

# El filme de arte y la narración

RENATO PRADA OROPEZA

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México)

## **Abstract**

Desde las primeras proyecciones de los resultados del portentoso invento de los hermanos Lumière (1895), se vislumbran las dos direcciones que tomará el discurso filmico: el reproducir simplemente una «realidad» dada (la salida de una fábrica, el cruce de un puente por viandantes, la alimentación de un niño por sus padres y la llegada de un tren), que correspondería al género documental, y la representación de un episodio, tomado de un comics (tira cómica), «El regador regado»: una narración cómica simple —un hombre empieza a regar su jardín, un muchacho travieso pisa la manguera; el jardinero intrigado observa la punta de la manguera, el muchacho se levanta y esconde; el chorro de agua da en el rostro del jardinero: el regador es regado. Este episodio cómico fue reproducido, de manera más afinada, un año después (1896). Los investigadores aseguran que los Hnos. Lumière no se dieron cuenta de la dimensión de su invento, sobre todo de que estaban dando origen a dos géneros discursivos de innegable presencia en nuestra cultura occidental. En la ponencia analizaremos la función de los procedimientos filmicos en lo que llama hoy día «film de arte», que nos brinda obras maestra desde el cine silente o «mudo» hasta la utilización de los efectos digitales, que no debilita su cualidad narrativa sino la refuerza.

## 1. EL RELATO Y LA NARRACIÓN

El hombre social —y no podemos imaginarnos otra clase de hombre, salvo como una abstracción convencional—, desde sus culturas originarias, elabora narraciones: se relata *mitos* para «explicarse» los problemas y ciertas situaciones que le preocupan en cuanto grupo: la muerte (¿por qué morimos?, ¿qué pasa con los que mueren?), el dolor humano, el parto de la mujer (¿por qué muchas mujeres mueren en el momento de dar a luz, de ofrecer a la comunidad un nuevo ser viviente?), y un número indeterminado de temas.

Los mitos, con seguridad, son las primeras narraciones que el hombre se transmite dentro de su grupo primario. Éstos configuran su concepción de la vida y de su mundo. El mito respeta la naturaleza de la narración, que luego en la narratología, una disciplina semiótica, se definirá como: el relato de una situación inicial a una final. Greimas, al referirse al llamado *relato simple*, nos dice que «éste, en última instancia, se reduce a una frase del tipo de «Adán ha comido una manzana» que puede ser analizado como el paso de un estado anterior (precedente a la ingestión) a un estado ulterior (que procede de la ingestión), operado con ayuda de un hacer (o de un proceso)» (1982: 340). Aunque en los mitos se trata de discursos muchísimo más elaborados, pues se remontan a lo que podríamos llamar «tiempos fundamentales», todos ellos nos relatan el paso de una situación inicial a otra, de algún modo implican un cambio y un desarrollo «temporal»; aunque su cosmovisión pueda ser cíclica.

Las grandes epopeyas o poemas épicos beben de las fuentes míticas. En Occidente se presenta como sus herederos posteriores la novela y el cuento, que perviven hasta nuestros días, si bien con una incesante evolución en sus formas discursivas, que lleva incluso a la creación de nuevos géneros o subgéneros.

Hasta ahora hemos utilizado indistintamente relato y narración; sin embargo, queremos reservarnos el primer término, relato, para designar la acción de contar, mientras que el segundo, narración, para su resultado.

Si consideramos las primeras manifestaciones filmicas que nos relatan «historias», no nos será difícil ver en ellas el nacimiento de un nuevo género narrativo; pues, mediante la reproducción en la pantalla, una serie de imágenes en movimiento nos cuentan algo, una «historia». Sin embargo, las cosas no son tan claras, puesto que hay teóricos que niegan el carácter narrativo de los filmes. Pero dejemos el examen de esta actitud para más adelante. Por ahora prestemos atención a algunos problemas fundamentales del filme narrativo para atender a lo que anuncia el título del presente trabajo.

