

La articulación del tiempo en el relato cinematográfico

Una doble temporalidad: relaciones entre historia y relato

Decíamos, al establecer las diferencias entre aquello que se narra y el acto de narrar en sí, que el relato presenta algunos hechos de la historia y omite otros; es decir, selecciona aquello que es de interés para el espectador (o mejor, necesario y funcional para su mejor comprensión del universo que se le va a revelar) y omite lo que podría ser redundante, superfluo; lo que poco o nada le aportaría. En la base del relato hay razones de economía, eficacia y estilo.

Ahora bien, los hechos que decide mostrar, los acontecimientos que nos serán presentados deben responder a cierto principio organizador que articule estas relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato.

El orden

El orden relaciona la sucesión de acontecimientos de la historia con el orden en el cual el relato los presenta.

El relato puede respetar escrupulosamente la cronología, presentar los hechos o acciones de la historia en forma lineal, o fracturar esa linealidad y darles a los acontecimientos cualquier otro orden.

En *Paranoid Park* (Gus Van Sant, 2006) los acontecimientos relatados no siguen la cronología de los hechos tal y como transcurrieron en la historia; por ejemplo, vemos a Alex ser interrogado por un detective por un posible caso de asesinato, y recién mucho más tarde el argumento nos presenta la muerte del vigilante en las vías del tren y la participación de Alex en el suceso, hecho que, obviamente, es causa de la investigación y del interrogatorio.

En *Tiempos violentos* (*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994) un acontecimiento ubicado en el medio de la historia (el asalto a la cafetería) se utiliza como punto de partida y cierre del relato. En suma, el relato articula la sucesión de acontecimientos según su propia lógica, sin someterse necesariamente al supuesto orden sucesorio de la historia narrada.

Esta manipulación temporal es clave en relación a la distribución de la información que el espectador recibe. El relato controla ese flujo informativo según determinada estrategia narrativa; por ejemplo; en un film policial el hecho a investigar debe plantearse al comienzo del argumento; el espectador debe saber qué es lo que se

investigará. Sin embargo, el relato puede manejar de otra manera la información sobre el asesino; puede ocultarle al espectador la información si la estrategia reside en descubrir su identidad (la mayoría de historias del tipo *¿Quién lo hizo?*), o bien, puede enseñarle al espectador la identidad del asesino, pero ocultársela al detective, y en ese caso el relato se concentrará en la investigación más que en la identidad (que ya está develada para el espectador), o puede que el argumento enseguida indique la identidad del asesino (tanto al espectador como al detective) y que lo que importe no sea la investigación en sí, sino la persecución o los motivos por los cuales se llevó a cabo el crimen, el estudio del perfil psicológico del asesino, etc.

Pacto de sangre (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944) inicia con la confesión de Walter Neff como autor de un crimen; mientras graba su relación de los hechos, el relato nos instala en el origen de la historia: el día que Neff conoció a la mujer (la femme fatale, claro) por la cual asesinó y traicionó la confianza de su jefe y amigo.

Algo similar ocurre en *El ocaso de una vida* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950); el relato nos presenta desde el comienzo los hechos consumados, y será el propio personaje, ya muerto, quien se responsabilice de relatar los motivos por los cuales fue asesinado.

La vuelta atrás: analepsis, racconto y flashback

Cuando el relato interrumpe el fluir de los acontecimientos, nos lleva hacia el pasado, y luego nos vuelve a instalar en el presente de la historia relatada, decimos que hay una analepsis.

En el relato cinematográfico esa vuelta al pasado puede asumir más de una forma. En los dos últimos ejemplos citados la vuelta atrás abarca períodos definidos y más o menos extensos; en el caso de *Sunset Boulevard* está perfectamente datada, el personaje dice “seis meses atrás yo estaba en mi departamento...”, y en *Pacto de sangre* podemos inferir que el tiempo transcurrido ha sido de unas semanas. Cuando se produce un retroceso temporal extenso se suele denominar como *racconto*. El *racconto* implicaría un proceso gradual; ir remontando la historia desde ese pasado hacia el cual saltamos para progresar paulatinamente hacia el presente desde el cual partimos. En ambas películas el relato se desarrolla en un tiempo que el espectador asume como concluido, el presente de la historia que se narra ha quedado momentáneamente suspendido y sólo hacia el final se retomará para cerrar la narración.

