

B258 6pm

NT: 633306 316.77 G37 2003
Adq: 281203, Vol:1, Ej: 2, General
Narrativa audiovisual : Jesús García Jiménez.
García Jiménez, Jesús
Biblioteca Vasconcelos

NARRATIVA audiovisual: su estructura y su función. Su objeto de estudio es el relato audiovisual, completo, racional, metódico y ordenado. Su articulación interna estriba en tres partes sucesivas: la primera se propone una organización conceptual de la disciplina; la segunda aborda el estudio del sistema y del proceso en el relato audiovisual; la tercera entra en pormenores acerca del análisis, la construcción y la funcionalidad narrativa de los cuatro elementos particulares y básicos del contenido de la historia.

Narrativa audiovisual responde en buena medida al concepto de una narratología comparada. Los investigadores y los narradores del universo audiovisual hallarán en las abundantes taxonomías y tipologías que presenta la obra los secretos que han consagrado la poética y la estilística narrativa de los grandes autores, tanto literarios como audiovisuales.

NT: 633306
Adq: 281203
Vol: 1
Ej: 2
General

ISBN 84-376-1222-5 0 0
9 788437 612225



CATEDRA

0191033

11. EL ESPACIO AUDIOVISUAL	348
Características del espacio audiovisual: naturaleza, magnitud, calificación, identificación, definición y finalidad, 348.— Relaciones con otros espacios, con los personajes, con la acción y con el tiempo narrativo, 350.— Tipología del espacio narrativo audiovisual, 351.— BIBLIOGRAFÍA, 353.	
12. EL ESTATUTO NARRATIVO DEL ESPACIO	355
El estatuto narrativo del espacio, 355.— El hecho y la profundidad perspectivas, 356.— Los connotadores espaciales de la profundidad perspectiva, 356.— El espacio y el posicionamiento lector, 358.— La posición espacial, 358.— La movilidad espacial, 359.— El espacio de la palabra y el espacio de la imagen, 360.— Los criterios constructivos del espacio narrativo, 361.— BIBLIOGRAFÍA, 362.	
13. EL ESPACIO Y LAS ESTRATEGIAS DEL DISCURSO	363
El espacio "hodológico", 363.— Las "matrices heurísticas" del espacio, 364.— El espacio narrativo como signo, 365.— El espacio narrativo como estilema, 366.— El espacio narrativo como tiempo, 366.— BIBLIOGRAFÍA, 367.	
14. EL ESPACIO FÍLMICO, RADIOFÓNICO Y TELEVISIVO	368
Las tres formas constructivas del espacio fílmico, 368.— Propiedades del espacio fílmico, 369.— El espacio sonoro, 371.— La visibilidad del sonido en el cine mudo, 373.— El espacio radiofónico, 374.— El espacio televisivo, 375.— BIBLIOGRAFÍA, 378.	
15. EL ANÁLISIS DEL TIEMPO NARRATIVO	380
Las variables analíticas del tiempo narrativo: dirección (la ficcionalidad temporal y la "máquina del tiempo"), flujo, magnitud, velocidad, perspectiva (el "principio antrópico"), 380.— Tiempo y perspectiva en el relato audiovisual, 385.— Precisión, modalidad verbal, referencia, condición planetaria, dimensión lingüístico-gramatical del discurso y dimensión pragmática, 386.— BIBLIOGRAFÍA, 388.	
16. LA SECUENCIA ANACRÓNICA	389
La función diegética de la secuencia anacrónica, 389.— La elipsis y el contexto en la secuencia anacrónica de la imagen, 390.— La lectura de la secuencia anacrónica, 390.— Razones estéticas de la secuencia anacrónica (tiempo y ritmo), 391.— Razones dramáticas, 392.— Razones psicológicas, 392.— Razones culturales, 393.— Procedimientos técnicos de la secuencia anacrónica, 394.— Dimensión retórica, 395.— BIBLIOGRAFÍA, 395.	

17. RETÓRICA DE LA TEMPORALIDAD EN EL RELATO AUDIOVISUAL	397
Relaciones que definen la convencionalidad del tiempo narrativo, 397.— El movimiento, 397.— La estructura narrativa, 398.— El tiempo de la historia y el tiempo del discurso, 398.— El tiempo fiel, 398.— El tiempo condensado y dilatado, 399.— La secuencia anacrónica, 399.— Formas estructurales de la secuencia anacrónica: la analepsis y la prolepsis, 400.— Los componentes básicos de la secuencia anacrónica: distancia y amplitud, 401.— Estructura de la secuencia anacrónica, 401.— BIBLIOGRAFÍA, 402.	

ÍNDICE DE MATERIAS	403
--------------------------	-----

Tercera parte
PERSONAJES, ACCIONES Y ESCENARIOS

1. EL CONCEPTO DE PERSONAJE	275		
<p>El concepto de "esfera de acción" de los personajes. 275.— El punto de vista y la voz narrativa, 276.— El concepto de personaje, 276.— El personaje y el actor, 276.— Evolución del concepto de personaje, 277.— Las esferas de acción y los personajes, 279.— Claude Bremond y la reestructuración del esquema de Propp, 279.— BIBLIOGRAFÍA, 280.</p>			
2. EL ESTATUTO SEMIOLÓGICO DEL PERSONAJE	282		
<p>La etiqueta semiótica del personaje: propiedades de las marcas, 282.— El personaje y los sistemas semióticos, 283.— Los tres tipos de personaje en cuanto signos, 284.— Personajes referenciales (históricos, mitológicos, alegóricos y sociales), 284.— Personajes déicticos o conectores, 285.— Personajes anafóricos, 285.— BIBLIOGRAFÍA, 285.</p>			
3. EL ANÁLISIS DEL PERSONAJE	287		
<p>Metodología para el análisis del personaje, 287.— Factores constitutivos del valor narrativo del personaje, 287.— Clasificación de los personajes por sus modos de determinación, 291.— Criterios cuantitativos y cualitativos, directos e indirectos, 291.— BIBLIOGRAFÍA, 291.</p>			
4. LA DESIGNACIÓN DEL HÉROE	293		
<p>Procedimientos diferenciales para la designación del héroe: cualificación, distribución, autonomía y funcionalidad diferenciales, 293.— Predesignación convencional, comentario explícito, redundancia, procedimientos evaluativos de función metalingüística, 295.— El lenguaje, la técnica y la "mundanidad" del personaje, 296.— La redundancia de marcas recodificadas, 297.— BIBLIOGRAFÍA, 299.</p>			
5. CARÁCTER Y PERSONAJE	300		
<p>El carácter y el personaje, 300.— La narrativa psicológica y la comedia de caracteres, 301.— El debate contemporáneo sobre el personaje: A. C. Bradley, L. C. Knights y el Scruting Group, y S. Chatman, 301.— La construcción del personaje dramático, 302.— El personaje y el actor (su orden de existencia), 302.— La naturaleza incompleta del personaje dramático, 303.— El personaje dramático: expresión y verdad, 303.— Personajes redondos y personajes planos, 304.— BIBLIOGRAFÍA, 305.</p>			
		6. LA ACCIÓN (EL CONCEPTO Y EL DISCURSO)	307
		<p>Las "acciones de base" (A. Danto), 308.— El resultado de la acción narrativa, 308.— El discurso de la acción (nivel conceptual), 309.— Connotaciones temporales del discurso de la acción en su nivel conceptual, 309.— El nivel proposicional, 310.— El nivel argumental, 310.— Connotaciones temporales del discurso en su nivel argumental, 311.— Sociología de la acción, 311.— Ética y acción significativa, 312.— BIBLIOGRAFÍA, 312.</p>	
		7. LOS CONCEPTOS FRONTERIZOS DE LA ACCIÓN	314
		<p>Los conceptos fronterizos de la acción: acción, realización y representación, 314.— Acción y agitación, 315.— Acción y movimiento, 315.— Acción y "movimiento" en sentido musical, 316.— Acción y drama, 317.— El acto dramático, 318.— El acto dramático en la novela, el cine y el teatro, 318.— El cine y el entreacto dramático, 320.— BIBLIOGRAFÍA, 320.</p>	
		8. LA ESTRUCTURA DE LA ACCIÓN NARRATIVA	322
		<p>Estructura de la acción en la narrativa audiovisual, 322.— Formas de la iteración icónica, 322.— El motivo en la estructura de la acción narrativa: sus características, 323.— Motivos y rasgos, 324.— Motivo y tema, 324.— Tema, tesis y problemas narrativos, 324.— Los roles temáticos, 325.— BIBLIOGRAFÍA, 326.</p>	
		9. ACCIÓN Y SITUACIÓN	328
		<p>Acción y pasión, 328.— Modalidades de la acción: activa, pasiva y deponente, 329.— La acción narrativa como dialéctica de la actividad, 329.— La aporía aristotélica de la acción, 330.— Estructura y propiedades de la acción simple, compleja (peripecia y anagnórisis), pertinente, elíptica y verosímil, 331.— Acción y situación, 332.— Narrativas hipostáticas y situacionales, 333.— Los riesgos narrativos de las situaciones únicas, 334.— La acción, modalidad verbal del discurso narrativo audiovisual, 335.— BIBLIOGRAFÍA, 336.</p>	
		10. LA ACCIÓN RESOLUTIVA	338
		<p>El final en la narrativa de la imagen, 338.— El final como signo narrativo, 339.— El final como motivo itinerante, 341.— El final como restauración, 341.— El final como revalidación narrativa, 342.— El final como vestigio iconológico, 343.— El final como estilema de autor, 343.— El final entre el tedio y la originalidad, 344.— El final abierto, 344.— El final dramático en la narrativa audiovisual, 345.— La "salvación en el último instante", 346.— BIBLIOGRAFÍA, 347.</p>	

11. LA ARTICULACIÓN DISCURSIVA	197	17. EL ANÁLISIS DE LOS DIÁLOGOS	235
Sintagmas homogéneos y heterogéneos, 197.— Sintagmas mono-seriales, biseriales y multiseriales, 197.— El autodespliegue de la imagen visual: en abismo y por extrapolación, 198.— Los sintagmas en el texto y en el código narrativos, 200.— Los sintagmas en la narrativa audiovisual: alternancia, simultaneidad, temporalidad no pertinente y sintagma descriptivo, 200.— BIBLIOGRAFÍA, 202.		Criterios para el análisis de los diálogos, 235.— Variables del análisis, 235.— Los diálogos como indicadores de la construcción de los personajes, 236.— Su relación con las propiedades del discurso narrativo, 239.— La densidad de verbalización en el relato audiovisual, 239.— Las relaciones pragmáticas, 240.— Significación de las señales y vacíos semánticos, 240.— Capacidad predictiva de los diálogos, 241.— <i>Pregnancia</i> , 241.— BIBLIOGRAFÍA, 241.	
12. LA FUNCIÓN DIEGÉTICA DE LA PALABRA	203	18. LA IMAGEN Y EL DISCURSO NARRATIVO	243
Texto verbal y diégesis narrativa, 203.— <i>Pregnancia</i> semántica y fuerza dramática de la palabra, 204.— La referencialidad de la palabra escrita, 205.— La palabra escrita como canal de información, 206.— La palabra como elemento de la deixis, 206.— De la acústica a la semántica, 207.— BIBLIOGRAFÍA, 207.		La imagen en el discurso narrativo, 243.— La imagen en el discurso audiovisual, 245.— Funciones discursivas, 247.— Imagen y punto de vista, 247.— Imagen y movimiento, 248.— Imagen y tiempo, 248.— El mensaje audiovisual, 249.— BIBLIOGRAFÍA, 250.	
13. EL MONÓLOGO	208	19. LA MÚSICA Y LAS FORMAS NARRATIVAS BÁSICAS	251
El monólogo en la narrativa literaria y en la narrativa de la imagen, 208.— Orígenes del monólogo. Clasificación de los monólogos en la narrativa de la imagen: simples, dramáticos, equivalentes e incidentales, 209.— Los monólogos alternados, complejos, auto-dialógicos y fictodialógicos, 210.— Los monólogos citados, autocitados y narrados, 213.— BIBLIOGRAFÍA, 214.		Formas básicas de la narratología musical, 251.— La irrupción de la música extradiegética en el discurso narrativo, 252.— Las tres modalidades de la presencia musical en el relato audiovisual, 253.— Análisis del signo musical, 253.— BIBLIOGRAFÍA, 255.	
14. LOS DIÁLOGOS	215	20. PROPIEDADES Y CONCEPCIONES DEL DISCURSO MUSICAL	256
Naturaleza del diálogo, 215.— Características del diálogo, 217.— El diálogo y los géneros narrativos, 218.— Los antecedentes dialógicos en el discurso de la imagen, 219.— La influencia del teatro, 220.— El laborioso ingreso de la palabra, 221.— Los inconvenientes del sonoro, 221.— La superación del proceso, 221.— Ventajas del sonoro, 222.— De la mención a la acción, 222.— BIBLIOGRAFÍA, 223.		Propiedades del discurso musical, 256.— El sonido y el sentido, 257.— Origen y naturaleza de la música cinematográfica, 257.— Concepciones de la música en el discurso narrativo audiovisual: sintética, analítica, contextual, parafrástica, diegética, dramática, mágica, poética y pragmática, 258.— BIBLIOGRAFÍA, 260.	
15. CLASES DE DIÁLOGOS	224	21. MÚSICA, ACCIÓN Y PERSONAJES	262
El guionista y el dialoguista, 224.— Clases de diálogos: diálogos de comportamiento, de escena, diegéticos, autoriales, de referente lingüístico, 225.— El diálogo y las relaciones de los signos de la serie verbal, 227.— BIBLIOGRAFÍA, 228.		Funcionalidad narrativa de la música respecto a los personajes, 262.— Función pronominal del motivo musical, 263.— Función caracterizadora y descriptiva, 263.— Función focalizadora, 264.— Funcionalidad de la música respecto a la acción narrativa, 264.— La música y el nivel conceptual del discurso de la acción, 264.— La música y el nivel proposicional del discurso de la acción, 265.— BIBLIOGRAFÍA, 265.	
16. EL DIÁLOGO VISUAL Y EL AUDIOVISUAL	229	22. MÚSICA, ESPACIO Y DRAMA	266
El diálogo visual en la imagen pretecnológica, 229.— El diálogo visual en el cine, 230.— Funcionalidad narrativa de los diálogos, 231.— Poética del diálogo radiofónico, 232.— Los géneros dialógicos de la televisión, 232.— BIBLIOGRAFÍA, 233.		La música y la unidad de acción, 266.— La música y el comentario de la acción, 267.— La música y el subrayado de la acción, 267.— La música y la ambientación de la acción, 268.— La música y la especificidad de la acción, 268.— Las acciones particulares y las acciones antonomásticas, 268.— Las funciones de la música respecto al espacio narrativo, 269.— BIBLIOGRAFÍA, 271.	

nette, 117.— El narrador y el autor implícito en Seymour Chatman, 118.— La tipología de Wayne C. Booth, 119.— La tipología de Germán Gullón, 120.— La tipología y la proxémica del narrador, 122.— BIBLIOGRAFÍA, 122.

16. EL NARRARIO 124

El narrador y el narrario, 124.— Narrario y "lector real", 125.— Narrario y "lector virtual", 125.— Narrario y "lector ideal", 126.— Narrario y narrarios, 126.— El "grado cero" del narrario: características positivas y negativas, 126.— La emisión de "señales", 128.— Las huellas textuales del narrario, 128.— Las funciones del narrario, 131.— BIBLIOGRAFÍA, 131.

Segunda parte
LA HISTORIA Y EL DISCURSO

1. LA HISTORIA NARRATIVA 135

La historia narrativa como acción, 135.— La historia narrativa como texto, 136.— La historia narrativa como relato, 137.— La perspectiva retórica del relato, 137.— La historia narrativa como argumento, 138.— Las funciones del argumento como factor de la historia narrativa, 138.— La historia narrativa como contexto, 139.— BIBLIOGRAFÍA, 140.

2. EL ARGUMENTO CINEMATOGRAFICO 141

Los orígenes del argumento cinematográfico, 141.— El debate poético sobre el argumento cinematográfico, 143.— El valor de los argumentos, 144.— Posturas características ante el guión cinematográfico, 145.— BIBLIOGRAFÍA, 146.

3. LA IDEA Y EL TEMA EN EL RELATO AUDIOVISUAL 148

De la improvisación a la planificación, 148.— La idea narrativa, 149.— El tema en el relato audiovisual, 149.— El argumento y la poética narrativa del cine, 150.— Tema y estilema, 150.— La tesis, 151.— Funcionalidad poética del tema, 152.— La trama y el argumento, 152.— BIBLIOGRAFÍA, 153.

4. LOS ACONTECIMIENTOS EN LA HISTORIA Y EL DISCURSO 155

La historia narrativa, 155.— La unidad mínima de la historia, 156.— Los acontecimientos en el discurso narrativo, 156.— El futurible narrativo, 156.— La lógica conectiva y la lógica ordinal de los acontecimientos narrativos, 157.— BIBLIOGRAFÍA, 159.

5. LAS MATRICES FICCIONALES DE LA HISTORIA 161

Tema narrativo y contexto cultural, 161.— Las constricciones ideológicas, 162.— Modelos estructurales de los contenidos de la historia narrativa, 162.— La elipsis temática y el ingenio poético, 162.— Las historias autotematizadas, 163.— El modelo pseudoaristotélico del cine clásico, 164.— Las exclusiones del modelo pseudoaristotélico, 164.— El destino de los "actuantes", 165.— Las matrices ficcionales de la historia narrativa, 166.— Motifemas y motivos, 166.— Los juegos, 166.— Los problemas filosóficos y los dilemas morales, 169.— Los mitos, 169.— BIBLIOGRAFÍA, 170.

6. EL DISCURSO NARRATIVO 172

Naturaleza y organización del discurso, 172.— Dimensiones (diológica e instruccional), 173.— La enunciación y el enunciado en el discurso, 173.— Las estrategias discursivas, 174.— La representación del sujeto en el discurso, 174.— Acción y representación en el discurso narrativo, 174.— BIBLIOGRAFÍA, 175.

7. EL DISCURSO NARRATIVO AUDIOVISUAL 176

Orden, 177.— Particularidades de la secuencia anacrónica en el discurso narrativo audiovisual, 177.— Distancia, 177.— Amplitud, 178.— Clasificación de las secuencias anacrónicas en el discurso audiovisual, 178.— La silepsis o acronía, 178.— El desarrollo no cronicado, 179.— BIBLIOGRAFÍA, 179.

8. TIEMPO Y ELIPSIS EN EL DISCURSO AUDIOVISUAL 181

La duración en el discurso, 181.— Tiempo de narración y tiempo narrado (efectos diegéticos), 182.— La elipsis en la narrativa audiovisual, 182.— La elipsis en las estrategias del discurso, 182.— Razones que avalan el empleo de la elipsis, 183.— Dimensión pragmática de la elipsis, 183.— La presión signifiante del contexto, 183.— BIBLIOGRAFÍA, 184.

9. LA ELIPSIS Y LA FRECUENCIA 185

Elipsis, corte y montaje, 185.— Valor poético de la elipsis, 186.— La elipsis como estilema, 186.— La elipsis sonora, 187.— La escena, 188.— La dilatación de la secuencia, 189.— La frecuencia: singularidad, múltiple singularidad, iteratividad y repetitividad en el discurso audiovisual, 189.— BIBLIOGRAFÍA, 191.

10. IMAGEN SECUENCIAL Y DISCURSO NARRATIVO 192

La imagen secuencial y el discurso narrativo, 192.— La distasia, el suspense y las notaciones no funcionales, 193.— Ejes paradigmático y sintagmático de la imagen secuencial en el discurso narrativo, 195.— Propiedades del eje sintagmático en la imagen secuencial: homogeneidad, simultaneidad y sucesividad, 195.— BIBLIOGRAFÍA, 196.

4. LOS MODELOS COMUNICACIONAL Y SEMIOLÓGICO. EL MODELO ACTANCIAL	40		
El modelo comunicacional, 40.— El modelo semiológico, 41.— El modelo actancial, 43.— Sistema y proceso en el modelo actancial, 43.— Sujeto/objeto, destinador/destinatario, ayudante/oponente, 43.— Las modalidades, 45.— Los tres modos de la existencia semiótica, 45.— BIBLIOGRAFÍA, 46.			
5. LOS MODELOS FENOMENOLÓGICO. ESTRUCTURALISTA Y PRAGMÁTICO	48		
El modelo fenomenológico, 48.— El modelo estructuralista, 49.— Origen y principios fundamentales, 49.— Condiciones del modelo estructural, 50.— Enfoques en el análisis estructuralista, 50.— El enfoque heurístico y el enfoque ontológico, 50.— Limitaciones del modelo estructuralista, 51.— El modelo pragmático, 51.— BIBLIOGRAFÍA, 53.			
6. LA TAXONOMÍA NARRATIVA	55		
Concepto de taxonomía, 55.— Las tipologías narrativas, 56.— La tipología inductiva anglosajona, 56.— La combinatoria tipológica alemana, 56.— La tipología estructuralista checa, 57.— La tipología francesa, 57.— La tipología cultural soviética, 58.— Los criterios taxonómicos del relato audiovisual, 59.— La taxonomía interlenguajes (el guión, las adaptaciones y la migración de motivos), 59.— BIBLIOGRAFÍA, 62.			
7. TAXONOMÍA INTERSOPORTES E INTERGÉNEROS	63		
La taxonomía intersoportos, 63.— La taxonomía intergéneros, 64.— El sentido práctico de la taxonomía, 65.— Las funciones del género: cognitiva, taxonómica, iconológica, poética, sistemática, pragmática, hermenéutica, estética e ideológica, 66.— Particularidades de los géneros, 67.— Taxonomía intergéneros y niveles de textualidad, 69.— BIBLIOGRAFÍA, 70.			
8. LA POÉTICA NARRATIVA	71		
Poética, crítica y retórica, 71.— La poética y las propiedades del acto narrativo, 72.— Poética y retórica: su identidad en el discurso de la imagen, 72.— Su afinidad en cuanto saberes prácticos, 73.— Los códigos retóricos de la imagen, 74.— La invención narrativa: capacidad heurística, capacidad y libertad asociativas, originalidad combinatoria y capacidad estratégica, 75.— BIBLIOGRAFÍA, 76.			
9. LA PRAGMÁTICA NARRATIVA	77		
La dimensión pragmática del discurso audiovisual, 77.— El paradigma de la comunicabilidad, 78.— El sistema lingüístico en el discurso audiovisual, 78.— Los dos planos de la reflexión pragmática, 79.— El plano semiodiscursivo, 79.— El plano sociocultural: la situación comunicacional, 79.— Narratividad e ideología, 80.— BIBLIOGRAFÍA, 81.			
10. LAS INSTANCIAS ENUNCIADORAS	82		
El autor concreto, 82.— El lector concreto, 83.— El autor y el lector abstractos, 83.— El autor y el lector ideal, 84.— El autor y el lector implícitos, 84.— El narrador y el lector concreto, 85.— El narrador y el lector abstracto, 85.— El narrador y el focalizador, 85.— El narrador y los actores: funciones obligatorias y funciones opcionales, 86.— BIBLIOGRAFÍA, 87.			
11. LA FOCALIZACIÓN EN LA NARRATIVA AUDIOVISUAL	88		
La focalización en la narrativa de la imagen, 88.— Técnicas de la focalización, 89.— El encuadre conativo, 89.— El corte, 89.— La cámara subjetiva, 89.— Ambigüedad expresiva de la focalización audiovisual, 90.— La focalización literaria, 91.— La focalización como función delegada, 91.— Los niveles de la focalización, 92.— BIBLIOGRAFÍA, 93.			
12. FOCALIZACIÓN Y PUNTO DE VISTA	94		
El "lector modelo semántico" y el "lector modelo crítico", 94.— La focalización como mediadora de lo perceptible, 95.— Focalización y punto de vista, 95.— La focalización en Genette, 97.— Focalización externa y focalización interna, 97.— Los enunciados de la focalización. Literalidad de la focalización audiovisual, 97.— BIBLIOGRAFÍA, 98.			
13. LA FOCALIZACIÓN SONORA EN LA NARRATIVA AUDIOVISUAL	100		
Presencia "acusmática" y focalización verbal, 100.— El "acusmático" contingente, 101.— El vocentrismo en la focalización audiovisual, 102.— El "acusmático" en el cine y en la radio, 102.— La focalización y el sonido <i>in, off, over</i> . El grado cero de la focalización audiovisual, 103.— BIBLIOGRAFÍA, 105.			
14. LAS TIPOLOGÍAS DEL NARRADOR (I)	106		
Los criterios tipológicos de Norman Friedman, 106.— La omnisciencia neutral, editorial, selectiva y multiselectiva, 107.— Los criterios tipológicos de Jaap Lintvelt, 110.— La tipología de Jean Pouillon: el narrador y la perspectiva narrativa, 112.— El narrador y la profundidad de la perspectiva, 112.— BIBLIOGRAFÍA, 113.			
15. LAS TIPOLOGÍAS DEL NARRADOR (II)	114		
La tipología de Tzvetan Todorov, 114.— La tipología de Gérard Genette: características del narrador autodiegético, homodiegético y heterodiegético, 115.— La focalización en la tipología de Ge-			