## 2. CINEMATOGRAFÍA, FILME, FILME DE ARTE

Al inicio de su fundamental libro *Langage et cinéma*, Christian Metz nos recuerda, remontándose a Cohen-Séat, que la cinematografía, como un hecho social amplio y de indiscutible presencia en nuestras sociedades actuales, es diferente al *hecho filmico*, la manifestación discursiva o discurso signifiante, al cual propone llamar simplemente filme. La cinematografía abraza aspectos técnicos y sociales muy importantes, pero que no centran su atención en el *hecho filmico* en sí. Esta distinción es precisa, pues señala mejor el foco de nuestra atención y nos lleva a dar

mayor precisión, tanto teórica como metodológica; sin embargo, el *filme* es todavía, en cuanto discurso filmico, un tanto vago, pues comprendería desde un *spot* publicitario hasta un discurso cuya intencionalidad es meramente documental, pasando por el artístico. Todas estas clases de filmes cumplen una función muy específica y diferente una de otra. Aún, si consideramos de forma muy ligera una de ellas, por ejemplo, el documental, vemos que abarca una gama de manifestaciones muy diversas: el documental científico, el documental social y el documental sobre fenómenos de la naturaleza (vegetal y/o animal), entre otros. El filme de arte también es un subgénero del filme ficcional o de ficción, pues podemos distinguir entre una película hecha con una aspiración de entretenimiento, que va desde una comedia a una de aventuras (más adelante abordaremos este género que tanto debe, en sus últimas manifestaciones discursivas, al desarrollo de los medios electrónicos programados).

Debemos aclarar que ninguna de las categorías que manejamos se expresan en los discursos de una manera uniforme y químicamente pura. La ficción o ficcionalización de un documental es uno de los constituyentes que impulsa el desarrollo del filme cuando es necesaria su utilización pertinente: en algunos documentales su presencia es muy marcada, por ejemplo, en el gran filme sobre el problema de la extinción de los lobos blancos en Alaska, *Los lobos no lloran* (dirigida por Carroll Ballard): el investigador es un actor y se ficcionaliza varios incidentes, sobre todo con respecto al desarrollo de su programa narrativo.

Y, hablando de narración, tampoco es un factor que pertenece al filme ficticio o ficcional en sí. El documental arriba mencionado es el discurso de un programa narrativo, como dijimos: un científico investiga el impacto en la vida de otras especies —concretamente los alces— en la desaparición de una especie animal.

Si consideramos otro ejemplo, para muchos seguramente más presente, *La marcha de los pingüinos* (realizado por Luc Jacquet), en el cual no interviene ningún personaje humano, tenemos que aceptar que la narración es evidente: un grupo numeroso de pingüinos monarca se dirige una vez al año a una zona —un tanto resguardada del clima riguroso e implacable— en la Antártida para realizar el programa narrativo vital en la conservación de la especie, la procreación y el cuidado de los neonatos. Sorteando una serie de obstáculos tremendos para llegar al lugar. Realiza el apareamiento y, luego, el producto del mismo (un huevo enorme) es cuidado y empollado por el macho, mientras la hembra regresa al mar para alimentarse y retornar con el fin de nutrir al crío que le espera. El documental —una verdadera obra maestra en su género— llevó dos años filmarlo. El producto es un discurso filmico de alrededor de 85 minutos. No es difícil imaginarse el tremendo trabajo que esto significó para el equipo francés: primero, la proeza de las tomas, y, luego, sin duda, la edición o montaje. En esta «acomodación» de los fragmentos filmados y el resultado final entró una «reconstrucción» de los «hechos», esto es, una ficcionalización, para obtener el resultado deseado. A esto se suma la voz en *off* para dramatizar el discurso.

Ahora bien, si todo filme de arte es ficticio, para retomar el otro aspecto que deseamos dilucidar, no todo filme ficticio es motivado por una intencionalidad artística. Hay películas cuya única motivación es el entretener al público: ser una especie de refugio, de ocasión de «fuga», del mundo que amenaza con sofocarlo. Muchas comedias, los «musicals», el filme «de aventuras»..., cumplen con esta intención y articulan en sus discursos elementos estéticos indudables, aunque no constituyen una «obra de arte». La diversión es una de las exigencias humanas legítimas y

nuestra cultura ofrece series consagradas para satisfacerla: los deportes, los juegos, los viajes turísticos, muchos espectáculos televisivos, etcétera. Ahora bien, algunos filmes se distinguen por una clara *intencionalidad* artística que sostiene todo el discurso y sus componentes, todos ellos volcados a reforzar o explicitar esta función: un filme de arte se presenta como una «obra de arte»; y, por esto, los primeros críticos lo llamaron el «séptimo arte».

