

- APUNTE 5

NARRACIÓN LITERARIA Y NARRACIÓN FÍLMICA

EL RELATO CINEMATOGRAFICO (A. GAUDREULT Y F. JOST)

2. ¿Qué es un relato cinematográfico?

Considerar el plano como equivalente de un enunciado, es, ya lo hemos visto, autorizarse a analizarlo en los mismos términos que cualquier otro relato. Surgen, no obstante, dificultades, desde el momento en que tratamos de determinar qué enunciados se encuentran en una imagen. Ningún plano dirá jamás: «Juan muere».

Cuando Flaubert escribe al final de *Madame Bovary*: «Creyendo que quería jugar, le empujó levemente. Cayó al suelo. Estaba muerto», nos da a conocer voluntariamente la muerte de Charles en dos tiempos: primero, con la caída provocada por la niña, que no quiere jugar con su padre; luego, con la inevitable constatación. También hubiera podido decir: «Cuando ella llegó al jardín, Charles estaba muerto», la historia no se hubiera modificado por ello. Así pues, a la imagen cinematográfica le es muy difícil significar un solo enunciado a la vez, como vemos en cuanto tratamos de tomar nota de las informaciones visuales que vehicula un plano.

Imaginemos un hombre, llamémosle Juan, que de repente se lleva la mano al pecho y cae hacia atrás, quedando inmóvil. Sin duda, comprenderemos que acaba de matarle una bala. Pero, ¿y si algunos segundos después se despertara, y se levantara como si nada le hubiese sucedido? En ese caso interpretaría la primera imagen como *Juan ha caído* o *Juan juega a hacerse el muerto*, y la segunda, cuando abre los ojos, como *Juan despierta* o *Juan resucita*, o incluso *Juan ha dejado de jugar*, según la equivalencia lingüística que habré trazado desde el plano inicial.

Tal situación narrativa no es una mera hipótesis académica: la encontramos bajo esta forma al principio de *L'homme qui ment* (Alain Robbe-Grillet, 1968). Lo que demuestra es que todo plano contiene virtualmente una pluralidad de enunciados narrativos que se superponen hasta recubrirse cuando el contexto nos ayuda. En *Acorralado* (First Blood, Ted Kotcheff, 1982) raramente vuelven a levantarse las víctimas de Rambo, y no nos hacemos todas estas preguntas. No obstante, aquí también podríamos describir la escena diciendo que «X» cae en el mismo instante en que han matado a «X».

Las trampas de estas descripciones lingüísticas de lo visual derivan del hecho de que «la imagen enseña, pero no dice» (Jost, 1979). En estas condiciones nos podemos preguntar cómo significa el plano cinematográfico, cómo relata. Metz trata directamente estas dos cuestiones, en la medida en que no enjuicia lo que relatan las películas. Para él, lo prioritario es comprender cómo la imagen en movimiento —que puede situarse más acá del relato (véase el ejemplo de la extensión desértica)— significa. Este interrogante suscita otro: ¿hasta qué punto podemos admitir que el cine es un lenguaje? El semiólogo se esfuerza por demostrar que ningún plano es equiva-

lente a una simple palabra con el fin de oponerlo a la lengua, y que, a la inversa, en toda imagen hay al menos un enunciado: «La imagen de una casa no significa “casa”, sino “He aquí una casa”» (Metz, 1968:118).

En cuanto resituamos este ejemplo dentro de un relato fílmico, es decir, tal como hemos admitido, en un discurso global, narrativo y audiovisual, nos damos cuenta de que una tal «traducción» no es suficiente. Si, después de una larga caminata por una extensión desértica, el héroe percibe un tejado en el horizonte, ciertamente su imagen puede significar «He aquí una casa», pero en otro contexto —pongamos tras un largo viaje en coche de un hombre y una mujer— uno de los personajes puede señalar con el dedo el edificio, y comprenderemos más bien «He aquí mi casa» e incluso «He aquí *nuestra* casa».

Puede incluso suceder que, habiéndonos mostrado la película con anterioridad que no había ninguna construcción en este lugar del paisaje, este plano significara «Es un espejismo». Así, en *De entre los muertos/Vértigo* (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958), cuando Scottie mira por la ventana del hotel, enseguida nos damos cuenta de que el coche de Madeleine ya no está ahí, puesto que sabemos dónde debería estar aparcado, y no lo vemos (fotos 14-15). Entonces, la imagen, como adelanta Edward Branigan, llega a sugerir una ausencia (Branigan, 1986:13).

