

Marta Álvarez (ed.)

IMÁGENES CONSCIENTES

AutoRepresentacioneS #2



Marta Álvarez (ed)

IMÁGENES CONSCIENTES

AutoRepresentacioneS #2

El presente volumen conjuga su interés por la representación de la figura autoral en las artes visuales –en un contexto presidido por la tensión entre su difuminación y afirmación– con otro más amplio por las formas autorreflexivas, de las cuales ese fenómeno es solo un ejemplo. Las mayúsculas del subtítulo, AutoRepresentacioneS no obedecen pues a un mero capricho: la R marca el final de la palabra autor, pero también separa el prefijo auto, que refiere en último grado a una instancia autorial pero sin exigir necesariamente personificación, remitiendo más bien a un lenguaje artístico de segundo grado, a un arte autoconsciente, un metaarte que refleja el mundo reflejándose a un tiempo. La S final da cuenta de una pluralidad de planteamientos que tiene su correlato en los diversos proyectos que confluyen aquí y que han reunido en estas páginas a investigadores universitarios y creadores para reflexionar acerca del cine, la fotografía, la pintura, la web o la televisión.

Colaboran en este estudio:

Marta Álvarez, Juan Carlos Baeza Soto, Paola Bellomi, Iván Bort Gual, María Cañas, Shaila García Catalán, Juan Francisco Ferré, Francisco Javier Gómez Tarín, Santiago Juan-Navarro, Emmanuel Larraz, Xosé Nogueira, Antonio Palao Errando, Antonio Pérez Bowie, Pascale Peyraga, Pascale Thibaudeau, Iván Villarme Álvarez, Lauro Zavala.



ISBN : 978-2-36783-009-4

ISSN : 2265-0776

Prix France : 24,90 €

www.editionsorbistertius.fr

Separata

Puede adquirir este libro en cualquier librería o en
nuestro sitio web: www.editionsorbistertius.fr

Rústica ISBN : 978-2-36783-009-4
Formato e-book PDF : 978-2-36783-013-1

Marta Álvarez (ed.)

IMÁGENES CONSCIENTES

AutoRepresentacioneS #2

Éditions Orbis Tertius

© Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône, F- 21270 BINGES
© Les auteurs

Photo de couverture : María Cañas, Fotomontaje, Serie *Los Monstruos de Hollywood*.

ISBN : 978-2-36783-009-4
ISSN : 2265-0776

ÍNDICE

Presentación. Cuestionando al autor, Marta Álvarez.....9

I. CINE

El punto de vista en el audiovisual contemporáneo. Una reformulación de conceptos enunciativos y narrativos, Francisco Javier Gómez Tarín.....27

La presentificación de la instancia narradora en el relato cinematográfico, José Antonio Pérez Bowie47

Para analizar la metaficción en cine, Lauro Zavala73

Más allá de la nación cubana: prácticas metatextuales en el cine “callejero” de Esteban Insausti, Santiago Juan-Navarro.....87

Autorretrato irónico del cineasta en Family Strip (2009) de Lluís Miñarro, Emmanuel Larraz101

Reflexiones sobre y desde la imagen. Algunas notas acerca de la (meta)obra de José Luis Guerin, Xosé Nogueira.....119

El autor implícito como modulador del sentido en las narrativas no lineales postclásicas: los filmes de Alejandro González Iñárritu y Guillermo Arriaga, José Antonio Palao Errando145

Io, don Giovanni de Carlos Saura: entre afirmación y disolución del autor, Pascale Thibaudeau.....165

El autorretrato urbano de Manoel de Oliveira: Porto da Minha Infância, Iván Villarrea Álvarez.....181

II. IMAGEN FIJA

<i>La tierra del internamiento y el cuidado del mundo. David Nebreda y las muñecas del alma fotográfica, Juan Carlos Baeza Soto</i>	201
<i>In albis (2007) de Alfonso Gortázar: en esperas de una nueva figuración pictórica, Pascale Peyraga</i>	215

III. EXTENSIÓN DEL CAMPO DEL AUTOR

<i>Fernando Arrabal 2.0: el autor y sus heterónimos en la era digital, Paola Bellomi</i>	237
<i>La obra agotada. Autoconsciencia y metadiscursividad en los episodios paródicos de las series de televisión, Iván Bort Gual</i>	253
<i>Las mejores intenciones de nuestros farsantes: co-incidencias entre Eduard Punset y Al Gore, Shaila García Catalán</i>	273

IV. EL AUTOR SOBRE EL AUTOR

<i>Entre el archivo y el espejo: María Cañas, La Archivera de Sevilla, María Cañas, Marta Álvarez</i>	293
<i>Acechando la oscuridad: el ilusionismo neobarroco de Peter Greenaway, Juan Francisco Ferré</i>	309
COLABORADORES	319

