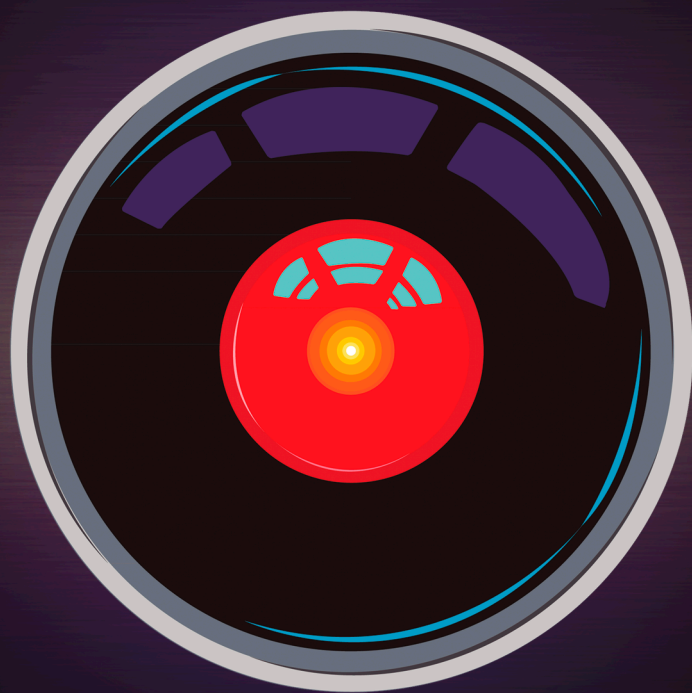


ESTUDIOS DE NARRATIVA

Teorías y aplicaciones narrativas



Pedro Gómez Martínez
(Coordinador)



icono14
editorial

Teorías y aplicaciones narrativas

Pedro Gómez Martínez (Coordinador)



Colección: Estudios de narrativa

6. Teorías y aplicaciones narrativas

Pedro Gómez Martínez (Coordinador)

Primera edición: diciembre de 2013

© De los autores, 2013

© Icono14 Editorial, 2013

C/ Salud 15, 5º Derecha - Madrid (28013)

www.icono14.es

editorial@icono14.es

Editores: Francisco García García y Mario Rajas

Director de la colección: Mario Rajas

Diseño de colección: Roberto Gamonal

Maquetación y diseño de portada: María Bastida

Ilustración de portada: María Abellán

ISBN: 978-84-15816-03-4

Texto evaluado por el método de revisión por pares (Peer review)

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de la misma mediante alquiler o préstamo públicos.

Esta publicación ha sido realizada dentro de los proyectos “Aplicaciones educativas de las tecnologías emergentes en la narrativa audiovisual e hipermedia: el alumnado como creador y difusor de recursos didácticos innovadores” financiado por la Universidad Complutense de Madrid e “Innovación docente en los contenidos de Narrativa Audiovisual: la enseñanza del género narrativo y sus implicaciones éticas” financiado por la Universidad Francisco de Vitoria.

Índice

- Innovación en la narrativa audiovisual 11**
Pedro Gómez Martínez (Universidad Complutense de Madrid)
- 1. No me lo digas, cuéntamelo. Las narraciones como instrumento persuasivo. 13**
Gabriel Jiménez Gómez (Universidad Rey Juan Carlos)
- 2. Las aplicaciones del método conceptual 33**
Begoña Gutiérrez San Miguel (Universidad de Salamanca)
- 3. El impacto emocional en la escritura de guion cinematográfico. 49**
Antonio Sánchez-Escalonilla (Universidad Rey Juan Carlos)
- 4. Narrativa vs. Narrativa: cine actual. Una burbuja inversora de las producciones financieras 63**
Francisco J. García Gómez (Universidad Europea Miguel de Cervantes)
- 5. Nuevos discursos y constitución del punto de vista. Enunciados y enunciaciones en fase de reformulación 85**
Francisco J. Gómez Tarín (Universidad Jaume I de Castellón)
- 6. Narración y narradores en el relato audiovisual 113**
Josep Prósper (Universidad Politécnica de Valencia)
- 7. Sorpresa y diégesis en la teoría narrativa audiovisual 131**
Jesús Bermejo Berros (Universidad de Valladolid)
Jaime López Díez (Universidad de Valladolid)

