

ENUNCIACIÓN FÍLMICA. ALGUNAS NOTAS SOBRE EL PUNTO DE VISTA Y LOS NARRADORES

Dr. Francisco Javier Gómez Tarín
Dpto. Ciencias de la Comunicación
Universitat Jaume I. Castellón.

Instancias enunciativas.

A partir de las aportaciones de la Narratología, la teoría fílmica ha desarrollado sus propios mecanismos de aplicación, que son muy rentables desde el punto de vista conceptual pero también de cara a su aplicación práctica, sobre todo en el análisis de los materiales audiovisuales. No obstante, existen algunos problemas de base que se intentarán afrontar a continuación, como la relación entre los términos historia, relato y discurso, o, por otro lado, la aparición del término *ocularización*, que obliga a fijar con mayor cuidado el de *focalización*. Es asimismo indispensable reformular las tipologías de narradores, directamente relacionadas con la enunciación fílmica.

Una primera división se impone: la que separa el contexto del texto. Es decir, la que establece el marco divisorio entre los elementos externos al significante y los que lo constituyen. Sería ingenuo pretender que un texto pueda estudiarse en su inmanencia explícita sin contar con otros elementos que lo condicionan; sin embargo, no nos parece menos cuestionable la idea de que lo contextual es prioritario.

El origen de cualquier texto –y el audiovisual no es una excepción– está en un *sujeto de la enunciación* que siempre incorpora sus huellas en el significante; ahora bien, este sujeto es el *aparato organizador de la producción de sentido* y opera a distintos niveles (Bettetini, 1984: 145-146):

1. Selecciona los sistemas de significación y los códigos.

2. Genera y constituye un determinado “lenguaje”.
3. Orienta la perspectiva “intertextual” de su propio discurso.
4. Produce una estrategia comunicativa a partir de la inferencia sobre la respuesta espectral que se plasma en la inserción de índices en el significante (*índices de su intervención proyectiva*)

La integración de todos estos elementos, combinados entre sí, configura el estatuto del ente enunciativo en tanto que *aparato-sujeto* y su toma de posición respecto a la organización interna y estructural del enunciado. Por debajo del autor empírico –en cuyo seno incluiríamos al autor real– aparece el texto cinematográfico propiamente dicho (enunciado) como resultado de un discurso (enunciado + enunciación).

Coincidiendo con Booth, diremos que en todo texto cinematográfico existe un autor implícito, como segundo “yo” del autor, que puede o no manifestarse diegéticamente a través de un narrador y éste, a su vez, puede o no desdoblarse en múltiples “presencias”. La categorización que nos parece más adecuada es la formulada por Genette, teniendo en cuenta las aportaciones sobre la *modalización narrativa* que, en nuestro criterio, más que un mecanismo taxonómico, supone la relación de una serie de adjetivaciones propias del sujeto enunciativo. A todo ello adjuntaremos la teorización llevada a cabo por Gaudreault, de tal forma que podamos alcanzar una visión global de los sujetos de la enunciación y manejar una terminología ajustada a las necesidades de un estudio del discurso puramente cinematográfico en que la primera y esencial distinción es su voluntad de manifestarse u ocultarse por medio del mecanismo enunciativo.

Conceptos básicos: historia, relato, discurso.

Hay una relación que no podemos dar de lado: la que tiene lugar entre *historia / relato / discurso*. Resulta básico plantear que “el término ‘historia’, en la mayor parte de las lenguas

europeas, presenta una curiosa ambigüedad, pues significa, al mismo tiempo, ‘lo que ha sucedido realmente’ y el relato de esos acontecimientos” (Ricoeur, 1999: 133). De ahí que el borrado enunciativo haya resultado siempre vital para los intereses que hay detrás del M.R.I. (nada inocentes), plasmados con mayor evidencia en el cine clásico, y haya tenido que poner en marcha mecanismos de montaje capaces de sustituir la implícita violencia enunciativa de cada cambio de plano (fragmentación) por una continuidad asumida como tal por el espectador (a través de los *raccords*) que, en esencia, no es sino un efecto de continuo que genera el espacio habitable y la verosimilitud de la representación.

Con este bagaje de clarificaciones, que en muchos casos se trata de una delimitación de nuestro punto de vista, estamos en condiciones de proponer el uso sistemático de los tres conceptos *–historia / relato / discurso–*. Si bien la historia y el relato son fácilmente identificables, veamos cómo las siguientes relaciones nos producen rasgos asimétricos:

historia = qué se narra = significado # diégesis

relato = cómo se narra = significante ~ enunciado

Como se puede apreciar, la historia apunta hacia la construcción de un mundo posible de carácter ilimitado; en ella se contienen todos los acontecimientos y todos los estratos espacio-temporales que afectan a la narración, pero no puede equipararse con la diégesis porque ésta es solamente la parte que el relato selecciona de la historia, es la historia de lo representado, “es todo lo que, en su inteligibilidad, pertenece a la historia narrada, al mundo propuesto o supuesto por la ficción del filme” (Gardies, 1993a: 43, citando *L’Univers filmique*, obra escrita en 1953 por Étienne Souriau). La dicotomía entre mimesis y diégesis, que enfrenta los planteamientos de Platón y Aristóteles, y que hemos heredado en nuestra cultura, se salda con el triunfo de la propuesta aristotélica por la que la diégesis queda “subordinada a la acción de representar de forma creadora las acciones humanas, subordinando la distinción platónica entre exposición por

el narrador e imitación-personificación por personajes que hacen la acción, sin olvidar las formas mixtas que dejan lugar para las nuevas artes, el cine entre otras” (Ricoeur, 1988: X).