FRANCISCO JAVIER GÓMEZ TARÍN

Doctor en Comunicación Audiovisual. Ha publicado monografías sobre *Arrebato*, *A bout de souffle* y *Deseando amar*. Entre sus libros destacan *Más allá de las sombras*, *Discursos de la ausencia*, *Wong Kar-wai*, *El análisis de textos audiovisuales* y *Elementos de Narrativa Audiovisual*. Co-editor de diversos volúmenes en España y Portugal, cuenta también con numerosos artículos. Con amplia experiencia en guión, montaje y dirección de audiovisuales, es miembro fundador de los colectivos cinematográficos ACIC y YAIZA BORGES. Actualmente es Profesor Titular de *Narrativa Audiovisual y Teoría y técnica del guión* en la Universitat Jaume I de Castellón, ha sido Vicedecano Director de la Titulación de Comunicación Audiovisual, y también es director de la revista *Archivos de la Filmoteca*.

EL PUNTO DE VISTA EN EL AUDIOVISUAL CONTEMPORÁNEO: UNA REFORMULACIÓN DE CONCEPTOS ENUNCIATIVOS Y NARRATIVOS

Francisco Javier GÓMEZ-TARÍN

Departamento de Ciencias de la Comunicación

Universitat Jaume I de Castellón

España

Resumen: La herencia proveniente de la teoría literaria fue asumida por la teoría fílmica con pocas matizaciones y encuentra cada vez más problemas para su aplicación práctica en los análisis de los discursos audiovisuales. Nos parece esencial propiciar una adecuada reformulación del concepto punto de vista, suma y expresión del sentido que engloba, incardina y gobierna los diferentes recursos expresivos y narrativos que posibilitan la construcción de los discursos audiovisuales. El primer paso será pensar en cómo el ente enunciador se materializa y/o personifica en el texto y el uso que hace de tales recursos para construir la materia significante. Posteriormente, sobre tal base, estaremos en condiciones de relacionar la mirada enunciativa con la mirada en el texto, el discurso con el relato, para establecer, si hay cabida para ello, un marco relacional del punto de vista. Este texto no es un punto de llegada sino de partida.

INTRODUCCIÓN

La herencia proveniente de la teoría literaria, desde Bremond, Genette, Gaudreault, Jost, Gardies, etc. (por citar autores de nuestro contexto más inmediato), que planteó perspectivas novedosas sobre los aspectos enunciativos relativos a narradores, focalización y ocularización en el seno del discurso audiovisual, y ha sido asumida –y no pocas veces olvidada– por la teoría fílmica con escasas matizaciones, encuentra problemas para su aplicación en los análisis de los discursos audiovisuales.

En textos previos (Gómez-Tarín 2010 y 2011), nos hacíamos eco de esta problemática y proponíamos una nueva catalogación de las posibles manifestaciones y/o personificaciones del autor en el texto audiovisual, así como una reformulación de los conceptos de focalización y ocularización. Ahora bien, con independencia de retomar nuestras conclusiones anteriores como punto de partida para la propuesta que aquí aportamos, la interrelación entre todos estos conceptos nos parece esencial para propiciar una adecuada reformulación del *punto de vista*, suma y expresión del sentido que los engloba, incardina y gobierna.

Lo que intentamos aquí es establecer un marco de reflexión que, mediante la eliminación de multitud de etiquetas poco funcionales, aborde las interconexiones que los procesos enunciativos llevan a cabo para construir el punto de vista en los discursos y cómo este elemento esencial se transforma en el eje sustancial a través del cual el proceso hermenéutico puede desarrollarse por parte del analista (y, en su caso, ¿por qué no?, del mismo espectador). El primer paso para ello es pensar en cómo el ente enunciador se materializa y/o personifica en el texto y el uso que hace de los recursos expresivos y narrativos para construir la materia significativa. Sobre tal base, estaremos en condiciones de relacionar la mirada enunciativa con la mirada en el texto, el discurso con el relato, para establecer un marco relacional del *punto de vista*.

