



Narratividad cinematográfica

Cora Requena Hidalgo

Filología Española III
Universidad Complutense de Madrid

Cada cierto tiempo aparecen, en la historia de todas las artes, grupos de artistas más o menos obsesionados con la idea de renovar, temática y/o estructuralmente, los “géneros” literarios, musicales, pictóricos, cinematográficos, etcétera; es decir, de crear algo nuevo y original que los distancie de lo hecho o dicho hasta entonces por los artistas que los precedieron. Este impulso de regeneración (del que nos habla Bloom en *La angustia de las influencias*) es, lógicamente, necesario, imprescindible en la evolución de las artes, para que éstas logren representar el imaginario de la sociedades en las que se inscriben (función epistémica, epistemológica inclusive).

El caso del cine no es distinto al de las demás artes y podemos distinguir con claridad este impulso de regeneración a lo largo de todo el siglo XX y lo que llevamos del XXI. En otras palabras: desde que Griffith definiera el lenguaje cinematográfico a principios de siglo no han dejado de sucederse los intentos de cambiarlo, superarlo, redirigirlo.

Una de las tentativas más interesantes, tal vez por la hasta ahora imposibilidad de su realización, es la que tiene que ver con la narratividad, o mejor, con la intención de desarticulación narrativa: lo que Christian Metz llamó en 1966 el “gran mito libertario”, el “mito calladamente antinarrativo” que impulsó a Bergman, a Pasolini, a Antonioni, y, más cerca de nosotros, a Dogma '95 a buscar nuevas formas de representar la historia contada por medio de la imagen. Pero ¿qué es la narratividad?, ¿puede el cine desprenderse de ella?, ¿puede el lenguaje cinematográfico prescindir de ella?

Según afirma Angelo Marchese [1986], a partir de los estructuralistas franceses el concepto de “narrativa” se extiende a todas las obras que describen un hecho. «De manera muy elemental se puede decir que un relato (texto narrativo) debe comprender varias secuencias, en cuyo centro haya al menos un personaje caracterizado por determinadas cualidades. Para que el relato exista, es necesario que haya un proceso de transformación que modifique las cualidades o la situación del personaje tal como se habían presentado en la secuencia inicial» [pág 280]. Ésta es la definición (o una de ellas) de un texto narrativo artístico-literario que, como puede verse claramente, tiende pronto hacia la fusión con el concepto de “relato”. En términos generales, narración es el «proceso [acto que a la vez indica un conjunto de fases] de contar una historia por medio del lenguaje oral, escrito e icónico» [Miguel Borrás, pág. 23]. *Narrar* es, por tanto, simplemente *contar* algo de determinada manera. Si lo consideramos desde esta perspectiva, el deseo (e intento) de eliminar la narratividad del cine de ficción (y no sólo) al que alude Metz parece imposible, a menos que con el concepto de narratividad se esté entendiendo a algo distinto.

Como sostienen la psico y la sociolingüística, desde que comenzamos nuestro proceso de conocimiento del mundo en la infancia vamos asimilando gradualmente, gracias a la escucha/visionado y posterior lectura de los cuentos infantiles, las estructuras narrativas que nos permiten comprender y crear historias. Aprendemos, por ejemplo, de manera natural que un cuento, una historia, posee un personaje o más de uno, que los personajes malos y los buenos se enfrentan, que el cuento acaba cuando ganan los personajes buenos (en la mayoría de los casos), y que el proceso incluye una enseñanza. A nivel más profundo aprendemos, por ejemplo, que la historia, a modo aristotélico, cuenta con al menos un inicio, un desarrollo y un fin, que el orden de los acontecimientos se mantiene casi sin variación (y en este punto los niños suelen ser bastante exigentes), y que la historia finaliza cuando se resuelve el conflicto. Cuánto hay de “natural” y espontáneo y cuánto de convencional en esta formulación del texto narrativo es algo que no interesa dilucidar en esta reflexión; sin embargo, conviene tener en mente los trabajos que desde el punto de vista estructural emprendieron autores como Propp, Greimas, Frye, Todorov, etcétera, a partir del

estudio del cuento y del mito, y que nos ayudan a ir a las raíces de la narratividad literaria.

