

Imaginario catastrofista en REC bajo el yugo del discurso televisivo

Catastrophe imaginary under the yoke of television discourse in REC

Andoni Iturbe-Tolosa

Universidad del País Vasco, Bilbao, España.
andoni.iturbe@ehu.eus

Resumen

El presente artículo se centra en el análisis de la primera entrega de la saga de cine fantástico y de terror más importante del cine español. Creemos que *REC* es un ejemplo paradigmático que entronca tanto con el imaginario catastrófico como con el discurso mediático, por lo que se opta por la vía de la intertextualidad y el análisis del discurso para analizar dicha película emblemática: estructuras de discurso que nos permiten apuntalar hacia una estrecha interrelación entre el cine y la televisión en el audiovisual contemporáneo. La investigación concluye que, efectivamente, *REC* no es deudora solo de la narrativa fílmica sino de los resortes del reportaje contemporáneo al tratarse de un reportaje-ficción.

Palabras clave

REC; cine fantástico; imaginario; reportaje; rema.

Abstract

The present article focuses on the analysis of the first part in the *REC* saga, one of the most important fantasy-horror film franchises in Spanish cinema. We believe that *REC* is paradigmatic for the manner in which it links the catastrophe imaginary with media discourse, and thusly, we opted to analyze this emblematic movie by examining its discourse structures and intertextuality, allowing us to underpin a close interrelation between cinema and television. The investigation concludes that *REC*, in effect, is indebted not only to traditional film narrative structures, but that it also draws on the conventions of contemporary TV reporting in its dealing with a fictional news report.

Keywords

REC; fantastic film; imaginary; TV report; rhome.

1. Introducción

La primera parte de la saga de terror *REC* (2007) se convirtió en todo un acontecimiento cinematográfico en España y en países menos interesados en el consumo habitual de producciones españolas. La primera producción de la franquicia tuvo 1.428.926 espectadores tan solo en España y obtuvo 8.196.213,75 euros de recaudación. En Francia reunió a más de 500.000 espectadores y tuvo muy buenos resultados en México y Hong Kong (Tato, 2014:122). Prueba de su éxito internacional fue el *remake* hollywoodense *Quarantine*, estrenado en el 2008.

En el libro oficial sobre la saga, Guillermo Tato (2014) subraya que la productora Filmax apostó por producciones más baratas ante la situación del mercado audiovisual, que empezaba a acusar los estragos derivados de la piratería y los inicios de una crisis galopante. Finalmente, el presupuesto de la primera película de la saga ascendió a 1,2 millones de euros, capitalizados en el Instituto de Crédito Oficial, la Generalitat de Cataluña, el Instituto Catalán de Finanzas, el Ministerio español de Cultura, Castelao Producciones y Filmax Entertainment, una de las empresas audiovisuales más consolidadas del panorama español. El acuerdo entre TVE y Canal Plus se concretó justo unos días antes del estreno, a película vista.

Fernández (2014:275), alma mater de Filmax y citado por Guillermo Tato, aboga por el término "productos de concepto" como parte de la política de producción; es decir, proyectos que tuvieran cabida en el mercado internacional y garantizaran un sello de calidad reconocible sin tener que depender de los intereses de una cadena televisiva. Proyectos, en definitiva, de presupuestos medios que escapasen de los intereses de una multinacional. Las películas de terror se erigieron en parte indispensable del "concepto Filmax"¹ gracias al éxito de *El maquinista* (2004), *Los sin nombre* (1999) y *Darkness* (2002).

REC llegó a cabo una estrategia de contención comunicativa casi insólita incluso dentro de la productora, que llegó a tener dos nombres distintos para confundir al personal y a la prensa

(*Bombers* o *Rabia 6* fueron los títulos originales para elevar la confusión): "Esa voluntad de jugar al despiste se vio potenciada por la velocidad con la que se realizó todo" (Tato, 2014:45). El ocultismo sobre el producto se mantiene incluso con el guión, que no está disponible en el depósito legal de la Biblioteca Nacional de Madrid (España) ni en la Filmoteca española ni en cualquier otro formato consultado por este investigador.

Tato (2014:46) recalca que el *teaser* se creó para las primeras preventas en el American Film Market. Se rodó el 19 de octubre de 2006 en el mismo edificio en el que se iba a rodar la película: "El *teaser* resume en cierta medida la esencia de *REC*: el plano secuencia, la sensación de claustrofobia y, sobre todo, el ascenso al infierno donde tanto los personajes como los espectadores se encontrarán con el terror máximo".