Para estudiar el significado narrativo de un plano aislado, la película tendría que tener un solo plano. Éste es precisamente el caso de la mayoría de las cintas producidas antes de 1903. No resultará, pues, inútil realizar una breve vuelta atrás para ver cómo, en esa época, *nace* el relato cinematográfico.

3. El nacimiento del relato cinematográfico

La idea de servirse de la película primordialmente, y ante todo, para contar historias nació al mismo tiempo que el cinematógrafo. Ciertos inventores del cine tenían, al parecer, conciencia del proyecto, como lo demuestra la lectura de ciertas patentes depositadas en la época: «Relatar historias proyectando imágenes animadas», dice una de ellas (patente de W. Paul y G. Wells, citada en Lotman, 1977:65). Pero, al principio, el argumento narrativo era sumamente sencillo. Hasta más o menos 1900, la mayor parte de las películas sólo duraban uno o dos minutos y, generalmente, no comportaban más que un solo plano, una sola unidad espaciotemporal, eran *unipuntuales*. Los «largometrajes» de diez minutos eran la excepción. Antes de 1900, eran excepcionales los casos en que se percibía esta «unipuntualidad» como una limitación (aunque, ciertamente, se pudieron dar algunos casos) y se persiguiera el desarrollo de un relato en varios planos. Manifies-

tamente, esta unidad de tomas bastaba para servir a la causa de los cineastas anteriores a 1902.

En cierta medida, las películas producidas en esa época conservaban la famosa regla de las tres unidades —de lugar, tiempo y acción— que antaño había conocido el teatro clásico. De este modo, las diversas anécdotas filmadas presentaban una acción que no suponía más que un solo cuadro locativo (es decir, un solo lugar) y un solo segmento temporal. En términos de producción cinematográfica, una «situación narrativa» tal se traducía en una simplicidad extrema, sobre todo cuando la comparamos con lo que requiere la menos compleja de las películas comerciales de hoy en día. Una película como *L'Arroseur arrosé* (Lumière, 1895), por ejemplo, no requiere más que una sola «localización de rodaje» (lo que en inglés se denomina *locations*) y una sola toma; o sea, el rodaje de una acción relativamente sencilla y unitaria presentada mediante un solo plano.

Recordemos el argumento narrativo de la película de los hermanos Lumière. Un joven pisa deliberadamente la manguera de la que se está sirviendo un jardinero. Éste, extrañado por el corte del suministro, examina la punta de la manguera. En ese momento, el joven bribón quita su pie y el regador acaba... regado. El jardinero reacciona pronto e inicia la persecución del gracioso, al que alcanza para darle unos azotes (foto 16).

Un solo plano y una triple unidad, de lugar, tiempo y acción. Podemos imaginar la distancia que separa semejante cinta, rodada a finales del siglo pasado, de una película corriente realizada en la actualidad, que muchas veces supone el rodaje de varios centenares de planos y decenas de acciones diferentes, que se desarrollan sobre varios momentos distintos y, muchas veces, en diversos lugares. Entre la película anterior a 1902, concebida en todos los niveles como una *unicidad*, y la película actual, en la que los sucesos pululan y la temporalidad y los lugares se imbrican, hay, como mínimo, una oposición cuantitativa (al menos si consideramos las formas dominantes de la producción cinematográfica, ya que un determinado cine de vanguardia se caracteriza precisamente por un regreso a las estructuras originales: un solo y largo plano fijo, un solo acontecimiento dilatado a la medida de la duración del relato).

