

# Cruce de miradas: “La pelota vasca”, con Orson Welles

(Crossing the gazes: “The Basque Pelota”, with Orson Welles)

Lorente Bilbao, Eneko

UPV/EHU. Fac. de CC. Sociales y de la Comunicación. Dpto. de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Sarriena s/n. 48940 Leioa  
eneko.lorente@ehu.es

BIBLID [1137-859X (2008), 11; 269-299]

Recep.: 29.10.07

Acep.: 17.12.08

---

*Los años 50 representan el encuentro del dispositivo audiovisual y una nueva mirada transgresora de las convenciones documentales, con los estudios antropológicos. Los episodios televisivos “El País Vasco” y “La pelota vasca” (Around the World with Orson Welles, 1955), constituyen un singular documento audiovisual, donde se cuestiona el sentido de lo vasco inscrito en sus formas de expresión y deporte.*

*Palabras Clave: Cine. Televisión. Dispositivo. Pelota vasca.*

*50ko hamarkadan ikus-entzunezko tresna eta konbentzio dokumentalen begirada urratzaile berria ikerketa antropológicoekin uztartu ziren. “El País Vasco” eta “La pelota vasca” (Around the World with Orson Welles, 1955) telebistako pasarteak ikus-entzunezko dokumentu berezia dira, non euskaldunaren zentzua zalantzan jartzen den, adierazteko moduetan eta kirolean ageri dena.*

*Giltza-Hitzak: Zinema. Telebista. Tresna. Euskal pilota.*

*Les années 1950 représentent la rencontre entre les dispositifs audiovisuels, le nouveau regard transgresseur des conventions documentaires et les études anthropologiques. Les épisodes des programmes de télévision « El País Vasco » et « La pelota vasca » (Around the World with Orson Welles, 1955) constituent un singulier document audiovisuel, qui remet en question le sens du fait basque inscrit dans ses formes d'expression et de sport.*

*Mots Clé : Cinéma. Télévision. Dispositif. Pelote basque.*

## 1. INTRODUCCION

*Around the World with Orson Welles* (Orson Welles, 1955) se inscribe en el gesto de ruptura que el documentalismo realiza frente al paradigma narrativo dominante en el campo cinematográfico y en el denominado “cine etnográfico”, en los años posteriores a la II Guerra Mundial. La nueva mirada documental se propone transformar la relación del espectador con el mundo objeto de la representación cinematográfica, tanto en lo relativo a la supuesta objetividad de los hechos documentados, como a la pretendida neutralidad del proyecto que los encuadra, que los filma y relata. Documentales, noticiarios y actualidades cinematográficas abordan nuevos interrogantes en el contexto de una profunda crisis en las formas de representación del mundo: ¿cómo captar lo real en el momento mismo en que se manifiesta?, ¿qué tipo de realidad accede a lo visible en un filme?

El documentalismo asociado al surgimiento de los nuevos cines, como la *nouvelle vague*, el *cinéma-vérité*, el cine-directo o el *free-cinema*, comienza a abordar el proceso de filmación como un trabajo de escritura que recurre al cine con el propósito de indagar una nueva visibilidad del mundo, interpelando a la vez las formas privilegiadas de representación de la realidad. No se trata ya de esconder tras la inmediatez y la proximidad de los acontecimientos filmados la actividad perturbadora del dispositivo fílmico o televisivo, sino precisamente de documentar el “punto ciego” que se produce en el encuentro de sistemas culturales heterogéneos, entre quien observa y es observado.

Este gesto aborda una reflexión acerca de las formas de visibilidad en nuestra cultura, al tiempo que cuestiona la relación entre filmadores y filmados, sometiendo a revisión todo el dispositivo audiovisual e interpelándolo al menos en dos direcciones: aquella que conduce hacia una interrogación de calado semiótico y antropológico, acerca de los valores y expectativas implicadas en la cultura que produce el filme, cuyas huellas han quedado inscritas en el cuerpo del filme a través del trabajo de escritura audiovisual y de la forma de pensamiento fílmico implicado en la aproximación al mundo; y aquella otra que interroga la propia mirada en su relación con aquello que nos mira desde lo que miramos, una cuestión que atraviesa la problemática de la representación en la modernidad<sup>1</sup>, y que trata de indagar en lo que los sujetos filmados, en su encuentro con el cine, organizan como su propia puesta en escena y representación ante el “otro” sujeto que se intuye y configura tras la cámara, el espectador.

El concepto de mirada plantea la forma fílmica como aquel gesto que reúne expresión y pensamiento acerca del mundo, una actividad que deja un rastro, la huella de un trabajo ideológico comprometido en el proyecto de observación y de representación. Desde los años cincuenta el análisis de la representación primaba la concepción, el pensamiento, sobre la apariencia. El cine pierde en visualidad lo que gana en reflexividad. El filme se transforma en un texto que es presentado a la lectura interpretativa, a la inteligencia del espectador, lejos ya de

---

1. FERNÁNDEZ POLANCO, A. (2004). *Formas de mirar en el arte actual*. Madrid: Edilupa Ediciones.

cualquier pretensión de objetivación del mundo que, a partir de ese momento, pasa a ser considerado como un “efecto” del propio texto fílmico.

Este trabajo se inscribe en el ámbito interdisciplinar de los denominados “estudios visuales” interesados por la trama cultural en la que se inscriben los actos de ver, sometidos a un

espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mediáticos, institucionales...) y a un no menos espeso trenzado de intereses de género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias, etc.)<sup>2</sup>.

Desde esta perspectiva, el filme en tanto que texto audiovisual, prefigura a la vez que determina la actividad del espectador, convocándola bajo una mirada, bajo una forma de hacer compleja y culturalmente construida comprometida con la producción de efectos de realidad, de subjetivación y de socialización, de identificación o de diferenciación en relación con los imaginarios circulantes en la sociedad.

Los estudios que han abordado las relaciones entre el cine y la antropología lo han hecho privilegiando preferentemente los modos en que el filme ha sometido a un determinado tratamiento a aquello que consideraba su objeto: las formas culturales, de vida, de trabajo y de relación, de los colectivos objeto de observación. Desde esta perspectiva el cine ha sido analizado como un instrumento de captación del mundo, manejado con mayor o menor pericia y rigor científicos. Sin embargo, pocos han sido los análisis que se han interesado por el modo en que el trabajo sobre la forma fílmica, en estrecha relación con una determinada organización de la forma del contenido, pone en escena, antes que cualquier imagen del mundo, un determinado pensamiento acerca del mismo, con lo que el cine, las formas producción fílmica se constituyen, de pleno derecho, en el objeto privilegiado de una antropología interesada por el modo en que una cultura se expresa a sí misma a través de los valores, de las expectativas y convenciones expresadas en el cine y no sólo a través del cine. Los actos de ver que comprometen tanto al filme, como a su espectador, son formas de actuación cultural que inscriben en el cuerpo del filme el rastro de un intenso trabajo de escritura y de construcción ideológica del mundo.

La serie *Around the World with Orson Welles* (Alrededor del mundo con Orson Welles, Orson Welles, 1955) constituye una excelente oportunidad para observar la tensión de esta mirada que pretende una nueva visibilidad del objeto de la representación fílmica. El organizador de esta mirada emprende una particular indagación en torno a la temática de “lo vasco” a través de sus formas de expresión, folklore y manifestación cultural, en el contexto de la producción fílmica de un realizador que desde hacía más de veinte años venía ensayando una particular torsión de las formas narrativas privilegiadas por el cine, en estrecha connivencia con la construcción de un nuevo espectador, desplazado del confortable y anodino lugar que para él habían diseñado tanto el cine clásico, como el dispositivo televisivo.

---

2. BREA, J.L. (ed.) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005; pp. 9.

## **2. EL “PUNTO CIEGO”**

El nacimiento del cine y de la etnografía como disciplina científica se hallan histórica y culturalmente relacionados, pues surgieron del interés de las clases medias occidentales por explorar, observar, documentar y explicar el mundo en su creciente diversidad y complejidad, y de esa forma apropiarse de él y dominarlo cognitivamente y simbólicamente, sin menosprecio de otras formas de dominio económico, político y cultural.

En el umbral del siglo XX, el progresivo descubrimiento de la diversidad y complejidad del mundo acrecentó la necesidad de reducción de la diferencia, de integración en un mismo esquema de desarrollo tanto las especies naturales, como las sociedades humanas. El encuentro de la etnografía y el cine, en el denominado cine etnográfico siente, en esta primera época, una especial predilección por el inventario, articulado en base al modelo experimental de las ciencias naturales, así como por el refinamiento de las técnicas instrumentales como garantía de objetividad y de neutralización de las distorsiones introducidas por la observación humana y por los sistemas de notación escritos. El cine aportaba a los primeros etnólogos la huella y la prueba, de unas formas de existencia y de comportamiento que habían dejado su impresión en el filme. Un rastro captado directamente por una cámara aparentemente ajena a la concepción y desarrollo de aquello que en el filme se exhibía ante el deseo insaciable de ver y de saber de su espectador. El cine parecía capaz de retener un aspecto del mundo que posteriormente podría ser sometido a análisis e interpretación científica, como si de una observación directa se tratase.

Animados por el proyecto de una comprensión global del mundo y por la fijación objetivante de su sentido, de un sentido conforme a la experiencia del mundo inmanente en las imágenes registradas, realizadores y antropólogos tratan de registrar y de documentar, en su autenticidad “primitiva”, sociedades, culturas y formas de vida y de folklore incontaminadas, las cuales consideraban fuera de toda historia, con el fin de preservar para la investigación las tradiciones que el progreso parecía que amenazaba con hacer desaparecer. Sin embargo, el cine etnográfico, bajo la doble pretensión de dar a ver, de hacer visibles, legibles, y a la vez de hacer inteligibles y de someter a la razón las sociedades humanas, sustentaba una empresa de expansión económica de occidente, un proyecto civilizador interesado por la búsqueda de materias primas y de la ampliación de sus mercados. Y a medida que la eficacia científica y la expectativa de un abordaje omnicomprendivo del mundo contribuían al éxito de este proyecto, el desarrollo de la empresa expansionista no hacía sino actualizar la resistencia generada por su creciente y extremada complejidad.

### **2.1. La confusión del filme con su objeto**

El cine se sumó rápidamente al repertorio de instrumentos científicos. Captaba lo transitivo de la duración, lo fugitivo de la experiencia, a la vez que sometía lo singular y lo diferente a la observación objetivadora y a la mirada que animaba el proyecto civilizador. Las primeras etnografías filmadas no podían sus-

traerse a la orientación impuesta por la mirada etnocentrista que proyectaba un sentido particular sobre el mundo objeto de observación. En los márgenes del mundo encuadrado por esta mirada fílmica, el "otro", si persistía en su diferencia, si se resistía a la reducción a lo parecido, era desplazado como curiosidad exótica, como anomalía o como aberración.