El *spot* televisivo se hizo viral. En él se ve la inmersión de los espectadores de una sala de cine gracias a la complicidad del Festival Internacional de Sitges (España), que dio permiso para la colocación de las cámaras. La sala del Festival Internacional de Cine Fantástico y de Terror de Sitges fue testigo de las reacciones (reales) de los espectadores, que cedieron sus derechos de imagen a Filmax. Como se advierte en el libro oficial de *REC*, el responsable de comunicación del filme consiguió que algunos informativos, en horario de *prime time*, accedieran a la emisión del *spot* como parte del material de información. En el segundo fotograma, una espectadora cierra los ojos alterada por el miedo que le produce el filme, y en el tercer fotograma vemos la misma reacción bajo la nota de "más de 1.200.000 espectadores".

Según las notas de los directores incluidas en el dossier de prensa, decidieron contar esta historia a modo de reportaje de televisión, "como una grabación". *REC*, por tanto, apela directamente a la interrelación entre el cine y la televisión y sobre el uso de la cámara digital para concluir ese "efecto de lo real". El dossier de prensa asevera que

se trataba de evitar mecanismos del suspense y de la narración cinematográfica y dejar que la acción se desarrollara ante nosotros como si fuese real, imparable. Como si estuviese vida. Que todo sucediese de verdad" (...) Creamos artificialmente una situación de horror extremo y la dejamos desarrollarse. Crecer.

El uso de la cámara digital ha sido una evolución natural de las películas de *horror movie* en la que se podría clasificar *REC*. El cambio digital sirvió para aumentar la apariencia de descuido formal y de verosimilitud pese a la contrariedad que ocasionaba todavía en 2006 la filmación digital. Finalmente, trabajaron en cuadros progresivos para provocar una mayor textura televisiva. *REC* adopta así una forma propia para que el espectador –principalmente español–, acostumbrado a la mecánica de los reportajes televisivos, esté inmerso y familiarizado con este tipo de relato.

La crítica española (2007) –nos centraremos en Cahiers du Cinema España– colocaba la cinta en "una especie de parodia terrorífica de *Aquí no hay quien viva*"² o en el sometimiento de "un vulgar documental televisivo –"España directo" o "Espejo Público"– en un año donde desde las mismas páginas se tiende a subrayar la idea del costumbrismo televisivo de otras tantas cintas, como *Siete mesas de billar francés*, de Gracia Querejeta y *Mataharis*, de Iciar Bollain.

2. Marco teórico

Creemos en la línea de Pedraza (2008) que los temas relativos al imaginario necesitan una constante atención y actualización al tratarse de un universo vivo y pulsante, sobre todo por las relaciones entre el imaginario cultural y las creaciones imagéticas e imaginarias de los medios de comunicación contemporáneos. Por tanto, consideramos relevante el estudio del imaginario desde varias vertientes: por un lado, desde la textualización del reportaje entendido como un happening (Luhman, 2000) y desde la matriz cultural³ y discursivo en el que se produce la película.

Luhman (2000) diferencia entre diferentes eventos en relación a la noticia y al reportaje (eventos-exposición; eventos-aparición y eventos-resultados). Los eventos exposición serían sucesos únicos, imprevisibles y naturales (atentados, catástrofes, fenómenos naturales). Serían los *happenings* originales del periodismo (hechos fortuitos y hallazgos). Su grado de excepcionalidad y su inmanencia no mediática hacen que se imponga el evento por encima de sus interpretaciones. Como dice Langer (2000), estas noticias siguen guardando una asombrosa similitud con la mitología de los elementos del cosmos: tierra, aire, fuego y agua.

Recordemos la frase de Balaguero y Plaza en el *dossier* de prensa (2007):

Se trataba de evitar los mecanismos del suspense y de la narración cinematográfica y dejar que la acción se desarrollara ante nosotros como si fuese real, imparable. Como si estuviese viva. Que todo sucediese de verdad (...) Así que decidimos colocar todas las piezas del horror en un escenario y darles vida. Dejar que ellas mismas actuaran por sí mismas, sin que nadie manipulase lo que iba a suceder. Creamos artificialmente una situación de horror extremo y la dejamos desarrollarse. Crecer. Ya sólo era cuestión de grabarla. De dejar constancia. Como si nosotros fuéramos también parte del horror que habíamos creado.

