



RELATOS :

A MODO DE INTRODUCCIÓN

VICENTE SÁNCHEZ - BIOSCA

RAFAEL R. TRANCHE

**E**n 1989, veía la luz en España un libro titulado *El relato electrónico*<sup>1</sup>. No aparecía en una edición de enorme tirada ni ejemplar distribución, sino por obra y gracia de una institución atrevida. Su objetivo era preguntarse a través de contribuciones muy diversas por el estado de las narraciones cuando éstas habían abandonado los soportes tradicionales (relato oral, novela, cuento e incluso cine) y se habían incrustado en los modernos medios de comunicación de masas, en particular la televisión. El tema, justo es decirlo, venía con un cierto retraso en el panorama internacional, pero significaba la llamada de alerta en nuestro país en torno a un problema que estaba cosechando notables frutos fuera de nuestras fronteras<sup>2</sup>. En las páginas de dicho libro se analizaban telenovelas y telefilmes, se apuntaban los efectos que sobre el relato tendrían las emergentes tecnologías y se reflexionaba sobre algunas marcadas influencias genealógicas de las que partían estas modernas formas de comunicación narrativa de masas (folletín, novela por entregas, radionovela, fotonovela). Los puntos de vista eran heterogéneos, pero la cercanía de los textos (es decir, la insistencia del análisis) unificaba en parte la dispersión y apuntaba una tarea para el futuro.

Sin embargo, los tiempos corrieron y lo hicieron paradójicamente: por una parte, el libro envejecía indefectiblemente, como suele

sucedir con los textos consagrados a fenómenos modernos (sus objetos concretos pasaban pronto a la historia, sustituidos por otros nuevos); por otra, los análisis no bastaban para dar respuesta a la invasión de discusiones sobre el relato. Era necesario ampliar los campos de aplicación, multiplicar las perspectivas. No se trataba de una deficiencia cuantitativa, sino cualitativa, pues los nuevos campos habrían de presentar problemas también distintos, quizá complementarios, quizá contradictorios. Precisamente de la conciencia de estas insuficiencias, es decir, de las limitaciones de aquel volumen y del efecto que el tiempo produjo en él, surgió un proyecto de trabajo que culmina en el presente texto colectivo. En cualquier caso, lo dicho constituye algo más que el anecdotario o la pequeña historia de una génesis personal e intelectual. Es, a nuestro juicio, la constancia de un trayecto intelectual que se ha desarrollado en compañía de muchos autores y, al propio tiempo, una brevísima historia de las contribuciones bibliográficas que, con la vista puesta en los relatos audiovisuales, se han realizado en nuestro país.

Sea como fuere, el lector no precisa conocer dicho itinerario ni tampoco el libro anterior. Este texto (es una aspiración ideal y, desde luego, siempre fallida) se quiere independiente y, puestos a formular ideales, aspira a estar a la altura de los tiempos y los debates actuales sobre el tema a una escala internacional.

## II

Las épocas de la historia y del pensamiento fijan a menudo grandes temas de reflexión. Su alcance es duradero y su dimensión teórica indiscutible. Pero también el azar produce a veces sorpresas: conceptos o, incluso, términos que surgen repentinamente gracias a un uso metafórico más o menos afortunado y prenden con celeridad entre los estudiosos, consiguiendo incluso aquello en lo que fracasan planes muy rigurosos de interdisciplinariedad o, si se nos apura, conceptos mucho más constituidos desde el punto de vista teórico. Este es el caso del relato. El término no es ni mucho menos nuevo, ni en la teoría narrativa o literaria (en particular, la de los géneros literarios), ni tampoco en sus usos filosóficos o científicos. Pero cualquiera que fuera su historia previa, los últimos veinte años conocen su extensión indiscriminada hasta el punto de que se considera la mejor forma de explicar algunos rasgos de nuestra contemporaneidad y, por consiguiente, de nuestra relación (de oposición) con el pasado. Parece un brillante hallazgo que Lyotard, por ejemplo, aludiera, probablemente sin proponerse conferir al término un sólido valor vinculante, a la crisis de los metarrelatos. Sin embargo, hace unas décadas, cuando Adorno y Horkheimer leyeron el relato ilustrado acudiendo a algunos episodios del trayecto de Ulises en *La Odisea*, a nadie pareció que valía la pena saludar el hallazgo retórico en cuestión como esencial. En otro orden de cosas, cuando el espectáculo cinematográfico había hecho mella en otras formas artísticas mermando su poder, los críticos lo estudiaban subrayando su aspecto de lenguaje, recorriendo sus signos, defendiendo su carácter artístico o describiendo sus reglas