La etnología precisó cierto tiempo antes de reflexionar acerca del procedimiento fílmico y así dejar de confundir el filme como estrategia significativa, generadora de sentido, con su objeto. Las primeras películas filmadas por los operadores Lumière, Pathé o Urban trataban de satisfacer el deseo de ver del espectador, de la misma forma que las primeras etnografías filmadas sobre el terreno (Alfred Cort Haddon, William Spencer y Rudolf Pöch), o los repositorios de imágenes y filmaciones depositados en los Archivos del Planeta promovidos por Albert Kahn, trataban de satisfacer el deseo de fijar y de conservar definitivamente para la observación científica la realidad y el sentido de las actividades y comportamientos de los colectivos objeto de investigación. Sin embargo, la revisión de estas filmaciones, pone en entredicho la supuesta ingenuidad del encuentro del cine con el mundo, para traer a primer plano el proyecto que animaba su mirada, su forma de pensar el encuentro del cine con el mundo, sus presupuestos y expectativas, cuyas huellas –selecciones, reconstrucciones, ficcionalizaciones<sup>3</sup>– han quedado inscritas en el cuerpo de estos filmes y expresan el trabajo de esa forma en la construcción del sentido acerca del Otro en nuestras propias sociedades. Los primeros filmes de los hermanos Lumière exhibían los nuevos símbolos urbanos erigidos por la burguesía (la fábrica, el tren, el movimiento constante del tráfico, de la calle, de las máquinas), al tiempo que educaban con ello el ojo del espectador que arribaba a la ciudad, inscribiéndolo en un imaginario que consolidaba la universalidad de ese nuevo sujeto burgués, complacido en la exhibición de sus formas de vida, de ocio, de sus usos y costumbres. Todo aquello que quedaba fuera de la escena de estas primeras representaciones cinematográficas, constituía un vasto territorio inefable. Basta con observar las tentativas conducentes a la realización de *La salida de los obreros de la fábrica* (Lumière, 1895) para apreciar la distancia que mediaba entre el proyecto ideológico de la burguesía y la miserable realidad de las condiciones de vida y de producción en la industria de finales del siglo XIX. En el momento en que la antropología tomó conciencia de esa distancia, el filme mismo pasó a convertirse en su objeto de interés al expresar, junto con las "formas de hacer ver", el lugar del antropólogo en la observación, así como su participación en la construcción de una mirada que determinaba su relación con lo que consideraba el objeto de su observación.

Sin embargo, el camino en este proceso reflexivo no fue en absoluto lineal. La incorporación del sonido a la grabación, por ejemplo, a la vez que confería mayor verosimilitud a la representación, aseguraba también, mediante el comentario organizado por el realizador, el monopolio del conocimiento sobre el objeto de la representación.

---

3. La idea de una organización ficcional de la realidad con vistas a su transparencia y articulación narrativa sedujo prontamente a los pioneros del cine etnográfico: Josph K. Dixon, Herbert G. Ponting, Edward S. Curtis, Thomas Reis o Robert Flaherty no dudaron en organizar la puesta en escena guiados por el afán clarificador y pedagógico de su proyecto fílmico.

Bronislaw Malinowski (*Los argonautas del Pacífico Occidental*, 1922) pionero de la metodología moderna de la antropología de campo y Robert Flaherty, fundador del cine documental norteamericano (*Nanook of The North*, 1923), se iniciaron al mismo tiempo, a través de sus trabajos de campo, en la práctica de la observación participante, aunque aparentemente “sin ningún conocimiento mutuo en su pretensión de proporcionar un brillo propio a las vidas de las personas que estaban estudiando”<sup>4</sup>. Los filmes de Flaherty participaban en cierta medida de los procedimientos del cine etnográfico: un largo periodo de convivencia con el colectivo filmado, proximidad y participación de los personajes en la construcción del filme, realismo de las técnicas de puesta en escena, presencia contextualizadora del entorno material y natural e, incluso, cierto control por parte de los informadores sobre las imágenes rodadas. A medida que iba elaborando las tomas que darían lugar al filme, tras un proceso de montaje posterior, Flaherty exhibía los rushes al colectivo de itivimuits que se prestaba a las reconstrucciones filmadas de sus formas de vida y artes de pesca tradicionales y, al parecer, tomaba también en consideración sus opiniones acerca de la fidelidad de las tomas con lo que sus personajes consideraban adecuado para su puesta en escena. Sin embargo, al organizar en *Nanook el esquimal* la representación dramática de la vida de los esquimales, Flaherty pone en escena un doble proceso de prueba que identifica y selecciona, en primer lugar y de manera arbitraria, lo que el propio director considera pertinente y representativo de la forma de vida, trabajo y organización social, de aquello que selecciona como relevante para ser propuesto como representativo de la verdad de ese colectivo, sometido al esquema dramático de la lucha por la supervivencia en un medio natural extremadamente hostil, para luego reunir, en una segunda operación, a través de diferentes momentos de la historia, los elementos constitutivos y probatorios de la tesis de partida. El personaje *Nanook* no describe la experiencia del esquimal en su sociedad, sino los roles y valores proyectados por la mirada occidental que los observa: la nobleza del “buen salvaje”, el exotismo de sus costumbres y formas de vida, la valentía y la habilidad del héroe rousseauiano habían sido previamente construidas y proyectadas sobre el mundo objeto de observación. Una vez constituido en personaje central de la narración *Nanook* interpreta, ante la cámara, los postulados y expectativas de quien enfoca su mirada sobre él, corroborando sus expectativas iniciales y colaborando en su trabajo de campo.

## 2.2. El filme como objeto: la mirada y el dispositivo

En los años 30, los trabajos sobre el terreno de Franz Boas y de Gregory Bateson y Margaret Mead<sup>5</sup> reclaman la atención sobre el registro fotográfico y cinematográfico como instrumentación científica para “registrar tipos de comportamiento no verbal”. La incorporación del sonido, a modo de comentario en

---

4. RUBY, J. (1980). “Revelarse a sí mismo: reflexividad, antropología y cine”. En: ARDEVOL, E. y PÉREZ TOLON, L. (1995) *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*, Granada: Diputación Provincial de Granada-Biblioteca de Etnología; pp. 161-202.

5. BATESON, G.; MEAD, M. (1942). *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York Academy of Sciences, Special Publication 2.

estos registros, sorprende por la irrupción de la palabra que insiste en determinar lo que la imagen muestra y en definir y orientar la lectura y el significado de lo que su contenido supuestamente "es", porque ha quedado registrado en el filme y porque se presta como evidencia de lo que el comentario verbal señala. Estos registros<sup>6</sup>, que no se darán a conocer hasta después de la Guerra Mundial, discurren paralelos a las realizaciones de Dziga Vertov, en los que desde un planteamiento conceptual de la forma fílmica y una actitud reflexiva, trata de desmitificar el proceso de creación y construcción del filme, reconociendo en el espectador cierta competencia relacionada con la lectura distanciada del mismo. Para Vertov las imágenes no son ya un mero inventario de lo visible, sino la posibilidad de su desvelamiento a condición de que el filme movilice una actitud en el espectador comprometida con el postulado ideológico que anima la mirada del realizador y que de forma explícita queda inscrita en la forma fílmica. El proyecto de tal desvelamiento pasa por "captar la vida de improviso" con el objetivo de movilizarla mediante una mirada que cuestiona sus propios efectos perturbadores sobre lo filmado, llegando a interpelar la posición misma del observador, mediante construcciones en las que el relato visual en curso queda inscrito dentro del propio filme. Relato dentro del relato, a la manera de las muñecas rusas, en *El hombre de la cámara* (*Chelovek s Kinoapparatom*, 1929) asistimos a la representación, señalada como tal insistentemente a lo largo de todo el filme, del proceso de creación de un relato caleidoscópico sobre la vida cotidiana de una ciudad soviética, desde la filmación hasta el proceso de corte y de montaje del mismo filme que desfila ante los ojos del espectador. En *El hombre de la cámara*, la propia película nos recuerda incesantemente que se trata de una película, dejando en suspenso la ilusión de observar a través de una ventana abierta al mundo, para favorecer una "percepción profundizada"<sup>7</sup> del mismo.

La experiencia combinada de Flaherty y Vertov enmarca el desarrollo posterior de los diferentes itinerarios, de los encuentros y desencuentros entre cine y etnología, en el proyecto de una interrogación compartida del mundo que Marc H. Piault<sup>8</sup> califica de "antropología dialógica", un planteamiento que cuestiona la producción de la realidad pensable a través del encuentro y del intercambio dialogado, mediante una empresa compartida de producción significativa del mundo.

### **2.3. El cine de lo real, la interrogación de la mirada y el proyecto compartido**

Jean Rouch, antropólogo y realizador, elabora junto con el sociólogo Edgar Morin el filme *Chronique d'un été* (1960), precursor del documental reflexivo, en el que se indaga una forma fílmica comprometida con la expresión antro-

---

6. Las filmaciones realizadas por Gregory Bateson y Margaret Mead entre 1936 y 1938, serán recopiladas con el título provisional de *Balinese Character* y se darán a conocer en el año 1952, con el título definitivo "*The Character Formation in Different Cultures*".

7. BARNOW, E. (1996). *El documental, historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.

8. PIAULT, M.H. (2002). *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra; pp. 323.

lógica de los problemas éticos y filosóficos relacionados con la investigación y con el tratamiento de los sujetos filmados. Rouch comienza a cuestionar las modalidades de observación y la relación con su objeto, el cual a partir del momento en que pasa a ser considerado un sujeto con capacidad para reaccionar ante el dispositivo observador, se perfila como una entidad de pleno derecho para hablar, pensar y participar en el contexto de un proyecto dialogado de filmación. Se trata de interrogar, ahora de forma recíproca, las formas de intercambio entre quien filma y es filmado, de negociar y de compartir una puesta en escena pertinente. Ya no se trata de participar en un proyecto renovado de objetivación, de descripción supuestamente no mediada de hechos y objetos, ni de continuar cuestionando al sujeto y su identidad, sino de someter la relación entre observador y observado a una mutua interrogación de la que resulta un nuevo objeto de observación, el propio texto fílmico en el que ha quedado inscrito el encuentro entre ambos.

Estos procedimientos narrativos próximos a una especie de "ciencia-ficción etnográfica", según expresión del propio director, sientan las bases en *Chronique d'un été* y de lo que posteriormente se denominará *cinéma-vérité*, una modalidad de relato en la que el sujeto se construye en el mismo momento en que la cámara lo encuadra y el realizador le interpela con una enigmática pregunta -"¿Eres feliz?"-, todo ello, en el contexto de un país, Francia, que vivía de forma dramática el proceso de independencia de Argelia. El procedimiento de ruptura de la distancia impuesta entre el aparato de producción del filme y el mundo profílmico, incluía la irrupción en el campo, antes reservada a los "otros", del dispositivo fílmico de realización y la puesta en escena compartida por el observador con el sujeto observado.