La presente investigación se enmarca dentro de la interrelación entre el cine y la televisión en el audiovisual español (Iturbe, 2016). *REC* no se puede entender solamente desde los estudios fílmicos sino que es fruto de la intertextualidad y la intermedialidad⁴ con el mundo de la televisión –concretamente con el reportaje televisivo– y con el ecosistema de la cultura de masas⁵.

Los estudios fílmicos tienden a emplear el rizoma *deleuziano* para analizar la *textualización* de varias obras fílmicas. El estudio del rizoma permitió, por poner un caso destacado, desglosar la obra de Pedro Almodóvar (Seguin⁶, 2009). El ensayo sobre el corpus de las películas de Almodóvar concluía que los rizomas multiplican sus núcleos hasta llegar a disolver su centralidad. Almodóvar, tal y como han estudiado investiga-

dores como Smith⁷ (2006), Iturbe (2016), Gómez (2014), es uno de los autores españoles que con mayor profusión ha adoptado y construido el universo televisivo en sus películas. Smith, por ejemplo, va más allá al sugerir que películas como *Kika* (1993) debieran ser estudiadas desde los estudios televisivos.

Tabla 1: claves principales del discurso narrativo e informativo en *REC*

La ordenación informativa en el reportaje versus la ordenación narrativa del cine. La ordenación informativa o macroestructural del discurso formal informativo es una jerarquía en función de la novedad de la información expuesta (Luhman, 2000:45). *REC* altera ese orden: el final resulta más sorprendente. Cuando empiezas un reportaje, tal y como afirma J.M. Almagro (2013:30), lo normal es que vaya en sentido descendente: sacar algo que impacte al principio, que se mantenga el desarrollo y que la parte menos atractiva quede al final, porque se supone que ahí el espectador ya está enganchado. La función fílmica, en cambio, altera este orden.

Narrativa televisiva versus narrativa cinematográfica. Los directores de la película querían evitar la narración cinematográfica, y en ese sentido asumen su influencia televisiva. "Empezamos a pensar en el formato de la telebasura, de la telerrealidad (...) La idea de plantear un falso reportaje se unió a esa cosecha de propuestas de estilo que barajaban los directores. (...) Como un programa convencional de telerrealidad que sigue a los trabajadores nocturnos se podía convertir en algo terrorífico" (Tato, 2014:32).

Sucesos y acontecimientos. Los acontecimientos, los actores, el tiempo y el lugar constituyen el material de una fábula (Bal, 1985). *REC* reformula el concepto del reportaje como *happening* (Luhman, 2008) y como acontecimiento principal. "Se nos ocurrió la idea del tiempo real. Hacer una película de terror con cámara subjetiva, pero sobre todo que sucediese en tiempo real. Que el espectador se viese implicado en ella y no pudiese separarse, porque aquello estaba sucediendo ante sus ojos, al mismo tiempo que él lo estaba viendo" (Tato, 2014:31).

Rema y/o rizoma. El rema⁸ se trata de un enunciado que contiene información nueva por oposición al tema. En eso consiste, precisamente, *REC*: introduce un rema, información nueva (el ático referencial de la niña Medeiros). No se trata de un punto de inflexión según el canon tradicional de la narración cinematográfica sino la aparición de una presencia/información nueva que no se llega a clausurar/ aclarar durante las cuatro películas de la saga.

Fuente: Elaboración propia

Consideramos que la primera parte de la saga está mediatizada bajo el yugo y la influencia de la televisión, que tiende hacia un relato de corte catastrofista que entronca con los parámetros contemporáneos del cine de terror y de cine fantástico. Por otro lado, creemos que se trata de una película clave por su contribución a la construcción televisiva en el universo fílmico español. Y que se trata de un caso que va más allá del metadiscursos del propio género fantástico (Rodríguez, 2011:150) o de la construcción de la técnica de un falso reportaje (González-Laiz, 2013:275).

Partimos de la base de que el texto fílmico (Zunzunegui, 1994) es

el lugar de encuentro de elementos provenientes de universos conceptuales muy diferentes (...) y que puede ser precisamente el mestizaje que proponga el cuerpo textual concreto el elemento decisivo para la comprensión de la apuesta estética planteada(40).

