

Una tendencia narrativa en el cine contemporáneo: el modo “indie”

ANDREA ECHEVERRI JARAMILLO (2011). LOS MODOS NARRATIVOS

Revista Enfoco N° 36. San Antonio de los Baños: EICTV (p. 34-39).⁽¹⁾

Una película realizada fuera de la gran industria se considera, a priori, *independiente*. El epíteto no tiene que ver con su contenido, el modo narrativo utilizado, su tendencia estética o ideológica o el país de origen sino con su tipo de producción industrial.

El término “indie”⁽²⁾, en cambio, se usa para un tipo particular de películas, en general norteamericanas, que tienen unos elementos argumentales, narrativos y estéticos particulares. Más que un género, dan vida a un estilo narrativo singular y reconocible, que logra diferenciarse de la delimitación del cine independiente que hace Tzioumakis (2006), del cine modular de Cameron (2008), de los modos narrativos descritos por Bordwell (1996), amén de otras teorías y clasificaciones.

LOS MODOS NARRATIVOS

Una película es, ante todo, una narración. Entre las teorías narratológicas más interesantes en el ámbito cinematográfico se encuentra la de David Bordwell, quien en *La narración en el cine de ficción* (1996), además de ocuparse de todos los aspectos del relato fílmico, genera una matriz de cuatro modos narrativos en los que se inscriben la mayoría de cintas. Los principales provienen de los cines realizados en Hollywood y en Europa, que funcionan como patrones opuestos: el *clásico* o hegemónico versus el de *arte y ensayo*. En menor medida, se utilizan el modo *histórico-materialista* y el *paramétrico*.

El modo clásico se caracteriza por ser de fácil comprensión, si bien la cantidad de suspenso aumenta según el género (de la comedia al terror). Se trata de una narración aristotélica, que oculta la enunciación en la medida de lo posible, priorizando la historia, cuya línea argumental principal se complementa casi siempre con otra romántica. Los personajes están bien caracterizados, tienen objetivos claros que deben cumplir en un plazo definido, y la acción se basa en una cadena de causas y efectos, con una resolución que suele ser feliz o con justicia poética, destinada ideológicamente a mantener el statu quo. Los ejemplos van de *El nacimiento de una nación* (D.W. Griffith, 1915) a la saga de *Piratas del Caribe* (Gore Verbinski, 2003, 2006, 2007 y 2011).

La narración de arte y ensayo tiene su origen en el neorrealismo italiano y la nueva ola francesa. Las historias, como sus personajes, se caracterizan por la ambigüedad: las cosas parecen suceder por casualidad y los personajes, contradictorios y conflictuados, no tienen objetivos claros. Abundan los tiempos muertos, que permiten al espectador reflexionar y dialogar con la película, que evita los juicios de valor y profundiza en la psicología humana. El director es un *auteur*, que se permite gran libertad expresiva, lo que genera que el espectador sea consciente de la realización. Del cine de Bergman, Antonioni o Rohmer se ha pasado a cintas como *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michel Gondry, 2000).

El modo histórico-materialista fue creado por los formalistas rusos, con la intención de la transmisión ideológica. Su herramienta fundamental era la retórica, basada en el montaje: la suma de dos planos contiguos genera un tercer significado mucho más potente. La edición, pues, es notoria, tanto como ciertas composiciones plásticas, posiciones y movimientos de cámara. Este modo se ha ido desplazando del cine de ficción al documental, y ha influido en la publicidad audiovisual y en el videoclip. De *El acorazado Potemkin* (*Bronenosests Potyomkin*, Sergei Eisenstein, 1925), el modo ha derivado en filmes como *Surplus* (*Surplus: Terrorized of Being Consumers*, Erik Gandini & Johan Söderberg, 2003).

Una tendencia narrativa en el cine contemporáneo: el modo “indie”

ANDREA ECHEVERRI JARAMILLO (2011). EL CINE CONTEMPORÁNEO

Revista Enfoco N° 36. San Antonio de los Baños: EICTV (p. 34-39).