«Parece evidente que, en una narración, la sucesión de las acciones no es arbitraria, sino que obedece a cierta lógica», escribe Todorov [1971], una lógica de la sucesión (causalidad y temporalidad) y una lógica de la transformación (relaciones paradigmáticas basadas en la oposición). Según la escuela narratológica es imposible la existencia de una narración sin la presencia de un narrador, es decir, de un ente de enunciación (no necesariamente antropomórfico) que cuente unos hechos y lo haga de determinada manera; e igualmente imposible que la narración no posea ciertas coordenadas temporales que sitúen al narrador, a los hechos y su relación en el discurso.

La presencia del personaje (héroe) es algo más problemática: es necesaria (o lo ha sido) en la literatura occidental clásica, según Todorov, aun cuando su importancia ha disminuido notoriamente en la literatura moderna; o “casi no es necesario para la historia [que] puede pasarse sin el héroe y sus rasgos característicos”, según Tomachevski [Todorov, 1971]. El modelo actancial de Greimas, por otra parte, se sostiene en la necesidad de un número determinado de fuerzas o actantes que entran en relación al desarrollarse el conflicto dramático, de las cuales las más importantes son las que conforman el primer eje sujeto (héroe, si se trata de un individuo, según Frye) y objeto (de deseo o temor). Con héroe o sin él resulta difícil encontrar un método de análisis literario que no incluya el estudio de los personajes o que lo estime innecesario; por tanto, en conclusión, una narración, tal como se entiende en occidente, debe contar con (al menos) un narrador, unos hechos encadenados con cierta lógica, unas coordenadas temporales y con, al menos, un personaje [1]. O, si lo redujésemos al máximo: «la situación épica primitiva es la siguiente: un narrador cuenta a un auditorio algo que ha sucedido» [Kayser, 1954].

Retomemos, entonces, la pregunta anterior, ¿qué es el mito calladamente antinarrativo?, ¿a qué aspecto de la narración o de la narratividad hace referencia? Entre las opciones que describe Metz (muerte del espectáculo, muerte del teatro, cine reglado, cine de cineasta) sólo tomaré aquellas que me parecen más interesantes para el problema aquí planteado: “cine de improvisación”, realismo fundamental, la desdramatización y, por otro lado, el “cine del plano” y el “cine poesía”.

Tanto el cine de improvisación como el cine realista plantean el antiguo problema de la tensión entre realidad y ficción como punto fundamental para la transformación cinematográfica. El cine de improvisación cuyos mayores representantes se encuentran en el *Cinéma-direct*, independientemente de que sea una tendencia que emerge con claridad cada cierto tiempo, como por ejemplo en ciertos puntos del manifiesto Dogma '95 busca despojar tanto a la imagen como a la estructuración misma del relato cinematográfico de aquellos elementos más artificiosos, es decir, elaborados, del discurso. Aunque no ha llegado nunca a transformarse en una verdadera propuesta de escritura fílmica, sí ha aportado mayor libertad a los creadores cinematográficos (Jean-Luc Godard, por ejemplo), pese a que a menudo sólo se reduce a la inexistencia de un guión previo y acabado sobre el que se construye la historia narrada.

El cine realista lleva al extremo esta pretensión de objetividad descriptiva y plantea problemas históricamente presentes en el arte que conviene no perder de vista, como los de “realidad”, “objetividad” y “veracidad”, que la representacionalidad de la imagen (plano y secuencia) ha vuelto a poner sobre el tapete. Hay que considerar que aunque esta discusión hoy por hoy es increíble que continúe en terrenos de la literatura, en teoría cinematográfica tiene su explicación, como señala claramente Juan Orellana Gutiérrez:

«El cine como invento técnico nació con una pretensión ilusionadamente ingenua de convertirse en un registro fiel de la realidad [...] La verdad es que cuando se proclamaba la definitiva adecuación del invento fílmico con la realidad, se partía de una concepción racionalista-empirista de la misma, reduciendo el concepto de «realidad» únicamente a su «fenómeno» [...] La cámara cinematográfica, efectivamente, registra unas imágenes reales, pero dichas imágenes no son más que un indicio, un humilde signo al fin y al cabo, de la realidad misma [...] Por tanto la realidad cinematográfica o el *realismo* cinematográfico se construye a través del encuentro de la objetividad física de la imagen fílmica con la racionalidad, libertad y afectividad subjetivas del espectador. Es un encuentro entre la perspectiva epistemológica de la cámara y la del espectador. [...] Es cierto que las potencialidades sinestésicas del cine no tienen parangón y que pueden incidir en el espectador con una complejidad sensitiva, emocional y racional como ningún arte. En este sentido, la representación de la realidad como signo es especialmente persuasiva en el medio cinematográfico. Sólo una mentalidad ridículamente positivista es capaz de creer y mantener que el cine refleje fielmente la realidad, porque eso supone reducir la realidad a un factor de su apariencia, a una estructura, a un código, e implica una reducción del cine a un mero producto de relaciones materiales y estructurales encerrado en el estrecho perímetro de sí mismo» [págs. 89-90].

