

Narrativa y narración en el relato audiovisual

Apuntes para la distinción de forma y contenido

Gonzalo Ordóñez

Universidad Andina Simón Bolívar

gonzalo.ordonez@uasb.edu.ec

Resumen

Por lo general, el concepto de narrativa audiovisual abarca cualquier producción que contenga una secuencia de imágenes y sonidos, lo que tiene como consecuencia la confusión con el concepto de narración. La falta de distinción de los dos conceptos tiene como consecuencia dificultades para el análisis, en el campo de la comunicación, de las distintas formas de producción audiovisual que ahora tienen infinidad de formatos y estilos.

Una forma de aportar en la distinción conceptual es a través del emparejamiento de las categorías de forma y contenido con el de narrativa y narración respectivamente con el fin de provocar una mejor articulación de la interpretación. Puesto que la fuente de cualquier narrativa está en el lenguaje cinematográfico, este trabajo parte del análisis de varios filmes, enfatizando el cine de artes marciales como un caso particularmente ilustrativo.

Abstract:

In the main, the audiovisual narrative concept covers any production that contains a sequence of images and sounds, which results in confusion with the concept of narration. The distinction lack of the two concepts has difficulties analysis as a consequence, in the field of communication, of the different forms of audiovisual production that now have an infinity of formats and styles.

One way of contributing to the conceptual distinction is through the matching the form categories and content with the narrative and narration, respectively, in order to provoke a better articulation of the interpretation. Since the source of any narrative is in

the cinematographic language, this work is based on the analysis of several films, emphasizing the cinema of martial arts as a particularly illustrative case.

1. Introducción

Narrativa y narración constituyen conceptos complejos que llevan a constante confusión. De una parte, no es posible una narración sin narrativa y, de otra, tampoco puede afirmarse que son idénticas.

La narración remite, en términos generales, al contenido en el que el espectador reconoce, por medio de la secuencia de imágenes y sonidos, los acontecimientos que construyen un argumento y que remiten a un texto que representa la historia.

Sin embargo, la secuencia puede ordenarse de varias maneras y las imágenes, representarse desde diferentes ángulos y movimientos de cámara, lo que, de alguna manera, modifica la forma en que se percibe el relato. Esta situación conduce al debate acerca de las distinciones de narrativa, narración y relato.¹

“No está muy claro si la dimensión narrativa pertenece a los contenidos de la imagen o, por el contrario, al modo en que se organizan, relacionan y presentan las imágenes; en otras palabras, no está claro si se refiere a la historia en sí, o a su forma de presentación, el llamado «relato»”.²

Para zanjar esta discusión, conviene utilizar dos categorías externas al campo para su distinción. De esta manera, podemos mantener la unidad de narrativa y narración para la interpretación, tanto como describir con precisión sus diferencias para el análisis. Estos conceptos son el de forma y contenido. El primero correspondería a la narrativa y el segundo, a la narración, y juntos, al relato.

Un relato supone narrar un conjunto de hechos que sucedieron y hacerlo de forma que tenga una estructura causal, es decir una secuencia que lleve a un desenlace con ciertas consecuencias y en un tiempo determinado de exposición.

-
- 1 En primer lugar, la narrativa audiovisual sería la facultad o la capacidad de la que disponen las imágenes visuales y acústicas para explicar historias, es decir, para articularse con otras imágenes y elementos portadores de significación hasta configurar discursos constructivos de textos. La narrativa audiovisual es también la acción misma que se propone esta tarea y, en consecuencia, equivale a la narración en sí misma o a cualquiera de sus recursos y procedimientos. Narrativa audiovisual es un término genérico que incluye sus especies concretas, como narrativa fílmica, radiofónica o televisiva. Jordi Sánchez Navarro y Lola Lapaz Castillo, *¿Cómo analizar una película desde el punto de vista narrativo?* (Barcelona: Universidad Oberta de Catalunya (UOC), 2015), 17.
 - 2 Casetti y Di Chio, *Cómo analizar un film* (Barcelona: Paidós, 2006), 172).

Sin embargo, puesto que el relato supone la integridad de forma y contenido, aunque este último permanezca con cierta consistencia, la modificación en la narrativa puede incidir en la percepción del espectador.

“Para que fluya la comunicación narrativa es preciso que el narrador y el narratario compartan los códigos que estructuran el relato: lingüísticos, narrativos (focalización, organización temporal, etc.) y semántico-pragmáticos (estrategias persuasivas, argumentativas, códigos ideológicos, etc.).”³

Proponemos en este trabajo que forma y contenido responden a reglas diferentes, que, sin embargo, son complementarias y que esta distinción es fundamental para comprender el relato audiovisual en su integridad discursiva.

El discurso es el flujo de las imágenes, que asumen la función impropia de signos lingüísticos (no de lengua, sino de lenguaje) capaces de transmitir un mensaje y por consiguiente, de contar una historia. El relato, en cambio, es la historia contada por el discurso icónico. Es, pues, un resultado del discurso. El relato, en cuanto historia narrada, no solo incluye el “qué”, que sería la historia, también el “cómo”. Si la historia aporta el contenido a la narración, el discurso aporta la expresión.⁴

La narración entonces corresponde a la representación de la realidad que busca la significación a través de la suma de acontecimientos que se construyen en una historia.⁵

Los acontecimientos pueden organizarse de diferente manera a través del cambio en el orden de exposición de los planos que se ejecute a través del montaje. No obstante, ya sea que el relato mantenga el tiempo cronológico o altere su línea narrativa, debería conservar la historia o, de lo contrario, correr el riesgo de perder su significado.⁶

Esto supone que el contenido de la historia puede conservarse para diferentes formas narrativas, por ejemplo, en las diferentes adaptaciones de libros a películas, o de

3 Jesús García Jiménez, *Narrativa audiovisual* (Madrid: Catedra, 1993), 41.

4 *Ibíd.*, 176.