- 8. El ritmo en las formas audiovisuales 161**
Aurelio del Portillo (Universidad Rey Juan Carlos)
- 9. El discurso musical en el cine: el proceso de composición musical desde el análisis de sus estrategias narrativas. 189**
Manuel Gértrudix Barrio (Universidad Rey Juan Carlos)
Francisco García García (Universidad Complutense de Madrid)
- 10. La dualidad, replicante y neo-noir, de 'ella' en *Blade Runner*. . 209**
Laura Antón (Universidad Rey Juan Carlos)
- 11. Formato vs. género: Teoría de los formatos de la ficción televisiva 227**
Pedro Gómez Martínez (Universidad Complutense de Madrid)
- 12. Cronotipos de ficción seriada televisiva: las relaciones entre acción, personaje y tiempo 237**
Alfonso Cuadrado (Universidad Rey Juan Carlos)
- 13. La narrativa audiovisual en los títulos de crédito. Propuesta teórica de catalogación y reformulación hacia los *openings* de las series de televisión 259**
Ivan Bort Gual (Centre d'Ensenyament Superior Alberta Giménez)
- 14. Hacia una metodología activa para el estudio de la narrativa audiovisual basada en el (video)juego 275**
Mar Marcos Molano (Universidad Complutense de Madrid)
Michael Santorum (Universidad Complutense de Madrid)

Nuevos discursos y constitución del punto de vista

Enunciados y enunciaciones en fase de reformulación

Francisco Javier Gómez Tarín

Universitat Jaume I

Introducción

Los que nos dedicamos contra viento y marea a esa actividad sojuzgada que hemos denominado docencia y que, vistos los tiempos que corren, cada vez tiene más trabas impuestas y autoimpuestas, reivindicamos una herencia proveniente de la teoría literaria que planteó en su día 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. Como hemos desarrollado en trabajos previos, el uso y abuso de las tipologías y la multiplicación de las etiquetas han generado una suma de conceptos que entran en contradicción unos con otros hasta hacer poco menos que imposible su aplicación sistemática. Y esto se agrava por:

1. Las incursiones sucesivas en este terreno que propician más y más fragmentaciones tipológicas, haciendo ingobernable el mapa de los recursos expresivos y narrativos.
2. La aparición de nuevos formatos que han propiciado hibridaciones discursivas mucho más complejas que las conocidas hasta este momento.

En textos previos presentados en congresos y conferencias —Lyon, Santiago de Compostela, Madrid, La Laguna, Tarragona, Dijon—, pero

también en libros —*Elementos de narrativa audiovisual: expresión y narración* (2011); *El análisis de textos audiovisuales: significación y sentido* (2010)—, nos hacíamos eco de esta problemática y proponíamos una nueva catalogación de las posibles manifestaciones y/o personificaciones del autor —paradigma también revisable— en el texto audiovisual, así como una reformulación de los conceptos de focalización y *ocularización*. Ahora bien, 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.

Así pues, lo que intentamos a continuación tiene una doble vía de desarrollo: por un lado, consolidar 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 segundo lugar, iniciar una aplicación práctica sobre los diferentes discursos audiovisuales para comprobar la eficacia de los criterios desarrollados y/o, en su caso, redimensionarlos.

El primer paso tiene que ser necesariamente teórico, aunque suponga una repetición de formulaciones previas: 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. 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. Finalmente, cabrá su aplicación a un producto individualizado o a un medio o formato en su conjunto —fase esta que iniciamos ahora y que continuaremos en posteriores reflexiones—.

Este texto no pretende ser un punto de llegada sino un punto de partida —o, mejor, la continuación de un punto de partida— que es fruto de las contradicciones detectadas en la experiencia docente y en la aplicación sistemática en los análisis de productos audiovisuales que cada día resultan más complejos. Esto no hace sino enriquecer nuestra

perspectiva y mantenernos en el sempiterno imperio de la duda. Quizás poco científico, pero sin duda mucho más enriquecedor que la parodia de investigación que rige en nuestros canales institucionales habituales —nos referimos a nuestra área de conocimiento— y sus poco menos que absurdos índices de impacto para los que se producen —vía plantillas— multitud de textos clónicos que en nada hacen avanzar nuestro conocimiento pero sí otorgan rendimientos curriculares. Eso sí, son muy ‘visuales’ gracias a sus tablas y gráficos numéricos.

Reiterando los 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. En líneas generales, la preocupación teórica básica se ha venido situando en escudriñar cuáles son las instancias del saber y qué relación establecen estas con narradores y personajes de un relato —esto es el resultado de reflexionar sobre los discursos situándose en su exterior, en una posición ajena que pretende ser objetiva—. 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 indisoluble, 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, pp. 67-71) dejaba intuir que lo im-

portante 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, p. 246) profundizaron en las de narrador-narratorio y sus vínculos con el ente *enunciador*.