Similares caminos recorrió el *Cinéma vérité* (cine-verdad) en los años '60 en Francia, que intentaba rescatar los principios del “cine-ojo” de Dziga Vertov. Jean Rouch y, curiosamente (por razones que se explicarán más adelante), el sociólogo Edgar Morin salieron a la calle y grabaron a los transeúntes a quienes hicieron la pregunta de si eran felices. La idea fundamental de este experimento era, sin duda, alejar la imagen, o la historia que de ella se originaba, de la manipulación de la cámara, acercándola así a la verdad social y humana del “objeto” representado. La respuesta de Truffaut fue inmediata: un producto de estas características debía ofrecerse de manera gratuita al público debido a su escaso interés, pues es mejor una mentira organizada (cine de ficción) que una verdad desordenada (*cinéma vérité*) [Orellana Gutiérrez, 2003]. Aunque la respuesta de Truffaut se encamina claramente por la crítica estética, su comentario nos adentra en el terreno de los géneros cinematográficos (puesto que el *cinéma vérité* estaría dentro del documental) y nos vuelve a plantear el problema de si es posible hablar de “verdad” en cualquier representación (por medio de la imagen o la palabra) de la realidad [2].

Conviene agregar unas últimas observaciones a estas propuestas (especialmente a la realista). La primera es que si consideramos que el cine (no documental) es un arte más, debe someterse necesariamente al pacto ficcional y, por tanto, subordinar los términos de “verdad”, “realidad” y “objetividad” a dicho pacto, lo cual no implica su anulación sino, más bien, su inserción en un mundo ficticio que posee leyes propias, esto es, independientes de las que rigen el mundo real. La segunda es que, pese a los problemas que ambas corrientes plantean, ninguna de las dos rompe con la idea de narratividad que aquí se plantea y, por tanto, aunque bordeen el tema, no pueden considerarse como antinarrativas.

La tercera propuesta se relaciona, de alguna manera, con las dos anteriores en el sentido de que implica también una no aceptación del pacto ficcional o, más bien, una concepción errónea del pacto narrativo. Como ejemplo de desdramatización Metz cita los filmes de Antonioni, su estética, y los comentarios que a partir de ella se han emitido sobre los tiempos muertos en el cine, que, supuestamente, restarían dramaticidad (estructural) a la organización del relato; y sin dramaticidad no habría narratividad. La respuesta de Metz es clara: «Nunca hay tiempos muertos en un filme [...] porque un filme es un objeto fabricado; sólo hay tiempos muertos en la vida». En

este sentido, el mayor mérito de esta corriente es «haber apresado en las redes de una dramaturgia más fina todas las *significaciones perdidas* que constituyen la materia de nuestra cotidianidad», lo que nos lleva a una transformación de las significaciones y no a una anulación de las mismas. En realidad, como se puede ver, esta tercera propuesta tampoco niega los principios de la narratividad, puesto que parte de un error de categorización al confundir, nuevamente, los planos ontológicos de “realidad” y “representación” y, sobre todo, nos introduce en una nueva forma de contar por medio de la imagen igualmente narrativa. Sin drama “no hay ficción”, dice Metz, ni diégesis ni, por tanto, filme. Sin conflicto dramático, independientemente de sus características de articulación y representación, no hay historia que contar, puesto que estaríamos pasando de la acción a la pura descripción, es decir, se trataría claramente de un caso de transformación sistémica que reemplazaría las categorías temporales por las espaciales, como señala Jesús García Jiménez [3]. En este caso no se niega la narratividad ni se la subvierte, pues, en rigor, no estamos hablando de narratividad. Las películas de Antonioni, por tanto, son narrativas, aun cuando su manejo de la temporalidad (la manipulación efectiva de aspectos como la duración del tiempo del discurso) ha aportado indudablemente al cine una no tan nueva (quizá sí en cine) forma de contar una historia, o parte de ella, cuyo mayor mérito es el de transformar el horizonte de expectativa del espectador (como sostiene Bordwell).