Por último, en el modo paramétrico -el más escaso- los aspectos narrativos están en función de la estética, al contrario de lo que sucede en los anteriores. Las composiciones visuales y sonoras prevalecen sobre las necesidades argumentales, pues busca más el éxtasis de los sentidos que la comprensión intelectual. Ha influido notablemente en el videoarte y en el videoclip. Entre los directores que lo han desarrollado están Ozu y Bresson; y en el cine contemporáneo podemos citar a Peter Greenaway o Wong Kar-wai.

EL CINE CONTEMPORÁNEO

Buena parte del cine contemporáneo se mantiene dentro del modo canónico modernizado. Sobresalen talentos como Tim Burton o los hermanos Wachowski, que se permiten experimentar formal o narrativamente sin salirse de este modo narrativo. También hay una serie de directores cuyas búsquedas los acercan a los demás modos de narración: Sam Mendes o Spike Jonze se inscriben dentro del modo de arte y ensayo; Michael Moore es representante de la narración histórico-materialista; David Lynch y Jim Jarmusch se sitúan en el paramétrico.

Bordwell considera que el cine “independiente” no es muy diferente del comercial -es decir, el modo clásico de narración—, si bien en él las continuas aberraciones estilísticas aparecen como desviaciones de sus normas (Bordwell, 2004), lo que aumenta la autoconciencia⁽³⁾, pero, según él, no genera otros cambios relevantes en cuanto a las consideraciones narratológicas.

No obstante, una mirada rigurosa a la producción indie puede demostrar que hay ciertas películas que no encajan con ninguno de los modos narrativos expuestos anteriormente. Además de cambios en los rasgos estilísticos hay grandes diferencias en el manejo de la información, en los aspectos comunicativos⁽⁴⁾, en las elecciones temáticas y en las tendencias estéticas.

UN MODO NARRATIVO CONTEMPORÁNEO: *el indie*

Desde las vanguardias de los años veinte a Dogma 95, los movimientos cinematográficos surgen como una alternativa basada en el rechazo a las normas del cine canónico. Sin llegar a ser parte de los “renegados” -Casavettes, Jarman, Hartley...-, que se oponían a cualquier consideración comercial, ciertos directores a partir de fines de los años ochenta buscan un espacio cinematográfico que les permita la innovación formal, la experimentación narrativa y la exploración temática fuera de los estudios, o al menos con autonomía total. Se trata de cineastas como los hermanos Coen, Spike Lee, Steven Soderbergh, Gus Van Sant, Quentin Tarantino, Robert Rodríguez o Kevin Smith, y Guy Ritchie o Michael Winterbottom al otro lado del Atlántico. A ellos se han venido uniendo Jonathan Dayton y Valerie Faris, Troy Duffy, Richard Kelly, Goran Dukic y Sean Ellis; Mathieu Kassovitz, Tom Tykwer, Jan Kounen, e incluso Alejandro González Iñárritu o Fernando Meirelles. Son ellos los fundadores del modo *indie*.

Como los modos restantes, la narración *indie* toma forma en contraposición frente al modo hegemónico. Rompe la mayoría de sus reglas: la cohesión espacio-temporal, la focalización omnisciente, la invisibilidad del discurso narrativo, la alta comprensibilidad de la historia, la presentación de personajes unívocos, la justicia poética, la sanción moral que busca mantener el *statu quo* y la estética realista.

Una tendencia narrativa en el cine contemporáneo: el modo “índi”

ANDREA ECHEVERRI JARAMILLO (2011). LOS MODOS NARRATIVOS

Revista Enfoco N° 36. San Antonio de los Baños: EICTV (p. 34-39).

Sin embargo, de él conserva la motivación causa-efecto, el plazo temporal del objetivo y la supremacía de las acciones en la construcción del relato, como se puede observar en *Dogma* (Kevin Smith, 1999).