Al tratar discursos audiovisuales, es evidente que la posición de la cámara —el aparato tecnológico, dependiente de una elección enunciativa— condiciona asimismo las definiciones del saber y de la visión. Es por ello que la formulación planteada por André Gardies (1993, pp. 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 solo 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 *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. 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 *profílmico* 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 *espectatorial*.

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, p. 195). Sus caracte-

rísticas 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, pues, 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 solo constituye la relación de ‘saberes’ en el seno del film, sino que tiene por consecuencia el posicionamiento del espectador ante la narración (Gardies, 1993, p. 202-203). Por lo tanto, la polarización es coincidente con el concepto de focalización en Jost pero añade la incorporación del espectador al flujo narrativo; el saber *espectatorial* también es generado por el film 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, p. 197).

No recalaremos nuevamente en estos y otros autores que han ido tejiendo el mapa de relaciones enunciativas puesto que es una cuestión que ya hemos desarrollado en otros textos y que aquí hemos incorporado a modo de recordatorio. Lo que sí pretendemos es separar el concepto de **punto de vista** de la limitada definición que se le da habitualmente como *audiovisión* y su vinculación a las decisiones tomadas por el discurso en origen.

Lo esencial en toda enunciación: 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 *espectatorial* o del analista—, siendo este último el que podemos denominar, de facto, el discurso-discurso, el verdadero discurso, puesto que solamente la actualización hermenéutica le confiere vigencia. Y, en tanto su actualización no se dé, 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, ahora ya endémico por el servilismo y seguidismo que caracteriza a la pirámide universitaria en España, de no ser formulado en inglés ni propuesto por la teoría anglosajona—.

Visto así, lo que verdaderamente importa no es tanto la proporción de saberes, pongamos por caso, que se da en las relaciones narrador-personaje, ni tampoco si la posición de cámara confiere una mirada subjetiva u objetiva, o si una voz narradora instaura un flujo de sentido... lo que importa es qué información es transmitida al espectador por la suma de todos estos factores, atendiendo a ellos de forma simultánea.

Ciertamente, en un primer paso desde la teoría nos vemos obligados a tratar por separado estas cuestiones. La fundamental, según nuestro criterio, es la que tiene que ver con el complejo sistema de narradores que hacen posible la obra audiovisual. Desde esta perspectiva, 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.

El 'ente *enunciador*', denominado también 'autor implícito' o 'meganarrador' —la terminología en este caso nos es totalmente 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 *enunciador* 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 significantes:

- 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 *enunciador* 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 *enunciador* 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. En nuestro criterio, 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 taxonómico:

Ocularización y auricularización:

- Interna
 - Con marca explícita
 - Con marca implícita
- Omnisciente

Un primer intento por cruzar a nivel de narradores esta serie de propuestas tipológicas 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** (enunciación delegada): **personalización**.
 - De primer nivel: presumiblemente, el narratario 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 narratario 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

Nuestro siguiente paso será intentar calibrar esta serie de posibilidades para llegar al establecimiento de los diferentes puntos de vista con una premisa de partida que, a su vez, es doble: 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 *espectatorial*.