TRES EJES: NARRADOR, SABER Y AUDIOVISIÓN

Todo discurso audiovisual es el resultado de una actividad enunciativa que dispone los recursos expresivos y narrativos en torno a la transmisión de tres parámetros de base: quién narra (enunciación), qué saber se vehicula (focalización) y cómo se formula audiovisualmente (y perceptivamente) el relato (ocularización y auricularización). La constitución de un *punto de vista* afecta tanto al discurso en origen como al proceso hermenéutico y este es uno de los problemas con que nos encontramos al abordar las teorías desarrolladas al respecto. La propuesta de François Jost, a partir de Genette, para separar la focalización (saber) de la ocularización (visión) y auricularización (sonido), con ser oportuna y, desde nuestra perspectiva, más que correcta, generaba una grieta por la que han ido penetrando algunas contradicciones: lo que para Genette era un todo indesligable, se parcializaba y etiquetaba de manera diferente al aplicarlo al audiovisual. En esta operación importaba más la relación narrador–personaje o enunciación–personaje que el efecto transmisor de información al espectador, si bien Jost (1987: 67-71) dejaba intuir que lo importante era el flujo informativo. Por otro lado, el propio Todorov (1981) ya había generado un cuadro de relaciones de saber narrador–personaje y Casetti y Di Chio (1991: 246) profundizaron en las de narrador–narratario y sus vínculos con el ente enunciador.

Al tratar discursos audiovisuales, la posición de la cámara, el aparato tecnológico, dependiente de una elección enunciativa, condiciona las definiciones del saber y de la visión. Es por ello que la formulación planteada por André Gardies (1993: 102-108), separando tres términos, *localización* (posición de la cámara, de orden tecnológico), *mostración* (visión, punto de vista óptico, ocularización) y *polarización* (saber, focalización) resulta especialmente estimulante. 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, antes prácticamente ausente de las reflexiones teóricas de otros autores) produce un componente visual al actuar sobre el profilmico (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.

El protagonista del proceso es en realidad el espectador, se trata de constituir su saber.

Ciertamente, todo plano implica la colocación de la cámara en un lugar concreto del espacio físico; se trata de una cuestión mecánica, tecnológica, que obedece al modo en que se genera la imagen filmo-fotográfica. La posición de la cámara no es el resultado de un procedimiento aleatorio sino de una decisión en torno a aquella parte del profilmico que va a ser filmada (según lugar, objetivo, angulación, etc.). Este proceso es el que se denomina *localización* e implica la construcción de la mirada, que no es otra cosa que un gesto fundador que, de acuerdo con los principios de la esfera especular, ya instaura desde su concepción el ojo espectadorial. Consecuencia inmediata de la construcción del ojo por la localización, que actúa al nivel del plano, es la *mostración*, que produce la mirada y actúa al nivel del sintagma (Gardies, 1993: 195). Sus características son similares a las formuladas por Jost para la ocularización y la auricularización (en realidad, la mostración es la suma de ambas y Gardies no deja de señalarlo, incluso con la implementación de un tipo de enunciador exclusivo para la música, *le partiteur*).

El tercer parámetro es la *polarización* que se ocupa de la articulación de las informaciones producidas o transmitidas por el conjunto de materias de la expresión (icónica, verbal y musical) y no sólo constituye la relación de “saberes” en el seno del filme sino que tiene por consecuencia el posicionamiento del espectador ante la narración (Gardies 1993: 202-203). La polarización es coincidente con el concepto de focalización en Jost pero añade la incorporación del espectador al flujo narrativo; el saber espectadorial también es generado por el filme y forma parte de su entidad discursiva. Al igual que afirma Jost, la conciencia del saber asertivo (que implica ocularización y auricularización) entre el espectador y un personaje no presupone necesariamente una coincidencia óptica (Gardies 1993: 197).

UNA ESENCIA: EL PUNTO DE VISTA

Los tres ejes decisorios del ente enunciador en el seno del relato audiovisual (narradores, focalización y ocularización/auricularización) actúan, en nuestro criterio, dialéctica y simultáneamente para construir el punto de vista. Para nosotros el punto de vista es una posición/perspectiva

de carácter moral e ideológico ante el mundo que tiene su origen en la autoría del discurso y su destino en el proceso hermenéutico, sean o no coincidentes los resultados finales de la fruición. Por tanto, en la línea que construye tal perspectiva hay dos tipos de discurso: el discurso en origen (voluntad enunciativa) y el discurso del texto (resultado de la interpretación espectral), siendo este último el que podemos denominar, de facto, el discurso-discurso, el verdadero discurso, puesto que es la actualización hermenéutica la que le confiere vigencia. En tanto su actualización no se de, únicamente nos podemos referir a un *espacio textual* (término este acuñado en su día por Jenaro Talens y Juan Miguel Company cuyo eco mereció ser mucho más contundente pero que contó con el problema habitual en nuestros lares de no ser formulado en inglés ni propuesto por la teoría anglosajona).