195, 199, 200, 203, 235, 263, 264, 266, 267, 269, 282, 283, 284, 285, 289, 293, 296, 297, 298, 301, 302, 303, 318, 319, 326, 352, 358, 370, 372, 386

Textualidad, 63, 69

Tiempo (convencionalidad), 72, 97, 107, 116, 117, 247, 267, 360, 366, 369, 375, 376, 378, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 389, 390, 391, 395, 397, 398, 399, 400, 401

Tiempo narrativo, 32, 49, 135, 155, 156, 157, 177, 179, 181, 182, 183, 185, 186, 188, 189, 193, 195, 201, 266, 269, 287, 296, 348, 351, 352, 370, 376, 380, 381, 384, 386, 388, 391, 397, 399, 400, 401

Tiempo (tipología), 259

Tipo narrativo actorial, 110, 120, 359

Tipo narrativo autorial, 110, 359

Tipo narrativo neutro, 355

Tipología narrativa, 106, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 117, 119, 120, 122, 298, 382

Tipos narrativos, 107, 108, 109, 110, 304, 341

Tragedia, 209, 267, 275, 285, 301, 302, 318, 330, 331

Trama, 135, 152, 153, 264, 277, 301, 302, 334

Transformación, 326

Tratamiento, 346, 348, 366, 371

Verosimilitud, 127, 131, 162, 188, 205, 219, 233, 302, 304, 331, 349

Versión, 109, 119, 338, 383, 391

Vestuario, 298

Videojuego, 168

Virtual (realidad), 199, 373, 376

Visión, 91, 98, 100, 102, 107, 112, 113, 114, 115, 263, 270, 340, 356, 357, 358

Voz, 88, 97, 100, 101, 102, 104, 107, 108, 117, 118, 119, 120, 199, 263, 269, 270, 276, 328, 333

Western, 333

Índice

PRÓLOGO DEL AUTOR	7
Primera parte	
EL CONCEPTO DE NARRATIVA AUDIOVISUAL	
1. LA MORFOLOGÍA NARRATIVA	13
El concepto de narrativa audiovisual, 13.— La Narrativa Audiovisual como narratología, 14.— La Narrativa Audiovisual como disciplina, 15.— Condiciones del saber narratológico, 15.— Las partes de la Narrativa Audiovisual, 16.— La Morfología narrativa, 16.— La estructura narrativa, 16.— Particularidades del discurso audiovisual, 17.— El signo imagen en los sistemas semióticos particulares, 18.— BIBLIOGRAFÍA, 18	
2. EL SISTEMA Y EL PROCESO NARRATIVOS	20
El sistema narrativo audiovisual, 20.— Factores de implicación obligatoria, 20.— Factores de implicación optativa, 21.— La capacidad predictiva del sistema narrativo, 21.— El proceso narrativo, 22.— El sistema y el proceso (tres hipótesis), 22.— El proceso narrativo audiovisual, 23.— Vertiente conceptual del proceso (descripción fenomenológica y descripción poética), 23.— Vertiente representacional del proceso narrativo, 26.— BIBLIOGRAFÍA, 28	
3. LA ANALÍTICA NARRATIVA. LOS MODELOS DE ANÁLISIS	29
Perspectiva analítica del texto narrativo, 29.— Los modelos del análisis narrativo, 30.— El modelo gramatical, 31.— La sintaxis narrativa, 32.— Posiciones en cuanto a la estructura sintáctica del relato (Propp, Lévi-Strauss, Greimas, Todorov, Larivaille, Dolezel, Pasolini, Metz y Eco), 32.— Crítica a la productividad sintáctica aplicada al relato audiovisual, 38.— BIBLIOGRAFÍA, 39.	

- 370, 372, 373, 374, 376, 378, 384, 392, 393, 398
- Plano espacial, 58, 86, 359
- Plano perceptivo psíquico. 58, 86, 358
- Plano temporal, 58, 86
- Plano verbal, 57, 58, 86
- Planteamiento, 164, 324
- Plot*, 26
- Point*, 26, 374
- Pluriperspectivismo, 110, 111, 393
- Poesía. 260, 262
- Poética, 52, 59, 60, 63, 65, 66, 67, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 83, 96, 102, 143, 149, 150, 152, 161, 162, 164, 166, 186, 187, 189, 229, 232, 256, 260, 276, 302, 303, 318, 330, 331, 343, 344, 351, 390
- Polifonía (textual), 117
- Posicionamiento lector (planos del)
- Pragmática (narrativa), 52, 63, 65, 66, 77, 79, 82, 96, 152, 161, 183, 227, 240, 256, 260, 269, 380, 388
- Presente (de la historia y del discurso), 177, 265, 366, 381, 382, 383, 385, 386, 387, 388, 393, 394, 399, 400, 401
- Proceso narrativo (vertiente conceptual), 186
- Proceso narrativo (vertiente representacional), 326
- Programa. 44, 45, 53, 284, 285, 269, 340, 351
- Prolepsis. 177, 385, 390, 391, 399
- Proposicional (nivel del discurso), 108, 116, 262, 265, 305, 310
- Protagonista, 101, 104, 106, 107, 109, 116, 119, 131, 167, 182, 209, 210, 265, 267, 293, 296, 341, 352, 369, 382, 387, 393
- Puesta en escena, 188, 243, 244, 319
- Punto de vista, 58, 71, 90, 91, 94, 95, 96, 97, 98, 107, 109, 111, 117, 118, 188, 200, 246, 264, 269, 275, 276, 355, 356, 357, 358, 361, 364, 370, 384, 385
- Radio, 59, 60, 61, 66, 80, 102, 182, 188, 198, 231, 270, 290, 344, 360, 374, 398
- Radionovela, 161, 316
- Realidad, 64, 69, 110, 118, 121, 162, 173, 181, 183, 188, 198, 205, 284, 338, 339, 369, 376, 382
- Redundancia, 293, 297, 298
- Referencial (signo, personaje, espacio, etc.), 51, 57, 102, 138, 175, 198, 205, 278, 282, 351, 365
- Relato, 22, 29, 32, 41, 42, 45, 49, 51, 53, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 64, 65, 66, 67, 69, 71, 74, 79, 80, 82, 83, 85, 86, 88, 91, 92, 97, 101, 109, 112, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 125-128, 130, 131, 135-137, 139, 142, 144, 148, 149, 151, 152, 158, 163, 164, 165, 166, 176, 181, 183, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 199, 200, 201, 210, 253, 257, 258, 259, 264, 267, 268, 278, 280, 285, 287, 289, 290, 291, 293, 294, 295, 297, 298, 301, 302, 304, 308, 311, 314, 323, 326, 332, 334, 335, 336, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 346, 348, 349, 350, 352, 355, 356, 357, 358, 360, 361, 362, 365, 366, 380, 383, 384, 385, 386, 387, 389, 390, 391, 394, 398
- Repetición, 183, 190, 191, 210, 256, 259, 286, 322, 323
- Representación, 40, 57, 65, 78, 86, 109, 110, 114, 119, 120, 174, 181, 183, 188, 189, 190, 191, 199, 209, 259, 260, 300, 305, 315, 319, 330, 335, 369, 372, 376, 387, 395, 397, 399
- Retórica, 35, 71, 72, 73, 75, 82, 137-139, 151, 152, 182, 187, 189, 191, 226, 239, 243, 254, 259, 322, 389, 398, 399
- Ritmo, 194, 240, 264, 266, 270, 271, 318, 320, 328, 346, 382, 384, 389, 391, 392
- Rito, 41, 376
- Rol (temático). 174, 238, 284, 293, 325, 326
- Ruido, 186, 200, 260
- Secuencia, 21, 34, 36, 43, 73, 104, 176, 177, 179, 188, 189, 192, 193, 194, 195, 196, 201, 256, 258, 263, 265, 268, 280, 289, 346, 369, 370, 387, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 397, 399, 400, 401
- Secuencia anacrónica (estructura), 177, 178
- Secuencia anacrónica (legitimación)
- Semiótica, 14, 40, 41, 43, 45, 172, 174, 175, 243, 259, 282, 283, 290, 291
- Serial, 318, 333
- Serie, 197, 198, 210, 267
- Showing*, 109, 223, 317, 364
- Signo, 17, 37, 40, 41, 44, 52, 59, 67, 69, 77, 127, 136, 137, 176, 188, 192, 194, 198, 199, 200, 227, 245, 253, 257, 264, 265, 266, 267, 282, 283, 284, 285, 291, 305, 317, 338, 339, 363, 365, 366, 373, 386, 394
- Silencio, 240
- Silepsis, 178, 179
- Símbolo, 66, 95, 249
- Simultaneísmo, 203
- Sinécdoque, 14, 74
- Sinopsis, 24, 148
- Sintagma (narrativo), 73, 195, 196, 197, 200, 201
- Sintagmático, 172, 195, 200, 227, 318, 335, 350
- Sintaxis, 32, 39, 43, 102, 155, 166, 283
- Sistema, 22, 40, 41, 42, 43, 49, 50, 55, 56, 59, 66, 67, 69, 71, 75, 77, 78, 80, 139, 275, 282, 283, 285, 290, 297, 366
- Situación, 69, 79, 92, 187, 258, 259, 263, 311, 323, 332, 333, 334, 335, 340, 370
- Soliloquio, 208, 209
- Sonido, 63, 73, 98, 101, 102, 103, 104, 177, 187, 193, 194, 196, 197, 198, 200, 221, 253, 200, 262, 267, 270, 276, 371, 372, 373, 374, 401
- Sonido *in*, 103, 253
- Sonido *off*, 103, 253
- Sonido *over*, 103, 104, 253
- Soporte, 59, 61, 63, 64, 65, 80, 181, 190, 198, 199, 294, 302, 386
- Subgénero (narrativo), 59, 69, 164, 187, 333
- Subjetividad, 52, 89, 90, 96, 106, 109, 110, 111, 116, 194, 246, 312, 351, 384
- Subtítulo, 70
- Sujeto, 40, 43, 44, 45, 46, 91, 96, 112, 116, 118, 156, 165, 173, 174, 175, 193, 194, 275, 276, 279, 291, 302, 303, 304, 312, 324, 328, 330, 332, 340, 343, 344, 351, 355, 356, 357, 358, 364, 370, 373, 377, 378, 383, 384, 385, 394
- Sumario, 107, 108, 117, 135, 141, 148, 155, 182, 203, 208, 215, 224, 229, 235, 243, 256, 262, 266, 275, 282, 287, 293, 300, 307
- Superestructura, 60, 103
- Supranarrador, 375
- Suspense, 193, 194, 268, 345
- Taxonomía, 55, 59, 63, 64, 66, 68, 295
- Taxonomía intergéneros, 63, 64, 65, 66, 69, 208, 295
- Taxonomía interlenguajes, 55, 59, 60, 61
- Taxonomía intersoportes, 63
- Teatro, 215, 220
- Técnica, 74, 82, 84, 89, 97, 108, 177, 193, 293, 297, 304, 345, 346, 351, 355, 376, 378
- Telenovela, 161, 163
- Televisión, 59, 61, 62, 66, 67, 78, 80, 149, 150, 158, 177, 182, 187, 188, 189, 190, 197, 199, 229, 232, 260, 263, 267, 268, 270, 290, 319, 322, 330, 344, 348, 371, 375, 376, 377, 378, 398
- Telling*, 27, 109, 223, 317, 364
- Tema (narrativo), 74, 80, 131, 138, 148, 149, 150, 151, 152, 161, 162, 258, 263, 324, 325, 326, 340
- Temporalidad (retórica de la), 305, 352, 369, 382, 385, 387
- Terror, 268, 351, 392
- Tesis, 74, 151, 152, 168, 169, 216, 295, 302, 324, 325, 330, 340
- Texto, 38, 43, 44, 45, 49, 50, 51, 52, 56, 59, 60, 61, 62, 66, 67, 68, 70, 77, 79, 82, 83, 92, 94, 95, 117, 119, 124-128, 130, 135, 136, 137, 144, 166, 172, 173, 174, 175, 183,

- Macroestructura (narrativa), 43
Máscara, 174
Matrices ficcionales (de la historia), 161, 166
Matriz (heurística), 167, 168, 363, 364, 365
Melodrama, 69, 263, 341, 387
Mensaje, 40, 63, 75, 78, 100, 139, 149, 176, 248, 258, 283, 349, 377
Metáfora, 74, 98, 194, 381, 392, 394, 395
Metanarrador, 267
Método, 48, 126, 340
Metonimia, 73, 74, 190, 268, 290, 373, 395
Microestructura, 166, 169
Mimesis, 26, 139, 181, 216, 218, 256, 276, 300, 304, 352, 364
Miniatura, 350
Mito, 60, 121, 169, 353
Modalidad, 40, 43, 44, 45, 56, 116, 117, 136, 189, 253, 329, 335, 355, 380, 385, 386, 387
Modelo, 29 a 31, 43, 50, 51, 52, 58, 61, 65, 66, 67, 72, 73, 164, 300
Modelo actancial, 40, 43, 46
Modelo comunicacional, 40, 43
Modelo estructuralista, 48, 49, 50, 51, 52
Modelo fenomenológico, 42, 48
Modelo pragmático, 48, 51, 52, 53
Modelo semiológico, 40, 41, 42, 51, 52
Modo (dramático), 109
Modo (narrativo), 56, 57, 114, 130, 155, 289, 290, 291, 295, 296, 297, 308, 319, 329, 349, 350, 353, 393, 398
Monólogo, 78, 208, 209, 210, 267, 294
Monólogo interior, 108, 116, 210, 212, 305
Montaje, 36, 60, 89, 148, 177, 185, 186, 195, 200, 201, 244, 258, 260, 268, 316, 323, 353, 366, 368, 373, 375, 392
Morfología, 14, 20, 102, 279
Motifema, 135, 166, 323
Motivo, 55, 59, 61, 67, 69, 80, 111, 142, 143, 153, 166, 190, 210, 245, 253, 258, 262, 263, 264, 265, 277, 323, 324, 326, 331, 339, 340, 341, 342, 343, 345, 389, 393
Motivos (migración de), 43, 59, 61, 245
Movimiento, 188, 189, 280, 247, 264, 276, 307, 308, 315, 316, 317, 318, 328, 329, 330, 332, 333, 335, 352, 378, 384, 387, 397
Música, 101, 103, 104, 151, 197, 198, 245, 251, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 374, 401
Musical, 65, 68, 103, 196, 197, 198, 199, 253, 256, 257, 258, 260, 262, 263, 264, 265, 269, 279, 283, 350, 392, 401
Narración, 43, 57, 58, 69, 86, 92, 96, 97, 114, 142, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 183, 189, 190, 276, 297, 325, 334, 342, 356, 358, 361, 372, 373, 390, 394
Narración objetiva, 213
Narración subjetiva, 208
Narrador, 40, 41, 57, 58, 66, 74, 78, 85, 86, 91, 92, 97, 101, 104, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 182, 183, 186, 190, 194, 267, 269, 276, 285, 291, 317, 332, 335, 336, 338, 339, 340, 342, 343, 344, 364, 370, 371, 372, 375, 385, 388, 395, 400
Narrador autodiegético, 111, 115, 116, 121
Narrador (funciones del), 267
Narrador heterodiegético, 103, 110, 115, 116, 117, 121
Narrador homodiegético, 108, 111, 115, 116, 120, 121
Narrador literario, 91, 120
Narrador (tipologías del), 106, 109
Narratorio, 40, 41, 78, 85, 86, 104, 108, 109, 122, 124-131, 388
Narratorio en grado 0, 124, 126, 127, 128, 267
Narrativa, 13, 14, 15, 16, 17, 45, 51, 53, 55, 56, 60, 61, 65, 66, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 80, 86, 88, 89, 117, 120, 122, 131, 135, 136, 138, 142, 150, 152, 156, 168, 169, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 198, 199, 200, 201, 208, 209, 210, 255, 259, 262, 263, 300, 301, 302, 305, 314, 316, 317, 318, 319, 322, 325, 335, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 349, 350, 352, 360, 366, 368, 369, 370, 371, 372, 378, 380, 382, 384, 386, 388, 389, 390, 392, 394, 395, 397, 398, 399, 401
Narratividad, 43, 48, 80, 138, 165, 172, 380
Narratología, 14, 15, 277, 279, 285, 335, 362
Neorealismo, 117
Neutro (tipo), 111
Nivel (de focalización), 92, 262
Nivel (diegético), 307, 371
Nivel (estructural), 44
Nombre propio, 199, 294, 298, 326
Nouvelle Vague, 186
Novela, 64, 69, 120, 121, 124, 146, 183, 187, 263, 277, 290, 300, 311, 318, 319, 338, 342, 349, 390
Nudo, 43
Objetividad, 90, 95, 119, 258, 351, 374
Objeto, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 50, 51, 60, 79, 90, 91, 92, 95, 96, 97, 98, 104, 156, 175, 187, 193, 194, 201, 229, 257, 260, 262, 269, 298, 310, 330, 334, 335, 340, 344, 351, 352, 356, 358, 360, 374, 377, 383, 384, 386
Omni ciencia narrativa, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 117, 118
Oponente, 40, 43, 44, 45, 201, 288, 289, 295, 298, 351
Orden, 127, 158, 164, 176, 177, 178, 181, 189, 198, 239, 243, 256, 287, 290, 340, 341, 389
Paisaje, 350, 351
Palabra, 62, 75, 78, 79, 177, 187, 196, 197, 198, 199, 203, 205, 206, 216, 257, 258, 260, 262, 263, 301, 316, 317, 318, 319, 245, 248, 254, 260, 262, 349, 351, 352, 355, 356, 357, 358, 360, 361, 373, 382, 384, 385, 399
Periodismo, 68
Persona (gramatical), 56, 69, 208, 310, 277, 283, 377
Personaje, 45, 51, 57, 58, 66, 78, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 96, 97, 98, 101, 103, 104, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124-127, 129, 130, 131, 139, 155, 165, 186, 188, 194, 218, 236, 259, 260, 262, 263, 267, 268, 269, 270, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 282, 283, 284, 285, 287, 288, 289, 290, 291, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 317, 318, 325, 326, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 338, 340, 344, 348, 350, 351, 352, 353, 357, 358, 359, 360, 361, 365, 366, 369, 372, 373, 378, 386, 391, 392, 393, 394, 398
Personaje anafórico, 285
Personaje deíctico, 285
Personaje dramático, 230, 277, 302, 303
Personaje plano, 305
Personaje redondo, 305
Personaje referencial, 283, 284
Perspectiva (fija y variable), 359
Perspectiva (narrativa), 23, 51, 56, 86, 112, 113, 117, 118, 269, 283, 305, 317, 355, 356, 380, 384, 385, 400
Perspectiva (profundidad de la), 112, 113, 114, 118, 198, 356
Pintura, 61, 189, 199, 330, 350, 387
Plano, 36, 56, 58, 60, 77, 79, 80, 89, 109, 130, 186, 187, 188, 194, 195, 196, 199, 229, 244, 247, 270, 345, 346, 348, 362, 369

- Espacio (tipología del), 350, 351, 365, 368, 369, 372, 373, 376, 377, 378
- Espectáculo, 95, 319, 350, 364, 376, 377, 382
- Esquema (narrativo), 53, 169, 258
- Estética, 15, 63, 67, 102, 104, 138, 163, 217, 249, 270, 315, 370, 372, 383, 389, 391, 392
- Estilema, 150, 186, 226, 343, 363, 366
- Estilo, 70, 108, 226, 298, 320, 343, 366
- Estrategia, 52, 78, 122, 174, 231, 252, 294, 311, 363, 364
- Estructura, 25, 43, 44, 49, 50, 51, 53, 57, 58, 60, 61, 71, 75, 85, 107, 142, 163, 164, 165, 169, 172, 176, 179, 190, 192, 194, 195, 201, 262, 302, 318, 322, 323, 334, 339, 341, 364, 369, 374, 382, 384, 389, 390, 391, 392, 394
- Estructura (semionarrativa), 50, 277, 397, 399
- Expresión, 16, 75, 78, 176, 198, 206, 205, 216, 260, 262, 300, 303, 304, 308, 333, 339, 340
- Extensión, 101, 282
- Extradiegético, 69, 91, 92, 103, 104, 251, 252
- Fábula, 135, 138, 145, 166, 277, 330, 332
- Ficción, 40, 65, 84, 85, 103, 104, 114, 119, 121, 125, 138, 283, 303, 353, 382, 383
- Ficcionalidad, 68, 283, 284, 381
- Final, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 387, 401
- Flashback, 25, 177, 203, 385, 390, 392, 393, 394, 395, 400
- Flashforward, 23, 177, 178, 385, 391, 400
- Focalización, 41, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 97, 98, 100, 102, 103, 104, 117, 118, 247, 262, 264, 269, 357, 358, 359, 362, 384, 388
- Focalización audiovisual, 90, 97
- Focalización cero, 104, 117, 118, 357, 358
- Focalización externa, 90, 91, 95, 97, 117, 118, 357, 358
- Focalización interna, 90, 91, 96, 97, 104, 117, 118, 247, 264, 305, 357, 358, 364
- Focalización literaria, 91, 97
- Focalizador, 85, 86, 91, 92, 96, 97, 126, 375
- Forma narrativa heterodiegética, 110, 358, 359
- Forma narrativa homodiegética, 110, 359
- Formas narrativas básicas, 73, 110, 208, 251, 365, 385
- Formatos, 196, 232
- Fotografía, 63, 199, 330, 376
- Fotonovela, 61, 63, 161, 344
- Frecuencia, 176, 185, 189, 256, 258, 263, 366
- Función, 45, 49, 50, 57, 59, 63, 67, 69, 72, 80, 85, 86, 88, 89, 91, 95, 97, 98, 106, 108, 116, 117, 120, 121, 122, 131, 151, 156, 166, 203, 231, 246, 249, 253, 257, 259, 260, 262, 263, 264, 267, 268, 269, 270, 275, 278, 280, 284, 285, 288, 289, 293, 269, 302, 303, 320, 332, 335, 350, 351, 352, 356, 359, 380, 388, 389, 390, 399
- Gag, 324
- Género, 59, 63, 64, 65, 66, 117, 187, 190, 193, 215, 218, 319, 339, 351, 378
- Género (funciones del), 63, 66, 67, 68, 69, 70, 79, 127, 268, 295, 298
- Gramática (narrativa), 31, 33, 35, 65, 72, 127, 295, 296, 298, 392, 399
- Guión, 26, 27, 55, 59, 60, 74, 141, 144, 145, 146, 148, 152, 161, 167, 186, 206, 258, 296, 319, 342, 344, 371, 393
- Guionista, 224
- Héroe, 45, 66, 67, 89, 90, 169, 199, 209, 275, 276, 278, 280, 285, 289, 290, 293, 294, 295, 296, 298, 301, 328, 332, 339, 344, 365
- Heterodiegético, 57, 126, 178, 361, 389
- Historia, 31, 32, 40, 41, 57, 60, 65, 66, 74, 77, 83, 84, 90, 91, 92, 95, 96, 97, 101, 103, 104, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 101, 107, 124, 127, 129-131, 135-139, 143, 144, 149, 152, 155, 156, 161, 163, 164, 165, 168, 169, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 183, 188, 189, 190, 191, 200, 201, 203, 206, 253, 259, 260, 264, 265, 266, 267, 268, 280, 283, 290, 298, 301, 302, 311, 317, 323, 339, 344, 346, 350, 357, 358, 359, 361, 369, 381, 386, 388, 389, 390, 393, 394, 397, 398, 399, 400, 401
- Homodiegético, 57, 69, 96, 97, 110, 126, 389
- Humor, 65
- Icónico, 52, 64, 65, 144, 174, 176, 177, 181, 182, 183, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 199, 227, 230, 245, 256, 265, 283, 309, 317, 323, 324
- Iconológico, 63, 343
- Idea (narrativa), 73, 74, 75, 148, 149, 150, 259, 279, 325, 344, 356
- Ideología, 65, 73, 75, 80, 152, 287, 288, 291, 343
- Imagen, 52, 53, 60, 61, 62, 63, 64, 69, 71, 72, 73, 75, 77, 79, 88, 89, 96, 98, 100, 101, 103, 109, 120, 149, 151, 152, 165, 166, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 208, 210, 243, 246, 257, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 269, 298, 301, 304, 308, 312, 315, 317, 322, 330, 334, 335, 339, 343, 345, 346, 349, 350, 351, 352, 353, 360, 369, 371, 373, 380, 381, 382, 384, 386, 387, 390, 391, 392, 393, 394, 397, 398, 399, 400, 401
- Imagen (conceptos fronterizos), 247, 374, 376, 381, 385, 386, 388
- Imagen (proceso perceptivo), 263, 369, 372
- Imagen (proceso visual), 305, 368, 369, 370, 372, 373, 399
- Imaginación, 82, 358
- Indicio, 67, 129, 156, 280, 285, 340, 366, 390, 399
- Información, 64, 88, 92, 114, 116, 193, 206, 248, 278, 289, 291, 295, 381, 384
- Ingenio, 162, 163, 182
- Inspiración, 162, 163
- Instancias enunciativas, 91, 97, 104, 116, 117, 124, 173, 352, 355, 365, 366
- Intriga, 135, 152, 153, 278, 279, 283, 288, 290, 294, 320, 328, 331, 334, 340, 345, 389
- Inversión narrativa, 52, 71, 75
- Investigación, 366, 388
- Ironía, 24, 125, 129
- Iteración, 190, 322, 323
- Lector, 30, 53, 57, 58, 63, 66, 67, 75, 78, 82, 83, 84, 92, 94, 95, 101, 104, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 120, 122, 124-131, 136, 152, 163, 164, 165, 194, 206, 268, 269, 270, 276, 283, 284, 285, 289, 311, 338, 344, 353, 356, 357, 358, 359, 360, 378, 383, 388, 392
- Lector abstracto, 83, 84, 85, 86
- Lector concreto, 40, 82, 83, 84, 85, 86, 124, 302
- Lector ideal, 84, 86, 124, 126
- Lector implicado, 84, 86
- Lector modelo, 94, 95
- Lector virtual, 124, 125, 126
- Lectura, 56, 63, 64, 66, 79, 80, 85, 94, 186, 254, 256, 286, 287, 288, 289, 301, 318, 344, 377, 384, 388, 389, 390, 395
- Lenguaje, 17, 37, 52, 59, 60, 62, 71, 77, 78, 155, 158, 174, 175, 176, 185, 187, 195, 200, 206, 207, 216, 243, 245, 257, 260, 262, 283, 293, 296, 307, 312, 332, 357, 381, 386, 397, 398, 399
- Línea, 199, 346, 363
- Literatura, 60, 61, 73, 139, 151, 208, 209, 263, 394
- Lógica (narrativa), 32, 38, 55, 72, 135, 157, 185, 192, 323, 349
- Luz, 74, 383, 387