A la vez, busca en los otros modos narrativos elementos que lo enriquezcan: sus personajes ambiguos y conflictuados recuerdan a la narración de arte y ensayo, de donde provienen también la ausencia de juicios de valor, el uso de tiempos muertos y las situaciones episódicas y casuales, así como el papel imperante del director en tanto *auteur* y la intertextualidad, como se ve en cintas como *Grindhouse* (Tarantino y Rodríguez, 2007). Del modo histórico-materialista toma la construcción retórica del discurso, que le permite ser alegórico, y el protagonismo del montaje como generador de significados, lo que es notorio en *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994). Por último, de la narración paramétrica mantienen la redundancia en el aspecto plástico de las películas y la complejidad formal que no necesariamente está en función del argumento o de la narración, como se aprecia en *Kakibre 35* (Raúl García, 1999).

Mezclando estas características de diferentes maneras, consigue su particularidad, que deviene en un nuevo conjunto de normas paradigmáticas que este tipo de filmes suele respetar. Su principal marca, que lo aleja de los modos anteriores, es la fragmentación, que se encuentra en los ámbitos espaciales y temporales tanto como en los demás aspectos narrativos y en el estilo. En esto se acerca a la idea de *modularidad* de Cameron (2008), donde las estructuras complejas y fraccionadas —con una estética de base de datos— se erigen como un componente tan relevante como el argumento mismo, y donde el aspecto temporal cobra relevancia tanto formal como temáticamente. Sin embargo, esta caracterización⁽⁵⁾ aplica para muchas películas de arte y ensayo e incluso hegemónicas desde unas cuantas décadas atrás, así que si bien es una particularidad habitual en el cine *indie*, hacen falta más rasgos para su singularización.

El argumento está basado en la acción, muchas veces trepidante, que se desarrolla de manera intermitente gracias al azar, que quiebra la cadena causal y deja a los personajes, como al público, desconcertados. Surgen entonces tiempos muertos, debidos a la desidia de los protagonistas o a situaciones cotidianas. Esto se puede ver en *Oldboy* (Chan-wook Park, 2003) o *Memento* (Christopher Nolan, 2000).

Las tramas suelen involucrar violencia, física o psicológica, muchas veces injustificada. El contexto tiende a ser urbano y contemporáneo. La ciudad se muestra dura y opresiva en ocasiones, casi apocalíptica, con una gran relevancia dentro de la trama —como en *Sin City* (Robert Rodríguez, 2005) o *Ciudad de Dios* (Fernando Meirelles, 2002) — y en otras solo en tanto el espacio natural de el tipo de personajes e historias narrados en este tipo de películas —*RocknRolla* o *o21 gramos*—. También son comunes los *road movies*, que permiten mostrar la complejidad de la vida contemporánea y las diferencias sociales, mientras los personajes se confrontan a sí mismos. Dentro de esta línea se sitúan filmes como *Little Miss Sunshine* (Dayton y Faris, 2005) o *Knockin' on Heaven's Door* (Thomas Jahn, 1997).

Los personajes protagónicos suelen ser complejos, incluso contradictorios, estar al margen de la ley, ser desadaptados sociales o al menos tener grandes conflictos en su aceptación de la realidad. Dentro

Una tendencia narrativa en el cine contemporáneo: el modo “indí”

ANDREA ECHEVERRI JARAMILLO (2011). ASPECTOS NARRATIVOS DEL MODO INDI

Revista Enfoco N° 36. San Antonio de los Baños: EICTV (p. 34-39).

de ellos se cuentan Beatrix Kiddo, “The Bride”, de *Kill Bill* (Tarantino, 2003-2004); Ben Willis, de *Cashback* (Sean Ellis, 2006), o *Zia*, de *Wristcutters: A Love Story* (Goran Dukic, 2006).

ASPECTOS NARRATIVOS DEL MODO INDIE

Las películas que se inscriben en el modo *indie* ofrecen excesiva información al espectador, difícil de encajar, al menos al comienzo del filme, mientras se dejan importantes vacíos informativos, resaltados y difusos, como sucede en *Amores perros* (González Iñárritu, 2000). Es usual que el relato comience *in media res*, y solo más adelante se explican los antecedentes. La focalización suele ser múltiple o variable, en coherencia con el estilo fragmentado de la narración. Ejemplo emblemático es *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994).