Lo que importa es qué información es transmitida al espectador por la suma de todos estos factores, atendiendo a ellos de forma simultánea. El *ente enunciator*, denominado *autor implícito* o *meganarrador* (la terminología nos es indiferente, aunque nos inclinamos por la utilización del término meganarrador) siempre está presente en todo relato audiovisual, puesto que es la figura teórica, el ente conceptual que lo edifica. Tal enunciator puede o no tener presencia explícita en el significante, bien a través de marcas, bien mediante enunciaciones delegadas, de acuerdo al siguiente esquema:

Meganarrador (siempre presente y en la cima de la jerarquía, ya que controla todo):

- **Oculto** → Transparencia enunciativa.
- **Manifiesto:**
 - *Mediante procesos significantes* → Quiebra la transparencia a través de su evidenciación mediante marcas enunciativas en el significante.
 - *Con desvelamiento del dispositivo.* Siempre gradual.
 - *Sin desvelamiento del dispositivo.* Siempre gradual.
 - *Como instancia narradora:*
 - *Rótulos* → Informaciones e índices.
 - *Voces* (enunciación delegada): **MATERIALIZACIÓN**
 - *Over* (narrador no personaje).
 - *Off* (narrador autor, en casos extremos).
 - *Narradores* (enunciación delegada): **PERSONALIZACIÓN**
 - *De primer nivel* (gestión del relato marco global que se dirige al espectador o a un narratario externo al mismo).
 - *Homodiegéticos*, si son personajes en la historia que cuentan.
 - *Heterodiegéticos*, si no son personajes en la historia que cuentan.
 - *De segundo a n nivel:* (gestión de subrelatos que se dirigen a narratarios explícitos o hipotéticos pero internos).
 - *Homodiegéticos*, si son personajes en la historia que cuentan.
 - *Heterodiegéticos*, si no son personajes en la historia que cuentan.

Un segundo paso es poder determinar, además de las figuras de narrador en que el ente enunciativo se apoya, 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 visión – sonido (ocularización y auricularización).

Si la focalización es el saber que se transmite a través del ente enunciativo o 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 en Jost) 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 a 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, pero con un anclaje personalizado). Este sería nuestro esquema:

Focalización:

- *Interna.*
- *Omnisciente.*
 - Plena.
 - Limitada.

Del mismo modo, por lo que respecta a la ocularización (y, subsidiariamente, a la auricularización), cabría distinguir –en términos de Jost– entre 0 u omnisciente, interna (primaria y secundaria) y modalizada. No obstante, ya que la modalizada 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, la ocularización y auricularización internas no necesitan subdividirse en primaria y secundaria puesto que la secundaria también implica una marca, aunque ésta sea de carácter deducible. La clasificación debe optar por suprimir estos términos y hablar de marcas, lo que resulta mucho más concreto; así, las excepciones se barajan desde la perspectiva de la gradualidad que debe presidir cualquier opción taxonómica y, en el caso de la interna, podemos hablar de marcas explícitas y marcas implícitas. Lo cual plantea el siguiente esquema tipológico:

Ocularización y auricularización:

- *Interna.*
 - Con marca explícita.
 - Con marca implícita.
- *Omnisciente.*

El intento por cruzar a nivel de narradores esta serie de propuestas nos da el siguiente cuadro resumen:

Meganarrador (siempre presente y en la cima de la jerarquía, ya que controla todo):

- **Oculto** → Transparencia enunciativa. Presumiblemente la focalización y la ocularización/auricularización serán omniscientes.

- **Manifiesto**:

- **Mediante procesos significantes** → Sigue siendo el meganarrador, que permanece físicamente oculto, como es lógico, pero que quiebra la transparencia a través de la evidenciación mediante marcas enunciativas, en mayor o menor grado, del dispositivo. En este caso, que es simultáneo al resto y puede compartirlos, se puede dar cualquier tipo de focalización y ocularización/auricularización.

- *Con desvelamiento del dispositivo.*

- *Sin desvelamiento del dispositivo.*

- **Como instancia narradora:**

- **Rótulos** → Sigue siendo el meganarrador, que quiebra la transparencia mediante la inscripción de tal marca. Como en el caso anterior, aunque habitualmente la focalización y la ocularización/auricularización serán omniscientes, puede darse cualquier tipo de relaciones, ya que esta marca es también simultánea y compartida.

- **Voces** (enunciación delegada): **MATERIALIZACIÓN**

- *Over* (narrador no personaje). Presumiblemente, la focalización y la ocularización/auricularización serán omniscientes.

- *Off* (narrador autor) → Si se manifiesta como autor. Sigue siendo el meganarrador, que quiebra la transparencia al identificarse a sí mismo y vincularse al relato. Presumiblemente, la focalización será interna (caso del relato autodiegético) de forma gradual y la ocularización/auricularización será omnisciente.