- Aparte, 208, 211, 365
Argumentación, 152
Argumento, 74, 75, 131, 138, 139, 141-144, 150, 151, 152, 153, 161, 183, 189, 324, 325, 342, 361, 365, 385, 389, 394.
Aspecto, 114, 155, 240, 269, 300, 357, 366, 386, 388, 391, 393
Audiovisual, 38, 52, 53, 55, 56, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 89, 98, 148, 158, 163, 176, 177, 178, 181, 182, 183, 188, 190, 199, 205, 219, 229, 243, 245, 253, 256, 258, 260, 263, 264, 266, 267, 268, 269, 283, 292, 302, 305, 309, 322, 343, 345, 348, 349, 350, 352, 385, 390, 397, 401
Autobiografía, 116, 163
Autodiegético (narrador), 110
Autor, 53, 56, 58, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 75, 78, 79, 84, 85, 89, 94, 103, 108, 110, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 124-126, 131, 145, 186, 194, 218, 264, 266, 267, 270, 276, 279, 282, 285, 291, 298, 302, 303, 319, 320, 325, 330, 331, 333, 340, 341, 343, 344, 353, 357, 358, 360, 366, 375, 383, 384, 393, 394
Autor abstracto, 83, 86, 92, 360
Autor concreto, 40, 82, 83, 84, 85, 86, 119, 150
Autor ideal, 84, 86
Autor implícito, 84, 85, 86, 92, 118, 119, 120, 122, 210, 342, 360, 361, 362
Autorial (tipo), 107, 110, 226, 266
Biografía, 82, 85, 119, 131, 140, 146, 153, 159, 302
Carácter, 175, 182, 277, 300, 301, 324, 330, 333, 342, 364, 393
Caracterización, 65, 304, 364, 370, 374, 377, 386, 400
Cine, 45, 56, 59, 60, 61, 63, 66, 69, 78, 80, 102, 141, 143, 145, 149, 150, 158, 164, 177, 178, 187, 188, 189, 197, 198, 199, 229, 257, 260, 262, 263, 264, 266, 270, 285, 290, 295, 297, 301, 320, 330, 333, 335, 338, 343, 344, 346, 348, 351, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 375, 376, 377, 378, 382, 384, 387, 391, 394, 397
Cita, 70, 199, 220
Clímax, 164, 183, 205, 294
Código, 18, 21, 22, 36, 37, 41, 52, 67, 71, 74, 90, 127, 128, 181, 183, 188, 193, 195, 199, 200, 206, 243, 259, 295, 296, 341, 343, 383, 387, 398
Color, 199, 395
Comentario, 70, 71, 78, 108, 120, 296, 350, 391
Cómic, 21, 61, 63, 177, 190, 199, 219, 290, 344
Competencia (modal), 43, 44, 45, 46, 53, 296, 348, 399
Competencia lectora, 80, 395
Composición, 197, 200, 243, 244, 258, 316, 370
Comunicación (narrativa), 40, 41, 73, 78, 126, 139, 198, 217, 230, 266, 297, 352, 356, 358, 388
Connotación, 71, 73, 98, 116, 117, 127, 309, 311, 319, 344, 352, 359, 374, 378
Contexto, 48, 52, 59, 64, 70, 72, 79, 127, 130, 139, 161, 162, 183, 193, 204, 308, 344, 390
Coro, 209, 267, 268, 285
Creatividad, 15, 52, 53, 75, 142, 143, 187, 339, 394, 386
Créditos, 199, 260
Crítica, 71, 139, 270, 283, 377
Cuadrado semiótico, 288
Cuadro, 61, 86, 89, 90, 92, 270, 290, 298, 317, 318, 391, 399
Cuento, 60, 64, 164, 275, 277, 278, 279, 298, 301
Decorado, 260, 270, 298, 374, 375, 376, 399
Deíctico (signo, personaje, espacio, etc.), 156, 282, 284, 285, 365, 366
Deixis, 129, 203, 206
Denotación, 73, 75, 127, 201, 262
Descripción, 49, 51, 58, 60, 67, 72, 113, 126, 194, 200, 201, 249, 252, 294, 345, 350, 360, 361, 374, 380
Desenlace, 152, 164, 294, 392
Destinador, 40, 43, 44, 124, 351
Destinatario, 40, 41, 43, 44, 66, 80, 82, 85, 124, 126, 173, 219, 351, 365
Diálogo, 60, 78, 120, 127, 129, 188, 189, 210, 212, 215, 224, 229, 259, 262, 285, 294, 303, 318, 330, 370, 373
Diégesis, 26, 85, 91, 97, 104, 108, 116, 124, 130, 138, 139, 166, 181, 182, 189, 203, 208, 218, 256, 265, 300, 351, 357, 359, 361, 364, 369, 389, 391
Diegético, 38, 103, 110, 182, 188, 194, 201, 203, 226, 230, 251, 259, 265, 267, 296, 345
Digresión, 164, 193
Dirección, 260, 296, 304, 333, 364, 373, 374, 380, 381, 399
Directo, 158, 319, 372, 393, 398
Discurso, 32, 41, 42, 48, 51, 52, 53, 55, 57, 60, 64, 65, 71, 72, 74, 77, 78, 79, 80, 83, 86, 88, 90, 95, 96, 102, 103, 108, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 130, 135, 138, 139, 144, 149, 152, 155, 156, 158, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 183, 188, 189, 190, 192, 194, 195, 198, 199, 200, 201, 205, 213, 239, 243, 251, 256, 258, 259, 260, 262, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 276, 283, 284, 290, 296, 300, 304, 307, 309, 310, 311, 312, 317, 318, 322, 323, 325, 326, 335, 336, 340, 345, 350, 351, 355, 360, 364, 366, 369, 370, 371, 372, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 390, 391, 392, 394, 397, 398, 399, 400, 401
Discurso (estrategias del), 182, 252, 362, 363
Discurso directo, 215
Distancia, 65, 116, 122, 177, 350, 352, 364, 374, 375, 377, 378, 401
Distasia, 193, 208, 211
Docudrama, 56, 68
Documental, 143, 205, 378
Drama, 142, 145, 205, 209, 263, 266, 300, 312, 317, 318, 319, 320, 341, 345, 371
Duración, 176, 177, 181, 182, 187, 188, 189, 196, 256, 323, 382, 383, 386, 388, 392, 401
Eje paradigmático, 164, 195, 200
Eje sintagmático, 195, 196
Elipsis, 79, 162, 163, 179, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 223, 248, 318, 332, 389, 392, 393
Enunciación, 69, 116, 131, 173, 174, 175, 269, 276, 304, 365, 366
Enunciado, 45, 79, 97, 98, 136, 172, 173, 174, 194, 195, 276, 283, 284, 287, 289, 310, 314-322, 335, 351, 365
Épica, 186
Episodio, 168, 263, 267, 332, 343
Epopéya, 69
Escena, 36, 67, 73, 89, 96, 104, 108, 125, 174, 182, 187, 188, 200, 225, 246, 263, 267, 268, 270, 300, 303, 312, 317, 318, 329, 342, 343, 366, 370, 391, 398, 399
Escenario, 60, 66, 80, 92, 97, 107, 109, 112, 113, 139, 156, 163, 232, 268, 296, 302, 309, 323, 341, 352, 359, 364, 366, 371, 373, 375, 381, 387, 391
Escenografía, 369, 371, 376
Esfera de acción, 275, 276, 278, 279
Espacio, 51, 98, 104, 107, 135, 156-158, 186, 188, 195, 201, 210, 323, 329, 334, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 355, 356, 358, 360, 361, 363, 364, 365, 366, 369, 370, 371, 372, 374, 376, 378, 380, 382
Espacio (conceptos próximos), 89, 259, 266, 269, 270, 294, 296, 298, 311, 350, 360, 366, 368, 370, 375, 384, 387, 391
Espacio fílmico, 362, 368, 369, 370
Espacio "hodológico", 363, 364
Espacio (matrices heurísticas), 363
Espacio radiofónico, 360, 368, 373
Espacio sonoro, 368, 371, 374
Espacio televisivo, 267, 368, 375, 376, 377

BIBLIOGRAFÍA

- ARNHEIM, R., "Bewegung im film", *Film as Art*, Berkeley, University of California Press, 1957. Versión en castellano: *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1986.
- AUMONT, J. y MARIE, M., *L'analyse des films*, París, Éditions Nathan, 1988. Versión en castellano: *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990.
- BURCH, N., *Paxis du cinéma*, París, Gallimard, 1970. Versión en castellano: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1985.
- CHATMAN, S., *Story and discourse. The narrative structure in fiction and film*, Nueva York, Cornell University, 1978. Versión en castellano: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- CHURCH, M., *Time and Reality. Studies in Contemporary Fiction*, Chapel Hill, University of North Press, 1963.
- GOVAERTS, F. (et al.), "Présentation des informations et dialectique du temps dans le langage filmique", *Cahiers de la Radio-Télévision Belge*, 5 (1964), págs. 25 y ss.
- HALLOWAY, J., *Narrative and Structure: Exploratory Essay*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- INGARDEN, R., "Le temps, l'espace et le sentiment de réalité", *Revue Internationale de Filmologie*, París, I, 2 (1948), págs. 127 y ss.
- JOLIVET, S., "Le temps au cinéma", *Revue Internationale de Filmologie*, París, I, 3-4 (1948), págs. 331 y ss.
- MARTIN, M., *Estética de la expresión cinematográfica*, Madrid, Rialp, 1962.
- REY, A.: "La perception d'un ensemble de déplacements. Données sur l'évolution de la perception cinématique", *Revue Internationale de Filmologie*, 5 (1954), págs. 75 y ss.
- RIENERI, J. J., "La reversion du temps filmique", en VV.AA., París, Univers Filmique, Flammarion, 1952, págs. 75 y ss.
- ROBERT, J. Cl., *Cinéma et temporalité*, Montreal, Office des Communications Sociales, 1975.
- SÁNCHEZ, R. C., *El montaje cinematográfico, arte del movimiento*, Barcelona, Pomaire, 1976.
- STAEHLIN, C., "Tiempo: funciones, presente fílmico y construcción fílmica", en STAEHLIN, C., *Cosmología fílmica*, Valladolid, Editorial Herald, 1976, págs. 95 y ss.
- , "Evolución de un esquema temporal fílmico de 1908 a 1980", *Cuadernos de Cine*, Murcia, 5 (1981).

Índice de materias

- Acción, 44, 45, 56, 57, 58, 66, 73, 74, 78, 80, 86, 88, 97, 104, 107, 108, 109, 113; 120, 127, 135, 138, 162, 172, 174, 181, 183, 186, 187, 188, 190, 192, 193, 194, 195, 200, 201, 205, 215, 218, 232, 259, 262, 264, 265, 266, 267, 268, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 290, 295, 296, 301, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 314-315, 317, 318, 319, 320, 322, 323, 324, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 338, 339, 340, 341, 345, 346, 348, 350, 351, 353, 360, 361, 364, 365, 366, 369, 370, 371, 372, 373, 378, 384, 385, 386, 391, 392, 395, 398
- Acción (conceptos analógicos), 205, 308
- Acción (estructura de la), 226, 331
- Acción resolutoria, 75, 222, 338, 339, 341, 343, 344, 346
- Acción (tipología de la), 25, 311
- Acontecimiento, 97, 111, 112, 116, 117, 120, 121, 127, 130, 153, 155-158, 177, 178, 179, 183, 187, 188, 246, 264, 265, 278, 301, 307, 305, 334, 356, 357, 359, 361, 364, 378, 380, 381, 390, 391
- Actante (actuante), 43, 156, 165, 262, 276, 293, 364
- Actor, 44, 56, 57, 66, 86, 89, 90, 92, 101, 108, 110, 111, 120, 127, 141, 156, 175, 208, 209, 263, 275, 276, 277, 300, 302, 303, 304, 311, 312, 318, 326, 355, 356, 357, 358, 359, 374, 375
- Actorial (tipo), 110
- Acusmático, 100, 101, 102
- Adaptación, 55, 59, 60, 61, 62, 97, 352, 371
- Alegoría, 245
- Ambientación, 225, 266, 268, 270, 371
- Ámbito, 78, 79, 114, 259, 270, 304, 346
- Anacronía, 163, 177, 178, 389, 392, 393, 394, 397, 399, 400, 401
- Anáfora, 282, 322, 323
- Anafórico (signo, personaje, espacio, etc.), 190, 219, 284, 365
- Analepsis, 25, 177, 385, 390, 394, 397, 400, 401
- Análisis, 42, 43, 48, 49, 50, 51, 52, 58, 64, 65, 71, 78, 80, 91, 92, 119, 128, 130, 135, 166, 178, 182, 193, 195, 200, 235, 253, 265, 277, 285, 287, 289, 290, 310, 325, 332, 353, 354, 356, 380
- Análisis estructural, 48, 50
- Análisis semiológico, 42, 43
- Analítica (narrativa), 29, 48, 51, 56, 256, 258, 380, 382
- Antihéroe, 276, 278
- Antítesis, 216, 330

*Formas estructurales de la secuencia anacrónica:
la analepsis y la prolepsis*

Las formas estructurales de la secuencia anacrónica son la analepsis y la prolepsis. La **analepsis** o *flashback* consiste en la asignación e injerencia espúrea de un tiempo de la historia narrativa en pasado, en contraste con dos presentes: el de la historia que se interrumpe y el del discurso de la imagen. Éste se responsabiliza, por consiguiente, de dos formas de contenido temporal en la historia: el presente de la historia que se interrumpe y el pasado del *flashback*, que irrumpe en el flujo discursivo de la imagen.

El resultado de la **analepsis** es, sin llegar a perder la vivencia del **now** de la historia que se está contando, la sensación de volver a vivir momentos ya vividos; *re-cordari* en su sentido etimológico (volver a pasar por el corazón vivencias y experiencias pretéritas). La imagen/tiempo traiciona el curso de la historia (*story*) y de la Historia (*History*) representando al devenir como un flujo del presente hacia el pasado. La **analepsis** descubre y enfatiza en el hecho narrativo la naturaleza peculiar de su mundo epistémico y del nuevo conocimiento empírico, que resulta de la asociación vivencial de conciencia y memoria.

Nada impide al narrador configurar un fenómeno de perspectiva temporal invertida mediante *flashbacks* encapsulados unos en otros "en abismo".

Prolepsis o *flashforward* es el desdoblamiento del tiempo del discurso en dos segmentos (ambos en presente) para que, sin perder la vivencia actual del presente o **now** de la historia que se interrumpe, uno de ellos se responsabilice de contenido temporal de la historia en futuro. El resultado pragmático de la **prolepsis** es la vivencia anticipada (en presente) de hechos que todavía no han acaecido.

Genette introduce todavía un tercer término, la **silepsis**, para referirse a fenómenos caracterizados por una relación no cronológica. La ambigüedad de su estatuto narrativo estriba precisamente en eso: en que el tiempo no sea un elemento pertinente de su compromiso secuencial (**a-cronía**). Es el caso de *Intolerance* (*Intolerancia*, 1916), de Griffith, o de *L'année dernière à Marienbad* (*El año pasado en Marienbad*, 1961), de A. Resnais.

*Los componentes básicos de la secuencia anacrónica:
distancia y amplitud*

La riqueza de las sustancias significantes, de que se vale el discurso en la narrativa audiovisual, da lugar en ocasiones a secuencias anacrónicas que encomiendan el dato de referencia temporal a la gráfica, la palabra, la música, el sonido no musical, etc., pero en toda secuencia anacrónica pueden distinguirse dos componentes básicos: la distancia y la amplitud.

La **distancia** es el salto temporal que va desde el *now-backward* o *now-forward*, es decir desde el presente de la historia, que se interrumpe y en el que se produce la injerencia analéptica o proléptica, hasta el comienzo de la secuencia anacrónica. Es la relación temporal existente entre el presente lineal y el cuasi-presente anacrónico.

La **amplitud**, en cambio, es la duración del suceso anacrónico, considerado en sí mismo.

Estructura de la secuencia anacrónica

Las secuencias anacrónicas, atendiendo a su relación temporal con la secuencia crónica o lineal de la historia que se interrumpe para acogerlas, pueden ser externas, internas y mixtas.

Son **externas** aquellas secuencias anacrónicas, cuyo significado particular (historia anacrónica) en su comienzo y final remite a un tiempo anterior al presente de la historia que se interrumpe. Por ejemplo, Pedro va a disparar sobre Juan. En ese instante la imagen muestra un momento pasado, en el que aquél recibió determinados favores de éste. Es el régimen normal del *flashback*.

Son **internas** aquellas secuencias anacrónicas, cuyo significado particular en su comienzo y final remite a un tiempo posterior al presente de la historia que se interrumpe. Por ejemplo, Pedro va a disparar sobre Juan. En ese instante se visualiza un momento futuro, en el que aquél recibirá determinados favores de éste. Es el régimen normal del *flashforward*.

Son **mixtas** aquellas secuencias anacrónicas, cuyo significado particular (historia anacrónica) remite en su comienzo a un tiempo anterior y en su final a un tiempo posterior al presente de la historia crónica que se interrumpe. Por ejemplo, Pedro va a disparar sobre Juan. En ese instante la imagen visualiza el momento en que aquél recibió de éste la promesa formal de que en una fecha determinada (posterior al presente de la historia que se interrumpe) recibirá un servicio impagable.

que (1946) de G. Rouquier, o en *Espartaco* (1960) de S. Kubrick, lo que acontece es que la imagen muestra su dimensión retórica, representando el tiempo metafórica o metonímicamente. Otro tanto sucede cuando nuestra experiencia perceptiva se modifica por ralentización, como aparece en *Potomok Tchinguiskhan (Tempestad sobre Asia, 1928)* de Pudovkin o *The Great Dictator (El gran dictador, 1940)* de Chaplin. También es de naturaleza metonímica el modo como la imagen representa la inversión temporal, de larguísima tradición en la narrativa filmica. Fue empleada ya como recurso cómico por Lumière en 1896, cuando mostró cómo una pared derruida se recomponía por sí sola. Caso paradigmático es *Okijbr' (Octubre, 1927)* de Eisenstein. Cuando Kerensky toma el poder en abril de 1917, una estatua del zar, derrumbada poco antes, se recompone por sí misma. La imagen significa de este modo el inicio del imperio de la reacción.

2. La estructura narrativa

– El tiempo de la historia y el tiempo del discurso

Está inscrito en los códigos del relato el hecho de que el lenguaje que sirve de sustancia a su discurso sea un lenguaje elíptico. Se ha dicho siempre de la imagen, pero podría decirse otro tanto de la palabra. La estructura del relato estriba siempre en el hecho de que casi nunca dura lo mismo contar la historia que vivirla.

3. El tiempo fiel

La radio y la televisión **en directo** se caracterizan por la adecuación durativa del tiempo de la historia y el tiempo del discurso. El cine, en cambio, sólo ha empleado este régimen temporal denominado generalmente como **tiempo fiel** por vía de excepción. Así sucede en *The Set up (Nadie puede vencerme, 1949)* de Robert Wise (hora y media de la vida de un boxeador en hora y media de proyección), y en *The Rope (La soga, 1948)* de A. Hitchcock, que nos cuenta la historia en tiempo fiel con un sólo plano-secuencia. La cámara acompaña constantemente a los personajes y los cambios de bobina se efectúan sin cambiar de plano, por medio de una especie de fundidos en negro.

La experiencia del **tiempo fiel** había sido aplicada a la escena teatral por Leandro Fernández Moratín en *La Comedia Nueva*. La acción se inicia a las cuatro y acaba a las seis de la tarde. Otro tanto sucede en *Madrugada*, de A. Buero Vallejo, que se inicia mostrando en escena un reloj que marca las cuatro y media y concluye justamente cuando da las seis.

El tiempo condensado y el tiempo dilatado

El tiempo de la historia narrativa es casi siempre menor que el tiempo referente y el tiempo del discurso menor que el tiempo de la historia, pero puede suceder lo contrario. En el primer caso la imagen representa el **tiempo condensado**; en el segundo, el **tiempo dilatado**. Al aumentar la velocidad del rodaje, se logra el efecto de la *slow motion*. El resultado es que el discurso ralentizado, con el que la imagen muestra las torsiones de un atleta en su salto de pértiga dura más que el tiempo referente. En *Mr. Murry Up of New York* y en *Slippery Jim* (c. 1906), de Zecca, aparecen tempranos ejemplos de aceleración.