5 “La narración es, de hecho, una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos” (Casetti y Di Chio, *Cómo analizar un film*, 172).

6 “En cuanto a las relaciones entre el relato y la historia, se establecen: • Orden (de los acontecimientos): se siguen cronológicamente, a medida que se suceden, o se alteran (como empezar cuando muere el protagonista). • Duración (de las acciones): a tiempo real, resumidas o, en algunos casos especiales, alargándolas a cámara lenta o repitiéndolas. • Modo: un relato puede proporcionar más o menos información sobre la historia que cuenta, abordándola desde un determinado punto de vista y a menudo filtrándola a través de uno o varios personajes”. Demetrio Brisset, *Análisis filmico y audiovisual* (Barcelona: UOC, 2011), 87.

*remakes*⁷ de filmes en que, a pesar de conservar la misma historia, se perciben diferentes. Por ejemplo, el *remake* de *La mosca*, dirigido por Cronenberg (1986),⁸ de su versión original de 1958, dirigida por Kurt Neumann.⁹ Para mi gusto, la primera película es dolorosamente más tétrica que la versión moderna.

Puede ser el caso de los *Los siete magníficos*, dirigida por John Sturges (1960),¹⁰ en la que, además, cambió el género cinematográfico pasando de las artes marciales¹¹ (específicamente del cine de samuráis) en la versión original de Akira Kurosawa (1954),¹² al Western.

Aunque el contenido se conserva a través de la línea argumental (que no tiene la profundidad del relato original en la versión de Sturges), desarrolla una trama acompañada por una banda sonora intensa de carácter épico que se incorpora maravillosamente con los planos americanos¹³ y generales para mostrar la acción, con notable originalidad.

A propósito, si queremos hablar solo del contenido, podríamos decir que la historia “habla sobre la verdadera revolución y lucha del hombre, no dejarse jamás avasallar por aquel que abusa de la fuerza y el poder”.¹⁴

Como se puede observar, la narración, en cuanto acto de comunicación, supone la existencia previa de una historia y la posibilidad de reconocer un mensaje. De esta manera, el contenido puede entenderse como la representación de la historia en varios

7 Cristina Vega, “Quice películas que quizá no sabías que eran *remakes*”, *Sensacine*, 27 de septiembre de 2016, <http://www.sensacine.com/peliculas/album/album-18531470/> y también CulturaOcio, “Doce *remakes* que son mejores que la película original”, *Culturaocio*, 8 de diciembre de 2016 (actualizado 19 de enero de 2017), <http://www.culturaocio.com/cine/noticia-jueves-12-remakes-mejores-pelicula-original-20161208131534.html>.

8 David Cronenberg, *La mosca* (Estados Unidos (EUA): 20th Century Fox / Brooksfilms, 1986).

9 Kurt Neumann, *La mosca* (EUA: 20th Century Fox, 1958).

10 John Sturges, *Los siete magníficos* (EUA: The Mirisch Corporation / Alpha Production, 1960).

11 Yago García, “Las 21 mejores películas de artes marciales del siglo XXI”, *Cinemanía*, 28 de noviembre de 2015, <http://cinemania.elmundo.es/noticias/las-21-mejores-peliculas-de-artes-marciales-del-siglo-xxi/>.

12 Akira Kurosawa, *Los siete samuráis* (Japón: Toho, 1954).

13 El nombre proviene de su uso en el Western norteamericano en el que el plano llega hasta las rodillas para que se muestren las cartucheras.

14 Abuín, Alberto. «Western: “Los siete magníficos” de John Sturges». *Espinof*, 18 de enero de 2013. <https://www.espinof.com/criticas/western-los-siete-magnificos-de-john-sturges>.

niveles de significación: en la narración misma que se produce como una secuencia de acciones que el espectador reconoce en la historia.¹⁵

No obstante, la forma delimita y expande las posibilidades del contenido y puede proveer de diferentes tinturas emocionales; por ejemplo, la escena de la muerte del Comediante, en *Watchmen* (Zack Snyder, 2009),¹⁶ en la que la canción de amor *Unforgettable*, de Nat King Cole, va a contrapunto con la violencia del encuadre modificando el ritmo del plano.¹⁷

2. Género y relato: casos y experiencias

Los géneros cinematográficos, en términos generales, son convenciones culturales que delimitan patrones para la construcción del tema y de la narrativa que corresponde adecuadamente a esas convenciones.

Lo que suele producir confusión es que el género delimita temas generales a partir de los cuáles narrar, por ejemplo, en cine negro la clara división entre buenos y malos está acompañada de un ambiente existencial en el que se pone en juego la naturaleza humana y su necesidad de sangre.

En este cine que, con su sórdida negrura, daba, a modo de parábola, un reflejo pesimista de la realidad social, mostrando un mundo en descomposición poblado por seres depravados, criminales sádicos, policías vendidos, mujeres amorales, personajes roídos siempre por la ambición y la sed de dinero o de poder, en un revoltijo de intrigas criminales y de conflictos psicoanalíticos, que distancian considerablemente este género del cine policíaco de anteguerra, mucho menos complejo y bastante menos turbio.¹⁸

Pero la determinación del tema no es suficiente para elaborar un filme que genere el ambiente emocional que demanda un crimen. Entonces la configuración de los elementos formales auxilia la representación a través de una puesta en escena en la que predominan las sombras, callejones, la ciudad misma como un personaje nocturno.

15 “Pero ¿qué es una historia? Los teóricos la definen como una narración de eventos en los que se integran unos protagonistas, sus acciones y sus conflictos”. Bo Bergström, *Técnicas esenciales de comunicación visual* (Barcelona: Promopress, 2009), 14.

16 Zack Snyder, *Watchmen* (EUA: Warner Bros. Pictures / Paramount Pictures / Legendary Pictures / DC Comics / Lawrence Gordon Productions, 2009).