### 3. EL FILME DE ARTE Y LA TECNOLOGÍA

Ya es obsoleto poner en tela de juicio el carácter artístico de la fotografía, antecedente del film, pues todos tenemos que aceptar que ciertas fotografías —las artísticas precisamente— no son sólo el producto de un aparato técnico (una máquina) que retrata un objeto, siguiendo únicamente la presión de un dedo humano: el objeto es previamente seleccionado y es reproducido en la «plancha» gracias a una cuidadosa elección de ángulos, contrastes de luz, etc. Tampoco podemos negar que esta manifestación artística descansa de manera decisiva sobre el desarrollo tecnológico. La digitalización electrónica ha marcado un avance importante en las nuevas propuestas fotográficas, la cuales señalan un incremento sorprendente de esta práctica artística actual; sobretodo en el montaje que algunos fotógrafos realizan para crear una imagen con intenciones estéticas: las obras surrealistas de Anne Geddes y David LaChapelle sobresalen por el uso de este mecanismo. Los fotógrafos constituyen —gracias a la formación de *blogs* en el Internet— una red sumamente dinámica y vital en el intercambio de sus obras. No creemos que esta práctica corresponda a una *vanalización* del arte; aunque, por supuesto, tampoco podemos aceptar como «obras logradas» todas las propuestas que circulan —en cantidades asombrosas— en la redes que comunican partes distantes en nuestro planeta. Algo similar pasó con el filme.

En las célebres sesiones de 1895, los hermanos Lumière sorprendieron a su público —y al mundo entero— con varias exhibiciones: una multitud que sale de una fábrica, los padres que alimentan a un niño, la llegada de una locomotora a una estación, entre otras; sin embargo, parece que sus mismos inventores tenían la impresión de que habían concebido un artefacto prácticamente inútil. No obstante, si prestamos atención a dos de ellas y las comparamos con las anteriores, vemos que estamos en presencia de lo que se desarrollará como factores integrantes del filme narrativo: primero abordemos *L'Arroseur arrosé*, *El regador regado*. Inspirado en una tira cómica, en éste observamos a un hombre que riega su jardín, un muchacho travieso se para sobre la manguera e impide el paso del agua; el jardinero, intrigado, observa la salida de la manguera, mientras que el muchacho se retira y se esconde; el agua moja al jardinero: el regador es regado, como dice su título. Persigue y castiga al bromista. Un año después vuelven a filmar esta narración cómica con una actuación más elocuente y un desarrollo más efectivo.

Si examinamos estas dos versiones del filme vemos que los ocurrentes hermanos introdujeron una verdadera «puesta en escena»: estamos ante el «producto» de algo que fue preparado de antemano cuidando los detalles pertinentes (la escena, los dos actores y el desarrollo de un «argumento»). La segunda versión perfecciona estos elementos. En dichas breves secuencias (que coinciden con el plano-secuencia), descansa el surgimiento de una nueva manifestación narrativa ficticia: la filmica.

El segundo filme, que también es narrativo aunque no de forma tan evidente, nos enseña cómo se derrumba un muro mediante un instrumento mecánico. Aquí también se presentan los actores y el programa narrativo que los motiva; pero hay una manifestación interesante: el muro derribado, por medio de un procedimiento de retroceso, se vuelve a erguir. Si bien en una forma tímida, pudiéramos decir que ingresa en el filme un «efecto especial» que, con el desarrollo posterior de la técnica, será una de las herramientas más recurridas en las películas de aventuras.

Ejercicios como éstos son realizados cuidando de no pasar unos pocos minutos, pues el material sobre el que se filma, el celuloide, es sumamente inflamable. Sin embargo, en estos breves relatos de los Lumière ya está en germen el asombroso desarrollo posterior, apenas el progreso técnico lo permita: en los dos filmes se tuvo que usar algunos actores, realizar una prueba de actuación y, luego, trasladar el episodio al film, que será mostrado al público en la pantalla. El filme rompe con el esquema teatral y literario, así como hace surgir la necesidad de una nueva actitud del receptor que ve el producto filmado y no la puesta en escena contemporánea a su visión.

De esta forma, se abre el horizonte a un nuevo género artístico, que, un decenio después, con los primeros filmes de Griffith (*El nacimiento de una nación*, 1915, e *Intolerancia*, 1916), ofrecerá manifestaciones discursivas que dan origen a una de las series culturales más importantes de Occidente (y que luego es integrada a países de culturas tan diversas como China, India, Irán, entre muchos otros). Esto es posible por el constante incremento en los avances tecnológicos que sigue su curso en nuestros días hasta llegar a la producción digital. De las dos cintas de Griffith, *Intolerancia* es la más significativa: es una composición de cuatro relatos diferentes (la caída de Babilonia, la pasión de Cristo, la Noche de san Bartolomé, en Francia del siglo XVI, y un episodio contemporáneo a la realización del filme en Norteamérica). Nos muestra una técnica propiamente cinematográfica, el montaje paralelo,

