

«¿Cómo saber qué es real y qué no cuando el mundo entero está en tu cabeza?»

Pantallas fragmentadas, mundos rotos: *The Tracey Fragments* (B. McDonald, 2007)*

Marta Figàs Segura, Pablo Llorens Colera,
Antonio Loriguillo López, Víctor Radoselovics Serna,
Teresa Sorolla Romero[†]

Índice

1	Ficha técnica	2
2	Plano	2
3	Secuencia	8
3.1	Distribución de las secuencias	8
3.2	Continuidades cronológicas	10
3.3	Montaje	12
3.4	Puesta en escena	15
3.5	Transiciones	16
4	Relato	17
5	Integración interpretativa	25
6	Trama y argumento: torsiones y diferencias	25
7	Interpretación explicativa	30

*Trabajo supervisado por Dr. José Antonio Palao Errando (Dpto. de Ciencias de la Comunicación – Universitat Jaume I. Profesor de la asignatura Teoría de la Comunicación Audiovisual).

[†]Licenciatura en Comunicación Audiovisual – Universitat Jaume I de Castelló.

7.1 Aproximación histórica	30
7.2 Epílogo	33
Bibliografía	35

1 Ficha técnica

Título original: *The Tracey Fragments*

Nacionalidad: Canadá.

Duración: 77 min (Color)

Fecha de estreno: 8/2/2007 (*Berlinale*, Premio Manfred Salzgeber)

Dirección: Bruce McDonald.

Guión: Maureen Medved (novela)

Productoras: Odeon Films / Shadow Shows Production / Corvid Pictures / Alcina Pictures

Director de fotografía: Steve Cosens **Música original:** Broken Social Scene **Montaje:** Jeremiah Munce y Gareth C. Scales **Reparto:** Ellen Page | Tracey Berkowitz Maxwell McCabe-Lokos | Lance Ari Cohen | Señor Berkowitz Erin McMurty | Señora Berkowitz Zie Souwand | Sonny Berkowitz Slim Twig | Billy Zero Julian Richings | Doctora Heker

2 Plano

PARA empezar con el análisis pormenorizado del film, nos detendremos primeramente en los planos que lo conforman.

En cuanto a la *duración de los planos*, es decir, el tiempo que permanece en pantalla cada plano; podemos observar que, en líneas generales, la duración de éstos es corta. Así, mediante la sucesión de estos planos cortos (una media de unos diez segundos), el texto adquiere un ritmo rápido y marcado, que nos va proporcionando información de manera dosificada y aleatoria (no-linealidad de la narración). Estos impactos visuales están debidamente justificados por una narración aparentemente caótica que hace al espectador zambullirse en lo que acaba suponiendo una batería de imágenes, en un principio consideradas aleatorias, que le son dadas.

Durante todo el film predomina la utilización de una *pantalla fragmentada* que se convierte rápidamente (justo después de la auto-presen-

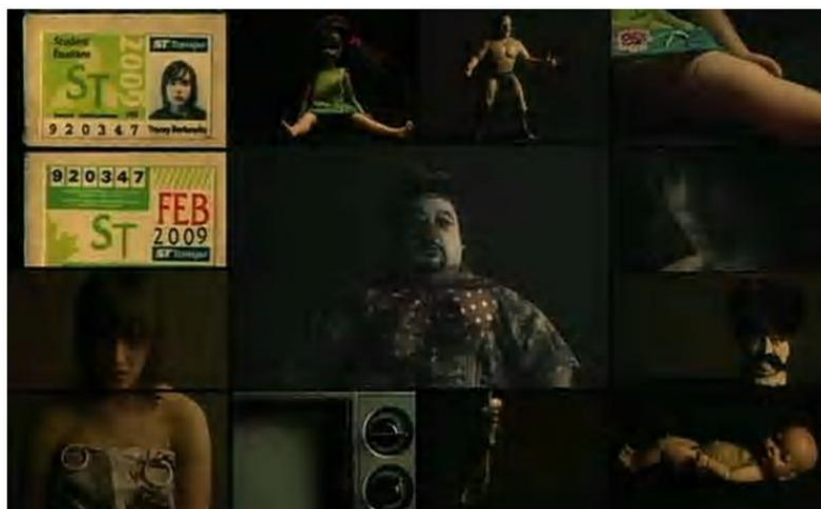
tación que la protagonista hace de sí misma, a partir de la cual su rostro se empieza ya a fragmentar) en el elemento estético narrativo más importante y en el que haremos hincapié más adelante. De esta manera, los diferentes planos están conformados a su vez por lo que podrían ser denominado *fragmentos*, sub-encuadres en su interior que suponen un collage de imágenes (inter)dependientes. Por lo que respecta a estos *fragmentos*, también podemos afirmar que se caracterizan por una duración breve, que nos va mostrando diferente información de una misma escena y con el dinamismo de las cuales detectamos a la protagonista y su psique. Se conforman, así, una suerte de planos-collage, que requieren un verdadero ejercicio interpretativo por parte del espectador en su afán por dotar de sentido a aquello se le es mostrado.

Existen excepciones significativas de planos cuya *duración* es mayor, ciertos planos más descriptivos que nos narran sub-tramas que tienen lugar en el film. La más destacable de ellas es el (casi) plano secuencia con el que se concluye la película (a partir de la hora y once minutos). Este plano destaca por su duración pero adquiere todavía más relevancia si señalamos que se trata del único fragmento del film en que la pantalla no se encuentra fragmentada: observamos a Tracey caminando, sin rumbo pero con convencimiento. Mediante una *steadycam* se acompaña a la protagonista en esa búsqueda sin fin de su hermano desaparecido al son del eco de su voz: «No one can stop me».

Por lo que respecta a las *angulaciones*, destacaremos un plano perteneciente a una de las escenas alrededor del minuto uno del film. En éste (después de aparecer sobre un fondo negro tres *fragmentos* aislados que nos muestran a Tracey sentada envuelta en una cortina, y detalles del suelo y los asientos del autobús) se nos muestra un plano aberrante de la parte trasera del autobús en el que viaja nuestra protagonista, que se añade a los fragmentos que ya observamos en la pantalla. Este plano aberrante del vehículo en el que viaja Tracey, nos desvela esa inestabilidad que caracteriza a la adolescente que, cubierta con una cortina y a través de un monólogo en el autobús, nos desvelará los porqués de su situación emocional. No obstante, estos planos fijos son, en su mayoría, realizados con una cámara *steadycam* o con cámara al hombro, lo que parece aportar al plano esa fluctuación e inseguridad que caracteriza el estado mental de Tracey.

En cuanto a la *escalaridad* de los planos, podemos decir que existen

en el film una gran mayoría de planos medios. No obstante (y debido a su carácter de pantalla fragmentada) en casi todos los planos encontramos *fragmentos* en los que se nos muestran determinados planos detalle de elementos clave que relacionamos con el resto de *fragmentos* que componen el plano. Estos diferentes planos detalle nos ayudan a llevar a cabo una inevitable función espectral, mediante la que articulamos sintácticamente los encuadres que conforman los fragmentos en cada uno de los planos, deviniendo el montaje (más que nunca en este film) la clave de la lectura, junto al proceso de sutura (Oudart, 1969) de un Texto «experienced only in an activity of production» (Barthes, 1971:156-157).



Fotograma que ejemplifica la utilización de encuadres con planos detalle dentro de la pantalla fragmentada

Por otro lado, cuando hablamos del encuadre en *The Tracey Fragments*, lo hacemos, indiscutiblemente de su rasgo más característico y ya anteriormente comentado: la *pantalla fragmentada*. Ésta se convierte en el recurso narrativo y estético principal que consigue con éxito transmitirnos la pesadumbre y desesperación de nuestra protagonista. La *pantalla fragmentada* (o *split-screen*) no deja de ser otro modo de hacer valorar al espectador la imagen que tienen ante sí a través de una forma más selectiva. Se sabe, además, que la visión periférica del ojo

nos brinda la posibilidad de observar el conjunto, y el reducido ángulo de la visión nítida nos aboca a hacer una selección del objeto en cuestión que resulta de interés para nuestra mirada. De esta manera, al vernos obligados a elegir (o a “repartir” nuestra atención) entre más de una propuesta, se genera una especie de intermitencia narrativa/perceptiva: es decir, la percepción del discurso será, ciertamente, fragmentada.