17 “En el interior de esta duración, la música introduce una especie de estilización, por contracción o dilatación del tiempo, que hace un paréntesis en el seno de un conjunto cuya progresión está despiadada y precisamente calculada”. Michel Chion, *La música en el cine* (Barcelona: Paidós, 1997), 216.

18 Román Gubern, *Historia del cine* (Barcelona: Anagrama, 2016), 340.

Para lograr la percepción del conflicto individual y la intensidad emocional se juega con la cámara, rompiendo, por ejemplo, la relación del campo y contracampo una forma de montaje que superpone las imágenes, alternadamente, de los personajes en un diálogo. Cuando esta relación se rompe provoca una sensación de desazón o incompletitud, pues el espectador no sabe quién es el interlocutor.

También son característicos los primeros planos dominados por el claroscuro que proveen de un halo de misterio las escenas y, en este contexto, las sombras en el encuadre de los rostros intensifican la expresión y elaboran visualmente la metáfora de la complejidad emocional que subyuga a los personajes y que muestran algunas características del género policíaco.

Entonces el género es un “conjunto de reglas compartidas que permite al autor utilizar formas comunicativas reconocidas que generan un sistema propio de expectativas para las audiencias (figuras recurrentes, personajes, ambientes, referencias históricas, temas, referencias a la literatura y a las otras artes, estilo...)”.¹⁹

A partir de estas reglas y convenciones, el relato “comprende imágenes, palabras, menciones escritas, ruidos y música, lo que hace que la organización del relato fílmico sea más compleja”.²⁰ Un aspecto relevante de la narrativa audiovisual es que los planos se yuxtaponen a través de un proceso técnico en la consola de posproducción, organización que establece determinada secuencia en el relato, añadiendo un nivel de significación adicional y, en muchas ocasiones, modificando sustancialmente la idea original.²¹

Finalmente, el orden del relato y su ritmo se establecen en función de una orientación de lectura que se impone así al espectador. Está concebido también en vista a obtener efectos narrativos (suspense, sorpresa, calma temporal...). Esto se refiere tanto a la disposición de las partes del filme (encadenado de secuencias, relación entre banda-imagen y banda-sonido) como a la puesta en escena en sí misma, entendida como ordenación en el interior del cuadro.²²

-
- 19 Omar Rincón, *Narrativas mediáticas: o cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento* (Barcelona: Gedisa, 2006), 104.
- 20 Jacques Aumont, Nuria Vidal y Silvia Zierer, eds., *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* (Barcelona: Paidós, 2010), 107.
- 21 El filme dirigido por Sacha Gervasi, con la actuación de Anthony Hopkins, describe la importancia del montaje en la definición final de la película *Psicosis* y, por supuesto, el papel de Alma Reville en la edición que muestra que el cine se hace también en la sala de montaje. Sacha Gervasi, *Hitchcock: El maestro del suspense* (Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures / The Montecito Picture Company, 2012).
- 22 Jacques Aumont, *Estética del cine* (Barcelona: Paidós, 2010), 107.

Entonces la forma de contar la historia va a ser determinante para la concreción del texto contenido en el guion; es decir, la narración es subsumida por el relato como el contenido que puede ser extraído por el espectador.

La narración es el “acto narrativo productor y, por extensión, el conjunto de la situación real o ficticia en la que se coloca” y que corresponde a las relaciones existentes entre el enunciado y la enunciación tal como se pueden leer en el relato: no son, por tanto, analizables más que en función de las huellas dejadas por el texto narrativo.²³

Este contenido se mantiene fijo, relativamente, en el relato fílmico; si esto no fuera así, cualquier modificación en la “manera de contar”, es decir en el arreglo de los elementos formales también modificaría el contenido de manera abrupta dejando en riesgo la interpretación de su sentido.

Ahora bien, el relato fílmico cuenta la historia a través de las imágenes y sonidos y, por lo tanto, no tiene que decirlas como sucede en la literatura, simplemente se ven, lo que puede introducir en el espectador la sensación de que no existe un narrador, es decir aquella “entidad que, en el escenario de la ficción, enuncia el discurso como protagonista de la comunicación narrativa”²⁴ y que conduce al espectador por la narración.

El espectador, de su lado, puede reconocer o no al enunciador y rastrear las estrategias que utiliza para elaborar el relato,²⁵ lo cual muestra la importancia del género²⁶ que establece ciertas convenciones culturales que ayudan a invisibilizar los registros que deja la enunciación y promueve la sensación de estar presentes en la historia.

23 Aumont, Vidal y Zierer, eds., *Estética del cine*, 109.

24 Sánchez Navarro y Lapaz Castillo, *¿Cómo analizar una película?*, 15.

25 Las huellas del enunciador pueden reconocerse en algunas estrategias como: “• El subrayado del primer plano, por proximidad o por articulación fondo-figura (por ejemplo, usando el contraste entre enfoque y desenfoque). • El descenso del punto de vista por debajo del nivel de los ojos (por ejemplo, en los planos contrapicados). • La representación de una parte del cuerpo en plano cercano. • La presencia de la sombra de un personaje. • La materialización de la imagen en un visor o cualquier objeto que remita a la mirada. • El temblor o movimiento entrecortado que sugiere la existencia de un aparato que filma. • La mirada a cámara.” (Ibíd., 35).

26 “Atendiendo al modo de concebir la realidad, el criterio de clasificación elegido por la teoría moderna ha sido la referencia a los distintos ‘mundos posibles’ (géneros terroríficos, de fantasía, de ciencia ficción, etc.). Atendiendo a los elementos pertinentes para categorizar los discursos narrativos, se ha hablado del género de humor, del musical, del *western*, etc.” (García Jiménez, *Narrativa audiovisual*, 64-5).

Como se observa, la narrativa supone la organización de los elementos formales que se pueden sintetizar en la puesta en escena (set de grabación, decorados, actores, vestuario e iluminación), el encuadre (planos, ángulo y movimientos de cámara) y el montaje (yuxtaposición de los planos en un orden determinado y articulado con las voces, música y ruidos) que forman un sistema de significación en un proceso de discursivización fílmica, que hace referencia a la configuración de varias actividades de significación de carácter técnico con el fin de que el contenido sea narrado.