En cambio, cuando analizamos los distintos fragmentos de *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959) vemos que el pasado del personaje femenino va emergiendo como destello, como breves flashes que la arrebatan hacia ese momento dramático de su existencia; así, cuando deconstruye su historia de Nevers, en la historia que le va relatando a su amante japonés, vemos escenas desordenadas, que siguen el rumbo errático y azaroso de la memoria. En este caso aplicamos el nombre de *flashback* a este

tipo de *analepsis* o vuelta al pasado; irrumpe repentinamente (sobre todo al comienzo, la primera imagen de su amor pasado y muerto, evocada por la imagen de su amante actual mientras duerme y sueña), aparece una y otra vez alternando con el presente, y no como desarrollo gradual y continuo. En el film de Resnais es esencial este diálogo temporal entre pasado y presente para estructurar los distintos ejes temáticos: la memoria, la verbalización del dolor y el pasado como forma de resignificación, el encuentro con el otro, la alteridad, la naturaleza esquiva del objeto amoroso.

Toda la estructura narrativa de *El ciudadano* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) se organiza en torno a una serie de *analepsis*; cinco personajes relatan al periodista que los entrevista distintos acontecimientos que pautaron sus vínculos con Charles Kane; además del noticiero “News on the march” -que vemos inmediatamente después de presenciar la muerte de Kane- , que no sólo nos resume los acontecimientos más importantes de su vida, sino que además los ordena cronológicamente funcionando como una especie de guía que anticipa los relatos subsecuentes de los personajes-narradores.

En todos los casos esas vueltas al pasado están articuladas por la palabra (el propio relato de cada uno, las respuestas a las preguntas del periodista Thompson, y en el caso de Thatcher, el diario que recoge su palabra escrita) que luego deja paso a la articulación audiovisual de las escenas relatadas. Es decir, en la *analepsis* pueden estar presentes todos los significantes fílmicos (palabra verbalizada o escrita, sobreimpresión y fundidos encadenados, música, sonido, imagen) o sólo algunos de ellos, como en el caso del primer flashback de *Hiroshima, mon amour*, en donde sólo se nos presenta la imagen del soldado alemán muerto, sin sonido alguno ni palabra, es decir, sólo como un flash, precisamente, como imagen mental asociada por la protagonista.

A veces, la *analepsis* puede estar articulada sólo por algún elemento sonoro (ruido, golpe, música) asociado a algún acontecimiento pasado que de repente irrumpe en el presente. Un ejemplo enigmático y por demás impreciso podría ser el grito que escuchamos cuando el detective interroga a Alex en *Paranoid Park*: ¿es un grito imaginado o recordado por Alex y asociado al accidente del vigilante?)

El caso de *Pulp Fiction* es diferente, no se privilegia una línea temporal sobre otra, las distintas historias se van imbricando y los saltos temporales hacen que el espectador no pueda instalarse confortablemente en un tiempo definido. Los reenvíos de una historia a otra, los personajes que se cruzan en algún momento de sus respectivas historias, el hecho de que se narre la muerte de uno de ellos- el asesino a sueldo Vincent Vega (John Travolta)- en el medio del relato y que se lo vea en la escena de la cafetería al comienzo y al final del mismo, todo ello contribuye a generar una percepción muy dinámica de lo temporal que difumina bastante los límites entre lo que es pasado y lo que es presente.

Ciertos films surrealistas como *La edad de Oro* (*L'Age d'Or*, 1930) y *El perro andaluz* (*Un Chien Andalou*, 1929), ambos de Luis Buñuel, quiebran de manera absoluta y

radical cualquier linealidad temporal, pero en esos films la idea misma de narración está cuestionada. En *El Espejo* (*Zerkalo*, 1975), de Andrei Tarkovski, los saltos temporales coexisten con los climas oníricos, insertos de fragmentos de documentales y una voz *over* recitando fragmentos de poemas; como consecuencia la estructura del film se asocia más a lo poético que a lo narrativo. En resumen, puede haber múltiples formas de distribuir la información y de ordenar los hechos, y ello siempre dependerá de que se privilegien ciertas estrategias narrativas sobre otras, junto a otros elementos vinculados con la sensibilidad y el estilo de cada autor.

El salto hacia adelante: prolepsis y flashforward

Cuando el relato presenta un acontecimiento que se registrará en el futuro de la historia nos hallamos frente a una prolepsis.