- **Narradores** (enunciaciones delegadas): **PERSONALIZACIÓN**

- *De primer nivel*: presumiblemente, el narratorio será asimilado al espectador, la focalización será interna, y la ocularización/auricularización será 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, el narratorio será asimilado a un personaje, la focalización será interna, y la ocularización/auricularización será interna u omnisciente.

- *Homodiegéticos*, si son personajes en la historia que cuentan.

- *Heterodiegéticos*, si no son personajes en la historia que cuentan.

El punto de vista en origen siempre vendrá determinado por la voluntad autoral; el punto de vista en el momento de la fruición dependerá

de la capacidad del espectador para sumar al texto su propio bagaje cultural y su comprensión del mundo; el texto, de acuerdo con los recursos utilizados, propiciará una mayor o menor apertura de la lectura y de la participación espectral.

DOS IDEAS: EL ESQUEMA GLOBAL Y LA PUESTA EN RELACIÓN

Para visualizar más gráficamente la propuesta es conveniente establecer un mapa de relaciones que intente ligar los diferentes parámetros, puesto que todos ellos son susceptibles de dialécticas interactivas:

NARRADORES		FOCALIZACIÓN	OCULARIZACIÓN	PROCEDIMIENTO
<i>MEGANARRADOR</i>	<i>ENUNCIACIONES DELEGADAS</i>			
OCULTO		OMNISCIENTE	OMNISCIENTE	TRANSPARENCIA
MANIFIESTO	PROCESOS SIGNIFICANTE	OMNISCIENTE o SEGÚN COMBINACIONES	OMNISCIENTE o SEGÚN COMBINACIONES	EXTRAÑAMIENTO
MANIFIESTO	INSTANCIA NARRADORA: RÓTULOS	OMNISCIENTE o SEGÚN COMBINACIONES	OMNISCIENTE o SEGÚN COMBINACIONES	INFORMACIONES e ÍNDICES
MATERIALIZADO	INSTANCIA NARRADORA: VOZ <i>OVER</i>	OMNISCIENTE	OMNISCIENTE	ENUNCIACIÓN DELEGADA HETERODIEGÉTICA
MATERIALIZADO	INSTANCIA NARRADORA: VOZ <i>OFF</i>	INTERNA GRADUAL HASTA AUTODIEGÉTICA	OMNISCIENTE	ENUNCIACIÓN DELEGADA SEGÚN GRADO
PERSONALIZADO	PRIMER NIVEL	INTERNA	OMNISCIENTE / INTERNA	HOMODIEGÉTICA / HETERODIEGÉTICA
PERSONALIZADO	SEGUNDO NIVEL	INTERNA	OMNISCIENTE / INTERNA	HOMODIEGÉTICA / HETERODIEGÉTICA

En este proceso hemos dejado de lado los términos homodiscursivo y heterodiscursivo, que nos parecen una complicación innecesaria, y, al mismo tiempo, hacemos hincapié en que la utilización de los conceptos intradiegético y extradiegético responde mejor a una posición en el relato en tanto estratos siempre condicionados por la estructura formulada por el meganarrador y, por lo tanto, resultan asimismo innecesarios para nuestros propósitos (otra cosa muy diferente sería su uso en el seno de la teoría literaria, de la que intentamos despegarnos cordial pero firmemente). Sobre el siguiente esquema estableceremos una reflexión que nos ayudará a generar los términos de la aplicación posterior de nuestras propuestas:

RESUMEN GLOBAL DE PARÁMETROS

				Punto de vista						
Meganarrador				Focalización	Ocularización	Enunciación	ORIGEN	FRUICIÓN		
		Oculto			Omnisciente	Omnisciente	No marcada: transparencia	Naturalizado	Naturalizado	Cerrado
	Manifiesto									
		Procesos significantes		Combinable	Combinable	Marcada: extrañamiento	Marcado gradual	Abierto gradual	Según nivel	
		Instancia narradora								
			Rótulos	Combinable	Combinable	Marcada: informaciones / índices	Marcado limitado	Abierto limitado		
			Materialización							
			Voz over	Omnisciente	Omnisciente	Marcada: delegada heterodiegética	Marcado naturalizado	Abierto limitado	Según marcas	
			Voz off	Interna Gradual	Omnisciente	Marcada: delegada hasta autodiegética	Marcado ilimitado	Abierto gradual	Según marcas	
			Personalización							
			Primer nivel							
				Homodiegético	Interna					
					Interna	Marcada: subjetiva	Marcado limitado	Abierto limitado	Según marcas	
					Omnisciente	Marcada: omnisciente gradual	Marcado naturalizado	Abierto limitado	Según marcas	
				Heterodiegético	Interna	Omnisciente	Marcada: omnisciente gradual	Marcado naturalizado	Abierto limitado	Según marcas
			Segundo a n nivel							
				Homodiegético	Interna					
					Interna	Marcada: subjetiva	Marcado limitado	Abierto limitado	Según marcas	
					Omnisciente	Marcada: omnisciente gradual	Marcado naturalizado	Abierto limitado	Según marcas	
				Heterodiegético	Interna	Omnisciente	Marcada: omnisciente gradual	Marcado naturalizado	Abierto limitado	Según marcas