El contexto cinematográfico en el que trabaja Rouch, en los años 50, está marcado por la contestación de las formas dominantes de pensamiento y de producción cinematográfica. En EEUU, las reconstrucciones documentales daban continuidad a las experiencias fílmicas, anteriores a la Guerra, de Paul Strand al frente del grupo Frontier Film (*Native Land*, 1942), con filmes como *Salt of the Earth* (Biberman, Jarrico y Wilson, 1953), sin renunciar por ello a planteamientos ficcionales como *Shadows* (Cassavettes, 1958) orientados a repensar el cine desde dentro del propio proceso de filmación. En Europa, este gesto era compartido por los filmes de los realizadores ingleses adscritos al denominado "free cinema", como *Thursday's Children* (Lindsay Anderson, 1954) o *We Are the Lambeth Boys* (Karel Reisz, 1959), o por el cuestionamiento de las relaciones entre la imagen y el sonido, a partir de la reconstrucción de una realidad fuertemente afectada por el punto de vista del sujeto que filma, como venía experimentando Chris Marker en filmes como *Carta desde Siberia* (*Lettre de Sibérie*, 1957) o *Joli Mai* (1962). Estas experiencias movilizaron algunos de los postulados presentes en la renovación de la forma fílmica de abordar la realidad que desembocarán en el cine directo, el *cinéma-vérité* o el *Candid-Eye* canadiense y, posteriormente, llegarán a cuestionar las formas de representación científica y las concepciones dominantes acerca de las bases epistemológicas en la producción del saber (T.Kuhn, y posteriormente I. Lakatos, P. Feyerabend). El paradigma, entendido como un conjunto de prácticas que definen una disciplina durante un determinado periodo de tiempo, determinan-

do lo que se debe observar y las preguntas que es posible realizar en la aproximación a la realidad, abría la posibilidad de una crítica además de filosófica, sociológica y económica de la ciencia y de sus compromisos con el contexto histórico en que se inscriben sus prácticas.

Los filmes de Rouch suscitan rápidamente el interés de la crítica cinematográfica y del cine etnográfico. *Les maitres fous* (1955) o los cortometrajes reunidos bajo el título *Les fils de l'eau* (1958), son reseñados en medios cinematográficos y en publicaciones que sirven de sustento a la contestación de los presupuestos fílmicos dominantes, como la revista *Cahiers du Cinéma*. Como resultado de la actividad del realizador al frente del Comité de Filmes Etnográficos, la UNESCO edita un catálogo de películas dedicadas a la antropología y a la etnografía, iniciando un proceso de institucionalización que pronto suscitará el desarrollo de iniciativas encaminadas a la normalización de los procedimientos de filmación, como las "Normas para la documentación fílmica en etnología y folklore", editadas en Alemania por el *Institut für den Wissenschaftlichen Film* o los archivos de la *Encyclopaedia Cinematographica*, compilados con el fin de facilitar la investigación comparativa.

Con todo, a la vez que el proceso de institucionalización y de normalización del cine antropológico de orientación científica trata de velar por la autenticidad de los registros fílmicos, por la fidelidad de los datos y la utilización no dramática de la cámara y de las técnicas de edición, aparecen en la incipiente literatura especializada las primeras tipologías en las que junto con las tomas de archivo destinadas a la investigación y los registros dedicados a la enseñanza de la antropología y los documentales educativos, comienzan a tomarse en consideración las filmaciones que presentaban cierto valor etnográfico, de interés para los especialistas, como las películas calificadas por Leroi-Gourhan de "medio ambiente", destinadas a un público general, y que venían incorporándose, con notable éxito y favor de las audiencias, a la programación televisiva.

## 2.4. El lugar del espectador

Sol Worth<sup>9</sup> señala la tautología que encierran muchas de las definiciones que tratan de identificar y delimitar lo específico de un cine etnográfico, pues su carácter antropológico no es algo que pueda derivarse del filme en sí mismo o de la intención de su autor, sino de cuál sea su utilización, de la forma de cuestionarlo y de interrogarlo, apuntando con ello hacia la constatación de una creciente tensión en las convenciones acerca de la "representación" fílmica y hacia la consideración del sujeto que emerge en el filme, el sujeto de la enunciación, figura cuya actividad sirve de mediadora y reguladora de las formas de manifestación de los múltiples recursos implicados en el discurso fílmico, incluida la figura y el trabajo del espectador.

---

9. WORTH, S. (1981). "A semiotic of Ethnographic Film". In: Larry Gross, ed. *Studying Visual Communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Durante la guerra se desarrolló considerablemente la producción de filmes con finalidad informativa y propagandística acerca del curso de la contienda. Las industrias cinematográficas movilizaron sus recursos creativos y de producción para la realización de películas destinadas al gran público, concebidas para generar efectos específicos sobre la audiencia. La imagen filmada se transforma en un instrumento de comunicación y de persuasión y no sólo en un medio informativo. Ya no se trataba tanto de poner en escena y de registrar una realidad anterior a la producción del filme, sino de enfocar la mirada sobre una realidad particular que se produce en el intercambio dialógico con el filme, en la relación mediante la cual se confrontan saberes, expectativas y convicciones.

La irrupción de la televisión y de los equipos portátiles no sólo se interesará por registrar y transmitir imágenes como si fueran objetos distantes, sino que todo el dispositivo se vuelca en la experiencia inmediata de la imagen y en la intimidad del espectador con los acontecimientos retransmitidos “en directo”, sin aparente mediación, en un medio en el que los sujetos observados parecen reaccionar “por sí mismos”. La filmación directa de la realidad se convirtió en el paradigma de una nueva forma de documentalismo inspirado en los *Newsreels* y en la filmación de la realidad cotidiana emulando el rodaje directo de los realizadores de guerra pero enfocando un nuevo centro de interés, con temáticas comunes en la etnografía: formas de vida y de trabajo, rituales, folklore, etc. Este cine, interesado por la problemática social contemporánea, avanza un paso en el camino del objeto hacia el sujeto y en el interés por la forma fílmica, por las huellas dejadas en el cuerpo del filme por las determinaciones del proceso de producción del propio filme y por la forma estratégica en que éste se dirige y dialoga con el espectador para orientar el proceso de atribución de sentido.

### 3. EL RELATO DOCUMENTAL

El antropólogo Jack. R. Rollwagen<sup>10</sup> al abordar una crítica del cine denominado etnográfico, señala que pese a que la perspectiva filosófica dominante sugiere que el objetivo de la ciencia es describir la “verdadera naturaleza de la realidad”, mediante la recogida objetiva de datos sobre la misma, sometiendo de esta manera la teoría a la toma de datos, la naturaleza del marco cognoscitivo, esto es, del marco teórico razonado utilizado por el observador es de central importancia tanto en la observación de la “realidad”, como en la recogida de observaciones. De esta forma, mientras en los años 50 prevaecía la expectativa de un “registro de la realidad socialmente construida tal y como realmente es”, de tal forma que el registro resultante es simplemente antropología en película, la antropología demostraba que cada individuo existe dentro de una realidad socialmente construida y percibe una realidad culturalmente interpretada, lo que volvía la mirada hacia las expectativas y presunciones de quien observaba y filmaba. El filme mismo se consolidaba como objeto de interés etnográfico.

---

10. ROLLWAGEN, J.R. (1988). “The role of anthropological theory in ethnographic filmmaking”. En: *Anthropological Filmmaking*, J.R. ROLLWAGEN, ed. London: Harwood Academic Publishers.

Los documentalistas del *cinema-verité* o del *direct-cinema* buscan representar la estructura de los acontecimientos tal y como son interpretados por sus participantes, pero no indican cómo puede un espectador de una cultura distinta comprender los acontecimientos que se producen en otro modelo cultural del que no tienen referencia de su sistema de valores, conocimientos, estructuras emocionales y prácticas sociales. Con ello se corre el peligro de fomentar la creencia de que la observación directa es suficiente para comprender otra realidad cultural y que la cámara es capaz de "captar el *fluir natural* de los acontecimientos", sin la necesidad de otros requisitos que la sensibilidad del realizador y su empatía para dejarse llevar por la propia dinámica u "organización nativa" del proceso.

En los años 80, paralelamente a la crítica cultural, literaria o cinematográfica que cuestiona la representación como espejo de la realidad y en particular, la imagen cinematográfica como recurso idóneo para la aprehensión transparente del objeto, la antropología pone bajo sospecha la autoridad del *etnógrafo* para representar y "hablar por el otro" en un mundo donde la distinción entre civilizados y "primitivos" ha dejado de tener sentido. En su crítica al discurso colonialista y a la retórica que sustentaba las monografías etnográficas, la antropología advierte que el significado de tales representaciones se halla comprometido con prácticas y convenciones sociales que contribuyen a enmarcar y configurar aquello que se trata de describir. Surge así el interés por el estudio de las relaciones entre cultura y comunicación, y en el estudio del cine, incluido el de orientación etnográfica, adquiere protagonismo el análisis semiótico de los procesos de construcción del sentido.

La semiótica del cine etnográfico propuesta por Sol Worth consiste en un método para el estudio de los signos y de las reglas de implicación y de inferencia que se ponen en juego al utilizar los filmes que, en un sentido amplio, se dedican a la investigación, descripción y presentación de las costumbres y formas de vida de los grupos humanos. Desde esta perspectiva, un filme puede considerarse etnográfico en función del contexto y del modo en que es utilizado, sea como una recopilación de datos "sobre" una cultura, o bien como un conjunto de datos "acerca de" la cultura que lo ha producido. En el primer sentido, el filme etnográfico se concibe como una forma específica de conservación, acumulación y transmisión de datos registrados de acuerdo con el sistema cognitivo, los procedimientos metodológicos desarrollados por su disciplina y la estructura de valores del sujeto que los recopila. En el segundo sentido, el filme es abordado como un objeto cultural en sí mismo que refleja los sistemas de valores, códigos y procesos cognitivos del dispositivo que lo ha producido.

La etnografía de la comunicación se interesa, no solamente por los comportamientos documentados en la película, sino principalmente por el sistema cognitivo y el comportamiento del sujeto que organiza y privilegia ciertos "acontecimientos visuales" en el filme, a la vez que silencia otros y en general, participa, utiliza o confronta los códigos y contextos de producción en que se han realizado dichos filmes. Este tipo de análisis se interesa, en definitiva, por las implicaciones que los creadores proponen en sus filmes y por las inferencias que le son propuestas realizar a sus espectadores, con el fin de construir un significado

compartido. Al asumir la idea de que son los sujetos los que imponen su sentido al mundo, el cine etnográfico se aparta de la noción positivista y del empirismo ingenuo que confía en que los significados residen en el mundo y en que la imagen que de él pudiera obtener un observador "independiente" pudiera llegar a ser isomorfa con cada uno de los aspectos de aquél.

La reflexividad inherente al nuevo planteamiento implica cuestionar y explicitar las propias presunciones epistemológicas junto con las convenciones del cine etnográfico y del documental, y proponérselo así a su espectador. La perspectiva reflexiva conduce a la consideración de la antropología no sólo como un conjunto de proposiciones generales acerca de la humanidad, sino también como el producto de una cultura particular, con su historia e ideas acerca de sí misma y de las demás, de "ellos" y del "otro".

A partir del giro textual, la semiótica se propone reconstruir los criterios de pertinencia que permiten formar en cada caso el significado de un texto, pasando de la problemática de la representación, de las relaciones del signo con el referente-mundo, a la problemática de la conflictividad implícita en la producción de la representación de un objeto. Como afirma Paolo Fabbri<sup>11</sup>, los textos encierran disputas tácticas, estrategias destinadas a regular los conflictos y convenios que son representados con los mecanismos de la narratividad. Desde esta perspectiva, más que la representación de estados del mundo,

los textos, incluidos los científicos, sirven para transformarlo mediante defensas implícitas contra refutaciones que ponen en duda o podrían ponerlo, la existencia del objeto, modificando a su vez a quien lo produce y lo comprende.