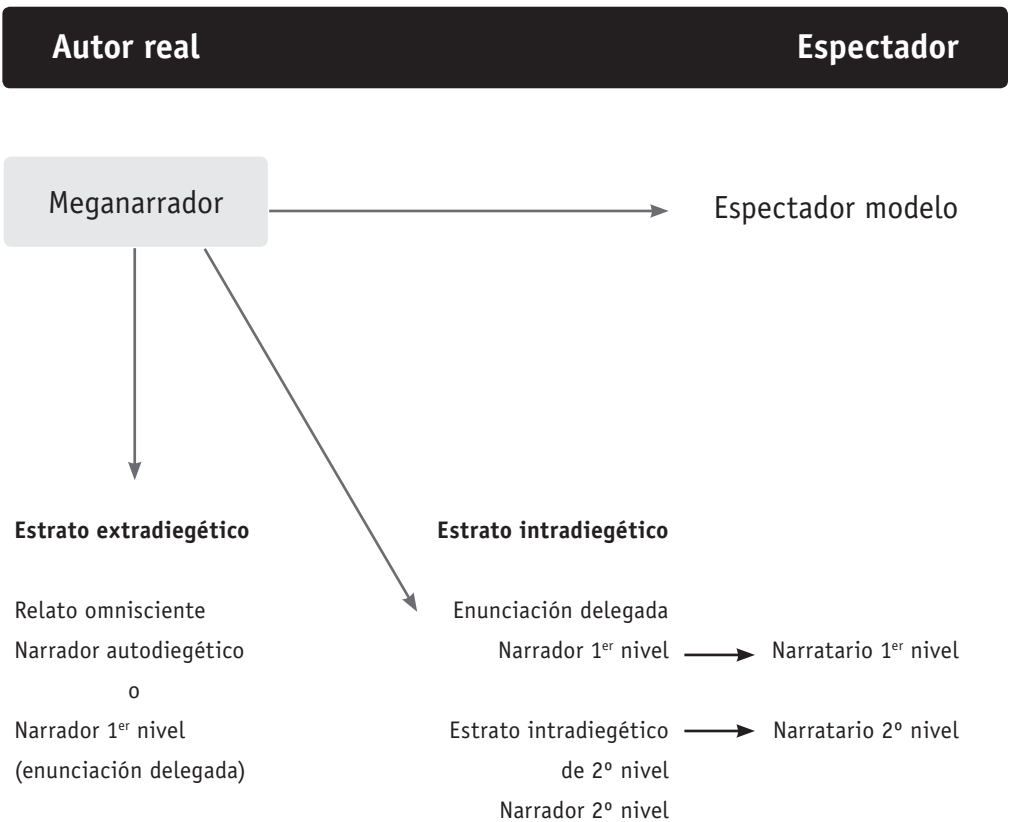
Para visualizar más gráficamente la propuesta, es conveniente establecer un mapa de relaciones que intente ligar los diferentes parámetros, puesto que todos ellos son susceptibles de dialécticas interactivas:

NARRADORES		FOCALIZACIÓN	OCULARIZACIÓN	PROCEDIMIENTO
Meganarrador	Enunciaciones delegadas			
Oculto		Omnisciente	Omnisciente	Transparencia
Manifiesto	Procesos significantes	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

Los términos homo y heterodiscursivo son una complicación innecesaria y la utilización de los conceptos intra 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.

Los siguientes esquemas nos ayudarán a generar los términos de la aplicación posterior de nuestras propuestas:

Estructura del discurso



Resumen global de parámetros

MEGANARRADOR		FOCALIZACIÓN	OCULARIZACIÓN	ENUNCIACIÓN	ORIGEN	FRUICIÓN	
Oculto	Omnisciente	Omnisciente	No marcada: transparencia	Naturalizado	Naturalizado	Cerrado	
PUNTO DE VISTA							
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 limitado	Abierto gradual	Según marcas	
Personalización							
Primer nivel							
Interna							
Homodiegético		Interna	Marcada: subjetiva	Marcado limitado	Abierto limitado	Según marcas	
Heterodiegético		Interna	Marcada: omnisciente gradual	Marcado naturalizado	Abierto limitado	Según marcas	
Heterodiegético		Interna	Marcada: omnisciente gradual	Marcado naturalizado	Abierto limitado	Según marcas	
Segundo a n nivel							
Interna							
Homodiegético		Interna	Marcada: subjetiva	Marcado limitado	Abierto limitado	Según marcas	
Heterodiegético		Interna	Marcada: omnisciente gradual	Marcado naturalizado	Abierto limitado	Según marcas	
Según marcas							
Manifiesto							
Instancia narradora							
Personalización							
Primer nivel							
Interna							
Homodiegético		Interna	Marcada: subjetiva	Marcado limitado	Abierto limitado	Según marcas	
Heterodiegético		Interna	Marcada: omnisciente gradual	Marcado naturalizado	Abierto limitado	Según marcas	
Heterodiegético		Interna	Marcada: omnisciente gradual	Marcado naturalizado	Abierto limitado	Según marcas	
Segundo a n nivel							
Interna							
Homodiegético		Interna	Marcada: subjetiva	Marcado limitado	Abierto limitado	Según marcas	
Heterodiegético		Interna	Marcada: omnisciente gradual	Marcado naturalizado	Abierto limitado	Según marcas	
Heterodiegético		Interna	Marcada: omnisciente gradual	Marcado naturalizado	Abierto limitado	Según marcas	
Según marcas							

Algunas matizaciones para avanzar

Antes de estudiar esta serie de imbricaciones, todavía nos son necesarias algunas matizaciones, ya que es pertinente hacer una distinción entre diégesis y universo diegético, al tiempo que establecemos que, para nosotros, 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, en nuestra concepción, la historia/significado es el conjunto de elementos que forman parte del mundo posible generado por el discurso y que este 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. Porque es evidente que nos tendremos que manejar siempre con diferentes niveles y habrá que referirse a ellos cuando elaboremos reflexiones de diversa 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 *spectatorial*, el significante del texto audiovisual y la lectura-interpretación que el espectador o analista haga con tales parámetros.

