirtiendo en el espacio dominante:

La ficcionalización hace referencia a los procesos mediante los cuales se hace que el espectador responda a la ficción, los procesos mediante los cuales nos movemos y nos llevan a identificarnos, amar u odiar a los personajes.

La figurativización, la diegetización, la narrativización, la mostración, la creencia y la fictivización, según Odin, son las siete operaciones necesarias para que una película pertenezca al cine de ficción, de lo contrario entraría a formar parte de la clasificación de no ficción. Lo cierto es que si seguimos esta metodología, *The road to Guantánamo*,

² BARTHES, Roland. “*La muerte del autor*” en *El susurro del lenguaje*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1987. Páginas 69 y 70.

sería la única película del director que formaría parte del segundo grupo al no cumplir la última premisa. Ni siquiera *In this world* cumpliría la fictivización -proceso por el cual el espectador ve al enunciador de la película no como un yo originario, sino como ficticio-, ya que los elementos fílmicos que nos dicen que los personajes protagonistas no está actuando son mínimos y su construcción dramática tiene que ver más con una *road movie* de ficción.

1. La no ficción y el documental

Con un rechazo al argumento objetivista, el postmodernismo se aleja de la imposición artificial de categorías que diferencia las películas de no ficción de los documentales. Basándose en el discurso y el pensamiento de cada una de las películas, se desmarca de una clasificación en relación a cualidades cumplidas. Carl Plantinga, consciente de que las clasificaciones y diversificaciones existen en nuestras vidas a diario y de una forma casi inconsciente, propone en *Non fiction films* saber cómo funcionan las diferentes categorías, lo que permitiría, según el autor, pasar de un estudio artificial y controlado a otro sugestivo y esclarecedor. Esta sugestión de la que habla hace que el espectador reconozca de forma espontánea cuándo está viendo una película de no ficción, pero pese a lo intangible del asunto, Plantinga propone la siguiente definición:

The definition of nonfiction film, and more narrowly of the documentary, is often hotly contested and is negotiated through the relationships between discourse and practice³.

Esto es, discurso y práctica unidos en la construcción del texto fílmico. En las películas de no ficción el rasgo de identificación con la realidad, es decir, su referencialidad, no supone una exigencia radical ni tan establecida como ocurre en el género documental. Con esto no significa que la no ficción se aleje voluntariamente de la realidad ni que como dice Jean-Louis Comolli que la manipulación que moldea al documento fílmico se convierta en un coeficiente de “no realidad”. Esto simplemente denota la existencia de un lenguaje y de un tratamiento diferente de las imágenes tomadas directamente de la realidad. La no ficción ofrece una representación de la realidad con objetos simbólicos y con significados connotativos, que representan ideas y no simples hechos, haciendo uso

³ PLANTINGA, Carl. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. Página 9.

de técnicas narrativas y estilísticas también usadas en la ficción. Para Comolli, esta manipulación supone que el elemento fílmico en potencia –las imágenes extraídas directamente de la realidad- adquiera un aura de ficción acercándose estilísticamente a ella. Lejos de decir que toda película es una película de ficción, como hacen Christian Metz y Jacques Aumont, Comolli defiende una representación de la realidad clara y transparente en las películas de no ficción, acudiendo al posicionamiento realista y, en este caso, psicológico de André Bazin, que consideraba la fotografía como un fenómeno de la naturaleza. Y es que en un sentido psicológico, el realismo de la imagen registrada se vincula no con la exactitud de la reproducción, sino con la creencia del espectador sobre el origen de la reproducción.

Las películas de no ficción no pretenden reproducir la realidad a modo de imitación, aunque sí pretenden hablar de lo real remitiéndose a ello. De ahí que las películas de Michael Winterbottom sean un ejemplo perfecto de películas de no ficción donde la imitación de la realidad deriva en una búsqueda de formas de representación, convencionales o no, que les hace acercarse a la ficción. De este modo, sus películas se convierten en tratados de representación de la realidad donde el director recrea lo profílmico diferenciándose conceptualmente del género documental, que no lo recrea, y acercándose una vez más a la ficción. Las imágenes de las detenciones de Guantánamo o la huida por media Europa desde Pakistán son ejemplos de ello.