La “discusión” en torno a la dramaticidad cinematográfica, a mi modo de ver, no hace alusión a aspectos de género. Sí lo hace en cambio, la propuesta pasoliniana del “cine poético”, como veremos más adelante, o el “cine del plano” [4].

En el cine del plano (entendido como contraposición al cine-secuencia [5]) la imagen plástica, o más bien su connotatividad, posee una importancia mayor que la connotatividad rítmica del filme (cine-pintura en lugar de cine-música). La idea, o la esperanza, que se esconde detrás de este tipo de cine es, para Metz, la de una contemplación transversal del filme, lo cual refiere una vez más a aspectos temporales del discurso desde el momento en que el cine del plano anula no sólo la posibilidad del montaje sino la idea misma de la sucesividad discursiva. Cine del plano y cine de la secuencia pueden convivir, como de hecho ha sucedido hasta ahora, sin que ello modifique los elementos narrativos (estructurales) del cine.

Antes de pasar al cine como poesía conviene detenerse un momento en el *cine abstracto* que, pese a las diferencias evidentes con el cine del plano, también hace hincapié en la cercanía de la imagen fílmica y la imagen pictórica, esta vez como su nombre lo indica no figurativa sino abstracta. Este estilo de hacer cine, cuyas raíces las podemos encontrar ya a principios de los años '20, basa en aspectos como el cromatismo, el ritmo, el juego entre las formas y los trucos ópticos, entre otros, no sólo la forma sino el contenido mismo del filme. Las formas no narrativas ni descriptivas tienen en él, en teoría, un fin en sí mismo. Recordemos, en los años '60, el cine *underground* de Mekas, Cassevetes, Markopoulos, Anger, o Stan Brakhage. La pregunta inmediata es si el cromatismo, el ritmo acelerado de proyección de imágenes-plano sucesivas, los trucos ópticos, la sobreimpresión de elementos ajenos a la imagen (dibujos, formas, colores), etcétera, son suficientes como para no reconocer en estas breves películas un hilo narrativo; máxime si, como es frecuente en ellas, el espectador cuenta con un título que da sentido narrativo a la obra y que genera ciertas expectativas (que se cumplen en el visionado): *Sorrows*, *Twice a man*, *Hare Krishna*, *Invocation of my demon*, *Anticipation of the night...* Por otro lado, ¿no son elementos plenamente narrativos el cromatismo (y la luminosidad) y el ritmo, pese a ser utilizados en estas cintas de una manera poco frecuente, si se quiere, para la época?

Si la imagen desdramatizada prolonga el tiempo del argumento, e incluso el de la proyección, en detrimento de la duración del tiempo de la historia, y la imagen plano afecta a asuntos temporales tanto de orden (secuencialidad) como de duración, el cine

poético de Pasolini busca acercar la teoría de los géneros literarios al terreno del cine. La primera objeción será, por tanto, la más evidente: el cine no posee una lengua; problema insalvable aun cuando para Pasolini sea un tema menor. Por otro lado, cuando Pasolini escribe sobre “la subjetividad libre indirecta”, ¿no podríamos preguntarnos, como hace Metz, si «[...] no se confunde con esa inevitable coloración subjetiva del objeto fílmico por parte de la mirada que filma, rasgo de todo tipo de filme, de manera que la única diferencia verdadera sería finalmente la de las miradas poéticas y de las miradas prosaicas, diferencia que sólo puede elucidarse mediante el análisis de cada película y que no concuerda forzosamente, en el cine, con la existencia frente a la “prosa” de restricciones generales características de toda poesía»?. Si, como sostiene Hamburger, la construcción poética literaria [6] nos induce a percibir su discurso inserto en el ámbito de la realidad, en contraposición con el plano ontológico ficcional que le correspondería al discurso dramático/narrativo, ¿sucede lo mismo en el discurso (construcción) cinematográfico? O, más bien, como afirma Metz, ¿los elementos poéticos corresponden a una mirada subjetiva que organiza la imagen, pero que, en última instancia, no restringe su discurso a las características generales de toda poesía (literaria) manifiestas en su propia forma lógico-lingüística? Por otra parte, la idea de Pasolini centra el problema en la contraposición entre “cine de temas” (más cercano a la poesía) y “cine de argumento” (más cercano a la narrativa) activo hasta el día de hoy, sin considerar que el cine de temas no tiene que ser necesariamente antinarrativo puesto que la imagen poética (tan fácil de alcanzar por medio de la imagen fílmica) se organiza dentro del filme a partir de la lógica secuencial (espacio-temporal) de toda narración. Ahí están las supuestas películas sin argumento de Bergman (*Persona*), de Wenders (*El estado de cosas*), etc., que parten del supuesto de anulación argumental y que, pese a intentar no contar una historia, lo que hacen precisamente es contarla.