No estamos por lo tanto ante un uso nostálgico de la pantalla dividida que caracterizó ciertos films de los años setenta, cuya intención principal era la de mostrar varias acciones paralelas al mismo tiempo en lugar de utilizar el montaje simultáneo. Ciertamente, la vuelta al uso de la pantalla dividida en esa época recordemos que ya encontramos el uso de esta técnica a principios del siglo XX, por ejemplo en *Life of an American Fireman* (Edwin S. Porter, 1903) puede responder, como apunta Malte Hagener, al miedo que el cine sintió ante la aparición de la televisión. Aunque, como defiende Jim Bizzocchi, este hecho fue más notable en los años cincuenta, por lo que a finales de los sesenta y principios de los setenta esta competencia directa de la televisión hacia el cine sería respondida con nuevas técnicas colorimétricas y de pantalla panorámica. Así pues, ¿a qué puede responder el uso de la *split-screen* en las narrativas audiovisuales postclásicas? Una de las respuestas puede ser, como señala Bizzocchi, la búsqueda por parte del cine de recuperar esa supremacía dentro de la cultura popular de la que gozó tiempo atrás, ahora menguada y menguante. Otra de ella podría ser esa intención de ejercer de pantalla huésped, de hiperencuadre que se ofrece como «factor de coordinación e integración» de todas las pantallas del entretenimiento con las que compite (Palao, 2012:3).

Sabemos, además, que el espectador actual se encuentra plenamente capacitado para asimilar toda la información que una narrativa *split-screen* supone. Hablamos de usuarios de ordenadores con interfaz multi-pantalla y jugadores de videojuegos que realizan, a veces simultáneamente, todo tipo de operaciones con sus dispositivos móviles. Como señala Bizzochi:

The video short forms (commercials, music videos and series opening sequences) have acted as a tested and incubator for the development of more hyper-mediated visual grammars - including the split-screen (BIZZOCCHI, J. 2009:1)

La cultura visual con la que los espectadores contamos en la actualidad nos convierte en sujetos plenamente capacitados para la comprensión de estas nuevas “gramáticas”.

Volviendo pues, al film que nos ocupa, es indiscutible el hecho de que el uso de la pantalla fragmentada en *The Tracey Fragments*, muestra cómo la construcción clásica de tiempo, espacio y narrativa (transparente, bien equilibrado, sin ambigüedades) ha dado paso a un artefacto multi-dimensional en el cine postclásico. El tiempo sin ambigüedades y el espacio favorecido por la continuidad clásica ya no parece un rasgo central de la película contemporánea. La imagen ya no puede ser vista como una representación ingenuamente transparente de una realidad independientemente existente, sino más bien, se ha transformado en una tableta de información, un monitor de visualización o un panel de instrumentos. Por lo tanto, la estricta división entre el realismo y el formalismo, en tanto uno de los pilares a la hora de teorizar sobre cine, está dando paso a una configuración más fluida y maleable en la que la imagen muestra los signos de los dos paradigmas simultáneamente: es una imagen que se aproxima a la experiencia visual del mundo exterior, al mismo tiempo que pone en primer plano los marcadores de la diferencia y la otredad.

Anteriormente, hemos arrojado luz sobre éste aspecto de la *responsabilidad espectral* acerca de la interpretación textual de esta pantalla fragmentada. Así pues, la composición fraccionada de cada plano nos ofrece diferentes detalles a través de cada uno de los encuadres que conforman el plano; por lo que se realiza, por parte del enunciador, una relación directa entre los elementos que aparecen en la pantalla:

The multi-framed film offers a visualized version of increased narrative bandwidth. This style of presentation puts more pressure on the viewer to actively work in order to keep up with the story.

BIZZOCCHI, J. 2009:16

Mientras que *The Tracey Fragments* se aproxima a ciertas prácticas de la videocreación o el videoclip para contar una nueva historia de desconcierto adolescente las pantallas se multiplican adoptando además diferentes proporciones, texturas y formas, también puede que el uso de

la pantalla dividida persiga quizás, como Hagener defiende, solventar lo que podríamos llamar un rasgo eminente en la Historia del Cine:

The split screen – and this can be said across history, from the first examples in early cinema until today – finds a graphical solution for a paradox that lies at the heart of the cinema: the film image evokes a sense presence and yet what we see is absent.

HAGENER, 2008: 19

Durante todo el film, se aprecia un *uso expresivo de los filtros*, las *imágenes desenfocadas* y *uso de diferentes texturas en la imagen* (bruma, aureolas...), creando así diferentes ambientes que nos adentran en la historia de Tracey. Encontramos diferentes patrones que se repiten con bastante frecuencia; como por ejemplo la utilización de un filtro azulado asociado a Sony. Podemos pensar que esta desolación que genera en ella el sentimiento de culpa por la desaparición de su hermano se apoya en ese paisaje nevado dónde se perdió la pista del niño: un blanco azulado y apagado que nubla las posibilidades (cada vez menores) de encontrar al pequeño.

Otros usos de imágenes desenfocadas, en blanco y negro o con filtros de diferentes tonalidades (abajo) se corresponden con esas ensoñaciones de Tracey que aparecen a lo largo del film y refuerzan esa idea de que aquello que se nos es mostrado proviene directamente del desequilibrio psíquico de la joven.

En cuanto al *aspecto sonoro* relacionado con los planos, existe un repetido uso de sonidos extradiegéticos (música, voces) que nos invitan a incluir esos determinados sonidos en la lectura global del texto. De esta manera cada plano viene acompañado de elementos sonoros intradiegéticos que detectamos rápidamente en la imagen y otros, como la banda sonora o efectos sonoros extradiegéticos, nos ayudan a englobar aquello que observamos con la situación que Tracey experimenta en un determinado lapso de tiempo. En más de una ocasión, la repetición de elementos en el plano lleva simultáneamente consigo la repetición de un sonido que lo determina. Un ejemplo claro de ello es la escena en la que Tracey, adentrándose en un mundo onírico a través de la portada de una revista, nos muestra su *alter ego*: una *celebrity* estrella del rock.

Así, en uno de los planos se nos muestra a la Tracey *rock star* sentada en el centro de la imagen, siendo clonada hasta seis veces. En cada una de las apariciones de sus clones, se oye un golpe seco extradiegético simultáneo, que marca esta repetición.

Como ya hemos apuntado anteriormente, alrededor del minuto cuatro del film, aparece un plano que supone una verdadera declaración de principios en el texto. El espectador, mediante un plano en el que la imagen del rostros de Tracey se va descomponiendo en fragmentos, que a su vez se van combinando y sustituyendo entre ellos hasta observar cómo se reconfigura (y durante el cual, además, la protagonista se describe a sí misma insistentemente como: «Just a normal girl who hates herself»), adquiere esa responsabilidad subjetiva e interpretativa para con el texto fílmico y se adentra en el mundo que Tracey les acaba de presentar y en el que van a estar sumergidos durante toda la película.

Después de un necesario análisis pormenorizado de la naturaleza de los planos que conforman el film, podemos concluir que la fragmentación, rasgo indudablemente primordial en *The Tracey Fragments*, y que caracteriza casi la totalidad de los planos del texto fílmico, no hace sino subrayar esa total subordinación de la historia por la trama.

3 Secuencia

3.1 Distribución de las secuencias

La *distribución de las secuencias* en *The Tracey Fragments* se aplica en base a una deconstrucción ilógica de la trama, de la historia, que tiene como resultado la exposición de un argumento dislocado cronológicamente. Compone un fresco de imágenes cuya sintaxis a nivel intersecuencial responde por encima de todo a la búsqueda del placer visual, de cierta pulsión escópica por parte del espectador. No existe, al contrario que en películas como *Memento* (Nolan, 2000) o *Amores Perros* (González Iñárritu, 2000), una lógica dentro del aparente desorden. Se trata de una distribución caótica, asimétrica, que pone constantemente a prueba al espectador, y que busca su equilibrio a partir de criterios rítmicos e impacto estético general, y no en función de una dosificación reflexionada y elaborada de la información que permita una focalización

privilegiada del espectador. Produce ese disfrute óptico basado en la potencia visual de los objetos y los cuerpos, en el movimiento.

En este sentido *The Tracey Fragments* enlaza de forma importante conceptos como simulación o era del significante que Darley acuña cuando se refiere a la desconceptualización que la cultura visual digital ha transmitido a los discursos fílmicos postmodernos, regidos en su mayoría por la estética del espectáculo. El impacto que lo digital produce en éstos está muy vinculado con la estética de lo sensual y con el cine de atracciones en su búsqueda de lo que Darley ha denominado «juegos de superficie», de goce, de sensación visual, estilística y física¹. Estos aspectos hermanados con el cine de los primeros tiempos podrían ser asociados comúnmente a estéticas tan contemporáneas como el videoclip, el cine de acción, o la publicidad.