Quebrando la cronología el relato nos muestra (en general fugazmente) algo que aún no se produjo en el presente de la historia; por ejemplo en *La jetée* (Chris Marker, 1963; y en la versión que hiciera Terry Gilliam: *Doce monos* (*Twelve Monkeys*, 1995) el protagonista es asaltado por una imagen que se repite obsesivamente, sólo al final comprenderá (y nosotros junto con él) que lo que contemplaba una y otra vez era su propio asesinato. Luego de este salto hacia adelante el relato nos vuelve a instalar en el presente de la historia para seguir con el desarrollo progresivo de los acontecimientos.

En la terminología cinematográfica solemos llamar *flashforward* a este salto hacia adelante. También, como en el caso del *flashback*, pueden intervenir todos o sólo algunos de los significantes fílmicos. En *La inmortal* (*L'immortelle*, A. Robbe-Grillet, 1963) escuchamos al comienzo los sonidos de un accidente que se producirá hacia el final de la historia relatada.

Otra forma particular de *prolepsis* como mero indicio que anuncia el resultado final de una situación la podemos apreciar en *El sueño eterno* (*the Big Sleep*, Howard Hawks, 1946, sobre novela de Raymond Chandler) cuando en los créditos iniciales del film vemos un cenicero con dos cigarrillos consumiéndose que prefigura el romance y la unión de la pareja protagonista (Bogart-Bacall).

La duración

La duración relaciona el tiempo que dura un acontecimiento en la historia y el tiempo de duración que asume en el relato. Siguiendo el trabajo de algún teórico podríamos definir las siguientes categorías:

La pausa

Implica que al tiempo del relato no corresponde ningún tiempo de la diégesis o que el relato no registra ningún tiempo de la historia.

Cuando en *Paranoid Park* se nos presenta un plano en donde vemos la evolución de los *skaters* por la pista en tiempo ralentizado (cámara lenta), la banda de sonido articulando una música envolvente, la cámara recorriendo con morosidad los saltos y cómo se suspenden en el aire las patinetas, etc.; ocurre algo así como una *pausa narrativa*. El relato se dedica a describir algo, a crear un clima determinado (desde la banda de sonido escuchamos una canción con base electrónica, de ritmo lento, susurrada más que cantada), congelando o suspendiendo la narración.

Otro ejemplo de *pausa narrativa*: la secuencia de *Octubre* (*Oktyabr*, S. M. Eisenstein, 1927)) en que a la serie de imágenes de los objetos de la habitación en donde se encuentra Kerenski (bustos, estatuas, etc.) sigue la serie de imágenes que representan deidades de diferentes culturas. El relato, como tal deja de fluir, y se transforma en discurso; la historia que se venía narrando se abandona en ese momento y, por tanto, la duración del relato no remite a ningún tiempo diegético.

O las exploraciones de la cámara en *Stalker* (A. Tarkovski, 1979), hurgando entre los objetos bajo la superficie de un estanque o deteniéndose en los rostros de los personajes, penetrando con extrema lentitud en la habitación donde duermen y registrando los movimientos y sonidos que se producen, suponiendo todo ello un punto muerto, un tiempo 0 desde el punto de vista de la historia relatada.

También hay formas menos enfáticas de la pausa narrativa. En películas tan lineales desde el punto de su temporalidad como *La diligencia* (*Stagecoach*, J.Ford, 1939) existe cierta pausa cada vez que la cámara se “distrae” fugazmente de sus personajes, de sus diálogos y acciones, para hacer alguna panorámica del desierto, de los espacios abiertos o de las formaciones rocosas de Monument Valley. Otra pausa narrativa del film es la canción que canta la esposa (supuestamente india) del posadero de Apache Welles, donde pasan la noche los pasajeros de la diligencia; desde el punto de vista del relato la canción no cumple ninguna función, es una especie de antecedente de esos clips musicales que a veces se insertan en algunos films.

La escena

Supone una correspondencia sincrónica entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia.

Cuando el detective interroga a Alex en la secundaria, la duración del relato coincide exactamente con la duración de la historia; igual que el asalto a la diligencia. El relato estructura determinada unidad espacio-temporal que se percibe sin fisuras, puede ser una secuencia montada en base a una serie de planos que relatan la acción desde diferentes ángulos y puntos de vista, con cambios en el eje de acción como durante el ataque apache a la diligencia, o puede ser una secuencia articulada en base a un solo

plano (plano-secuencia), que sigue la evolución de los personajes en un ambiente determinado sin corte alguno.