4. Narración y mostración

De acuerdo con cierta tradición, el relato cinematográfico supondría un «gran imaginador» (el término, recordémoslo, es de Laffay y proviene directamente del «gran relojero», tan querido de la filosofía de los Lumière), como todo relato supone un narrador. Hasta ahora hemos visto con cierta vaguedad la intervención de este narrador respecto al discurso que transmite. Consideremos este pequeño texto, que nos ayudará a verlo más claro:

Érase una vez un jardinero muy preocupado porque se retrasaba en su trabajo. El sol calentaba tan fuerte ese día que se preguntaba si tendría el valor de regar todas sus plantas, que se contaban por centenares, que había hecho crecer en el jardín de sus riquísimos amos. Además, se disgustó mucho cuando su sobrino, que veraneaba en la casa y había llegado recientemente, se propuso hacerle una jugarreta. Acercándose disimuladamente por detrás de su tío, ocupado en dirigir el chorro de la manguera, el joven cortó la llegada del agua aplicando fuertemente su pie en la parte del tubo que yacía sobre el suelo. Intrigado, el jardinero examinó imprudentemente el orificio de la manguera, que ya no funcionaba. Esperando este momento, el chico retiró presurosamente su pie, con el resultado que fácilmente podemos imaginar. Irritado y empapado, el jardinero se propuso alcanzar al joven bromista, al que administró un azote, a mi criterio, bien merecido.

Estas líneas forman una *narración*, es decir, un discurso en el que localizamos —con mayor o menor facilidad, como siempre—, a un narrador, esa instancia que nos proporciona informaciones sobre los sucesivos estados de los personajes, en un orden dado, con un vocabulario escogido, y que nos transmite, más o menos, su punto de vista (por ejemplo, en esta ocasión de un modo muy evidente —aunque no siempre se da el caso—, cuando juzga que el castigo al chico es merecido).

Existe, no obstante, otro modo, históricamente tan importante como la narración, de transmitir informaciones narrativas: consiste en privilegiar, eliminando completamente al narrador del proceso de comunicación, la reunión en un mismo «terreno» (en una misma escena, para ser más concretos) de los diversos personajes del relato. Para ello, se recurre a actores cuya tarea será la de hacer revivir, en directo (aquí y ahora), ante los espectadores, las diversas peripecias que supuestamente han vivido (antes y en otra parte) los personajes que personifican. Éste es el modo —cuya principal manifestación sigue siendo la representación teatral y que Platón denomina *mímesis* (imitación)— que podemos asociar a lo que recientemente se viene llamando *mostración* (Gaudreault, 1988).

Podemos, pues, imaginar una obra de teatro corta titulada *El regador regado* que, tan sencilla como se quiera, presentaría sobre las tablas, ante un conjunto de espectadores, el equivalente escénico de las (poco numerosas) peripecias que experimentan el jardinero y el joven bromista de la película de los hermanos Lumière. Nos encontraríamos así ante un producto «puro» de la *mostración*, corolario mimético de este producto puro de la narración que representa el relato verbal corto, siempre sobre el mismo «tema», que hemos producido más arriba.

¿Dónde situar nuestro relato-origen, la película *L'Arroseur arrosé*, en el campo de estas formas de lo narrativo? ¿Encaja dentro de la *mostración*, como nos vemos inducidos a creer a primera vista, ya que implica, de la misma manera que el relato escénico, una representación de la acción a tra-

vés de los personajes? ¿O encaja más bien dentro de la narración, puesto que, al igual que el relato escrito, parece llegar al espectador a través de una instancia intermediaria (¿la cámara?, ¿la película?, ¿el realizador?, ¿el equipo de rodaje?) situada en alguna parte entre él, instancia espectacular, y esas instancias actorales que son los diversos personajes de la ficción? ¿O incluso no estaría mejor situado en un estadio intermedio entre narración y mostración?

Las diferencias fundamentales que podemos detectar entre mostración fílmica y mostración escénica nos proporcionan un elemento para responder a todas estas cuestiones:

a) El actor teatral realiza su prestación en *simultaneidad* fenomenológica con la actividad de recepción del espectador, es decir, ambos comparten el tiempo presente. Por el contrario, una película como *L'Arroseur arrosé* comunica una acción completamente concluida al espectador y le presenta *ahora* lo que sucedió *antes*.

b) La cámara que filma la interpretación del actor cinematográfico puede, gracias a la posición que ocupa, o, aún más, por simples movimientos, intervenir y modificar la percepción que tiene el espectador de la prestación de los actores. Puede incluso, como hemos podido ver muchas veces, forzar la mirada del espectador y, dicho en una sola palabra, dirigirla.