El análisis del discurso en tanto que relación polémica trata de poner en evidencia las estrategias de interpelación y de manipulación que el texto actualiza con el fin de promover el consenso y la connivencia en el contexto de una formación discursiva dada.

#### **4. PALEOTELEVISIÓN Y NARRACIÓN**

La noción de dispositivo se refiere al modo en que se estabilizan, institucionalizan e imponen formas y convenciones en la actividad discursiva<sup>12</sup>. Si el discurso es acción, la actividad del sujeto se halla determinada por formaciones discursivas, por normas y prácticas que aunque no sean explícitas, condicionan el modo en que se piensa, proyecta y realiza la representación. Por dispositivo televisivo se entiende así el conjunto de expectativas, convenciones y prácticas que inscriben en un producto audiovisual un proyecto comunicativo en torno al cual se congrega un aparato cultural, la industria televisiva, medios de comunicación, productores, realizadores y el público.

---

11. FABBRI, P. (2004). *El giro semiótico: las concepciones del signo a lo largo de su historia*. Barcelona: Gedisa.

12. FOUCAULT, M. (1977). *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

El encuentro de Welles con la televisión se produce a mediados de los años cincuenta del siglo pasado, un momento en el proceso de conformación del dispositivo audiovisual caracterizado por el predominio del paradigma comunicativo denominado por Francesco Casetti y Roger Odin "paleo-televisión"<sup>13</sup>. La perspectiva semio-pragmática abordada por los autores se enfoca sobre las transformaciones producidas en el posicionamiento del espectador implicado por el dispositivo televisivo y su forma de consumo privilegiada. A diferencia del cine, la televisión se conforma desde los primeros años de su existencia como una institución que reclama un contrato comunicativo con sus audiencias caracterizado por el proyecto de una educación cultural y universal, organizado en base a una estructura de programación de sus contenidos fuertemente determinada por una nítida identificación de géneros (ficción, información, difusión cultural, entretenimiento, etc), destinados a públicos específicos, segmentados por criterios de sexo, edad y convocados ante el televisor siguiendo una segmentación temporal estable, según tramos de programación y horarios bien definidos a lo largo de la jornada y con citas periódicas diarias (informativos) o semanales (seriales) con el espectador.

El contrato comunicativo subyacente reclama a los espectadores su disponibilidad para satisfacer el proyecto pedagógico que la institución televisiva representa y para ello proporciona una serie de indicadores acerca del modelo o tipo de público al que se dirigen los respectivos programas, indicadores que van desde el nombre del mismo, hasta la implicación de personajes, saludos y citas con la audiencia y cuya función es el aseguramiento del papel fuertemente estructurante del público a través de la programación. La publicación en la prensa diaria de la programación televisiva permitía al espectador realizar su elección y aseguraba su disposición para "efectuar las operaciones de producción de sentido y los efectos relacionados con el contrato de comunicación correspondientes a la emisión elegida" (1990:11). De forma general, los espectadores se constituyen en una suerte de aula magna en la que los profesionales ejercen el papel de "pedagogos", detentadores del saber y encargados de su efectiva transmisión. De esta forma, el contrato comunicativo a la vez que prefigura una fuerte jerarquía de roles implicados, asegura una relación didáctica marcada por la desigualdad entre quien detenta el saber –cierto, seguro y clausurado- y su destinatario interpelado para la adquisición aquiescente del conocimiento transmitido.

En este contexto, la incorporación de Welles al medio televisivo se realiza como una ampliación de su propio proyecto narrativo, en el contexto de la crisis del modelo clásico de representación fílmica que se produce en los años 40 y 50 (John Ford, Howard Hawks, Nicholas Ray, Alfred Hitchcock o el propio Welles), continuando en el empeño por cuestionar las formas dominantes de relación con el espectador. Las colaboraciones del director con la televisión se inician en el año 1955 y se prolongan hasta 1978 (*Filming Othello*), desarrollando diversos papeles que van desde la elaboración del guión hasta la dirección y producción, pasando por su actuación frente a la cámara como actor, pro-

---

13. CASSETTI, F.; ODIN, R. (1990). "De la páleo- a la néo-télévision. Une approche sémio-pragmatique". *Communications*, nº51; pp. 9-26.

tagonista o presentador, dando con ello continuidad a su prolífica actividad y experiencia en el medio teatral, radiofónico o cinematográfico.

El interés de Orson Welles por el nuevo medio parte de su preferencia por el relato de historias a la manera, según sus propias palabras, de “los narradores árabes en la plaza del mercado”. La televisión, como el propio Welles declarará posteriormente, en 1958 en una entrevista concedida a André Bazin, constituye “el medio de expresión ideal del narrador”<sup>14</sup>. En su primer proyecto televisivo, *Orson Welles' Sketch Book*, producido en 1955 para la BBC-TV, el director se dirige directamente al público, en un único plano de quince minutos de duración, para referir en cada episodio historias en torno a temas tales como su ambivalente relación con la escena y con el público teatral (*Early Years*), amenizada visualmente con el mero apoyo de una serie de dibujos utilizados en sus producciones escénicas y algunos bocetos que el propio Welles realiza durante la alocución.

Welles tiene una visión global del dispositivo televisivo advirtiendo que, en el mismo, el espectador se halla a escasa distancia de la pantalla, en su propio medio doméstico y cotidiano, individualmente o en pequeños grupos familiares, a los que el narrador se dirige de forma confidencial y en el que la palabra, dada la pobreza de la imagen televisiva y la precariedad de los medios con que se produce, toma la iniciativa sobre lo que se muestra, como si de una radio ilustrada se tratara. Esta primacía de la palabra, no se debe únicamente a la precariedad visual del nuevo medio, sino también al contexto económico y cultural en que se inscribe. De hecho, la primera televisión, pese a constituirse como una tecnología de lo visual y tras los infructuosos esfuerzos de la industria del cine por hacerse con el control del nuevo medio, se conforma en sus orígenes siguiendo el modelo radiofónico, con el consiguiente predominio de lo sonoro sobre lo visual y la transferencia de una estructura productiva y de programación de sus contenidos previamente institucionalizada por la industria radiofónica<sup>15</sup>.

La televisión se configura como electro-doméstico de rápida expansión por todos los hogares. Entre 1950 y 1960 el 75% de los hogares británicos se dota de un receptor de televisión, congregando a un gran público ante sus pantallas a medida que se va conformando un modelo de programación. La programación, al igual que en la radio, constituye el factor determinante en la estructuración de un flujo continuo de contenidos, pero los programas patrocinados por anunciantes pronto imponen una estructuración narrativa fraccionada de los mismos, con el fin de acoger el corte publicitario y de promocionar un planteamiento serial y episódico de los relatos que gozaban del gusto del público.

Siguiendo el modelo de las unidades de producción documental que habían proliferado antes de la Guerra y especialmente durante ésta, el modelo estatal

---

14. BAZIN, A.; BISTCH, Ch. (1958). “Entretien avec Orson Welles”, *Cahiers du Cinema*, nº 84, pp. 1-13, incluida en André BAZIN, *Orson Welles*, Editions du Cerf, 1972 (versión española en Fernando Torres, Valencia, 1973).

15. BODDY, W. (1993). *Fifties Television. The Industry and Its Critics*, Urbana y Chicago, Illinois University Press.

de televisión que se consolida en Europa en los 50 se configura en torno a la realización de contenidos informativos y documentales, formando sus propios departamentos de producción y estructurando la programación en torno a las citas informativas diarias que este modelo institucional de televisión establece con su público. La BBC crea su departamento documental en 1953, pero no lo hace como continuidad de las experiencias anteriores del documentalismo cinematográfico (EMB, GPO, Crown Film Unit), sino inspirándose en el modelo de información de la Radio Features Departement<sup>16</sup>.

La dialéctica que establece la programación televisiva entre la intensa fragmentación que sufren sus contenidos debido a las inserciones publicitarias y la búsqueda de cohesión y coherencia de sus enunciados, hace de las convenciones genéricas y, en especial, de la continuidad programática la auténtica instancia enunciativa garante de la relación de la televisión con su destinatario, el público televisivo. La programación se constituye en organizadora de la polifonía de voces que puebla su universo narrativo –presentadores, conductores de programas, locutores, testigos, etc.- y, en última instancia, como responsable de la coherencia y adecuación de sus contenidos al gusto y competencia del público al que se dirige. De esta forma, la programación, elevada a la categoría de (macro)discurso televisivo<sup>17</sup>, tiene la misión de someter a un mínimo común denominador los contenidos que integran cada uno de los segmentos horarios, y de determinar la forma específica de convocar e interpelar al espectador en función del proyecto pedagógico general y de las rígidas convenciones genéricas con que la televisión de los 50 orienta, a la vez que construye, a su destinatario.

Orson Welles actúa dentro de este modelo, a la vez que confronta la lógica del dispositivo desde sus propias expectativas y presunciones acerca del medio. *Around The World with Orson Welles* es la segunda producción televisiva del director, en esta ocasión para la Associated Rédiffusion/ITA-TV, escrita, dirigida y presentada por el propio Welles. La serie compuesta por siete episodios de 26 minutos de duración y rodada en blanco y negro, dedica dos episodios a la temática vasca, titulados *The Land of the Basques* y *Basque Pelota*, dos versiones de un mismo programa, de las que únicamente la segunda llegó a ser emitida<sup>18</sup>.

En la serie se puede apreciar el énfasis narrativo de Welles en el desarrollo de los temas propuestos, llevando el planteamiento cinematográfico más allá del mero documentalismo, del testimonio notarial de los hechos, para conducir el relato hacia el simulacro de una suerte de conversación con el espectador que no se limita a un transvase informativo, sino que versa en lo fundamental,

---

16. ODIN, R. (coord.) (1998). *L'âge d'or du documentaire. Europe: Années cinquante*. Tome 2. Paris: L'Harmattan, pp. 27.

17. GONZÁLEZ REQUENA, J. (1988). *El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad*. Madrid: Cátedra.

18. Sendos montajes de distintas secuencias de estos episodios pueden ser visionados en <http://www.youtube.com/watch?v=3uR71baSdf8&mode=related&search=> y [http://www.youtube.com/watch?v=eifb43c1\\_J8](http://www.youtube.com/watch?v=eifb43c1_J8).

acerca del cuestionamiento compartido de los acontecimientos objeto de observación y de la sugerencia, en ocasiones confidencial e irónica, de que entre los sujetos, sus formas de vida y de folklore y los relatos que se ocupan de los misteriosos orígenes de la lengua vasca y de la identidad de sus hablantes, median los mitos, una barrera infranqueable que estructura las expectativas previas, los registros y la significación de los hechos en que se posan.