Mundo posible, mundo real, mundo proyectado —y no hacemos aquí referencia a los **mundos virtuales**— son tres conceptos con los que nos hemos encontrado en múltiples ocasiones y 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 *spectatorial*, y por la percepción *spectatorial*, 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 gene-

rada por el audiovisual y la cruza con su bagaje vivencial, socio-cultural y contextual.

Al espectador le llegan, pues, múltiples datos que son deducidos con irregular nitidez del producto frutivo:

- Una visión de mundo —espacio físico—.
- Una posición ideológica sobre 'estar en el mundo' —relaciones sociales—.
- Una 'máscara' social —apariencia externa de los individuos y de sus relaciones—.
- Una temporalidad —inscripción del discurso en el pasado, el presente o el futuro—.

Estos datos, inscritos en el discurso audiovisual con una mayor o menor voluntad denotativa en origen, son transformados en informaciones explícitas e implícitas que, a su vez, serán o no utilizadas o desechadas por el espectador una vez sean cotejadas con su bagaje enciclopédico y sociocultural, pero en ningún caso serán inocentes ni asépticas.

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 considerábamos que, como más arriba señalábamos, contribuían a complicar excesiva e innecesariamente las reflexiones sobre los recursos discursivos. Es ahora el momento de retomar el segundo de ellos para asentar el esquema previamente mostrado.

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, 1951)— o como personaje en el caso de *La Ronda* (*Le 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—.

Sin embargo, nos interesa aquí mucho más el segundo de los esquemas formulados toda vez que el sentido de nuestra intervención pretende ajustarse al establecimiento de un punto de vista o a su generación a través del discurso. Es por ello que el citado esquema complementa y amplía el primer cuadro tipológico para establecer las relaciones posibles, siempre graduales.

Análisis aplicado

El juego teórico se queda en elucubración y malabarismo cuando no puede anclarse en su aplicación práctica.

Precisamente, el pragmatismo que supone su comprobación 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 consideráramos fiables para construir otras nuevas.

Esto es mucho más evidente en un momento como el presente en que los discursos están en una fase de mutabilidad e hibridación absoluta, con lo que las concepciones cerradas del pasado 'hacen agua' con facilidad e incluso quedan obsoletas.

Es imprescindible establecer nuevas bases que 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 puesto que se da una muy amplia serie de posibilidades:

1. El cine contemporáneo, como es lógico, 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, etc.—.
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—.
7. Los videojuegos en sus distintas formulaciones.
8. El cine en la red —seriado o no—.
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.
14. Las redes sociales y la constitución de relatos en su seno.

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 formulados en el cuadro de referencia, atendiendo así en este texto al primer parámetro de las posibilidades expresadas e iniciando en trabajos posteriores el recorrido por los restantes.

Ya 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, pues, como naturalizado en ambos momentos del proceso, obteniendo como 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. Como veremos, incluso en el caso en que esa omnisciencia implicase posiciones de cámara que produjeran una visualización excesivamente testimonial, nos encontraríamos con otra de las posibilidades —y no la de la transparencia— puesto que el propio encuadre actuaría como una marca enunciativa.

Sin embargo, la posibilidad de enfrentarnos a discursos absolutamente naturalizados, transparentes de pleno, es prácticamente imposible, puesto que, desde siempre, las intervenciones enunciativas son uno de los elementos clave de la propia edificación del aparato representacional. Además, 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 *enunciador* haya generado a través de las marcas enunciativas, en virtud de los procesos de extrañamiento, que serán de carácter gradual. Todo esto sin olvidar

que la imagen, por propia definición, es polisémica. Por ello, ese meganarrador oculto, que determina un punto de vista omnisciente y una dirección unívoca de sentido —de ahí que hablemos de un discurso ‘cerrado’ desde la fruición espectral—, no deja de ser, hasta cierto punto, una quimera y de lo que debemos hablar es de ‘gradualidad’. Si tomamos un ejemplo típico, como es *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), tendremos una apuesta por la transparencia enunciativa, en su conjunto, pero difícilmente podremos adjudicar al 100% del film este criterio. Y esto sucederá con la inmensa mayoría de las películas clásicas e incluso del cine hegemónico hasta nuestros días.

