

Saber y mirar.
**Una propuesta de reformulación de los conceptos de
focalización y ocularización en los discursos audiovisuales**

Francisco Javier Gómez Tarín
Universitat Jaume I. Castellón

I.

Cuando François Jost, a partir de los trabajos de Gérard Genette, estableció la diferencia entre la focalización (saber) y la ocularización (mirar) para los discursos audiovisuales, separándose así de una tradición secular que había aplicado sistemáticamente los estudios de la teoría literaria al discurso fílmico, compartimentó y jerarquizó un sistema de relaciones que, con mayor o menor eficacia, ha venido funcionando prácticamente hasta nuestros días (con diversas matizaciones, por supuesto). Paralelamente, la carga cultural empirista-racionalista-positivista que atenaza nuestros compromisos con la reflexión teórica ha venido imponiendo una y otra vez un mecanismo de tipologización y etiquetado que promueve la proliferación *ad infinitum* de nuevos conceptos y jerarquías. El problema de este proceso es que en muchas ocasiones *los árboles no nos dejan ver el bosque*.

Formulemos una pregunta inicial: ¿puede separarse el mecanismo narrativo de los recursos expresivos que lo edifican? Dicho en otros términos: ¿no deberíamos establecer las tipologías de forma relacional teniendo siempre en mente los procesos narrativos y, en última instancia, la enunciación? La respuesta nos lleva a constatar el vínculo que sigue existiendo entre la teoría literaria y la teoría fílmica (que debemos ampliar al audiovisual en general).

No se trata aquí de negar la importancia que la teoría literaria ha tenido para el establecimiento de conceptos aplicables al terreno audiovisual, pero esa herencia, aun siendo positiva, no puede constituir un corsé que nos impida avanzar en un terreno que, cuando menos, es complejo y mudable: primero la modernidad cinematográfica, pero más tarde la publicidad, el video-clip, la video-creación, la animación infográfica, el multimedia, el hipermedia, etc., han desmembrado para siempre el edificio en que se sustentaban las teorías más clásicas y, aparentemente, robustas.

A lo largo de los años, muchos autores han remodelado las propuestas de Jost o han enfrentado las particularidades del audiovisual desde otras perspectivas. No podemos hacer aquí un recorrido exhaustivo, como es lógico, pero es necesario recordar algunos precedentes.

II.

En la tradición anglosajona el relato literario se concibe a través del planteamiento mostrativo (*showing*) y el discursivo (*telling*); la narración, pues, se articula sobre la

mostración, combinación que se aproxima al relato actual y al cine en particular. La corriente angloamericana sustituye de esta forma diégesis y mimesis por los términos *telling* y *showing* (decir - mostrar) a partir de las teorías formuladas por Phillippe Lubbock en *The craft of fiction*, texto escrito en 1921. Tom Gunning, en colaboración con André Gaudreault, aplica estos términos al modo de representación cinematográfico estableciendo una dualidad que no necesariamente se ajusta a la dicotomía MRI (Modo de representación institucional) vs MR. (Modo de representación primitivo), sino que, en el seno de cada modelo, apunta marcas graduales de ambas concepciones: un cine de atracciones vs un cine de integración narrativa.

Gaudreault, al preguntarse *quién habla* en un film (enunciación) y, posteriormente, *quién ve* (a través de qué punto de vista), problematiza la enunciación que precede a la focalización desde el interior del propio relato cinematográfico y establece las relaciones – diferencias entre narrativa escrita y cine (o, al menos, introduce importantes dudas):

Relato escritural	Relato filmico
Autor (escritor)	Autor (cineasta)
Autor implícito, autor abstracto, etc.	<i>Grand imagier</i> (¿primera instancia?)
Narrador escritural (¿primera instancia?)	Narrador verbal

(Gaudreault, 1988: 11)

