

2

metodologías
de análisis
del film

Javier Marzal Felici
Francisco Javier Gómez Tarín
(editores)

a



x

Idoneidad del análisis narratológico en relatos de estructura sencilla: *Contes des Quatre Saisons*

Teresa Nozal
Universidade da Coruña

Esta comunicación pretende reflexionar sobre la idoneidad del método narratológico para el análisis de películas que tienen una estructura narrativa ordenada y simple. El estudio narratológico, que proviene de la teoría literaria y ha sido aplicado al cine, parece idóneo y enriquecedor en películas que, por la compleja construcción del relato, exigen un análisis pormenorizado. En algunas de estas películas el sentido del desenlace viene dado, precisamente, por una reordenación a posteriori de dicho relato, que debe ser llevada a cabo por el espectador, como sucede en *The Usual Suspects* (1995) o en la más reciente *Memento* (2000), por poner algún ejemplo de película cuyos análisis desde una perspectiva narratológica han sido publicados en España.

Sin embargo, en el estudio de películas que destacan por su sencillez narrativa, como puede suceder, por ejemplo, con los *Contes des Quatre saisons* del cineasta Eric Rohmer, la eficacia del método narratológico como herramienta de análisis no parece probada. En estos casos resulta de especial interés plantear la conveniencia de la aplicación de los conceptos definidos por Gérard Genette (1989: III) y aplicados al cine por André Gaudreault (1988, 1995), François Jost (1988, 1989), Santos Zunzunegui (1995) y Efrén Cuevas (1999, 2001), entre otros. En las películas de estructura narrativa simple, la aplicación de los conceptos narratológicos debe hacerse con una flexibilidad mayor, pero no por ello deja de enriquecer el análisis de la película, ayudando a una posterior percepción del sentido del mismo.

A lo largo del texto que sigue se plantean estas cuestiones metodológicas acompañadas de ejemplos concretos extraídos de un análisis narratológico de los *Contes des Quatre saisons*. Precisamente porque no se pretende ofrecer una explicación del método narratológico, sino algunas

reflexiones en torno a sus posibilidades de aplicación, a lo largo del texto trataremos sólo de aquellos conceptos que muestran utilidad en los casos concretos de los ejemplos que se citan, dejando el estudio de otros elementos para otro trabajo.

LA VELOCIDAD

A la hora de tratar las categorías narratológicas aplicadas al cine, la velocidad, entendida como la relación que se establece entre el tiempo de la historia y la longitud del relato, es un elemento que puede destacar en las películas con estructura compleja. Pero en los relatos de estructura narrativa simple, las alteraciones de la velocidad suelen pasar desapercibidas al análisis somero.

Las elipsis y los sumarios, estos últimos menos frecuentes, por lo general se integran perfectamente en el ritmo del desarrollo cronológico de la historia, por lo que, aún sin llamar la atención sobre sí mismos, su análisis no supone una gran complejidad. Las pausas descriptivas, quizá, son un caso más especial, que va a ser tratado a continuación.

Denominamos pausa descriptiva aquello que en el tiempo de la historia no ocupa lugar pero sí en el del relato. Si lo entendemos en un sentido estricto, en pocas ocasiones se puede hablar de pausas descriptivas en el cine. Sin embargo, en un sentido amplio, cuando en los planos prima la descripción sobre la acción, y si la información que aportan esos planos sirve para enriquecer el sentido de lo que se muestra a lo largo del relato, el analista se encuentra ante lo que en teoría literaria Genette ha llamado pausa descriptiva. Así, se puede hablar de pausa descriptiva siempre que la acción se detiene y se manifiesta cierta recreación en aquello que se muestra, aunque no exista en la banda de sonido un narrador en *off* que subraye esa función descriptiva. Si tenemos en cuenta estos aspectos, a la hora de interpretar el sentido del texto, el analista puede hacer un trabajo de mayor rigor.