La trama expositiva emerge así como un elemento de acción, de causa, rompiendo con la linealidad del argumento narrativo, produciendo una torsión de éste último en beneficio de aquélla, estimulando considerablemente el papel asociativo del espectador (Palao, 2007:180). Es por ello que la condición formal del relato debe sostener el sentido en base a reglas de placer visual, cobrando las secuencias cierta independencia conceptual, que no se verán argumentalmente *normalizadas*, adaptadas hasta la confirmación de su función, mostrando los elementos causales que han hecho necesaria su exposición, así como las consecuencias que de ella se derivan. Es ésta, la repetición, el soplo de coherencia que busca situar la película bajo el amparo del *Modelo de Representación Institucional* (Burch, 1969). Sin embargo estos relatos postmodernos no alcanzan, ni pretenden alcanzar, un nivel de homogeneización del espacio, el tiempo y los elementos que intervienen en la representación tan rígida cómo lo hace el cine clásico. Si bien sus temáticas más recurrentes no pretenden ser en absoluto rupturistas ni innovadoras, sino que se basan en esquemas dramáticos algunos de ellos surgidos de la literatura mucho antes de que la secuencialidad del cine permitiera experimentos discursivos cómo *The Tracey Fragments*, es sin embargo un rasgo común de la postmodernidad dejar cabos argumen-

¹«El aspecto material y sensual de la expresión, las complejidades de la forma y del estilo, resultan elementos fundamentales, como también lo son los lugares y espacios inmediatos de exhibición y recepción y las costumbres y prácticas que parecen ejemplificar» (Darley, 2002: 305)

talmente sueltos (aunque nunca aquellos más decisivos) que provoquen la implicación del sujeto y la evidencia de su extrañamiento a partir de un necesario ejercicio de sutura.

Y pese a que este ejercicio de lectura, de construcción de sentido desde la participación espectral viene teorizándose en el cine desde los años sesenta de la mano de Oudart a partir de las teorías lacanianas y millerianas en el campo del psicoanálisis, no será hasta los años noventa cuando este rasgo alcanza el *mainstream* hollywoodiense, alimentado por influencias del entonces incipiente universo digital multi-pantalla y por la transformación del *Paradigma Informativo* desde el medio televisivo y la proliferación de tecnologías de la imagen que hacen de la desconsideración de la instancia autoral, y del ejercicio interactivo de lectura de una realidad fragmentada por los medios, sus más arraigados axiomas.

3.2 Continuidades cronológicas

The Tracey Fragments es una película evidentemente no lineal, sin continuidad cronológica, ya que su argumento se ve fuertemente dislocado en beneficio de la construcción de una estructura formal que camina aparentemente ajena a aquél, en una suerte de «maleabilidad interactiva» que es por otro lado «propia del relato postmoderno» y que suele implicar una «consecuente levedad simbólica» (Palao, 2007: 180). Levedad que se asocia con el presentimiento de Darley acerca de la irrupción de una posible «era del significante». Esta forma de montaje y de construcción de los relatos, incluye de forma imperativa al espectador en los ejercicios subjetivos de lectura y construcción de sentido en beneficio de una lógica causal que sostenga el film, provocando una «sintaxis extrañada» (Palao, 2007:180) que pone en evidencia el necesario papel del espectador. Cómo el psicoanálisis, nos zambullimos en la realidad mental, fragmentada y caótica de Tracey y desbrazamos la trama hasta alcanzar los momentos traumáticos de la joven. Y es con la exposición de estas partes de la historia cuando ésta adquiere un *corpus racional*, evidenciado todavía más por la posterior estabilidad.

Estos momentos son concretamente la pérdida de su hermano y la escena en la que la protagonista sufre un intento de violación por parte de un matón. Si dividiéramos el argumento en dos partes, estos mo-

mentos corresponderían al inicio de cada una de ellas, como comprobaríamos si nos dispusiéramos a realizar un montaje en el que primara la linealidad temporal. Pero la trama expositiva se establece desde el punto de vista de la protagonista, presentándose ésta como agente causal, es decir que el personaje posee valor causal en sí mismo como objeto de un conflicto interno, siendo éste un rasgo común del *MRI postmoderno*. Este ejercicio de asociación al que obliga el cine no lineal es superior al que obliga el Hipertexto pese a no contar con una praxis interactiva como éste último. Y se produce gracias a que el montaje provoca conflicto entre los fragmentos, planos o secuencias, mientras que la navegación en Internet no revela conflicto alguno entre hipervínculos e interfaces (Palao, 2008:295). Paradójicamente existe una excepción importante: la secuencia final. En ella se establece un juego dialéctico entre la obra y el espectador. Tras cerca de setenta minutos de caos mental, de fragmentación espacial, de inestabilidad traumática transmitida a través del punto de vista de la protagonista, esta secuencia se erige en una especie de intento por desmentir todo ese universo que hemos estado atravesando a lo largo del film.

La intención es clara: poner en evidencia los dispositivos formales que nos han conducido a lo largo de la trama hasta la recapitulación final de la historia, donde ya no proceden dislocaciones espacio-temporales. Como si de una cura mental, un ejercicio de psicoanálisis que por fin ha alcanzado la asimilación total de un trauma tras su localización, su identificación y su superación, se nos presenta a la protagonista con una tranquilidad y una serenidad nunca antes percibida. En este punto el espectador ya ha reconstruido la cronología de los hechos y el plano secuencia evidencia irónicamente esa linealidad descifrada tras el ejercicio de lectura, llevándola hasta su saciedad, pues se trata de un plano corto ligeramente escorado de Tracey caminando que apenas varía en su escalaridad durante dos minutos. Resulta algo digno de mención, pues por primera vez el espectador no necesita recurrir al flashback, como un psicoanalista examina los recuerdos y los sueños de su paciente, para sostener el sentido de la imagen que esta visionando.

3.3 Montaje

El montaje en *The Tracey Fragments* utiliza una dinámica de mostración/ocultación sumergida en un universo multi-pantalla que verdaderamente pone a prueba nuestra capacidad, ya no asociativa, sino directamente perceptiva. Con la cantidad de formas, detalles, sincronías sonoras y filtros de imagen vemos un virtuoso ejercicio de montaje que actúa, cómo cualquier película, a dos niveles: intersecuencial e intrasecuencial. La particularidad de *The Tracey Fragments* concierne indudablemente a la segunda. Al tratarse de una técnica basada en el collage, el montaje intrasecuencial, esto es, la forma, el ritmo y la intención con que están dispuestos los planos dentro de una misma secuencia, se produce dentro de un espacio que asociaríamos más fácilmente a la interfaz de un ordenador, con la diferencia de que aquí el conflicto entre pantallas se nos impone desde una instancia superior. Se produce de forma solapada, de manera que varios planos conviven dentro de un mismo espacio, variando en número, ritmo de exposición y ausencia o colorimetría.

El mecanismo pretende transmitir cierta abstracción, que si bien es más leve de lo que aparenta, sí tiene cierta vocación creativa y alberga una reflexión acerca de las posibilidades que la técnica de fragmentación multi-pantalla ofrece al cine. Se producen constantes juegos que afectan a la ocularización, por ejemplo, haciendo convivir en la pantalla distintos *fragmentos* que muestran la misma situación desde varios puntos de vista, de modo que el espectador es capaz, a raíz de distintos criterios (posición, escalaridad, tiempo de exposición, etc.) de establecer jerarquías entre ellas.



Como podemos observar en este ejemplo, la franja horizontal superior se identifica con la mirada de Billy Zero, y el *fragmento* inferior izquierda con la mirada de Tracey. Sin embargo, es la imagen inferior derecha, por su escalaridad, y por la inscripción de Tracey, la que adquiere mayor peso dentro de la composición. Se trata de una ocularización externa, al contrario que las otras dos, que son internas.



En este otro ejemplo, podemos ver el mismo proceso de lectura. Existe un plano que por su escalaridad requiere mayor consideración por parte del espectador, mientras que los otros funcionan como planos que precederían o sucederían, en una película sin fragmentación, a dicho plano principal. De modo que identificamos un *establishing shot* y un plano americano que ejercen su función simultáneamente (aunque nunca de forma totalmente simultánea, puesto que la lectura siempre es secuencial), convirtiéndose en un ejercicio más parecido a la lectura de un cómic que al de una película clásica. Los *fragmentos* se complementan, denotando uno un valor más psicológico, y otros más funcional.



Encontramos bromas y confusiones a partir de la dislocación del tiempo entre *fragmentos* o el trucaje de la composición



También existe un uso de la fragmentación en el que lo imaginario y lo real se funden en un ejercicio que recuerda mucho al *videoclip* por los juegos de colorimetría y el uso de los filtros. Juegos oníricos que, a veces componen, metáforas evidentes, como el uso que se hace a los largo de la película de la figura del caballo, como símbolo de libertad y de conquista.