La destreza en el empleo de técnicas que modulan el régimen temporal del relato supone la competencia previa de controlar adecuadamente los significantes e indicios que permiten a la imagen representar el tiempo cronológico. La gramática es anterior a la retórica y ese control ha requerido tiempo. E. Porter en el proceso de maduración de la “competencia narrativa” ha supuesto un salto cualitativo. Su discurso narrativo no estriba ya en la simple yuxtaposición de cuadros sino que sirve a un *continuum* dramático y narrativo. Sin embargo, en la primera escena de su *The Great Train Robbery* (1903), aparecen indicios claros de inseguridad en la representación del tiempo cronológico. El reloj de la estación marca las tres en punto y después de “narrar” todo el atraco, sigue marcando la misma hora. El hecho no sólo denuncia la existencia de un decorado pintado sino una equívoca comprensión acerca de la función de la imagen-tiempo en el relato.

La secuencia anacrónica

La imagen en la representación del tiempo no sólo se somete a las limitaciones y contingencias del lenguaje elíptico. Con frecuencia esa discontinuidad resultante del discurso traiciona simultáneamente la sucesividad lineal y la percepción empírica de la dirección del tiempo. La estructura narrativa descansa en una nueva experiencia del fenómeno temporal. La imagen reproduce en presente (re-presenta) la vivencia del pasado o anticipa la vivencia del futuro. Estructuralmente en esto consiste la **secuencia anacrónica**.

- INGARDEN, R., "Le temps, l'espace et le sentiment de réalité", *Revue Internationale de Filmologie*, París, I, 2 (1948), págs. 127 y ss.
- JOLIVET, S., "Le temps au cinéma", *Revue Internationale de Filmologie*, París, I, 3-4 (1948), págs. 331 y ss.
- LEIRENS, J., *Le cinéma et le temps*, París, Éditions du Cerf, 1954. Versión en castellano: *Tiempo y cine*, Buenos Aires, 1957.
- POULET, G., *Études sur le temps humain*, París, 1961.
- ROBERT, J. Cl., *Cinéma et temporalité*, Montreal, Office des Communications Sociales, 1975.
- ROCHE, D., *Conversations avec le temps*, París, Le Castor Astral, 1985.
- SIMON, J. P., "Remarques sur la temporalité cinématographique dans les films diégétiques", *Colloque de Cerisy: Cinémas de la modernité*, París, Klincksieck, 1981, págs. 57 y ss.
- VV.AA., *L'espace perdu et le temps retrouvé*, tema monográfico de *Communications*, 41 (1985).

Tema 17

Retórica de la temporalidad en el relato audiovisual

Sumario: Relaciones que definen la convencionalidad del tiempo narrativo.- El movimiento.- La estructura narrativa.- El tiempo de la historia y el tiempo del discurso.- El tiempo fiel.- El tiempo condensado y el tiempo dilatado.- La secuencia anacrónica.- Formas estructurales de la secuencia anacrónica: la analepsis y la prolepsis.- Los componentes básicos de la secuencia anacrónica: distancia y amplitud.- Estructura de la secuencia anacrónica.

Relaciones que definen la convencionalidad del tiempo narrativo

En el relato icónico el tiempo narrativo, en cuanto convención, está constituido por estas tres relaciones:

1. El movimiento

El cine ha supuesto una verdadera revolución copernicana en el arte de la representación respecto a las convenciones del lenguaje teatral. La representación teatral sólo es capaz de condensar el tiempo por **discontinuidad**. En sus inicios el cine siguió los pasos del teatro y buscó la manera de condensar el tiempo en los **subtítulos**, que suministraban al discurso de las imágenes datos de referencia temporal.

Cuando la imagen hace perceptibles movimientos extremadamente lentos o extremadamente rápidos de la naturaleza, de los que no tenemos experiencia perceptiva, o cuando modifica esa experiencia mediante la aceleración (como aparece, por ejemplo, en *Farrebi-*

cacia narrativa, pero es un ejemplo claro de las razones ideológicas, sociales o culturales que en ocasiones preside la aplicación de la secuencia anacrónica.

Procedimientos técnicos de la secuencia anacrónica

La secuencia anacrónica, en cuanto factor de su estructura temporal, desempeña un papel importante en la narración y, en cuanto tal, debe ser bien comprendida por el espectador. La **analepsis** o *flashback* puede no resultar inteligible hasta que la secuencia anacrónica haya transcurrido. Así sucede, por ejemplo, en *Varieté* (1925), de E. Dupont, donde sólo al final se comprende con claridad que toda la historia narrada ha sido en realidad un salto atrás desde la secuencia inicial.

Angelo Solmi, en su *Cinema, specchio del tempo*, y Paul Leglise, en *Une œuvre de précinéma: l'Eneide*, entre otros, han insistido en que el *flashback* existía ya desde antiguo en la literatura. Si el argumento de estos y otros autores empeñados en la existencia de un cine *avant la lettre* no es en absoluto concluyente (*quod nimis probat nihil probat*), lo que parece claro es que la creatividad narrativa supone una tensión totalizadora de quien la ejerce. Prueba de ello es que entre las fuentes del relato como fenómeno antropológico, los narradores han asociado siempre el contenido de la vivencia del presente con la experiencia y la memoria del pasado y el poder de la incertidumbre y la premonición del futuro.

Por lo que toca a la narrativa de la imagen filmica, la aplicación de la secuencia anacrónica ha ido acompañada tradicionalmente de diversos procedimientos:

- a) la **referencia textual explícita**; por ejemplo, "recuerda, cariño...", en *Le jour se lève* (*Amanece*, 1939) de M. Carné;
- b) la **anacronía en el vestuario**: así J. Blue en *Les Oliviers de la justice* (1962) cuando viste de niño a un personaje adulto;
- c) un **calendario** con fecha anterior o posterior;
- d) el **travelling hacia delante**, que significa una formulación visual transitiva hacia la intimidad y vivencia del personaje-sujeto del recuerdo o la premonición;
- e) el **fundido-encadenado**, signo y metáfora visual de la fusión de los dos momentos temporales que intervienen en el discurso narrativo sin solución de continuidad: un plano contiene el presente del discurso vinculado al **now de la historia**; el otro, con el que se funde, contiene el presente lingüístico de la imagen (re-presentación) como sustancia de un discurso que tiene por referente y por contenido una historia pasada o futura;

f) la **detención repentina** de la acción;

g) la **alteración del color**; etc.

Algunos autores, como Autant-Lara en *Le Diable au Corps* (1947), se valen de otros procedimientos, como un espejo. Durante la década de los cuarenta y comienzos de los cincuenta, solía encomendarse la formulación transitiva a la banda sonora del filme. Así ocurre, por ejemplo, en *Monsieur Ripois* (1954) de René Clement. A partir de la *Nouvelle Vague* y muy particularmente de la mano de J. L. Godard, la narrativa filmica contemporánea ha optado por el corte puro y simple, el corte limpio, cuya significación ha sido asumida sin dificultades por el público espectador que ha perfeccionado su "competencia lectora". Es evidente que en ese enriquecimiento de los hábitos de la capacidad y los hábitos de lectura han desempeñado un papel decisivo los propios narradores.

Dimensión retórica

En el *flashback* la imagen es una **metáfora del recuerdo**, como a su vez el "re-cuerdo" es una metáfora literaria que expresa el hecho de volver a pasar por el corazón el tiempo pasado. La imagen del hombre y de la naturaleza, sometidos en cuanto seres vivientes, al ciclo de su renacimiento o a la irreversible degradación camino de la muerte, es el significante privilegiado para la representación del paso del tiempo por **metonimia**. El maestro de esta figura retórica de contenido temporal es sin duda E. von Stroheim en su *Greed* (*Avaricia*, 1927).

BIBLIOGRAFÍA

- BELMANS, J., "Un cinéma de la durée romanesque", *Synthèses* (1969).
- BETTETINI, G., *Tempo del senso*, Milán, Bompiani, 1979. Versión en castellano: *Tiempo de la expresión cinematográfica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- BURCH, N., *Praxis du cinéma*, París, Gallimard, 1970. Versión en castellano: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1985.
- CHATMAN, S., *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*, Nueva York, Cornell University Press, 1978. Versión en castellano: *Historia y discurso. Estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- DELEUZE, G., *L'image-temps*, París, Éditions de Minuit, 1985.
- GAUDREAU, A., "Histoire et discours u cinéma", *Les Dossiers de la Cinéma-thèque*, 12 (1984), págs. 43 y ss.
- GOVAERTS, F. (et al.), "Présentation des informations et dialectique du temps dans le langage filmique", *Cahiers de la Radio-Télévision Belge*, 5 (1964), págs. 25 y ss.

previa consideración de la relatividad e interdependencia de los numerosos elementos perceptibles que conforman la sustancia expresiva del discurso filmico (componentes gráficos, icónicos, fónicos y cinéticos). Griffith ejerció con maestría la creación del ritmo narrativo y de sus variaciones en función de la duración de los planos, y Abel Gance en la "Primera Vanguardia" francesa con un montaje de primeros planos progresivamente más breves consiguió en *La roue (La rueda)*, (1921) el efecto de un *crescendo* musical. La pluralidad de imágenes simultáneas en la pantalla, dividida en tres partes, llega a crear en su *Napoleón* (1926) un ritmo ensordecedor y envolvente, a pesar de tratarse de un filme no hablado.

La gran complejidad de los factores, cuya asociación y combinación pueden servir para originar el ritmo en el relato filmico, acabó por disuadir a René Clair de su tentativa de fijar una especie de gramática del ritmo cinematográfico en 1925.

Cualquiera que sea la naturaleza de los significantes, el ritmo es siempre un fenómeno que, además de ofrecer una dimensión estética, afecta directamente a la estructura temporal del relato.

Razones dramáticas

La imagen en la secuencia anacrónica instaura con la eficacia de una evidencia una indagación en profundidad del origen, las causas y las claves que confieren a la acción dramática toda su fuerza y su grandeza. El hecho de que el desenlace fatal de *Edipo* o de *Antígona* fuera conocido para los espectadores de la tragedia griega no impedía, ni siquiera mermaba, el terror sagrado. Lawrence Olivier y Orson Welles inician sus filmes con la patética imagen del cortejo fúnebre en *Hamlet* (1948) y en *Otelo* (1952) respectivamente.

Razones psicológicas

Como metáfora visual del recuerdo, el *flashback* califica y enriquece la etiqueta o marca narrativa de los personajes y aporta a su significado los únicos rasgos psicológicos que es legítimo atribuirles: los que, al margen de los mecanismos de proyección/identificación del lector, disponen de expresa referencia textual. El valor psicológico del *flashback* estriba en su conexión con el "mundo epistémico" de los personajes (el constituido por su saber/poder/querer dentro del texto). Así sucede, por ejemplo, cuando Marcel Carné en *Le jour se lève (Amanece)*, (1939) emplea el *flashback* para mostrar al obrero que, después de haber dado muerte al domador de perros, revive el amor que éste había destruido.

El pasado de la historia y el presente de la conciencia del personaje llegan a confundirse como sucede en *Hiroshima mon amour* (1959) de A. Resnais. El matiz psicológico de la secuencia anacrónica adquiere mayor dimensión y profundidad en el caso del **pluriperspectivismo narrativo**, en que se aplica el principio pirandelliano de "a cada uno su verdad". Uno de los primeros ejemplos aparece en *Thomas Garner* (1933) donde se narra la vida de un personaje, tal como la reviven dos asistentes a su entierro. El motivo narrativo se repite casi textualmente en *Le bon Dieu sans confession* (1953), de Autant-Lara, y en *The Big Chill (Reencuentro)*, (1983), de Lawrence Kasdan.

El pluriperspectivismo narrativo es aplicado con virtuosismo en *Citizen Kane (Ciudadano Kane)*, (1941) de O. Welles, y en *Rashomon* (1950), de A. Kurosawa. En el primero de los filmes el periodista interroga a todos los que han conocido íntimamente a Charles Foster Kane para conocer su verdadera personalidad. Cada uno de ellos revela, en efecto, un aspecto de la personalidad del magnate, aunque ninguno de ellos acierta a explicar el significado de la misteriosa palabra *Rosebud*. En el segundo, una muchacha es violada por un bandido ante su propio marido maniatado. Fuera de éste, sólo un leñador ha sido testigo. En el juicio cuatro personajes relatan el acontecimiento de un modo distinto, según su carácter y sus intereses personales, poniendo en juego la ingenua pretensión de aventajar a los demás.

Razones culturales

La secuencia anacrónica incluye entre sus múltiples significados la de escamotear el presente. En este sentido asume el papel de una evasiva o de una elipsis social, ideológica o cultural. En *Le Crime de M. Lange (El crimen del Sr. Lange)*, (1935) de J. Renoir, con guión de Prévert, un militante afiliado a una cooperativa obrera da muerte a un mal patrón. Eran momentos delicados. La película se iba a estrenar en 1936 pocos meses antes de la victoria del Frente Popular en las elecciones. Renoir quiso esquivar la censura y para lograrlo echó mano del *flashback*. El filme se inicia con la llegada del protagonista a la frontera belga. Este se percata de que son perseguidos y decide contar la historia a los clientes de un cabaret, que acaban de reconocerlos, para que ellos mismos juzguen si deben facilitarles la fuga. El *flashback* encomienda a la imagen el papel de un circunloquio, buscando indirectamente la formulación del juicio personal de esos personajes en lugar de la formulación directa del juicio de los protagonistas que, a su vez, es indirecta con respecto a la formulación del juicio del autor. El recurso resulta retórico en exceso y de dudosa efi-

historia que sirve de fondo y el de la historia impostada en ella, sean lineales y sucesivos, hasta el punto de producir la sensación de que la narración de los acontecimientos fundamentales no ha sido interrumpida. Otras veces sólo se narran explícitamente los sucesos de la historia impostada.

Por tratarse de secuencias narrativas cotemporales, los acontecimientos de la historia no narrada constituyen lo que Carl Grabo en su *Technique of the Novel*, ha denominado “desarrollo no cronicado” (*unchronicled growth*).

La elipsis y el contexto en el discurso narrativo de la imagen

El discurso de la imagen, basado en el uso sistemático de la elipsis, halla en esta figura uno de los elementos que mayor consistencia aportan a la estructura del relato audiovisual. El contexto asume la función de llenar e iluminar el sentido de los vacíos o “sucesos no cronicados”.

La poética audiovisual justifica el empleo de la elipsis por razones lingüístico-retóricas, dramáticas y culturales. Así, por ejemplo, el relato en imágenes de la vida del santo patrón en un retablo románico o gótico, permitía acudir a la tradición oral, a las lecturas piadosas y ejemplares, a la catequesis, etc. Los episodios de Gustave Doré en el siglo XIX no responden a la unidad narrativa que podemos hallar, por ejemplo, en la tapicería de Bayeux. La explicación hay que buscarla en el contexto. El público de su tiempo manifestaba una clara predilección por las imágenes entrecortadas y separadas por intervalos, que emulaban el “continuará” de las novelas por entregas. Para llenar ese vacío semántico había que acudir a los artículos de los periódicos.

Las Pasiones del protocine (la de la Société Lumière en 13 cuadros) llenaban los vacíos con el recuerdo de los Libros Sagrados y de la tradición cristiana.

La lectura de la secuencia anacrónica

Existe una diferencia fundamental entre la analepsis (*flashbacks*) y la prolepsis (*flashforward*). El espectador entiende más fácilmente los *flashbacks* porque la experiencia, la memoria y la cultura le han habituado a “revivir” el pasado. La experiencia y la vivencia del futuro, en cambio, sólo le resulta parcialmente accesible por la ambigua vía del puro deseo, del sueño o la paranormalidad. Sin embargo, el futuro anticipado que construye la **prolepsis** en el relato nada tiene que ver con esas vías de conocimiento. El futuro narrado no es un **por-venir**

presentido o adivinado sino un **por-traer** en el que la imagen invierte y traiciona las leyes del devenir. El espectador debe hallar en el relato indicios claros para distinguir la **prolepsis** del deseo imaginario o el sueño de los personajes. Esto encierra una particular dificultad.

Ferdinand Zecca, director de la Pathé, presenta tempranamente en su *Histoire d'un crime* (*Historia de un crimen*, 1901) las imágenes del pasado en el sueño de un condenado, que vive en la celda sus últimas horas de existencia. Zecca no se sirve de sobreimpresiones ni de doble exposición con caché, como Méliès, sino que abre un nuevo escenario en el muro por encima del condenado, empleando el primero y más artesanal procedimiento de representación plástica del espacio-tiempo cinematográfico. Por ese escenario temporalizado desfilan las imágenes de su vida pasada, pero el último de los seis cuadros nos ofrece un precocísimo ejemplo de tiempo presentido: su propia ejecución en la guillotina de la Plaza de la Roquette. No hay indicios claros para determinar, en cambio, que se trate de una verdadera **prolepsis**. Tampoco en *Fröken Julie* (*La señorita Julia*, 1951), de A. Sjöberg, donde los comentarios en presente (y **en off**) acompañan a la imagen que representa una escena de futuro. Más logrado es el *flashforward* de *Le château de verre* (1950), de R. Clement. El contenido del *flashforward* (el entierro de Evelyn muerta por accidente) no es un acontecimiento imaginado sino un hecho de futuro que interviene en la diégesis. Su sentido no fue claramente comprendido por los espectadores y en una nueva versión del filme la secuencia hubo de ser montada al final.

Razones estéticas de la secuencia anacrónica

El empleo de la secuencia anacrónica introduce en el discurso narrativo una dimensión estética. Esos relatos, que se inician con un momento climático de la acción, apuntado solamente, para volver a atrás y analizar minuciosamente los agentes del tiempo pasado que han hecho desembocar los acontecimientos en el momento de partida, dotan al relato de una estructura armónica pautaada con la belleza de un disco compacto musical.

Tiempo y ritmo

El ritmo, como aparición periódica de elementos sensibles que se atienen a una determinada regularidad, es un fenómeno estético que, aplicado al cine, resulta de extrema complejidad. Las variaciones del ritmo cinematográfico responden a aspectos temáticos, genéricos, constructivos, expresivos, lingüísticos, pragmáticos y culturales. La identificación del ritmo y la apreciación de sus variaciones exige la

tiempo del discurso y el tiempo de la historia. *The Man's Genesis (La formación del hombre*, mayo de 1912), de Griffith, es ya un claro ejemplo de evocación en presente de una historia pasada.

Dimensión pragmática

El aspecto comunicativo de la función narrativa incluye no sólo la voluntad de comunicar y la técnica para hacerlo, desde el punto de vista del emisor-narrador, sino también la dimensión causativa ("hacer ver") que, al tiempo que origina el fenómeno plural y cambiante de la focalización, centra su atención en los aspectos perlocutivos que afectan al lector y al narratario. D. W. Griffith hizo suya aquella manifestación de Joseph Conrad en 1897: "lo que pretendo es ante todo y sobre todo **hacer ver** y nada más que esto".

Esa "complicidad del lector" en la creación literaria, que han buscado Unamuno, Juan Rulfo, Robbe Grillet, Duras, Butor y los cultivadores del *Nouveau Roman*, encuentra sus cultivadores en la narrativa de la imagen. Lee Falk en su historietta *Mandrake* (1934), A. Hitchcock sobre todo en *The Rear Window (La ventana indiscreta*, 1954) y los filmes de A. Warhol, son claros ejemplos de ello. Los videos de Nauman llevan a tal extremo esta dimensión pragmática que no requieren la presencia del espectador durante toda la duración de la cinta, sino que cada uno de ellos ha de decidir su propio "tiempo de lectura".

BIBLIOGRAFÍA

- BETTETINI, G., *Tempo del senso*, Editrice Milán, Mompiani, 1979. Versión en castellano: *Tiempo de la expresión cinematográfica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- DELEUZE, G., *L'image temps: cinéma*, París, Éditions de Minuit, 1985. Versión en castellano: *La imagen tiempo: estudios sobre cine*, Barcelona, Paidós, 1987.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J., *La imagen narrativa*, Madrid, Paraninfo, 1995.
- HAWKING, St., *A Brief History of Time*, Londres, Is Large Print Bks., 1989. Versión en castellano: *Historia del tiempo*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- GARDNER, M., *Izquierda y derecha del cosmos*, Barcelona, Salvat, 1971.
- PANOFSKY, E., "Die Perspektive als Symbolische Form", *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1927, págs. 270 y ss. Versión en castellano: *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1973.
- WHEELER, J., *Space-Time Physic*, Londres, WH Freeman, 1971.

Tema 16

La secuencia anacrónica

Sumario: La función diegética de la secuencia anacrónica.- La elipsis y el contexto en la secuencia anacrónica de la imagen.- La lectura de la secuencia anacrónica.- Razones estéticas de la secuencia anacrónica.- Tiempo y ritmo.- Razones dramáticas.- Razones psicológicas.- Razones culturales.- Procedimientos técnicos de la secuencia anacrónica.- Dimensión retórica.

Las funciones diegéticas de la secuencia anacrónica

Para precisar mejor las funciones diegéticas de las secuencias anacrónicas internas, Seydmour Chatman, en su *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, distingue las secuencias homodiegéticas y las heterodiegéticas.

Son **homodiegéticas** cuando interfieren la historia crónica y son funcionales cuando aportan motivos o elementos esenciales para el desarrollo de la intriga. Son **completivas**, si vienen a llenar algún vacío o laguna de la historia crónica; y **repetitivas**, si se limitan a subrayar con nuevos trazos los acontecimientos de la historia crónica. Este tipo de anacronías es familiar al relato fílmico desde S. M. Eisenstein.

Son **heterodiegéticas** aquellas secuencias que no interfieren la historia crónica.

En la estructura narrativa el orden de las secuencias presenta a veces el caso de que una historia sirve de fondo, motivo, base o argumento a otra. En el relato literario es un ejemplo típico la secuencia narrativa de Yonville en *Madame Bovary*, de Flaubert (2ª parte, cap. 1ª). Puede suceder, como en este caso, que el desarrollo de la

pectivo-temporal permite una creativa combinatoria de estas variables en relación con el presente o *now* de la historia que se interrumpe.

Precisión

La puntualidad, exactitud o aproximación del tiempo que interviene en el relato son modalidades del signo tiempo, que tienen su referente en el pensar/decir/hacer de los personajes en cuanto tiene relación con el “tiempo del reloj”, “tiempo objetivo” o “tiempo exterior”. La variable “precisión” del tiempo gobierna la vida social a escala internacional. Un reloj de cesio que funciona de modo continuo define la escala de tiempos. Es el “tiempo atómico”. Un centenar de esos relojes se reparte por el mundo. La necesidad de regular sus indicaciones ha dado lugar a la creación de la Oficina Internacional de la Hora.

La variable “precisión” aduce relación del quehacer humano con el tiempo, entendido como factor normativo de la acción.

Modalidad verbal

Existe, en efecto, en la narrativa de la imagen la percepción de un **tiempo activo**, definido por la impresión de que los seres se han estancado e inmovilizado, mientras es el tiempo el que transcurre. La “duración” aparece como “vigencia” de los seres en su aspecto de estatismo e inmovilidad. También existe la percepción de un **tiempo pasivo** caracterizado por la impresión contraria: son los seres y objetos los que cambian mientras el tiempo permanece. La “duración” es la vigencia temporal de las mutaciones sensibles. El discurso de la imagen crea, finalmente, en ocasiones la sensación de que “las cosas cambian con el paso del tiempo”. La imagen representa en este caso al tiempo metonímicamente, como sucede en *Greed (Avaricia, 1927)*, de Stroheim. El tiempo metonímico funda los conceptos de “lo viejo” y “lo nuevo”, “lo antiguo” y “lo moderno”, etc.

Referencia

En el discurso icónico interviene el “tiempo exterior” o “tiempo objetivo” por varios conceptos. Está presente en la cronología de la historia que se narra (por ejemplo, veinte años de la vida de un personaje). La referencialidad del “tiempo objetivo” viene dada por el contenido de la historia. El tiempo es “texto” y relato, al mismo tiempo. El tiempo “objetivo” del relato interviene también no sólo como contenido del lenguaje sino como cualidad vinculada al soporte y a las condiciones de producción. El tiempo de la película, se dice, es de noventa minutos.