Temporalidad, elipsis, ritmo, encuadre, campo y fuera de campo son algunos de los recursos de que dispone el director para narrar unos hechos de forma que la imaginación del espectador se dirija a las conclusiones deseadas por él. No hay que olvidar, además, que el cine es un trabajo en equipo y que el director, a través de su guion técnico, comunica a sus colaboradores sus intenciones narrativas. Esos componentes: actores, escenógrafo, iluminador, operador de cámara, caracterizador, especialista en efectos especiales, músico, montador, etc. no harán más que apoyar esas intenciones.²⁷

En el contexto cinematográfico, suele asimilarse, aunque con mucha polémica, al director con el autor en el texto literario, en el sentido de que finalmente a él le corresponde la articulación de todos los recursos del filme.

En cualquier caso, director señala su rol en la diferenciación y articulación de la forma y contenido en el material final:

En la memoria de las cosas, permanece siempre un color dominante, los demás desaparecen. [...] El objetivo no realiza tales operaciones [...]: registra lo que la luz, tan cambiante con el movimiento, le propone en cada instante. No se puede esperar que el resultado traduzca, expresándolos fielmente, la propia idea, la emoción, el significado, el recuerdo del color sin que todo ello se vea envilecido, traicionado, mortificado por elementos imponderables de iluminación, de filmación, de revelado.²⁸

Idea, emoción, en suma, el significado, se le escapa a Fellini²⁹ quién se ve compelido por aquellos elementos que afectan el contenido lo cual evidencia el influjo que ejerce la subjetividad emocional en la determinación del contenido.

27 María Bestard Luciano, *Realización audiovisual*. (Barcelona: UOC, 2000), 27.

28 David Vericat, *Silencio se habla: el cine según sus directores* (Madrid: T & B Editores, 2003), 21.

29 Considerado uno de los grandes del cine italiano, cuenta en su filmografía películas como *La Strada* (1954), *La dolce vita* (1959), *Satyricon* (1969) y la más conocida *Ocho y medio* (1963) una obra maestra elaborada a partir de su experiencia y obsesiones personales.

Si aceptamos la distinción entre narrativa y narración, es presumible que ciertos filmes tengan un predominio mayor hacia la forma y otros al contenido del relato. Algo que también se ve en las diferentes posturas acerca del fondo y la forma en los directores Woody Allen y Robert Bresson:

Lo que la gente extrae emocionalmente, espiritualmente, es el contenido de las películas. Los personajes, la sustancia de la película. La forma de la película es solo algo simple y funcional. Puede diferenciarse en el estilo, como la arquitectura barroca o gótica. Lo único importante es que el público se emocione o se divierta, o que le haga pensar. (Woody Allen)

Concedo una gran importancia a la forma. Enorme. Y creo que la forma condiciona el ritmo. El ritmo es todopoderoso. Es lo más importante. [...] El sentido es lo último que aparece. Creo que la cuestión de llegar al público es ante todo una cuestión de ritmo. Estoy persuadido de ello. (Robert Bresson)³⁰

Estas posturas se pueden verificar tomando como ejemplo dos filmes de otros directores: el primero es *Spotlight* (2015), del director Thomas McCarthy, una valiente producción acerca de la investigación del *Boston Globe* que descubrió la indignante pederastia en Massachussets de sacerdotes católicos y el esfuerzo del Cardenal de la diócesis por ocultar los hechos.³¹

Como es de esperarse, el logro de la película está en una adecuada síntesis de los contenidos en una cronología de la investigación, que se desenvuelve a través conversaciones y entrevistas.

El director pudo elegir una forma melodramática a través de la cual la exageración ubicaría al espectador en actitud permanente de sufrimiento o ira. No obstante, McCarthy elige el *thriller*, cuya narrativa se caracteriza por provocar en el espectador la sensación de que algo va a ocurrir, la expectativa por la resolución mantiene al espectador atado a su silla.

En el otro extremo, la elección es sencilla. La saga de *Transformers*, del director Michael Bay, particularmente la última entrega, aunque las anteriores no son mejores (salvo quizá la primera): *El último caballero* (2017), filme definitivamente inclinado

30 Vericat, *Silencio se habla*, 23.

31 Tom McCarthy, *Spotlight* (Estados Unidos: Open Road Films / Participant Media / First Look / Anonymous Content / Rocklin, 2015).

hacia la forma técnica mientras, desde el contenido, la historia produce una sensación de confusión e incertidumbre.³²

Se puede ilustrar el papel del contenido en la predisposición de la forma narrativa con el filme clásico del género de la comedia romántica del director Frank Capra (1934) en la escena de “las murrallas de Jericó”.³³

Claudette Colbert y Clark Gable representan respectivamente a un reportero que busca una historia y una chica de alta sociedad que huye de casa. En la escena, la pareja se ve obligada a compartir la habitación:

Él utiliza una manta a modo de cortina, que bautiza como “las murallas de Jericó” para dividir la habitación y no verse el uno al otro. Entonces ella se da cuenta de que aún no se han presentado:

—Pero tendrá un nombre, ¿no? —le pregunta ella.

—Sí, lo tengo. Peter Warne.

—Peter Warne. No me gusta.

—Bueno, no se lo tome tan a pecho. Mañana por la mañana me lo devuelve y en paz.

—Encantada de conocerle, señor Warne.

Y entonces llega lo mejor.

—El placer es mío, señora Warne.

¿Hay alguna duda de que esa muralla, levantada con manta e inhibiciones, acabará cayendo?³⁴

El contenido se incorpora fácilmente en el género de la comedia romántica al que contribuyen elementos formales como la actuación (la química entre los actores), la puesta en escena, una dirección precisa y un montaje limpio que apenas modifica los planos.