Encontramos en este ejemplo relaciones equilibradas entre dos planos, que cumplen normalmente la función de plano/contra-plano, de forma que observamos el campo y el contracampo y se obtiene cierta sensación de simultaneidad temporal que elimina casi por completo todo rastro de *raccord* entre planos que evidencie que esos dos planos están tomados en momentos temporalmente distintos, en distintas tomas. Consideraríamos entonces que la función de esta técnica y de esta relación de dependencia entre fragmentos responde a un intento de invisibilización de la huella enunciativa, pues refuerza la sensación de simultaneidad en plano (entre tomas de rodaje), pese a la evidente existencia de una *grand imagier* que fragmenta el espacio dentro del marco.

3.4 Puesta en escena

La particularidad de *The Tracey Fragments* se apoya principalmente en el uso que se hace del montaje en dos aspectos: en primer lugar la composición intersecuencial de un relato dislocado temporalmente, en el que por consiguiente se produce una torsión del argumento narrativo en beneficio de la trama expositiva, es decir su disposición cronológicamente desordenada; en segundo lugar, y no menos importante – y que creemos es lo que otorga a ésta película su barroquismo postmoderno – es la constante fragmentación del espacio escénico. Por tanto concluimos que el montaje intersecuencial determina el desorden temporal, mientras que el montaje intrasecuencial ejerce su función en base a la fragmentación espacial. La conexión entre fragmentos que seleccionan porciones determinadas de espacio se puede establecer en base a intercambios semánticos diferentes y que por tanto ejercen funciones

distintas. A continuación exponemos algunos ejemplos de los tipos de relaciones que pueden establecerse entre ellas. Hemos dividido en dos grandes grupos de fragmentación en función de la relación que se establece entre los *fragmentos*. Éstas son relaciones de *conjunción*, y relaciones de *disyunción*:



Dentro de las relaciones de *conjunción* encontramos ejemplos de complementación y de subordinación entre fragmentos dentro de la misma estampa, interfaz, dentro de los límites del marco. De modo que encontramos ejemplos en los que la fragmentación sirve a una imaginación a tiempo real (imagen dcha.), y otras en las que la fragmentación del espacio escénico, sin incluir aspectos imaginarios (imagen izq.).

Para ilustrar el ejemplo de *disyunción* es oportuno volver a recurrir al ejemplo de plano contra-plano (p.16), pues la relación entre los fragmentos no es tanto de subordinación o complementación como un intento de establecerse como fragmentos autónomos, cuya jerarquización, u ordenación en base a una secuenciación lógica en el momento de su exposición simultánea se convierte en una tarea personal del espectador. Digamos que si existe cierta complementación es por la sensación de hermetismo del espacio fílmico, al encontrar la vinculación plástica del campo y el contracampo ahí dispuesta por alguien para nosotros. Se podría hablar de cierta incomodidad y desasosiego, que invade a quien lo observa al verse tan rígidamente dirigido.

3.5 Transiciones

Por último, otro aspecto que caracteriza la secuenciación de *The Tracey Fragments* es el uso de las transiciones entre secuencias, ya que hemos encontrado a lo largo del film numerosos ejemplos de transición que,

adscribiéndose sin duda alguna a la lista de recursos estéticos que el cine ha heredado de los nuevos medios digitales, no deja de cumplir con su función tradicional de silenciación de los dispositivos técnicos (montaje) que permiten la composición del relato. La novedad que incorpora viene dada de nuevo desde la perspectiva de quien observa el film, que se abandona a la abstracción que existe en algunas de las transiciones, cuando la incertidumbre acerca de la sucesión espacio-temporal no garantiza a priori la capacidad de orientación y entendimiento.



La técnica de fragmentación se traslada incluso a las transiciones. En este ejemplo observamos un tradicional fundido a negro manteniendo su progresión original por medio de una nueva técnica: la fragmentación. Vemos además un nuevo ejemplo de metáfora visual, al irrumpir una bandada de cuervos en el plano. Por contexto desvelamos que simbolizan los remordimientos de Tracey tras la pérdida de Sonny.

4 Relato

Partimos de la premisa de que no nos interesan las intenciones del autor empírico, y de que por encima de éste se sitúa un ente superior de la enunciación, un *meganarrador*. Ahora bien, consideramos que en *The Tracey Fragments*, el meganarrador delega en un *narrador intradieético y homodieético*, constituido por Tracey, protagonista de

la película. Ella es quien, desde su punto de vista, nos narra su historia. Mediante su relato el espectador se adentra en su vida y mentalidad caótica, alterada, rota, fragmentada en consonancia con la trama y el aspecto formal del plano. Es mediante la forma que toma la trama – distorsionando el argumento que el espectador accede a su mundo y llega a entender la inestabilidad de su vida.

La *focalización* va asociada constantemente a lo que Tracey sabe, lo que se traduce en una *focalización interna*. Esto es, el espectador sabe lo mismo que Tracey sabe, piensa, imagina o desea en todo momento, sin tener conocimiento alguno externo a ella: no sabemos qué pasa con su hermano, ni de dónde provienen o qué es de la vida del resto de los personajes, más allá de lo que ella nos cuenta o le ocurre en la diégesis, pues toda la película vamos con ella.

En cuanto a la *ocularización y auricularización*, oscila entre el nivel 0 y la *interna*, de la que hay abundantes signos que se constituyen en marcas enunciativas y delatan la instancia narradora, desde la propia voz *off* de Tracey apelando al espectador hasta planos que se corresponden con la *ocularización interna*, cuando ella mira hacia algo en concreto y ese algo nos aparece en el mismo plano, dividido mediante pantalla partida en multitud de *fragmentos* diferentes. Esto no obstante, no concebimos aquí la *ocularización 0* como omnisciente en el sentido en que suele ir asociada a la *focalización 0*, otorgándonos un conocimiento superior al de los personajes protagonistas y en beneficio de la transparencia enunciativa. Nos referimos a que no durante toda la película *vemos* lo que los ojos de Tracey *ven*, aunque muchas veces sí que aparece esto encuadrado en algún *fragmento*, como se ha dicho anteriormente. Durante este apartado procuraremos ejemplificar estos rasgos y darles un sentido relacionándolos con la dislocación del argumento por la trama.

Tracey es una chica de quince años, como ella misma se encarga de repetir cada poco tiempo, que vive una vida, o una época de la misma, inestable, quebradiza, insegura. Sus padres se encuentran constantemente en una actitud exaltada que atribuyen al comportamiento de Tracey, generalmente. En el instituto, sus compañeros y compañeras le hacen la vida imposible, metiéndose constantemente con ella, porque consideran que no tiene el pecho suficientemente grande, y se refieren a ella como «Cosa», llegando a provocar que ella misma afirme en cierto momento «Esta es la historia de la chica sin tetas». Durante la diége-

sis entendemos mediante algunas secuencias (como cuando cenan en familia, o cuando ella está en el instituto) que esto suele ser siempre así, no es narrado de manera que parezcan hechos puntuales en la vida de Tracey. Además, ella se encarga mediante sus monólogos de explicárnoslo cuando define a sus padres. Sobre su madre, dice: «Siempre está demasiado ocupada para hablar conmigo. Fuma tres paquetes de tabaco al día, y quitarla de delante del televisor es un procedimiento quirúrgico».

A parte de estar influenciada por este entorno constantemente, durante el transcurso de la diégesis Tracey sufre unos cuantos percances que la hacen empeorar psicológica y anímicamente todavía más. Por un lado, mantiene relaciones sexuales con Billy Zero en el coche de éste, para ser luego expulsada del vehículo sin ningún miramiento. Tras esto, se da cuenta de que acaba de perder a su hermano Sonny, a quien había hipnotizado, y el cual, creyéndose un perro, deambula por el bosque nevado con una tormenta inminente. La búsqueda del niño será lo que provocará las acciones de Tracey durante toda la película, prácticamente. En tercer lugar, cuando está refugiada con Lance, aparece un personaje pretendiendo cobrarle una deuda a éste, y al descubrir a Tracey (que se había escondido) intenta violarla. Es entonces cuando ella, tras deshacerse del hombre cortándolo con una lata abierta, se envuelve en una cortina de baño y huye.