En *Contes des Quatre Saisons*, al igual que en muchas películas de estructura narrativa simple, se puede hablar de pausas narrativas en un sentido amplio en aquellos momentos en que la historia apenas avanza, pero se transmite información acerca de los personajes y del sentido de la historia. En el caso de *Conte de Printemps*, por ejemplo, el sentido de algunos diálogos y de la película en conjunto, se comprende mejor gracias a una pausa descriptiva inicial. Cuando la protagonista entra en el apartamento de su novio, donde convive con él, se produce una pausa descriptiva, que contrasta con la secuencia en que acude a su propio apartamento. El silencio con el que la protagonista va observando su entorno, con la cámara que se detiene en un plano de lo que hay sobre la mesa o en los libros de las estanterías, adquiere todo el sentido cuando a lo largo de la película habla de los aspectos del novio que detesta, como el desorden, o de su sensación de falta de espacio cuando está con él. De este modo se refuerza la reevaluación que hace de su noviazgo a lo largo de toda la película, materializado en la posibilidad de tener un idilio con otro hombre. Además, esta pausa descriptiva inicial refuerza el desenlace, cuando la protagonista vuelve al piso de su novio tras pasar por el suyo, en un proceso inverso al inicial. En este caso el gesto con el que coloca unas flores en un jarrón, sin que haya una pausa descriptiva, pone de manifiesto la resolución del conflicto y la aparente apuesta por continuar conviviendo con su novio.

LA FRECUENCIA Y LAS ANALEPSIS

Respecto a la frecuencia, entendida como las relaciones de repetición que se establecen entre el relato y la historia según el número de veces que en el primero aparece algún acontecimiento de la historia, sucede algo similar a lo visto anteriormente. Los relatos con estructura sencilla tienen un marcado carácter singulativo, es decir, aquello que sucede una vez en la historia es mostrado sólo una vez en el relato. No obstante, entendiendo el concepto en un sentido amplio, puede entenderse por relato de carácter repetitivo aquel en el que constantemente se vuelve al pasado tan sólo a través de los diálogos de los personajes. Este planteamiento, en el caso de ser aceptado, se relaciona de modo directo con el concepto de analepsis, y su posible aplicación en los relatos de estructura simple.

En un relato de estructura narrativa sencilla no abundan las analepsis audiovisuales, sin embargo sí pueden existir vueltas al pasado orales que se introducen a través de los diálogos de los personajes. El hecho de que las vueltas al pasado no sean *flash-backs* audiovisuales no resta sentido al estudio de las analepsis introducidas por los personajes. Si además dichas analepsis vuelven a puntos del pasado que han sido mostrados al espectador en el relato primario audiovisual, la película puede tener puntualmente un carácter repetitivo. La suma de ambas características, es decir, el estudio de las analepsis repetitivas, aporta claves interpretativas sobre la temática de la película y el planteamiento del conflicto.

El relato de *Conte d'hiver*, en el que se producen numerosas analepsis a través de los diálogos de la protagonista, Félicie, con los otros personajes, es un ejemplo de lo expuesto. Con el recurso a las analepsis, siempre homodieéticas, Félicie analiza su propia actuación y los sucesos que vive, haciendo una constante reflexión sobre el pasado inmediato que le permite orientar su actuación al tomar decisiones. Al aplicar el concepto de analepsis en un sentido amplio, se pone de relieve el papel que juega el tiempo pasado en esta película. Así, a la hora de interpretar temáticamente *Conte d'hiver*, se puede entender que el pasado es para la protagonista una carga que le impide afrontar el presente a la vez que, paradójicamente, cuando asume esta realidad, se resuelve su futuro.

Entre todas las analepsis llevadas a cabo a través de la narración oral de Félicie destaca una, gracias a la cual el desenlace de la película, en apariencia poco realista, queda justificado por la lógica del relato. A la salida de una representación teatral de Cuento de invierno de Shakespeare, Félicie narra a Loïc, un amigo con el que ha mantenido relaciones en un triángulo amoroso, el instante de revelación interior que experimentó tiempo atrás en la catedral de Nevers. Ese momento, mostrado en el relato primario con cierta trascendencia por medio de la banda de sonido, no hace explícito el mundo interior de la protagonista. Por medio de la analepsis, Félicie pone en relación su experiencia en la catedral de Nevers con el desenlace de la representación de Shakespeare que han visto en el teatro, dado que sitúa ambos elementos en orden de continuidad en la narración que está haciendo a Loïc. Así, gracias a la conversación entre Félicie y Loïc ambos sucesos entran a formar parte de una misma dimensión sobrenatural. De este modo la 'resurrección' de la estatua de la obra teatral funciona como un esbozo del desenlace de la película, haciendo que el reencuentro casual con Charles forme parte de la coherencia del relato.