Dicho lo cual, no dejando de la mano el concepto de **gradualidad** que le es inherente, es relativamente sencillo colocar sobre la mesa las diferentes posibilidades de intervención del ente *enunciador*, que responden a preguntas muy concretas: ese ente —autor implícito, meganarrador o de la forma que queramos etiquetarlo— ¿está oculto o manifiesto? Ya hemos visto que la ocultación es lo que denominamos transparencia; y, si es manifiesto, ¿de qué forma lo es? ¿A través de intervenciones en el significante o directamente como instancia narradora que inscribe su marca en el discurso?

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 *flashback* 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, con lo que se visualiza algo que no puede estar en su saber. En ambos casos nos hallamos ante intervenciones en el significante mediante movimien-

tos de cámara que no responden a factores descriptivos, por lo que podemos afirmar que todo emplazamiento o movimiento de cámara no descriptivo se convierte en una marca enunciativa que arrastra consigo un plus de sentido —algo similar ocurrirá con angulaciones o planos imposibles, sean cenitales, nadires, picados, contrapicados o sin adjudicación de la mirada a un ente que forme parte de la representación—.

Lo anterior no quiere decir que estas películas pierdan su vocación ‘transparente’ en su conjunto, pero es evidente que sí lo hacen en momentos muy concretos y dejan así muy clara la huella autoral, provocando direcciones de sentido más abiertas que el discurso de la ocultación —o naturalización—.

Podría pensarse que el discurso transparente utiliza la escritura fílmica de una forma testimonial: la cámara pasa a ser un testigo de los acontecimientos, sin intervenir en ellos; pero esto es un tanto maniqueo, toda vez que precisamente esa característica testimonial puede actuar tanto a favor del enmascaramiento como en su contra. Si se quiebra la fragmentación normativa del discurso clásico, si se niega el contraplano, si se utilizan desenmarcados o descentrados, puertas, paredes que señalan a un fuera de campo, elementos interpuestos, etc., todo ello, incluso si solamente nos referimos al nivel del encuadre, son intervenciones en el significante y marcas enunciativas. Pensemos, por ejemplo, en el inicio de *El último* (*Der Letzte Mann*, F. W. Murnau, 1924), en plena época previa al cine sonoro, o en una película mucho más reciente, *Aurora, un asesino muy común* (*Aurora*, Cristi Puiu, 2010), cuyo edificio narrativo se sustenta precisamente sobre la testimonialidad, pero desvelando el dispositivo a través de la planificación.

La gama de posibilidades es, pues, muy amplia. Dependiendo de los usos, focalización y *ocularización* —entiéndase que siempre que utilizamos este término nos referimos también a la *auricularización*— podrán ser de todo tipo, combinables entre sí, y la enunciación estará siempre marcada. De ahí que la constitución del punto de vista por parte del discurso en su origen esté marcado, pero sea gradual en tanto que se propicia una lectura en destino de carácter abierto, también gradual, dependiendo del tipo de marca y su evidencia en el seno del discurso.

El desvelamiento del dispositivo se encontrará en la gama superior de esta enunciación —pensemos de nuevo en *Moulin Rouge*, al inicio, con esos movimientos de cámara imposibles o las películas en que el propio aparato cinematográfico se muestra abiertamente como tal—. Con todo, el valor testimonial, fruto de la omnisciencia en los casos en que no hay narradores concretos, permanece en mayor o menor medida.

Pero nada obstaculiza que, con independencia de las intervenciones en el significante, encontremos en un film instancias narradoras, para las cuales entendemos que se pueden establecer tres tipos concretos de posibilidades: la inscripción de rótulos, que no es excluyente con relación al resto, y la materialización o la personalización del ente enunciativo a través de enunciaciones delegadas (narradores). Los 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 “mayo de 1964” que otro que indique “mayo de 1968”, y, en este sentido, nos hacemos eco del excelente rótulo inicial de *Centauros del desierto*, “Texas 1868”, que sitúa la acción del film en un contexto histórico con importantes consecuencias para el sentido global —tres años después de la Guerra Civil—. No nos hacemos eco aquí de lo que suponen los rótulos en cuanto a *ocularización* y focalización, toda vez que resulta un aspecto que debe ligarse al propio mecanismo discursivo y a la planificación —pueden aparecer en la imagen, o ser ‘mirados’ por algún personaje—, pero es evidente que a nivel enunciativo se establece una marca muy concreta que será siempre una información o un índice. Por tanto, el punto de vista es marcado pero de forma limitada en el origen, en tanto la apertura que produce en el proceso hermenéutico es limitada también.