El sumario

El tiempo del relato es menor que el tiempo de la historia.

En *El ciudadano*, la secuencia que vimos cuando Leland narra a Thompson los desayunos de Kane con Emily, su primera esposa, es un ejemplo de cómo el relato puede resumir o condensar el tiempo de la historia; articula una serie de desayunos (unidos por montaje) cuya duración en el argumento es notoriamente inferior a la duración que tuvieron en el tiempo de la diégesis, no sólo porque se muestran breves fragmentos de cada desayuno, sino porque resume en tres o cuatro de ellos una serie mucho más extensa y que se desarrolló a lo largo de muchos años.

Otro ejemplo de *sumario* (justamente para mostrar cómo el montaje cinematográfico permitía condensar una serie de acciones) es la secuencia en que Mr. Smith (James Stewart) sale a recorrer los diferentes íconos patrióticos de Washington en **Caballero sin espada** (*Mr. Smith Goes to Washington*, Frank Capra, 1939).

La elipsis

Se produce cuando ciertos hechos que han tenido lugar en la historia son omitidos en el relato.

A la inversa de la *pausa*, en la *elipsis* el tiempo de la diégesis transcurre pero no se muestra, el relato queda reducido a 0. Vimos como ejemplo la secuencia donde se narra el encuentro entre el banquero Thatcher con el pequeño Charlie: a un plano que termina con la nieve cubriendo el trineo sigue otro en donde Thatcher entrega un nuevo trineo al niño como regalo al tiempo que le desea una feliz navidad, lo cual constituye la primera elipsis (se omite todo el tiempo de la historia transcurrido entre un momento y el otro). En el momento en que dice "...y un feliz año nuevo" un nuevo corte directo nos muestra a un Thatcher envejecido, dictando una carta en donde además de felicitar a Kane por el nuevo año le recuerda que al cumplir su mayoría de edad legal se está haciendo responsable directamente de todos sus bienes. Esta nueva elipsis, vehiculizada por el saludo, omite un tiempo extenso de la historia (el que va desde Kane niño hasta sus veinticinco años). Es decir, a ese tiempo transcurrido de la historia corresponde un tiempo 0 de relato.

Otro ejemplo famoso de elipsis (visto en clase para describir un *raccord* de forma, movimiento y dirección) es el que se produce cuando el antepasado del hombre lanza al aire el hueso que usó para matar a su enemigo y el mismo se transforma en una nave espacial del siglo XXI en **2001: odisea del espacio** (*2001: A Space Odyssey*, Stanley

Kubrick, 1968). En este caso el relato omite los miles de años transcurridos entre un acontecimiento y otro.

Más allá de estos casos geniales conviene recordar que el uso de la elipsis está en la base del relato cinematográfico; cada vez que se omite un brevísimo lapso, el que media entre el comienzo de cualquier acción nimia y su final: subir una escalera, abrir una puerta, la espera en un coche, etc., etc.

La dilatación o expansión

Ocurre cuando el tiempo del relato es mayor que el tiempo de la historia;

Básicamente cuando el relato expande o dilata en el relato un hecho que en la historia ha sido más breve. Una forma harto común de expandir el tiempo de un acontecimiento es ralentizando la acción (o simplemente cámara lenta): en múltiples películas en donde importa destacar la destreza de un personaje (peleando o realizando cualquier otra actividad física). En *Las cosas de la vida* (*Les choses de la vie*, C. Sautet, 1970) se dilata el tiempo del accidente automovilístico del protagonista (Michel Piccoli) también ralentizando la acción.

En *Octubre*, en más de una secuencia, la cámara suele dilatar el tiempo de la historia al tomar repetidas veces los mismos acontecimientos desde diferentes ángulos; en este caso la expansión se genera por el procedimiento de la repetición.

Relaciones de duración entre historia y relato a escala del film

Estas relaciones entre la duración de relato e historia que hemos analizado tomando como referente la secuencia, también se pueden registrar a escala de todo el film. Por ejemplo, en *Pacto de sangre* el argumento presenta a un hombre que durante una noche relata (y graba) la historia de su crimen; en este caso el tiempo del relato es de unas pocas horas, pero la historia narrada abarca varias semanas.