El relato, por su parte, se corresponde con el significante pero no exactamente con el enunciado, aunque éste sea su vehículo indiscutible. Consideramos esta matización importante en la medida en que el término discurso permanece estrechamente ligado al de relato (para muchos autores son una misma cosa) y para nosotros implica, también, la imbricación entre enunciado y enunciación, que consideramos inseparables. El relato, desde esta perspectiva, no es susceptible de actualización, corresponde plenamente al emisor del discurso y provoca, eso sí, el trabajo hermenéutico del receptor.

Para poder centrar mejor el concepto, al hablar de discurso debemos pensar en los dos polos de la comunicación (emisor - receptor) y en la implicación de ambos en el proceso. Hay un “yo” emisor (ente enunciador) que actúa sobre los significantes para construir su discurso, pero hay un “tú” receptor que en el curso de la fruición rehace el texto y produce una actualización para la que, conservando su función de narratario, se adueña del artefacto y comparte el espacio de la primera persona originaria. En consecuencia, debemos hablar de dos momentos del discurso: el origen y el texto. Esta amplitud de territorio que adjudicamos al discurso justifica el nivel jerárquico sobre sus componentes y la omnipresencia en todas las fases de la construcción de significantes; por eso podemos decir que es el resultado del enunciado más la enunciación, con un criterio similar al que estableceríamos para indicar que es el significante más el significado o la denotación más la connotación.

El discurso se expande a lo largo de todo el proceso comunicativo y es incluso previo al rodaje, puesto que existe desde el momento en que un proyecto filmico es concebido. Por supuesto, en origen, incide sobre los materiales y efectúa las elecciones en el momento de la concepción del filme que implican una serie de decisiones sobre el eje paradigmático y el sintagmático. Esta actuación sobre los ejes paradigmático y sintagmático configura el relato y

carga al artefacto fílmico con una dirección de sentido más o menos abierta que, en el caso en que pretenda ser unívoca utiliza la transparencia enunciativa y se ajusta a los cánones del M.R.I., pero que no necesariamente está limitada por tales condicionamientos: la estructura del discurso puede ser tan abierta como el ente enunciator prescriba. Pero es sobre la incidencia en los significantes que adquiere una mayor importancia porque “lo que hace relevante una obra es, justamente, su *puesta en forma*. Es esa *forma* la que, situándose más allá de toda distinción entre expresión y contenido, convierte el mismo cuerpo textual, en lugar privilegiado de toda intervención significativa” (Zunzunegui, 1994: 81)

Claro está que el discurso hegemónico opta por la vía de la naturalización y del enmascaramiento de sus mecanismos de producción significativa, pero esta no es una cuestión exclusiva del medio cinematográfico en la medida en que todo tipo de discursos (histórico, científico, religioso, etc.) se constituyen en textos que tienden a evacuar de su interior toda huella figural (Lyotard, 1979: 30). De ahí que Hayden White (1992: 19) hable de *discurso narrativizante* para designar la ausencia aparente de narrador en los relatos que parecen hablar por sí mismos y se autodefinen como “objetivos”, frente a la lógica subjetividad de un discurso que manifiesta la emisión desde un “yo” que lo mantiene.

La redefinición de la mirada espectral sólo puede sustentarse en la existencia de discursos abiertos que posibiliten una visión crítica y, en esencia, construyan un nuevo espectador no sometido a los modelos imperantes. El discurso en origen y el discurso del texto no son una cadena sintagmática en relación causa – efecto, como las narraciones, sino que forman los dos ejes de una misma entidad que posee la capacidad de ser actualizada por la instancia receptora mediante la emisión de un juicio interpretativo y axiológico. El ejercicio de esta capacidad transforma el discurso en una formulación abierta.

El complejo mundo de narradores y punto de vista.

El punto de vista y la enunciación son los dos procedimientos esenciales en la construcción de sentido. La confusión inmediata a despejar es la que se da entre el “saber” y la “visión”, de ahí la dificultad del término *focalización*, entendido como saber. La procedencia de la teoría literaria, al tiempo que ayuda sensiblemente al conocimiento de los parámetros enunciativos, genera cierta incoherencia en tanto en cuanto no hace distinción entre lo que el narrador sabe y lo que ve la cámara (en el hecho filmico, no necesariamente el narrador y la cámara deben coincidir).

Las marcas de la enunciación, las improntas del meganarrador o autor implícito, que son una parte esencial del mecanismo discursivo tal como lo concebimos, se sitúan en el plano formal perceptible de primer nivel (movimientos de cámara, angulaciones) y, sobre todo, en las relaciones entre imagen-sonido, saber-visión, presencia-ausencia. Por ello, aun aceptando las categorizaciones que Genette fija para el “saber”, la focalización no tiene por qué coincidir con aquello que la cámara muestra.

En líneas generales, la aceptación del modelo de Genette es muy amplia y lo que realmente importa son las matizaciones. Desde una perspectiva metodológica, de cara a la mayor coherencia de nuestra exposición, profundizaremos en la compleja trama de focalización-ocularización-auricularización, pero nos interesa aquí y ahora sobre todo desvelar las relaciones entre enunciador y enunciatario desde el punto de vista de los múltiples narradores que son susceptibles de intervenir en el relato filmico. Ahora bien, la inclusión en el seno del relato de un narrador, actualización del autor implícito, no puede entenderse sin una figura similar al otro lado del espacio comunicativo, incluso si “en el cine, el espacio de la enunciación es siempre radicalmente heterogéneo en relación con el del espectador” (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1993: 181).