En cuanto al contenido, la perspectiva cultural del director Frank Capra encuentra en la película la oportunidad de mostrar el ambiente democrático norteamericano que permite el ascenso social de un reportero al casarse con la hija de un multimillonario.

“El siciliano Frank Capra y su guionista Robert Riskin fueron los adalides de esta corriente del ‘optimismo crítico’, que lo que quiere demostrar, a la postre, es la

32 Michael Bay, *Transformers: El último caballero* (Estados Unidos: Hasbro / Paramount Pictures / Di Bonaventura Pictures / Huahua Media / Ian Bryce Productions / Tom DeSanto/Don Murphy Production, 2017).

33 Frank Capra, *Sucedió una noche* (Estados Unidos: Columbia Pictures, 1934).

34 Chris Fujiwara, *Momentos Clave 100 Años de Cine* (Barcelona: Blume, 2009), 101.

inquebrantable salud del sistema democrático, en el que cualquier ciudadano puede convertirse en multimillonario o en presidente de los Estados Unidos”.³⁵

Más allá de la postura de Capra, se evidencian con claridad dos puntos: el contenido del filme refleja el tejido social de una época y la representación de un texto, es decir, su historia puede discutirse independientemente de su expresión formal en la narrativa. De nuevo, forma y contenido pueden utilizarse con cierto grado de independencia para el análisis audiovisual y también fusionarse para comprender el filme como un sistema de representación.

3. Forma y contenido en el cine de artes marciales

En el artículo “El mundo del cine de artes marciales”³⁶ publicado por el “Grupo de coreografía de pelea”, se explica cómo coreografiar para el cine una pelea de artes marciales entre el héroe y el villano:

Siempre ten en cuenta que, a pesar de que alguien sea muy poderoso en la vida real, puede no parecer tan fuerte y espectacular en plano bidimensional. Las demás artes no tienen este problema, pero el arte marcial desgraciadamente sí.

Esto confirma que lo bonito no es combativo y lo combativo no es bonito.

El tipo de toma que el director elige determina el tipo de acción requerida; para una toma lejana, tanto un individuo o un grupo de individuos deben extenderse y exagerar un poco más cada movimiento de su cuerpo a fin de que aparezcan reales y creíbles.

Una toma acercada, sea su cabeza o su cuerpo, requieren movimientos normales, lo que no quiere decir que usted deba actuar o moverse rápidamente. Y un primer plano requiere movimientos mínimos a fin de estar dentro de los límites de la pantalla.³⁷

Es decir, el contenido de la película, su historia, debe encuadrarse al interior de los límites técnicos del formato cinematográfico, modificando a su vez la forma de pelear; de lo contrario, el héroe puede verse ridículo o la historia, perder intensidad:

Por supuesto, usted puede “sacarle la cabeza” a alguien con un golpe; pero nadie en la sala va a poder ver cómo usa las diferentes partes del cuerpo. Lo que pasa es que casi siempre la realidad no es fotogénica, no fotografía bien, no se ve “real”.

Así que extiende tu hombro un poco con el golpe a la vez que dobla marcadamente la cintura, afloja tus rodillas mientras que sacudes la cabeza fuera de tu oponente para permitir que tu cabello vuele al viento y emite ruidos con tu voz para incrementar dinamismo a la secuencia. ¡En síntesis, tienes que estar “vivo”, o por lo menos parecerlo! Ahora sí tenemos una imagen poderosa y “eléctrica” de alto por ancho; y si consigues encontrar ángulos efectivos para todos los movimientos, a fin de que se vean en forma

35 Gubern, *Historia del cine*, 235-6.

36 Gatosedado, “El mundo del cine de artes marciales”, *Arte Marcial*, 15 de febrero de 2013, <https://artesmarcialesgt.wordpress.com/2013/02/15/el-mundo-del-cine-de-artes-marciales/>.

37 *Ibíd.*

espectacular, el público creerá que tú puedes muy bien ocupar un espacio en el mundo de los especialistas de acción.³⁸

La explicación muestra el efecto que tiene la forma sobre el contenido; tiene su sentido, pues la manera de contar una historia puede cambiar mientras el contenido tiende a conservarse. En orden inverso, el contenido puede facilitar ciertas formas narrativas y dificultar otras.

En la cita, confluyen dos formas: la expresión corporal y los ángulos y movimientos de cámara.

A los géneros cinematográficos justamente les corresponde la función de establecer las instrucciones y convenciones necesarias que predeterminan la estructura narrativa de un filme, es decir, la manera de contarlo.

4. La casa de las dagas voladoras

El filme *La casa de las dagas voladoras*, de Zhang Yimou, es una danza entre la forma y el contenido: la caracterización de los detalles y el uso majestuoso del color son igualmente importantes que el contenido: un triángulo amoroso mediado por la violencia.³⁹

La escena del combate en el bosque de bambú alucina por la intensidad del verdor y la simetría de los troncos entre los que el espectador navega vertiginoso, oscilando entre el placer y la angustia.

En la escena de la danza en la Casa de las Peonías:

El diseñador de producción Tingxiao Huo, y los decoradores Zhong Han y Bin Zhao, tuvieron el gran reto de crear la Casa de las Peonías (una especie de burdel de lujo de la época), que es el decorado de interiores más bello y pasmoso de la película. Tallando el decorado en madera, tardaron mucho en conseguir la paleta de colores de estilo Dunhuang de la dinastía Tang. Es el decorado principal del principio de la película, pues dos capitanes (Jin, interpretado por Takeshi Kaneshiro, y Leo, al que da vida Andy Lau) creen que la dama principal, una muchacha ciega (bellísima Zhang Ziyi, casi irreal) es la hija del jefe de los rebeldes del clan de las Dagas Voladoras. Comienza así el baile de apariencias y de dobles sentidos (muchos ocultos para el espectador que la ve por primera vez, pero cada vez más evidentes en los siguientes visionados), con el baile lento y sumamente sensual de la muchacha ciega, y el baile rápido, casi como un combate (ambos