El relato es de difícil comprensión al comienzo, pero el espectador logrará armar el rompecabezas antes de que termine el filme, si bien quedan cabos sin atar, como en *Babel* (González Iñárritu, 2006). A veces, hay historias paralelas que se dilatan unas a otras y al final confluyen, como en *Sin City*, aunque lo habitual es que la dilación se consiga mediante tiempos muertos en los que se acompaña la cotidianidad de los personajes, evidente en *Cashback* o en las conversaciones fútiles -aunque formidables- de *Reservoir Dogs* (Tarantino, 1991). La redundancia argumental es más baja que la estilística: a determinados personajes o situaciones tipo las acompaña una manera precisa de encuadrar, angular o mover la cámara, como en *Kiss Kiss Bang Bang* (Shane Black, 2005). A menudo, la información resulta engañosa o puede ser puesta en duda, como pasa en *Living in Oblivion* (Tom DiCillo, 1995).

Pero quizá lo más característico de este modo es la notoriedad del discurso, tanto en los aspectos narrativos como estéticos, algo claro en *American Splendor* (Pulcini y Berman, 2004) o *Stranger Than Fiction* (Marc Forster, 2006). Los directores, además, crean “marcas de fábrica”: Spike Lee pone a los personajes a hablar directamente a la cámara y logra que parezca que flotan; Guy Ritchie usa fotografía de alta velocidad en secuencias de acción y numerosas subtramas que se cruzan e intervienen en los mutuos desarrollos; Robert Rodríguez incluye sombreros de vaquero y cervezas de la marca imaginaria “Chango”.

Otra característica es la segmentación espacial, en la que en ocasiones los espacios no son reconocibles o no es clara la relación de sus partes -el apartamento en *Shallow Grave* (Danny Boyle, 1994), por ejemplo, tiene fisuras compositivas interesantes-, e incluso pueden estar totalmente ocultos para el espectador (como la joyería de *Reservoir Dogs*). La movilidad de la cámara es una constante, se emplean posiciones de cámara singulares, subjetivas imposibles, como la que Tarantino suele hacer desde el baúl de un carro. La cámara es una presencia notoria para el espectador, convirtiéndose en ocasiones en protagonista de la narración, como en *Irreversible* (Gaspar Noé, 2002).

La tendencia estética es recargada, tiende hacia el formalismo. El estilo va de la mano con la narración, aunque en ocasiones la supera o se disgrega de ella, como en *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996). Estas cintas suelen situarse a mitad de camino entre el cine-espectáculo y el crítico-expresivo

Una tendencia narrativa en el cine contemporáneo: el modo “indie”

ANDREA ECHEVERRI JARAMILLO (2011). CONCLUSIONES

Revista Enfoco N° 36. San Antonio de los Baños: EICTV (p. 34-39).

(Pezzella, 2004). El punto medio que consiguen las películas *indies* implica que el director mantiene su creatividad sin doblegarse ante los requerimientos de productores externos ni en cuanto al contenido ni a la forma, pero su pretensión sigue siendo entretener al público y, gracias a ello, conseguir el éxito tanto económico como de la crítica. En este punto, es imposible dejar de nombrar a *Pulp Fiction*, ganadora, en Cannes y en los Óscar, entre otros, o a cintas como *Amores perros* y *Ciudad de Dios*, también multipremiadas y con buenos recaudos de taquilla.

CONCLUSIONES

En el cine contemporáneo es indudable la presencia del modo narrativo *indie*, que cuenta con un público específico interesado en la imagen y en la tecnología. Su tendencia a la fragmentación argumental, narrativa y estilística, su estética formalista y notoria, y su temática ágil y contemporánea es lo que le ha permitido al cine *indie* situarse en su posición privilegiada a medio camino entre el cine comercial y el artístico. Como sucedió con las demás formas narrativas en su momento de esplendor, ejerce gran influencia en el resto de los modos de narrar, tanto como ellos le aportaron las suyas. En ese sentido, si no todas, buena parte de las características de las que hablan Bordwell (2004, 2006), Pâquet (2002) o Cameron (2008) como pertenecientes al cine actual tienen su fuente y su parangón en las películas *indies*.