... un tipo de construcción secuencial que pertenece al código específicamente cinematográfico, aquél del montaje en el sentido de un arreglo o composición sintagmática de segmentos de los filmes. Claro que esta construcción puede igualmente intervenir en el relato literario, teatral, pero aquí se trata de un procedimiento específicamente cinematográfico en la medida en que necesita, para producir un efecto visual y emocional a su vez que particular e intenso, de la movilización de un significante cinematográfico: una *sucesión de imágenes en movimiento*. (Aumont, 2004: 145)

Y precisamente el paso de la reproducción de una imagen estática a la de una imagen en movimiento, marca una distinción fundamental entre la fotografía y el filme<sup>[1]</sup>. Volveremos sobre este punto. Ahora no interesa resaltar que ese paso es el fruto de una serie de elementos producto de la tecnología: una placa o, mejor, película plástica que permita el tránsito por ella de la luz; un haz de luz particularmente concentrado, y una superficie plana, la pantalla, que reproduzca la imagen proyectada.

[1] También podemos mencionar que esta distinción caracteriza al *comics* del filme; aunque, en este caso, nuestra imaginación «rellena» la acción realizada de un cuadro de la historieta al otro.

El desarrollo tecnológico ha hecho posible el paso del cine llamado «mudo» a la incorporación de la banda sonora (palabras dichas por los personajes o voz en *off*, ruidos y música), que aproximaron más el discurso desarrollado en la pantalla a la realidad cotidiana. A esto se sumó la reproducción del color y el cambio de las dimensiones de la pantalla. En nuestros días las técnicas de animación digital hicieron posible que esta representación de la «realidad» ofreciera discursos en los cuales la percepción «espacial» deviniera más convincente.

Todas estas transformaciones no fueron aceptadas y practicadas sin reticencias o problemas inherentes a una evolución histórica: muchos cineastas y actores importantes del cine «mudo» no fueron capaces de asimilar los códigos sonoros y tuvieron que abandonar su actividad cinematográfica; el color no fue aceptado, sobre todo por el público de filme de arte, como un elemento que integrara, sin conflictos discursivos, el filme, pues se tomaba como una marca «estética» la oposición negro/blanco (y sus tonos grises); fundando en ella la distinción precisamente entre un filme de arte y uno de diversión o, simplemente, comercial. Sin embargo, la utilización del color por los grandes cineastas, Antonioni, Fellini, Bergman, rompió esta reticencia.

En nuestros días, la actual manipulación digital —mediante programas sofisticados— ha dado un gran impulso a los filmes de animación, pues ofrece un efecto de profundidad y volumen en los objetos reproducidos (producidos sería mejor decir en este caso), que no deja de ser una ilusión óptica: la superficie que sostiene la proyección es siempre plana, por tanto bidimensional. Estas contribuciones tecnológicas también permitieron el surgimiento de nuevos géneros, como el llamado *fantasy*, que combinan la filmación de escenas representadas con la «creación» de otras, en las que intervienen, por ejemplo, animales o multitudes asombrosas de «otros» seres: la gran trilogía de *El señor de los anillos* (Peter Jackson, director) es un claro ejemplo.

Sin embargo, como en todo lo que respecta a la actividad humana, las cosas no son tan inocentes: la tecnología animada mediante programas digitalizados, que involucra el trabajo de laboratorios cada vez más sofisticados, encarece enormemente la producción, y, de este modo, sólo las poderosas compañías pueden enfrentar este obstáculo sin mayores problemas. Por otra parte, el enorme desarrollo técnico de las filmadoras portátiles digitales permite una reducción del costo de producción y una difusión de este medio a niveles más amplios que el de las grandes compañías. Esta nueva situación es aprovechada por grupos de cineastas, como el que se constituye en torno al danés, Lars von Trier's, llamado *Dogma 95*, que aprovecha la manualidad de las filmadoras portátiles y su desarrollo para postular la filmación de películas que evitan los alardes técnicos de los estudios, sin reducir su efecto estético.