38 Ibid.

39 Zhang Yimou, *La casa de las dagas voladoras* (China: Edko Films / Zhang Yimou Studio Production / Beijing New Picture Film Co, 2004).

posibles porque Zhang Ziyi estudió durante seis años en su adolescencia danza clásica china), que le sigue.⁴⁰

La escena se compone de múltiples elementos formales que se yuxtaponen para producir una totalidad. Señalo algunos:

La escena juega retando al espectador a hundirse en una miríada de colores que inundan la pantalla, sin embargo, el “agrupamiento” se hace difícil, por lo que la percepción cede y al contraste de los colores en los que predomina el azul y celeste. Finalmente, la pantalla multicolor se convierte en un lienzo borroso, en el que a veces la suave textura del vestido Zhang Ziyi parece conjugarse con los tonos celestes de la seda.

En algún momento se muestra únicamente el cuello y rostro de Zhang Ziyi, pero es suficiente para que, junto a la voz suave y a sus movimientos delicados, el espectador se fusione con el deseo velado de Jin. De esta manera, la forma se ensambla con el contenido de la historia (el triángulo amoroso).

A continuación, un despliegue de “orden y simetría” determina la configuración formal de la narrativa. Por una parte, está la disposición de los colores que armoniza con la regularidad del decorado, pero fundamentalmente provoca la percepción de jerarquía que también tiene que ver con el orden: el azul para las mujeres de la orquesta que tocan el “liuqin”, un instrumento similar al laud, que contrasta con el azul de sus vestidos.

Luego, en la misma secuencia, la danza de “La diosa indica el camino”, se repite la simetría, el orden y el contraste: la orquesta de mujeres es sustituida por el coro de tambores estilo Taiko,⁴¹ que se ubican como base de un círculo de tambores verticales que parecen de estilo Bangu,⁴² sostenidos en pedestales de madera que delimitan el espacio de la danza con un círculo perfecto.

Se producen varias metáforas que se solapan: la comparación de la danza como deseo, con la danza como guerra y al mismo tiempo del amor como una batalla entre la pasión y el honor, aludiendo de esta manera al contenido de la historia.

40 Adrián Massanet, “La casa de las dagas voladoras, la hipnosis de una aventura sublime”, *EspinOf*, 3 de agosto de 2010, <https://www.espinof.com/criticas/la-casa-de-las-dagas-voladoras-la-hipnosis-de-una-aventura-sublime>.

41 Tambor tradicional japonés.

42 Tambor de marco, típico de la música tradicional de China.

La configuración de esta escena, en *La casa de las dagas voladoras*, se efectúa a través del montaje en el que la composición del plano muestra a la protagonista siempre centrada en el cuadro, en planos generales, que se yuxtaponen con: el *travelling* en primer plano del frijol rebotando en los Bangus y luego, alternativamente, con los primeros planos de las extensas mangas del vestido de Zhang golpeando en la superficie circular de los mismos tambores donde los frijoles rebotaron.

En la escena de la danza de “La diosa indica el camino”, el espectador se introduce en la tensión entre los protagonistas a través del montaje que juega con las figuras, los colores, las texturas y los detalles de la puesta en escena y el primer plano de Leo y la belleza pálida del rostro de Zhang Ziyi, que resalta por el contraste con sus labios de rojo encendido. Todo esto constituye un maravilloso ejemplo de la narrativa: el juego de planos, el *travelling*, el montaje, la puesta en escena y por supuesto el ritmo y ambiente que genera la música.

La pieza musical *The echo game* aporta [...]información, de emoción, de atmósfera, suscitada por un elemento sonoro, es espontáneamente proyectada por el espectador (el audio-espectador, de hecho) sobre lo que ve, como si emanara de ahí naturalmente”⁴³

De esta manera, la forma se muestra como determinante, pues el contenido se verá condicionado por las leyes de la percepción y por las reglas de la configuración en cada género, estilo o forma estética, probablemente favoreciendo unas emociones sobre otras.

Se dice que uno estudia la “forma” de un filme cuando estudia ese filme en tanto conjunto de significantes; de hecho, a ese estudio “formal” se le están mezclando consideraciones de sustancia (por ejemplo, bastante a menudo, consideraciones relativas a la eficiencia comparada de los significantes visuales y de los significantes auditivos del filme), puesto que se trata de la sustancia del significante. Pero en realidad “estudiar la forma de un filme” consistiría en estudiar la totalidad de ese filme adoptando como pertinencia la búsqueda de su organización, de su estructura: sería hacer el análisis estructural del filme, siendo esa estructura tanto de imágenes y sonidos (=forma del significante) como de sentimientos e ideas (forma del significado).⁴⁴

43 Chion, *La música en el cine*, 209.

44 Christian Metz y François Jost, *Ensayos sobre la significación en el cine* (Barcelona: Paidós, 2002), 111.

Si actualizamos la definición de Metz, se podría comparar a este conjunto de significantes con las capas del Photoshop que, superpuestas, formarían la estructura del filme, la que finalmente condiciona la percepción del espectador.

Es difícil, por ejemplo, sentir tristeza mientras los tambores suenan arrebatados y la puesta en escena irradia colores. De otro lado, el contenido de la trama, que se despliega en torno a la corrupción y los conflictos en la China del siglo III a.C., llevan una carga emocional para el espectador que siente la similitud con los hechos de su entorno conducen la historia por la venganza y el amor pasión.

5. Forma y contenido: distintos pero complementarios

El relato lo conforma la extraordinaria narrativa estética del filme marcada por el color, las texturas y los detalles que jalen al espectador al interior del cuadro sin tregua visual. Al mismo tiempo, el filme despliega una historia de amor: la de un triángulo amoroso que recuerda un domo de nieve, una de esas esferas transparentes que, cuando se agitan, las partículas en su interior caen lentamente a través del agua: emociones contenidas que, a pesar de las fuertes sacudidas, caen lentamente sin perder la belleza a pesar del dolor.