Es pertinente hacer una distinción entre diégesis y universo diegético, al tiempo que establecemos que la relación historia (lo que se cuenta), relato (cómo se cuenta) y diégesis (parte de la historia que se representa) es triádica. Si partimos de la base de que la historia / significado es el conjunto de elementos que forman parte del mundo posible generado por el discurso y que éste se establece dialécticamente entre los dos polos intervinientes (emisor – receptor / autor – espectador), debemos anclarnos en el relato / significante para determinar hasta dónde alcanza la diégesis y qué universo diegético vehicula hacia el espectador. Es evidente que nos tendremos que manejar siempre con diferentes niveles y habrá que referirse a ellos cuando elaboremos reflexiones de diverso índole sobre los textos audiovisuales. Habrá, pues, un mundo real, un mundo posible y un mundo proyectado, todos ellos vinculados al universo diegético promovido por el discurso, si nos situamos en la intersección entre el contexto espectacular, el significante del texto audiovisual y la lectura-interpretación que el espectador haga con tales parámetros.

Mundo posible, mundo real, mundo proyectado son tres conceptos que se relacionan con el espacio-tiempo construido por el discurso audiovisual (dejaremos de lado si ficcional o no), por el contexto vivencial autoral y espectacular, y por la percepción espectacular, respectivamente. Las producciones audiovisuales responden a una concepción de mundo posible, cuya coherencia otorga el estatuto de verosimilitud, que repercute directamente en la generación de imaginarios sociales; estos imaginarios, a su vez, afectan dialécticamente a la relación entre espectador y contexto —confirmando su comprensión del mundo que le rodea o modificándola— a través del constructo de intermediación, que no es otra cosa que el mundo proyectado, en el que el espectador hace suya de forma transitoria la percepción generada por el audiovisual y la cruza con su bagaje vivencial, socio-cultural y contextual.

En el 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* (*Psycho*, 1960), de Alfred Hitchcock ante el telón, el director de orquesta en *Moulin Rouge*, (Baz Luhrmann, 2001), el “barco” en *Titanic* (James Cameron, 1997); 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*, Luis García Berlanga, 1953) o como personaje (el caso de *La Ronda*, *La Ronde*, Max Ophüls, 1950) –autor personificado, pero enunciación delegada asimismo–, *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950) –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). Cuestión esta que, si bien en los niveles de estratos intra y/o extradiegéticos puede teorizarse con cierta facilidad, afecta poco a la constitución del punto de vista, de ahí nuestra reticencia a valorar el estrato por encima de la generación del punto de vista o, al menos, nuestra inclinación por hacerlo de forma independiente.

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)

UNA VOLUNTAD PSEUDOCONCLUSIVA: LA APLICACIÓN

El juego teórico se queda en elucubración y malabarismo cuando no puede anclarse en su aplicación práctica. Precisamente el pragmatismo que supone su chequeo con los productos audiovisuales concretos es lo

que nos permite afianzar los marcos teóricos de partida y avanzar ampliando, retipologizando, asumiendo contradicciones y, en su caso, destruyendo bases que considerábamos fiables para construir otras nuevas. Esto es mucho más evidente en un momento como el presente en que los citados discursos están en una fase de mutabilidad e hibridación absoluta, con lo que las concepciones cerradas parecen “hacer agua” con facilidad e incluso ya no sirven en muchos casos.