Comenzaremos por recoger algunas de las *marcas enunciativas* en forma de palabra de Tracey como sujeto narrador, que mediante su punto de vista nos explica por qué es como es, en parte a través de sus monólogos, ya sea mediante voz en off o mirando a cámara directamente cuando está en el autobús, envuelta en la cortina. Apela al espectador, se dirige a él justificándose, tratando de hacerle ver que todo lo que le ha sucedido no es completamente culpa suya. Tracey nos dirige algunas frases que permiten aclarar esto, por ejemplo cuando dice, hablando de sus padres: «Si los conocierais, sabrías que no soy yo la que tiene que ir a un psiquiatra». O: «No es culpa mía. Tenía que salir de allí. Porque mi padre estaba diciendo siempre que exagero, siempre como... “Tracey, no sé qué creer y qué no”». Otra frase que ilustra muy gráficamente la confusión que envuelve y constituye a Tracey e impregna todo el relato la escuchamos también de su voz, cuando ella

misma se pregunta: « ¿Cómo sabes qué es real y qué no, cuando el mundo entero está en tu cabeza?».

Mediante esta última interrogación retórica, se nos deja ver que incluso Tracey duda de lo que vive, de lo que piensa y siente, pero queda bien patente su condición de meganarrador. Como al espectador, no le es tan simple discernir entre la realidad y su realidad. Puesto que la realidad «es siempre social y necesariamente intersubjetiva» (González Requena, 1989), y aquí sólo tenemos el punto de vista de Tracey, no sabemos dónde ubicarla. Hay algunas de las reflexiones que realiza, o de la información que nos da, que dudamos de que sean ciertas. No podemos determinar si Tracey realmente se lo cree y sufre algún tipo de trastorno de personalidad (como la psicóloga dice que sus padres le han sugerido) o, por el contrario, se engaña voluntariamente a sí misma y pretende engañar o convencer también al espectador de lo que está diciendo, aunque tampoco parece tener demasiado sentido preguntárselo, teniendo en cuenta que la idea de desorden y caos ya se ha instalado en nosotros, una vez asumido que su punto de vista va a ser el único al que accederemos. Como más tarde defenderemos, entendemos que el mundo del personaje se forma tanto por aquello que le sucede en el presente diegético como por lo que sucede en su mente, pues esto último modeliza su *realidad*.

Se verá más claro mediante algún ejemplo: en el autobús, Tracey explica mirando a cámara: «Antes de salir de casa, tuve esta idea. Iba a empezar esta banda de metal-core con mi novio Billy Zero. Mi novio es muy hermoso. Y famoso». O, refiriéndose a Billy Zero: «Él lo dijo como un millón, un trillón de veces [que la quería]. Él me compró regalos, como este collar. Hecho de titanio, un millón de quilates... debió resultar caro». Seguidamente, se lleva la mano al cuello para enseñárnoslo y no lleva ningún collar puesto. Argumenta que debe de haberlo perdido, pero lo único parecido al presente descrito que el espectador puede ver durante la diégesis, es un colgante que le regala Sonny en un cumpleaños. La actitud de Billy Zero para con Tracey no hace pensar en ningún momento que la quiera o que mantengan ningún tipo de relación afectuosa. Pero esto no lo sabe el espectador cuando Tracey se lo cuenta, porque aunque ha sucedido cronológicamente después del desprecio de Billy hacia Tracey tras haberse acostado con ella, la torsión de la trama nos impide conocerlo hasta prácticamente el final

de la película, cuando asistimos al episodio del coche (que sin embargo es uno de los primeros en suceder, pues provoca la pérdida y consecuente búsqueda de Sonny). Es entonces cuando comprendemos con más certeza que formaba parte de sus deseos.

De este modo, el espectador comparte la confusión de Tracey, o el (auto)engaño, sin saber si se trata de su percepción subjetiva o los hechos han sucedido así, porque como Tracey misma dice, es complicado discernir qué es real y qué no cuando el mundo entero está en tu cabeza. Y en este caso, el espectador únicamente posee la cabeza de Tracey para conocer el mundo de la diégesis narrada, de modo que si ni ella misma lo tiene claro, todavía resulta más difícil para el espectador ordenar todas las secuencias y darles sentido. Como decíamos, se justifica a sí misma y nos cuenta su historia en ocasiones mediante palabras, pero no es este el único recurso que el narrador utiliza para transmitirnos el relato.



Constantemente se mezcla visualmente, en el mismo plano, mediante la partición de pantalla, aquello que Tracey desea, imagina, piensa... con lo que le está sucediendo en *el presente diegético*. Citaremos unos cuantos ejemplos. Cuando está en su cama, leyendo un cómic, hay momentos en los que llegamos a ver simultáneamente: a ella leyendo, las tiras de dibujos que lee y lo que desearía que pasara con Billy, que podemos interpretar que son pensamientos que le despierta la historieta.

También esto sucede cuando entra a una tienda por la noche y encuentra una revista, pero en este caso, en la revista que ella coge del es-

tante con sus propias manos, está literalmente impresa su imaginación. En la portada de la revista aparecen imágenes de Tracey y Billy besándose, y de ella vestida llamativamente, junto con titulares sensacionalistas que se preguntan si será verdad, si estarán juntos y durará para siempre. Este deseo o imaginación de Tracey va en consonancia con el monólogo anteriormente citado en el que aseguraba que iba a montar una banda de música con Billy:



Primero, Tracey coge la revista, cuya portada no cambia la esté mirando ella o no. Este detalle se erige en un rasgo tremendamente gráfico de la imposibilidad de disociar imaginación, o deseo, y realidad efectiva, llegando a constituir un pequeño *morphing metaléptico* (Palao, 2012: 8). Al acercarla, vemos con detalle sus fotografías supuestamente robadas con Billy. A continuación, su imaginación desplaza la escena de la tienda para situarnos en su mente. La vemos imaginarse a sí misma como un ídolo del pop, junto con Billy. En este collage de portadas de revistas, declaraciones de admiradores o gente del mundo de la música, público de concierto enloquecido, etc. no queda rastro de los hechos que le están sucediendo en el supuesto presente diegético en el cual estaba hojeando la revista. No obstante, incluso al volver al presente diegético cuando el dependiente de la tienda (que, dicho sea de paso, luce dos hermosos cuernos en la frente) le llama la atención, la revista que Tracey tiene en las manos sigue luciendo la portada en la que sale ella, como desde el principio. En la significación de este detalle procu-

raremos ahondar más adelante, proponiendo un punto de vista sobre su incidencia en la totalidad del relato.

Pero el ejemplo más claro de que la historia que nos va a contar Tracey está pasada por el filtro de su subjetividad, de su percepción, es la especie de *opening* tardío que aparece cuando llevamos veinte minutos de película. Esta partícula (colocada tras la definición de los personajes principales) que supuestamente debería introducir el film y contener los créditos de los actores, está pervertida por Tracey, de manera que en ella no aparece el director de la película ni el nombre de los actores del reparto. En este *opening* aparecen los nombres de los actores, acompañados de imágenes de los mismos bajo filtros de colores, que perfectamente pueden formar parte de planos de la película.

Mediante esta marca enunciativa, se nos deja perfectamente avisados de que aquello que veremos no es sino la historia de Tracey, *El caso de Tracey Berkowitz*, contado por ella misma, y con los personajes tal y como ella los define. De hecho, en los nombres que aparecen en el *opening*, el reparto está conformado, entre otros, por «Mi zorra y tortillera madre», «El hombre que se reía en el autobús», «Alguna señorita loca» o «Esa fulminante zorra de Debbie Dodge». Si queremos más pruebas todavía que enlacen el *opening* que supuestamente debe presentar la película y darnos ciertas claves para entenderla y el universo de la imaginación o los deseos de Tracey encontramos algunos de los fotogramas que lo conforman concretamente ella tocando una escoba a modo de guitarra en el ejemplo anterior comentado, cuando en la tienda se imagina como una estrella.

En ocasiones, la *utilización de filtros* contribuye a que el resultado de la imagen connote si se trata de imaginaciones o percepciones de Tracey o de lo que sucede *fuera* de ella. Por ejemplo, cuando está en el coche con Billy, se suceden una serie de planos cuya colorimetría resulta cálida, tras una especie de textura rayada que distorsiona levemente la imagen. Cuando volvemos a los sucesos reales, o de ese presente, por así llamarlos, observamos que nada es tan dulce como Tracey lo imagina, y la imagen se torna límpida, sin filtro alguno.

Del mismo modo que el discurso se somete a la trama para hacernos compartir el desasosiego de Tracey, *la auricularización viene modulada por la instancia narradora*, que concede más o menos importancia a las voces y los sonidos, los somete a filtros, inserta música

extradiagética, etc. Por ejemplo, solemos escuchar repetidas con un efecto de eco las palabras que a Tracey le afectan especialmente, como cuando sus compañeros la llaman «Cosa». También esto sucede con frases enteras. Del mismo modo, en alguna ocasión escuchamos lo que Tracey dirá antes de que lo diga, como cuando habla de su hermano perdido con Lance, como si escucháramos lo que piensa, y después, cómo lo expresa. Además, van surgiendo durante toda la película *canções extradiagéticas* que, como marcas enunciativas, refuerzan el relato de Tracey, ayudándonos a leerlo. Podemos citar «Who's gonna know your name», cuando aparece Billy Zero por primera vez en el instituto, entre otras.