El sujeto de la enunciación que se camufla es un sujeto transcendental en la medida en que hay un espectador para adjudicarle tal categoría; no es sino la transmisión del *ojo de Dios* desde

el artefacto filmico (el haz de luz proyectado) al ojo físico y real del espectador, que lo ha hecho suyo. Se trata del proceso de identificación primario, de que hablaba Metz, con el propio aparato: lo que ve el espectador, lo ve por delegación (y admítasenos la licencia de referirnos siempre a la imagen y a la visión cuando en realidad debiéramos hablar de un procedimiento audiovisual que integra múltiples recursos no todos de procedencia icónica), es consciente de la ficción al tiempo que puede apropiarse de ella. Es decir, a ese meganarrador (autor implícito) omnisciente no sólo le corresponde un lector implícito en el artefacto que se actualiza por el espectador en la sala de proyección, sino que, en el transcurso de la representación ante sus ojos (sentidos), ambos se constituyen en un solo ente por la actualización del lector implícito en un lector real que pasa a ser autor al interpretar el desfile de imágenes, sonidos y sensaciones.

Por otro lado, la presencia en el filme de narradores (enunciaciones delegadas, que denominaremos [E]) obliga a la fijación en el texto de receptores (enunciatarios, que denominaremos [R]), el primero de los cuales –su primer nivel– actualiza al espectador en la sala como destinatario, teniendo el resto actantes o entes ficticios en el seno del relato como intercomunicantes.

Francesco Casetti subraya que las posiciones del enunciador y del enunciatario responden a una mirada sin la que la escena no es posible, ambas miradas se construyen mediante la implicación de los puntos de vista de quien mira, quien muestra y desde dónde se muestra (lo que nos obliga a recordar la presencia de un mecanismo mediador que hace posible la visión). La esencia del proceso no se cimenta sobre cada una de sus partes, sino sobre la interrelación que necesariamente se produce entre ellas. Desde tal perspectiva, Casetti ha establecido muy oportunamente una serie de tipologías para el enunciatario, siempre de forma relacional (Casetti, 1983: 89-91):

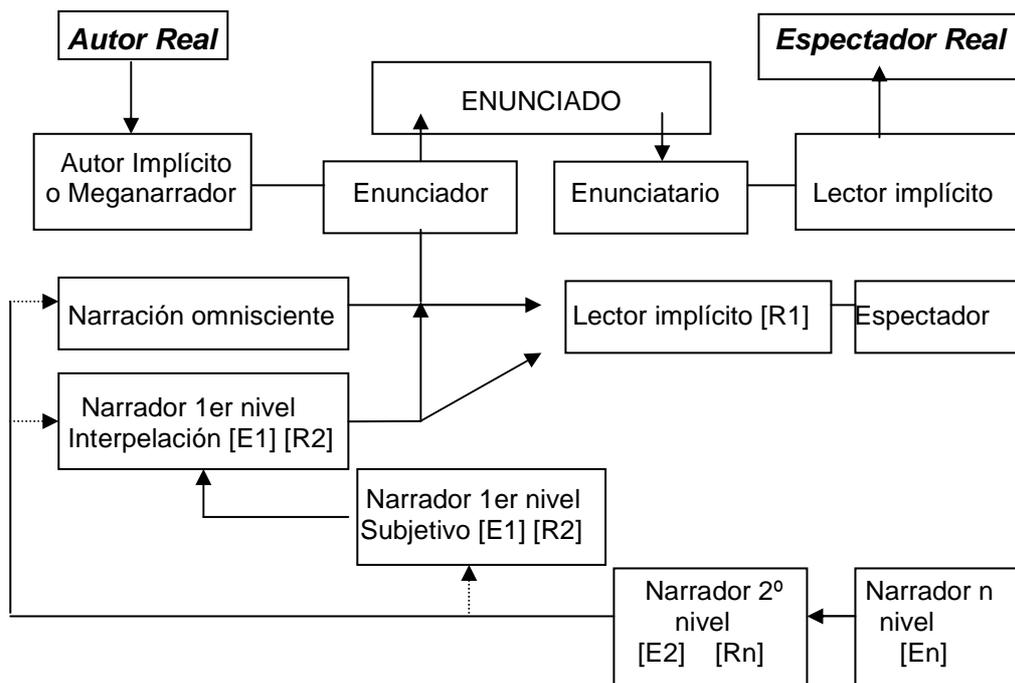
- 1) Relación de equilibrio. Enunciador y enunciatario se mantienen en un plano de igualdad.

- 2) Relación de interpelación.
- 3) Visión subjetiva (cámara subjetiva).
- 4) Visión objetiva, que responde a un enunciador que mira y hace mirar

Cuatro paradigmas de la perspectiva del enunciatario -reconfirmados también por Gaudreault y Jost (1995: 66-67)- que le confieren la posición de:

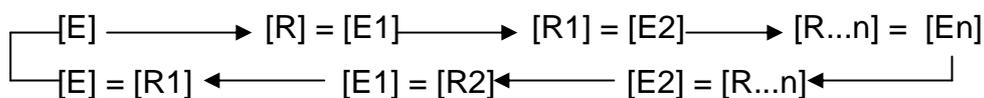
- 1) Testigo = Visión objetiva.
- 2) Aparte = Relación de interpelación.
- 3) Personaje = Visión subjetiva.
- 4) Cámara = Visión objetiva irreal.

Gráficamente:



Distinguiremos, pues, entre los mecanismos que forman parte de la misma ficción, que intercambian en el seno del relato, y aquellos que, aparentemente, se mantienen en su exterior. Sin embargo, enunciatario del discurso sólo hay uno (que no es sino la representación del lector real o espectador) puesto que los narradores de segundo grado que se pueden habilitar por el relato siempre remiten a narradores de primer grado también en el interior de la ficción o, si no

los hubiera, al propio meganarrador, por lo que son enunciatarios de enunciaciones intradiegéticas y, por lo tanto, emisores a su vez que convierten con su enunciación en receptores a los previos enunciadores. Quiere esto decir que, cuando un ente intradiegético [E] se dirige a otro [R] que, a su vez, se dirige a un tercero [R1], [R] se ha convertido en [E1] en el proceso y [R1] pasa a ser [E2] cuando en su *feed-back* revierte sobre [E1] ya [R2], y así sucesivamente [En] [Rn]:



Podría objetarse que un narrador de segundo grado, o cualquier personaje a lo largo del desarrollo del filme, está capacitado para mirar a cámara y dirigirse directamente al espectador pero, en tal caso, abandona su calidad de segundo grado para tomar la posición de interpelante (marca de la enunciación), de forma que, aun siendo el mismo emisor, cambia nivel e interlocutor.