El mito, en la concepción de Levy-Strauss<sup>19</sup> es un instrumento fundamental para la construcción del sistema de valores que organiza y a la vez instituye una cultura. Los mitos constituyen un mecanismo generador de la red de significaciones que permite a una colectividad reconocerse, formular y participar en las reglas del juego que aseguran la estabilidad del sentido incesantemente amenazada por la contingencia del presente aciago. El mito, al construir el relato de los orígenes, introduce un orden primero en el caos originario dando comienzo al tiempo como entidad concreta en cuyo decurso el acontecer particular y el presente cotidiano puede ser investido de algún sentido.

Desde una perspectiva semiológica, para Barthes, el mito constituye un metalenguaje, una forma de habla, que “se apropia de un lenguaje objeto o de los modos de representación que le son asimilados, para construir su propio sistema de significación”<sup>20</sup>. El propio Barthes se ocupa del denominado “caso Dominici” o del tratamiento de lo vasco en las “guías azules” turísticas, donde advierte, mediando en la representación y la comprensión de los hechos, la fuerza usurpadora del mito que orienta el sentido hacia los esquemas narrativos estereotipados e institucionalizados, auténticas formaciones discursivas que ideología burguesa organiza como mirada sobre el mundo.

Como señala Santos Zunzunegui<sup>21</sup>, el tratamiento narrativo de esta serie televisiva puede considerarse como una expansión del programa previo, desarrollándolo

al menos en dos direcciones, aunque ambas estuvieran implícitas en el trabajo inicial: el camino del mito, hollado al menos en tres de los episodios; y el camino de la indagación de la realidad, explorado en dos de ellos.

A esta última modalidad pertenecerían los episodios titulados *The tragedy of Lours*, el primero en filmarse aunque inacabado y posteriormente reeditado con el título de *L'affaire Dominici, par Orson Welles* (Christophe Cognet, 2000), y *London*. En ambos programas, el director ensaya la puesta en escena de una realidad que lejos de presentarse de forma accesible para el conocimiento de los hechos y situaciones objeto de atención, reclama la participación del espectador, debido a la precariedad de las evidencias que maneja y al estilo interrogativo abierto y alusivo empleado.

---

19. LÉVY-STRAUSS, C. (1994). *Mito y significado*. Madrid: Siglo XXI.

20. BARTHES, R. (1980). *Mitologías*. Mexico: Siglo XXI.

21. ZUNZUNEGUI, S. (2005). *ORSON Welles*. Madrid: Cátedra; pp. 270.

En el primero de los capítulos Orson Welles actuando a modo de anfitrión, delega el relato en un periodista que tuvo un privilegiado acceso informativo a los hechos ahora narrados, mientras deambula por la escena, interroga a los testigos de los cruentos sucesos que relata y organiza el trabajo de campo como si de una pesquisa de policial se tratase, con el fin de reconstruir el misterioso asesinato de una familia de turistas británicos en la región de los Bajos Alpes franceses. Este tratamiento formal apunta hacia la encrucijada temporal que sostiene todo relato, sea cinematográfico o no, consistente en la actualidad y en la confidencialidad de quien lo refiere con el espectador y la distancia temporal con los hechos relatados, objeto de reconstrucción. En este caso el espectador es invitado a participar en esta reconstrucción del lado del narrador, compartiendo con él sus pesquisas, asistiendo a la puesta en escena de los testimonios que recoge, siempre parciales, imprecisos y precarios, a la vez que es interpelado para recomponer y suturar las piezas dispersas por el relato de aquellos dramáticos acontecimientos que movilizaron, en su momento, la actividad "informativa" de los medios y la atención del público.

En la revisión televisiva propuesta, aunque inacabada por Welles, se pueden apreciar dos líneas de tensión. De una parte, entre la narración actual y los acontecimientos que toma como objeto de relato, median otros relatos, aquellos relacionados con el espectáculo informativo que los señaló como sucesos de interés público. Los testimonios que Welles convoca incorporan aquellos relatos informativos al "saber" sobre los hechos. El director propone una vuelta, un regreso al lugar de los acontecimientos con la convicción de que los mismos están contaminados por las versiones mediáticas manejadas por los sujetos que ahora son convocados en su reconstrucción, incluido el espectador. Esta vuelta de tuerca narrativa implica también al propio narrador quien situado al lado de los nuevos protagonistas del drama, los testimonios convocados para la exhumación de los trágicos acontecimientos, rehúsa al saber omnisciente del observador imparcial y a la recreación plausible de los hechos desde una posición externa al desarrollo de los mismos, para inmiscuirse en la diégesis y participar en la deriva y en la precariedad en que se desarrolla el relato de los mismos. Los testigos, movilizados por las preguntas del director relatan de forma confusa, parcial e incluso contradictoria, lo que supuestamente saben acerca de los luctuosos acontecimientos a la vez que confiesan sus impresiones y opiniones al respecto, tanto por su supuesta proximidad con los mismos en el momento en que acontecieron, como por su experiencia de los relatos que desde los medios de comunicación los reconstruyeron, proponiendo de esta forma al espectador un apilamiento narrativo susceptible de múltiples intersecciones y recorridos, sobre el que, a la manera de los juicios, reclama un trabajo interpretativo por su parte. Se configura así una estructura laberíntica que abre el texto audiovisual a múltiples recorridos, conexiones y bifurcaciones, un territorio narrativo incierto por el que el espectador debe deambular tomando sus propias opciones y desechando otras, colaborando, en definitiva con el texto.

De otro lado, Welles renuncia a la pretensión de construcción de una versión "definitiva" de los hechos que somete nuevamente a escrutinio, confiando esta labor al trabajo del espectador. Esta concepción particular del "documento" lle-

va al director a afirmar en un periódico francés la estrategia general que anima el relato: “los testigos expondrán lo que saben y el público actuará como si fuese un jurado”<sup>22</sup>. Orson Welles aporta materiales al espectador con el fin de de someterlos a una nueva mirada que éste es invitado a ejercer.

Esta forma de interpelación y de movilización del trabajo del espectador es una constante en la obra cinematográfica del director quien, desde su primera realización cinematográfica *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) hasta las diversas versiones de *Mr. Arkadin* (*Mr. Arkadin/Confidential Report*, 1954), su última realización antes del encuentro con la televisión, explora el potencial de los laberintos narrativos no solamente como un recurso para la dilación, sino fundamentalmente como una propuesta textual que pone en entredicho las posibilidades de acceso y conocimiento inmediato de una realidad que se muestra esquiva, ajena a la pretensión de exhibición de la verdad de los hechos objeto de relato. Los filmes de Welles ponen en escena un mundo confuso, en crisis, donde los sujetos presentan identidades en proceso de descomposición, un mundo carnavalesco, como en *Mr. Arkadin*, donde la fascinación del autor por las máscaras goyescas, el atavismo de los rituales religiosos y la presencia kafkiana del castillo simbolizan la confusión del laberinto por el que deambulan los personajes de una intrincada trama y con ellos el deseo de saber del espectador.

La pesquisa, la investigación, la interrogación y la búsqueda infructuosa de la verdad presiden el universo narrativo wellesiano. Un universo en el que las convenciones genéricas del relato y la frontera entre la ficción, el mito y la realidad se ve íntegramente transitada. En *Fraude* (*F for Fake/Question Mark*, 1973), un filme-ensayo inspirado en la delación de las convenciones del documental televisivo, dedicado en este caso a un famoso falsificador de cuadros, el director introduce al espectador en el complicado juego de las falsas apariencias, de la copia y de la falsificación, corolario de este proceso de experimentación formal sobre las aparentes evidencias de la imagen y la llamada al espectador a la reflexión acerca de su controvertido compromiso con la realidad.

Además de los dos capítulos citados, la serie *Around the World with Orson Welles* se compone de otros tres episodios dedicados respectivamente al País Vasco, las corridas de toros y al simbolismo de Saint-Germain-des-Près, proyectado como territorio mítico de la cultura parisina. De los dos programas dedicados al País Vasco, *The Land of the Basques* y *Basque Pelota*, tan sólo uno de ellos, el dedicado al juego de la pelota llegó a emitirse y en él pueden apreciarse algunos de los procedimientos narrativos utilizados en los capítulos anteriormente comentados, y que luego serán desarrollados en el episodio dedicado a las corridas de toros, titulado *Spain: the Bullfight*, una de las pasiones confesadas del autor, relatado como si del análisis de un ritual se tratase. Un último capítulo completa la serie *Around the World With Orson Welles*, titulado *The Third Man in Viena*, del que pese a que llegaron a filmarse diversos materiales, no se emitió ni se conserva copia conocida del mismo.

---

22. Citado en Orson Welles, Santos Zunzunegui pp. 271.

Tanto en el relato *The Land of the Basques*, como en *Basque Pelota*, Welles pone en escena personajes, situaciones y actividades que pueden ser leídas como la representación de una serie de sujetos inmersos en sus formas de vida y de actividad. Sin embargo, el espectador no puede dejar de preguntarse por lo que éstos representan desde el momento en que son convocados a escena para ser confrontados con las cuestiones que el director plantea: ¿qué son los vascos?, ¿cuáles son sus orígenes?, ¿cuál es, en definitiva, el enigma que estos sujetos ocultan a una primera y desprevenida lectura de sus formas de expresión y manifestación? Orson Welles no enfoca su cámara sobre un colectivo, sino sobre las representaciones de resonancia mítica que median entre las imágenes del mundo de los vascos captado por la cámara y el deseo de ver y de saber del espectador. La misión pedagógica de la televisión de los 50 se conforma bajo este proyecto de dar a ver y así hacer saber al espectador todo aquello que se someta al cuestionamiento de la cámara, pero ocultando al mismo tiempo el hecho de que, en la pretendida inmediatez y transparencia de sus enunciados, se encuentra la instancia mediadora del mito que organiza y determina la forma de interrogar y de revelar la significación del mundo. Según Barthes,

al devenir en forma el sentido aleja su contingencia, se vacía y empobrece (...), el sentido contenía un sistema de valores: una historia, una geografía, una moral (...) que ha sido preciso poner entre paréntesis (...) para liberar la imagen y prepararla para recibir su significado (...) haciéndose cómplice de un concepto que viene ya construido, digno de ser ilustrado (1980:209-210).

## 5. AROUND THE WORLD WITH ORSON WELLES Y LA PELOTA VASCA

Orson Welles rueda en el País Vasco-francés, para un mismo proyecto televisivo, la mayor parte de los materiales que luego compondrán los dos capítulos dedicados a los vascos: *The Land of the Basques* y *Basque Pelota*. Algunos contraplanos tomados para dar continuidad y mayor juego visual a las escenas construidas en torno a la entrevista de personajes serán rodados posteriormente, en otras localizaciones ajenas al País Vasco. Ambos episodios comparten un mismo montaje de secuencias dedicadas a la presentación e introducción de las primeras cuestiones acerca de los vascos y un mismo epílogo. Tanto en la presentación como en el epílogo la frontera tiene un papel fundamental, funcionando a la manera de una advertencia, como aquella indicación que bajo el enunciado "*no trespassing*" inscrito en un cartel, abría la secuencia inicial y el relato de la pesquisa acerca de la misteriosa personalidad del ciudadano Kane. Si en aquella primera realización cinematográfica la cámara desobedecía la prohibición para adentrarse en el intrincado laberinto de *Xanadú* e indagar en la leyenda que rodeaba la controvertida biografía de Kane, confrontando unos con otros sus dispersos fragmentos, ahora Welles sitúa y ancla la cámara en la frontera, frente a la barrera que prohíbe su trasgresión y la circulación libre por el territorio que se propone explorar e interrogar. Cuando el narrador toma la palabra y advierte de esta limitación, inicia un juego de laberintos para hacer discurrir el relato acerca de los vascos, de su forma de vida y tradiciones, por el intrincado territorio del mito, sin dejar por ello de confrontarlo.