Condición planetaria

La condición planetaria aparece en el relato de imágenes cuando éstas asocian luz y tiempo. Hay luces diurnas, nocturnas y crepusculares, que introducen en la imagen mismas modalidades de temporalidad, como ha sucedido ya en la pintura. La condición planetaria de la luz matiza la temporalidad de los escenarios.

A. Nicholas Vardac, en su obra *Stage to Screen: Theatrical Method From Garrick to Griffith*, ha analizado las afinidades e influencias existentes entre el teatro del siglo XIX y el cine del siglo XX. El teatro utilizó para las transiciones escénicas técnicas que posteriormente fueron utilizadas por el cine. Hasta finales del siglo XIX los telones servían únicamente para marcar los finales de acto, pero en las representaciones de melodrama en la década de 1880 la caída del telón se convierte en una técnica de transición espacial. El cambio de escenario no afecta, sin embargo, a la continuidad temporal. El significado añadido de la transición temporal aparece en el cine de Méliès. En los filmes *L’Affaire Dreyfus (El caso Dreyfus)* y *Cendrillon* (ambos de 1899), las transposiciones desempeñan una función equivalente al telón teatral y expresan ya cambios de lugar y de tiempo.

La representación del tiempo en lo que depende de su condición planetaria ha sido objeto de secuencias de gran efecto, como las que consigue G. Rouquier en su *Farrebique* (1946), cuando utiliza el movimiento acelerado en el rodaje de las sombras de una carreta para expresar la secuencia temporal amanecer-mediodía-atardecer.

Entre los narradores, que se han mostrado sensibles a la intervención del tiempo en la acción hay que destacar a Stroheim. En *Greed (Avaricia, 1927)* llega a hacer perceptibles con una sensibilidad equiparable a la de los mejores impresionistas las diferentes horas del día, según los meses y estaciones del año. El tiempo se hace perceptible metonímicamente: por el creciente deterioro que acarrea a su protagonista y el fluir del tiempo se denuncia en mil detalles de minuciosa observación, delatores del un cambio irreversible. En *La morte a Venezia (Muerte en Venecia, 1970)* de Visconti, Aschenbach llega en *El Esmeralda* a la ciudad de los canales entre las brumas del amanecer y muere en Venecia, semiderrotado y como envuelto en la sábana (¿sudario?) del atardecer.

Dimensión lingüístico-gramatical del discurso

La sustancia verbal del discurso narrativo incluye las tres modalidades que corresponden a los tiempos gramaticales: pretérito, presente y futuro. En la progresiva configuración de los códigos narrativos del cine aparece pronto la aplicación de un doble juego del

cánicos. La mayor o menor velocidad en el paso del tiempo depende del movimiento de los objetos, del ritmo de la acción y de la cantidad de información aportada por el discurso.

El juego variable de la velocidad del flujo temporal en su relación con el movimiento fue abordado teórica y experimentalmente por Pudovkin en los años 20 y posteriormente aplicado en sus filmes, especialmente en *Potomok Gbingis Khana (Tempestad sobre Asia, 1928)*. Griffith en *The Battle (La batalla, 1911)*, más que someter a las acciones a criterios de continuidad y sucesividad, las había supe- ditado a una contracción elíptica, excluyendo los “tiempos muertos” y logrando de este modo una estructura más esquemática y eficaz, que facilita y confiere velocidad a la lectura del relato. Algunos autores como J. Epstein en *Le Tempestaire (1947)* y N. Védres en *La vie commence demain (1949)*, emulados por J. Val del Omar en sus documentales de cine experimental, han utilizado la aceleración del movimiento de las nubes y de su sombra sobre la tierra para expresar con gran efectismo la velocidad del tiempo que pasa.

La subjetividad de la estimación del paso del tiempo tiene su base físico-perceptiva en la artificialidad con que el cine reproduce el movimiento y en las limitaciones de nuestra percepción visual. En la proyección normal de veinticuatro imágenes por segundo la pantalla sólo muestra imágenes durante la mitad del tiempo, permaneciendo a oscuras el resto. La sensación de continuidad responde al hecho de que las impresiones visuales persisten en el nervio óptico durante una fracción de segundo.

Por el contrario, la irrelevancia del tiempo parece ser una idea que cautiva a Antonioni, a juzgar por el papel que juegan los **tiempos muertos** en su narrativa. Un ejemplo significativo es *L'eclisse (El eclipse, 1961)*. Hay que ser un verdadero maestro para no sumir al espectador en el tedio cuando la estructura narrativa de un filme estriba en una planificación espacial a base de planos generales muy sostenidos, acompañados de un subrayado de los tiempos muertos, como sucede en *Gertrud (1964)* de Dreyer. Ni siquiera A. Hitchcock en *The Rope (La soga, 1948)* ha logrado superar este riesgo. La velocidad del paso estacional del tiempo ha sido mostrada muy bien en *The Lord of the Ring (El Señor de los anillos, 1978-79)*, de Ralph Bakshi, sobre el *best-seller* de Tolkien.

Perspectiva

La perspectiva es un concepto espacial. La narrativa lo importa de las artes plásticas. La perspectiva remite a una ordenación del mundo percibido a partir del punto de mira del sujeto. Remite también al conjunto de procedimientos de focalización que sirven para estructurar el discurso. Si la perspectiva significa la posición de un

observador, cuyo enfoque y punto de vista se asume en el relato, también la percepción del tiempo puede ser reconducida, asumiendo la vivencia de uno o de varios espectadores.

El “principio antrópico”

La presencia del sujeto parece que resulta determinante no sólo en la percepción del tiempo, sino incluso en su misma existencia. Slava Mukhanow, científico ruso que trabaja en Estados Unidos, afirma: “Todos sabemos que el tiempo existe porque lo vivimos, pero es posible que no sea fundamental; que sólo sea una construcción fenomenológica de la física”. En sus indagaciones sobre el tiempo, la física pisa los linderos de la filosofía. De acuerdo con el llamado “principio antrópico”, los humanos no son meros espectadores. Al aplicar el principio de incertidumbre, básico en la mecánica cuántica, se introduce de hecho el papel del espectador que distorsiona lo que observa. John Wheeler, un histórico de Princeton y el primer científico que vio en su mente un “agujero negro”, lo explica de este modo: “Estamos viendo las cosas desde fuera, a través de una pared de cristal y tenemos que romper ese cristal”.

Tiempo y perspectiva en el relato audiovisual

Una obra clave en el desarrollo de la temporalidad como dimensión del discurso narrativo ha sido *The Power and the Glory (El poder y la gloria, 1933)* de W. K. Howard, sobre un argumento de Preston Sturges. Algunos autores la consideran como el origen de todo el cine moderno. Howard mantiene en su relato una relación constante entre presente y pasado, tiempo objetivo y tiempo psicológico. La secuencialidad del discurso narrativo se logra gracias a un tiempo perspectivo, focalizado por el narrador, con independencia de la mera sucesión cronológica de las acciones. *The Power and the Glory* es un precedente de *Citizen Kane (Ciudadano Kane, 1940)* de O. Welles, o de *Hiroshima mon amour (1959)* de Resnais.

E. Panofsky ha estudiado la perspectiva como “forma simbólica”. El discurso de la imagen permite figurar una profundidad temporal, que progresa a la manera de un punto de fuga hacia el pasado, o hacia el futuro, mediante la multiplicación de analepsis (*flashbacks*) o “prolepsis” (*flashforwards*) encabalgados “en abismo”. *For att intala om alla dessa kvinnor (Esas mujeres, 1964)*, de I. Bergman, puede ser un ejemplo. Ese encastramiento de las modalidades perspectivas en el relato se logra activando la experiencia, la memoria y la cultura como variables relacionadas con el tiempo pasado y la previsión y anticipación como variables del futuro. El perfil de la impresión pers-

teatro muy complejo, donde los espectadores pudieran desplazarse sobre plataformas para crear en ellos la sensación de viajar, al tiempo que asistían a un espectáculo que les mostraría hechos del pasado, del presente y del futuro. Esto demuestra que la aparición del cine coincide con un momento en que ya se ha tomado conciencia de la posibilidad de manipular la estructura temporal al servicio de argumentos de ficción. Robert Zemeckis, en *Back to the Future (Regreso al futuro, 1985)*, narra las dificultades que tuvo que superar el protagonista para evitar que su madre se enamorara de él, a menos que no quisiera “nacer”.

Flujo

Newton afirmó que el tiempo es *quod aequaliter fluit*. La teoría de la relatividad de Einstein refutó este paradigma. No existe un tiempo absoluto, rígido, inmutable y matemático. No fluye uniformemente con independencia de cualquier realidad externa; al contrario, tal como afirmó a finales del siglo pasado Ernst Mach, que influyó poderosamente en Einstein, la existencia del tiempo depende de la existencia del espacio y de la materia. Es la cuarta dimensión, elástica, del universo. El “flujo temporal” no es otra cosa que el cambio mismo que se opera en la materia, es decir, un espejismo de la mente.

Mirando la esfera del reloj, el devenir aparece como una cadena continua de segmentos idénticos y llenos de temporalidad, sin descansos y sin intersticios. La sensación de que el tiempo se contrae o se dilata es solamente una interpretación subjetiva, una “impresión” psicológica, que no corresponde adecuadamente al tiempo físico sino que es una interpretación subjetiva del mismo. La imagen narrativa tiene la posibilidad de producir en el espectador la vivencia o percepción de un flujo discontinuo. Los estudiosos de la narrativa filmica suelen contraponer con poco rigor el tiempo psicológico al “tiempo real”, como si la percepción y vivencia del tiempo fuera una pura quimera y no una auténtica realidad. La **vivencia discontinua** del tiempo como función analítica del relato permite hablar de un tiempo discontinuo **simétrico** y de un tiempo discontinuo **disimétrico**, que a su vez puede ser **en escalada** o **descabado**. La tipología del tiempo representado o significado por la imagen en función de la continuidad/discontinuidad del flujo permite establecer la relación entre **tiempo y ritmo** en el discurso narrativo.

Magnitud

La magnitud del tiempo es la **duración**. La investigación científica ha permitido grandes avances en este punto. El estado excitado de un núclido puede mostrar una duración de psicosegundos y el período de un radionúclido puede alcanzar una duración de milenios.

Hay una **duración cronológica** y hay una **duración psicológica**. A partir de las primeras vistas documentales y de actualidades del protocine de uno o dos minutos de duración, la génesis y asentamiento de los códigos del relato clásico han ido acompañados de una mayor duración de los films. Griffith, en la segunda versión de *Enoch Arden* (1911), amplía la duración de los filmes de Porter (un rollo) a dos rollos. Un año después ya es habitual que las películas tengan tres rollos. *Judith of Bethulia* (1914) sigue la pauta de *Quo Vadis* (1912), de Guazzoni y amplía la duración a cuatro rollos, y *The Bird of a Nation (El nacimiento de una nación, 1915)*, de Griffith, llega a los doce. El canon de la duración cronológica del relato clásico quedará fijado en los noventa minutos, lo que no impedirá la existencia de filmes de duración atípica, como *Il Gattopardo (El Gatopardo, 1962)*, de L. Visconti, o *Novecento* (1975) de B. Bertolucci. La **duración psicológica** es tan variable como sus “lectores” en cada relato y depende de sus condiciones pragmáticas y de la voluntad estética y estilística de los autores. El problema más difícil que ha de afrontar el artista de ficción, como afirma Henry James en su obra *Time and Western Man*, es “dar el sentido de duración de la acumulación y transcurso del tiempo”.

Velocidad

Stephen Hawking, en su *Historia del tiempo*, afirma que cuando un objeto se aproxima a la velocidad de la luz, su masa aumenta cada vez más rápidamente, de forma que cada vez necesita mayor aporte de energía para acelerar el vehículo empleado. De hecho un artefacto humano nunca podría alcanzar la velocidad de la luz porque en ese momento su masa habría llegado a ser infinita y (por la equivalencia entre masa y energía) haría falta una cantidad infinita de energía para lograrlo.

Si nos moviéramos casi a la velocidad de la luz con un reloj en la muñeca, el tiempo de éste transcurriría más lentamente que otro reloj estacionario.

En la experiencia diaria tanto el tiempo cronológico como el tiempo planetario aparecen como invariantes. La velocidad como variable funcional del “paso” del tiempo remite siempre a la conciencia subjetiva o al estado sicotrópico. La sensación de acelerar o retardar el presente sólo puede lograrse mediante el uso de drogas. Para un anestesiado el tiempo transcurre a una velocidad increíble. Un segundo equivale a varias horas del estado de vigilia. Otras drogas, en cambio, como la mescalina, el LSD o el hachís, producen la sensación de dilatar el tiempo. En un minuto puede imaginar el sujeto que vive varias horas.

El discurso de la imagen permite crear la impresión de aceleración y ralentización del tiempo gracias a procedimientos técnico-me-

Tema 15

El análisis del tiempo narrativo

Sumario: Las variables analíticas del tiempo narrativo: dirección (la ficcionalidad temporal y la “máquina del tiempo”), flujo, magnitud, velocidad, perspectiva (el “principio antrópico”).- Tiempo y perspectiva en el relato audiovisual.- Precisión, modalidad verbal, referencia, condición planetaria, dimensión lingüístico-gramatical del discurso y dimensión pragmática.

El tiempo es, como el espacio, en la narrativa de la imagen una **categoría del discurso**, no en el sentido kantiano, sino en el sentido de concepto ordenador del mismo. El tiempo en cuanto categoría del discurso determina la aparición de la narratividad y sirve para diferenciar el relato del descripto.

El tiempo narrativo es una convención.

Las variables analíticas de la convencionalidad del tiempo narrativo

En el análisis de la función-tiempo en el relato es pertinente acudir a las siguientes variables:

Dirección

Los físicos contemporáneos piensan en el espacio-tiempo como un todo, en el cual se extienden los seres y los acontecimientos. El tiempo no transcurre en una dirección particular; somos nosotros los que “pasamos”. El hombre ha buscado patrones para monitorizar esa presunta dirección del tiempo (= el cambio que se opera en la mate-

ria). Son los relojes los que parecen imponer la seudoevidencia empírica de la existencia de una única dirección del tiempo físico. Sin embargo, como muestra Martín Gardner en su obra *Izquierda y derecha del cosmos*, “los acontecimientos son unidireccionales, no porque no puedan dirigirse en otro sentido, sino porque es enormemente improbable que retrocedan”. A esta idea responde también Arthur Eddington, que acuñó la metáfora de “la flecha del tiempo”:

Tracemos una flecha arbitrariamente. Si al seguirla, encontramos cada vez más elementos de azar en el estado del mundo, es que la flecha está apuntando hacia el futuro. Si los elementos de azar decrecen, la flecha apunta hacia el pasado. Ésta es la única distinción que la física reconoce.

Para el “tiempo narrativo” seguir una historia es comprender los acontecimientos en la medida en que muestran una dirección particular. Esa dirección viene determinada en el relato por su estructura temporal. La dirección empírico-natural del tiempo es la apariencia de una **sucesividad** lineal. Instalados en el tiempo observamos nuestro devenir desde la conciencia del ahora-mismo hacia una nueva conciencia de otro instante posterior y sucesivo, que volvemos a experimentar como presente. La sucesión del tiempo sólo se convierte en perceptible si miramos las manillas del reloj, puesto que el “tiempo de la conciencia es siempre presente”. El lenguaje de la imagen tiene la virtud de **re-presentar** escenarios pretéritos o de anticipar escenarios futuros, pero su discurso no puede evitar que la vivencia de los unos y de los otros sea en presente.

La ficcionalidad temporal y la “máquina del tiempo”

Puede afirmarse que, mientras el “tiempo de la historia” puede ser un tiempo pasado o un tiempo futuro, en manifiesta contradicción con la dirección temporal, el “tiempo del discurso” de la imagen es el presente. Sin embargo, la imagen está capacitada para transgredir el principio de la linealidad, suministrando una cantidad variable de informaciones simultáneas.

La posibilidad teórica (físico-matemática) de la máquina para “viajar en el tiempo” depende de una doble posibilidad: la de construir artificialmente una estrella de neutrones o un “agujero negro”, es decir, un enorme imán gravitacional, y la de desplazarse a una velocidad próxima a la de la luz. Negadas en la actualidad una y otra por cosmólogos eminentes, la máquina del tiempo se ha convertido en tema del relato de ficción.

El inventor inglés R. W. Paul, después de leer *La máquina del tiempo* (1895) de H. G. Wells, patentó en Inglaterra su idea de crear un

tos) entre el espacio del sujeto y el espacio del espectáculo en función de varios elementos: el lenguaje verbal, las connotaciones expresivas, posturales y gestuales, y connotaciones de la capacidad discursiva (productora de sentido) de la televisión (escalas de planos, angulaciones, movimientos de cámara, etc.).

El presentador desempeña asume el papel de un personaje conector, delegado del lector, para romper esa distancia entre el espacio de espectáculo y el del sujeto. Se rompe con la sorpresa, el interés, la expectación, la motivación, proyección e identificación, el disfrute o el goce estético, el interés informativo, el interés dramático y la afición al juego.

En momentos determinados y privilegiados el espacio del sujeto y el espacio del espectáculo alcanzan un alto grado de proximidad, como ocurre en las telenovelas brasileñas. El reto de la funcionalidad narrativa de la televisión consiste en adelgazar al máximo y, si fuera posible, romper esa membrana sutil que separa el espacio del espectáculo del espacio del espectador. A esa necesidad responde la aparición de **géneros híbridos** como los *reality shows*, los concursos, los premios, sorteos, juegos (interactividad).

Paul Kos en *Tokyo Rose* (1975-76) presenta el doble juego: fuera/dentro, exterior/interior, espacio físico/espacio mental. En la televisión, a diferencia de la radio, la acción narrativa es expresada en acontecimientos o mutaciones percibidos visualmente; pero, a diferencia del cine, es categorizada, es decir, ordenada, más por el concepto de espacio que por el concepto de tiempo. Frecuentes rupturas entre el tiempo del espectáculo y el tiempo del sujeto (*La clave*, o documentales matinales) determinan que el tiempo sea un factor fundamental para la configuración de los espacios mentales de la televisión.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, J., *L'oeil interminable*, París, Librairie Séguier, 1989.
BERGALA, A., "Scénographie", *Cahiers du cinéma*, hors série, 7 (1980).
BORDWELL, D., "Camera Movement and Cinematic Space", *Cine-Tracts*, I, 2 (1977).
BRANIGAN, E., *Point of View in the Cinema*, La Haya, Mouton, 1984.
CHION, M. de, *La voix au cinéma*, París, Éditions de l'Étoile, 1982.
—, *Le son au cinéma*, París, Éditions de l'Étoile, 1985.
DEBRAY-GENEITE, R., "Inversées de l'espace descriptif", *Poétique*, 51 (1982).
DELEUZE, G., *L'image-mouvement*, París, Éditions de Minuit, 1983.
GREIMAS, J. A., "Pour une sémiotique topologique", *Sémiotique et Sciences Sociales*, París, Éditions du Seuil, 1976.
JOST, F., "L'oreille interne. Propositions pour une analyse du point de vue sonore", *Iris*, III, 1 (1985), págs. 21 y ss.

- LAPICQUE, C., *Essais sur l'espace. L'art et la destinée*, París, Grasset, 1958.
MATORE, C., *L'espace humain*, París, Éditions du Vieux Colombier, 1967.
RAMOS LOSADA, R., "Hacia una teoría de las distancias en televisión", en AA.VV., *Comunicación y Sociedad*. Homenaje al profesor Don Juan Beneyto, Madrid, Universidad Complutense, 1983, págs. 21 y ss.
SAMI, A., *L'espace imaginaire*, París, Gallimard, 1974.

El espacio de la televisión y el de la fotografía

Sin embargo el tiempo referente no es un tiempo narrativo y convencional como en el cine, sino el tiempo físico y cronológico: el “ahora” del reloj. Esa impropia sutura de espacio y tiempo justifica también alguna analogía entre la televisión y la fotografía, con la diferencia de que en la televisión los espacios se temporalizan (el “ahí”, los “ahí”, se vinculan con el “ahora”), y en la fotografía, en cambio, son los tiempos los que se espacializan (los “entonces” se vinculan con el “aquí”).

La triangulación del espacio televisivo

El espacio de la televisión es **triangular**. Lo define y construye una imagen centrífuga. Queda determinado por las posiciones de las cámaras. El espectador está llamado a prolongar el espacio más que a integrarse en él. El diferido permite al espectador, como dice Cohen Seat, “echarse hacia atrás” (distanciarse psicológicamente) de la realidad. Sin embargo, las nuevas tecnologías de la imagen digital han roto la geometría del espacio euclidiano y van a permitir al telespectador actuar como un cibernauta que define los itinerarios de su propio espacio virtual.

Espacio de la provisionalidad: La escenografía televisiva deja siempre entrever la inconsistencia y el rito de sus representaciones. Los decorados atectónicos muestran la apariencia de maquetas, cuya sección vertical los convierte en escaparates para la visualidad más efímera y descarada. Recuerdan *Los siete gozos de la Virgen María*, de Hans Memling († 1494), con sus casitas innumerables y sus muros abiertos para el ciclo que cada año se celebra en la Plaza Mayor de Bruselas.

Espacio de la cotidianidad: El espacio de la televisión refleja “el pequeño mundo de las cosas de cada día”, como decía Paddy Chayefski. Es un **espacio doméstico**, familiar, que ha sido muy bien aprovechado por las **mercanarrativas** serializadas, sobre todo por la telenovela brasileña y latinoamericana, en general. La desmesura de los primerísimos planos de detalle, como el montaje analítico, se quedan para la “geografía de la piel” o para el espectáculo. Jules Gritti reclamaba para la televisión esa *aurea mediocritas* que la diferencia del teatro y del cine. Malraux decía que el teatro es “una cabeza pequeña en una gran sala”, y el cine, “una cabeza inmensa en una sala pequeña”.

Posición, movilidad y “espacio lector”

En la consideración del espacio televisivo hay que considerar dos elementos: la posición relativa del telespectador y su movilidad.

- a) **Posición relativa:** La posición espacial del espectador aduce un doble tipo de relación: una posición físico-espacial, que caracteriza su relación con el resto de las personas y objetos que habitan y pueblan el entorno físico; y una posición mental generada por una “lectura” interpretativa, más o menos consciente en función de la cultura de los sujetos y de la situación comunicativa. La posición mental es un resultado de la capacidad crítica con que el espectador recibe el mensaje. Se traduce en la configuración variable de espacios mentales (proximidad, afinidad, distanciamiento, desinterés). En este sentido el televisor es un elemento más del mobiliario doméstico, que reúne a los miembros del hogar o del grupo, como antiguamente los unían la mesa camilla o la radio.
- b) **Movilidad relativa:** El de la televisión no es, como el del cine, un espectador cautivo. Se mueve con un margen de libertad sólo condicionado por las dimensiones físicas del hogar y por el grado variable del interés y del disfrute que le proporciona el mensaje.
- c) **El “espacio lector”:** En la recepción y “lectura” de ese mensaje, cada espectador individual tiene la vaga conciencia de pertenecer a un inmenso grupo de receptores, cuyos ojos en ese preciso momento ven lo mismo que él ve.

Espacio del sujeto y espacio del espectáculo

La posición y la movilidad del sujeto determinan los límites del espacio del sujeto. El del sujeto es el espacio doméstico. El espacio del sujeto es el **espacio de la cotidianidad**. El contenido del mensaje configura, en cambio, el espacio del espectáculo. El mensaje de la televisión llega al espectador sobredimensionado como contenido del espacio del espectáculo. Tanto da que el mensaje esté constituido por la presentación de una noticia, por una entrevista o por un programa de variedades. **El del espectáculo es el espacio del juego, de la excepcionalidad, de la noticia y del mito.** Paradójicamente el uso de la televisión ha hecho del espacio del espectáculo un hábito y una costumbre.