También pueden coincidir en todo el desarrollo de una película el tiempo del relato con el tiempo de la historia; son los casos, por ejemplo, de *Cleo de 5 a 7* (*Cléo, de 5 à 7*, A.Varda, 1961), *A la hora señalada* (*High Noon*, F.Zinnemann, 1952), *La soga* (*Rope*, A.Hitchcock, 1948) o *El arca rusa* (*Russkiy kovcheg*, A.Sokurov, 2002). En estos casos, además, y como consecuencia de esa coincidencia a escala de todo el film, la relación de igualdad se traslada a la propia duración de la película, por lo cual se registra una triple relación de igualdad: *la duración del relato y la duración de la historia coinciden con la duración misma de la película.*

Para terminar con estas relaciones de duración un par de casos muy atípicos: cuando se paraliza el tiempo de la historia y sólo transcurre el del relato, es decir, una pausa narrativa extendida a todo el film como producto de un artificio: el relato que narra

cómo Orfeo desciende a los infiernos y regresa con Eurídice comienza y termina exactamente a la misma hora; cuando comienzan a sonar las campanadas Orfeo cruza un espejo hacia un más allá, cuando retorna, aún escuchamos las mismas campanadas sonando. En *Orfeo* (*Orpheus*, J.Cocteau, 1950) el tiempo de la historia queda abolido y sólo subsiste el tiempo del relato.

Un caso extremo en donde la dilatación abarca todo el film podría ser *La paloma* (D. Schmid, 1974), en donde se relata lo que ocurre en la cabeza de un hombre durante el tiempo en que intercambia una mirada con una mujer.

La frecuencia

Relaciona la cantidad de veces que un acontecimiento tiene lugar en la historia con el número de veces en que es representado en el relato.

Así, un acontecimiento que ocurre una vez en la historia puede ser evocado una sola vez por el relato.

En *La diligencia* el ataque de los apaches se produce una sola vez en la historia y lo vemos una vez en el relato.

O bien, algo ocurrido n veces en la historia se registra n veces en el relato.

Un personaje se aloja en un hotel y durante tres noches juega a la ruleta hasta perderlo todo, el relato lo muestra cada una de esas noches (cuando podría, quizá, mostrar sólo una que contuviera o representara a las demás).

Lo que ha ocurrido n veces en la historia se presenta una sola vez en el relato.

El detective Philip Marlowe se levanta temprano y prepara café, comenta a un amigo lo importante que para él es tomarse su tiempo para prepara el café cada mañana. El relato no necesita mostrar esta acción más veces para comunicarnos que es habitual, que se repite todos los días en la vida de Marlowe y, en cambio, podrá concentrarse en narrarnos otros hechos que denoten otros aspectos o atributos de su personalidad.

Lo que ha ocurrido una sola vez en la historia se evoca n veces en el relato.

La primera vez que Alex va a Paranoid Park el relato nos la presenta dos veces con una mínima variación; en *Rashomon* (A.Kurosawa, 1950), la muerte del samurái es relatada varias veces, y el desenlace varía según quien sea el que la narre. En **El ciudadano**, el argumento nos muestra dos veces el debut de Susan en la ópera; una vez desde el punto de vista de Leland, y la segunda desde el punto de vista de la propia Susan; la estrategia que rige el relato del film se basa, justamente, en presentarnos los diferentes punto de

vista de varios personajes sobre sucesos que son, muchas veces, comunes a todos ellos. En *Hiroshima, mon amour*, vimos que la muerte del amante alemán es evocada tres veces: como imagen fugaz asociada al cuerpo de otro hombre; metonímicamente, la segunda vez, al mostrar el relato sólo el lugar de donde le dispararon, y de forma explícita la tercera vez cuando vemos a la protagonista junto al cuerpo caído.

Quedarían por desarrollar algunas otras instancias articuladoras de la temporalidad cinematográfica: la simultaneidad determinada por el montaje, por el plano-secuencia o por la composición del plano, pero se podrán ver ligadas a otros temas en otra parte del curso.

Bibliografía:

El Relato cinematográfico. André Gaudreault, Francois Jost. Ciencia y narratología. Paidós Comunicación 64/Cine.1995

El arte cinematográfico. David Bordwell y Kristin Thompson. Paidós Comunicación/Cine, 1995.

Estética del cine, J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet. Paidós Comunicación/Cine, 1985.

Cómo analizar un film. Francesco Casetti y Federico di Chio. Paidós Comunicación/Cine, 2007.

Teoría y análisis cinematográficos

Docente: Miguel Lagorio

ESCUELA DE CINE DEL URUGUAY