En el desarrollo mismo de los acontecimientos que constituyen la trama del relato, los actores de cine, al contrario que los de teatro, no son, pues, los únicos en emitir «señales». Esas otras señales, que llegan a través de la cámara, son, sin ninguna duda, emitidas por una instancia situada en alguna parte por encima de esas instancias de primer nivel que son los actores, por una instancia superior, pues, que sería el equivalente cinematográfico del narrador literario. A ella se refiere Laffay cuando habla de su «gran imaginador», y la encontramos, con distintos nombres, tras la pluma de diversos teóricos del cine, preocupados por los problemas del relato fílmico, que imputan la responsabilidad de tal o cual relato cinematográfico al «narrador invisible» (Ropars-Wuilleumier, 1972), al «enunciador» (Cassetti, 1983, y Gardies, 1988), al «narrador implícito» (Jost, 1988), o al «meganarrador» (Gaudreault, 1988). En el teatro, esta instancia estaría representada por todo lo que concierne a la puesta en escena y, por supuesto, a cada una de las «representaciones» de la obra. El relato cinematográfico se opone al relato teatral por su intangibilidad, pues lo propio de este último es ser cada vez un espectáculo distinto.

Al margen de estas dos importantes diferencias citadas entre la mostración escénica y la mostración fílmica, existe además otro punto que las distingue: la dimensión sonora. Muchos otros elementos narrativos, que pese a todo no eran esenciales en este caso, puesto que la película de Lumière funciona muy bien sin ellos, habrían podido localizarse en el seno mismo

de esta dimensión, dependiendo de otras elecciones del director de nuestra eventual «adaptación» escénica de *L'Arroseur arrosé*. Podríamos haber oído refunfuñar al jardinero o, por la misma razón, gritarle al bromista, que podría morir de risa en su huida, y, después, en el momento del azote, suplir a voz en grito.

El efecto narrativo de la obra habría sido totalmente diferente de su versión silenciosa, y el sainete que los hermanos Lumière tomaron prestado del autor de un cómic publicado en 1887 sería diferente. De este modo, los personajes habrían podido exteriorizar sus sentimientos, mostrarnos sus intenciones o, incluso, enviarnos un aviso. Todo esto es imposible, o casi (el mismo Marcel Marceau lo consigue...), mediante la imagen o los gestos.

Efectivamente, y debido a la pluralidad de los enunciados vehiculados virtualmente por cada imagen, la mostración muda está relativamente limitada a cierto tipo de fenómenos. Probablemente, ésta es la razón por la cual los artesanos del cine, en sus inicios, sintieron la imperiosa necesidad de recurrir a las palabras, a la voz. Así se explican los famosos intertítulos del cine mudo, como también esa figura fundamental, pese a que nunca fue universal y su presencia fue siempre muy efímera: el «presentar» (véase el capítulo 3), ese «explicador» de películas en directo que se encargaba de dar a los espectadores las informaciones que una mostración, juzgada deficiente (o al menos incompleta) puesto que estaba privada del «decir», no podía fácilmente transmitir. Una mostración que fingía que, allá en la pantalla, los personajes podían hablar entre ellos aunque en la sala no se les oyera. Y que se decían aquellas cosas que *se deben decir* en una historia mínimamente compleja.

No es el caso de *L'Arroseur arrosé*, pero sí de *Siete ocasiones* (Seven Chances, Buster Keaton, 1925). Al principio, a la entrada de un jardín de frondosa vegetación, el héroe habla con una mujer que pasea a un perrito atado a una cuerda. Un rótulo nos ha informado que, a lo largo de esta conversación, insignificante en apariencia, Buster trata de confesarle su amor.

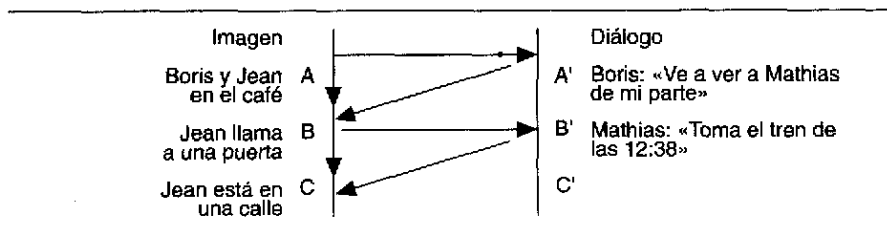
Nuevo rótulo: ha llegado el otoño, las flores están marchitas, el perro ha crecido. La escena se repite cuatro veces, siempre precedida del mismo texto; al final, Buster y la mujer se encuentran junto a un gigantesco perro (fotos 6 a 13). Aquí, el *gag* es fruto de que el texto completa la imagen remitiéndonos a informaciones que los enunciados visuales no pueden proporcionarnos —la conversación de los personajes—, mientras que lo que seguimos es la transformación progresiva del decorado y, sobre todo, el sorprendente crecimiento del perro. Contrariamente a la lengua, que es presa de la sucesión que le impone la linealidad de la frase, el cine puede mostrar simultáneamente diversas acciones. Esta virtualidad se acentuará más con el cine sonoro.