LA NARRACIÓN DELEGADA

Al hablar de narración delegada, de nuevo hay que establecer ciertos parámetros amplios para que el concepto pueda ser aplicado en películas que no tienen narrador en *off* y que no están construidas de un modo complejo. Para poder llevar a cabo esta labor de análisis es necesario ampliar el concepto de narración delegada a casos en los que a través de un diálogo se narran pequeños detalles o sucesos, aunque esa narración delegada no llegue a ocupar más que unos segundos en el tiempo del relato. Gracias a la aplicación del concepto en un sentido amplio y al análisis de estas narraciones delegadas, podemos observar mejor el carácter del personaje y su modo de enfrentarse a los hechos que muestra el relato.

Así, en los casos de las películas en las que los narradores son siempre intradieгéticos, es decir son personajes de las películas que a través de su narración exponen información a otros personajes, puede no parecer especialmente revelador a primera vista. No obstante, el hecho de que esas narraciones sean homodieгéticas, es decir, el personaje cuente algo en primera persona, o sean heterodieгéticas, es decir, que el personaje hable de algo en lo que él no ha estado presente, nos ayuda a caracterizarlo. Por ejemplo, Félicie en *Conte d'hiver* lleva a cabo sucesivas narraciones delegadas intrahomodieгéticas sobre cuestiones de su situación amorosa ante diversos personajes. Sin embargo, son escasas las narraciones delegadas llevadas a cabo por otros personajes de la película. Tal característica pone de relieve la actitud de Félicie que da mucha importancia a sus propios sentimientos, a la vez que parece prestar poca a los de los demás.

Gracias al análisis de las narraciones delegadas entendidas en un sentido, se puede percibir la oposición entre los caracteres de diversos personajes. Así sucede en caso de *Conte d'automne* con contraste entre el personaje de Magalie frente al de Rosine. Rosine lleva a cabo diversas narraciones delegadas sobre asuntos que hacen referencia a la vida de los otros personajes, mientras que Magalie se muestra mucho más discreta.

Con estos ejemplos que se han ido exponiendo a lo largo de la comunicación, se pone de manifiesto el interés por aplicar el método narratológico en textos de estructura sencilla. Gracias a esta aplicación se pueden deducir aspectos que exceden el propio método, permitiendo que la abstracción se fundamente en puntos de partida observables y cuantificables.

Bibliografía

- CUEVAS, Efrén, "El narrador en cine", *Quién cuenta la historia, Estudios sobre el narrador en relatos de ficción y no ficción*, Ediciones Eunete, Pamplona 1999, pp. 53-92
- CUEVAS, Efrén, "Focalización en los relatos audiovisuales", *Trípodos* nº 11, Barcelona 2001.
- CUEVAS, Efrén (2005): "Christopher Nolan visto desde Gerard Genette: análisis narratológico de *Memento*", *ZER*, vol. 10, nº 8, mayo 2005, pp. 183-198.
- GAUDREAU, André y François Jost, *El relato cinematográfico, cine y narratología*, Madrid 1995.
- GAUDREAU, André, *Du littéraire au filmique: système du récit*, Meridiens-Klincksieck, Paris 1988.
- GENETTE, Gérard, *Figuras III*, Lumen, Barcelona 1989.
- JOST, François, *L'oeil-caméra, entre fil et roman*, 2ª ed. Revisada y aumentada, presses universitaires de Lyon, Lyon 1989.
- ZUNZUNGUI, Santos (1995): *Pensar la imagen*, 3ª ed., Catedra/Universidad del País Vasco.