Cuando se dice que uno estudia el “contenido” de un filme, se designa así, en la mayoría de casos, a un estudio que, en esencia, trata únicamente de la sustancia del contenido: enumeración o evocación más o menos informe de los problemas humanos o sociales planteados por el filme, así como de su importancia intrínseca, sin un examen serio de la forma específica que el filme estudiado confiere a esos problemas. El verdadero estudio del contenido de un filme sería precisamente el estudio de la forma de su contenido: si no, no estamos hablando del filme sino de diversos problemas más generales a los cuales el filme debe su material de partida, sin que su contenido propio se confunda en modo alguno con ellos, puesto que este residiría más bien en el coeficiente de transformación que aplica a dichos contenidos.⁴⁵

De la misma manera, el análisis de contenido tendría una estructura de capas en las que el significado se obtendría de la yuxtaposición articulada de elementos ligados a la percepción emocional del filme, la interpretación del mensaje o la elaboración de reflexiones filosóficas o sociales de diversa índole.

45 Metz y Jost, *Ensayos sobre la significación*, 111-2.

En cuanto discurso,⁴⁶ el relato audiovisual es cerrado, pues se constituye como un sistema de significación en el que cada elemento cumple una función y se presenta en un tiempo determinado en la exposición del filme, lo cual es evidente cuando el espectador concluye la visualización de un filme y nada puede hacer al respecto salvo recuperar en la memoria lo que le pareció relevante de la historia.

Se puede definir la historia como el significado o el contenido narrativo (incluso si ese contenido es, en algún caso, de débil intensidad dramática o de escaso valor argumental). Esta definición tiene la ventaja de liberar el concepto de historia de las connotaciones de drama o de acción en movimiento que, de ordinario, la acompañan.⁴⁷

Quizá la mejor opción sea de utilizar el concepto de forma fílmica o formas audiovisuales si se prefiere para la narrativa y contenido o representación para la historia.

6. Conclusión

Para superar las dificultades en la distinción de narrativa y narración en el cualquier producto audiovisual, se propusieron los conceptos de forma y contenido como una estrategia de solapamiento en la que la “forma” concierne al concepto de “narrativa” y el de “contenido” para el de “narración”, esto principalmente con una intención metodológica: generar estrategias para mejorar la comunicación audiovisual así como para el análisis de un producto de forma separado y al mismo tiempo complementario.

“La narrativa literaria y oral (noscénicas) convierten los enunciados en relato (actos narrados o contados, “actos sobre el papel”). La narrativa audiovisual (escénica), en virtud de la capacidad discursiva de la imagen, convierte los predicados del hacer en “representaciones” de actividades. Es claro que, en las narrativas de la imagen, no hay acciones sino imágenes en movimiento, cuyo significado son las acciones”.⁴⁸

Entre los dos polos, la forma y el contenido existen infinidad de matices en los cuáles pueden predominar y combinarse en diferentes grados la forma y el contenido; entonces, se puede pensar que los conceptos de forma y contenido funcionan como las

46 “Según Metz, el cine se convierte en discurso al organizarse a sí mismo como narración, lo que genera un corpus de procedimientos significantes. La arbitrariedad de la relación entre significante y significado —clave en la semiótica de Saussure— se traslada a otro registro: no se trata de la arbitrariedad de la imagen aislada, sino de la arbitrariedad de una trama, el esquema secuencial impuesto sobre los acontecimientos en bruto”. Sánchez Navarro y Lapaz Castillo, *¿Cómo analizar una película desde el punto de vista narrativo?*, 25.

47 Aumont, Vidal y Zierer, *Estética del cine*, 113.

48 García Jiménez, *Narrativa audiovisual*, 315.

capas del Photoshop, es decir, de cada uno se pueden obtener diferentes niveles de información.

En resumen, para el análisis de la forma fílmica, podemos sumar diferentes capas: color, fotografía, iluminación, montaje, actuación (en cuanto manera o técnica expresiva ajustable a diferentes contenidos emocionales del personaje), ángulos y movimientos de cámara, vestuario, escenario, sonidos, entre otros, además de la capa formal que corresponde a los componentes de la narración, es decir la articulación entre la estructura narrativa y la estructura dramática, las dos de índole formal.

La estructura narrativa puede ser: lineal simple (cronológico), lineal intercalada (inserción de secuencias fuera de la realidad de la historia), *in medias res* (alterar el orden del relato), paralela (dos o más líneas narrativas), inclusiva (historias que contienen otras), de inversión temporal (*flashbacks* o *flashforwards*), contrapunto (confluencia de varias historias).⁴⁹

La estructura dramática hace referencia a la manera en que se representan las acciones. “Si el elemento característico de la estructura narrativa es la “secuencia”, el de la estructura dramática es la “escena”. El proceso dramático cumple su función narrativa graduando y acomodando la participación y tensión emocional del espectador a las exigencias de sus tres etapas básicas: el planteamiento, el nudo (y el clímax) y el desenlace (acción final o resolutive)”.⁵⁰

Las capas se superponen para generar una estructura formal que establece un estilo narrativo en particular y que constituye el vehículo del contenido que se quiere representar.

De la misma manera, el contenido posee diferentes capas que se articulan en la historia y que pueden describirse como: la idea (concepto mental), la *story-line* (la idea escrita que resume la historia), la sinopsis (descripción personajes, acciones y acontecimientos principales), tratamiento (la sinopsis con mayor detalle), el guion literario (narración en escenas y secuencias).⁵¹ Y añadiría también el mensaje: “que enlaza al emisor y al receptor y que se define como el contenido de una comunicación

49 *Ibíd.*, 25.

50 *Ibíd.*, 26.