Es prácticamente al final de la película cuando se presenta diciendo «Mi nombre es Tracey Berkowitz. Sólo soy una chica normal». Esta escena, aparece cerca del final de la película porque Tracey así lo decide no porque cronológicamente suceda al final de la diégesis. Es cuando entendemos cómo y por qué ha perdido a Sonny, y aquí no tienen cabida sus fantasías o sus delirios escapistas de convertirse en una estrella *underground*. Finalmente, tras haberse presentado de muchas formas diferentes y habernos hecho un recorrido por sus imaginaciones y deseos mezclados con su vida triste, reconoce que es «simplemente una chica normal» de quince años, repitiéndolo obsesivamente. Procurando que quede clara su edad, que ha venido repitiendo también durante toda la película, tal vez para remarcar que es una adolescente y todo, supuestamente, afecta más en ese periodo. Pretende remarcar su inocencia, la incidencia de su entrono y su condición humana, susceptible de errar.

Consideramos que toda la película es una marca enunciativa en sí misma. Narrador y personaje caminan absolutamente de la mano durante toda la película. La forma que toma la trama modalizando el discurso hace imposible que los disociemos, así como el saber que se ofrece al espectador, que coincide rigurosamente con el conocimiento que Tracey tiene o nos quiere hacer pensar que tiene. *La instancia narradora nos exige un papel activo como espectadores*, para que tomemos posición ante el relato hiperfragmentado y atendamos a lo que nos pide Tracey mediante la enunciación del film. Esto es, que la comprendamos, que escuchemos lo que tiene que decir sobre su propia historia en vez de seguirla y juzgarla sin más, de lo que estaríamos más cerca si se tratara de una enunciación lineal. Que nos hagamos cargo de su subjetividad

para entender qué representa lo que la rodea y su propio interior para sí misma, apelando a nuestra propia subjetividad y papel suturador para recomponer sus fragmentos.

5 Integración interpretativa

Como síntesis de los apartados anteriores dedicados al análisis de los mecanismos que rigen el funcionamiento de los planos, la secuenciación y el relato, vamos a tratar de integrarlos en una breve interpretación. En lo que respecta al *plano*, el montaje collage, que determina el ritmo intrasecuencial, pretende de forma estilizado el estado mental de la protagonista un orden fragmentado, caótico. Las distintas relaciones entre los fragmentos vienen marcadas por la creación de un ritmo visual que se adapta a las necesidades dramáticas del relato. Más allá de la composición intrasecuencial, al servicio de la fragmentación del espacio, encontramos que a partir del montaje intrasecuencial, se determina la dislocación temporal del relato en una distribución asimétrica de las *secuencias*. Las transiciones adquieren independencia estética, dejando en segundo plano su tradicional valor funcional, primando la abstracción y el goce visual en lugar de una garantía de continuidad. El *relato* queda por tanto modalizado por la figura narradora de Tracey, que ahonda de esta forma en el carácter subjetivo de la construcción de la trama al tiempo que reivindica la participación del sujeto lector.

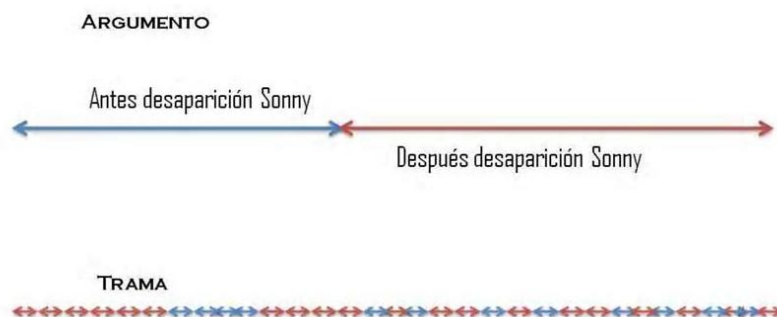
6 Trama y argumento: torsiones y diferencias

En *The Tracey Fragments* encontramos una particular relación entre el argumento (la historia contada por el film narrativo) y la *trama* (articulación textual del propio argumento). En este caso, lo que aquí ocurre es una torsión del argumento, modelizado y subordinado por la trama.

El *argumento* de *The Tracey Fragments* pertenece a los planteamientos del género *coming of age*: el paso a la vida adulta. Para su descripción optaremos por una exposición cronológica del mismo. Tracey Berkowitz es una adolescente que vive en un barrio residencial de la ciudad de Winniped (Canadá) con sus padres y su hermano pequeño Sonny. La vida de Tracey transcurre entre el *bullying* en el instituto y las rabietas propias de la adolescencia, que terminan por llevarla a

visitar semanalmente a una psicóloga. La llegada de Billy Zero, un nuevo compañero de clase, supone una nueva ilusión para la deprimida Tracey, que en su repentina felicidad hipnotiza a su hermano para que actúe como un perro y sale a jugar con él por un parque cercano. Mientras Tracey vigila a su hermano jugando, Billy aparece con su coche y acaban manteniendo relaciones sexuales. Acto seguido, Billy echa fríamente a Tracey del coche y ésta se da cuenta de que su hermano ha desaparecido sin rastro. Tras buscarlo sin éxito, Tracey vuelve a casa y la policía la interroga ante la histeria de sus padres. La culpa la empuja a huir de casa e iniciar la búsqueda de su hermano. Ante la incipiente nevada, Tracey se ve obligada a confiar en extraños como Lance, que la invita a refugiarse en su casa para no morir congelada. Allí sufre un intento de violación por parte de un matón conocido de Lance, al que hiere en el cuello en defensa propia para después huir envuelta en una cortina de ducha y, nerviosa y asustada, se sube al primer autobús que pasa. Finalmente, el paseo sirve a Tracey para recapitular los episodios de su historia, por lo que en la última parada se baja ya calmada y decidida para atravesar un parque al amanecer. Asistimos por tanto a un final abierto, en el que los conflictos no encuentran solución y en el que no hay moraleja a nivel argumental.

Si observamos con detenimiento la sucesión narrativa del film observamos que, como hemos dicho anteriormente, el argumento puede dividirse en dos: un lapso de tiempo previo a la desaparición de Sonny y otro lapso de tiempo posterior a la misma. Nos ha parecido pertinente recoger las diferentes secuencias aparecidas en el film y ordenarlas cronológicamente para observar el funcionamiento de la *dispositivo*. Gráficamente, la trama adquiere el siguiente aspecto:



Relación argumento-trama. Fuente: elaboración propia.

Relación argumento-trama. Fuente: elaboración propia.

Así pues, observamos que *la trama distribuye de manera enmarañada el argumento*. Los saltos temporales son continuos y ordenan la historia de una manera no lineal, excepto en algunas secuencias en las que, si seguimos a pies juntillas el orden del gráfico anterior, hay una continuidad temporal. Un ejemplo de ello es la presentación lineal (aunque con sus elipsis) de la llegada de Tracey a casa sin Sonny, pasando por el interrogatorio policial en la propia casa y un par de escenas familiares tensas antes de la huida en busca de su hermano. Estos retazos de linealidad dentro de una estructura predominantemente desordenada dan pistas al lector: la película no deja de ser narrativa a pesar de su forma rebelde, en el sentido de que «obligan por mor de esta sintaxis extrañada a un trabajo de interpretación espectral, sin el cual el texto fílmico no se sostiene» (Palao, 2007:180).

A diferencia de *Memento*, no encontramos en *The Tracey Fragments* un patrón identificativo que se repita a lo largo del film. Tampoco encontramos la ayuda de las secuencias en blanco y negro que nos permitan distinguir entre antes o después de la desaparición. Es por esto que inferimos que no se sigue un *orden de linealidad* en la exposición de la historia. Sin embargo, tampoco podemos decir que la trama sea del todo caótica: hay ciertos *tropos* que nos permiten establecer conexiones de sentido entre planos y secuencias. Un ejemplo: en algunos planos, la presencia de la única pista de la desaparición de Sonny, su gorro, aparece de manera aislada, pero nunca aleatoria, puesto que en

los planos siguientes se alude a la figura de Sonny, ya sea por su sentida ausencia en su casa o en forma de presencia fantasmal en la calle. Lo mismo ocurre en el caso del colgante en forma de corazón regalo de Sonny, cuyo origen conoceremos más tarde.