Hasta ahora, los estudios sobre *REC* habían alertado de su relación con el mundo del videojuego (González, 2014). El investigador mexicano considera que existen grandes rasgos de sintonía entre ese tipo de narrativas y el texto fílmico: ambiente nocturno, la función auxiliar de los personajes secundarios, construcción de planos claustrofóbicos, vulnerabilidad del campo de visión (de espaldas); la amenaza que proporciona el sonido; la presencia de las escaleras o la activación de la rabia por parte de la cámara que enfoca a las criaturas; experimentación religiosa y médica.

Sin embargo, sin obviar esta influencia, consideramos que *REC* tiene otras influencias provenientes de la tradición literaria y cinematográfica, como veremos, y una presencia determinante de las formas del discurso del reportaje televisivo. Olivares (2011) en su libro sobre Jaume Balagueró, coguionista y codirector de la película objeto de análisis, analiza la presencia de la televisión en sus textos fílmicos. Los considera ejemplos de “apocalipsis catódico” hasta el punto de componer

los versos trágicos, el hórrido baile de máscaras, además de lo siniestro y lo ominoso de una generación que en plena noche sueña con casas encantadas y durante el día vive el espanto de una existencia plasmada en pantallas serviles del panóptico, los televisores de nuestros hogares alineados (100-101).

Jaume Balagueró es, junto a Pedro Almodóvar, el director español que más cita la palabra “televisión” en sus guiones (Iturbe, 2016): una presencia constante y simbólica en el cine de Paco Plaza y Jaume Balagueró. Por poner un ejemplo, en la opera prima de Jaume Balagueró, *Los sin nombre* (1999), basada en una novela de Ramsey Campbell, guarda una presencia significativa al aparato televisivo. El guión consultado de la película convoca dieciséis veces al término “televisor”, presencia que remarca el imaginario simbólico y físico dentro de su universo diegético.

3. Metodología

Nos basaremos en el análisis del discurso que va a tener en cuenta tanto la microestructura formal (noticiabilidad) como la macroestructura formal (la representación en forma de noticia) y por último la superestructura formal (ideología y el imaginario construido). Estas serían las tres estructuras básicas (Manchón, 2014:18):

1. Microestructura formal: noticiabilidad.
2. Macroestructura formal (tematicidad). La representación en forma de noticia/reportaje.
3. Superestructura formal (ideología-imaginario).

4. Análisis

4.1. Microestructura formal

La noticiabilidad del reportaje de *REC* no es del todo transparente: el equipo desplazado al parque de bomberos pretende grabar cómo viven y cómo trabajan los bomberos. El equipo técnico está formado por una reportera y su cámara que están haciendo un reportaje en una estación de bomberos con la intención de retratar la profesión de estos, su modo de vida y sus situaciones de riesgo. El reportaje construido en *REC* no tiene un objetivo claro: tan solo observar, narrar o subrayar cómo trabajan y viven los bomberos. Ángela Vidal es la reportera de *Mientras Usted duerme*, un programa que realiza reportajes nocturnos.



Fotograma 1. La reportera intenta hacer una entrada sobre el seguimiento de una dotación de bomberos que espera su próxima salida. Llegamos a ver incluso las tomas falsas: el punto de vista es el del cámara de televisión llamado Paco con el que interactúa y prepara el reportaje. Está en el interior de parque de bomberos y nos dice qué veremos “cómo viven, cómo duermen y qué comen”, entrando por tanto en el terreno privado-intimo.

El primer entrevistado es un tal Andreu, un bombero en la vida real. Ángela, una reportera deseosa de reproducir un acontecimiento intenso, no le presta mucha atención. Le dice a Paco, al cámara, que si el tal Andreu es aburrido, no hace falta que le grabe, y así ahorran cinta. La reportera se prueba el casco y dice que “va a ser la heroína”. Entra en el comedor y ahí les presentan a Manu y a Alex, los dos únicos actores infiltrados que llevan dos días conviviendo con sus nuevos compañeros. Les prueban los micrófonos y preguntan a Alex sobre su trabajo:

sobre las operaciones rutinarias, los rescates de mascotas. Pero las expectativas de la periodista apuntan hacia metas más ambiciosas.

