



**TALLER DE GUIÓN**  
**Iniciación a la escritura audiovisual**

**DOCUMENTO**

**¿QUÉ ES UN RELATO?**

**EL RELATO CINEMATOGRAFICO**

Tomado de: El relato cinematográfico. André Gaudreault y Francois Jost. Bs. As.: Paidós, 1995.  
Traducción de Núria Pujol. pp.26-31

Con base en la categoría genérica de "relato", el artículo nos aproxima a la especificidad de la narración cinematográfica.

[www.cinefilia.org.co](http://www.cinefilia.org.co)

# ¿Qué es un relato?

## 1. Un relato tiene un inicio y un final

En tanto que objeto material, todo relato está «clausurado». Evidentemente, hay películas que sugieren prolongaciones: las series televisivas o las grandes producciones americanas, como *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977) o *Rocky* (*Rocky*, John G. Avildsen, 1976) tienen muy presente no responder a todas las preguntas que se hacen los espectadores, reservando zonas de incertidumbre sobre las cuales podrán edificarse nuevas historias. Otras películas nos devuelven a su punto de partida y nos proyectan a una espiral sin fin. Por ejemplo, *L'Immortelle* (Alain Robbe-Grillet, 1963), cuya última imagen es pura y simplemente una repetición de la primera. Otras películas no parecen ser más que la entrega parcial de una serie de acciones respecto a un conjunto mucho más importante que el que nos muestran, como *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941), que no nos cuenta más que uno de los múltiples episodios al que ha dado lugar, a lo largo de los años, la búsqueda de la estatuilla del halcón en cuestión. Que el final sea en forma de suspense o cíclico no altera en absoluto la naturaleza del relato en tanto que objeto: todo libro tiene una última página, toda película tiene un último plano, y los héroes pueden seguir vivos en la imaginación del espectador.

Según esta concepción, heredada de Laffay, el relato se opone al «mundo real». Metz no explicita las razones por las que afirma que éste no tiene «inicio y final». Sin entrar en una vana discusión metafísica, podemos, no obstante, añadir esta observación, que a nuestro parecer completa su aseveración: incluso cuando una película se propone explícitamente narrar algunas horas extraídas de la vida de un hombre, la organización de esta duración obedece a un orden, que supone al menos un punto de partida y un final, y que difícilmente abarca la organización de nuestra vida real.

Así, en uno de los episodios de *Paiáú* (Roberto Rossellini, 1946), asistimos al encuentro de un hombre y una mujer en Florencia, todavía ocupada por los alemanes y por grupos fascistas. Ella busca a su prometido, un jefe de la resistencia. Él trata de reunirse con su mujer e hijo. Asistiremos a un itinerario, que terminará cuando «al final, y por casualidad, la mujer sepa por un partisano herido que el que buscaba ha muerto» (Bazin, 1981:280). Esta «casualidad» de la que habla André Bazin no significa en absoluto que se trate de la entrega de un «fragmento en bruto de la realidad», como el célebre crítico afirmaría posteriormente. Si «la pureza de este relato no debe nada a los procesos clásicos de composición» (Ibid.:281), está lejos de ser un «reportaje» extraído de lo real, tomado en vivo. El hecho de que la «casualidad» de esta réplica aparezca al final no es ni más ni menos fortuita que el lugar que inaugura el encuentro. La unidad de la narración es el resultado tanto de lo uno como de lo otro.

A fin de cuentas, si el relato se opone al «mundo real» es porque forma un todo («lo que tiene un principio, una mitad y un final», según Aristóteles), que coincide con el texto filmico concebido como una «unidad del discurso [...] Actualizada, efectiva». Así pues, para Metz -y conviene insistir en este punto-, la globalidad y la unidad del objeto son primordiales.

## 2. El relato es una secuencia doblemente temporal

Todo relato pone en juego dos temporalidades: por una parte, la de la cosa narrada; por otra parte, la que deriva del acto narrativo en sí. Según Metz, conviene, pues, distinguir la «sucesión más o menos cronológica de los acontecimientos» y «la secuencia de significantes que el usuario tarda cierto tiempo en recorrer: tiempo de lectura, para un relato literario; tiempo de visión, para un relato cinematográficos. Volveremos a estas relaciones temporales en el capítulo 5.

Dentro de esta perspectiva, en la que «una de las funciones del relato consiste en transformar un tiempo en otro tiempo [...], el relato se distingue de la descripción (que transforma un espacio en un tiempo), así como de la imagen (que transforma un espacio en otro espacio)». Y Metz recurre al relato cinematográfico para ilustrar estas tres posibilidades:

El «plano» aislado e inmóvil de una extensión desértico es una imagen (significado-espacio - significante-espacio); varios «planos» parciales y sucesivos de esta extensión desértico constituyen una descripción (significado -espacio - significante-tiempo); varios «planos» sucesivos de una caravana en movimiento en una extensión desértico forman una narración (significado - tiempo - significante-tiempo).