*Basque Pelota* se inicia con una locución enigmática: “Les habla Orson Welles desde detrás de la cámara”. La televisión de los 50 privilegiaba la familiaridad, la cita reiterada con personajes ya conocidos por el público. Mientras dura la locución, el espectador observa un plano de detalle de una cámara que orienta el objetivo en su dirección y en cuya lente se aprecia la silueta de un sujeto (Fig. 1). Este primer plano corresponde al encuadre de una cámara situada frente a la que se nos muestra en campo y en cuyo contracampo el espectador ha quedado, mediante esta figura expresiva, comprometido. Si Orson Welles habla desde detrás de la cámara, desde cuál de ellas lo hace, ¿desde detrás de aquella que se nos muestra en campo? o bien ¿desde detrás de ésta que pertenece al espacio de la producción y posiciona la voz del locutor en el lugar metadieético desde el que se observan los acontecimientos de la diégesis? El lugar incierto de la voz en *off* toma parte en el juego de espejos y de las nuevas incertidumbres que el relato presenta bajo la excusa de abordar la temática del deporte y del folklore vasco.

Este gesto inicial recuerda al realizado en el filme de Dziga Vertov *El hombre de la cámara* en el que la cámara y el operador se dirigen directamente al espectador para interpelar y confrontar su confiada mirada sobre el espectáculo que el filme se dispone a poner en escena. El relato dentro del relato, a la manera de un *mîse en abyme* inicial, previene de una lectura meramente informativa de los hechos que viene a relatar y de la distancia que media entre el narrador y los mismos, así como la renuncia a un conocimiento coherente, exhaustivo y mucho menos inmediato y directo de aquello que en primera instancia parecía constituir su objeto privilegiado, aquél que el proyecto televisivo prometía revelar: el misterio de los vascos.

La locución continúa sobre el primer plano fijo de la cámara, anunciando: “una cámara dirigida, para este programa, hacia un rincón de Europa remoto y poco conocido, el país de los vascos”.

El propósito del relato queda así enunciado como la búsqueda e indagación de un misterio que sólo la cámara puede revelar y atestiguar en contacto con el objeto de la representación. Un rápido barrido de cámara provoca una incisión, un emborronamiento de la imagen que rompe la continuidad del relato. La repetición de este procedimiento a lo largo del episodio advierte al espectador de que es la forma en que convencionalmente el cuerpo del filme se prepara para acoger la inserción de otro cuerpo extraño para el relato, una presencia insidiosa que invade y a la vez estructura la programación televisiva: la cuña publicitaria.

Tras el pregenérico, una panorámica descubre progresivamente que nos hallamos en una frontera y en ella advertimos, al final del movimiento de cámara, la presencia del locutor en la escena. Welles muestra un escorzo de su espalda e inicia un giro en el sentido de la panorámica, para dirigir la mirada, en un *raccord* de montaje perfecto, sobre el inserto de un cartel que identifica el territorio situado al otro lado de la barrera. “Situamos la cámara –continúa la voz en *off*- justo en una frontera internacional (...), en aquel lado se encuentra el antiguo reino de Navarra” (Fig. 2). Como advierte el locutor, la cámara se halla situada en un espacio liminar, que el observador no puede franquear, un espacio

nuevamente incierto que se suma a la incertidumbre de la ubicación de la voz que al comienzo del episodio interpelaba al espectador desde un lugar ambiguo, fuera de la escena. El propósito con el que la cámara se dirige al encuentro de los acontecimientos del mundo, presta a revelar su misterio, se encuentra ahora con un obstáculo insalvable que compromete todo el proyecto y la confianza del espectador en la capacidad de quien lo ha enunciado.

La confusión inicial provocada por este artificio narrativo será parcialmente resuelta por la incursión de la figura del propio Welles en la diégesis, quien a partir de este momento actuará como maestro de ceremonias del espectáculo que se despliega ante los ojos del espectador. Pero, así y todo, el relato ha quedado marcado por la encrucijada inicial y el apilamiento de niveles narrativos por los que deberá transitar su deseo de saber, a merced a partir de este momento de las dilaciones, peripecias y estrategias desplegadas por quien se afirma en el filme, a la manera de los prestidigitadores de feria, como el gran artífice del relato y del secreto que se reserva revelar, y en cuyo desvelamiento el espectador es llamado a participar.

La panorámica continúa su recorrido hacia el otro lado de la frontera, acompañada por la locución: “... y allí donde los Bajos Pirineos comienzan a acercarse al mar, está Francia”. La panorámica se demora en un horizonte de montañas en tanto que la cámara, junto con Orson Welles continuando con su función de presentador, permanecen en tierra de nadie, en el umbral de un relato enmarcado por “aquel lado del antiguo reino de Navarra” y “allí donde (...), está Francia”, una frontera que no será traspasada a lo largo de la narración y sobre la cual pivotará su desarrollo hasta su conclusión. El espacio del



Fig. 1. Plano inicial.



Fig. 2. Welles en la frontera.



Fig. 3. Grupo franqueando la frontera.

narrador queda así caracterizado por una ambigüedad de la que no se desprenderá en su decurso narrativo. “Esta parte sigue muy vigilada...” afirma el locutor, mientras se gira y vuelve la mirada sobre la barrera que marca la línea fronteriza, continuando “después de la guerra civil esta frontera estuvo cerrada. Una especie de telón de acero a pequeña escala” para concluir irónicamente: “al menos en teoría” (Fig. 3).

La ironía acompañará el comentario de Orson Welles a lo largo de la narración, abriendo un nuevo espacio discursivo, una nueva *terra incognita* desde la que el director ejerce su mirada distante y escéptica acerca de la posible dilucidación de las cuestiones que procede a plantear: “los que viven aquí no son vascos ni españoles, son vascos”, “los vascos son como son”, “¿cómo son los vascos?”, “lo único que sabemos seguro es lo que no es un vasco”. “Además de no ser franceses ni españoles, los vascos no son mediterráneos, ni alpinos, ni magiares, ni celtas...”. La ironía es una figura retórica oblicua mediante la cual se da a entender algo distinto de lo que explícitamente se dice. La ironía permite al locutor jugar con la ambigüedad de sus enunciados, abriendo un amplio espacio semántico entre *lo* dicho y el *querer* decir, un juego en el que el interlocutor debe actuar interpretativamente, implicándose en la connivencia con los sobreentendidos y los dobles significados, una vez advertido del escepticismo con el que el narrador se aproxima a las convenciones que sustentan la relación informativa prevista, de manera genérica, por la propuesta textual. La ironía es introducida en el discurso mediante una sobreactuación en la forma de decir que afecta al tono, a la actitud o la disposición de los elementos de la comunicación. Al ironizar acerca del objeto a desvelar, el narrador reclama la atención del espectador sobre la *forma* del decir, de manera que todo el proyecto comunicativo queda contaminado por la ambigüedad de la enunciación, por la distancia entre el modo de decir y lo efectivamente dicho, y por la apertura de una relación de connivencia y de confidencialidad con el enunciador que afecta a la verosimilitud y a la credibilidad de sus enunciados. Al ironizar, Welles despliega un velo de desconfianza sobre las convenciones que rigen el modelo pedagógico sobre el que se sustenta la institución televisiva, afectando con ello al contrato fiduciario que reclama una relación de confianza y de aquiescencia con lo que allí queda exhibido y narrado.

El repertorio de gestos iniciales tales como la cámara inscrita en el juego de espejos, el umbral que no puede traspasar o el comentario irónico, junto con el incesante tránsito de la figura del director entre el enunciado y el espacio de la enunciación, señalan y a la vez confrontan insistentemente la forma en que el dispositivo televisivo dispone la relación comunicativa como un vínculo de confianza y de veridicción, tras el postulado de la inmediatez y de la transparencia del discurso audiovisual. Pero interpela también de manera insistente la reducción que el mito hace de lo vasco al misterio de sus orígenes, a su carácter excepcional, señalando su actividad como una pauta de interrogación y de lectura que empobrece el sentido y lo aleja de la contingencia. Al transformar la historia en naturaleza (el carácter de los vascos), al reducir lo otro a lo mismo (el exotismo vasco) o recurrir a la tautología (los vascos son vascos), el mito escapa al dilema, naturalizando el concepto sobre el que se sustenta:

entonces se comprende por qué, a los ojos del consumidor de mitos, la intención, la argumentación puede permanecer manifiesta, sin que parezca, sin embargo interesada (Barthes, 1980:223).

A partir de los gestos narrativos compartidos que inauguran el relato de *The Land of the Basques* y *Basque Pelota*, Welles introduce junto con la sospecha sistemática acerca de la adecuación del relato a las convenciones genéricas impuestas por el dispositivo, el cuestionamiento sistemático del mito, bajo la apariencia de cuestionar el mundo, pero siempre a condición de que el espectador sepa leer...

Tras la secuencia inicial, la cámara retoma la espalda de Orson Welles en campo, quien gira sincronizado con su movimiento, para revelar la plaza de un pueblo donde varios grupos de personas, en ambiente festivo, entre sorprendidos y divertidos ante la presencia del director se aproximan a saludarle. Entre tanto, la voz en *off* insiste en su letanía de negaciones "...ni germanos, ni semíticos, ni escandinavos y tampoco arios". Al fondo de la imagen se observa el desarrollo de un partido de pelota. En el plano siguiente aparece un grupo de varones, sentados alrededor de una mesa, ataviados con idéntica indumentaria y todos ellos tocados con la tradicional boina vasca.

Nadie sabe quienes fueron sus antepasados –advierte el presentador-, según ellos Adán y Eva eran vascos puros. Y es verdad que son algo así como los piel roja en América, son aborígenes.

Un *irrintzi* finaliza la secuencia y Orson Welles se adentra en el territorio del mito. El relato acerca del pueblo vasco que se ha iniciado de forma descriptiva, pegada al espacio, al tiempo y a los sujetos que la cámara encuadra, comienza a distanciarse de la inmediatez de la imagen, en la medida en que el narrador parece advertirnos de la imposibilidad de revelar el misterio que acompaña a algunas de las cuestiones enunciadas. Si la cámara no podía traspasar primero la frontera y explorar libremente lo vasco sobre el territorio, sugiriendo un espacio velado e incógnito, la incursión ahora en el territorio del mito añade un estrato más al denso apilamiento narrativo que Welles propone al espectador.

A lo largo de estas secuencias iniciales la cámara ha tenido un papel protagonista en el desarrollo de la narración. La cámara, presentada como un personaje más del argumento, se comporta ahora como una prótesis visual del narrador. Sincronizada con los movimientos y con la mirada de Welles en su papel de informador, la cámara revela, anticipa, corrobora y dirige la atención del espectador, funcionando como una mirada subjetiva que homologa la del director-locutor-narrador, con la mirada del destinatario de la propuesta fílmica.