El juego de las relaciones espaciales consiste en la elástica variación de proximidades y distancias (aproximaciones y distanciamien-

El espacio radiofónico

El relieve acústico, dice Fuzellier en *Le langage radiophonique*, se nos da de dos modos:

- a) la intensidad relativa de los sentidos nos informa sobre la distancia/alejamiento;
- b) la audición binauricular nos indica la dirección del sonido.

El relieve de alejamiento o escalonamiento de los planos, que depende esencialmente de la intensidad de las imágenes sonoras, es conocido y practicado desde hace mucho tiempo en la radio.

Entedemos por **espacio sonoro** el hecho de que las imágenes sonoras por sus cualidades de mate, reverberación, sus armónicos y sus ecos, evocan de inmediato un espacio pequeño/grande, abierto o cerrado: una habitación, una catedral, pleno campo, etc.

Una vez sugerido el espacio fónico, valiéndonos del eco, etc., se trata de darle sus dimensiones propias y de situar en él los objetos sonoros. Es evidente que estas localizaciones no pueden hacerse más que a partir de un **punto de referencia**; ése que René Souriau ha llamado *le point ici*.

La exploración del espacio fónico y la modificación de los planos sonoros también puede llevarse a cabo, no desplazando a los actores en relación con el micro, sino el micro en relación con el decorado y con los actores, aunque estas decisiones no están exentas de riesgos de ambigüedad y confusión.

E. Strauss, en su *Formen des Räumlichen*, ha hablado del espacio "presentual" o "presentacional" y ha hecho intervenir al sonido (más en concreto a la música) en la caracterización espacial: un nexo esencial, dice, liga el movimiento de la danza a la música y a la estructura del espacio originado por ésta.

Strauss ha observado el parentesco etimológico entre *hören* (oír, escuchar) y *gehören* (pertenecer). Karl Becker y Karl-August Siegel publicaron *Wem gehört der Rundfunk?* El espacio radiofónico es un espacio euclidiano. Tiene su origen y referencia en el cuerpo del hombre, considerado como máximo grado de objetividad. La **nota antropológica** matiza y cotiza la descripción radiofónica del espacio y en este medio constituye un excelente segundo término de sí-miles y comparaciones verbalizadas. Es el caso de Calderón de la Barca, cuando pone en labios de Segismundo los versos de su célebre monólogo en la jornada II, escena III de *La vida es sueño*:

¿Yo en palacios suntuosos?
¿Yo entre telas y brocados?
¿Yo cercado de criados
tan lucidos y briosos?
¿Yo despertar de dormir
en lecho tan excelente?
¿Yo en medio de tanta gente
que me sirva de vestir?

Esa palabra connotada confiere a la definición del espacio radiofónico una temperatura, que hallamos en algunos textos de Shakespeare; por ejemplo, en el prólogo del *Enrique V*.

En Inglaterra se comenzó a representar el teatro de Shakespeare en barracones de madera, barro y ladrillo. Se trataba siempre del mismo escenario. No había decorados. Un actor explicaba al público el lugar que debían imaginar en cada caso porque lo importante era lo que decían y hacían los actores.

Espacio televisivo

La espacialidad es un dato esencial en la definición de la **televisión**. La espacialidad televisiva permite un despliegue de notas, que caracterizan una rica y variada proxémica:

- Distancia entre el emisor y el receptor (distancia física, psicológica, sociológica, ideológica, ética, etc.);
- Distancia entre el programador y el supranarrador;
- Distancia entre el autor y el narrador;
- Distancia entre el autor y el focalizador;
- Distancia entre el autor y el actor;
- Distancia entre el autor y el público ("lector");
- Distancia entre el enunciador (presentador) y el público; etc.

La de la televisión es una **espacialidad sintética**, como la del montaje de cine. Dos o más escenarios conmutados se funden en una misma unidad de tiempo. Los une y a la vez los separa la analogía. El resultado de esa síntesis de fragmentos visibles de contenido espacial es, como en el caso del cine, un **espacio mental**. Gerry Schum inició en 1969 su *Fernsehgalerie* con el programa *Land-Art* transmitido por la ARD. Con esta ocasión reflexionó sobre el concepto mismo de espacio televisivo:

Debo decir que no existe realmente un espacio tipo galería. La *Fernsehgalerie* sólo existe a través de una serie de transmisiones de televisión; es decir, de una institución más bien mental, que sólo existe en realidad en el momento de la transmisión.

dos en el apunte de unos leves motivos icónicos. La combinatoria de las escalas de los planos sonoros constituye la mejor referencia para la definición de los espacios expresamente representados por la imagen visual como de los espacios *off*. En *The Third Man* (*El tercer hombre*, 1948), de Carol Reed, se contiene un ejemplo magnífico. En los momentos finales en que Harry Lime (Orson Welles) es perseguido por el dédalo de las alcantarillas, el narrador utiliza una combinatoria de las escalas de los planos acústicos (ecos, resonancias, matices, distancias...) que sirven al perseguido para mensurar el **espacio off** y calcular la distancia que media entre él y sus perseguidores.

Hemos olvidado injustamente aquellos significativos documentos que fueron los manifiestos de la escuela futurista. Dos de ellos, de 1913, tienen relación con el sonido. El primero de ellos, del 11 de marzo (*L'arte dei rumori*), estaba firmado no por un músico sino por el pintor Luigi Russolo. El segundo, de 11 de agosto (*La pittura dei suoni, rumori e odori*), por el pintor Carlo Carrà. Uno y otro indagan sobre los equivalentes plásticos de los sonidos.

La narrativa de la imagen auditiva incorporó al discurso inicialmente toda la serie de significantes sonoros claramente perceptibles e identificables para designar el movimiento. De este modo se creyó configurar eficazmente el espacio narrativo. Se acudió, por ejemplo, hasta la saciedad al efecto sonoro de pasos que se escuchan en aumento o disminución para expresar la idea de aproximación o alejamiento (automóviles, trenes, caballos al galope, etc.). La dimensión estética del discurso narrativo ha inducido a los narradores modernos a hacer un uso discreto y elíptico de estos significantes que desempeñaban en la narrativa sonora el mismo papel que en la narrativa literaria desempeñan los tópicos o frases hechas. A veces, como sucede con el peculiar modo de andar del pirata rojo creado por Louis Stevenson en *La isla del tesoro*, o el protagonista de la novela *Patapalo*, de Bartolomé Soler, los pasos de un personaje se convierten en el rasgo pertinente y como tal funciona en la narración. En este caso nada podrá suplir con ventaja a su representación sonora directa. Pero, si no se dan estas condiciones, será preferible, en términos generales, una apelación a los condicionamientos y motivos de la acción y un recurso a las alusiones indirectas. Otro tanto podría decirse en el caso de que el significante fundamental del discurso sea la imagen visual. René Clair, en su *Cine de ayer, cine de hoy*, reproduce un texto de 1919, que se refiere al momento en que se abre paso el cine sonoro:

importa poco oír el ruido de los aplausos, si vemos las manos que aplauden. Cuando pase el tiempo de esos efectos sonoros groseros e inútiles es probable que los realizadores de talento sigan en el cine sonoro la lección que nos ha dado Chaplin en el mundo, cuando sugiere la llegada de un tren con la sombra de los vagones reflejada en la cara de los personajes.

Los hermanos Taviani en *La notte di San Lorenzo* (*La noche de San Lorenzo*, 1982), narración de sujeto plural, han acudido para subrayar la idea de una acción intensa en la exploración auditiva del espacio sonoro a un recurso igualmente discutible. Los personajes que huyen por la noche, sentados sobre el brocal de una alberca, esperan la destrucción de San Martino, anunciada para las tres en punto de la madrugada, aguzando el oído para percibir el estruendo en la lejanía. El esfuerzo auditivo ha sido subrayado por una batería de imágenes en P.P. del oído de varios personajes. Con ello los Taviani han vuelto a un recurso narrativo utilizado hasta la saciedad por el cine mudo.

La visualidad del sonido en el cine mudo

El cine mudo se sirvió ingeniosamente de la imagen para suplir la falta de percepción del sonido:

- a) mostrando visualmente la percepción sonora de algunos de los personajes, por ejemplo, colocándose la mano en la oreja;
- b) acudiendo a la metonimia. En *Varieté* (1925), de Dupont, vemos a una señora que camina por un pasillo y después el P.P. de la oreja;
- c) representando el signo visual con el que indefectible y naturalmente se asocia el efecto sonoro (el tiro de un fusil provoca de inmediato la asociación con el sonido de un disparo (es un "sonido virtual");
- d) utilizando la imagen visual en P.P. para concentrar la atención y facilitar esa sinergia perceptiva. Es un recurso muy utilizado por Abel Gance en *Napoleón* (1927). Esa voluntad de hacer oír con la imagen está presente en dos momentos privilegiados del filme. Durante el ataque de los franceses a las fortificaciones de Tolón mueren todos los tamborileros, pero una fuerte granizada bate el cuero de los tambores que redoblan llamando a "cargar". El segundo momento está constituido por un montaje *in crescendo* rítmico de cuatro P.P. de campanas, seguidos de otros cuatro mayores y más rápidos y de otros cuatro más, aumentando la escala y el ritmo en la misma proporción. En cuatro segundos se han mezclado visualmente cien campanas, que provocan una enloquecida sonería imaginaria en la mente del espectador. Lo poco que los Taviani aportan de original a los procedimientos narrativos del cine mudo es la indagación reflexiva de los personajes en acción para mensurar el espacio sonoro. Los personajes en sus diálogos deducen la procedencia del sonido, de la dirección del viento y la magnitud del escenario siniestro, de la intensidad.

la corteja. A pesar de que el espectador tiene la impresión de que se trata de una sola escena, la realidad es que el diálogo se desarrolla en lugares diferentes. El *raccord* crea una espacialidad sintética. Es inmanencia, pero carece de referencia objetiva.

- **Dinámico:** Erwin Panofsky ha defendido que lo único que es propio y más específico del espacio cinematográfico es su carácter **dinámico**. En un teatro el espacio es estático. Para compensar esta restricción, el teatro posee la ventaja de que el tiempo, medio donde se despliegan la emoción y el pensamiento transmisibles a través del discurso, es libre e independiente de todo lo que pueda suceder en el espacio visible. En el cine, en cambio, la situación es la inversa. También ocupa el espectador un asiento fijo, pero sólo físicamente, no como sujeto de una experiencia estética. Estéticamente está en movimiento perpetuo. Del mismo modo que el espectador es móvil, también lo es el espacio que se le presenta.
- **Perspectivo y subjetivo:** El **plano-secuencia**, que pusieron de moda, entre otros, Orson Welles, William Wyler, Michelangelo Antonioni y Federico Fellini, hace patente una escrupulosa voluntad de no privar al espacio **narrativo** de su natural dimensión temporal. En este caso la imagen fílmica subraya la naturaleza narrativa del discurso porque crea un espacio que es, a la vez, perspectivo y subjetivo. En *Macbeth* (1948), de Orson Welles, existen planos-secuencia verdaderamente ejemplares, que hacen buena la afirmación de que este narrador tiene movimientos de cámara tan envolventes como una frase de Proust.
- **Impresionista:** Renoir en *Place Pigalle* (1880) aplica a la pintura impresionista el P.P. y la profundidad de campo. Esto, unido al carácter imprevisto de sus encuadres, al modo de situarnos en la acción y al vigor de su composición dinámica, permite establecer una clara relación con los encuadres típicamente cinematográficos. Otro tanto ocurre con la impresión de toma instantánea, los picados y los encuadres inclinados de Cézanne, especialmente en *El retrato de Mme Cézanne* (1987) y en *Pot au lait, pommes et citron*. El cubismo (véase *Étude de nu*, de Picasso) crea también una especie de síntesis de puntos de vista sucesivos, producidos por una panorámica que hacen pensar en el espacio cinematográfico.

El espacio sonoro

Esslin, refiriéndose al drama radiofónico, ha subrayado la idea tantas veces repetida de que el poder evocador de los sonidos hay que indicarlo con palabras. Efectivamente, la práctica habitual de los narradores radiofónicos ha consistido en encontrar en los textos sonoros un papel de simple ilustrador de la palabra por ser ésta para ellos significante privilegiado del discurso. Por otra parte, la ambigüedad del icono sonoro, especialmente cuando la escenografía requiere la superposición de varios sonidos al de la ambientación de la narrativa radiofónica, ha demandado que, para facilitar un primer nivel de lectura de los sonidos (identificación de los motivos) se ha acudido al anclaje verbal. El procedimiento más frecuente ha sido el de la referencia alusiva. Se han llevado a cabo tentativas plausibles en el tratamiento del espacio en la narrativa radiofónica, como en *Balada con el no de fondo*, o *Génesis*, de Leocadio Machado, para RNE, *Marathon* de Radio Bremen en la década de los cincuenta, o *Pasos*, de Antonio G. Calderón para la S.E.R (Sociedad Española de Radiodifusión).

En *Marathon* el narrador se valía exclusivamente de sonidos para describirnos en acción la carrera de un atleta por las pistas circulares de un estadio olímpico. Su respiración jadeante, el ritmo de sus pasos firmes, el paso por delante de diversos grupos de espectadores sentados, representados por sus significantes sonoros, la banda de música, los gritos de ánimo de sus seguidores, etc.

John Flaherty propone otro ejemplo en su obra *Behind the Microphone*:

Es una gran habitación. Invierno. El fuego chisporrotea en la chimenea. El viento agita las ventanas. Luego se escuchan pasos en la lejanía. Ruido de pasos apagados en el vestíbulo. Después subiendo la escalera. La puerta de la habitación se abre lentamente. Entra una bocanada de viento. Pasos. Ruidos de lucha. Suena un disparo. Un cuerpo cae. La puerta se abre violentamente y se cierra de un portazo. Carrera en las escaleras... En el exterior los ruidos de los pasos sobre el casquijo disminuyen. En P.P. un caballo relincha... Parte al galope. El ruido de sus pasos va decreciendo en la lejanía. Ni siquiera una palabra se ha pronunciado, pero ¡qué tragedia! Flaherty comenta: "qué tragedia si todos esos sonidos hubieran desempeñado perfectamente su papel. Pero, como no sucedió así (ambigüedad del sonido), se trata de un ejemplo perfecto de lo que no debe hacerse en la radio.

En cine y en televisión esa función de anclaje y de relevo que asume la palabra en las narrativas fónicas es asumida por la imagen. Pullman, adaptador y guionista de *Yo Claudio*, de la BBC, logra definir el escenario del circo romano con efectos de multitudes, soporta-

Tema 14

El espacio fílmico, radiofónico y televisivo

Sumario: Las tres formas constructivas del espacio fílmico.- Propiedades del espacio fílmico.- El espacio sonoro.- La visualidad del sonido en el cine mudo.- El espacio radiofónico.- El espacio televisivo.

Las tres formas constructivas del espacio fílmico

Maurice Shérer afirma que “el cine es el arte del espacio” por ser un arte visual. El periodo triunfal del **montaje** implicó un debilitamiento del sentido del espacio en la narrativa fílmica, que fue recuperado de nuevo por el descubrimiento y aplicación de la **profundidad de campo**. El mérito de esta recuperación ha de atribuirse sobre todo a Jean Renoir, Orson Welles, William Wyler y Alfred Hitchcock.

El cine construye el espacio de tres formas:

- Lo representa** gracias al registro de la imagen visual.
- Lo hace sensible** mediante los movimientos de la cámara.
- Lo construye** mediante tres características de su discurso: fragmentación, yuxtaposición y sucesión. Estas propiedades pasan inadvertidas al espectador, que se forma la impresión de un espacio unitario.

Propiedades del espacio fílmico

El espacio fílmico es:

- **Global:** Kulechov, que fundó en 1922 el “Laboratorio Experimental”, lo llamaba la **geografía ideal**. Kulechov reunió cinco planos rodados en lugares distintos y distantes:
 - P1. Un hombre anda de izquierda a derecha;
 - P2. Una mujer anda de derecha a izquierda;
 - P3. Ambos se encuentran y se estrechan la mano;
 - P4. Gran edificio blanco con amplia escalera (rodado en la Casa Blanca de Washington);
 - P5. Los dos personajes la suben juntos (rodado en una iglesia de Moscú).

La secuencia daba la impresión de una perfecta unidad de lugar.

- **Convencional:** El cine, como afirma Jean Epstein, nos proporciona una noción del espacio mucho más flexible y variada que la del viejo espacio euclidiano. El espacio no tiene ninguna realidad absoluta; es una convención demarcatoria, que depende de las condiciones perceptivas de la imagen y del sonido, a la vez que de las condiciones conceptuales del espectador. Lo que importa es saber que todas las estructuras del espacio son imaginarias.
- **Discursivo:** El espacio, como uno de los factores que constituyen la “forma del contenido” de la historia, es convencional porque la **historia** misma, toda historia narrativa, lo es. Pero el espacio fílmico es también convencional por ser un efecto discursivo. Surge de la articulación de las propiedades de la imagen visual y auditiva que conforman el **discurso** fílmico: representación, segmentación, articulación (paradigmática y sintagmática). Es, podría decirse, un espacio del “lenguaje”, aplicando este término de un modo menos propio y con toda cautela. El espacio puede ser considerado, con Guiraud, como “idiolecto” y como “sociolecto”.
- **Temporal:** El cine ha hecho de la duración una dimensión del espacio. El espacio cinematográfico no es sólo escenografía (un lugar para la representación de la acción); es también **diégesis**, espacio indisociable de los personajes que actúan en el tiempo. La temporalidad del espacio cinematográfico se funda en la connatural temporalidad de la **imagen en movimiento** que construye su discurso.
- **Sintético:** En *Calle Mayor* (1956), de J. A. Bardem, la protagonista cuenta la historia de su adolescencia a un muchacho que

cia al sistema propio de la obra narrativa. El espacio es un elemento organizador del relato, un signo mnemotécnico que lo hace legible; un propagador e intérprete de los indicios de los personajes o de la acción, etc.

El espacio narrativo como estilema y como culturema

Ese valor déictico o conectivo, que atribuimos al espacio en cuanto signo, que remite a las diversas instancias de la enunciación, determina que, en lo que concierne al autor, su naturaleza y uso lo conviertan en un verdadero "estilema".

Rojas en *La Celestina* utiliza unos escenarios cuya localización ha sido objeto de largos debates. Su valor referencial no parece haberle preocupado con exceso, puesto que, como afirma Gilman, crea espacio cuando lo necesita. Para Conrad la naturaleza es como un gigantesco espacio vacío. Los seres humanos somos unos desterrados, como piensan los creyentes, sino los apátridas de la nada, o, como diría Godard "cadáveres de permiso".

Alfred Döblin escribe en presente de indicativo su novela expresionista *Berlín Alexanderplatz*. El relato se atiene a la unidad de tiempo (1928, momento en que se redacta la obra) pero cambia continuamente de escenario, como si el discurso literario respondiera a la voluntad de recordarnos la secuencialidad discontinua y el montaje de escenas breves que caracterizó al cine europeo de la época.

Los espacios de Kafka tampoco figuran en nuestros atlas. Son a la vez familiares y lejanos, como iniciáticos; nos sentimos separados de ellos como por una placa de vidrio. Joyce ha sido llamado por Miller "el gran Milton ciego de nuestro tiempo" porque sólo conoce **quanta** espaciales, como los árabes, rechazando la discursividad del universo. Podemos concluir, pues, que el tratamiento del espacio constituye con frecuencia un rasgo característico del estilo de los diferentes autores.

En el espacio podemos hallar, además, la triple dimensión que Erwin Panofsky aplicó a la lectura de la imagen: una **dimensión tónica** (el espacio como "motivo"), una **dimensión topográfica** (el espacio como "significado") y una **dimensión topológica** (el espacio como "síntoma" o "símbolo" de una cultura dada). Considerado el espacio en esta tercera dimensión, trasciende con frecuencia al autor, no sólo porque revela aspectos del inconsciente o es un indicio de su ideología, sino porque, como decía Jacques Derrida, "él mismo, el autor, no es sino un lugar en el que habla la cultura". El laberinto en el que se pierden Guillermo de Baskerville (Sean Connery) y el novicio Adso (Christian Slater) en *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, es un símbolo de las dificultades que encuentra su investigación para

desenmascarar el verdadero origen de las repetidas muertes violentas en la abadía. Pero las dificultades sobrepasan con mucho las circunstancias concretas de la situación narrativa y hunden sus raíces en el pensamiento y en la cultura medievales.

BIBLIOGRAFÍA

- ARNHEIM, R., *The Power of the Center*, Berkeley, University of California Press, 1981.
- BACHELARD, G., *Poétique de l'espace*, París, PUF, 1974. Versión en castellano: *Poética del espacio*, México, FCE, 1967.
- BOLLNOW, O. F., *Mensch und Raum*, Stuttgart, Kohlhammer, 1963.
- BONITZER, P., *Le champ aveugle*, París, Cahiers du cinéma-Gallimard, 1982.
- FRANCASTEL, P., "Espace génétique, espace plastique", *La réalité figurative*. París, Denoël-Gonthier, 1965.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J., *La imagen narrativa*, Madrid, Paraninfo, 1995.
- LEWIN, K., *Der Richtungsbegriff in der Psychologie. Der spezielle und allgemeine hodologische Raum*, Leipzig, 1934.
- OSGOOD, Ch. E., "Dimensionality of the Semantic Space for Communication Via Facial Expression", *Scandinavian Journal of Psychology*, 7 (1966), págs. 1 y ss.
- RONSE, H., "Le labyrinthe, espace significatif", *Cahiers Internationaux du Symbolisme*, IX y X.
- SAMI, A., *L'espace imaginaire*, París, Gallimard, 1974.
- SÁNCHEZ PÉREZ, F., *La liturgia del espacio*, Madrid, Nerea, 1990.

coso, etc.). La focalización interna (vistas desde el punto de mira del piloto) asocia la mirada del espectador a la del narrador. Mack le dice a Ansel: “¿Ves esa roca en forma de puño?; es nuestro objetivo para hoy”.

Si asociamos al “espacio hodológico” la necesidad del diseño de una estrategia, es porque la estructura, la dirección y la distancia sólo pueden ser definidos de un modo relativo, a partir de los diversos procesos tomados como base.

El espacio narrativo es, en efecto, un “espacio hodológico”, cuya definición óptima ha de ser procurada a partir de las estrategias poéticas del discurso. En cuanto narrativo, el “espacio hodológico” se caracteriza, como observó J. P. Sartre, por ser un fenómeno presencial, “de encuentro humano”, un espacio para el “acontecimiento” en el sentido orteguiano (aquello que nos pasa y que pasa entre nosotros por ser hombres). También lo dijo poéticamente Goethe:

El campo y el bosque, la roca y los jardines eran siempre para mí tan solo espacio y tú, amada, los has convertido en lugar.

En el relato el espacio es siempre, de algún modo, una “objetivación del espíritu humano” (Dilthey) y el paisaje, un “estado del alma” (Amiel) de los personajes que lo habitan. Sin dimitir de este brillante destino, también es cierto que los **interiores**, en cuanto espacios habitados, no pueden sustraerse a un cierto carácter matricial y cavernario, como observa Bollnow en su obra *Mensch und Raum (Hombre y espacio)*.

Las matrices heurísticas del espacio (A. Moles)

Abraham Moles sostiene, en su *Psicología del espacio*, que la construcción espacial responde fundamentalmente a dos “matrices heurísticas”:

- a) la relativa al **espacio del sujeto**: el sujeto (personaje o actuante) es el que se mueve y circula por diferentes escenarios;
- b) la relativa al **espacio del espectáculo**: en este caso son los objetos los que adoptan situaciones relativas, variables y sucesivas, mientras el sujeto o actuante permanece inmóvil.

El problema, dice Moles, siempre es el mismo: o predominio de mí yo sobre el del otro, o predominio del yo del otro sobre el mío.

La aplicación de estas “matrices heurísticas” al espacio narrativo revela de inmediato un dato esencial que lo define. El espacio narrativo es ante todo un **espacio ergológico**, un espacio-para-la-acción, o, si se prefiere, un **espacio dramático**.