Winterbottom reacciona ante las diferentes realidades con una reflexión del objeto fílmico como reproducción de fenómenos profílmicos. Esto es, su investigación y su acercamiento a la realidad tienen el punto de partida en lo no mostrado, en los elementos profílmicos que son llevados a la pantalla en forma de reproducciones que no pretenden ser miméticas. La película está considerada, en su conjunto, como un texto, como una verbalización cinematográfica y no como una mera descripción de lo ocurrido en la realidad, donde los hechos participan en la producción de los sujetos y de los objetos de la narración, adquiriendo así existencia cinematográfica. Aún así, no resulta fácil situar sus películas dentro de un grupo determinado porque, si ya las vicisitudes entre el documental, la ficción y la no ficción obligan a una diferenciación en cada una de sus películas, las hibridaciones y el eclecticismo dentro de cada una de las

producciones nos llevan a un estudio pormenorizado, que en ocasiones nos remite a la propia estructura del film.

La primera de las producciones de Michael Winterbottom que empieza a introducir elementos documentales sin abandonar la ficción es *24 hours party people*. Esta película, la novena en su filmografía y vendida por muchos como un pseudo-documental, puede considerarse dentro del género de ficción ya que su referencialidad nace desde lo profílmico de la ficción⁴, es decir, lo afílmico se crea y se construye para dar vida a una realidad ya vivida, la de Brian Wilson y su Factory Records en Manchester. Esta idea de recreación de la realidad con escenarios, personajes, imitaciones... al que otros se refieren como docudrama, puede hacer pensar que, por alguno de los acontecimientos narrados en tono de comedia y por su excentricidad delirante, se trate de un “*mockdocumentary*” o “*fake*”. Pero lejos de referirnos a él dentro de esta acepción que funde documental y ficción, debemos hablar de una recreación ficcional de la realidad con bases documentales, en la que la verdad y transparencia que defiende Comolli existe bajo un importante trabajo de documentación y un objetivo concreto, el de representar una época y sus personajes.

2. Eclecticismo y fusión

Winterbottom apuesta por la fusión de género, adoptando un punto de vista narrativo, fragmentado y directo, que tiene que ver con la contemporaneidad cinematográfica a la que pertenece y en la que es capaz de igualar estéticamente una historia de amor futurista como *Código 46* –perteneciente a la ciencia ficción- con la denuncia de la verdad más dolorosa en *The road to Guantánamo* o *In this world*. Otra vez, ficción y documental vuelven a estar unidos.

La desconfianza hacia el narrador omnisciente -vs. la narración del cine clásico- y el desinterés latente en toda su producción cinematográfica por la narración lineal, le hacen posicionarse, como se apunta antes, de una forma directa ante la realidad.

Me parece que todas las películas tienen siempre elementos de ficción y de realidad. A fin de cuentas al hacer una película, aquello que registra la cámara no

⁴ ROSCOE, J. y HIGHT, C. *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester y Nueva Cork: Manchester University Press.

existe hasta el momento que dejas de filmarlo. En *In this world* hay una mezcla de situaciones dramáticamente calculadas y momentos pescados de la realidad⁵.