Justo en el momento en el que estaban encestando y jugando al baloncesto, se escucha la esperada sirena que hace que todos, bomberos y el equipo televisivo, salgan juntos de forma urgente. Desde el principio, la cámara resulta un acompañante incómodo en un pasillo relativamente estrecho, donde entran apiñados. "Aparta la cámara", suelta el agente más joven. A lo lejos, vemos a la mujer mayor, de pie, con rastros de sangre. Intentan tranquilizarla, pero ella no emite palabras. La luz de la cámara molesta al policía y trastorna aún más a la anciana, que la vemos con más detalle.

Ángela tiene claro que deben grabar cueste lo que cueste, incluso el ataque de la anciana al policía más veterano. En el momento en el que son apartados, vemos la aparatosidad del ataque gracias a la presencia constante de la cámara, el ojo del espectador durante todo el largometraje.

El caos se apodera de la escena, que requiere una coreografía orquestada hasta que llega uno de los pocos cortes del filme. Los bomberos llevan el cuerpo del policía al portal. Mientras tanto, la reportera parece más preocupada por la grabación: "Grábalo todo, por tu puta madre". Tienen que dejar el cuerpo ensangrentado en el portal ya que tienen el orden de no salir fuera.

REC consta de tres espacios diferentes: el lugar público de trabajo (el parque de bomberos) y el edificio de viviendas. Desde el principio, se observa el deslizamiento de lo informativo hacia lo privado (veamos dónde duermen y comen los bomberos), así como el aspecto convivencial de grupo, tal y como sucede en el rellano del inmueble, que se desliza hacia la construcción de lo docudramático. Por tanto, la noticiabilidad sería tanto la convivencia como la gestión de una hipotética crisis.



Fotograma 2. Ángela Vidal, cada vez inmersa en su papel de reportera encerrada junto a otros vecinos en el inmueble. La entrada, la intervención de la periodista desde el lugar de los hechos, dice lo siguiente: "Son casi las dos de la mañana y seguimos encerrados e incommunicados en este edificio al que acudimos acompañando a los bomberos al principio de la noche (...) La policía no nos deja salir" (la gestualidad extrema obedece a ese momento en el que la periodista asume las riendas de la diégesis).

4.2. Macroestructura formal

Es el vestíbulo de la casa (infectada) el centro de las operaciones de la construcción del reportaje. El vestíbulo del edificio precintado funciona como un laboratorio donde se practica y se examina a los vecinos-concursantes que se eliminan y se inculpan mutuamente. Las entrevistas de la reportera acentúan las dudas y los reproches mutuos y evidencian la necesidad de confesarse ante la cámara. Entiende Lipovetsky (2009) que los juegos de telerrealidad se posicionan en el espacio de la autenticidad, la intimidad y la emisión en directo y no en el gran espectáculo ni en la ficción cinematográfica.

Aunque el reportaje-ficción de *REC* no se podría encontrar en la parrilla televisiva española contemporánea, los nuevos hipergéneros han

fraguado formatos que han primado tendencias docudramáticas en España justamente a partir de 2008, un año después del estreno la película. *REC* no se podría entender o contextualizar sin la dinámica de esos espacios de éxito que han transformado el hábito de consumo del público. Por tanto, la representación (macroestructura formal) tiende hacia la docudramatización.

En la hipertelevisión, según Gordillo (2009), la televisión espejo se convierte en televisión ratura, "pues ya no es el edificio de lo cotidiano sino de lo ordinario". El ambiente que se respira en el vestíbulo, con los vecinos provistos de algún tipo de estereotipo o rol definido, refleja el carácter primitivo de la esencia de ese formato televisivo. El inmigrante chino, que no para de trabajar en una empresa textil y no se relaciona con los demás; la madre, ajena a la realidad, que no quiere ver los problemas de su hija; el vecino responsable y organizado; el personaje latinoamericano, autocomplaciente y coqueto que desconfía de los inmigrantes...



Fotograma 3. El aspecto vodevilésco o sainetesco por el que transita *REC* embebe de las raíces más productivas del cine español. Los directores, además, subrayan que tuvieron ciertas reservas para que no se descontrolara esa tendencia: "No queríamos que pasara el límite del vodevil-sainete, con el subtrama del peluquero con el cámara" (audioguía del making of recuperado del dvd).

Rios Carratalá (1997) concluye que la localización habitual de las películas con gran presencia

de lo *sainetesco* es precisamente un edificio de un barrio popular donde "conviven unos determinados personajes"(30). La producción de la película adaptó parte del guión al espacio real que se encontró el equipo, como la empresa textil regentada por unos ciudadanos chinos.