El desarrollo tecnológico, si bien facilita e impulsa el surgimiento de nuevos recursos de expresión filmica, así como el acceso de las masas cada vez más amplias —lo que no es un mal en sí—, permite también la *manipulación ideológica* de éstas, amenazando su desarrollo mental y crítico. El mecanismo de manipulación es complejo y se halla ligado al sistema de producción capitalista que se sostiene por el consumo de sus productos; consumo que es imposible imaginar sin el aparato publicitario, el cual crea, incluso con anticipación, la «necesidad» en el receptor de recurrir al goce del artefacto. Sin el enorme y poderoso mecanismo publicitario, es inconcebible la producción capitalista. De hecho, una forma de producción filmica, los *spots*, surge como resultado de esta dimensión del círculo de consumo, aunque algunas de sus manifestaciones no se reducen a esto y constituyen excelentes ejemplos estéticos de su género.

El filme de arte puede utilizar las contribuciones tecnológicas de la animación programada, siempre que esta utilización no interfiera con su intencionalidad estética como factor de distracción. Esto ocurre con algunos filmes chinos, *El héroe* de Zhang Yimou, por ejemplo; mientras que *Matrix I* de los Hnos. Wachovsky, realizada unos años antes, marca un paradigma al respecto.

No podemos dejar este punto sin mencionar que la utilización de programas digitales ha contribuido decisivamente a la «asimilación» del *comics* (otro género narrativo dedicado al consumo masivo) por el filme de aventuras: lo que antes sólo era posible representar mediante el dibujo, pues éste descansa, de manera definitiva, en la maestría del artista, ahora es posible integrarlo en la imagen en movimiento de los personajes (los asombrosos «vuelos» del *Hombre Araña*, o los de *Batman*), lo que refuerza el surgimiento de una manifestación espectacular destinada a la diversión de gran cantidad de público. Estas expresiones son vistas con recelo por algunos críticos y teóricos, pues pertenecen a aquéllas reservadas a distraer al público —muchos dirán a «no hacerle pensar»—, sumiéndolo en el vértigo de las imágenes fascinantes. Cosa que, por otra parte, puede ser saludable por un breve tiempo, siempre que no se quiera hacer de ello una virtud que caracteriza al hombre unidimensional, quien evite de forma sistemática pensar o confíe esta actividad en manos de sus manipuladores. De cualquier manera, los avances tecnológicos siguen su curso, y no cierran sus puertas al uso que algún o algunos cineastas pueden hacer en un filme de arte.

#### 4. LA IMAGEN EN MOVIMIENTO

Todos los teóricos y analistas concuerdan en que el filme es fundamentalmente imagen en movimiento; pero, la animación que consiste en crear una imagen en movimiento, antecede, con siglos, a la producción fílmica. Una figura de mariposa, sostenida por dos cuerdas paralelas, al ser éstas ajustadas, nos ofrece una mariposa en movimiento. Algunas lámparas transparentes e iluminadas por velas interiores, al ser impulsadas por una fuerza giratoria, también dan esa ilusión en nuestra retina óptica, de una figura en movimiento; por ejemplo, un hombre que camina. No queremos sacar conclusiones ni hacer digresiones precipitadas al respecto que si la imagen en movimiento es un constituyente mínimo del discurso fílmico —en el sentido de unidad discursiva, como en el lenguaje hablado sería el fonema—; pero una cosa sí es cierta: la simple reproducción o representación de una imagen en movimiento no llega a constituir un discurso fílmico. Entonces, si bien sin imagen en movimiento es impensable un filme, reducido a ella tampoco superamos los primeros filmes «mostrativos» de los Hnos. Lumière. Otra cosa es la imagen en movimiento articulada con otras imágenes en movimiento y dentro de un espacio que las enmarca en secuencias; y si éstas reproducen una situación inicial que desemboca en una situación final, gracias a una serie de acciones transformadoras, entonces estamos frente a un filme. Esto quiere decir que la imagen en movimiento está en función de un nivel más complejo y envolvente: la narración. El filme de arte, por esto, se constituye en un discurso narrativo: desarrolla un programa narrativo.

Sin embargo, en 1929, Vertov —uno de los maestros soviéticos del filme documental— ofreció una cinta que consiste en el simple hecho de un camarógrafo que sale y empieza a filmar