El autor real, al igual que en la narrativa escrita, es ajeno al enunciado y sólo es posible su presencia a través de marcas superpuestas al propio estatuto del relato; marcas mediante las que la connotación es posible y que son la esencia del discurso, puesto que lo distinguen (por un plus de sentido) de lo que estrictamente podemos considerar por enunciación. En ese contexto, acorazado en la superposición que lleva a cabo sobre cualquier entidad que actúe como narrador delegado en el relato, sus marcas son cualitativa y cuantitativamente superiores a las que pueden adjudicarse a la posición del enunciatario.

Los diversos narradores se estructuran de acuerdo con dos elementos esenciales: su *saber* y la adopción de un *punto de vista*. Parámetros que son relacionales y sólo pueden entenderse a través de la intervención de la cámara como ente productor/receptor de la imagen. Así, cuando hablamos de saber, ponemos en línea al narrador (ente enunciador) con el personaje, tal como

ocurre con el relato literario. Esta configuración se puede materializar gráficamente (Gardies, 1993b: 205):

En > Sp < P
En > Sp = P
En > Sp > P
En = Sp < P (imposible)
En = Sp = P
En = Sp > P

Donde En = enunciador, Sp = espectador y P = personaje. Se trata de poner en relación los distintos “saberes” y, lógicamente, el enunciador siempre está en el mismo o superior nivel que el espectador y no puede producirse un privilegio para el personaje por encima de él. Este diagrama se relaciona directamente con las adscripciones del punto de vista, para el que podemos pensar inicialmente en dos bloques cuando nos referimos a un relato filmico: uno general, de carácter omnisciente y que atiende al conjunto diegético, y otro particular, limitado, con o sin narrador. Es por ello que Casetti y Di Chio (1991: 246) resitúan los puntos de vista de acuerdo con las funciones que cumplen los entes discursivos en un film:

- Relaciones Narrador – Narratario (amplitud del punto de vista):
 - Narrador > Narratario
 - Narrador = Narratario
 - Narrador < Narratario
- Relaciones Autor implícito – Narrador/Narratario (amplitud del punto de vista):
 - Autor implícito > Narrador/Narratario
 - Autor implícito = Narrador/Narratario
 - Autor implícito < Narrador/Narratario
- Conformidad del punto de vista:
 - Narrador/Narratario \equiv Autor / Espectador implícito
 - Narrador/Narratario \neq Autor / Espectador implícito

Para nosotros la instancia del *saber* cobra el nombre de *focalización* mientras que la del *ver* recibe el de *ocularización*. Ya que somos conscientes del problema que supone una articulación de narradores tan compleja, creemos que es bueno concretarla en un esquema jerárquico mucho más sencillo:

Meganarrador o autor implícito (siempre presente)

- *Oculto* → Transparencia enunciativa.
- *Manifiesto*:
 - Mediante marcas en los *procesos significantes* (diversos recursos expresivos: movimientos de cámara, angulaciones, etc.) el meganarrador quiebra la transparencia enunciativa.
 - Como voz o *instancia narradora*:
 - *Rótulos*
 - *Voces* (enunciación delegada)
 - Voz *over* (narrador no personaje)
 - Voz *off* (narrador personaje = autodiegético, se manifiesta como autor y quiebra la transparencia: en este caso es metadiegético)
 - *Narradores*:
 - De primer nivel (relato marco):
 - Homodiegéticos, si son personajes en la historia que cuentan.
 - Heterodiegéticos, si no son personajes en la historia que cuentan.
 - De segundo a *n* nivel (intradiegéticos):
 - Homodiegéticos, si son personajes en la historia que cuentan.
 - Heterodiegéticos, si no son personajes en la historia que cuentan.

Todo esto es gradual (salvaguada que hay que hacer explícitamente). Se pueden dar relatos omniscientes con focalizaciones prioritariamente internas que dependerán del espacio cognitivo del espectador, o narraciones en segundo grado que sean visualizadas a través de una focalización omnisciente. Los niveles no son permanentes ni herméticos, varían a lo largo del relato, de ahí que la ocularización interna sea habitualmente un recurso narrativo de punto de vista más que una expresión continuada del narrador (las experiencias en este sentido han sido siempre muy frustrantes).

Focalización, ocularización, auricularización.

Para Jost (1983: 195) es imprescindible fijar los límites que separan las acciones de narrar (*raconter*) y mirar (*voir*), puesto que no hay coincidencia entre la mirada del personaje (narrador o no) y la de la cámara (lo que no excluye su semejanza en ocasiones); el saber de quien narra se puede relacionar directamente con el del resto de personajes, pero su localización en la acción es un fenómeno independiente que responde a los mecanismos de fragmentación.

En el caso del campo–contracampo, uno de los procedimientos formales más habituales del relato cinematográfico clásico, la coincidencia entre la mirada de la cámara y la del personaje no tiene nada que ver con la expresión de un saber y, por ello, estamos ante una ocularización externa y no ante una supuesta cámara subjetiva. La distancia entre narración filmica y literaria se sitúa precisamente en esta disonancia entre los parámetros relativos al saber, la presencia, el relato, la visión, la audición... Una cámara subjetiva (de la mirada de un personaje) sólo es posible si una marca explícita subraya su condición y, con el mismo criterio, cualquier marca no asimilable a un personaje en el seno de la acción, remite a la instancia enunciativa (el mecanismo que filma, que es, al mismo tiempo, la mirada sobre la escena).