La otra posibilidad, muy habitual, y que podemos establecer como respuesta a las preguntas: 1) ¿Quién narra?, y 2) ¿El ente *enunciador* se materializa de alguna forma o bien se personaliza?, es la de la asunción por parte del meganarrador de una enunciación delegada. Este extremo es especialmente importante porque debe quedar muy claro que el responsable del discurso es precisamente ese ente *enunciador* y que todo

narrador es, y no puede ser de otra forma, una delegación que establece el meganarrador pero que este mantiene por completo el resto de claves de la representación, de ahí que se puedan producir fenómenos como 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 puede conocer esos hechos pero sin embargo los narra. En este caso, la narración del personaje es una voz que aparece como enunciación delegada —narrador de segundo nivel— pero la visualización de aquello que narra corresponde a una intervención directa del ente *enunciador*. Más clara se ve esta cuestión en *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Gene Kelly, 1952), cuando el personaje protagonista relata su iniciación en el mundo del cine y las imágenes que vemos en pantalla no se corresponden en absoluto con sus palabras: voz narradora e intervención del meganarrador en la enunciación van en simultáneo pero por caminos diferentes.

La materialización, pues, del meganarrador no puede ser mediante su representación física sino por la inclusión de una voz narradora que solamente le podemos adjudicar a él porque no tenemos ninguna otra entidad representada a la que anexarla y, por lo tanto, también, es en cierto modo, una enunciación delegada. Tal voz será *over*, cuando no se corresponda con personaje alguno en el seno del relato, como ocurre en *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis G. Berlanga, 1953) o en tantos y tantos documentales que estamos acostumbrados a ver en televisión; o bien *off*, en el caso en que podamos adjudicarla a un personaje-autor en un nivel de representación que pueda ser entendido como tal, lo cual no es nada frecuente: sería el caso del comienzo de *Relámpago sobre el agua* (*Lightning Over Water*, Nicholas Ray y Win Wenders, 1980), película en que ambos realizadores actúan en representación de sí mismos y, al tiempo, firman la autoría. Pero también se puede dar algo similar por la aparición más o menos velada de la voz del propio realizador, como Hitchcock en el preámbulo de alguna de sus películas, o los títulos de crédito finales de *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Amberson's*, Orson Welles, 1942), o películas con un marcado carácter autodiegético. Sin embargo, la presencia física de un personaje que representara al au-

tor, como es el caso de *La ronda* ya no podríamos considerarla de la misma forma porque la propia representación implica una delegación en el seno de la diégesis e, incluso, en este caso, el actor-personaje dice de sí mismo ser el autor sin serlo y pasa posteriormente a encarnar un personaje diferenciado.

Es patente que la voz *over* se corresponderá con una focalización y *ocularización* omniscientes y marcará explícitamente una intervención enunciativa de carácter heterodiegético, lo que presupone un discurso en origen marcado pero tendente a la omnisciencia y la naturalización, que es, además, muy frecuente en el cine clásico, pero permite cierta apertura hermenéutica en su fruición que dependerá, como siempre, de las marcas enunciativas en el significante. Por otro lado, la voz del autor-realizador, apareciendo en *off*, indica una focalización interna que se emparejará habitualmente con una *ocularización* omnisciente y una enunciación marcada que será tanto heterodiegética, dependiendo del relato, como homodiegética, hasta el nivel autodiegético, cuando sea directamente el mismo personaje-autor —es poco probable y realmente muy difícil que se produzca—. En origen obtendremos un discurso marcado pero ilimitado en sus contenidos enunciativos, ya que está controlado por el propio doble realizador-meganarrador, que se vinculará con una fruición que permitirá una lectura abierta, aunque gradual, dependiendo del nivel de implicación del ente *enunciador* —quizás podríamos pensar en las películas más radicales de Stephen Dwoskin, como es el caso de *Behindert* (1974)—.

En realidad, la norma es la ausencia de norma, solamente necesitamos herramientas para no perdernos en una maraña de posibilidades prácticamente infinita. Hemos dicho más arriba que el meganarrador se manifiesta o se personifica. Su personificación es algo mucho más claro: 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 heterodiegético—, 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—.

En consecuencia, este tipo de narradores puede 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—.

Establecido este punto de partida, toda complejidad y ambigüedad es posible y, diríamos más, 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.

Es importante señalar que para adjudicar la entidad de narrador a un personaje, sea de primero o de segundo nivel, su relato debe estar representado en pantalla. Un personaje puede contar una historia en el seno de un diálogo y no dejaría de ser un diálogo, difícilmente se le podría atribuir la etiqueta de narrador y adjudicarle un nivel, salvo que se tratara de una exposición muy extensa y ni siquiera en ese caso, en nuestro criterio.