de montaje. Sin embargo, tras la primera recesión de la semiología, la problemática del relato fílmico y televisivo invadió la escena teórica, tanto de la mano de los narratólogos como de los fenomenólogos.

La cuestión alcanzó igualmente otros ámbitos del saber, aun cuando éstos disfrutaran de una temporalidad distinta: se dice que medievalistas como Georges Duby han cosechado su éxito masivo concibiendo la escritura de la historia como un relato muy particular, a diferencia de la historiografía marxista dominante hasta los años sesenta. Por demás, la autobiografía y también la biografía se han convertido en géneros literarios de moda, en la medida en que el sujeto convierte su vida y experiencia en un relato, al tiempo que le otorga una dimensión pública (lo superpone al devenir de su tiempo y de la humanidad). Y, por no proliferar en ejemplos, también la ciencia ilustra y divulga sus teorías, basadas cada vez más en sofisticados modelos informáticos rigurosamente incomprensibles para la población de a pie, a través de relatos.

Lo llamativo, en realidad, no reside sólo en el contagio y la proliferación, sino en el sorprendente hecho de que en todos estos ámbitos el término relato está llamado a describir un estado de precariedad. Es como si el concepto hubiese conquistado su éxito tan sólo como síntoma revelador de algo que falta o que resulta deficiente. En otras palabras, el término se ha puesto de moda porque aspira en muchos de sus usos a definir algo que se ha extraviado, es decir, un antiguo valor perdido. Ya no se hablará, por tanto, de relato, sino de crisis, decadencia, declive, etc. del mismo. Este carácter fronterizo merece ser interrogado, pues con él nos enfrentamos, no tanto a un grado de certeza, cuanto a la dura losa de una

angustiosa duda que parece preocupar en múltiples órdenes a nuestros contemporáneos. Aunque sólo fuera por ello, valdría la pena trazar la arqueología del uso que de este término se ha hecho a lo largo de los últimos veinte años, tanto en los discursos académicos y abstractos, como en los periodísticos y callejeros. Pero esto es tarea ingente e impropia de un trabajo colectivo.

### III

No menos sorprendente resulta indagar el trayecto que el relato ha experimentado en otro contexto: el de su generación dentro de las prácticas artísticas y los medios de comunicación actuales. En este marco, la descomunal maquinaria de fabricación industrial de relatos parece crecer y multiplicarse ajena a esa pérdida de legitimación y al ocaso de los metarrelatos planteados desde el campo teórico. Diríase que toda esta fructífera reflexión ha quedado apagada por el eco incesante de la infinidad de relatos que diariamente se prodigan, repiten y retoman en los medios. Y es aquí donde el analista encuentra la primera dificultad: la imposibilidad de rastrear los signos de esta desactivación del relato en sus variados grados y manifestaciones. Ello es debido, en buena medida, a la ya mencionada profusión de discursos pero también, por qué no decirlo, a la persistencia de esa mirada etnocéntrica que atribuye al pensamiento occidental la capacidad exclusiva de dictar tendencias y crear discursos "autorreferenciales".