El autor propone el término *ocularización* (visión) frente al de *focalización* (saber), que respeta según los parámetros de Genette pero que matiza en cada una de las categorías:

- 1) *Focalización filmica externa*, que se da cuando el hecho de ignorar los pensamientos del personaje entraña una falta de conocimiento sobre él o sobre las acciones que ejecuta; la disparidad perceptiva entre espectador y personaje manifestada en la imagen, sonido o puesta en escena, implica una desproporción cognitiva en cuanto a la historia o las funciones narrativas en contra del espectador (Jost, 1987: 67). Si la exterioridad no lleva consigo una desproporción, lo que hay es un relato no focalizado.

- 2) *Focalización interna* indica que nuestro conocimiento de lo percibido es equivalente a lo que de ello tiene el personaje; tal conocimiento se refiere a todo lo que el personaje puede saber: pensamientos, deseos, recuerdos. Para Simon (1983: 160) este tipo de saber sólo puede darse cuando hay una ausencia absoluta de ambigüedad en la aplicación sobre un personaje, determinada por una mediación explícita (sucesión de planos, respeto de los ejes en el *raccord*).
- 3) *Focalización espectadora*, cuando la disparidad perceptiva de espectador y personaje, manifestada por la imagen (incluidos los mecanismos de enunciación) implica una disparidad cognitiva en favor del espectador (igual que la primera, pero a la inversa), o bien cuando a través del montaje el espectador accede a saberes narrativos que son ignorados por el personaje (Jost, 1987: 71)

Pero el cine trabaja a dos registros, puede mostrar lo que ve el personaje y decir aquello que piensa; si no se quiere restringir el análisis del filme al estudio de la imagen se ha de tener en cuenta este proceso. Jost conserva, pues, el término focalización para designar lo que sabe un personaje, a pesar de las connotaciones visuales y de foco, y, para interpretar la relación entre lo que la cámara muestra y aquello que se supone ve el personaje, habla de ocularización.

Establece una clasificación que tiene como referencia la utilizada para focalización en cuanto a la terminología y la ventaja de *evocar el ojo que mira el campo tomado por la cámara*, de tal forma que pueden distinguirse tres tipos de ocularización:

- 1) *0*, aquella en la que la cámara se contenta con seguir un personaje mediante un *travelling* o panorámica que expone un movimiento; no se le confiere a la cámara ningún papel diegético y no se remite a ningún personaje que esté mirando, tampoco toma el lugar de ningún ojo interno a la diégesis.
- 2) *Interna*, si el espectador se puede identificar con la mirada de un personaje. Puede ser, a su vez:

- a. *Primaria*. Es el caso en el que se marca en el significante la materialidad de un cuerpo o la presencia de un ojo que permite identificar un personaje ausente de la imagen sin la presencia del contexto (Jost, 1987: 23-24); con un solo plano sabemos que alguien mira, sin el concurso verbal, pero necesita alguna marca clara que permita identificarlo.
 - b. *Secundaria*. Aquella en que la subjetividad de una imagen es construida por el montaje, *raccords*, o verbalmente; es el caso del campo-contracampo (cuando los cambios de plano responden a las posiciones teóricas de la visión de los personajes), que se da por contextualización. Subjetividad, en este caso, se refiere a la mirada de un personaje (Jost, 1987: 23-24).
- 3) *Modalizada o espectadora*. Para acentuar el hecho de que el espectador no comparte el punto de vista con ningún personaje, obtiene una información a la que éste no tiene acceso y en la misma medida se define a sí misma como marca de la enunciación (Jost, 1987: 28)

El cruce de focalizaciones y ocularizaciones diversas permite que la focalización espectadora pueda coincidir con cualquier ocularización o que la interna se pueda dar con una ocularización externa o espectadora; en general, durante el conjunto del relato, el espectador tiene acceso a una serie de acontecimientos que no comparten los personajes.

La elección de los mecanismos narrativos implica la puesta en marcha de un punto de vista sobre la historia que genera la estructura del relato y, en consecuencia, imprime posibles direcciones de sentido (más o menos cerradas según el nivel de ocultamiento enunciativo, en razón inversamente proporcional) y obliga a la adopción de determinadas focalizaciones y ocularizaciones, en consonancia con las opciones seleccionadas (fruto de la coherencia textual). La relación que se establece entre focalización y ocularización es dialéctica.

Cuanto se ha comentado sobre la ocularización es asimismo válido respecto a la auricularización, que puede o no ser coincidente con los puntos de vista de la primera y que también actúa dialécticamente (tanto sobre la focalización como sobre la ocularización).

En todo este complejo engarce de visión y saber, de narradores, personajes y espectadores, la cámara, en tanto que depositaria de la mirada, cumple una función de primer orden que no sólo es de mediación sino también de adjudicación. La articulación de un plano de punto de vista siempre está en consonancia con la mirada de un personaje (Company, 1987: 95) por lo que resulta muy conflictiva la equiparación plena o cámara subjetiva, lo cual lleva a Aumont (1997: 53-54) a hablar de “*plano mirada*” en lugar de “*plano subjetivo*”. Lo cierto es que la imagen cinematográfica 1) o la estimamos como procedente de una mirada concreta y, en tal caso, la adscribimos a un personaje de la diégesis, o 2) la relacionamos con la posición de la cámara y debemos adjudicarle el punto de vista de un ente enunciador que se sitúa por encima del relato (meganarrador), o 3) intentamos ocultar su presencia como instrumento a través de un mecanismo de transparencia enunciativa (Gaudreault y Jost, 1995: 141); las tres posturas son solamente dos: o el plano se ancla en la mirada de una instancia interna a la diégesis (ocularización interna) o no (ocularización cero).