En las narrativas escénicas o representacionales, en las que predomina el *showing* sobre el *telling* y la **mimesis** sobre la **diégesis**,

como es el caso del relato fílmico, televisivo o videográfico, la aplicación de las “matrices heurísticas” del espacio origina tres modos de verbalización:

- forma activa: se mueve la cámara (matriz del espacio espectáculo) = tendencia a expresar la acción de un modo realista (John Ford);
- forma pasiva: se mueve el personaje (“matriz del espacio del sujeto”) = tendencia a mostrar la acción de un modo lírico y subjetivo (Jean-Luc Godard);
- forma deponente: sujeto y objetos se mueven a la vez (“matriz de un hipotético espacio neutro”) = tendencia a mantener el movimiento, pero neutralizando la acción.

El espacio narrativo como signo

Los semiólogos distinguen, a partir de Charles Morris, tres subdivisiones en su disciplina: una semántica, una sintaxis y una pragmática. Igualmente pueden distinguirse tres tipos de signos:

- a) los que remiten al mundo exterior;
- b) los que remiten a una instancia de la enunciación; y
- c) los que remiten a otro signo separado del mismo enunciado.

El espacio en el relato es un signo. En cuanto tal, puede desempeñar esa triple función. Tiene un **valor referencial**. El significado del espacio en cuanto signo referencial se obtiene mediante una operación doble:

- Identificación del referente (Buenos Aires, penal de mujeres, paisaje gallego, etc.);
- Comprensión del sentido retórico sobreañadido en la mente del autor implícito (infancia, soledad, ternura, etc.).

Tiene también un **valor deíctico o conectivo**, en la medida en que remite a una instancia de la enunciación: el autor abstracto, el narrador, el héroe, el lector, etc.

Los relatos nacen para sus lectores, oyentes, espectadores. Esto, además de ser un axioma sociológico, es también un axioma estructural, aunque lo segundo sea menos evidente. Siempre hay en ellos “algo dedicado a sus destinatarios, algo que **no es argumento** pero sí elemento constitutivo, algo morfológico”, como ha dicho Bardavío, no dependiente, sino inherente; algo **bionarrativo**. A veces el espacio desempeña la función de un **aparte escénico** y denuncia la presencia del autor o del espectador sutilmente imbricados en el reparto.

Tiene también un **valor anafórico**, en la medida en que el espacio remite o puede remitir a otro signo espacio, separado del mismo enunciado. Lo específico del espacio anafórico es una referen-

recibe su consistencia teórica de la narratología. La focalización narrativa al servicio de las estrategias del discurso audiovisual, elegidas por el autor implícito del relato fílmico (el director del filme) es capaz de dar razón de las escalas de los planos, las posiciones de la cámara y la profundidad de campo, para justificar en cada momento el tratamiento del espacio fílmico y de la perspectiva narrativa más conveniente y funcional.

BIBLIOGRAFÍA

- CARPENTER, E. y MCLUHAN, M., "Acoustic Space", *Explorations in Communication*, Boston, Beacon Press, 1966, págs. 65 y ss. Versión en castellano: *Aula sin muros*, Barcelona, Ediciones de Cultura Popular, 1968, págs. 87 y ss.
- GARDIES, A., "L'espace du récit filmique: Propositions", *Colloque de Cerisy: Cinémas de la modernité*, París, Klincksieck, 1981, págs. 75 y ss.
- GENETTE, G., *Figures III*, París, Seuil, 1972.
- IBSCH, "Historical changes of the function of spacial description in literary texts", *Poetics today*, III, 4 (1982), págs. 97 y ss.
- GULLÓN, R., *Espacio y novela*, Barcelona, A. Bosch, 1980.
- KRISTEVA, J., "Distance et anti-répresentation", *Tel-Quel*, 32 (1968).
- MARCHESE, A., "Las estructuras espaciales del relato", *Semiosis*, 10 (1983), págs. 25 y ss.
- O'TOOLE, L. M., "Dimensions of semiotic space in narrative structure", *Poetics today*, I, 4 (1980), págs. 135 y ss.
- POUILLON, J., *Temps et roman*, París, Gallimard, 1946.
- RONEN, R., "Space in fiction", *Poetics today*, VII, 3 (1986), págs. 421 y ss.
- RUNCAN, A., "Notes pour un modèle de la représentation de l'espace dans la narration", *Cahiers de Linguistique Théorique et Appliquée* (1979).
- SÁNCHEZ PÉREZ, F., *La liturgia del espacio*, Madrid, Nerea, 1990.
- TODOROV, Tz., "Les catégories du récit littéraire", *Communications*, 8 (1966), págs. 141 y ss.
- WEISGERBER, J., *L'espace romanesque*, Lausanne, Éditions l'Age d'Homme, 1978.
- ZORAN, G., "Towards a theory of space in narrative", *Poetics today*, V, 2 (1984), págs. 309 y ss.

Tema 13

El espacio y las estrategias del discurso

Sumario: El espacio "hodológico".- Las "matrices heurísticas" del espacio.- El espacio narrativo como signo.- El espacio narrativo como estilema y como culturema.

El espacio "hodológico" (K. Lewin)

Kurt Lewin analizó con detalle el "espacio hodológico", término que él mismo acuñó en su obra *Der Richtungs begriff in der Psychologie. Der spezielle und allgemeine hodologische Raum* (1934). El "espacio hodológico", como indica su propia etimología (*hodos* = camino) es el espacio abierto por los caminos (el machadiano "se hace camino al andar"). Es un espacio concreto, elegido estratégicamente como el mejor. El "espacio hodológico" se opone, por consiguiente, tanto al espacio matemático, como al espacio abstracto.

La línea recta, como "la más corta entre dos puntos", puede ser sustituida, gracias a las estrategias discursivas, por lo que Lewin llamó "el camino óptimo", al que reconoció como:

- el más razonable,
- el que puede ser recorrido con mayor rapidez,
- en el menor tiempo posible,
- el menos desagradable y
- el más seguro para alcanzar el objetivo.

En el filme *Figures in a Landscape (La caza humana, 1969)*, dirigido por Joseph Losey, las pasadas y recorridos del helicóptero van abriendo un espacio hodológico (grande/pequeño, ancho/estrecho, accesible/inaccesible, fácil/difícil, agreste/llano, terrestre/vegetal/ro-

El espacio de la palabra y el espacio de la imagen

En el relato literario y en el oral el espacio es **abstracto**. Su percepción pasa siempre por la reconstrucción imaginaria y subjetiva del lector o del oyente. Así sucede en las descripciones literarias o en la percepción del espacio radiofónico. En el relato visual, en cambio, el espacio es **concreto**, literal y taxativo (uno y el mismo para todos). El espacio es en las narrativas literaria y fónica un **constructo**, y en las visuales, un **percepto**.

La palabra escrita o hablada, por muy concretos que sean los pormenores y perfiles de su fuerza descriptiva, induce en el lector o en el oyente imágenes mentales que apelan a una "reconstrucción subjetiva" del espacio. La palabra construye el espacio sirviéndose de modos diversos: explícitos, implícitos, directos e indirectos:

- a) **De modo explícito**, el discurso verbal muestra su capacidad para la construcción del espacio:
 - mediante el uso de calificativos ("inmenso", "enorme", "diminuto", etc.);
 - mediante la referencia expresa a objetos reales y conocidos, en cuya definición se contienen parámetros espaciales ("pirámide", "esfera", "rascacielos", "laguna", "rueda", etc.);
 - mediante símiles y comparaciones, cuyo segundo término implica alguna relación espacial ("un muñeco de peluche tan grande como un oso", "una presa en cuyo interior cabría la ciudad de Madrid", etc.): Este último es un recurso muy aconsejable en la radio.
- b) **De modo implícito**, el discurso contribuye eficazmente a la construcción imaginaria del espacio por el hecho mismo de que unas imágenes mentales se asocian fácilmente con otras ("con su mano izquierda era capaz de levantar una locomotora").
- c) **De modo directo**, el autor abstracto o implícito de un relato literario u oral configura el espacio mediante la descripción. El tiempo y la acción se cuentan, pero el personaje y el espacio se describen.
- d) **De modo indirecto**, el autor obliga a pasar por el espacio a los personajes, como hace Hitchcock en *Rebeca* para mostrarnos la mansión de Manderlick.

Los criterios constructivos del espacio narrativo

En el relato heterodiegético el narrador es un dios del espacio. Tiene la capacidad de narrar los acontecimientos desde posiciones ventajosas privilegiadas, no accesibles a los personajes de la diégesis. Cervantes, en *El rufián dichoso*, da un salto de Sevilla a México y lo justifica de este modo:

Ya la comedia es un mapa
donde no un dedo distante
verás a Londres y a Roma,
a Valladolid y a Gante.
Muy poco importa al oyente
que yo en un punto me pase
desde Alemania a Guinea,
sin del teatro mudarme.
El pensamiento es ligero;
bien pueden acompañarme.

En las narraciones orales los puntos de referencia para configurar el espacio son siempre subjetivos e indeterminados. El oyente ha de llegar a fijarlos relativamente a partir de un triple argumento: las descripciones del autor implícito, los postulados del relato y las percepciones de los personajes. Tomemos un ejemplo de *Madame Bovary*, de Flaubert:

Un día (Charles) llegó alrededor de las tres. Todos estaban en el campo. Él entró en la cocina y al principio no vió a Emma. Las contraventanas estaban cerradas...

Si tomamos como único punto de referencia las percepciones de los personajes, comprobaremos que la posición espacial del narrador es ambigua. Se relatan tres acciones: "llegó alrededor de las tres", "todos estaban en el campo", "él entró en la cocina", pero las tres podían haber sido percibidas tanto desde el punto de vista de los personajes como desde el punto de vista del narrador. Necesitamos la frase siguiente para comprender que el espacio de la historia no es el de los personajes, sino el del narrador: "Al principio Charles no vió a Emma" (extrospección o percepción externa limitada de un narrador que no participa en la **diégesis**). Sin embargo, hay inmediatamente un cambio de perspectiva. La frase "las contraventanas estaban cerradas" sugiere que ahora el espacio narrativo está configurado desde el punto de vista de Charles como centro de orientación.

La realización cinematográfica, como saber práctico y terminal,

Por otra parte la **focalización interna** (Genette) es un término ambiguo. Es verdad que hay verdadera perspectiva (el “punto de vista” que interviene es el de un personaje que forma parte de la historia), pero, al aludir también a la **profundidad perspectiva**, deja abierta la posibilidad de una percepción interna del mismo personaje focal, caso que no ha sido contemplado por Genette.

Finalmente la focalización externa (visión “desde fuera”) es también de distinta naturaleza que la focalización interna. No designa al sujeto que percibe, sino solamente a la percepción externa del objeto percibido (cualquiera de los aspectos del universo narrado).

De todo ello se deduce que el propósito de abarcar en una misma tipología tanto al hecho de la perspectiva como a su profundidad, que fue lo que animó a sus autores, no ha sido plenamente alcanzado. La focalización externa registra claramente la profundidad perspectiva, pero no el hecho (sujeto que percibe). En cambio la focalización interna registra el hecho con toda claridad, pero solamente de una manera ambigua registra también su profundidad.

La **focalización cero** (Genette), que corresponde a la “visión por detrás” ha de entenderse, no por defecto, sino por exceso. El narrador heterodiegético es un demiurgo. Se asemeja a un dios. No es que carezca de “punto de vista”, sino que los tiene todos y, por eso precisamente, no puede atribuírsele ninguno en particular. La focalización implica siempre una “restricción de campo” (Georges Blin) que es impropia de un sujeto omnisciente.

El espacio y el posicionamiento lector

Los connotadores espaciales, al designar el hecho y la profundidad de la perspectiva narrativa, nos dan razón del plano perceptivo-psíquico del relato; es decir, contemplan la narración como un hecho de comunicación y ponen en relación al emisor (sujeto que percibe y hace percibir) y al receptor. El objeto percibido es el texto, cuyo significado es la historia.

El espacio vuelve a intervenir en una ulterior determinación de esa relación. En la instancia-narrador o en la instancia-personaje o actor, que funcionan como “centros de orientación espacial” para el lector, deben ser considerados dos elementos: la posición espacial y la movilidad espacial.

1. La posición espacial

En la **narración heterodiegética** el lector, oyente o espectador adoptan en su imaginación la misma posición espacial que el narrador o el actor, que les sirve de “centro de orientación”. Si se da el caso de que ni uno ni otro funcionan como tales (y, por consiguiente no

hay propiamente un “centro de orientación” como efecto de una conciencia subjetiva), esa posición imaginaria del lector (**tipo neutro**) está “orientada” por la cámara. La dificultad que existe para admitir este caso se funda en que el **registro de la cámara** no justifica claramente y de por sí el hecho de la focalización (“ve” y “viendo, hace ver”) ni la profundidad perspectiva.

En la **narración homodiegética**, a diferencia de la anterior, un mismo personaje desempeña la doble función de “yo narrante” (narrador) y “yo narrado” (actor) que forman parte de la historia que se cuenta. El plano espacial está determinado por la posición del personaje-narrador (**tipo autorial**) o por la posición del personaje-actor (**tipo actorial**), pero **no se da el tipo neutro**. Cualquier función narrativa desempeñada por la cámara ha de asumir necesariamente connotaciones subjetivas que le impiden contraponerse a los tipos anteriores.

2. La movilidad espacial

En la **narración heterodiegética**, cuyo narrador no figura en la diégesis, se da una extrema movilidad. El narrador tiene el don de la ubicuidad y puede contar lo que está sucediendo al mismo tiempo en los más variados y distantes escenarios.

Cuando el centro de orientación no es el narrador sino los actores, pueden darse dos casos:

- a) **Perspectiva fija:** Se caracteriza por el hecho de que hay un solo actor-perceptor. Por ejemplo, *Los embajadores*, de James. En este caso el lector se imagina siempre en el único lugar en que se encuentra el actor.
- b) **Perspectiva variable:** Se caracteriza por la existencia de varios actores-perceptores. Por ejemplo, *Madame Bovary*, de Flaubert. En este caso se da movilidad y, por tanto, las posiciones espaciales se multiplican según el número de los actores-perceptores, pero sin poder alcanzar nunca la ubicuidad.
 - **Monoscópica:** Cada uno de los distintos actores-perceptores es centro de orientación de un acontecimiento distinto.
 - **Poliscópica:** Los diferentes actores actúan como centro de orientación de un mismo acontecimiento.

La cámara permite, a su vez, los desplazamientos en el espacio, pero excluye la omnipresencia.

En la **narración homodiegética** se alcanza la movilidad relativa de que gozan el narrador (tipo autorial) o los actores (tipo actorial), pero la omnipresencia es imposible en ambos casos.

El hecho y la profundidad perspectivas

La idea del espacio narrativo está vinculada, tanto al **hecho** como a la **profundidad perspectivas**. Está vinculada al hecho porque “narrar” no es sólo constatar y hacer saber que un sujeto (narrador o actor) percibe un segmento espacial particular (tiene un **punto de vista**). A pesar del sentido restrictivo que la perspectiva renacentista dio al “punto de vista”, este concepto no excluye que la percepción de la instancia enunciativa que focaliza pueda llevarse a cabo mediante cualquiera de los sentidos. La narración como hecho de comunicación comporta a su vez una inevitable función conativa: el narrador o el actor **ven y, viendo, hacen ver lo que ven**. Sin haber comprendido este fenómeno es muy difícil dar un paso seguro en el análisis narrativo.

La idea del espacio también está vinculada a la **profundidad de la perspectiva**. Si el hecho de la perspectiva se refiere al sujeto de la percepción comunicable, la profundidad hace referencia a la cantidad y calidad del saber o conocimiento acerca del objeto percibido. Y aquí es donde el análisis narrativo, asociando en la perspectiva el hecho y la profundidad, vuelve a aplicar la idea del espacio y distingue entre:

- **Percepción externa limitada** (extrospección o registro)
- **Percepción externa ilimitada** (omnisciencia externa)
- **Percepción interna limitada** (introspección)
- **Percepción interna ilimitada** (omnisciencia interna)

Los connotadores espaciales de la profundidad perspectiva

Jean Pouillon, Tzvetan Todorov y Gérard Genette han aplicado los connotadores “con”, “por detrás” y “desde fuera” para dar razón a la vez del hecho y de la profundidad de la perspectiva narrativa. La “visión con” o “desde dentro” caracteriza el relato en cuanto que su centro de orientación es ejercido por una instancia, en cuya conciencia y vida interior penetra el lector, oyente o espectador, como si fuera la suya propia. El personaje es descrito, por tanto, “desde dentro”, desde su misma intimidad compartida. Con él y como él es como percibe el lector tanto los acontecimientos narrados, como el resto de los personajes.

Todorov utiliza esta definición de Pouillon, añadiendo, en lo que respecta a la profundidad perspectiva, que el **personaje-narrador** se equipara al **personaje-actor** en la cantidad y calidad del saber acerca de lo percibido. **El narrador sabe tanto como el actor**.

Genette identifica este fenómeno narrativo en lenguaje técnico como un hecho de **focalización interna**, es decir, como el “punto de vista de un personaje focal”.

La “visión desde fuera” se ocupa de los acontecimientos y de la conducta de los personajes, en cuanto materialmente observables (los gestos, el aspecto físico, etc.). Se ofrecen al lector tal como aparecerían a un observador imparcial. En este caso (Todorov lo subraya) **el narrador sabe menos que el personaje-actor** y Genette reconoce el fenómeno como un caso de **focalización externa**.

Finalmente, la “visión por detrás” caracteriza al relato en cuanto obra de un narrador que no habita en el mismo universo ficcional que el resto de los personajes. No figura incluido en la historia que cuenta, ni forma parte de la **diégesis**. Está situado “por detrás”, como un demiurgo, o como un espectador privilegiado, que asiste a un juego de naipes y ve, por detrás y por encima de ellos, las cartas de todos los jugadores. En este caso el **narrador sabe más que los personajes**, pero, hablando con propiedad, no hay focalización, o, como dice Genette, se da la **focalización cero**. La percepción simultánea de todos los posibles “puntos de vista” destruye el concepto mismo de focalización.

Los connotadores espaciales de la perspectiva		
Pouillon	Todorov	Genette
“Visión con”	El narrador sabe tanto como el actor (N = A)	Focalización interna
“Visión desde fuera”	El narrador sabe menos que el actor (N < A)	Focalización externa
“Visión por detrás”	El narrador sabe más que el actor (N > A)	Focalización cero

Parece necesario constatar que **estos tres connotadores espaciales no son de la misma naturaleza**, aunque el hecho no haya sido advertido por ninguno de los tres autores. Los connotadores “con” y “por detrás” expresan una verdadera y propia perspectiva narrativa, porque implican al sujeto que percibe (narrador o actor). Se diferencian, en cambio, en que la “visión con” origina un fenómeno de focalización, pero la visión “por detrás”, no.

- HORMIGÓN, J. A., *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Madrid, Alberto Corazón, 1970.
- LIER, H. van, *Les arts de l'espace*, Tournai (Balgique), Casterman, 1959.
- LÓPEZ QUINTAS, A., "Transformación del espacio en ámbito", *Estética de la creatividad*, Madrid, Cátedra, 1977, págs. 233 y ss.
- MATORE, G., *L'espace humain*, París, Éditions du Vieux Colombiar, 1967.
- MOLES, A., "Estereofonía, tetrafonía, miriafonía. Hacia la sensualización sonora del espacio", *Soninter*, 5, mayo (1975).
- NIETO ALCALDE, V., *La luz, símbolo y sistema visual (El espacio y la luz en el arte gótico y el Renacimiento)*, Madrid, Cátedra, 1981.
- POUILLON, J., *Temps et roman*, París, Gallimard, 1946.
- ROHMER, E., *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau*, París, Union Générale d'Éditions, 1977.
- ROPARS-WUILLEUMIER, M. C., "L'espace et le temps dans l'univers d'Antonioni", *Études Cinématographiques*, 36-37 (1964), págs. 17 y ss.
- SÁNCHEZ PÉREZ, F., *La liturgia del espacio*, Madrid, Nerea, 1990.
- SCHÉRER, M., "Le cinéma, art de l'espace", *La Revue du Cinéma*, 14 (2ª série) (1948), págs: 3 y ss.
- WÜRZBURGER, K., "Vom Spielraum des Hörspiels", Karlsruhe, *Rufer und Hörer*, 1 (1949), págs. 48 y ss.

Tema 12

El estatuto narrativo del espacio

Sumario: El estatuto narrativo del espacio.- El hecho y la profundidad perspectivas.- Los connotadores espaciales de la profundidad perspectiva.- El espacio y el posicionamiento lector.- La posición espacial.- La movilidad espacial.- El espacio de la palabra y el espacio de la imagen.- Los criterios constructivos del espacio narrativo.

El estatuto narrativo del espacio

El análisis del discurso narrativo audiovisual ha descubierto que el espacio en cualquiera de sus formas y modalidades actúa como un *leitfaden* del discurso: una forma intelectual, un hilo conductor, una llave maestra.

Con ser importante para el análisis narratológico la consideración del espacio como **categoría** o concepto ordenador del universo ficcional, el verdadero estatuto narrativo del espacio estriba en la esencial **dimensión perspectiva** de todo relato. Como afirma Percy Lubbock en su obra *The Craft of Fiction* (1921), "todo el complejo problema del método en la técnica narrativa está dominado por el problema del **punto de vista**".

La perspectiva narrativa da razón de la percepción del "mundo narrado" (Stanzel) por parte de un sujeto: el narrador o el actor. El mero registro de la cámara y el supuesto **tipo narrativo neutro** que origina, no logra romper la fuerza compacta de esta dicotomía "narrador o actor". La posición de la cámara apela en última instancia a una decisión subjetiva, enmascarada sí, pero real.

riamente por la **mimesis** y la imagen narrativa por la percepción del mundo natural. Por todo ello en el relato:

- Hay **espacios realistas**, que llenan todos los intersticios de los objetos, de los personajes y de los escenarios. En la narrativa audiovisual no puede haber espacios vacíos. La historia requiere un “dentro” y un “fuera”, un “arriba” y un “abajo”, un “movimiento” que delata continuas mutaciones.
- Hay **espacios cualificantes, espacios ordenadores, espacios simbólicos y espacios interiores**, que pugnan, confirman, rectifican, transforman o trascienden el espacio visible desde el epicentro de la conciencia. En *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco y la adaptación fílmica de Jean-Jacques Annaud (*Der Name der Rose*, 1986), el laberinto en el que se pierden Guillermo de Baskerville (Sean Connery) y el novicio Adso (Christian Slater) es un símbolo de las dificultades que encuentra su investigación para desenmascarar el verdadero origen de las repetidas muertes violentas en la abadía.
- Hay **espacios reguladores** de los vínculos entre las funciones narrativas, que no tienen fachada visual.
- Hay **espacios íntimos, personales, sociales y públicos**, definidores de los círculos concéntricos de la comunicación interpersonal.
- Hay **espacios intelectuales, morales, políticos e ideológicos**, que remiten a modos de presencia/ausencia y proximidad/distancia entre las instancias enunciativas del texto narrativo.
- Hay espacios **mágicos**, habitados por fuerzas sobrenaturales, paranormales, ocultas o misteriosas. En la estela de “Naram-Sin” (2.300 a.C.) las formas ascendentes del paisaje culminan en la gran montaña sagrada y en la figura del rey-dios que, pisoteando a sus enemigos, ofrece su victoria a las divinidades astrales. Los espacios mágicos connotan temporalidad. En el filme *La mitad del cielo* (1986), de Manuel Gutiérrez Aragón, el espacio mágico se circunscribe al interior de las almadreñas que un día pertenecieron a la abuela de la protagonista. El relato queda impostado en ese nuevo nivel de realidad cada vez que el personaje central (Ángela Molina) introduce sus pies en ellas. El **mandala** en algunos pueblos primitivos representa un espacio mágico por el que el iniciado puede acceder al reino de lo misterioso. La mandorla mística o el espacio central de los tímpanos griegos de la era clásica constituyen a su vez un espacio en el cual la imagen representa una victoria sobre el tiempo de los mortales. Así ha sido interpretada por Furtwängler la imagen de la diosa Palas en el frontón oriental de Egina. Por paradójico que parezca, la diosa ha sido representada

como “invisible” para los mortales. Del mismo modo puede interpretarse también la imagen del Pantocrator románico envuelto en su mandorla mística.