En realidad ninguna de las propuestas cinematográficas de los movimientos de vanguardia de mitad del siglo XX (algunos de cuyos planteamientos se encuentran ya en el cine de los años '20) consigue anular totalmente la narratividad fílmica, pese a que muchas de ellas fueron formuladas en estos términos (y he ahí el equívoco). Lo que sí existe, en muchos casos, es un intento evidente por desvincular la forma de narrar cinematográfica de la literaria y, en ese sentido, el aporte de cada una de estas propuestas es más que digno de consideración puesto que, incluso sin proponérselo, han contribuido al desarrollo no sólo del cine sino, paradójicamente, también de la literatura y del arte en general. Pero la narratividad trasciende los distintos medios de expresión artística (trasciende incluso al arte); no es, por tanto, privativa de la literatura y, como se puede ver, algunas de las propuestas mencionadas apuntan más a una diferenciación o un distanciamiento de las formas de narrar herederas de la literatura decimonónica que a una diferenciación o distanciamiento de la “narratividad” en sí misma.

Como ya se habrá notado, tanto la crítica de Metz como el trasfondo de este artículo apuntan hacia una semiología cinematográfica que integre los distintos campos (semánticos) discursivos en el análisis cinematográfico. Normalmente no es extraño encontrar oposición al análisis semiológico cada vez que se llega a la conflictiva pregunta de qué es lo específico del cine, cuál es su ontología, y encontramos comentarios como el siguiente:

«Lo narrativo es, por definición, extra-cinematográfico, puesto que concierne tanto al teatro como a la novela como a la conversación cotidiana: los sistemas de narración se han elaborado fuera del cine y mucho antes de su aparición» [Aumont, pág. 96].

Es evidente que los “sistemas de narración” se han elaborado fuera del cine y mucho antes de su aparición; es excesivo recordar la juventud del cine, más aún si consideramos su transformación en una de las bellas artes [7], la séptima, lo cual no

ha impedido que el cine, y los medios audiovisuales en general, hayan sido, y lo sigan siendo, uno de los mayores regeneradores del arte de narrar historias [8]. Por otro lado, y esto es más grave, ignorar la heterogeneidad del medio cinematográfico, compuesto, desde siempre, por la imagen, plano y secuencia, por la palabra y pronto por el sonido, es renunciar a comprender lo que significa.

La narratividad de la palabra puede subvertirse o transformarse de manera análoga a las propuestas de las vanguardias literarias de principio y mediados [9] del siglo XX, pero no anularse del todo, puesto que entonces pierde su sentido. Como apunta Hauser sobre el surrealismo:

«Porque ¿cómo ha de ser uno mismo entendido lo cual, de todos modos, intenta hacer el surrealismo, si, al mismo tiempo, niega y destruye todos los medios de comunicación?

[...] Porque en realidad no hay convención más rígida y de mentalidad más estrecha que la doctrina del surrealismo, ni arte más insípido y monótono que el de los surrealistas declarados. El «método automático de escritura» es mucho menos elástico que el estilo vigilado por la razón y la estética; y la mente inconsciente o al menos lo que de ella es sacado a la luz es mucho más pobre y simple que la consciente. La importancia histórica del dadaísmo y el surrealismo no consiste, sin embargo, en las obras de sus representantes oficiales, sino en el hecho de que éstos llamaron la atención sobre el callejón sin salida en que se encontró metida la literatura al finalizar el movimiento simbolista, sobre la esterilidad de una convención literaria que ya no tenía ningún vínculo con la vida real». [Hauser, págs. 574-575].