escenas, pasajes, de una ciudad (incluso nosotros vemos lo que este camarógrafo hace; es decir, lo vemos filmando, tomas que obviamente corresponden a la acción de otro camarógrafo). En el filme no pasa nada más. Esto llevó a teóricos de los *media* a negar que la narración sea un componente del filme en sí, pues *El hombre de la cámara*, nombre de esta película, parece no relatar nada. Estaríamos ante una pura sucesión de imágenes en movimiento, sin una diégesis (historia) que las relacionara; recordemos, además, que el filme es totalmente silente, de este modo le falta un elemento importante del filme documental: la presentación o el comentario de la voz humana. En el cine posterior, Fellini también nos ofreció una serie de secuencias filmicas de Roma, que sólo parecen retratar pasajes, algunos muy divertidos por cierto, de la ciudad italiana (incluso se ofrece una secuencia en movimiento del propio Fellini al dirigir la filmación). El filme de Fellini integra, por supuesto, la banda sonora y el color, lo que faltaba al del cineasta soviético; aunque la labor del montaje no es tan evidente y trabajosa como en este último. Estamos ante dos filmes que comparten la intencionalidad documental: reproducir, tal cual, una ciudad, y hacer explícito de que se trata de una filmación: se muestra que se está filmando. Este carácter metadiscursivo es fundamental para la recepción del filme: enuncia su carácter «ficcional», que quiere marcar una diferencia contra el simple documental. Exhibe que no se trata sólo de una reproducción filmica, sino de algo «construido», como si fuera un documental; nos muestra al emisor del discurso en su tarea de articular este discurso. Esto quiere decir que es tampoco un discurso inocente, sino el producto de una selección previa de los escenarios que se van a exhibir y una reconstrucción de estos escenarios gracias al procedimiento del montaje. Ahora bien, si el emisor del discurso —el hombre de la cámara— se presenta en su acción de realizarlo, ¿éste no pasa a jugar el papel de un actor, el actor por excelencia de ese discurso? En ese caso, ¿el filme que vemos no es el desarrollo de un programa narrativo primordial? Vertov y Fellini quieren enseñarnos una ciudad, y nosotros, es decir el receptor, es quien testifica el desarrollo del programa narrativo: antes no vi esa ciudad, ahora la he visto.

El filme de arte puede tomar elementos de una realidad preexistente (por ejemplo, la Segunda Guerra mundial); en este caso, se integra la sustancia del contenido, que al entrar en relación con una forma de la expresión (la escena o escenas filmadas, los planos, etc.) es reformulada: su valor de forma de la expresión está en relación con un discurso filmico que articula otras acciones asumidas por personajes, en secuencias interrelacionadas. La unidad total, el filme, marca la instancia discursiva respecto a la realidad, cuyo sentido y significación son constituidos por la mutua interrelación de todos los factores que integran una cinta en específico. En la articulación discursiva es fundamental la intervención del espectador.

La imagen en movimiento tiene que «integrar» una unidad mayor, ser una *figura*: esto es, un actor que *hace algo* identificable por el receptor (público), dentro de una unidad accional que es parte de una secuencia, no un *plano-secuencia*; aunque pudiera estar distribuida toda una narración en éste último, según las convenciones cinematográficas: el pequeño filme *El regador regado* es una narración constituida por un *plano-secuencia*, pues no presenta ningún corte. Generalmente, la distribución en una «escena» de las figuras en movimiento, son las que pudieran integrar una secuencia mayor compuesta por una *virtualidad* de acto (el jardinero se apresta a regar las flores), paso o *realización* del acto (la acción de regar) e *interrupción* del acto. A esta secuencia sigue: la *indagación* de la causa de la interrupción, *descubrimiento* del causante y el *castigo* al mismo.

Los cartones que explicitaban, de manera escrita, en las películas «mudas» lo que «decían» los actores mediante gesticulaciones, sus intenciones y sentidos de las acciones, vinieron a reforzar la narratividad del discurso silente; pero, cuando se logra integrar la banda sonora, el relato adquiere un fortalecimiento indudable, que se acentúa con la introducción del color en la imagen. La analogía de la forma icónica con personas, lugares y situaciones del mundo real también adquiere un mayor apoyo; aunque esta aproximación cada vez mayor con el mundo cotidiano puede inclinar al receptor a una reducción referencialista, que interfiera con la interpretación del discurso cinematográfico. La banda sonora permite hacer del filme un solo discurso que se halla constituido por la imagen en movimiento y el sonido: palabras dichas por los personajes, ruido y música. No se trata de un doble relato como dicen Gaudreault y Jost en *Le récit cinématographique* (2005: 72), sino de uno solo; esto es, convergen la imagen en movimiento y el sonido en un discurso único. La misma voz en *off* sólo tiene razón de ser si refuerza la inteligibilidad de la narración filmica; en caso contrario es vista como una interferencia que crea, esta vez sí, un doble relato que debe desaparecer. Muchas veces la voz en *off* corresponde a la de un personaje principal cuando éste, desde un «presente», nos informa sobre su pasado (narrador homodiegético), o a la de un actor secundario que nos informa sobre el principal, al cual conoce.<sup>[2]</sup>