Para Welles la cámara no es un simple mecanismo de registro de la realidad. En su forma de operar queda también registrado algo que sólo es vagamente detectable: una forma de pensamiento.

Creo –afirma Welles- que la forma visual viene de un método de pensar, si se puede llamar así (...), es curioso que la gente tiende a pensar que mi primera

preocupación es lo visual, los simples efectos plásticos (...), no me paseo por ahí como un coleccionista eligiendo bellas imágenes y pegándolas unas junto a otras. Si el montaje es tan fundamental para mí, es porque creo en él como un medio poético (...), la poesía debe poner los pelos de punta, ha de sugerirnos cosas más tarde, debe hacernos evocar más que lo que vemos (...); intento descubrir en el cine no ya sorpresas técnicas o choques, sino una mayor unidad de la forma (...), una forma que sea cognoscible inmediatamente (...). Y la idea de la concepción interna del autor del film ha de ser, por encima de todo, tender a una unidad de forma (2005:305).

Orson Welles explora la construcción de esa forma a partir de materiales de diversa procedencia –teatro, radio, cine, televisión- y de modalidades diversas de relato –mito, información, ficción, reportaje documental, etc-. Pero para este propósito, la unidad de forma pretendida no podía ser la del mero sometimiento a las convenciones sobre las que operaba el dispositivo televisivo. Welles atraviesa, relaciona e indaga en los diversos imaginarios que recorre una estética de la transposición visual de materiales heterogéneos que, al estilo del manierismo, no se inspira ya en la experiencia del mundo, sino en la experiencia de los textos y de la cultura. Entre las imágenes del mundo y su recepción y lectura media la representación, entendida por Welles como una búsqueda formal, como un mecanismo de intervención e incursión en el territorio de los mitos que alimentan la significación que los miembros de una comunidad otorgan a sus formas de vida, de relación y de cultura.

El relato acerca de la pelota vasca, al igual que en el resto de los episodios que componen *Around the World...*, discurre en dos planos. En un primer nivel, el testimonio de Orson Welles, con su presencia y su palabra dirigida directamente al espectador, asegura en escena la inmediatez y aparente espontaneidad del curso de los acontecimientos que la cámara filma y que el montaje organiza con los procedimientos de una sofisticada continuidad. Los movimientos de cámara sincronizados con las evoluciones del presentador en escena, la construcción de elaborados contraplanos y de planos subjetivos, reclaman y tratan de asegurar la connivencia del espectador con la actividad del narrador, su proximidad y participación en la búsqueda de un sentido acerca de la realidad en cuestión. En un segundo nivel, la reconstrucción de las artes de caza, de las formas de practicar el juego de la pelota, la fiesta o el contrabando, son representados mediante un montaje meramente alusivo, retomado incesantemente por el discurso primero que describe, comenta, argumenta e ironiza acerca de las formas de vida, la lengua y folklore vasco. El mundo representado por la cámara, los sujetos y actividades que realizan, el mismo desarrollo visual del juego de la pelota vasca, se muestra precario y resulta escasamente autónomo respecto de la palabra que lo comenta y que conduce la atención hacia otros ámbitos de reflexión.

La secuencia de montaje dedicada a la "caza" de la paloma sirve de excusa para aludir al contrabando, una práctica ilegal extendida a lo largo de la frontera, así como para relacionar el arte de las redes para atrapar palomas con la pesca de la ballena, una forma peculiar de pesca supuestamente inventada también por los vascos. La forma de vestir, de bailar, las formas musicales y el juego de la pelota son presentados por Orson Welles como algo propio, original y enigmático

en el folklore vasco cuyas raíces se hunden en el espesor del mito. Sin embargo, lejos de demorarse en el relato de los orígenes, Welles procede a la ruptura narrativa y a la movilización del lugar privilegiado desde el que el espectador asiste a la representación para confrontarlo con ella. Por este motivo, no duda en dirigir una pelota directamente al objetivo de la cámara, creando un efecto de sorpresa autorreflexiva en el espectador, señalando su lugar y su compromiso con la observación de los acontecimientos que se desarrollan en la escena.

El relato welliesiano no reconoce un único lugar privilegiado para el espectador. El espectador es incesantemente interpelado para transitar los diferentes niveles narrativos y reflexionar desde cada uno de ellos acerca del desplazamiento de la mirada propuesto. El espectador de-subicado se encuentra impelido a abandonar la confortable posición espectral que el relato clásico prefiguraba para el destinatario de la propuesta fílmica. Esta movilización de la mirada advierte de la precariedad de los puntos de vista adoptados, de las presunciones que organizan la puesta en escena y del intrincado laberinto narrativo por el que discurre el acceso cognitivo a los hechos objeto de atención.

Welles vuelve a llamar la atención acerca de la cámara situándola en la misma pared del frontón (Fig. 4) y creando nuevos efectos visuales que subrayan su presencia y la precariedad de una mirada en ocasiones anclada en la diégesis (Fig. 5) y, en ocasiones, anclada al lado del narrador, en posición de espectador del juego que se desarrolla en el frontón (Fig. 6) y desde la que se comentan las diversas modalidades de este deporte y la participación en el mismo de los diferentes estamentos de la sociedad vasca: aficionados, jugadores profesionales, pescadores, pastores niños, niñas, sacerdotes y contrabandistas, atestiguan, con su práctica ante las cámaras el favor de los vascos por el juego de la pelota.



Fig. 4. Cámara en el frontón.



Fig. 5. La mirada interpelada.



Fig. 6. La cámara en campo.



Fig. 7. Welles junto a la cámara.



Fig. 8. Welles, Chris, público y cámara.



Fig. 9. Niños jugando al “yoki garbi”.

Pero Orson Welles insiste en la mediación ejercida por su voz y su presencia junto a la cámara (Fig. 6) en el acceso del espectador a las prácticas objeto de representación. Mientras mira directamente a la cámara apoyado en otra cámara que supuestamente ha filmado las escenas anteriores, Welles afirma un aquí y ahora, en presencia del espectador -“la orquesta que han visto y que todavía están oyendo (...)”, se llama estudiantina (...), espero haberlo pronunciado bien” (Fig. 7)- sirviéndose nuevamente de la ironía autorreflexiva para introducir un nuevo informador: “es americano, un amigo mío de 11 años de edad, nos encontraremos con él dentro de un momento”. Se trata del hijo de Charles Wartonbaker, un amigo, escritor -confiesa Welles-, que vivió varios años, hasta su fallecimiento, en el País Vasco-francés y a cuya familia el director afirma haber venido a visitar. Estas declaraciones de Welles ante la cámara abren un espacio confidencial entre el espectador y el locutor por el cual aquél se presta a penetrar en la intimidad de la vida y los sentimientos del espectador, reforzando así la relación de connivencia y la relevancia de los sobreentendidos con que Welles adereza el relato a la vez que reafirma, al confesar los motivos que animan su aproximación a los hechos objeto de observación, su posición central en el mismo. Welles intercambia un saludo con Chris. Mediante la construcción de un cuidado montaje de planos y contraplanos,

el niño se incorpora al espacio del narrador para, a partir de ahora actuar junto a él como invitado peculiar “un americano jugando a la pelota vasca” y a la vez interlocutor, informador delegado y comentarista de las peculiaridades de las diferentes modalidades de la pelota vasca -“gran chistera”, “yoki garbi”, “pelota mano”, “rebote”-, los mejores jugadores, las apuestas y diversas anécdotas e historias relativas a sus practicantes, volviendo con ello la mirada hacia la historia de fondo, el mito de los orígenes de los vascos y de sus formas

de vida y folklore: “según la leyenda, el primer partido se jugó en el Jardín del Edén, utilizando la manzana como pelota”.

En un plano de cuidada composición podemos apreciar el intrincado cruce de miradas que articulan y a la vez dispersan el desarrollo narrativo. Mientras Orson Welles dirige su mirada directamente al espectador (Fig. 8), habituado ya a las confidencias del narrador, Chris, su interlocutor en escena sigue las peripecias del partido que se juega tras la cámara y que un contraplano, perteneciente a la toma de una cámara que se aprecia en el encuadre, pronto revelará (Fig. 9). Finalmente, un niño situado en segundo plano observa con extrañeza y recelo la cámara que filma el conjunto. El espectador así interpelado es reclamado nuevamente a entrar en escena, atrapado en el cruce de cámaras, movilizado a participar y a indagar, junto con el narrador y sus interlocutores, la pesquisa abierta al comienzo del relato y afrontar así su irresoluble dilema.

En un nuevo giro narrativo, el niño expresa el carácter engañoso de lo que venimos observando. “Este es un juego para turistas –advierte Chris-, (a los vascos) les gusta más el joki-garbi “. Ante la sorpresa de Welles, el niño explica la diferencia entre las modalidades de juego. La observación subraya un nuevo distanciamiento con la posibilidad de comprensión de los acontecimientos objeto de observación. La mirada del turista –y del espectador que en ella se reconoce– implica, en primer lugar, un marco cognitivo limitado para el acceso al sentido del folklore vasco. Se trata del señalamiento de una mirada impregnada por el mito y por el deseo de ver del espectador que son interpelados como una forma precaria de apropiación visual de la realidad que se presenta huidiza y enigmática. Ante esta mirada, el observado prepara su propia puesta en escena, practicando un juego que no es el verdadero juego, sino un espectáculo preparado para satisfacer la mirada de ese sujeto extraño que lo observa y que anticipa que, con la apropiación de su representación, satisfaga a modo de souvenir visual el deseo de aprehensión y de consumo del turista. “Muy bien –concede Welles–, dentro de un rato iremos a ver el yoki-garbi”. Pero antes de revelar el secreto un nuevo barrido de imagen prepara la inserción publicitaria que escancia el relato en múltiples fragmentos amenazando la atención debida del espectador y que con el fin de asegurar su permanencia la confidencia anticipatoria del director ha dispuesto como trampa dilatoria.

¿Qué significa joki-garbi, Chris?, pregunta Welles. Significa “juego puro” afirma el niño, a lo que Welles replica “Más genuina. Quizás más antigua. ¿Crees que será más antigua?”. “Diría que sí –contesta el niño–”. “Sí”, sentencia Welles. La antigüedad, el pasado remoto, el significado primero, inaccesible, vuelve nuevamente, desde la historia de fondo que tensiona todo el relato, para proyectar sobre la pantalla mítica de los orígenes la inescrutable identidad de los vascos.