Tratamos de establecer nuevas bases que nos permitan dilucidar si esta vía de constitución del punto de vista puede ser útil al enfrentarla a los relatos audiovisuales contemporáneos. Tales relatos no pueden ni deben limitarse a la cinematografía por lo que, aunque aquí no tenemos el espacio ni consideramos oportuno reflexionar en términos específicos, sí creemos que hay una serie de posibilidades que deberemos atender en un futuro inmediato:

- 1 El cine contemporáneo, como piedra angular.
- 2 La relación entre cine documental y cine de ficción. Hibridación.
- 3 Las partículas narrativas contextualizadoras y/o envolventes de los discursos audiovisuales (créditos, *teasers*, *trailers*, continuidades...)
- 4 Las secuencias-tipo o secuencias-paradigma.
- 5 Las series dramáticas en televisión.
- 6 Los microrrelatos (cortos, pero también micrometrajés, con independencia del soporte: móviles, etc.)
- 7 Los videojuegos en sus distintas formulaciones.
- 8 El cine en la red.
- 9 Los relatos hipermedia en la web: *webdoc* y similares.
- 10 Los multimedia e hipermedia.
- 11 Las multipantallas como máxima expresión de la *mise en abîme*.
- 12 La realidad virtual y la realidad extendida.
- 13 Los relatos en todo tipo de nuevos soportes que con seguridad surgirán en el futuro inmediato.

La lista podría ser ilimitada en la práctica pero tiene el valor de situarnos ante un objeto de trabajo que constatamos como prácticamente inabarcable y para el que es necesario un cierto orden y disciplina. Intentaremos, pues, para concluir, una ejemplificación *grosso modo* de los conceptos formulado en el cuadro de referencia.

Hemos visto la gran facilidad que supone identificar cada uno de estos conceptos en los discursos clásicos, cuando la pretensión de naturalización, de transparencia enunciativa (por cierto, nunca posible en su totalidad) hacía viable una relación biunívoca entre el discurso en origen y la interpretación por parte del espectador. El punto de vista aparece como naturalizado en ambos momentos del proceso, obteniendo en consecuencia un discurso cerrado que no otorga al espectador excesivos instrumentos de reflexión o de participación activa. Es el relato hegemónico y, por lo tanto, no requiere ejemplificaciones.

Del mismo modo, la capacidad de que el espectador intervenga y actualice el discurso durante la fruición mediante su proceso hermenéutico depende en gran medida del nivel de apertura que el ente enunciativo haya generado a través de las marcas enunciativas en virtud de los procesos de extrañamiento, que serán de carácter gradual. Pensemos en películas clásicas, que han sido valoradas siempre como paradigmas del discurso de la transparencia, como es el caso del cine de John Ford, por poner un ejemplo de todos conocido y muy relevante. En títulos como *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956) o en *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), el conjunto del relato se mantiene en un “tono” propio del clasicismo y del borrado enunciativo, pero hay momentos esenciales en los que el meganarrador introduce parámetros significativos que desbordan tal tipo de discurso: el *travelling* que empuja al personaje femenino en el inicio de *The Searchers*, añadido a la composición del encuadre, o el cierre del *flash back* en *El hombre que mató a Liberty Valance* en que la cámara permanece con Tom, el personaje interpretado por John Wayne, cuando el relato está focalizado en el senador, interpretado por James Stewart, es decir, se visualiza algo que no puede estar en su saber. Algo similar ocurría con la secuencia del paso del tiempo en el matrimonio de Kane narrada por el personaje interpretado por Joseph Cotten, en *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), quien no podía conocer esos hechos pero sin embargo los narraba. Estos elementos se

constituyen en marcas que ponen en evidencia la quiebra de la transparencia y ceden el control de la interpretación al espectador. Es gradual siempre, porque pueden ser elementos mínimos o máximos (pensemos en *Moulin Rouge*, al inicio, con esos movimientos de cámara imposibles que desvelan abiertamente el dispositivo o las películas en que el propio aparato cinematográfico se muestra abiertamente como tal).

Precisamente la gradualidad es la consideración esencial que hemos de aplicar a este tipo de teorizaciones. La norma es la ausencia de norma, solamente necesitamos herramientas para no perdernos en una maraña de posibilidades prácticamente infinita. Los procesos significantes, e incluso la materialización a través de rótulos, confieren al relato informaciones suplementarias más o menos relevantes; pueden ser aportaciones de datos prácticamente asépticos, en el caso de informaciones, pero también pueden llevar un plus de significación, ya que no es lo mismo un rótulo que rece “abril de 1964” que otro que indique “abril de 1968”, y, en este sentido, nos hacemos eco del excelente rótulo inicial de *Centauros del desierto*, “Texas 1868”.

Decimos que el meganarrador, que nunca podrá estar físicamente en el film puesto que es solamente un concepto teórico, un ente conceptual, se manifiesta a través de tales marcas en el significante, que conocemos como marcas enunciativas y son múltiples, pero es esencial comprender que estas marcas salpican cualquier tipo de discurso audiovisual y no entran en contradicción con los elementos que constituyen el punto de vista ya mencionados: el sistema de narradores, la focalización y la ocularización / auricularización. Son elementos combinables. Y por tanto abren el discurso en la medida de su fuerza.