Las imágenes fragmentadas escampadas por (todos los planos de) todo el film consiguen permanecer en la memoria del lector del texto mediante otro método simple: *la repetición*. Así pues, encontramos repetidos diversos momentos. Uno de ellos cuando Lance atrapa a un cuervo para más tarde dejarlo ir entre reproches de Tracey, una velada alusión a los remordimientos.

A pesar de lo extraño de la trama, esta forma de relaciones entre planos apuntan en la dirección que presentaremos en el punto de interpretación explicativa del film, pero que avanzamos aquí ya: *la torsión del argumento por la trama tiene que ver con el papel narrador de Tracey, que, traumatizada por toda la serie de sucesos de su historia, nos ofrece un argumento fragmentado e inestable, como su estado mental en el momento de narrarlo*. De esta manera, el film comienza con Tracey intentando justificar su penosa presencia, únicamente cubierta por una cortina de ducha, en un autobús nocturno. Ella toma las riendas de la narración (narrador intradieético/homodieético) y comienza a mostrarnos toda la serie de infortunios que la han llevado hasta allí y que explican no sólo su precaria situación física, sino su propio caos

emocional. Recordemos enumerando situaciones: vejada por sus compañeros de clase, incomprendida por unos padres amargados, desvirgada fríamente por su fantasía, culpable por perder a su hermano antes de la ventisca, obligada a depender de sospechosos individuos al huir de casa y casi violada por un gángster, al que raja el cuello en defensa propia y del que escapa envuelta en una cortina de ducha. Este caos emocional se contagia llegando incluso al argumento, donde marcas enunciativas evidentes llevan a pensar que estamos en la imaginación de Tracey. Las ensoñaciones son constantes a lo largo del film y las podemos resumir en cuatro secuencias: la llegada de Billy Zero en moto a clase, su supuesto romance cubierto por una revista de la prensa rosa, la fantasía de la fama musical y el falso *opening* de la película titulada *The Tracey Berkowitz Affair*.

Es especialmente delator el caso de este último ya que, al presentarnos la película mediante el *opening*, tardío, en el cual no aparecen nombres de actores sino los de los propios actantes, se nos da a entender que vamos a ver la película de cómo Tracey ve su vida desde su propia mente. Si seguimos la estructura clásica de los títulos de crédito cinematográficos, observamos que los primeros en aparecer son las estrellas de la película: Tracey y Billy Zero. Después del genérico, aparece el resto del reparto, con unos títulos completamente subjetivizados. Esto es una clara marca de que la narración corre a cargo de Tracey durante gran parte del film.



Al mismo tiempo, como hemos apuntado antes, se observa la repetición de diversos momentos. Citábamos anteriormente el momento en que Lance deja marchar al cuervo, algo que nos ayuda a justificar nuestra interpretación que, si tomamos como punto de partida de la narración a Tracey ataviada con la cortina en el autobús, ocurrió justo antes de que empezara su relato. Esto también explicaría la repetición de otro momento delicado: la vuelta a casa tras perder a Sonny. El apartado de las fantasías no está exento de repeticiones: la voz off de Billy Zero repite «Yo amo a Tracey Berkowitz». También se repiten las imágenes de una idealizada relación sexual de Tracey y Billy, una fantasía propia de una adolescente de 15 años.

El relato de Tracey concluye momentos antes de bajarse del autobús, cuando, enrollada en la cortina, pasea por un parque en el largo plano secuencia. Es en este mismo momento cuando *la trama y el argumento se unen* y el filme acaba.

7 Interpretación explicativa

7.1 Aproximación histórica

Si se toman como punto de partida las tesis de Nicholas Mirzoeff en torno a la cultura visual, uno podría llegar a la conclusión de que una película tan descaradamente postmoderna por reunir rasgos formales tan inherentes a ésta condición como *The Tracey Fragments* debería, necesariamente, responder a un bagaje histórico de construcción de la mirada en Occidente. Mirzoeff aborda su teoría descartando perspectivas puramente semióticas, heredadas de las teorías estructuralistas de Althusser y del estudio culturalista, alegando su concepción plenamente lingüística, y su falta de anclaje histórico. Afirma que desde la invención del cine y la fotografía, y con ello la irrupción de su condición secuencial que otros autores, yendo más allá, llegan a vincular con la pintura a través del montaje, implica un anclaje histórico a través de la ideología que subyace a éste, entendido como conductor de sentido al servicio de conceptualizaciones previas tomando como ejemplos el montaje de impacto de Eisenstein y los soviéticos o los montajes fotográficos de Heartfield y afirmando que «el signo es, por tanto, alta-

mente contingente y sólo puede comprenderse en el contexto histórico» (Mirzoeff, 2003: 35).

Afirma por tanto que en este ejercicio de construcción de la mirada se establecen parámetros para el desarrollo de inconscientes perceptivos que nos han permitido seguir avanzando en el desarrollo de técnicas de construcción de relatos más complejas que caminan paralelamente a nuestra educación visual. Mirzoeff no presta atención a la imagen como algo universal y atemporal sino como algo ligado a su tiempo, al contexto de su consumo y a quien lo consume. ¿Podemos por tanto señalar *The Tracey Fragments* como un producto que responde a condiciones inherentes a su tiempo?

Podemos señalar que sí, aunque algunas de ellas escapen al dominio de su producción, encierra aspectos propios de su tiempo: si bien no deja de apoyarse en una concepción narrativa del todo fílmico, no deja de vacilar con experimentos visuales heredados de otras disciplinas visuales. El cine pretende establecerse así cómo un modelo artístico ecléctico, que no deja de asumir al resto de medios (de nuevo el *Hiperencuadre/Pantalla huésped* señalado por Palao) al tiempo que se distancia en pro de una independencia histórica.

Para entender este fenómeno experimental que afecta a la forma de contar y de narrar, o como lo denomina el bloque anglosajón, el *storytelling*, debemos realizar algunos apuntes de historiografía fílmica. Partiríamos de una pregunta muy concreta planteada por David Bordwell (2006:72), que sin embargo no permite una respuesta igualmente concreta. Considerando que la forma de narrar del Hollywood clásico, en un ejercicio de eclecticismo constante, ha venido adaptando ciertas innovaciones fílmicas al *mainstream*, ¿diríamos que se trata por tanto de un sistema rígido e inflexible? Evidentemente, no: las películas norteamericanas de los años cuarenta incluían el flashback cómo elemento innovador, al abrigo de films pioneros en esta técnica cómo *Citizen Kane* (Welles, 1941) o *How Green Was My Valley* (Ford, 1941). Ejemplos paradigmáticos posteriores de la instauración del flashback son *The Killers* (Siodmak, 1946), *All about Eve* (Mankiewicz, 1950) o *Sunset Boulevard* (Wilder, 1950).

Algo similar ocurrió a mediados de los sesenta y principios de los setenta, con la influencia de las corrientes europeas, que planteaban nuevas formas de presentar el relato, maneras más oblicuas y ambiguas

que aquella a la que nos tenían acostumbrados. Ésta nueva forma de narrar exigía un «descifrado paciente» por parte del espectador, y planteaba finales «desconcertantes»². Finalmente en los años noventa surgieron nuevos experimentos que parecían romper con los principios del clasicismo. Su rasgo más característico es el planteamiento de «esquemas temporales paradójicos» (Bordwell, 2006:73). Sin embargo, y pese al aparente rupturismo de aquellas películas que bajo estos esquemas novedosos se produjeron a lo largo de los noventa y principios de los 2000, sin dejar de recordar iniciativas independientes como por ejemplo *Strangers Than Paradise* (Jarmusch, 1983) o un cine como el de Abel Ferrara, el sistema de Hollywood ha procurado garantizar siempre la inteligibilidad de toda revisión del *storytelling* en beneficio de las audiencias mayoritarias. Un ejemplo ilustrativo de este control que los estudios ejercen sobre este tipo de películas sería el mencionado por Charlie Kauffman a propósito de su guión para la película *The Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (M. Gondry, 2004), cuando afirma que los ejecutivos le exigieron modificar el guión por miedo a provocar una confusión decepcionante en el público.

Y llegamos a otra cuestión importante: ¿cómo mantiene el sistema de estudios, como si de una forma matemática exacta se tratara, este anclaje popular, inteligible, al tiempo que avanza en la innovación en el terreno formal? La respuesta nos la da Bordwell con una claridad sucinta: manteniendo siempre un pie en la tradición narrativa clásica, dando por resultado la convivencia entre una serie de dispositivos inusuales y un gran número de claves que resultan familiares al espectador³. No debemos olvidar que en los años ochenta y noventa, la

²«a few films, like *Point Blank* (1967), 2001: *A Space Odyssey* (1968) [...] *The Last Picture Show* (1971), *Alice Doesn't live here Anymore* (1975) [...] demanded patient *deciphering* and offered *perplexing* endings». Destacamos estas dos palabras, por considerarlas cualidades que el cine adquirió en la modernidad. Hoy día podríamos considerarlas como elementos indispensables en la condición del espectador postmoderno: por un lado la necesidad de descifrar algunas películas en base a códigos establecidos en el interior de las mismas, pero también en función a esquemas perceptivos heredados de otras plataformas mediáticas, y por otro la *perplejidad* como condición indispensable que precede a todo ejercicio de decodificación.