Wayne C. Booth, de la escuela de Chicago, en *La retórica de la ficción* (*The rhetoric of Fiction*, original de 1961), se plantea como cuestión fundamental diferenciar autor de narrador y afirma que el autor de una novela utiliza diversas máscaras o recursos retóricos para trasladar al lector las ideas o visiones de mundo que le interesa transmitir; puesto que “ninguno de nuestros vocablos para los varios aspectos del narrador es completamente correcto. ‘Persona’, ‘máscara’ y ‘narrador’ se usan a veces, pero más comúnmente se refieren al portavoz en la obra que es, después de todo, solamente uno de los elementos creados por el autor implícito y que puede separarse de él con grandes ironías. Usualmente ‘narrador’ se usa como equivalente al ‘yo’ de una obra, pero el ‘yo’ raramente es idéntico a la imagen implícita del artista” (Booth, 1978: 68), la distinción entre la neutralidad y el partidismo no se puede afirmar como una cuestión que afecte al autor. Para Booth el autor no es neutral; por definición conoce todo, ya que lo inventa, pero el narrador sí puede serlo, como voz que habla, que cuenta las cosas en el seno de la novela; la cuestión del punto de vista limitado afecta sólo al narrador. El concepto fundamental que establece entre narrador y autor es el de *Autor Implícito* (*Implied Autor*) o autor implicado. No es el autor real sino el que está dentro de la obra: “el autor crea una imagen de sí mismo y otra imagen de su lector; forma a su lector, forma a su segundo ego y la lectura más afortunada es aquella en donde los seres creados, autor y lector, pueden hallar un acuerdo completo” (Booth, 1978: 129).

Pero la reformulación más importante la hace Gerard Genette (1989) en *Figuras III* - que data de 1972-, con una distinción básica entre *Modo* (distancia y perspectiva) y *Voz* (tiempo, persona y nivel). El *Modo* corresponde a los diversos aspectos de la visión, es quién ve y la voz es quién habla; es decir, se distingue el narrador, si es personaje o no, y se distingue cómo se ven las cosas y por quién. La *perspectiva* se corresponde aproximadamente con las clasificaciones previas que habían formulado Todorov y Pouillon; distingue entre:

- 1) *Focalización 0* u omnisciente, cuando no hay una focalización precisa.
- 2) *Focalización Interna*, a través de la consciencia de un personaje; cuente quien lo cuente (voz), que a su vez se divide:
 - a. *Fija*. Saber de un mismo personaje. La teorizada por Henry James.
 - b. *Variable*. Saber de varios personajes correspondientes a diversas partes de la novela, fija para cada parte y el conjunto como suma.
 - c. *Múltiple*. Un mismo hecho es conocido desde diversos puntos de vista. Se parece mucho a la focalización 0 porque se acumulan todos los aspectos.
- 3) *Focalización externa*, que no penetra en ninguna de las conciencias; visto desde fuera.

Genette no utiliza los términos “punto de vista” ni “visión” porque se ligan a la mirada y él trata de conocimiento (saber), por eso habla de focalización. Hay que observar que antes de Genette focalización era lo que expresaba James *a través de la conciencia de un personaje*, que corresponde aquí a la focalización interna fija. La combinación de diversos tipos de focalización da como resultado el concepto de *polimodalidad*. Nos movemos, pues, en el seno de artificios que dependen de las habilidades del autor, capaz de superar cualquier tipo de limitación en la construcción de la narración.

La voz es quién habla y Genette distingue tres categorías: *Persona*, *Tiempo* y *Nivel*. La persona es el narrador, categoría de ficción diferente del autor que puede ser o no uno de los personajes; distingue entre *Homodiegético* (narrador personaje) y *Heterodiegético* (narrador no personaje, no interviene en la acción). El tiempo, dentro de la voz, es una categoría que se refiere a la comparación entre la situación temporal en que se establece la narración y los hechos que se narran; desde este punto de vista puede ser ulterior, anterior o simultáneo. Cuando hay cruces de todo tipo, Genette habla de *narración intercalada*. Por lo que respecta al nivel, todo cuanto se narra puede encontrarse en el *intradiegético* (forma parte de la historia narrada), *extradiegético* (fuera de la historia) o *metadiegético* (historias que se cuentan dentro de una primaria; segundos niveles de la narración, terceros...) *Figuras III* nos brinda una terminología que ha sido utilizada y readaptada posteriormente con cierta flexibilidad.

