

Crisis narrativa en el cine

Evolución y revolución en el relato audiovisual



por Rocío Mezza *

Vivimos impregnados de historias y somos parte también de la Historia. Cuando hablamos de ir al cine casi siempre queremos decir que vamos a ver una película narrativa, que cuenta una historia.

Como espectadores tenemos expectativas que son características de la forma narrativa, al dar por seguro que habrá personajes y acciones que entrelazarán a unos con otros; la conexión de una serie de problemas o conflictos, su resolución, o su explicación parcial o total.

El cine, medio de registro tal como estaba concebido en su etapa inicial, ofrece una imagen figurativa en la que los objetos fotografiados se reconocen. Toda figuración, toda representación conduce a la narración, por el peso social de la pertenencia de lo representado y por su ostentación.

A la vez, la imagen en movimiento que proporciona el cine es una imagen en perpetua transformación. El análisis estructural literario manifiesta que toda historia, toda ficción, puede simplificarse a un camino que lleva de un estado inicial a uno terminal, esquematizándose por una serie de transformaciones que se encadenan a través de sucesiones. El cine ofrece a la ficción a través de la vía indirecta de la imagen en movimiento, una duración y una transformación que llevan a ese encuentro del cine y la narración.

Con procedimientos tomados de las narraciones orales (el comentarista de la pantalla de la primera década del cine era algo inherente al espectáculo, hablando sobre lo visto en pantalla y relatándolo a su pie), de la representación teatral, del *comic* naciente o de las series de grabados, el relato cobró forma en primeras estructuras narrativas manifiestas en los pequeños *sketches* de comedia filmados por los Lumière, en *Las pasiones de Cristo* o en los films de persecución que comenzaron a animar el cine hacia fines del siglo pasado, tal como fue adecuadamente estudiado por Noël Burch,¹ en las *feeries* de Georges Méliès o en los tempranos films de Porter. Distintas formas de estabilización itinerantes o al *nickelodeona* buscar historias.

El cine narrativo es hoy dominante, al menos en el plano del consumo. Pero no debe asimilarse al cine narrativo con la esencia del cine, puesto que con ello se desprendería el lugar que han tenido y aún tienen en la evolución del cine los films “de vanguardia”, “underground” o experimentales que se definen como no narrativos.

La tradición íntegra del cine experimental, trabajando en los márgenes de la institución cinematográfica, bien puede apreciarse como un recorrido siempre propicio a denegar, o al menos a transformar o enriquecer esa función narrativa en la que el cine apoya su contacto con el espectador.

Narrar consiste en relatar un acontecimiento, real o imaginario. Esto implica por lo menos dos cosas: en primer lugar, que el desarrollo de la historia se deje a la discreción del que la cuenta y que pueda utilizar un determinado número de trucos para conseguir sus efectos; en segundo lugar que la historia tenga un desarrollo reglamentado a la vez por el narrador y por los modelos en los que se conforma.

Lo narrativo es, por definición, extracinematográfico, 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. Esto explica que las funciones de los personajes de un filme puedan ser analizados con las mismas herramientas utilizadas para la literatura por Valdimir Propp² (interdicción, transgresión, partida, vuelta, victoria...) o por Algirdas-Julien Greimas³ (ayudante, oponente...). Estos sistemas de narración operan con otros en el cine, pero no constituyen propiamente hablando lo cinematográfico: son el objeto de estudio de la narratología, cuyo terreno es mucho más amplio que el del solo relato cinematográfico.

Lo cinematográfico, siguiendo a Christian Metz,⁴ es como lo que tan sólo puede aparecer en el cine, y que constituye por lo tanto, de forma específica, el lenguaje cinematográfico en el sentido limitado del término.

Los dos conceptos mantienen muchas interacciones y es posible establecer un modelo propio de lo narrativo cinematográfico, diferente en algunos aspectos de lo narrativo teatral o novelesco.

Por un lado existen temas de películas, es decir intrigas, asuntos que, por razones que tienen que ver con el espectáculo cinematográfico y sus dispositivos, son tratados con preferencia por el cine. Por otro lado, este tipo de acción reclama de forma más o menos imperativa este tipo de tratamiento cinematográfico. Por el contrario, la manera de filmar una escena puede cambiar el sentido.

Nos encontramos con que el cine ofrece a la ficción, a través de la vía indirecta de la imagen en movimiento, una duración y una transformación: en parte por estos puntos comunes, se ha conseguido el encuentro del cine y de la narración. Para poder ser reconocido como un arte, el cine se esforzó en desarrollar sus capacidades narrativas.

Según Eduardo Russo,⁵ lo narrativo en el cine atravesó importantes polémicas desde que se ligó a una cierta lucha política por la legitimidad: muy a menudo se consideró—desde las vanguardias— que la sujeción a lo narrativo era la manifestación de una esclavitud, dado que encorsetaba el cine en los modelos de la novela y el teatro del siglo anterior otorgando a un film rasgos parasitarios, de los que debería depurarse para ser precisamente un “cine puro” (léase, sin función narrativa). En esa vieja discusión influyó una concepción reduccionista del relato como algo atinente a la literatura—fuera novelesca o dramática—



cuando en verdad hace a una función de alcance antropológico y universal. Más allá de las posiciones a favor o en contra de lo narrativo desde la crítica, la semiología terció en la discusión –aunque no en forma contemporánea a aquellas polémicas– desde la teoría y el análisis, y dispuso a su vez otros parámetros para pensar esta relación más allá de presuntas servidumbres o impurezas.