³«As with the experiments of the 1940s and 1960s, most storytelling innovations since the 1990s have kept one foot in classical tradition. Because of the redundancy built into the Hollywood narrative system, unusual devices could piggyback on a large number of familiar cues».

necesidad que Hollywood tenía de diferenciar sus productos era una consecuencia directa del éxito comercial de iniciativas que Bordwell ha venido a denominar «off-Hollywood cinema». Algunos de estos títulos serían *Blue Velvet* (Lynch, 1986) o *She's Gotta Have It* (Spike Lee, 1986), pero sobretodo el fenómeno de masas que supuso *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994). En respuesta a éstos surgieron películas más institucionales como *The Game* (Fincher, 1997), *The Sixth Sense* (Shyamalan, 1999) o *The Fight Club* (Fincher, 1999).

Con esta aproximación histórica pretendemos integrar *The Tracey Fragments* como parte de un esquema metodológico más amplio, un modo de representación específico, susceptible de ser ubicado temporal e incluso territorialmente. Un intento de explicar la discontinuidad temporal de este tipo de películas desde una perspectiva que incluye la propia historia del cine norteamericano.

7.2 Epílogo

Así pues, consideramos que la *dislocación del argumento por la trama es parte de la estrategia* (que comprende toda la película) *del meganarrador; que delega completamente en Tracey, para remarcar su inestabilidad y su estado emocional convulso, ocasionado por todo lo que hemos ido comentando hasta el momento*. Es una marca enunciativa más en pro de la subjetividad de la película que contribuye a que entendamos el caos de la misma, la interrelación entre unos y otros *fragmentos*, entre imaginación y hechos, dentro de la propia Tracey.

Podemos entender que el argumento en sí no es especialmente significativo e incluso se podría considerar manido o banal. La historia de una adolescente con los problemas propios de su edad más las dificultades que añade un entorno hostil. Sin embargo, si consideramos toda la película una apuesta por la subjetividad radical (dado que, como hemos venido diciendo, nada sabemos fuera de lo que Tracey nos deja y nos intenta hacer ver), podemos pensar que quizás la película se posiciona un paso más allá de la simple *subversión formal* o atracción estética en consonancia con la caracterización de su personaje principal.

Prácticamente, se puede interpretar que toda la película sostiene la

idea de que «toda realidad es ficción habitada por lo real»⁴. Remarca la suma importancia de la subjetividad del sujeto (encarnado por una parte en Tracey y por otra en el propio espectador que se ve en la obligación de ejercer una sutura consciente para dotar de sentido al relato), pues no conocemos el mundo que nos presenta más que a través del filtro de Tracey, como hemos dicho. Llegamos a dudar de lo que *sucede* y lo que *no sucede*, pero esto deja de tener importancia si nos planteamos que es su mundo el que se nos da a conocer, porque ponemos en duda que se pueda conocer *el mundo en sí*. En la película nada tiene la intención de presentarse en forma de nómeno kantiano, sino que toda ella es un fenómeno, cuyo filtro es Tracey.

Y en ningún momento queda en entredicho su percepción, pues ninguna otra versión viene a desvirtuar la de Tracey, más allá de aquello que claramente es imaginación suya, como convertirse en una *pop star* o las caricias afectivas con Billy Zero, interrumpidas por corte directo y abocamiento a la fría desvirgación en el coche. Pero la *existencia efectiva* de este *presente diegético*, entendido como hechos, no significa que su imaginación o sus deseos sean falsos ni tengan para nada menos valor. De hecho, en la película no se le da más importancia a uno que a otro (ya hemos nombrado anteriormente muchos de los elementos formales que se utilizan para representar aquello que sólo sucede en su mente). De aquí concluimos que *la película reivindica que el deseo, la imaginación del sujeto, modelizan su realidad*. Como ejemplo retomamos la revista con el deseo de Tracey impreso físicamente en ella incluso tras haber *vuelto al presente diegético*, interrumpida su imaginación. También vemos esta idea si pensamos que lo que la empuja a meterse en el coche es todo lo que ha especulado anteriormente en relación a Billy, y el deseo que siente hacia él. Y esto le hace perder a Sonny.

En este sentido, podríamos considerar que su ruptura con el MRI es en cierto modo legítima, pues está desvelando que no todo funciona o se arregla mediante el uso de la razón empírica, ni entra en la lógica del discurso dominante. De hecho, contrariamente al Cine Clásico, o al MRI más hegemónico, en esta película quedan muchos vacíos que no satisfacen el deseo de saber del sujeto espectador, como qué le ha

⁴Ideas recogidas de las clases de Teoría de Comunicación Audiovisual a cargo de José Antonio Palao durante el curso 2011-2012 en la Universitat Jaume I.

sucedido a Sonny o quién es y qué quiere realmente Lance. Esto nos da pie a pensar que, en este caso, el relato no trata de cómo el protagonista consigue el saber del meganarrador⁵ pues en la película no hay un narrador que sepa más que Tracey y lo sugiera así al espectador. El narrador (Tracey) se dirige directamente al espectador, y mediante su balbuceante forma de expresarse le hace partícipe de lo que está viviendo. Y el vacío de sentido, que viene relacionado con el malestar, la angustia que se queda tras ver la película, la relacionamos con la emergencia de lo real, entendido como lo que en la realidad «hay de ininteligible, de imprevisible y azaroso» (González Requena, 1989). Como aquello que se resiste al discurso, a ser procesado por el lenguaje. Aquella falta de sentido completo que toma esta forma de malestar, que se dice sin decirse, que se sugiere, que acaba resultando una pátina sobre la totalidad del relato fragmentado, cuando éste no ha podido alcanzar un sentido pleno ni siquiera tras ser *reconstruido* por la mente del sujeto, que ha llevado a cabo un ejercicio consciente de sutura.

Consideramos relacionado con esta idea el problema de la incomunicación que está patente durante toda la película, tanto en los padres de Tracey, como con Lance, como en Sonny en sí, que se dedica a ladrar únicamente. Una escena muy representativa de la dificultad comunicativa es la que tiene lugar en la supuesta consulta de la Dra. Heker, en la que asistimos a una conversación ante la que Tracey se da cuenta, atónita, de que será imposible llegar a ningún consenso.

Bibliografía

BARTHES, R. (1971): *From Work to Text*. En *Image, music, text*. Nueva York: Hill and Wang. 1996.

BIZZOCCHI, J. (2009): *The Fragmented Frame: The Poetics of the Split-Screen*, en Massachusetts Institute of Technology (MIT).

BORDWELL, D. (2006): *The Way Hollywood Tells It*. Berkeley, California: University of California Press.

BURCH, N. (1969): *La praxis del cine*. Madrid: Fundamentos, 2008.

⁵Ibidem

- DARLEY, A. (2002): *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- HAGENER, M (2008): *The Aesthetics of Displays: How the Split Screen Remediate Other Media*. Refractory: A Journal of Entertainment Media.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1989): *Lo real, la realidad y el discurso informativo en El espectáculo informativo*. Madrid: Akal. 1989
- MIRZOEFF, N. (2003): *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- LOUDART, J.P. (1969): *La sutura en De Baecque, A. (comp.) Teoría y crítica del cine: avatares de una cinefilia*. Barcelona: Paidós, cop. 2005. Págs. 52-69.
- PALAO ERRANDO, J.A. (2007): *La relación entre la trama y el argumento: reflexiones en torno al thriller contemporáneo*. En Marzal Felici, Javier y Gómez Tarín, Fco. Javier (eds.), *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo, 2007. pp. 177-193.
- PALAO ERRANDO, J. A. (2008): *Corredores sin ventanas, acrobacias sin red: linealidad narrativa e imaginario hipertextual en el cine contemporáneo*. En Tortosa, Virgilio (ed.). *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual*. Alicante: Universidad de Alicante.
- PALAO ERRANDO, J. A. *Hiperencuadre/Hiperrelato: Apuntes para una narratología del film postclásico* Comunicación Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales, Nº 10 (Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad y Literatura Universidad de Sevilla) Mayo de 2012. http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa1/008.Hiperencuadre-Hiperrelato_Apuntes_para_una_narratologia_del_film_postclasico.pdf