5. El cine sonoro: un relato doble

Un anuncio publicitario francés mostraba, hace algún tiempo, un vaso que, ante un fondo neutro, se vaciaba solo mientras se oían fragmentos de conversación («¡Tómate otro vaso antes de irte!»), el chirriar del neumático de un coche que arrancaba y, finalmente, el tremendo choque producido por un accidente. Así pues, se le pedía al espectador que estableciera una relación de causa-efecto entre dos historias: una, muy sencilla, la mostración de un vaso que se vacía; la otra, más compleja, completamente sugerida por palabras y sonidos.

Generalmente, todo está hecho para que el diálogo, o la voz en general, reduzca las ambigüedades de los enunciados visuales (véase el capítulo 3), de manera que no percibamos esta dualidad de la película sonora. Imaginemos una sencilla serie de planos: dos hombres, Jean y Boris, que hablan en un café; Jean andando por el muelle de un puerto y, luego, por una calle. Muda, esta serie de tres planos corre el riesgo de ser ambigua: ¿se trata de una simple sucesión temporal? ¿Jean se pasea después de haber encontrado a Boris? ¿Es un recuerdo? ¿Jean recuerda una escena pasada mientras habla con su amigo? ¿Es un sueño? ¿Jean no está en el café mientras le hablan, está en otro lugar?

La mayoría de las veces, lo que ayuda a diferenciar entre las distintas posibilidades es el diálogo. Si Boris dice «Ve al puerto, allí encontrarás a Mathias. Luego vete en el primer tren», el espectador comprenderá que el segundo y tercer plano responden a una sucesión temporal, y que están unidos por una relación de causa-efecto; si Jean dice «Recuerdo... Era en Le Havre...», las imágenes se convertirán sin dificultad en recuerdo; si mientras escucha a su amigo tiene la mirada perdida, tendremos que imputárselo a su imaginación. La imagen y la palabra conllevan, pues, dos relatos que se entremezclan profusamente. Jean Mitry resumió muy bien este fenómeno esquematizando las relaciones imagen-sonido con figuras de este tipo (Mitry, 1965:98):



Estos esquemas muestran que la relación de sentido entre las imágenes A y B, por ejemplo, es el resultado de su encadenamiento y del sentido de la frase escuchada en A'. Así, en el cine comercial, a menudo se opera el paso de una secuencia a otra mediante una réplica. Por ejemplo, Boris le dice a Jean «¡Ve a ver a Mathias de mi parte!», y en el siguiente plano vemos a Jean que llama a la puerta de Mathias; cuando el diálogo adquiere más importancia que las acciones visuales representadas, es decir, cuando las informaciones narrativas residen en las palabras antes que en las imágenes, Mitry habla de «teatro filmado». Es más o menos el caso de la trilogía de Marcel Pagnol: en *Fanny* (Fanny, Marc Allégret, 1932), por ejemplo, sabemos que Marius se ha ido en barco por las conversaciones, pero no lo vemos nunca en el mar (de la misma manera que en *El Cid*, de Corneille, oímos el relato de la batalla contra los moros, sin que nada nos la muestre en escena). En su adaptación de una obra de Bernstein, Alain Resnais ofrece un magnífico ejemplo de plano-secuencia a lo largo del cual el pianista relata un episodio de seducción amorosa a sus dos fascinados interlocutores (*Mélo*, 1987). Esta figura es igualmente crucial en la dramaturgia de Rohmer, al que le gusta citar el ejemplo clásico del largo relato que Theramenes realiza de la muerte de Hipólito en *Fedra* (Racine, 1677) (Rohmer, 1984).