Parece haber dos formas básicas de considerar la narración en el cine. La primera y más amplia –sostenida por Christian Metz y luego, por ejemplo, por Jacques Aumont junto a buena parte de los autores contemporáneos, herederos de la empresa semiológica– sostiene que las fronteras de lo narrativo se confunden con las del cine mismo. Desde ese punto de vista, para que el cine no fuera narrativo, deberá ser abstracto e incluso desafiar toda creación de formas, ya que percibir una estructura en el tiempo implica asistir a desarrollos que exigen efectos de simetría y complementaneidad que son patrones propios de una narración, más allá de que se puedan identificar en ella personajes o acciones reconocibles.

Según Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet,⁶ la distinción comúnmente admitida entre cine narrativo y no narrativo, si bien pone de manifiesto cierto número de diferencias entre los productos y sus prácticas de producción, no parece que se pueda mantener en bloque. No es posible oponer directamente el cine “NRI” (narrativo-representativo-industrial) al cine “experimental” sin caer en la caricatura. Y ello por dos razones contrapuestas:

► No todo, en el cine *narrativo*, es ineludiblemente narrativo representativo, por cuanto dispone de todo un material visual que no es representativo: la panorámica sucesiva, los fundidos en negro, los juegos “estéticos” de color y de composición.

► El cine que se proclama *no-narrativo*, por el contrario, evita recurrir a uno o varios rasgos del cine narrativo, pero siempre conserva un cierto número de ellos. Además, a veces difiere tan sólo en la sistematización de un procedimiento que se usaba en episodios por los realizadores “clásicos”.

Para que un filme sea plenamente *no-narrativo*, tendría que ser *no-representativo*, es decir, no debería ser posible reconocer nada en la imagen ni percibir relaciones de tiempo, de sucesión, de causa o de consecuencia entre los planos o los elementos, ya que estas relaciones percibidas conducen inevitablemente a la idea de una transformación imaginaria, de una evolución ficcional regulada por una instancia narrativa. Además, si un film así fuera posible, el espectador habituado a la presencia de la ficción, tendría tendencia a incorporarla como fuera, incluso allí donde no estuviera, cualquier color, cualquier línea puede servir para provocar la ficción.

La otra concepción que podemos considerar más restringida, es sostenida por autores como François Jost⁷ al negar que lo narrativo abarque a la totalidad del cine. Consideran en un sentido más restringido a la narración, sólo como un acto ligante entre el destinador y el receptor: intelección narrativa por parte del primero y operaciones de intelección de un relato del segundo, un contrato entre sujetos y no algo propio de la estructura de un film. En este aspecto, un amplio campo del cine experimental puede concebirse como dedicado a elaborar experiencias *dis-narrativas*, alejadas de la estructura del relato y explorando otras configuraciones espacio temporales, de acción y personajes.

Por último, retomando Eduardo Russo: “Mientras tanto, los espectadores siguen saciando en el cine la vieja sed de historias, ésa previa a los guiones, a la literatura escrita, que acompaña a toda cultura y a todo sujeto ni bien comienza a conectarse con el mundo y espera algún sentido de ese contacto. Algunos, como Borges, se animaron a sospechar que el número de esas historias es más bien exiguo, y que el placer de la repetición no es uno de los menores ligado a ellas. Pero lo inalcanzable es el arte para narrarlas, los modos por los que ellas se presentan y que el cine ha sabido renovar como nadie. El siglo que ha visto convenirse en que el cine atraviesa una crisis narrativa –traducida frecuentemente de la manera más vulgar como “déficit de guiones” o de “ideas”–, que puede que la cuestión tenga que ver con el papel que en las últimas décadas comenzó a cumplir la televisión, como lugar de relatos frecuentemente confundidos con la realidad, que desafía con su disperso, fragmentario y eficaz canibalismo narrativo el ya tradicional dominio del cine como contador de historias, relanzándolo hacia nuevas formas de contar las viejas narraciones, o amenazándolo con ser absorbido como parte contingente del actual paisaje audiovisual”.⁸ ◆

* Licenciada en Investigación y Planificación Audiovisual; Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

1 Burch, Noel, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Editorial Cátedra, 1989.

2 Propp, Valdimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1981.

3 Greimas, Algirdas-Julien, *Semántica estructural*, Madrid, Editorial Gredos, 1971.

4 Metz, Christian, *Lenguaje y cine*. Madrid, Editorial Planeta, 1973.

5 Russo, Eduardo, *Diccionario de cine*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1998.

6 Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Michel, Marie y Vernet, Marc, *Estética del cine*. Barcelona, Editorial Paidós, 1996.

7 Gaudreault, André y Jost, François, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Editorial Paidós, 1995.

8 Russo, Eduardo, *Diccionario de cine*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1998, p.86.