La primera distinción importante es la que se debe establecer entre *autor*, *narrador*, *instancia narrativa* y *personaje-narrador* (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1993: 110-112). La confusión de términos ha llevado a algunos autores con marcada trayectoria de teoría literaria a negar la figura propuesta por Booth del *Autor Implícito* (similar al *meganarrador* de Gaudreault en el terreno cinematográfico). Esta consideración evita la proliferación de *figuras de papel* y quizás es fructífera en el terreno literario, puesto que parece incuestionable que es el autor quien escribe y quien se coloca en el relato como narrador implícito o explícito, pero este es un ejercicio pragmático que no se adapta al cine con la misma facilidad porque:

- 1) no podemos en modo alguno considerar la existencia de un autor individual sino de un marco de referencia colectivo, medios e infraestructuras (autor real);
- 2) el ente que decide tampoco es individual sino resultado de funciones (autor implícito o meganarrador);
- 3) la coincidencia o no de un narrador con la figura del meganarrador depende del procedimiento y estructura fijados para el film;
- 4) puede darse una amplia proliferación de voces narrativas, y
- 5) los procedimientos narrativos implican la puesta en escena de una serie de focalizaciones, ocularizaciones y auricularizaciones que, a su vez, constituyen un abanico multiforme.

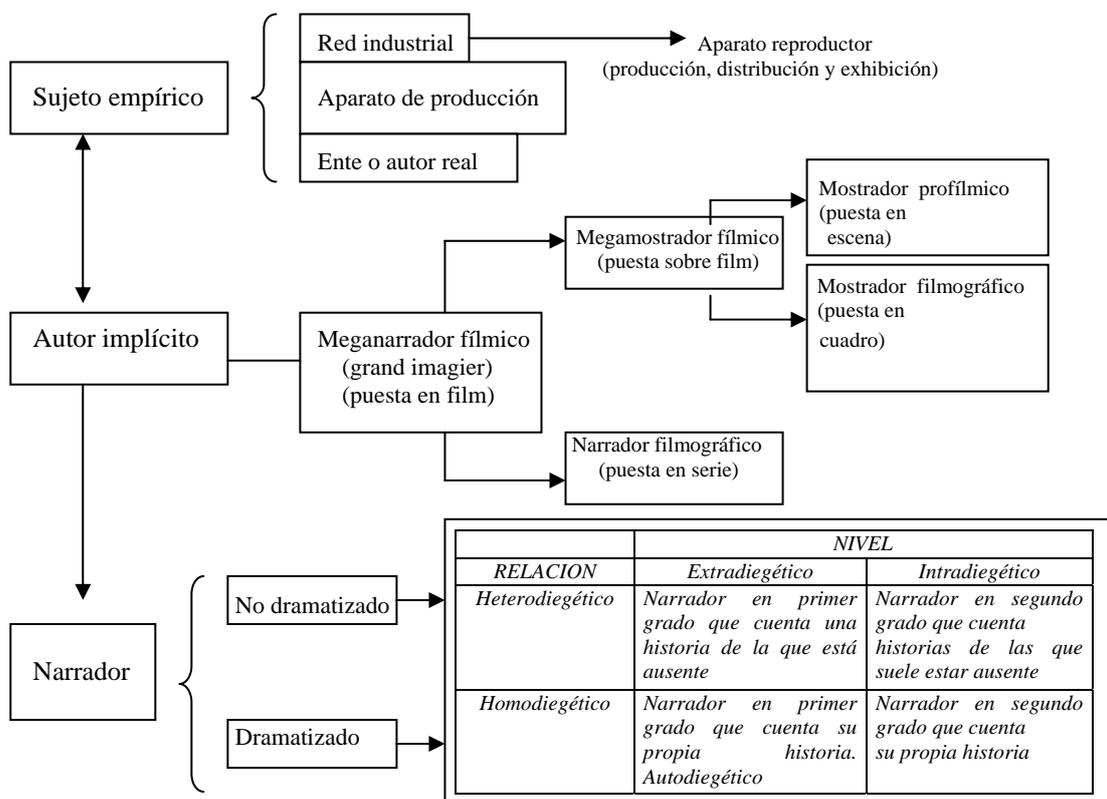
El narrador, entendido como personaje en el seno de la diégesis, cumple una función informativa frente a otro u otros personajes al tiempo que se constituye en intermediario entre la historia y el espectador (Prósper, 1991: 19); su grado de integración en los acontecimientos que se narran recorre la gama que separa su participación o no en ellos y, en el primer caso, desde la posición de protagonista, de secundario o de testigo (Prósper, 1991: 24). Por lo que respecta al narratorio, cabe la posibilidad de su inscripción o no en el film como personaje de la ficción pero, en cualquier caso, desde el mismo momento en que el discurso es formulado, el ente enunciador trabaja sobre la base de lo que Umberto Eco denomina un “lector modelo”, que no es otra cosa que “un conjunto de *condiciones de felicidad*, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado” (Eco, 1987: 89). Nos encontramos, pues, con la proliferación de etiquetas a partir de un esquema base cuya procedencia es literaria.