51 *Ibíd.*, 25-6.

concreta. De manera menos abstracta, se puede describir como una persona que espera que otra piense algo, sepa algo y, al final, haga algo”.⁵²

En el contexto de las diferencias entre forma y contenido, el guion técnico estaría dentro de la estructura formal en la medida que “convierte al texto literario en texto narrativo audiovisual. La planificación técnica y artística no corresponde al guionista sino al realizador o al director”.⁵³

Las diferencias entre forma y contenido al mismo tiempo son características complementarias de la narrativa audiovisual:

Las imágenes visuales y acústicas, asociadas al resto de elementos portadores de significación (escalas de planos, iluminación, color, etc.) y a las articulaciones (montaje) que configuran los mensajes audiovisuales, permiten la presencia intencionada, controladora y manipuladora del narrador en el discurso audiovisual, dando origen a estilemas individuales en la representación y creando universos alternativos y distanciados del mundo natural.⁵⁴

La peculiaridad de la narrativa audiovisual es la fusión de forma y contenido de tal manera que la estructura formal y la estructura del contenido (la suma de sus capas de significación) se ensamblan y llegan al espectador como un relato íntegro susceptible de múltiples percepciones emocionales y posibilidades de interpretación que es cualitativamente diferente que la suma de sus elementos y, por lo tanto, generador de sentido.

De esta manera, aunque en términos generales podemos utilizar la narrativa audiovisual para designar los productos que configuran historias (narrativas o no narrativas) a través de imágenes y sonidos, a la “narrativa” le corresponde exclusivamente el análisis de la forma y a la “narración”, el análisis de su contenido, y se distinguen de forma sencilla con esta pregunta: ¿de qué forma o manera vamos a contar esta historia?

52 Bergström, *Técnicas esenciales de comunicación visual*, 62.

53 García Jiménez, *Narrativa audiovisual*, 26.

54 *Ibíd.*, 27.

Bibliografía

- Aumont, Jacques, Nuria Vidal y Silvia Zierer, eds. *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 2010.
- Bergström, Bo. *Técnicas esenciales de comunicación visual*. Barcelona: Promopress, 2009.
- Bestard Luciano, Maria. *Realización audiovisual*. Barcelona: Universidad Oberta de Catalunya (UOC), 2000.
- Brisset, Demetrio. *Análisis fílmico y audiovisual*. Barcelona: UOC, 2011.
- Chion, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997.
- CulturaOcio. “12 remakes que son mejores que la película original”. *Culturaocio*, 8 de diciembre de 2016 (actualizado 19 de enero de 2017). <http://www.culturaocio.com/cine/noticia-jueves-12-remakes-mejores-pelicula-original-20161208131534.html>.
- Fujiwara, Chris. *Momentos Clave 100 Años de Cine: Actores, Actrices, Películas, Escenas, Diálogos y Acontecimientos Que Han Marcado El Panorama Del Cine*. Barcelona: Blume, 2009.Ca
- García Jiménez, Jesús. *Narrativa audiovisual*. Madrid: Catedra, 1993.
- García, Yago. “Las 21 mejores películas de artes marciales del siglo XXI”. *Cinemanía*, 28 de noviembre de 2015. <http://cinemania.elmundo.es/noticias/las-21-mejores-peliculas-de-artes-marciales-del-siglo-xxi/>.
- Gatosentado. “El mundo del cine de artes marciales”. *Arte Marcial*, 15 de febrero de 2013. <https://artemarcialesgt.wordpress.com/2013/02/15/el-mundo-del-cine-de-artes-marciales/>.
- Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- Massanet, Adrián. “La casa de las dagas voladoras’, la hipnosis de una aventura sublime”. *EspinOf*, 3 de agosto de 2010. <https://www.espinof.com/criticas/la-casa-de-las-dagas-voladoras-la-hipnosis-de-una-aventura-sublime>.
- Metz, Christian, y François Jost. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Rincón, Omar. *Narrativas mediáticas: O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa, 2006.
- Sánchez Navarro, Jordi, y Lola Lapaz Castillo. *¿Cómo analizar una película desde el punto de vista narrativo?* Barcelona: UOC, 2015.
- Vega, Cristina. “15 películas que quizá no sabías que eran remakes”. *Sensacine*, 27 de septiembre de 2016, <http://www.sensacine.com/peliculas/album/album-18531470/>.
- Vericat, David. *Silencio se habla: el cine según sus directores*. Madrid: T & B Editores, 2003.

Filmografía

- Bay, Michael. *Transformers: El último caballero*. Estados Unidos: Hasbro / Paramount Pictures / Di Bonaventura Pictures / Huahua Media / Ian Bryce Productions / Tom DeSanto/Don Murphy Production, 2017.
- Capra, Frank. *Sucedió una noche*. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1934.
- Casetti, Francesco, y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós 2006., 2006.
- Cronenberg, David. *La mosca*. Estados Unidos (EUA): 20th Century Fox / Brooksfilm, 1986.
- Fellini, Federico. *Fellini, ocho y medio (8½)*. Italia: Cineriz / Francinex, 1963.

Gervasi, Sacha. *Hitchcock: El maestro del suspenso*. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures / The Montecito Picture Company, 2012.

Kurosawa, Akira. *Los siete samuráis*. Japón: Toho, 1954.

McCarthy, Tom. *Spotlight*. Estados Unidos: Open Road Films / Participant Media / First Look / Anonymous Content / Rocklin, 2015.

Neumann, Kurt. *La mosca*. EUA: 20th Century Fox, 1958.

Snyder, Zack. *Watchmen*. EUA: Warner Bros. Pictures / Paramount Pictures / Legendary Pictures / DC Comics / Lawrence Gordon Productions, 2009.

Sturges, John. *Los siete magníficos*. EUA: The Mirisch Corporation / Alpha Production, 1960.

Yimou, Zhang. *La casa de las dagas voladoras*. China: Edko Films / Zhang Yimou Studio Production / Beijing New Picture Film Co, 2004.