La enunciación –y cuanto de ella deriva– es clave de la capacidad discursiva. De hecho, la construcción del punto de vista como algo directamente relacionado con los mecanismos enunciativos nos permite asegurar que a través de él se potencian tres dimensiones del discurso: la perceptiva, la cognitivo-emotiva y la ideológica (Canet y Prósper, 2009: 158)

Una síntesis que pretende ser clarificadora.

Lo primero que se debe señalar es la diferenciación entre el ente enunciador y el uso que éste hace de elementos delegados, interpuestos y puntos de vista (en tanto ocularizaciones y

auricularizaciones), puesto que no necesariamente los unos implican a los otros. Antes ya se había establecido un cuadro gráfico relativo a los narradores. Se veía en él cómo el ente enunciador, denominado autor implícito o meganarrador, siempre está presente en todo relato audiovisual, puesto que es la figura teórica que lo edifica. Lo importante es poder determinar: de un lado, las figuras de narrador en que este ente se apoya; de otro, la visualización que lleva a cabo. Para ello, no solamente habrá que fijarse en los narradores sino en la transmisión de los saberes (focalización) y puntos de vista – escucha (ocularización y auricularización).

Si la focalización es el saber que se transmite a través de un personaje que protagoniza la narración, podemos reducir a dos los términos clasificatorios: omnisciente (correspondiente tanto al relato con focalización externa como al de espectadora) e interna. Ciertamente, cuando Jost establece las diferenciaciones para matizar el carácter de disparidad cognitiva entre espectador y personaje, considera habilitables una focalización externa y otra espectadora, pero el relato planteado de forma omnisciente ya abarca estas dos posibilidades y toda la gama de opciones que las recorren. No obstante, cabe una nueva matización en este territorio del narrador omnisciente, ya que el ejercicio de tal omnisciencia puede ser pleno (acceso a todos los puntos de vista y a todas las situaciones, incluso la intimidad de los personajes) o limitado (cuando los personajes son abordados desde una posición testimonial, muy similar a lo que sería una focalización externa en la terminología de Jost).

Del mismo modo, por lo que respecta a la ocularización (y, subsidiariamente, a la auricularización), cabría distinguir entre 0 u omnisciente, e interna (primaria y secundaria, por supuesto), ya que la espectadora se corresponde con una propuesta asimilable a la omnisciente, privilegie o no la dimensión del espectador, que es precisamente lo que hace que se multipliquen las tipologías. Incluso, la ocularización y auricularización internas no necesitarían subdividirse en primaria y secundaria puesto que la secundaria también implica una marca, aunque ésta sea de carácter deducible. En nuestro criterio, la nueva clasificación debería optar por suprimir estos

términos y hablar de marcas, lo que resultaría mucho más concreto; así, las excepciones se barajarían desde la perspectiva de la gradualidad que debe presidir cualquier opción taxonómica y, en el caso de la interna, podríamos hablar de marcas explícitas y marcas implícitas.

Visto así, habrá un ente enunciador que podrá o no manifestarse y, en consecuencia:

- **Meganarrador** (siempre presente y en la cima de la jerarquía, ya que controla todo):
 - **Oculto** → Transparencia enunciativa. Presumiblemente, focalización y ocularización omniscientes.
 - **Manifiesto**:
 - *Mediante procesos significantes* → Sigue siendo el meganarrador, que quiebra la transparencia a través de su evidenciación.
 - *Como instancia narradora*:
 - *Rótulos* → Sigue siendo el meganarrador, que quiebra la transparencia. Presumiblemente, focalización y ocularización omniscientes.
 - *Voces* (enunciación delegada):
 - *Over* (narrador no personaje). Presumiblemente, focalización y ocularización omniscientes.
 - *Off* (narrador personaje) → se manifiesta como autor. Sigue siendo el meganarrador, que quiebra la transparencia. Presumiblemente, focalización interna (relato autodiegético) y ocularización omnisciente.
 - *Narradores*:
 - *De primer nivel*: presumiblemente, narratorio = espectador, focalización interna, ocularización omnisciente o interna.
 - Homodiegéticos, si son personajes en la historia que cuentan.
 - Heterodiegéticos, si no son personajes en la historia que cuentan.
 - *De segundo a n nivel*: presumiblemente, narratorio = personaje, focalización interna, ocularización interna u omnisciente.
 - Homodiegéticos, si son personajes en la historia que cuentan.
 - Heterodiegéticos, si no son personajes en la historia que cuentan.

- Focalización:
 - Interna.
 - Omnisciente.
 - Plena.
 - Limitada.

- Ocularización y auricularización:
 - Interna.
 - Con marca explícita.
 - Con marca implícita.
 - Omnisciente.

En una película nos podemos encontrar con diferentes niveles diegéticos, de ahí que hayamos dejado de lado los niveles hetero / homodiscursivo y extra / intradiegético porque consideramos que contribuyen a complicar excesivamente las reflexiones sobre los recursos discursivos.

A nivel del significante, hablaremos de diversos universos diegéticos en los casos en que se produzcan relatos imbricados en el seno del relato marco o cuando en un film haya diferentes bloques narrativos. La diégesis es aplicable tanto al conjunto del film como a cada uno de los narradores, puesto que los relatos pueden o no estar relacionados con una situación espacio-temporal inscrita en el marco global.