## 5. FILME DE ARTE

«Filme de arte» no refiere a un género particular de los discursos filmicos, pues puede ser un «drama» (*8 y ½* de Fellini o *El imperio de la fortuna* de Arturo Ripstein), una «tragedia» (*Bailando en la oscuridad* de Lars von Trier's, *Perros de reserva* —*Reservoir dogs*, en inglés— de Quentin Tarantino o *El apando* de Felipe Cazals) o una «comedia» (*Rosa púrpura del Cairo* de Woody Allen, *La muerte de un burócrata* de Tomás Gutiérrez Alea, *Esperando la carroza* de Alejandro Doria o *Cuestión de fe*, de Marcos Loayza). El adjetivo «de arte» apunta más bien a una característica que distingue un filme, incluso dentro de un mismo género, de otro de carácter comercial. Es la particularidad que hermana una manifestación cinematográfica con la novela y el discurso teatral, tomados como artísticos: un «cierto aire de familia», como diría Wittgenstein. Creemos que no es lo mismo una manifestación estética que agrada los sentidos, como por ejemplo *Sombrero de copa*, estelarizada por Fred Astaire y Ginger Rogers, que hasta ahora conserva su encanto para los que gustan de las películas musicales, que un filme de arte como *All that jazz* (*El show debe seguir*), un «musical» de Bob Fosse que da que pensar: mientras que el primer filme nombrado entretiene, gusta —y ésta es su intención, no pretende más—, el segundo estructura un discurso que, si bien comprende la música y la danza,

[2] Algunos teóricos distinguen entre voz en *off*, la cual correspondería a un personaje cuando habla fuera del marco de tiempo y espacio de la imagen que vemos; y voz *over* que designa a un locutor invisible, situado en un espacio y un tiempo diferentes a los que nos presentan las imágenes; por ejemplo, *El extraordinario caso de Benjamin Button* de Fincher, sería un caso de voz en *off*, puesto que el personaje nos «habla» desde su diario. Las «palabras» de *Cuán verde era mi valle*, de John Ford, serían un ejemplo de voz *over*. Un factor para determinar esta diferencia es el *timbre* de la voz en relación con las palabras emitidas por el (o los) personaje(s).

éstas funcionan a partir de la articulación de un elemento muy particular, que es el *símbolo*: la letra y el sentido de los bailes, sobre todo el final, tan dramático y estupendo, son elementos fundantes del sentido de la muerte en medio de un mundo que lo contempla como un *show*. Y esto nos da que pensar: debemos interpretar dicho discurso fílmico tomando en cuenta esta intencionalidad capital que lo mueve desde el comienzo.

De la inmensa manifestación fílmica muy pocas películas nos dan que pensar. Y esto no es un caso particular del cine, sino de todas las expresiones estéticas: la inmensa mayoría está sólo para agrandar al receptor (todos los *best sellers*, las novelas «rosa», las pinturas y estatuillas «decorativas», el llamado «art décor» que tiene la función de decorar, como su nombre lo manifiesta: hacer agradable una sala, por ejemplo). Esto no nos debe llevar a dictaminar que sólo vale la pena los filmes de arte, pues ya dijimos que no se puede condenar la intención de meramente divertir, puesto que la diversión es también una función humana. En las disciplinas humanísticas debemos abstenernos de normativizar, reglar, puesto que el inmenso *corpus* de nuestro estudio se halla integrado por series discursivas en constante cambio y las fronteras de las mismas son muy dúctiles y dinámicas.

El filme de arte entra en el dominio en que participan las grandes obras poéticas y pictóricas, que *reformulan* los valores del lenguaje y del sentido común para modelizar un mundo más rico que el cotidiano. En un filme de arte, como en *Persona* de Ingmar Bergman, desde el comienzo se de-vela una nueva relación, se manifiesta o, mejor, con palabras de Heidegger, *emerge* una *verdad*. Una *verdad* que, al no ser la del mundo cotidiano (el sentido común), no es validada por su correspondencia con un estado de cosas (como un filme de denuncia o documental, aunque algunos se pueden constituir como verdaderas obras de arte); sino por lo que nos dice sobre su sentido, por medio de un elemento suyo, el *símbolo*.