III.

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 enunciador. 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, pues “hay que pensar que el estatuto de todo narrador fílmico que se manifieste verbalmente cambiará radicalmente según este se autorice, o no, a proferir un (o varios) ‘yo’ para autodesignarse” (Gaudreault, 1988: 174).

El origen de cualquier texto es 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, y 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 enunciador en tanto que *aparato-sujeto* y su toma de posición respecto a la organización interna y estructural del enunciado.



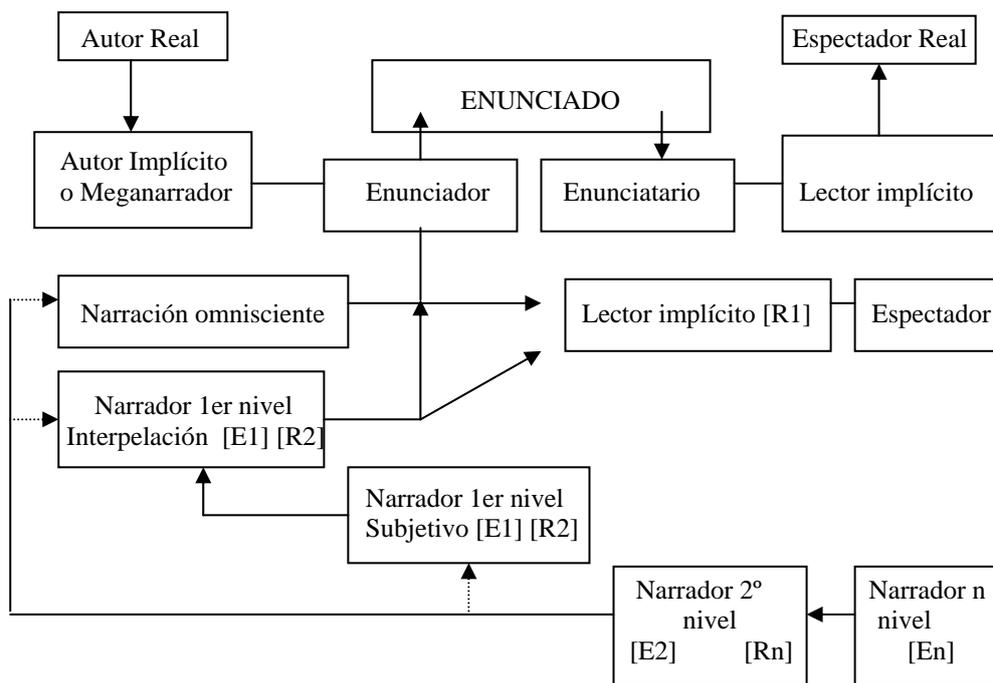
La procedencia de la teoría literaria, al tiempo que ayuda sensiblemente al conocimiento de los parámetros enunciativos, genera cierta incoherencia en tanto en cuanto no hace distinción entre lo que el narrador sabe y lo que ve la cámara (en el hecho fílmico, no necesariamente el narrador y la cámara deben coincidir). Por otro lado, queda sin cerrar la posibilidad de un narrador metadieético (diferente de la formulación de Genette como relato secundario), muy factible en el cine arropado precisamente por su carácter metadiscursivo.

Las marcas de enunciación, las improntas del meganarrador o autor implícito, que son una parte esencial del mecanismo discursivo, 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. Aun aceptando las tipologías de Genette para el “saber”, la focalización no tiene por qué coincidir con aquello que la cámara muestra.

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 fílmico (el haz de luz proyectado) al ojo físico y real del lector, 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, 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.