Además, los vecinos, preocupados y alterados por la presencia del equipo de televisión, cambian o amplifican su testimonio dependiendo de sus intereses. François Jost (1997) sostiene que en los programas de telerrealidad sería más correcto emplear la expresión "televisión de fingimiento de papeles". Un término que se ajusta al *casting* de los personajes-vecinos que conviven en un espacio cada vez más reducido (del edificio a las escaleras; de las escaleras al vestíbulo). Los actores interiorizaron el fingimiento de papeles propio de la telerrealidad. Alberto Miralles (2000) sostiene que los intérpretes de cine deben evitar ciertos gestos como la mano en la barbilla al pensar o acciones como morderse el labio al considerar que son "recursos poco orgánicos que evidencian las limitaciones de los actores"(188-189).



Fotograma 4. La interpretación, inevitablemente, está contagiada o hecha para ser vista en el programa televisivo *Mientras usted duerme*. Así es como se debería entender y analizar esta intervención, que se aleja de algunas recomendaciones canónicas del arte cinematográfico?

4.3 Superestructura formal (imaginario)

La segunda parte del relato sería la que hace referencia a la niña Medeiros. La función del rema es aportar información nueva. En ese sentido, juega un papel clave en este segundo relato donde el espectador se pregunta qué es lo que pasa en el ático donde se observa la presencia de un ser/monstruo. ¿Qué es lo que vemos? ¿Y qué es lo que ha pasado en ese lugar lleno de objetos, referencias hemerográficas y presencias religiosas? Pasamos a una superestructura formal donde prevalece el sentido de un nuevo imaginario de lo fantástico. El rema aporta información nueva sobre un nuevo personaje: la niña Medeiros y provoca más preguntas que respuestas.

Entramos en el territorio del imaginario religioso y fantástico. Todorov (1975) realiza una serie de matizaciones sobre el cine fantástico: lo extraño, que parece ser sobrenatural y lo maravilloso, que está gobernado por leyes desconocidas. Todorov (1975) basa su calificación en las relaciones que se producen en el seno del texto entre el mundo real y "otro" o la apariencia de éste, según el punto de vista de los personajes o del personaje principal. A su vez, el mundo fantástico es dual, pero en él lo real tiene más importancia y peso que lo sobrenatural.

Cyrulnik (1999: 83), en cambio, habla del apagamiento de lo "imperfecto doloroso", del futuro angustiante y del condicional irritante. Todo aquí al mismo tiempo; la disposición de un click, sin esperar o tratar con la duda: "haga todo ahora"; "diviértase ya"; "querer es poder", palabras del orden de la sociedad del entretenimiento, introducidos por Charles Mellman (2003) al hablar de la economía psíquica de la contemporaneidad.

Esta visión se cumple en *REC*: con el ya famoso "grábalo todo". El enunciado "Pablo, grábalo todo por tu puta madre" de la película muestra el obsesivo mensaje sobre la materialidad de la grabación y la presencia/ausencia de la condición contemporánea. Cyrulnik (1999) dice que las estrategias de elaboración semiótica generadas por el hombre proceden de una transforma-

ción del miedo primitivo del mundo percibido/vivido para la angustia del mundo de lo no-perceptible, de lo representativo.

Las dudas sobre la ontología y la lectura de las imágenes es otro punto que merece ser analizado. En *REC 2*, la primera vez que los GEOX (Grupo Especial de Operaciones de España) entran en el ático descubren el programa iconográfico en torno a la posesión de la Niña Medeiros, uno de los agentes dice: "Tan solo son niños".

"No, no lo son", responde el cura, revestido de técnico de San(t)idad. La imagen pierde su parte referencial, y ya no es posible distinguir entre el cuerpo orgánico y el sujeto. A partir de ahí, comienza la opacidad de la imagen.



Fotograma 5. Es significativo que el rostro del niño esté borrado por el paso del tiempo y la imagen religiosa y jerárquica de la composición nos remite a la perspectiva jerárquica bizantina, donde en primera instancia vemos al niño y al fondo vemos la figura de un cristo. Imagen de *REC-2*.

4. Conclusiones

El cine, como industria de lo imaginario, comparte con los *mass media* (deudora de una función mimética) la función imaginaria. Por un lado, gracias a la noticiabilidad de la microestructura formal, el espectador se llega a involucrar en la gestión del reportaje-ficción: una construcción del reportaje abierto, opaco, que no se sabe a dónde va a llegar.