En ciertas películas modernas, la articulación de estos dos relatos revisita una importancia capital para la comprensión de la totalidad de la intriga: en *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), cuando la mujer cuenta su aventura amorosa en Nevers, en un café japonés, con *flashes* de imágenes que apoyan el relato; en *India Song* (India Song, Marguerite Duras, 1975), por ejemplo, cuando se muestran acciones mudas a lo largo de 74 planos, mientras algunas voces no identificadas comentan, completan o enriquecen la percepción que tenemos de ellas. *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (Marguerite Duras, 1976) recoge íntegramente esta banda sonora, pero sustituye ese primer montaje por una serie de planos mucho más abstractos, sin personaje alguno, de casas, muros, decorados en ruinas... Esta sustitución de una banda de imagen por otra, asociada a la conversación de la «partitura» verbal, culmina en la constitución de un nuevo relato, muy diferente del primero.

En *L'Homme qui ment*, el personaje que relata su historia en voz en *off* incluso llega a afirmar lo contrario de lo que vemos en imagen («Me dirigí directamente hacia el hotel... vacío también, como es costumbre a esa hora de la mañana...»), dice justo antes de penetrar en una sala llena de gente.

Eisenstein (1976:256), refiriéndose al cine mudo, hablaba ya de la posibilidad de escribir una película como si fuera una partitura utilizando un montaje *polifónico*: «Un montaje en el cual cada plano está ligado al siguiente no sólo por una simple indicación, un movimiento, una diferencia de tono, una etapa de la evolución del sujeto o cualquier cosa de esta índole».

le, sino por la *progresión simultánea* de una serie múltiple de líneas, cada una de las cuales conserva un orden de construcción independiente, pese a ser inseparable del orden general de la composición de la totalidad de la secuencia». Si extendemos esta concepción al complejo audiovisual, podemos considerar que las cinco materias de la expresión (imágenes, ruidos, diálogos, textos escritos, música) tocan, como las diferentes partes de una orquesta, ora al unísono, ora en contrapunto, ora como en una fuga, etc.

Una cuestión, no obstante, queda en suspenso: ¿acaso los ruidos, más allá de las palabras, pueden ser portadores de un relato? Hemos visto, en el ejemplo de la publicidad antialcohólica, que, sin ningún lugar a duda, contribuían a su construcción. ¿Podemos ir más lejos?

En *Elisa, vida mía* (Carlos Saura, 1977), la heroína descubre a una amiga, tumbada en una cama, muerta; a lo lejos, se oyen ruidos de martillo absolutamente injustificados. No hay justificación indirecta, puesto que nada delata la presencia de actividad alguna. A partir del momento en que esos sonidos no están en contradicción con la idea que nos podemos hacer del decorado, tenemos tendencia a aceptar este ambiente sin ponerlo en duda.

El cineasta o el montador realiza su elección en función de la credibilidad sonora: de la misma manera que existían músicas de persecución, de amor, etc., en los albores del cine, existen ahora atmósferas sonoras para un despacho, una comisaría, una calle, una playa, etc. En este caso, el sonido participa en la construcción de un relato unitario, y ese doble relato del que hemos hablado puede, por así decirlo, quedar neutralizado. Pero si nuestros ruidos de martillo intervienen nuevamente, no en el mismo lugar pero sí en las mismas *circunstancias*, la situación narrativa es totalmente diferente. Volviendo a *Elisa, vida mía*, cuando el padre de la heroína está muriéndose, volvemos a escuchar el sonido de ese ambiente. Esta vez, la relación audiovisual pierde su verosimilitud (efectivamente, el lugar de la acción ha cambiado). Evidentemente, el sonido nos relata otra cosa: la evolución temática de la ficción hacia la muerte (la primera vez, ligada a la muerte de una joven).

Este uso del sonido, relativamente raro, es muy próximo al uso de los *leitmotifs*, esas configuraciones musicales presentes en las óperas de Wagner o de Berg para señalar al espectador una acción secundaria respecto de la principal: por ejemplo, mientras la línea melódica refleja los acontecimientos que se desarrollan en escena, otra parte de la orquesta interpretará un tema que quedará asociado más tarde o que ya ha sido asociado a otra acción. El cine puede utilizar este camino y convertirse, en toda la amplitud del término, en un doble relato.