Winterbottom explica así el grado de implicación con la realidad en sus películas, creando una realidad filmada y dotando de existencia a las imágenes rodadas o grabadas y al mundo al que éstas representan. En cierto sentido, su interés por la realidad tiene que ver con la atracción que siente por lo improvisado. Un interés que, como en el cine británico, no es tanto por la realidad como por las ficciones insospechadas. Ficciones que juegan también a otras realidades, las de la improvisación, que como en el Nuevo Cine de los sesenta y en, el ya pasado de moda, *Dogma'05* están presentes en todas, o al menos casi todas, sus recreaciones ficcionales. En relación con *The road to Guantánamo*, Michael Winterbottom decía: «la idea era organizar situaciones y pedirles que las interpretaran a su manera, porque no existe otro modo de acercarse a su realidad, a lo auténtico». Si bien es cierto, como dice Nichols⁶, que “*el realismo documental no es realismo de la ficción*”, mientras en la ficción el mundo parece verosímil y real, en el documental, el realismo hace que una argumentación acerca del mundo parezca persuasiva. Pero ¿qué ocurre cuando estos dos tipos de realismo conviven en una misma película? Winterbottom, de forma pretendida y consciente, hace que estas dos partes de la realidad convivan guiando su confluencia hacia la tentativa de representar un mundo ilusionista, que según los postestructuralistas, tiene la cualidad de poder mentir. El relativismo postmodernista aparece aquí marcado por la liberalización de la mirada de la cámara, provocando una ruptura dialéctica bajo el auspicio de las teorías de Bertold Brecht, abriéndonos a una nueva concepción del realismo donde éste pasa a través del filtro que forman la visión y el estilo del director. La puesta en escena, los movimientos de cámara, el sonido, el montaje o los propios personajes protagonistas crean esta nueva visión que en el caso de Winterbottom tiene el mismo tratamiento tanto en ficción como en no ficción o documental. En algunos casos, Winterbottom se enfrenta a la parte documental como punto de apoyo para la narración de su historia, partiendo de un desarrollo de tramas planteadas desde las primeras secuencias de la película e interesándose más en el cómo se construyen que en el desarrollo de las mismas. Éste es

⁵ Extraído de una entrevista publicada en *Michael Winterbottom. El orden del caos* de Sergi Sánchez. Donostia: Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Filmoteca Vasca, 2002.

⁶ NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Traducción de Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte. Barcelona: Paidós Comunicación Cine, 1997.

el caso concreto de *Nine songs*. A diferencia de lo que ocurre en otras de sus películas de ficción como *Wonderland*, *Welcome to Sarajevo* o *Jude...*, en *Nine songs*, Winterbottom salpica una historia de amor de dos jóvenes, plana en su concepción, con actuaciones musicales grabadas en directo, de tal forma que las diferentes interrupciones de conciertos no interfieren en el arco narrativo de la película. Es más, en este caso, los parones musicales, que en ocasiones tienen un componente narrativo, configuran la propia estructura del film dotándola de sentido y convirtiendo la película en algo más que una mera anécdota. Aquí, la parte documental, sirve para situar a unos personajes en un contexto determinado, para dar pequeños apuntes temporales a la relación de los protagonistas. Esto le confiere a la película una atmósfera concreta, al contrastar la multitud que se reúne en los diferentes conciertos con las secuencias de intimidad de los protagonistas creando una fragmentación temporal, visual y sensorial.

En las películas de Winterbottom, podemos decir que los efectos de realidad ficcionales propuestos por Barthes como garantes de autenticidad, existen de una manera constante en su filmografía, en busca de una ideología de la verosimilitud motivada por el rechazo real a la simple representación. Además de defender desde un punto de vista semiótico que la impresión de la realidad en el cine está reforzada por la construcción del relato, Barthes se refiere a la orquestación artística y estilística que va desde la producción hasta la postproducción creando detalles que aparentemente no son esenciales pero que son garantes de autenticidad. En definitiva, las nuevas tecnologías en el lenguaje cinematográfico funcionan como herramienta de legitimación. Es la cultura de la comunicación de la que hablábamos, donde las técnicas de collage utilizadas en *24 hour party people* unidas a la enumeración de sensaciones como el consumo de drogas en *Nine songs*, el vértigo vital que sienten los protagonistas de *Wonderland*, plantean la posibilidad de crear normas estéticas válidas. Winterbottom juega con lo efímero que aporta directamente la sociedad de consumo desde un pase que permite la entrada en el “mundo feliz” de *Código 46* a la salida del camión correcto en *In this world*. La hibridación y el eclecticismo ayudan a mostrar, a través de la fragmentación, la descomposición orgánica de la obra.