El meganarrador se manifiesta o se personifica, y aquí interviene la enunciación delegada como concepto básico. Puesto que el citado ente enunciador no tiene cuerpo físico, su manifestación solamente puede ser a través de voces, de marcas y/o de rótulos, como ya hemos visto; sin embargo, puede personalizarse mediante la delegación de su enunciación en los narradores de primer y de segundo nivel. Esta delegación no otorga un cheque en blanco al narrador introducido en el relato, sea o no personaje (homo o heterodigético), ya que el meganarrador conserva toda su potencia autoral, de ahí que, dependiendo de la profundidad de las marcas enunciativas, los discursos resultantes sean más o menos abiertos, siempre con la limitación que impone una figura

narradora que está intermediando entre el ente enunciador y los narratarios (dentro o fuera del relato). Pensemos, por ejemplo, en el momento en que el personaje interpretado por Gene Kelly en *Cantando bajo la lluvia* (*Singin 'in the Rain*, Gene Kelly y Stanley Donen, 1952) narra los primeros momentos de su acceso y posterior éxito en Hollywood; las imágenes no se corresponden con el relato del personaje, con lo cual se evidencia que, pese a la existencia de un narrador de segundo orden, cuya enunciación le es delegada por el meganarrador, el control sobre las imágenes sigue permaneciendo en las manos del ente enunciador que las utiliza con rotundidad para, además de provocar la hilaridad de los espectadores, comentar contradictoriamente la experiencia del protagonista que la cuenta.

En consecuencia, estos narradores pueden jugar con la subjetividad pero siempre controlados por el meganarrador, de ahí que veamos como posibles muy diversas ocularizaciones si bien la focalización debe ser, por definición, interna. El nivel dependerá de sus interlocutores y de la relación con el relato marco. Así, un narrador de primer nivel cuenta toda la historia, sea cual sea el tipo de ocularización, es quien abre y cierra lo que denominamos el *relato marco*; por su parte, los narradores de segundo orden cuentan subrelatos y tienen frente a sí como receptores de su narración a narratarios que forman parte de la diégesis (la tripulación del barco de rescate en *Titanic*, pongamos por caso)

Podrá constatarse ahora que, efectivamente, nos encontramos ante un punto de partida. Las dificultades para aplicar este tipo de esquemas teóricos crecen en función del tipo de discursos, ya que no es lo mismo enfrentarse a un texto audiovisual clásico que a un texto hipermedia o a un videojuego. Toda complejidad y ambigüedad es posible y deseable, puesto que enriquece el relato y permite que la participación del espectador sea más crítica, convirtiéndolo en un ente co-creador gracias a su labor interpretativa. El reto es ahora dar pasos concretos y consolidar la experiencia efectiva con las producciones audiovisuales desde el análisis de las mismas sin miedo a desaconsejar algunas definiciones o, en su caso, generar otras que puedan resultar novedosas. Con estas premisas estamos seguros de que hay mucho camino a recorrer pero se comienzan a colocar las piezas capaces de conducirnos a un destino más productivo.

BIBLIOGRAFÍA

- CASSETTI, Francesco / DI CHIO, Federico (1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- GARDIES, André (1993): *Le récit filmique*. Paris: Hachette.
- GÓMEZ-TARÍN, Francisco Javier (2010): *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido*. Santander: Shangrila Ediciones.
- GÓMEZ-TARÍN, Francisco Javier (2011): *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y Narración*. Santander: Shangrila Ediciones.
- JOST, François (1987): *L'Oeil-Caméra. Entre film et roman*. Lyon: P.U.L.
- TODOROV, Tzvetan (1981): "Les catégories du récit littéraire", en *Communications* núm. 8: *L'analyse structurale du récit*. Paris: Éditions du Seuil.

FILMOGRAFÍA

- CAMERON, James (1997): *Titanic*.
- DONEN, Stanley / KELLY, Gene (1952): *Cantando bajo la lluvia (Singin' in the rain)*.
- FORD, John (1956): *Centauros del desierto (The searchers)*.
- (1962): *El hombre que mató a Liberty Valance (The man who shot Liberty Balance)*.
- GARCÍA BERLANGA, Luis (1953): *Bienvenido, Mr. Marshall*.
- HITCHCOCK, Alfred (1960): *Psicosis (Psycho)*.
- LUHRMANN, Baz (2011): *Moulin Rouge*.
- OPHÜLS, Max (1950): *La Ronda (La Ronde)*.
- WELLES, Orson (1941): *Ciudadano Kane (Citizen Kane)*.
- WILDER, Billy (1950): *El crepúsculo de los dioses (Sunset boulevard)*.