La presencia en el film de narradores (enunciaciones delegadas, que denominaremos [E]) exige 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 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. La esencia del proceso no se cimenta sobre cada una de sus partes, sino sobre la interrelación que se produce entre ellas. Desde tal perspectiva, Casetti (1983: 89-91) ha establecido muy oportunamente una serie de tipologías para el enunciatario, siempre de forma relacional: 1) relación de equilibrio, cuando enunciador y enunciatario se mantienen en un plano de igualdad; 2) relación de interpelación; 3) visión subjetiva (cámara subjetiva), y 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, y 4) Cámara = Visión objetiva irreal. Es decir, 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 narratarios que se pueden habilitar por el relato siempre remiten a narradores de segundo grado también en el interior de la ficción, 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 film, 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, de forma que, aun siendo el mismo emisor, cambia de 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 cualesquiera otras.

La distinción entre “seres de papel” o reales es funcional en los niveles del estudio pero provoca múltiples contradicciones porque no puede despreciarse la necesaria gradualidad y el espectador se convierte en autor en el proceso de lectura e interpretación, es él quien construye el texto y es él quien, en última instancia, le adjudica un sentido global basándose en la particular descodificación de cada marca enunciativa, convertida en discursiva porque el discurso está ya integrado en el conjunto del proceso comunicativo. Toda taxonomía es ilusoria e incompleta, pero esta es la grandeza de una búsqueda que es consciente de que *el todo* no es alcanzable ni deseable, de que cada parte es una reflexión autónoma y creativa.

IV.

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, pero “la necesaria implicación del espectador conduce a una relación ternaria y no binaria, cuyos tres términos son el enunciador, los personajes y el enunciatario” (Gardies, 1993b: 180). Esta configuración triádica se puede materializar gráficamente:

- | | | |
|----------------------------|----------------|----------------|
| 1. En > Sp < P | 2. En > Sp = P | 3. En > Sp > P |
| 4. En = Sp < P (imposible) | 5. En = Sp = P | 6. En = Sp > P |
- (Gardies, 1993b: 205)

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; no puede producirse un privilegio para el personaje por encima de él.

Por su parte, Edward Branigan -referido en Pommer (1996: 43-44)- niega la posibilidad de llegar a la identificación en un film de un narrador primigenio como consecuencia de la propia estructura de la narración cinematográfica, puesto que ésta elimina todo vestigio de enunciación por la multiplicación de los puntos de vista. Los cambios de punto de vista son obtenidos por la sucesión de niveles narrativos embebidos unos en otros, de

tal forma que fragmentos del texto pueden tener consistencia propia y el conjunto se dota de una “distancia” interna (“*A grand summation of all the points of view – a point of over-view*”). Como es frecuente en los teóricos americanos, el juicio de valor sobre las estructuras fílmicas se radica en el modelo hegemónico, como si no pudiera existir otro diferenciado

El propio Branigan, analizando el film de Alfred Hitchcock *Falso culpable* (*The Wrong Man*, 1957), cataloga una serie de figuras para los distintos narradores en el film: 1. *Historical autor*; 2. *Implied autor*; 3. *Extra-fictional narrator*; 4. *Nondiegetic narrator*; 5. *(Implied) diegetic narrator*; 6. *Nonfocalized narration (character as agent)*; 7. *External focalization*; 8. *Internal focalization (surface)*; 9. *Internal focalization (depth)* (Branigan, 1992: 111-112)

Como vemos, aparecen figuras de las que ya nos hemos ocupado (autor implícito [2] o narrador omnisciente [6]) y otras que se ajustan parcialmente a la clasificación formulada por Genette. Sin embargo, el problema que vemos en esta constitución de entes narrativos es la fusión entre modalidades del saber y del punto de vista que, para nosotros, deben obedecer a diferentes procesos, a partir de los cuales la instancia del *saber* cobra el nombre de *focalización* mientras que la del *ver* recibe el de *ocularización*.

V.

Una primera aproximación al problema terminológico la lleva a cabo François Jost (1983: 204) al establecer un gráfico sobre el nivel de narración extradiegético, donde ya utiliza el término *ocularización*. 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. Así, 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 fílmica 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 tiempo, la mirada sobre la escena).