A través de la macroestructura formal llegamos a ver una representación entre diferentes personajes que conviven en un rellano y tratan de inculparse: una representación de tintes saietescos y una construcción *docudramatizada*. Por otro lado, el relato avanza gracias al rema, y entra en el terreno del imaginario religioso y sobrenatural.

El reportaje es, sin duda, un género en constante renovación tanto en radio como en televisión ya que en el nuevo milenio ha adoptado nuevas formas y estructuras: transformaciones estéticas, narrativas, a nivel de montaje y de edición. Y *REC* es un ejemplo de ello. Un filme que se construye bajo formas televisivas y concretamente bajo la estetización del reportaje-ficción y el yugo del discurso televisivo.

Notas

1. Filmax, una de las productoras que cuenta con una división de televisión, es responsable de algunos de los hitos más sonoros del cine español al estrenar *Los abandonados* (2007), de Nacho Cerdá, en Estados Unidos antes que en España.

2. Exitosa serie de ficción emitida por Antena 3 (España). Llegó a superar el 40% de audiencia.

3. Los estudios clásicos sobre el imaginario consideran, entre otros, los siguientes aspectos fundamentales: su fundación mitológica, sus matrices culturales, sus *desdoblamientos* en las artes (incluyendo intensos estudios sobre el imaginario icónico en las artes plásticas y en el imaginario literario).

4. Existen varias aproximaciones al estudio de la intermedialidad: estudios literarios y narrativos e intertextualidad, entre otros.

5. El cine de Almodóvar se nutre, entre otros factores, de la intertextualidad procedente del ecosistema de la cultura de masas, dando como fruto una atrevida hibridación de géneros. "Citas de género mediáticos tan variados aportan un comentario implícito a las convenciones representacionales de la televisión y del cine tradicionales" (Gubern, 2005:51).

6. Jean Claude-Seguin (2009:113) sugiere que las obras de Almodóvar deben ser estudiadas con análisis semióticos originales incluso cuando aborden las ficciones, los núcleos independientes, geografías delimitadas o territorios autónomos y la presencia

de lo catódico como "capa que superpone sobre la planicie, un desdoblamiento o tal vez una excrescencia del territorio que va penetrando sus fronteras" (2009:133).

7. Desde los estudios culturales, Paul Julian-Smith (2006:151) subraya la importancia que adquiere el mundo de la televisión en el cine almodovariano hasta concluir que los estudios académicos televisivos nos servirían de guía para comprender y evaluar el impacto y el diálogo entre ambos campos motivados por la regularidad de su producción; familiaridad o reconocimiento de su arte y su conexión con lo popular, características que emanarían del universo catódico.

8. Dentro del marco de la teoría del discurso, muchos autores (Prince, 1988; Valldubí & Vilkkuna, 1998, van Donzel & Koopmans-van Beinum, 1998; Ostendorf & Bates, 2001; Halliday & Matthiessen, 2004 nos han hablado de la dicotomía tema-rema.

9. Tal y como subraya Paco Plaza, citado por Tato (2014:84), "a los actores les decíamos que no se cortaba nunca. Si alguien se equivocaba, debía tirar para adelante. Les decíamos que tenían que vivirlo como un documental".

Referencias bibliográficas.