Desde esta perspectiva, el meganarrador se situaría siempre en el estrato extradiegético global del relato e intervendría en el nivel intradiegético a través de enunciaciones delegadas y marcas en el significante, pero podría también personificarse a nivel autodiegético o como narrador de primer nivel (en este caso, enunciación delegada asimismo) siempre y cuando su relato vehiculara una diégesis a la que fuera ajeno en la perspectiva espacio-temporal (por ejemplo, la invitación a presenciar *Psicosis* de Alfred Hitchcock ante el telón, el director de orquesta en *Moulin Rouge*, el “barco” en *Titanic*; o un narrador de primer nivel que cuenta “todo” el relato al espectador cuando no se sitúa en la temporalidad de este relato, sea como *voz over* (el caso de *Bienvenido Mr. Marshall*) o como personaje (el caso de *La Ronda* –autor personificado–, *El crepúsculo de los dioses* –narrador que cuenta la historia desde un espacio-tiempo imposible, la muerte–, y tantos y tantos films en que el narrador de primer nivel (que cuenta “todo”) se sitúa en el presente para contar algo del pasado, con lo que podría, a su vez, ser también homodiegético, aunque esto es fuertemente discutible, ya que no puede asegurarse que es la misma persona (el paso del tiempo reformula su identidad en la historia).

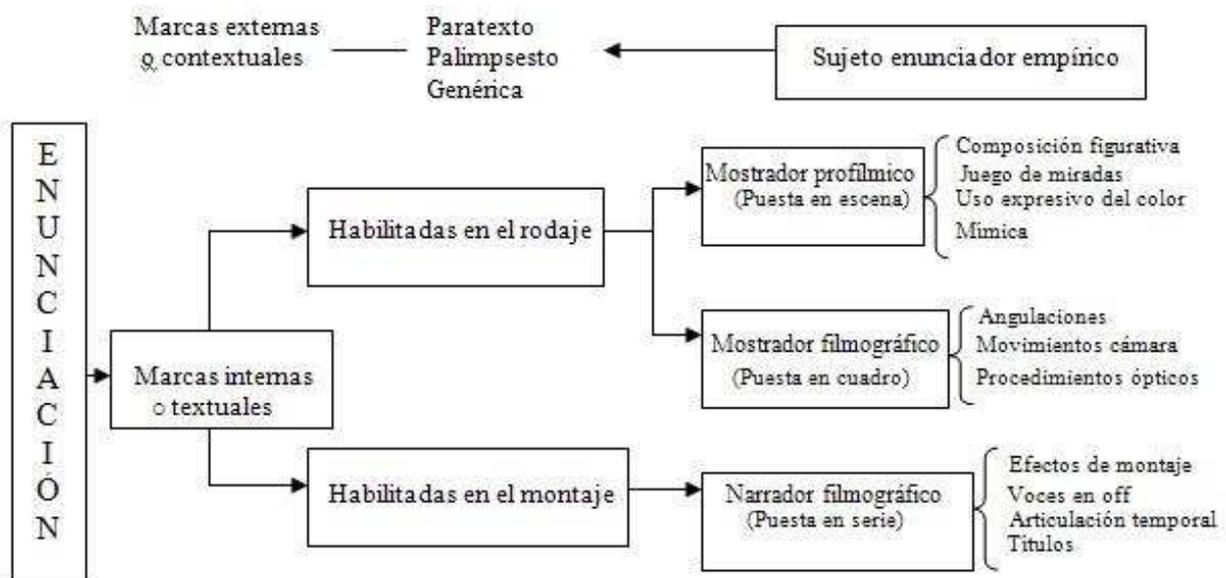
Siguiendo con este planteamiento, en la medida en que se produjeran relatos dentro del relato y estos no estuvieran vinculados entre sí y/o con el relato marco, para cada nuevo narrador habría un nuevo nivel diegético para el que se convertiría el de origen en extradiegético, salvo que su

contenido supusiera una *expansión* por *compleción* (cubriendo una elipsis) o *adición* (incorporando nuevos elementos)

La enunciación fílmica y sus marcas.

Hemos abordado dos de los aspectos más evidentes de la enunciación, enunciador y enunciatario, y reflexionaremos ahora en torno a las marcas explícitas (internas o externas) y a las implícitas (ausencias). Es precisamente en este apartado donde cabe situar la más significativa fuerza discursiva del texto cinematográfico puesto que a la elección de un punto de vista determinado se suma la fijación de éste sobre el significante, el *cómo*, que nunca es casual, y la utilización de las relaciones espacio temporales.

La inserción de marcas enunciativas tiene lugar a lo largo de los distintos procesos de construcción del artefacto fílmico, cada uno de cuyos mecanismos la hace posible, actuando esencialmente sobre los códigos:



La enunciación siempre interviene ya que sin ella no podría existir enunciado; cuando hablamos de marcas, nos referimos a la presencia directa en el significante de elementos tangibles que la desvelan; de no existir tales marcas, nos encontraríamos ante un “encubrimiento”, lo que corresponde al M.R.I. y, en general, al cine dominante y hegemónico: el sujeto enunciador oculta sus huellas para posibilitar el éxito de los mecanismos de identificación.

Metz desarrolla una taxonomía muy completa. En su formulación habla de un supuesto régimen objetivo a caballo entre la transparencia y la marca enunciativa, según su tratamiento en el *continuum* filmico, que implica los componentes más elementales del relato cinematográfico: los signos de puntuación, los estilos y géneros, las distorsiones ópticas o acústicas, *travellings*, movimientos de cámara, virados... es decir, actuaciones directas sobre el significante en un nivel en que la marca enunciativa no la provoca una intervención específica que se manifiesta como tal sino un desplazamiento del uso habitual de un mecanismo propio del modelo de representación dominante que se autodefine por un rebasamiento de los límites de la transparencia, hasta el punto que se puede considerar una marca la ausencia de intervención enunciativa allá donde es esperada por el espectador.