Jost propone el término *ocularización* (visión) frente al de *focalización* (saber). Respeto en la focalización los parámetros de Genette, pero que matiza en cada categoría:

- 1) *Focalización 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).
- 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)

Así, en la serie negra, cuando se crea un clima de suspense, en general estamos ante una focalización espectadora; en los casos en que sabemos menos que el personaje (detective) estamos ante una focalización externa. Las películas con una voz *off* que informa de los deseos, recuerdos o pensamientos, responden a una focalización interna; si el *off* informa sobre acontecimientos, la focalización es espectadora (si sabemos más que el personaje).

Pero el cine puede mostrar lo que ve el personaje y decir lo que piensa; si no se quiere restringir el análisis del film al estudio de la imagen se ha de tener en cuenta este proceso. Jost conserva 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. Descriptiva.

- 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).
 - 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.

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).

La distinción entre “lo visto” y “lo sabido” forma parte constitutiva del relato cinematográfico (Jost, 1987: 14), que no puede articularse sin tal mecanismo; sin embargo, la focalización se deduce en muchas ocasiones de la ocularización, aunque ambas no se imbriquen, ya que hay una desigualdad manifiesta entre la visión del espectador y la del personaje que, sólo ante diferentes percepciones que impliquen una heterogeneidad cognitiva de las funciones narrativas, determina una focalización específica (Jost, 1987: 65) y, en consecuencia, si lo percibido contribuye a la construcción de un “saber diegético”, parece lógico considerar que una parte de ese saber se genera a partir de la ocularización (Jost, 1987: 64). La focalización, al contrario que la ocularización y la auricularización, es un fenómeno polimorfo, una componente intersemiótica.

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 un 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 una sola: o el plano se ancla en la mirada de una instancia interna a la diégesis (ocularización interna) o no (ocularización cero).

No obstante, aunque seguimos manteniendo nuestra terminología en los términos de Jost (focalización como “saber”, ocularización como “ver” y auricularización como “oír”) nos parece muy significativa la propuesta de Gardies, de la que a continuación nos hacemos eco. No habilitarla obedece esencialmente a la proliferación de nuevos términos, que inciden negativamente en la necesaria claridad que hay que buscar para estructuras de por sí tan complejas, pero, al igual que hemos adoptado en otro lugar su concepto de “esfera especular”, sus planteamientos nos serán de gran utilidad.

En primer lugar, hay que destacar su concepción triádica que establece tres términos: *mostración*, *localización* y *polarización*. Hay evidentes similitudes: *localización* = *posición de la cámara*, *orden tecnológico*; *mostración* = *ocularización* = *punto de vista óptico* = *ver*; *polarización* = *focalización* = *saber*

Habla de “localización” para designar el aspecto tecnológico de la posición del objetivo y dice que lo visible corresponde a lo asertivo y lo no visible a lo hipotético, operaciones implícitas en el terreno de la *mostración*. La *mostración* sustituye al término de ocularización de Jost y se implica en los aspectos narrativos. Hay *mostración interna* en la cámara subjetiva (el esquema más evidente) y reconoce también la primaria y secundaria de Jost (esta última cuando es la línea la que opera sobre la dirección de mirada por *mostración* en primer término del cuerpo del actante: el espectador ve lo que ve el personaje y a este también). Hay *mostración externa* (lo más habitual) que puede ser con acto de enunciación marcado o enmascarado (el normal).

Para la focalización, utiliza el término de *polarización* y tres *polos de saber* que engloban las relaciones entre enunciador - espectador - personaje, de forma que hay seis posibilidades, como antes ya habíamos visto. Bautiza estas posibilidades como *polarización*

personaje (2 y 5), polarización espectador (6), polarización enunciador (1 y 2) (Gardies, 1993a: 102-108).

La propuesta es más que sugerente porque no sólo no confunde los elementos “saber” y “ver” sino que establece entre ellos un orden jerárquico: el “aparato” que filma (la cámara) produce un componente visual al actuar sobre el profílmico (localización) que deviene en un determinado punto de vista que adjudicamos a un narrador o a un personaje (mostración) y sobre el que se desarrolla un flujo de saberes (polarización) en los que intervienen los tres elementos en comunicación: enunciador, personaje y espectador.