A la vista de lo cual, es fácil entender que la esencia del narrador de primer nivel es que su relato se establezca como marco, en cuyo seno pueda haber otros siempre y cuando sea su entidad la que inicie y cierre. Por eso mismo, la viejecita que relata en *Titanic* no es un narrador de primer nivel, sino de segundo —tiene *narratarios* en la propia acción del film y no engloba todo el relato marco—. Otro tanto ocurre con el de *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944), pese a que en apariencia engloba toda la historia, pero no podemos olvidar que hay una introduc-

ción hasta el momento en que comienza a grabar su relato, por lo que estaríamos ante un narrador de segundo nivel. En ambos casos participen de la historia que cuentan por lo que son homodiegéticos; si no participaran, como ocurre en el ejemplo antedicho de *Ciudadano Kane*, serían heterodiegéticos.

Otro factor a tener en cuenta es que, cuando hablamos de narradores, no necesariamente estamos refiriéndonos a personajes que ‘cuentan’ oralmente. Por ejemplo, alguien podría estar escribiendo en un ordenador y, si se visualiza lo que escribe, tenemos una entidad narradora; o, más complejo, una canción que engloba el relato marco, o el caso de *Moulin Rouge*, con un director de orquesta que abre y cierra el relato. Este tipo de narradores serán también de primer o segundo nivel según sea su punto de intervención en el texto fílmico.

Un narrador de primer nivel —que no es frecuente— lo encontramos en, por ejemplo, *El crepúsculo de los dioses*; aunque sea un cadáver, su relato engloba el conjunto del film. El caso más evidente es el de multitud de películas del cine negro en las que la trama comienza con un posicionamiento del ente narrador —habitualmente personaje— y un apéndice verbal del tipo “Estaba aquel día en...” o “Me llamo Sam Spade...”. No es necesario insistir en estas cuestiones, ya que son de todo punto evidentes.

En todos los casos, la presencia de narradores implica una focalización interna, ya que se sitúa al espectador ante su saber —otra cosa es que mientan, como recurso retórico—, pero la *ocularización* podrá ser variable si el relato es homodiegético y será omnisciente si es heterodiegético.

La omnisciencia apunta a un relato marcado pero naturalizado en el origen, que queda mucho más limitado si se establece la subjetividad. En todos los casos, para el espectador el discurso tendrá una apertura limitada y gradual en función de las marcas enunciativas que se integren en él.

Ni que decir tiene que hemos elaborado esta serie de ejemplificaciones sobre la base de discursos relativamente clásicos. El paso siguiente será aplicarlo a materiales mucho más recientes y complejos.

Una línea de futuro

Podrá constatarse ahora que, efectivamente, cuando indicábamos que nos encontrábamos ante un punto de partida, no estábamos haciendo un ejercicio de demagogia. 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 uno moderno, postclásico o a un texto hipermedia o a un videojuego. En este último caso, la *ocularización* anclada en el personaje es muchas veces determinante y permite establecer parámetros un tanto diferenciados de los aplicables a las películas, pero esta es la riqueza de un material en constante transformación. 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.

En esta línea, nuestra propuesta parte de tipologías que ya han venido siendo trabajadas en el pasado y deja de lado la habitual referencia al ‘de dónde venimos’ para evitar la redundancia y la sempiterna acomodación a un tipo de discurso supuestamente científico que apenas consigue avanzar sobre lo anteriormente explicitado porque no es capaz de desligarse de su herencia —que, como mantenemos, siempre hay que reconocer— y de su re-reformulación una y otra vez como punto de partida. Queremos decir con esto que de una vez por todas hemos de plantear como punto de partida uno que fue en textos anteriores el de llegada, evitando así que nuestros textos se conviertan en un recorrido por el ‘estado de la cuestión’.

Con estas premisas estamos seguros de que hay mucho camino por recorrer pero se comienzan a colocar las piezas capaces de conducirnos a un destino más productivo.

Bibliografía

- Casetti, F.** y **Di Chio, F.** (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Gardies, A.** (1993). *Le récit filmique*. París: Hachette.
- Gómez Tarín, F. J.** (2010). *El análisis de textos audiovisuales. Significación y sentido*. Santander: Shangrila Ediciones.
- (2011). *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y narración*. Santander: Shangrila Ediciones.
- Jost, F.** (1987). *L'Oeil-Caméra. Entre film et roman*. Lyon: P.U.L.
- Todorov, T.** (1981). Les catégories du récit littéraire, en *Communications* (8): *L'analyse structurale du récit*. París: Éditions du Seuil.