Así pues, la marca enunciativa –en el interior del filme– puede de hecho manifestarse 1) por una inscripción específica que ancla su presencia en el significante haciendo uso de un referente que remite al ente enunciador, o 2) por un *desplazamiento* de cualquiera de los mecanismos de producción signifiante. Un elemento tan aparentemente inocente como la puntuación, cuyo trabajo consiste –en el modelo dominante– en mantener la neutralidad de la representación al ocultar las elecciones llevadas a cabo por el ente enunciador (Metz, 1972b: 70) que difumina así las profundas modificaciones que hubieran implicado otras decisiones, puede ser un factor enunciativo de primer orden si se utiliza con fines de desvelamiento. En el extremo opuesto, la mirada a cámara (y también la palabra) es un evidente procedimiento enunciativo de carácter interpelativo, un caso de *enunciación enunciada* (Casetti, 1989: 49) que, salvo en aquellas

situaciones en que se trate de una continuidad en el eje óptico por la relación de plano-contraplano, tiene el poder de “encender las estructuras basilares de un filme” al incorporar un “*punto de incandescencia*” (Casetti, 1989: 39-40) porque desvela lo habitualmente escondido (un fuera de campo en el que se sitúa la mirada espectral y que se corresponde con la posición de la cámara y su trabajo) y hace consciente la presencia del espectador en la sala de proyección (factor metalingüístico que descorre las cortinas del juego de enmascaramiento) al tiempo que se constituye en *marca de marca* por la constatación que supone de la infracción de un orden canónico.

Puesto que el filme unifica instancia percibida e instancia percibiente (Metz, 1964: 79), gran parte de los movimientos de cámara y mecanismos de producción significativa tienen por objeto la constitución de una mirada verosímil sobre un objeto que es, en principio, inverosímil. Los procedimientos de sutura y la búsqueda de un efecto-verdad se alían para dotar de *una sola* dirección de sentido al discurso filmico, trayectoria para la que la marca enunciativa pasa a ser un obstáculo por la producción de efectos de extrañamiento que conlleva.

Lo cierto es que, resumiendo, podemos afirmar:

- Que la presencia enunciativa es inmanente a la constitución de cualquier texto audiovisual. Se muestra o se oculta de acuerdo con sus objetivos discursivos y, por tanto, constituye dos tipos de discurso:
 - Clausurado, transparente, con una dirección de sentido unívoca.
 - Parcialmente abierto, que evidencia las marcas de enunciación y, con ello, genera un texto polisémico.

Puede parecer contradictorio que, detectando marcas de enunciación, el discurso se identifique como abierto, pero consideramos que la marca se desvela a sí misma con su presencia, permitiendo al espectador la posibilidad de interpretación desde un estadio en que la identificación no ciega sus recursos hermenéuticos; es más, el texto en que se ha ocultado la

enunciación es, en realidad, el más discursivo: no dice de sí mismo que es un discurso, que es portador de una voluntad persuasiva. Sin embargo, el texto portador de marcas enunciativas se declara discurso y afronta el riesgo de que su dirección de sentido pueda desviarse; no puede haber engaño allá donde la intención es declarada.

Christian Metz (1991) propone un recorrido exhaustivo de las marcas enunciativas que nos debe servir de referencia para su identificación de acuerdo con la manifestación específica que tienen en el film. Remitimos a tal clasificación, toda vez que no tenemos aquí margen para un desarrollo más amplio.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, JACQUES, BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M., *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1993.
- AUMONT, JACQUES, *El ojo interminable*, Barcelona, Paidós, 1997.
- BETTETINI, GIANFRANCO, *Tiempo de la expresión cinematográfica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- CANET, FERNANDO Y PRÓSPER, JOSEP, *Narrativa audiovisual. Estrategias y recursos*, Madrid, Síntesis, 2009.
- CASETTI, FRANCESCO, “Les yeux dans les yeux”, en *Communications núm. 38: Enonciation et cinéma*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- CASETTI, FRANCESCO, *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1989.
- CASETTI, FRANCESCO Y DI CHIO, FEDERICO, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991.
- COMPANY, JUAN MIGUEL, *El trazo de la letra en la imagen*, Madrid, Cátedra, 1987.
- GARDIES, ANDRE, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993a.
- GARDIES, ANDRE, *L’espace au cinéma*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1993b.
- GAUDREULT, ANDRÉ Y JOST, FRANÇOIS, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.
- JOST, FRANÇOIS, “Narration(s): en deçà et au-delà”, en *Communications núm. 38: Enonciation et cinéma*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- JOST, FRANÇOIS, *L’Oeil-Caméra. Entre film et roman*, Lyon, P.U.L., 1987.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, *Discurso, Figura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- METZ, CHRISTIAN, “Le cinéma: langue ou langage?”, en *Communications núm. 4: Recherches sémiologiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.
- METZ, CHRISTIAN, *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972a.
- METZ, CHRISTIAN, “Ponctuations et demarcations dans le film de diégèse”, en *Cahiers du Cinéma*, 234-235, Diciembre-Enero-Febrero, 1972b.
- METZ, CHRISTIAN, *L’énontiation impersonnelle ou le site du film*, París, Klincksieck, 1991
- RICOEUR, PAUL, “Prólogo” a GAUDREULT, ANDRE, *Du littéraire au filmique. Systeme du recit*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1988.
- RICOEUR, PAUL, *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999.

- SIMON, JEAN-PAUL, "Enonciation et narration", en *Communications* núm. 38: *Enonciation et cinéma*, , Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- WHITE, HAYDEN, *El contenido de la forma narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992.
- ZUNZUNEGUI, SANTOS, *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, Cátedra, 1994.