VI.

Jacques Aumont (1983) diferencia cuatro concepciones del “punto de vista”:

- 1) El lugar desde el que se produce la mirada (emplazamiento) que el cine multiplica mediante los sucesivos cambios de plano (montaje analítico) y, por otro lado, sintetiza por los movimientos de cámara.
- 2) La propia mirada, en tanto que “cuadro”, organizada según las bases de la perspectiva centrada heredada en nuestra cultura, cuyo principal problema es la relación superficie – profundidad (*illusion de profondeur*).
- 3) El punto de vista narrativo: correspondencia de la mirada – cuadro con la representación de la mirada de un personaje y/o el autor.
- 4) El juicio del narrador sobre el acontecimiento, que es una sobredeterminación que se impone jerárquicamente al resto de concepciones y que responde a una actitud intelectual, moral y/o ideológica.

Estas cuatro perspectivas (*mirada desde, imagen encuadrada, representación, enunciación*) se dan en todos los casos, responden a la jerarquía del establecimiento del punto de vista global, que es el resultante: el “autor”, transformado en un ente ficticio, recorta una historia de un mundo irreal y la impregna con su juicio, ofreciendo a la mirada del espectador la suya propia, mediada por una tecnología que, a su vez, le condiciona.

La huella más significativa que permanece del autor en el texto es, precisamente, su mirada, ya que el artefacto fílmico es una consecuencia de la aplicación de un punto de vista, de una percepción y concepción de mundo. La propia película es, en sí misma, una mirada sobre un universo imaginario –ficcional- que arrastra tras de sí todo un bagaje cultural y social, pero dentro de ella, fruto de su condición polisémica, se establecen otros juegos de miradas que responden a múltiples entes: narradores, personajes o la misma cámara. Un estudio sistematizado de estas “presencias” en el film, debe tener en cuenta la adscripción de la mirada como enunciación, como narrador, como personaje, pero también –en la relación con el espectador- en cuanto su constitución como “cámara” o como “ojo”; así, François Jost

(1992: 81-83) habla de “máscaras de la enunciación” para la ocularización cero, a través de la que se oculta el ente discursivo, e incorpora la “marca” como punto de quiebra de la máscara.

La mirada es la plasmación de un acto de representación procedente del profílmico y se constituye a sí misma en nueva representación en cuyo interior fluye la enunciación; el ente enunciador está presente a lo largo de todo el proceso, marcando con su huella todos y cada uno de los elementos parciales, pero es en ese mecanismo –el del cómo ve- donde su manifestación es más explícita. No importa, pues, que el MRI haya buscado en la transparencia, en el borrado enunciativo, una negación de la subjetividad: no es posible desligar la enunciación del enunciado, y es ahí donde el discurso cobra vida, puesto que “el narrador filmográfico de la institución en que se ha convertido el cine ha sido principalmente (y lo sigue siendo hoy) un *narrador con tendencia mostrativa*... Recurre a toda una serie de técnicas capaces de transformar su enunciación discursiva en (aparición de) enunciación histórica... El montaje más narrativo siempre es discurso, acto de enunciación, incluso cuando se pone al servicio del relato más transparente” (Gaudreault, 1988: 125)

VII.

Como hemos podido comprobar, cada autor plantea unos términos diferentes para el complejo mapa de recursos narratológicos relativos a la presencia o no del narrador, a los saberes y a los puntos de vista. Esto es lógico si tenemos en cuenta la multiplicación de teorías literarias aplicadas y cómo estos recursos adquieren un matiz diferencial en el terreno fílmico. En nuestro criterio, se hace indispensable liberar a estas teorías de los planteamientos literarios y hacerlas lo más concretas que sea posible en el espacio cinematográfico. Se quiere decir con esto que la proliferación lleva consigo más riesgos que ventajas.

Lo primero que se debe señalar es la diferenciación entre el ente enunciador y el uso que este hace de elementos delegados, interpuestos y puntos de vista (en tanto ocularizaciones y auricularizaciones), puesto que no necesariamente los unos implican a los otros.

Se había establecido antes 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, puesto que es la figura teórica que lo edifica. Lo importante es 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 la gama de opciones que las recorren; otra cosa es la disparidad cognitiva con el espectador.