Dichos ejemplos arrojan las siguientes conclusiones:

a) El relato, en el sentido amplio, como texto, puede contener enclaves, descripciones, que no son «narraciones», puesto que no satisfacen el criterio de doble temporalidad. Ese estatuto tan particular de las descripciones se explica por el hecho de que, a la vez, toman tiempo al relato («su significante está temporalizado») y, no obstante, sólo son válidas para el espacio. En el relato hay, pues, narración y descripción (Vanoye, 1989:80-116).

b) Esta temporalización del significante, que reúne narración y descripción en una categoría común, las opone a la imagen, que es instantánea, un punctum temporis que ha sido inmovilizado. Si esta observación puede aplicarse perfectamente a la fotografía, nos podemos preguntar cómo podría extenderse al ejemplo cinematográfico citado por Metz (el plano del desierto). ¿No será que la percepción de una imagen tal -como la descripción- requiere cierta duración de visión, inscrita también en el significante? Ciertamente, contesta Metz, pero no impone un recorrido visual según un orden único y obligado. ¿Qué pasaría si, de golpe, un hombre atravesara esa extensión desértico? ¿Aparecería la narración en ese instante? El semiólogo no contempla esta hipótesis en este punto de su reflexión. Contentémonos con anotar que, para él, en el cine pueden existir momentos que están más acá del relato como actividad.

### 3. Toda narración es un discurso

En Metz, la noción de discurso permite oponer, como en Laffay, el relato al mundo real. En tanto que, para el semiólogo, nadie profiere el mundo real, la narración es un discurso (en esta ocasión en un sentido más técnico que el del autor de *Logique du cinéma*), es decir, una serie de enunciados (Jakobson, 1963), que remite necesariamente a un sujeto de la enunciación. Lo cual no quiere decir que todo discurso narre: podemos hablar para argumentar, demostrar, enseñar, etc.

Por otra parte, el relato no sólo sería un objeto que tiene una existencia fuera de nosotros. También sería un objeto preferido por una «instancia narradoras, equivalente al «gran imaginador» de Laffay. Para llegar a esta conclusión, Metz -como anteriormente- parte de la primera impresión del consumidor del relato, que percibe, de entrada, que alguien relata algo: «Dado que se habla, es necesario que alguien hable». Como esta instancia relatora es «necesariamente percibida» en todo relato, también está «necesariamente presente». En cierto modo, queda, pues, verificado que la supuesta equivalencia entre la percepción del gran imaginador y su existencia como sujeto de la enunciación reposa sobre la idea de un circuito de la comunicación, directamente heredado de Jakobson, en el que todo mensaje codificado por un emisor es igualmente descodificado por su receptor.

La percepción del relato «irrealiza» la cosa narrada

Si nadie profiere lo «real», a fortiori «nadie relata nunca historiase. Es decir, a partir del momento en que trato con un relato sé que no es la realidad. Evidentemente, existen

novelas o películas extraídas de historias verdaderas, pero el espectador, según Metz, no las confunde jamás con la realidad, porque no están, como ella, aquí y ahora. Relatar el asesinato de Kennedy es, a la vez, situarlo como finalizado, al margen de su presente. Comentar una etapa del Tour de Francia en la televisión, es situarla lejos de sí, en otro universo, en otro lugar. También es crear una topografía imaginaria conectando simultáneamente lugares heterogéneos (Colin, 1987).

#### 4. Un relato es un conjunto de acontecimientos

Una vez más, Metz considera el relato en su conjunto como un discurso cerrado, en el que el acontecimiento es la «unidad fundamental». Cuando tratamos de resumir una novela, queda claro que, independientemente de cómo lo hagamos, las palabras no bastan: hacen falta una serie de proposiciones que formen frases más o menos complejas. Partiendo de esta constatación, e influido por los análisis de Propp, Greimas, Levi-Strauss, Bremond y Todorov, Metz se ve obligado a demostrar que la imagen cinematográfica corresponde más a un enunciado que a una palabra. La posibilidad de pensar cualquier relato -ya sea una novela, una película o un ballet- en términos de enunciado define la narratividad como tal y legitima un análisis estructural. No obstante, no hay que tomar el parecido entre un plano y el modelo lingüístico al pie de la letra. Metz no dice que un plano es un enunciado, como a veces se le hace afirmar, sino que «se parece más a un enunciado que a una palabra».

Considerando los cinco criterios que acabamos de exponer, logramos, gracias a Metz, la siguiente definición: **El relato es «un discurso cerrado que viene a irrealizar una secuencia temporal de acontecimientos».**

Retrocedamos, pues, y podremos caracterizar la originalidad del planteamiento de Metz de la manera siguiente:

a) La cuestión del fundamento epistemológico es lo que guía su problemática. En realidad, se trata de explicar dos intuiciones que no vuelven a ponerse en tela de juicio en su artículo de 1966:

-el relato existe, es reconocido como tal por su «consumidor»; suscita una «impresión de narratividad»;

-la película pertenece a la categoría de los relatos, aunque la imagen se pueda situar antes de esta «gran forma del imaginario humano».

b) Su definición está jerarquizado:

-lo que cuenta en primer lugar es su oposición a la realidad, cuya resultante es el estatuto, un tanto particular, de la imagen. Especialmente en virtud de esta oposición, se piensa el relato a la vez como texto cerrado y como discurso;

-no existe ningún abismo entre la existencia del objeto definido (el relato, el discurso) y la percepción que tenemos de él. Por esta razón, la tarea de la semiología metziana consiste en «comprender cómo comprendemos».

#### ¿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 equivalente 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 filmico, 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.