Ahora bien, un *símbolo* no es comprendido mediante la simple decodificación, como es el caso del *signo*, al ser una articulación más compleja que la instituida por la mera relación de forma y contenido. En el filme de arte todos sus elementos (la imagen/figura en movimiento, la banda sonora —palabras, ruidos y música—, el color, los efectos especiales —digitalizados o no—, la actuación de los personajes) confluyen en la articulación, manifiesta en el desarrollo total en el discurso fílmico, del símbolo y éste nos lleva a una interpretación, al despliegue de una hermenéutica. Decimos *una* interpretación y no *la* interpretación, porque la polisemia del símbolo está abierta a varios sentidos, significados y significancias. Esto no quiere decir que cualquier interpretación o, mejor, *conjetura* será posible y que en este orden reina la indiscriminación y el capricho, pues la interpretación se funda en un análisis riguroso de los elementos que integran el discurso fílmico.

Y el discurso del filme de arte es preponderantemente narrativo. El filme de arte es uno de los géneros narrativos más importantes de nuestra vida cultural contemporánea. Emplea todos los mecanismos de un relato: la diégesis movida por una causalidad retrógrada (el sentido de la misma se halla constituida desde la acción o situación final), la cual puede estar integrada por una cadena en la que una acción puede corresponder a una analepsis (*flash back*, en términos técnicos) o a una prolepsis (*flash forward*). Los planos pueden agruparse en unidades que, a su vez, integran una secuencia, cuya combinación constituye un episodio; los cuales conciertan el discurso completo. Los mecanismos de composición de las secuencias narrativas fílmicas pueden ser lineales, en cadena causal sin alteraciones; o abrir espacios narrativos a la incrus-

tación o enclave de una secuencia, que desarrolle, en otra secuencia, uno de sus componentes; finalmente se puede establecer una construcción diegética en forma paralela a dos programas narrativos (de un programa y su antiprograma).

En el cine, la articulación de las secuencias mismas es mucho más dinámica que en la narración verbal escrita, pues el dinamismo de la imagen en movimiento permite la contraposición de planos muchísimo más móviles que el relato verbal. A la diégesis debemos añadir la configuración espacial (*espacialización*) que, en el cine, es más compleja que en el discurso escrito o en el teatral; pues se presenta tanto en la oposición de los planos (primer plano vs. segundo plano) en una conversación; en la representación circular —posible en la actualidad— de los que intervienen en una escena (sea de conversación o no), y en la profundidad de campo (desde arriba —*picado*— o desde abajo —*contrapicado*). Estas configuraciones tienen un efecto visual muy diferente y, por tanto, son portadoras de diversos sentidos. El cine en general, al *mostrar* el objeto visual y manipular esta posibilidad propia de la imagen representada, goza de muchos procedimientos de focalización y desarrollo de los planos que no se pueden imaginar a través de la palabra escrita o hablada. Además, esta *mostración* es reforzada al máximo por la integración del color, de la banda sonora y de los efectos especiales (potencializados, gracias a la creación digital, de una manera apenas imaginable hace veinte años, hasta el punto que podemos decir que lo que muestran no es una representación sino una *presentación* sin analogía posible con elementos del mundo real).

En el filme de arte, en suma, se presenta la narración en una forma expresiva (y, por tanto, de sentido) sumamente compleja; tan compleja que podemos decir que es la narración más rica en medios de expresión, que no puede ser reducida a la forma narrativa escrita, aunque en sus inicios se haya inspirado en ésta. El filme de arte es la manifestación estética más ricamente articulada y, de algún modo, abraza a las otras, sin que esto quiera decir que ponga en crisis o amenace con la desaparición de ellas, concretamente de la novela, pues son discursos diferentes, aunque ambos narrativos: el poder de la palabra también es inimitable y la evocación en nuestra imaginación de sus metáforas, de su ritmo y de su intimidad, no es mellada por el poder de la imagen/figura en movimiento. Estamos ante dos manifestaciones narrativas complejas, ricas y con sus mecanismos propios, que pueden influirse una a la otra sin menoscabo de ninguna de ellas, pues ambas salen ganando en el intercambio, en la medida en que esto sea posible.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, J. (2005): *Les théories des cinéastes*. Paris: Armand Colin Cinéma.
- Aumont, J. y M. Marie (2008): *L'analyse des films*. Paris: Armand Colin Cinéma.
- Aumont, J. y otros (1994): *Esthétique du film*. Paris: Armand Colin.
- Carmona, R. (1991): *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra.
- Gaudreault, A. y F. Jost (2005): *Le récit cinématographique*. Paris: Armand Colin Cinéma.
- Heath, S. (1981): *Questions of cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Metz, C. (1971): *Langage et cinéma*. Paris: Larousse.
- (2003): *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Klincksieck.