Prescindiendo de los términos valóricos que Hauser dedica al surrealismo podríamos ampliar sin problemas la analogía a la imagen cinematográfica y plantearnos la misma pregunta respecto al cine *underground*, por ejemplo, o al cine (¿arte?) de Paul Sharits: «¿cómo ha de ser uno mismo entendido lo cual, de todos modos, intenta hacer [...], si, al mismo tiempo, niega y destruye todos los medios de comunicación?», evidentemente, para empezar, no poniéndole un título tan esclarecedor a sus obras.

¿Y qué ocurre con la narratividad de la imagen? Aumont considera la narratividad en su representación más clásica, aquella que la vincula de manera inmediata a la palabra, oral o escrita. Pero narrativa también puede ser una imagen (icónica y más aún en movimiento) o un sonido que se transformen en discurso (una obertura, una serenata, una sinfonía), siempre y cuando el receptor de la obra pueda advertir la presencia (¿y cuándo no?) de un ente enunciador que organice el relato de una historia. Y si llevamos aún más lejos el asunto: como el propio Aumont señala, una sola “imagen-plano” representa ya por sí misma la idea de una acción contada por alguien (no necesariamente antropomórfico). En última instancia, la representacionalidad de la imagen y su organización y desarrollo temporales difícilmente serán percibidas por el espectador, habituado a la presencia de la ficción, como no-narrativas. Incluso en los casos en que la obra no se inscriba dentro del universo ficcional, como puede ser el documental (en paralelismo al discurso histórico) donde los conceptos de “realidad” y “verdad” juegan a reemplazar el concepto ficcional de “verosimilitud”, pero mantienen su narratividad.

Rechazar el potencial narrativo de la imagen, o calificarlo de elemento extra-cinematográfico, es, al contrario de lo que se suele advertir, obviar uno de los rasgos propios del cine, desde las primeras y breves cintas de los hermanos Lumière hasta nuestros días. Algo distinto, y desde mi punto de vista mucho más productivo, es preguntarse por los recursos narrativos adquiridos de la novela decimonónica que

Griffith introdujo por medio de su forma de hacer cine y que, según se puede deducir de todas las argumentaciones vistas, es el verdadero problema a superar.

Caemos nuevamente, sin que parezca posible evitarlo, en el tema de qué es lo propiamente cinematográfico en este cine heredero del cine de Griffith. Dependiendo de las distintas épocas (breves, si consideramos la historia de las demás artes) y de las distintas corrientes estéticas, esta búsqueda comenzó a ser un problema de tipo teórico ya con la escuela de los formalistas rusos y su planteamiento del cine como lengua, y desde entonces no ha dejado de estar presente ni en los textos de los teóricos cinematográficos ni en los de algunos artistas (directores). No es espacio éste para trazar una historia de los distintos planteamientos y escuelas que han abordado el tema (bastaría con rescatar del olvido al formalismo ruso, el estructuralismo francés, la semiótica o algunos estudios de tipo deductivo desarrollados a través del análisis de un corpus determinado de obras, como el de André Bazin, entre tantos [10]), pero sí para recordar la sistematización emprendida por Metz en su búsqueda ya no de una lengua sino de un lenguaje cinematográfico, con sus ineludibles referencias al discurso y, por ende, a la narratividad. En este maremagnum de opiniones divergentes es interesante rescatar algunas opiniones que no dejan de producir sorpresa.

Si lo propiamente cinematográfico son los elementos técnicos, es decir, aquellos componentes consustanciales al registro de la “realidad” (más o menos ficcional) por medio de una cámara fenómeno puramente óptico, el cine estaría lejos de merecer el lugar que se le ha asignado dentro de las bellas artes. Parece más interesante, como se viene sosteniendo con bastante insistencia, intentar un acercamiento a lo propiamente cinematográfico desde una perspectiva multidisciplinar, puesto que en la configuración de la imagen fílmica, y en su decodificación, intervienen distintos sistemas semiológicos (que provienen de la iconología, la semántica, la fotografía, la musicología, los estudios teatrales, la óptica, etc., y también, de la teoría de los géneros, la psicología, la sociología, etc.) susceptibles de ser estudiados. Si el cine, su registro de la realidad y posterior elaboración discursiva, se sostienen sobre un medio de expresión eminentemente y, tal vez como ningún otro, heterogéneo, lo más lógico sería partir aceptando esta heterogeneidad sin caer en complejos de dependencia de las demás artes y disciplinas que tratan sobre lo humano.