NOTAS

- 1 - Escritora, docente e investigadora colombiana.
- 2 - Apócope de independent, el término fue usado originalmente para catalogar la escena musical alternativa norteamericana en los ochenta, caracterizada por la autoproducción. Mantenía además una coherencia —sonido pesado, guitarras distorsionadas, letras complejas, etc.— que la erigió en un estilo muy apreciado, «de culto». Más adelante, el término se extendió al ámbito cinematográfico.
- 3 - La autoconciencia se refiere a la relación más o menos explícita entre el relato y el espectador. Entre más marcas de enunciación (que delaten el discurso) haya en un filme, más autoconsciente será, y a la vez, entre más baja sea la autoconciencia, menos sentirá el espectador la presencia de un donante del relato y más se imbuirá en la historia. Bordwell, 1996, p. 58
- 4 - La comunicabilidad se mide según la disposición del relato a compartir la información del argumento. Se considera, pues que una película es más comunicativa en tanto más comprensible resulta al espectador; no obstante, todas las películas mantienen una baja comunicabilidad en ciertos momentos para generar suspenso o sorpresa. NCF, p. 59
- 5 - Cercana también a la de los film-puzzle propuesta por Warren Buckland (2009), basada en la complejidad de las tramas.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- 1 - Aumont, J., y Marie, M, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990
- 2 - *Diccionario teórico y crítico del cine*, La Marca, Buenos Aires, 2006
- 3 - Bordwell, D., *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, 1996
- 4 - «Una mirada veloz: el estilo visual en el Hollywood de hoy», en, *Letras libres*, N° 61, Editorial Vuelta, México D.F, 2004, pp.16-22

Una tendencia narrativa en el cine contemporáneo: el modo “indí”

ANDREA ECHEVERRI JARAMILLO (2011). CONCLUSIONES

Revista Enfoco N° 36. San Antonio de los Baños: EICTV (p. 34-39).

- 5 - *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, University of California Press, Berkeley, 2006.
- 6 - Bordwell, D., y Thomson, K, *Film Art. An Introduction*, McGraw-Hill, Nueva York, 2008.
- 7 - Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. *El cine clásico de Hollywood*. Paidós, Barcelona, 1996.
- 8 - Burch, N, *Praxis del cine*. Fundamentos, Madrid, 1998.
- 9 - *El tragaluz del infinito*, Cátedra, 1999.
- 10 - Cameron, A., *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2008.
- 11 - Casetti, Francesco, *Teorías del cine*, Cátedra, Madrid, 2005.
- 12 - Casetti, Francesco, y Di Chio, Federico, *Cómo analizar un film*. Paidós, Barcelona, 1991.
- 13 - Echeverri Jaramillo, A., «La producción de sentido en el cine», en, Niño, D. (ed.) *Ensayos semióticos*, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, pp. 413-457.
- 14 - Gaudreault, A., y Jost, F. *El relato cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 1995.
- 15 - Konigsberg, Ira, *Diccionario técnico Akal de cine*, Akal, Madrid, 1997-2004.
- 16 - Metz, C., *Ensayos sobre la significación en el cine* (dos volúmenes), Paidós, Barcelona, 2002.
- 17 - Paquet, André, «Cine y urbanidad o el caballo de Troya de Hollywood», en, Revista *Ocampo*, N° 8.0020, 2004, Disponible en, www.cinelatinoamericano.cult.cu, descargado en marzo 2011.
- 18 - Pezella, M., *Estética del cine*, Machado Libros, Madrid, 2004.
- 19 - Tzioumakis, Y., *American Independent Cinema. An Introduction*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2006.