Las últimas secuencias vuelven sobre la misma plaza con que comenzaba el relato. Un día festivo, domingo de Pentecostés. Tras la salida de la Iglesia, el pueblo se reúne para presenciar el partido de pelota mano, mientras la voz de Welles –en ocasiones en *off*, otras directamente a cámara, con el apoyo de Chris– relata historias de resistencia, de contrabando, junto a leyendas acerca del peculiar carácter y proezas realizadas por “pelotaris”, metamorfoseados en personajes de

leyenda: “No es más que una leyenda. Este país está lleno de leyendas”, sentencia Welles, para continuar ironizando “lo sorprendente es que algunas de ellas son ciertas”. El pelotari y sus cualidades excepcionales apuntan, sin llegar a explicitarlo, hacia los gestos heroicos y prometeicos que dieron lugar a los relatos de los orígenes, inaugurando un tiempo que pese a no haberse constituido todavía en historia, marca ya un antes caótico y un después cósmico que se proyecta sobre el presente. El juego de la pelota representa aquel momento incógnito y sus jugadores mantienen el carácter y la excepcionalidad de los “aborígenes” continuadores de aquella estirpe de vascos fundadores que proyectaron su propio orden sobre el mundo. Welles toma el mito, lo actualiza para la cámara, pero al mismo tiempo lo hace desde una distancia irónica, cargada de sobreentendidos, abriendo un amplio espacio entre el enunciado y la enunciación, entre lo dicho y exhibido por las imágenes y el modo de decir, un territorio liberado para el pensamiento por el que invita a deambular al espectador.

Un fundido a negro introduce la secuencia final, un nocturno con el que se concluye el simulacro narrativo de una jornada dedicada a desvelar el secreto de los vascos. La gestión del tiempo es significativa en la economía de dispositivo televisivo: el tiempo de lo cotidiano compartido y estructurado mediante la programación diaria hacen de la jornada una unidad de medida del tiempo “familiar”, estandarizada por el medio. La jornada representa un orden y una clausura del tiempo vivido que parafrasea y se homologa con el orden y la clausura del relato.

En la escena nocturna, Chris ejecuta a la guitarra el fandango que ha actuado como estribillo de todo el episodio: “Haurak ikas zazue ...”, cuyo significado el niño revela al director advirtiéndole que en el mismo se compromete bajo un mismo mandato la práctica del euskera, el juego de la pelota y la danza. La secuencia representa un encuentro con la densidad de lo sagrado, a través del niño transformado aquí en maestro de ceremonias. Es el único momento en que a lo largo del capítulo escuchamos hablar en euskera, en tanto que Chris, diligentemente, inicia a Welles en el misterio de su significado. La canción expresa un mandato, una suerte de exigencia y a la vez de promesa de pervivencia del misterioso ser de los vascos, reunido en la trinidad: euskera-pelota-danza. Welles recoge su sentido y lo transmite al espectador inmerso en un nuevo *tempo* narrativo, más lento y misterioso, en tanto que su rostro en el claroscuro de la penumbra resulta apenas iluminado por los fuegos artificiales de una fiesta que se celebra en la distancia. Welles, en primer plano, se dirige a la cámara para expresar en la intimidad con el espectador la confesión del deseo de su recién desaparecido amigo americano:

agradecía los años que pasó en el País Vasco, pero lamentaba (...) no haber logrado realizar el mandato expresado en la canción, hablar vasco, bailar el fandango y jugar a la pelota,

aunque, al parecer, continúa Welles “Chris lo está consiguiendo”.

La pretensión de una explicación convincente del misterio vasco –hablar euskera, bailar, participar en el juego- queda así homologada con el deseo frus-

trado de su amigo, velando el proyecto narrativo y cuestionando su posible realización. Welles se acerca al País Vasco con la doble determinación de emplazar el dispositivo televisivo en el punto ciego en el que éste se encuentra con el mito y queda confinado en la red tejida por su forma de pensar y significar el mundo como misterio y, en segundo lugar, con la pretensión de confrontar la mirada enunciada por su amigo. La mirada del turista y el deseo de ver del espectador quedan definitivamente emplazados en un plano parcial y precario de conocimiento, mientras que confía en el niño y en su inmersión en la realidad la posibilidad de un conocimiento compartido del ideal romántico que anima la aproximación al "ser vasco".

Tras un largo fundido encadenado la cámara se remansa en un paisaje bucólico, el territorio del mito incontaminado al que Welles devuelve la pretensión de conocimiento de lo vasco. El epílogo nos devuelve al lugar marcado por la realidad de una guerra "... donde comenzamos, la frontera..." que, sin embargo, en el día señalado de Pentecostés es transitada libremente, borrando las barreras y fronteras con la celebración festiva. Welles presenta una forma peculiar de filmar las escenas festivas que salpican el relato, introduciendo la cámara en la proximidad de los cuerpos que danzan, distorsionando sus rostros y evoluciones, en una especie de percepción subjetiva y caleidoscópica de la fiesta, que en ocasiones recuerda las secuencias carnales de su reciente Mr. Arkadin. El carnaval, objeto de fascinación de Welles, representa la inversión de los valores del mundo convencional, la posibilidad de intercambio de roles que sumerge el orden en la confusión y restituye el caos primigenio. El carnaval constituye en la retórica wellesiana un flash-back radical, la puesta en escena de un tiempo liberado de convenciones en el que la relación espectacular con el mundo queda abolida para dar paso al juego de las formas, la trasgresión de las normas que organizan la mirada institucionalizada sobre el mundo, abriendo, a igual que los laberintos, nuevas posibilidades al sentido.

La frontera es el lugar en que queda anclado el espectador y en el que se cierra el ciclo temporal abierto por el relato. Este bucle espacio-temporal moviliza la circulación de leyendas, de las pequeñas historias y avatares de la vida, pero protege al mito del desvelamiento de los secretos que encierra.

"Es hora de finalizar", afirma Welles, con un final de fábula en el que a diferencia del colofón clásico, el vasco afirma "... y si vivieron bien, murieron bien". El enigmático final de cuento concluye el relato y devuelve al espectador a su precaria posición espectral, satisfecho por su participación en la transacción narrativa, pero insatisfecho en su pretensión de conocimiento de las cuestiones planteadas al inicio.

De esta forma, Orson Welles emplaza e interpela el dispositivo televisivo y su pretensión pedagógica de satisfacción del deseo de ver y de saber del espectador. El recorrido narrativo ha satisfecho el espectáculo de la mirada, pero ha dejado sin desvelar las incógnitas con que el espectador se incorpora al relato. Tan solo queda el encuentro de una forma (audiovisual) con otra forma (folklore), con la que dialoga mediante la construcción de una mirada que Orson Welles actualiza como una narración apta para turistas, como la de "aquellos narradores en la

plaza del mercado”, una narración que transita de lo confidencial a la promesa de una revelación que sin embargo es infinitamente postergada.

## 6. A MODO DE CONCLUSIÓN

En su acceso a la televisión, el director renuncia al objetivismo con que el discurso televisivo organiza la puesta en escena informativa de la realidad, para exacerbar el punto de vista narrativo, procediendo a una torsión de la forma que pasa por la ruptura de la lógica espacio-temporal y de su coherencia, regularidad y homogeneidad, para orientarse hacia la búsqueda de un artefacto narrativo que transita constantemente la frontera entre la realidad y la ficción, pero a costa de realizar tales transiciones recurriendo a la instancia mediadora del mito.

Los años 50 representan el cruce de dos dispositivos caracterizados respectivamente por la apertura del relato cinematográfico a la experimentación de nuevas formas narrativas y por la institucionalización de un modelo pedagógico de televisión, tanto en sus convenciones informativas como ficcionales, así como por el acceso del gran público a las etnografías que, sin ánimo de rigor científico, la práctica del documental cinematográfico proponía bajo la promesa de someter a la mirada del espectador aquello que se le resistía a su asimilación: lo extraño, lo exótico, incontaminado, remoto o sencillamente “diferente”. Aquello que encendía la pasión del público y el deseo de apropiación a través de la mirada que el espectáculo cinematográfico ponía a su disposición como forma accesible, inteligible.

Pese a tratarse de una obra “menor” y quizá por ello dotado de la libertad de acción que el director progresivamente perdía en sus proyectos cinematográficos, la serie *Around the World with Orson Welles* y el capítulo dedicado a la pelota vasca en particular, se inscriben en este cruce de dispositivos en el que el director interviene con una torsión de las convenciones formales y la propuesta de un diálogo particular con el espectador que más allá de la mera transacción informativa, busca su incorporación al juego narrativo, interpelando sus prácticas espectatoriales y refutando la expectativa de ver y de saber inmediatos.

Dos son los principales métodos empleados por Welles para abordar este particular reto narrativo. En primer lugar, el director se enfrenta a la forma como un modo de pensamiento. El narrador se dirige al espectador, lo interpela, señala la presencia de la cámara y su anclaje en un lugar infranqueable –la frontera, pero también el misterio- y acomete el relato como una encrucijada, como un juego de espejos, una peripecia formal destinada a crear desorientación y confusión, en cuya resolución poco puede ayudar la precariedad de los informadores que son convocados: un locutor que desconoce el idioma de quienes son observados, unos sujetos reducidos a una presencia muda, un niño que afirma desconocer todavía el sentido de algunos comportamientos y actividades, además de una puesta en escena por parte de aquellos preparada para la mirada deficitaria, inconsistente, del turista ávido de entrar en contacto visual y asimilar lo diferente.

En segundo lugar, el director procede a una exacerbación de los procedimientos formales de la representación audiovisual. El artefacto narrativo se muestra extremadamente complejo en sus articulaciones, en ocasiones laberínticas, y en la hipertrofia del narrador que pese a que retoma incesantemente con su voz y su presencia, junto a los hechos narrados, el sentido del relato, inmediatamente lo dispersa por la diversidad de informadores que convoca en la escena y por la distancia irónica que reclama la atención y la participación interpretativa del espectador. Así, si bien Welles se muestra como un anfitrión infatigable en sus múltiples papeles de personaje, locutor, entrevistador, presentador, narrador, etc. renuncia, sin embargo, al mantenimiento del contrato fiduciario que la relación pedagógica reclama, mostrándose como un informador precario, sorprendido y en ocasiones frustrado ante la resistencia que le oponen las cuestiones que indaga, a revelar su secreto.

Welles renuncia al investimento en el espacio de saber que el discurso televisivo le tiene encomendado para proceder, por el contrario, a interpelar, desde la confidencialidad, el humor, la ironía y las connivencias compartidas, el lugar confortable del espectador que es invitado a un peculiar diálogo acerca de los misterios que se enuncian pero que el narrador renuncia a revelar.

El proyecto con que Orson Welles se incorpora a la televisión aún a riesgo de participar en sus convenciones formales trata, con su particular torsión formal, de abrir un espacio diferente de encuentro con el espectador, un espacio de acceso reflexivo y negociado al conocimiento que pasa por la interpelación sistemática del dispositivo audiovisual y por la interrogación del objeto de conocimiento cuya carga de valor, aquello que lo hace deseable para la mirada, no reside en la adquisición de un saber plausible, verosímil, sino precisamente en su cuestionamiento, en la confrontación de los procedimientos que lo informan y en la indagación del pensamiento que lo sustenta. Un discurso, en definitiva, que no versa ya sobre los acontecimientos del mundo –los vascos, la pelota vasca, el folklore-, sino acerca del propio dispositivo televisivo, cuyas convenciones quedan así puestas en entredicho, señaladas y comprometidas.

Al final, quizá todo fuera sueño y leyenda, como la pretensión inalcanzada del desaparecido amigo americano de conocer el sentido fabulado de la canción que su hijo ahora ejecuta a la guitarra: “Haurrak ikas zazue, euskaraz mintzatzen...”.