Del mismo modo, por lo que respecta a la **ocularización** (y, subsidiariamente, a la auricularización), cabría distinguir entre **omnisciente** e **interna** (ni siquiera parece relevante la separación entre primaria y secundaria, toda vez que la marca existirá, sea explícita y/o implícita), ya que la espectadora se corresponde con una propuesta asimilable a la omnisciente, privilegio o no la dimensión del espectador, que es precisamente lo que hace que se multipliquen las tipologías.

Visto así, nos encontramos con que en todo relato audiovisual habrá un ente enunciador que podrá o no manifestarse y, en consecuencia, en la estructura jerárquica solamente podemos inscribir un elemento central:

- **Meganarrador** (siempre presente):
 - **Oculto** → transparencia enunciativa. Presumiblemente, focalización y ocularización omniscientes.
 - **Manifiesto**:
 - **Procesos significantes** → sigue siendo el meganarrador, que quiebra la transparencia mediante marcas en el uso de diversos recursos expresivos.
 - **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 (gradual, hasta el relato autodiegético) y ocularización omnisciente.
 - **Narradores** (siempre serán *enunciaciones delegadas*):
 - De primer nivel (extradiegéticos = relato marco): presumiblemente, narratario = 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 (intradiegéticos): presumiblemente, narratario = 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.

Ahora bien, todo esto es gradual. Se pueden dar relatos omniscientes con focalizaciones prioritariamente internas que dependerán del espacio cognitivo del espectador, o narraciones en segundo grado que son visualizadas a través de una focalización omnisciente. Es importante dejar constancia de que 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, a lo largo de la historia del cine, han sido muy frustrantes).

Este trabajo es un punto de partida que, lógicamente, debe ser ampliado con un estudio sistemático sobre la ocularización (en tanto punto de vista), la auricularización (en tanto punto de escucha) y sus diferentes imbricaciones. Estos parámetros, unidos a la focalización, permiten acceder al punto de vista enunciativo. Sin embargo, el cruce de saberes entre narradores y espectador no se puede determinar porque esto sería apostar por un discurso denotativo con toda la carga de sentido en el origen, de ahí que nos parezca más oportuno buscar una tipología restringida que apueste por la gradualidad y permita desarrollar los diversos criterios en los análisis específicos de los textos audiovisuales. Es un reto a asumir.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, JACQUES, "Le point de vue", en *Communications* núm. 38: *Enonciation et cinéma*, , Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- AUMONT, JACQUES, *El ojo interminable*, Barcelona, Paidós, 1997.
- AUMONT, JACQUES, BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M., *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1993.
- BETTETINI, GIANFRANCO, *Tiempo de la expresión cinematográfica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- BOOTH, WAYNE C., *La retórica de la ficción*, Barcelona, Antonio Bosch, 1978.
- BRANIGAN, EDWARD, *Narrative comprehension and Film*, New York, Routledge, 1992.
- CASETTI, FRANCESCO, "Les yeux dans les yeux", en *Communications* núm. 38: *Enonciation et cinéma*, , Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- COMPANY, JUAN MIGUEL, *El trazo de la letra en la imagen*, Madrid, Cátedra, 1987.
- ECO, UMBERTO, *Lector in Fabula*, Madrid, Lumen, 1987.
- GARDIES, ANDRE, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993a.
- GARDIES, ANDRE, *L'espace au cinéma*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1993b.
- GAUDREAU, ANDRE, *Du littéraire au filmique. Systeme du recit*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1988.
- GAUDREAU, ANDRÉ Y JOST, FRANÇOIS, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.
- GENETTE, GÉRARD, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- 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.
- JOST, FRANÇOIS, *Un monde à notre image. Enonciation / cinéma / télévision*, Paris, Klincksieck, 1992.
- POMMER, MAURO EDUARDO, *La question du point de vue dans le récit cinématographique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
- PROSPER RIBES, JOSÉ, *El punto de vista en la narrativa cinematográfica*, Fundación Universitaria San Pablo Ceu, Valencia, 1991.
- SIMON, JEAN-PAUL, "Enonciation et narration", en *Communications* núm. 38: *Enonciation et cinéma*, , Paris, Éditions du Seuil, 1983.