Hablar, por tanto, de una contaminación por lenguajes extraños al cine es reducir al mínimo las potencialidades cinematográficas. Desde este punto de vista sorprende el intento, por momentos desesperado, de desvincular al cine de algunos aspectos narrativos que le son propios. Comentarios como que los movimientos de cámara no son narrativos sino que alcanzan su sentido en función de los efectos narrativos, es buscar lo inencontrable por medio del enrevesamiento del planteamiento, porque ¿qué otra cosa es un movimiento de cámara sino el registro de una mirada determinada, más o menos clasicista, más o menos vanguardista, es decir, de una focalización? [11]; o ¿cómo se puede sostener, aun hoy, que el montaje alternado es un invento del cine cuando encontramos discursos de este tipo hace siglos en la literatura [12] y en la música? Antes de desligar al “lenguaje” cinematográfico de su enorme potencial narrativo habría que preguntarse por qué cualquier componente (pictórico, poético, etc.) se convierte en él en elemento narrativo, y tal vez de esa manera podamos llegar a comprender, en gran medida, su funcionamiento.

El enfoque narratológico, en conclusión, es uno más dentro del complejo aparato de interpretación con todos sus posibles enfoques para la elaboración e intelección de la obra cinematográfica. Ni exclusivo ni, por tanto, excluyente, pero sin duda alguna uno de los más productivos, e insoslayable [13].

Si la gran pregunta sigue siendo si el cine puede desligarse de aquellos elementos narrativos que desde sus inicios hasta hoy le han sido consustanciales, me temo que sólo podrá ser respondida cuando se cree la obra que lo consiga.

Notas

- [1] «Cine y literatura son instancias narrativas y su propósito fundamental es contar historias. Abordan la ficción por medio de una trama narrativa organizada en capítulos o secuencias; amén de focalizar la atención a través de un narrador y personajes que trasladan al lector-espectador a un espacio y un tiempo imaginarios». [Miguel Borrás, pág. 23].
- [2] No es posible atender aquí este problema que sobrepasa con creces el tema de la representación artística y entra de lleno en el terreno (filosófico-lingüístico) de la representación de la realidad (la realidad que existe en el modo de lo pensado). Baste recordar que, según Hegel, la representación es el modo de conciencia más habitual en el ser humano (incluso fuera de la mirada del arte), en la medida en que: «El pensamiento sublima la forma de la realidad volviéndola pura forma conceptual, y aun cuando capte y reconozca las cosas reales en su particularidad esencial y su presencia real, no obstante con ello también eleva tal particularidad a elemento ideal general, el único en que el pensamiento se halla consigo mismo» [Hamburger, pág. 20].
- [3] «Un caso de transformación sistémica es la conversión de una secuencia narrativa en una cuasisecuencia descriptiva, por el simple hecho de que la acción comienza a estar categorizada, no por el tiempo, sino por el espacio [...]» [2003].
- [4] A propósito de la teoría de los géneros literarios Käte Hamburger escribe: Ni la poética de los géneros ni la interpretación de las obras particulares han dado cabida hasta ahora al hecho de que literatura dramática y narrativa nos transmiten una vivencia de ficción, de «enajenación de la realidad», mientras que ése no es el caso de la lírica. Pero el origen de la vivencia así transmitida está en el mismo fenómeno transmisor: en la lírica, la épica y la literatura dramática, e igualmente en cada ejemplar individual de tales géneros. La causa de que los dos últimos transmitan la vivencia de algo ajeno a la realidad, pero el primero en cambio la de realidad, no es otra que la subyacente estructura lógica y por tanto lingüística» [pág. 11].
- [5] El cine secuencia o plano-secuencia, tuvo a uno de sus mayores defensores en el crítico André Bazin que consideraba la secuencia como el « elemento lingüístico más adecuado para expresar un acontecimiento, ya que es, sin duda, el recurso fílmico más respetuoso con la dinámica espacio-temporal de los hechos». Por esta razón la relación entre cine realista y cine secuencia es inmediata, pues la secuencialidad de la imagen «permite reconocer mejor la esencia icónica de un acontecimiento, entender mejor su naturaleza de signo» [Juan Orellana Gutiérrez, 2003].
- [6] Utilizo el término “construcción” pues Hamburger remite la diferencia épica/drama versus poesía a aspectos puramente formales (lógico-lingüísticos).
- [7] Baste recordar la emergencia de movimientos como el *impresionismo* de Louis Delluc en los años '20 o el *Film d'Art*, años antes, de los hermanos Lafitte, que salvaron al cine de ser un mero espectáculo de barrio.
- [8] Nada errado andaba Tolstoi cuando predijera que el cine atacaría los viejos métodos del arte literario y haría necesarias nuevas formas de escribir.