Winterbottom no niega la existencia del cambio ni del progreso, pero sí discute el supuesto de que estos cambios puedan ser legitimados como avances positivos de la

cultura de la humanidad. No hay más que ver, por ejemplo, la tecnología llevada al límite en la ficción de *Código 46*; o la aparente sociedad del bienestar en la que viven los personajes de *Wonderland*; o lo que tiene que ver con el cierre de las fronteras entre dos mundos creados artificialmente en *In this world*. Con estas denuncias que esconden la crítica y la reflexión, Winterbottom apuesta por la defensa del individualismo dentro de lo plural, por la defensa del sujeto, un sujeto que constituye su propio universo aislado del mundo en el que vive y en el que parece que la referencialidad con él no existe. Los personajes adquieren así una realidad unidimensional y un gran peso en cada una de sus películas.

Desde un marco althusseriano, el posicionamiento de Winterbottom busca la comprensión del cine con un marco ideológico y comprometido. Los puntos de vista y los planteamientos de partida mostrados en las películas citadas buscan la comprensión de los más desfavorecidos ya sea en Afganistán, en Pakistán, en Shangai o en Londres. Para ello, Winterbottom crea lo que podemos llamar «borders ficcionales», extraídos directamente de la realidad y que son utilizados como un código sémico. Los borders son fuerzas latentes que marcan los límites del paso de una realidad o mundo privilegiado a otra realidad y otro mundo donde la gente sobrevive, ya sea dentro de la ficción o no. El border convertido en metáfora de los males de nuestra sociedad contemporánea, alejando a los protagonistas de la felicidad, desde las experiencias traumáticas que viven los personajes de *I want you*, hasta las limitaciones sociales de los de *Wonderland* o la locura de amor de *Jude*. Los personajes viven al margen de una sociedad poderosa y dominante que les rechaza convertida en la frontera inquebrantable que esconde la supuesta felicidad, de tal manera que los borders son dotados de significación propia. En definitiva, la existencia del border da lugar a conflictos, generados directamente en la ficción o arrancados de la vida real como en *In this world* o *The road to Guantánamo*. A través de ellos, Winterbottom demuestra la realidad de la discriminación, de la diglosia mental y de la injusticia más cruel, formando parte de las películas formalmente de resistencia⁷ a las que se refieren Commolli y Narboni en

⁷ Aquellas películas que aunque no son explícitamente políticas, practican la subversión formal.

“Cine/Ideología/Crítica” (Stam, 1999:224), como adecuación cinematográfica del inconformismo que se respira en el brit-grit.

No creo que una película pueda cambiar gran cosa, pero uno espera que la prensa o la televisión, las películas cumplan poco a poco una cierta función recordatoria para la gente, para que no olvide.⁸

⁸ Michael Winterbottom. EL PAÍS, domingo 19 de febrero de 2006, página 41.

Bibliografía:

- D. EFLAND, Arthur, FREEDMAN, Kerry, STUHR, Patricia. *La educación en el arte posmoderno*. Traducción de Lucas Vermal. Barcelona: Paidós Arte y Educación, 2003.
- PLANTINGA, Carl. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- CUSSET, François. *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. Y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*. Traducción de Mónica Silvia Nasi. Barcelona: Melusina, 2005.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Traducción de Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte. Barcelona: Paidós Comunicación Cine, 1997.
- STAM, Robert. *Teorías de cine. Una introducción*. Traducción de Carles Roche Suárez. Barcelona: Paidós Comunicación 126 Cine, 2001.
- STAM, Robert, BURGOYNE, Robert, FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Traducción de José Pavía Cogollos. Barcelona: Paidós Comunicación 106 Cine, 1999.