A todo lo anterior habría que añadir otro factor de compleja génesis: los continuos flujos que se producen de unos medios, géneros y formatos a otros, dando lugar a fenómenos como la parodia, el pastiche, la cita el *remake*. Fenómenos que hoy postulan abiertamente su

artificiosidad frente al texto en el que se injertan y sostienen un difícil equilibrio con las estructuras clásicas del relato audiovisual.

Otra consideración no menos determinante del devenir actual del relato, deriva del tipo de interpelación que los medios establecen con su destinatario. Los discursos de los *massmedia* (especialmente la televisión) están perfilando una compleja y continuamente cambiante relación con el estatuto del relato que ha provocado varios efectos: por un lado, la instalación de los relatos televisivos en la cotidianidad a través de su lógica programática (ser divididos en capítulos o episodios, es decir estar sometidos a una fragmentación serial) y a través de su efecto contaminante sobre la narración popular y los actos comunicativos diarios. Esta influencia parece legitimar su pretendida pertenencia al cuerpo social y validar su función como intertexto de los pequeños relatos cotidianos. Por otro lado, y en conexión con lo anterior, la "descomposición" del tiempo del relato, fragmentado ahora no sólo por las distintas instancias de la programación, sino también por la nueva facultad interactiva otorgada al espectador/usuario. Esa supuesta "democratización" del relato, abriéndose a un "feed-back" permanente, no sería otra cosa, en definitiva, que su propia acta de defunción. Tanto la televisión interactiva como los servicios que prestarán las redes informáticas basan todo su atractivo en atribuir al usuario la potestad de "explorar", navegar por la red y componer con ello el relato a la medida o, dicho de otro modo, establecer su propia voz en el discurso. Aunque aquí no hay deriva posible, pues todo debe estar preestablecido (programado) de antemano.

Sin embargo, al mismo tiempo que la rutilante tecnología multimedia nos promete un

confortable encuentro con el relato, son evidentes los signos de agotamiento. Estructuras anquilosadas, argumentos manidos, géneros desgastados se suceden en cine y televisión. La repetición parece ser el sino de estos tiempos. Repetición que alcanza a la visitación periódica de programas y obras que la televisión, cual "museo electrónico", incluye en sus programaciones<sup>3</sup>. Repetición también como fundamento de la explotación comercial, en un gesto inútil de pervivencia de lo ya periclitado (manifestación genuina de la tan cacareada "condición postmoderna"). Bajo esta misma óptica habría que observar la invasión creciente del factor serial en los medios audiovisuales. El modelo que se repite habla en definitiva de la imposibilidad (tal vez incapacidad antropológica) de clausurar el relato y de una tendencia conservadora en sus estructuras y contenidos. No parece casual, por poner un ejemplo, que el telefilme haya desdibujado su carácter episódico para introducir paulatinamente elementos seriales o que aparezcan, como procedimiento regular de producción cinematográfica, a partir de finales de los años 70, las continuaciones o segundas partes.

No acaban aquí las paradojas. Al declive y la saturación se superpone un proceso de expansión del relato hacia nuevos formatos. La arrolladora irrupción de los vídeo-juegos ha contado con la aplicación, tan laxa como primitiva, de un patrón narrativo. El vídeo-juego es una historia que "se escribe" en un trayecto que, invariablemente, conduce a la dicotomía: eliminar/ser eliminado. La influencia que este esquema ha ejercido sobre el *comic* y las series televisivas de dibujos animados es evidente: el relato se consume en una explosión trepidante de momentos nucleares que sólo deben su lógica al principio de la acción por la acción.

En un camino diametralmente opuesto, el relato ha formado parte de esa tendencia (propugnado desde la esfera periodística) de "espectacularización" de la realidad. Los documentales, los *reality-shows*, las reconstrucciones ficcionadas son la última vuelta de tuerca de ese intento de (con)fundir la información con la realidad. En este caso, el relato se presta como víctima propicia para ensamblar en su estructura elementos abiertamente heterogéneos: declaraciones, captaciones brutas de lo real, dramatizaciones, elaboradas puestas en escena con dobles que suplantán a los protagonistas reales, provocación artificial de efectos melodramáticos por medio del directo... El relato aporta, así, ese *plus* de ficción que le falta a la materia informativa para suplantar el suceso. Como prueba de su gran eficacia, esta peculiar fórmula de "ficción informativa" se extiende por todos los géneros televisivos cual mancha de aceite.