- [9] Piénsese en el *Nouveau roman* de Robbe-Grillet, Claude Simon, Michel Butor o Marguerite Duras, o en su correspondiente cinematográfico: la *Nouvelle vague* (Godard, Chabrol, Resnais), y en el grado cero de Roland Barthes.
- [10] Existen muchas publicaciones que tratan este asunto en algunos de sus apartados. Ver, por ejemplo, García Jiménez.
- [11] De partida habría que dejar fuera algunos planteamientos de la imagen como la profundidad de campo o la perspectiva que, como se sabe, en la Grecia clásica fueron estudiadas como fenómenos puramente ópticos.
- [12] El discurso alternado y parece olvidarse con facilidad que Griffith lo tomó de la novela decimonónica (concretamente de Dickens) es el recurso más productivo en literatura para producir la apariencia de simultaneidad de dos historias que, por las características del enunciado literario (cuyo medio es el signo lingüístico) no es posible lograr nunca del todo; a diferencia de lo que ocurre en el cine, pues la imagen sí puede ser verdaderamente simultánea (sobreimpresionados, cámara dividida, convergencia-divergencia entre la imagen y el sonido, etc.).
- [13] En 1996 Patrice Pavis escribe un comentario que, en lo que el teatro comparte con el cine su representacionalidad mimética puede servirnos para comprender el enfoque: «El análisis de la representación teatral puede recurrir igualmente a la narratología, que distingue sus componentes y explica la dinámica de la fábula y de los acontecimientos escénicos. Pero en este caso, como en el de la segmentación, el modelo narratológico no se debe fundar únicamente en el texto, sino también en la escena; no debe ser ni demasiado universal ni excesivamente calcado de cada caso particular. Si la narratología se ha desarrollado especialmente bien en los ámbitos del análisis del relato y del filme, ha sido en cambio infructuosa en el terreno del teatro; tal vez porque el teatro, marcadamente occidental, se observa demasiado unilateralmente, desde el ángulo de la *mimesis* y no de la *diégesis*. En lugar de preguntarnos por lo que se representa miméticamente, observaremos lo que se cuenta, cómo se cuenta, quién lo cuenta y desde qué perspectiva (véase Ivan Barbo y Bruce Burgess, *La dynamique des points de vue dans le texte du théâtre*, París, Lettres modernes, 1988). El teatro no es un mundo lleno de signos miméticos, sino un relato formado a partir de signos. Las investigaciones más dinámicas sobre el narrador en teatro nos recuerdan oportunamente que el actor también puede narrar, y que la narratología podría ser muy útil para la dramaturgia» [Pavis, pág. 37].

Bibliografía

Aumont, Jacques et al. [1983], *Estética del cine*. Paidós, 2002.

Bordwell, David [1985], *La narración en el cine de ficción*. Paidós, 1996.

Fry, Northrop [1977], *Anatomía de la crítica*. Monte Ávila, 1991.

García Jiménez, Jesús [1994], *Narrativa audiovisual*, 2003.

Gaudreault, André y Jost, François [1990] *El relato cinematográfico*. Paidós, 1995.

Genette, Gérard [2004], *Metalepsis*. Reverso, 2006.

Hamburger, Käte [1957], *La lógica de la literatura*. Visor, 1995.

Hauser, Arnold [1962], *Historia social de la literatura y el arte*. RBA, 2005.

Kayser, Wolfgang [1954], *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos, 1985.

Marchese, Angelo [1978], *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel, 1986.

Metz, Christian [1968], *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Paidós, 2002.

Miguel Borrás, Mercedes (coord.) [2005], *La letra en el cine: escritores en el cine europeo*. Universidad Francisco de Vitoria, Centro de Documentación Europea.

Orellana Gutiérrez, Juan. [2003], *Diccionario de creación cinematográfica*. Ariel

Pavis, Patrice [1996], *El análisis de los espectáculos*. Paidós, 2000.

Sánchez-Escalonilla, Antonio (coord.) [2003] *Diccionario de creación cinematográfica*. Ariel.

Todorov, Tzvetan [1971] *Literatura y significación*. Planeta.

© Cora Requena Hidalgo 2006

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