- Almagro J.M. (2013). Sobre el reportaje. En. García Aviles, J.A.; del Campo E., Arias F. (ed.). *El reportaje televisivo. Hibridación y auge del género*. VIII Jornadas Internacionales de Periodismo UMH. Elche: Diego Marín.
- Balagueró, J. *Los sin nombre* (DL 915141). Consultado en Biblioteca Nacional de Madrid (España).
- Bal, M. (1985). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- Cyruknik, B. (1999). *Do sexto sentido*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Cahiers du Cinema-Caiman Cuaderno de Ediciones (2007), 5,6,7.
- Canet, F. & Prósper J. (2009). *Narrativa audiovisual. Estrategias y recursos*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Gómez, A. (2012). El modelo de televisión en el cine de Pedro Almodóvar. Fonseca, *Journal of Communication*, 4, 60-81. <http://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/12048>
- González, A (2014, marzo). La influencia del videojuego en el lenguaje audiovisual contemporáneo: Los juegos Horror Survival y su influencia en REC. Trabajo presentado en el V Coloquio Internacional Cine Iberoamericano Contemporáneo en Guadalajara (México).
- González Laiz, G. (2013). Lo fantástico en el último cine español: adopción, reinención y fusión del género a través de Memorias del Ángel caído, Fuera de cuerpo y La hora fría. *Brumal, Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 2, 261-284.
- Gordillo, I. (2009). *Manual de narrativa televisiva*. Madrid: Editorial síntesis.
- Gubern, R. (2003). *Las matrices culturales de la obra de Pedro Almodóvar*. Trabajo presentado en el Primer Congreso Internacional de Pedro Almodóvar. El cine como pasión, Cuenca
- Halliday, M.A.K. & Matthiessen, C. (2004). *An introduction to Functional Grammar*. New York: Routledge.
- Iturbe, A. (2016). Cine y televisión: construcciones televisivas en el universo fílmico español (Tesis doctoral, Universidad del País Vasco, España). Recuperada de addi.ehu.es/.../10810/18393/1/TESIS_ITURBE_TOLOSA_ANDONI.pdf
- Jost, F. (1997). *El simulacro del mundo*. México: U.N.A.M.
- Langer, J. (2000). *La televisión sensacionalista. El periodismo popular y las "otras" noticias*. Barcelona: Paidós Comunicación 112 debates.
- Lipovetsky G. & Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Luhmann, N. (2000). *La realidad de los medios de masas*. Barcelona: Anthropos.
- Manchón M., L (2014). *Discurso informativo 2.0. La estructura formal, textual y oral de la noticia en el siglo XXI*. Barcelona: Editorial UOC.
- Mellman, C. (2003). *O homem sem gravidade-gozar a qualquer preço*. Río de Janeiro: Cia. De Freud.
- Metz, C. (1968). *Essais sur la signification au cinéma*. París: Klincksieck.
- Miralles, A. (2000). La dirección de actores en el cine. Madrid: Cátedra. Signo e imagen.

- Ostendorf, M. & Bates, R. (2001). Modeling Pronunciation Variation in Conversational Speech using Syntax and Discourse. EN IRTW on Prosody in Speech Recognition and Understanding Molly Pitcher Inn, Red Bank, NJ, USA (online).
- Pedraza, P. (2008). *Vigencia de lo fantástico en el imaginario moderno*. Cuenca: Cuadernos de Mangana (46).
- Prince, E. (1988). The ZPG Letter: Subjects, Definiteness, and Information-status (online). Consultado el 25/02/15.
- REC (2007). Dossier de prensa. Recuperado de <http://www.filmmax.com>
- Ríos Carratalá, J. A. (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Rodríguez, M.-S. (2011). *Le Fantastique dans le cinema espagnol contemporain*. París: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Seguin, J.-C. (2009). *Pedro Almodóvar o la deriva de los cuerpos*. Murcia: Fimoteca Regional. Francisco Rabal.
- Tarín, F.J. (2006). *Discursos de la ausencia: elipsis y fuera del campo en el texto fílmico*. Valencia: Ediciones de la Fimoteca.
- Tato, G. (2014). REC. El libro oficial. Barcelona: Timun Mas.
- Todorov, T. (1975). *The fantastic: A structural approach to a literary genre*. Cornwell: Cornwell University Press.
- Van Donzel, M.E. & Koopmans-van Beinum, F.J. (1998). Pitch accents, boundary tones, and information structure in spontaneous discourse in Dutch. Trabajo presentado en el Congreso Intonation: Theory, Models, and Applications, Atenás (Grecia).
- Valldubí, E. y Vilkuna M (1998). On Rheme and kontrast. *Syntax and Semantics*, 29, 79-108.
- Zunzunegui, S. (1992). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.
- Zunzunegui, S. (1994). *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen.

Sobre el autor

Andoni Iturbe-Tolosa es profesor adjunto en el departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universidad Pública Vasca (EHU/UPV). Obtuvo el grado de doctor con mención internacional en Comunicación Social gracias a una tesis doctoral sobre las interrelaciones entre el cine y la televisión en el universo fílmico español. Es Licenciado en Periodismo.

¿Cómo citar?

Iturbe-Tolosa, A. (2017). Imaginario catastrofista en REC. Bajo el yugo del discurso televisivo Andoni. *Comunicación y Medios*, (36), 70-80.