La exploración podría continuar en otros campos pero no es éste el lugar para agotar la casuística ni establecer el diagnóstico. Sirvan estos extremos mencionados para dar cuenta del prolongado debate, que suscita y suscitará, tan cercano y palpitante fenómeno.

#### IV

El presente volumen nace, por tanto, de una pregunta esparcida y repetida por y en distintos ámbitos. Nunca supuesta o previamente esclarecida, tal pregunta es, por así decir, colocada entre paréntesis. En lugar de intentar dilucidarla, se pretende desplegarla a lo largo de textos escritos por especialistas de distintas materias. La variedad de metodologías utilizadas es fiel expresión, entonces, de un rompecabezas que afecta a la vaguedad del uso de la palabra y al concepto en sí. El presente volu-

men no puede ni debe ser cómodo para el lector: en cada artículo, cuyo objeto de reflexión es particular, deberá descifrarse entre líneas la idea de relato que se esboza o presupone. Y es que un trabajo arqueológico debería, pues, laborar también y sobre todo con las presuposiciones.

El objeto de reflexión primero, el audiovisual, debe verse enriquecido por otros que proceden de la filosofía, la ciencia, la literatura, las exposiciones o los destinos del relato oral en la actualidad. Las conclusiones de ese encuentro entre los usos metafóricos y los narrativos del concepto no han sido extraídas al final de este volumen, pues hemos considerado la empresa imposible. En otros términos, y sin detrimento de la coherencia (que no homogeneidad) que pretendemos para estos artículos, se trata sólo de unos materiales de trabajo que —así lo esperamos— sirvan dentro de unos años para emprender un estudio con nueva perspectiva.

## V

El proyecto que ahora adquiere forma de volumen contó desde el momento de su gestión con el apoyo y entusiasmo de la Fil-

moteca de Andalucía, tanto bajo la dirección de José Luis Chacón, como con posterioridad de Begoña Soto. Fue esta institución la que se hizo cargo de los aspectos materiales y financieros. Vaya para ellos nuestro primer agradecimiento. También los autores tuvieron, con sorda paciencia, que soportar retrasos en la edición que ahora se superan gracias a una colaboración prometedora entre la Filmoteca de Andalucía y la Filmoteca de la Generalitat Valenciana a través de la revista *Archivos de la Filmoteca*. Nos sentimos doblemente deudores con los autores, por el esfuerzo que han realizado para responder a los problemas planteados por otros en el terreno propio y por la delicadeza de no haber hecho caer sobre nuestra conciencia el peso de su paciencia ○

---

1. E. JIMÉNEZ LOSANTOS & V. SÁNCHEZ-BIOSCA (EDS.): *El relato electrónico, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.*

2. Existían ya algunos estudios o números monográficos de revistas en Estados Unidos, Inglaterra e Italia.

3. Sin olvidar la imparable labor de mecatécnica que supone la introducción de nuevos soportes (magnético, laser-disc, CD-ROM) para reproducir, una y otra vez, los mismos productos culturales.

---

**R**AFANEL R. TRANCHE

Profesor de Realización televisiva en la Universidad Complutense de Madrid. Guionista y realizador de vídeo y televisión. Es coautor de los libros colectivos: *El relato electrónico* (1989), *(Las) otras escrituras del cine europeo* (1989), *Escritos sobre el cine español 1973-1987* (1990) y *Spots télé(vision)* (1991). Ha publicado, junto a Vicente Sánchez-Biosca, *NO-DO: el tiempo y la memoria* (1993) como parte de la investigación sobre el noticiario cinematográfico del franquismo encargada por la Filmoteca Española.