- Hay **espacios homogéneos y espacios sintéticos**, espacios intercambiables y espacios sometidos a la necesidad psicológica o mecánica, espacios que subrayan la **continuidad y contigüidad** (denotadores del paradigma discursivo) y **espacios discontinuos** (denotadores del sintagma). Hay **espacios temporalizados y tiempos espacializados**. Griffith debutó como realizador para la Biograph en junio de 1908. Las películas de la escuela de Brighton ya habían mostrado cierta tendencia al análisis y descomposición del espacio. Las realizaciones de Griffith coincidían con el momento en que Picasso iniciaba la revolución cubista con *Les demoiselles d'Avignon*. Era el inicio de un proceso de destrucción de la convencionalidad del espacio plástico, que, tal como observó S. M. Eisenstein en *The film sense* (1957), muestra claro paralelismo con la destrucción operada por el montaje cinematográfico.
- Hay **espacios referenciales** que pueden ser identificados en un tratado de geografía, topografía, cosmología o astronomía y **espacios culturales**, que pueden ser identificados y explicados con ayuda de la historia o del mito.
- Hay espacios que agotan en la acción el motivo de su existencia y hay espacios opresivos o proyectivos, que actúan sobre el corazón de los personajes. Y hay autores, narradores, personajes y lectores que abren el universo de la ficción en que se mueven a los más audaces **espacios imaginarios**.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, J., “Le point de vue”, en SIMON, J. P. y VERNET, M., *Enonciation et cinéma, Communications*, 38 (1983), págs. 3 y ss.
- BOSCHI, B. de, “El lenguaje, espacio del encuentro”, *Revista Universitaria de Letras*, Mar del Plata, I, 1 (1934).
- DUBOIS, Ph., “Le Gros plan”, *Revue Belge du Cinéma*, 10 (1984-1985).
- EISENSTEIN, S. M., *The film sense*, Nueva York, Meridian Books, 1956.
- , “Histoire du gros plan”, *Mémoires* (1946), reedición en París, Julliard, 1989, págs. 531 y ss.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J., *La imagen narrativa*, Madrid, Paraninfo, 1995.
- GENETTE, G., *Figures III*, París, Seuil, 1972.
- JOST, F., *L'Oeil-caméra*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- KESTNER, J., *The spatiality of the novel*, Detroit, Wayne State University Press, 1978.
- LAPICQUE, C., *Essais sur l'espace. L'Art et la Destinée*, París, Grasset, 1958.
- GUERRY, L., *Cézanne et l'expression de l'espace*, París, Flammarion, 1950.

contornos de los seres para dar la impresión de infinitud. La imagen en el Barroco es a-tectónica y abierta, pero no en el sentido en que lo son también la miniatura mozárabe o el relato continuo de los emakimonos. Representa una dimensión de trascendencia. El discurso narrativo construye el relato como una historia provisional, como una anécdota en el camino. La imagen barroca construye el relato como un **espectáculo transitorio**, en que el espectador, como dice Hauser, ha tenido la suerte de participar un momento. En este sentido el Barroco tiene lazos de parentesco con el impresionismo pictórico y con la narrativa fílmica.

- f) **Finalidad:** Hay una finalidad referente (de la **historia**): espacios religiosos (para la fe), deportivos (para el ocio), comerciales (para el negocio), industriales (para el mercado), políticos (para el ejercicio de la *res publica*), etc. Y hay también una finalidad inmanente (del **discurso**): espacios dramáticos (para servir a la acción), espacios rítmicos, formantes (como el paisaje vaporoso de *La Gioconda* de Leonardo), perifrásticos y proyectivos (con respecto a los personajes), etc.
- g) **Relación con otros espacios:** espacios contiguos, inclusivos, superpuestos, principales, secundarios, etc. Los espacios son asociables y articulables; entran en relaciones paradigmáticas (por contigüidades) y sintagmáticas (por oposiciones y contrastes); contribuyen a la creación del sentido ateniéndose en sus relaciones a los principios de identidad, analogía, contradicción, contrariedad y equivalencia.
- h) **Relación con los personajes:** espacios **íntimos** (del amor y de la agresión), **personales** (de la amistad), **sociales** (del trabajo y de los negocios), **públicos** (de la vida oficial), exclusivos, compartidos, etc. Como observa U. Eco, cualquier alteración de las distancias es siempre significativa. El espacio circundante interviene en la narrativa audiovisual a modo de comentario visual, que expresa el modo de ser de los personajes. Las perífrasis de la imagen y del sonido (musical o no) equivalen a un circunloquio verbal y sustituyen con ventaja en eficacia y en elegancia a la descripción directa. Constable, que se entregó casi en exclusiva a la pintura del paisaje, privaba a éste de buena parte de su valor semántico porque su verdadero destino era hacer comprender a los personajes.

Otra función narrativa del espacio consiste en asumir la función de una prolongación psicológica de los personajes. El espacio es en estos casos, como decía Amiel, "un estado del alma". Así son los paisajes que introduce Ingres en sus retratos, como el de Granet. A veces, como sucede con Jacob Van Ruysdael en el siglo xvii, el paisaje, más que la del personaje, es la

proyección del narrador mismo. A comienzos del xix lo formulaba muy bien Cézanne: "El paisaje se humaniza, se refleja y piensa en mí. Yo soy la consciencia subjetiva de este paisaje y mi tela es su consciencia objetiva". En el cine encontramos esa misma función en *Sansho Dayu (El intendente Sansho, 1954)*, de Kenji Mizoguchi, que refleja la lucha histórica de los esclavos por su libertad bajo el feudalismo japonés del siglo xi. Las imágenes, extrañamente bellas, del paisaje constituyen una prolongación de los sentimientos de los personajes. Esa misma función desempeña con frecuencia el espacio en los filmes de Victor Sjöström y de Ingmar Bergman.

- i) **Relación con la acción:** espacios decisionales, ergológicos, convivenciales, laborales, domésticos, particulares, oficiales, etc. Como elemento perteneciente, no sólo al "programa narrativo" (junciones conscientes de enunciados), sino también al "sistema narrativo" (relaciones sujeto/objeto, destinador/destinatario, ayudante/oponente), el espacio en el género de aventuras, por ejemplo, asume con mucha frecuencia la función de elemento ayudante/oponente de la acción del héroe. Otro tanto sucede en otros géneros, como el *western*, el cine de terror, etc.
- j) **Relación con el tiempo:** diurnos, nocturnos, crepusculares, estacionales, periódicos, etc. En *The Wedding March (La marcha nupcial, 1928)*, de E. von Stroheim, la primavera y las flores del manzano, el viento y la lluvia preanuncian, acompañan y glosan las venturas y desventuras del príncipe Nicki (el propio Stroheim). Los diurnos son espacios visuales, los nocturnos, auditivos y táctiles. En la poética fílmica se dio antes la aplicación de criterios constructivos de índole temporal que la de criterios espaciales, como ha subrayado Román Gubern. El cine pudo importar de la tradición novelesca y teatral con poco esfuerzo la técnica de la **acción paralela**. Sin embargo la descomposición del espacio, sin perder la unidad de lugar y la unidad de acción, no era evidente en la narrativa literaria y constituía una innovación estrictamente cinematográfica.

Tipología del espacio narrativo audiovisual

Hay un espacio que acompaña siempre a los significantes del discurso narrativo, porque la imagen analógica, en cuanto sustancia expresiva, (para muchos, signo), tendría siempre por significado a su natural e insobornable condición de remitir a un referente. No es posible la percepción de la imagen discursiva, tal como interviene en el hecho narrativo, sin una referencia espacial: la **diégesis** pasa necesari-

Tema 11

El espacio en el relato audiovisual

Sumario: Características del espacio audiovisual: naturaleza, magnitud, calificación, identificación, definición y finalidad.- Relaciones con otros espacios, con los personajes, con la acción y con el tiempo narrativo.- Tipología del espacio narrativo audiovisual.

Características del espacio audiovisual

El espacio creado por la imagen, tanto analógica como digital, reúne las siguientes características:

- a) **Naturaleza:** espacios exteriores (naturales/artificiales, urbanos/rurales, etc.), espacios interiores, etc. Josef von Sternberg rodaba íntegramente todos sus filmes en estudio. Su eficacia puede verse en *The Saga of Anatahan* (1953) realizado en Japón, que es como su testamento fílmico. La primavera y las flores del manzano, o el viento y la lluvia acompañan al príncipe Nicki (el propio Stroheim) en su ventura o desventura amorosas en *The Wedding March* (*La marcha nupcial*, 1928) de Stroheim. El espacio natural es a la vez el gran obstáculo y el gran aliado del personaje.
- b) **Magnitud:** La corriente del **cine colosalista**, que aparece muy tempranamente en el relato fílmico con *La presa di Roma* (1905), de Alberini, encontró en el tratamiento de los grandes espacios un elemento diferencial para redimir al cine de su lastre teatral. En los últimos años 50 volvería a acontecer el mismo fenómeno para defenderse de la competencia de la televisión. Las escalas de los planos del discurso audiovisual in-

roducen magnitudes significantes que no se corresponden con las magnitudes de la percepción empírica del mundo natural. El espacio en Buñuel es, por principio, algo cerrado. En su interior se alojan otras prisiones concéntricas (castillos, fortalezas, mansiones señoriales, grandes predios amurallados o islas) destinadas a aherrojar al ser humano. John Ford, cuya narrativa se define por la espacialidad, supo aprovechar en sus relatos como nadie el espléndido marco paisajístico del Monument Valley.

- c) **Calificación:** espacios abiertos/cerrados, vacíos/lLENOS, etc. La narrativa audiovisual en cuanto a los desafíos de los “espacios cerrados” ha seguido las huellas de la **novela amarilla**. Gaston Leroux en *El misterio del cuarto amarillo*, y Edgar Wallace en *El secreto del alfiler*, han mostrado, por ejemplo, habitaciones herméticamente cerradas por dentro, en las que de modo inexplicable aparecen en un determinado momento los cadáveres de las víctimas, para aumentar el interés de la intriga.
- d) **Identificación:** espacios referenciales, históricos, artístico-monumentales, espacios geográficos y topográficos, espacios siderales, internacionales, continentales, nacionales, locales, etc. Dice Jean Epstein que un ser que no esté en ninguna parte no existe y que un hecho nos resulta tanto más real, creíble y capaz de interesarnos cuanto mejor sepamos dónde se produce. En *Close Encounters of the Third Kind* (*Encuentros en la tercera fase*, edición especial, 1977), de Steven Spielberg, abundan los intertítulos de naturaleza referencial para dar mayor verosimilitud al relato: “Desierto de Sonora, México”; “Control de tráfico aéreo, Indianápolis”; “Muncie, Indiana”; “Línea de demarcación del Estado”; “Desierto de Gobi, Mongolia”; “Dharmasala, Norte de la India”; “Radiotelescopio de Goldstone”; “Wyoming”; etc... “Aquí vienen, por el noroeste”... Roy y la madre del niño se camuflan en la otra cara de la Torre del Diablo. Los helicópteros propagan una y otra vez desde el cielo el mensaje de sus altavoces: “Este parque nacional ha sido cerrado por el Gobierno de los EE.UU. Están en una reserva militar”.
- e) **Definición:** Las propiedades definición/indefinición del espacio audiovisual permiten establecer analogías con el espacio del Barroco. El narrador barroco necesita crear una ilusión de espacio. Ha habido un periodo, iniciado por Burckhardt y otros puristas posteriores, como Croce, en que, por una deformación acarreada por el estrecho racionalismo del siglo XVIII, sólo se ha visto en el Barroco falta de lógica y artificios escénicos de cartón piedra. Wölfflin inició una reivindicación eficaz del verdadero sentido del Barroco en lo concerniente al espacio narrativo. El Barroco aspira sobre todo a borrar los límites y

10. La "salvación en el último instante"

Griffith, formulador y practicante de este habilísimo recurso en el tratamiento de la acción resolutive, no es, sin embargo, su descubridor. Antes que él lo habían practicado James Williamson en el *Ataque a una misión en China* (1900) y Porter en *Life of an American Fireman* (*Vida de un bombero americano*, 1902). Pero Griffith lo perfeccionó en 1909, año en que realizó *The Lonely Villa* (*El teléfono*). Valiéndose en esta obra de tres líneas de acción (la acción de la esposa, la de los bandidos y la del marido) logra un ritmo crecientemente acelerado, gracias a una reducción progresiva de los planos a medida que se va aproximando el final del relato. El efecto narrativo que produce este recurso es el de un **suspense-time** de indudable eficacia dramática, como lo prueba el hecho de que innumerables narradores de la imagen hayan remedado con variada fortuna aquel temprano hallazgo de los pioneros del cine narrativo.

Sin embargo Griffith dista todavía de ser un maestro consumado en la técnica del final narrativo, considerado como **síntesis**. La secuencia final de *Intolerance* (*Intolerancia*, 1916), punto obligado de referencia por tantas y tan poderosas razones, es una síntesis más que discutible. Los carros de tiro y las ruedas de los automóviles se suceden en un ritmo vertiginoso y alternante, pero, si resulta difícil para Griffith la formulación de una síntesis meramente plástica a base de estas imágenes, resulta mucho más difícil todavía llevar la síntesis al ámbito del significado. Griffith había escrito:

Esos cuatro relatos (las cuatro grandes acciones paralelas del filme) fluyen al principio, como cuatro ríos, vistos desde la cumbre de una montaña. Primero las cuatro corrientes fluyen por separado, armónica y pausadamente. Pero, a medida que corren, se van acercando más y más, fluyen con rapidez creciente y, por último, en el acto final, se unen en el caudaloso río único de la inquieta emoción.

Y Eisenstein le replica:

Pero el efecto no resulta, porque de nuevo tenemos la combinación de cuatro historias diferentes y no la fusión de cuatro fenómenos en una síntesis plástica...

Y añade:

Griffith es incapaz de asimilar realmente la abstracción de los fenómenos. De *extraer el sentido sintético* (la cursiva es de Eisenstein) del fenómeno histórico de entre la diversidad de hechos también históricos.

BIBLIOGRAFÍA

- AUSTIN, J. L., *How to do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1962. Versión en castellano: *Acciones y palabras*, Buenos Aires, Paidós, 1971.
- BAL, M., *Narratologie*, París, Klincksieck, 1977. Versión en castellano: *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1985.
- BARTHES, R., "Les actions", en VARIOS, *Poétique du récit*, París, Seuil, 1977, págs. 32 y 55.
- BINKLEY, R. BRONAUGH, R. y MARRAS, A., *Agent, Action, Reason*, Oxford, Blackwell, 1971.
- BLONDEL, M., *L'Action*, París, P.U.F., 1949.
- BOBES, M. C., *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987.
- Dijk, T. A. van, *Text and context. Explorations in the semantics and pragmatics of discourse*, Londres, Longman, 1977. Versión en castellano: *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra, 1980, págs. 241 y ss.: "Algunas nociones de la teoría de la acción".
- DOLEZEL, L., "From Motifemes to Motifs", *Poetics*, 4 (1972).
- DUMERY, H., *La philosophie de l'action*, París, 1948.
- EISENSTEIN, S. M., "Dickens, Griffith et nous" (1942). *Cahiers du Cinéma*, págs. 231 a 235 (1971).
- EPPLE, J. A., "Notas sobre la estructura del folletín", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 358, abril (1980), págs. 147 y ss.
- FRAY, G., *Coronation Street: Infinite Drama ad British Reality. An Analysis of Soap Opera as Narrative and Dramatic Continuum*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 1991.
- KERMODE, F., *The sense of an ending. Studies in the theory of fiction*, Nueva York, Oxford University Press, 1967. Versión en castellano: *El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa, 1983.
- MARCO, J. (et al.), *El folletín por entregas y el serial*, Mesa redonda, *Análisis*, 9 (1984), págs. 143 y ss.
- MOLES, A. y ROHMER, E., *Theorie des actes*, París, Casterman, 1977.
- PASQUIER, S. du, "Les gags de Buster Keaton", *Communications*, 15 (1970), págs. 132 y ss.
- RICOEUR, P., *Le Discours de l'Action*, París, Press du C.N.R.S., 1969. Versión en castellano: *El discurso de la acción*, Madrid, Cátedra, 1971.
- SMARR, J. L., "Some considerations on the nature of plot", *Poetics*, VIII, 3 (1979), págs. 339 y ss.

7. El final entre el tedio y la originalidad

En *Las mil y una noches*, de Sherezade, la princesa astuta, para no acabar sus días como las demás, inventa un nuevo modo de contar historias. En la narrativa, más que la capacidad de contar historias, es, en efecto, la destreza de finalizarlas la que pone a prueba la supervivencia del autor. El momento final contribuye decisivamente, además, a definir la funcionalidad diferencial del héroe. El héroe es **sujeto de un querer**, que le pone **en relación con el objeto de un deseo** y que encuentra su resolución al final del relato. A lo largo de éste las cualificaciones de los personajes han estado sometidas a un juego intencionadamente falaz de alternancias entre el **ser** y el **parecer**. El final es el momento en que el **ser** y el **parecer** coinciden, es decir, el momento, en que se revelan los personajes verdaderos, se derrumban los falsos personajes, se desvelan los personajes ocultos y se desenmascaran los personajes engañosos.

La boda, la reconciliación amorosa, la detención y el castigo del delincuente, la victoria de la víctima inocente y mil otras acciones resolutivas explotadas por el cine, la radio, el cómic, la fotonovela, la televisión, etc. han configurado un típico y tópico final, que en esta hora de tentativas ha perdido vigencia, pero siempre encuentra en el lector o espectador una indulgente sonrisa de complicidad: el *happy end*. La poética narrativa contemporánea ha dado por desaparecido aquel final ingenuo, que daba todo un vuelco al sentido de la historia, declarando en el momento decisivo de “todo había sido un sueño”.

8. El final abierto

El final del relato, como hecho creativo y original, depende de la capacidad del narrador para concluir no de un modo absoluto, sino de un modo sugerente y abierto. El secreto consiste en cerrar el relato pero no sus implicaciones y connotaciones con los **contextos off** de ideas, presunciones e interpretaciones, que provocan y dan pábulo a la “complicidad” del lector y del espectador.

El final que resuelve el conflicto, remitiendo a “varias lecturas” para interpretar su significado (este hecho se convirtió en rasgo distintivo para los del Manifiesto de Oberhausen) es siempre un final original y revalidante.

Un ejemplo elocuente podría ser el empleado por Carol Reed en *The Third Man* (*El tercer hombre*, 1948), con guión de Graham Green. Largo camino hacia el horizonte, flanqueado por árboles a

uno y otro lado. Al fondo, en la lejanía, la diminuta imagen de Anna Schmidt (Alida Valli) que camina después que ha muerto su amante Harry Lime (Orson Welles). No se aprecia con exactitud si se aleja o se acerca camino adelante. En P.P. Holly Martins, antiguo amigo de Harry, que, al final, ha colaborado con la policía para capturarlo y darle muerte. Nuevo plano de Anna, en el que ya se aprecia claramente el sentido de su marcha: se está acercando. Es un momento en el que crecen la tensión y la emoción: ¿Cómo se comportará con Martins, que la aguarda, recostado (P.P.) al borde del camino?... Anna pasa de largo. Ni siquiera le mira. Martins, sin más comentario visual, enciende su cigarrillo. Fin.

9. El final dramático en la narrativa audiovisual

La sabiduría en el manejo de la progresión dramática de las acciones consecuentes, insecuentes y obsecuentes (según que hagan avanzar la intriga, sean indiferentes a ella o la obstaculicen) implica, como uno de sus ingredientes esenciales, la habilidad de inferir una violencia calculada al binomio **acción/reacción**. Esa violencia inferida consiste en:

- a) **Retardar la reacción más de lo que exige la acción** (*slow burn*). La eficacia de la tensión dramática es directamente proporcional al grado de interpelación y de exigencia de la acción respecto a la reacción y al grado de dilación coercitiva de la acción con respecto a la acción.
- b) **Retardar la acción más allá de lo que exigen sus motivos diegéticos en el drama**: La eficacia de la tensión dramática es directamente proporcional a la pregnancia coercitiva de los motivos y a la dilación de la acción motivada. Este caso constituye de hecho una descripción fenomenológica del **suspense**, aunque su definición desde el punto de vista de la técnica narrativa dependa más del solapamiento entre elementos diegéticos de dos secuencias diferentes.
- c) **Retardar la formulación visual de una acción resolutiva más allá de lo que exige la lógica secuencial del discurso narrativo dado**: El resultado dramático de esta dilación es el *last minute rescue* o “salvación en el último instante”. Nos detendremos un poco más en este último concepto.

Así sucede desde *You can't Take It with You* (1938) (en castellano se adoptó por título *Vive como quieras*) hasta *A Hole in the Head* (1959) (en castellano conocida como *Millonario en ilusiones*).

4. El final como revalidación narrativa

Cuando en la narrativa audiovisual el argumento se hipertrofia y sale por sus fueros rompiendo el equilibrio estético de la obra narrativa, hablamos peyorativamente de un "relato literario". Para observar adecuadamente este fenómeno es necesario situarnos en la atalaya del final. Para todo narrador audiovisual el final es "la hora de la verdad". Hace patentes con el mayor descaro la inverosimilitud y la inconsistencia de las relaciones entre los motivos, su falta de equilibrio armónico, las tácitas intenciones del autor implícito, la contaminación literaria de los argumentos, la falsedad de los caracteres, el falso dominio de las categorías espacio-temporales de la acción; en una palabra, el final supone o la depreciación o la revalidación cualitativas del relato.

La escena de *La Strada* (1954), de Fellini, con el llanto épico de Zampanó frente al mar tras la muerte de Gelsomina, o la escena final de *Il bidone* (1955), que en castellano recibió el título de *Almas sin conciencia*, también de Fellini, en que un sacerdote impostor, que ha estafado a las gentes sencillas, se arrastra por el suelo como un gusano, suponen un brillante colofón que revalida estéticamente toda la narración. En cambio el final de *Spartacus* (*Espartaco*, 1960), de Stanley Kubrick, con guión y adaptación de Dalton Trumbo sobre la novela de Fast, significa un contratiempo para la indudable capacidad narrativa de Kubrick. Llevaba razón el guionista cuando afirmaba que Espartaco no podía morir crucificado después de haber vivido como vivió. El relato pedía que hubiera muerto luchando.

Fritz Lang, refiriéndose al final de *Metropolis*, realizada en 1926 con la cooperación de Thea von Harbou, ha formulado con sinceridad su propia autocritica y esto le honra. Por influencia de Thea, nacionalsocialista militante, el conflicto planteado en la obra se resuelve con el abrazo final entre el patrono y los obreros a las puertas de una catedral. Lang diría más tarde: "No se puede hacer una película social, en la que se dice que el intermediario entre la mano y el cerebro es el corazón. Eso es un cuento de hadas".

5. El final como vestigio iconológico

El mencionado final de *Metropolis* adscribe esta obra a la narrativa parenética, es decir, catequística o doctrinal. Y es que, dado que la acción resolutive constituye la privilegiada y última oportunidad para la restauración del *ordo rerum*, los sujetos codificadores de la cultura establecida muestran un capital interés en que el final "salve a la obra" en su conjunto, de toda subversión y de todo atentado. Thea von Harbou fue en el caso mencionado una eficaz codificadora cultural, como lo fue el **Código Hays** de censura para el cine norteamericano de los años 30 y como lo han sido todas las censuras. Desde este punto de vista el final narrativo es un *topos* privilegiado para observar, como diría Jacques Derrida, hasta qué punto la obra narrativa audiovisual es un síntoma de la cultura que la circunda y alienta, y hasta qué punto el propio narrador no es sino un lugar, privilegiado también, en el que se pronuncia esa misma cultura. El final de un relato en imágenes es, pues, como diría Panofsky, un vestigio iconológico.

6. El final como estilema de autor

De lo dicho se desprende que el final narrativo constituye un verdadero **test para la identificación del autor**, porque supone un desafío a su sensibilidad, a su ideología, a su capacidad estratégica y, en general, a su destreza poética. Por eso justamente en el final resplandecen esas formas, modos y peculiaridades, que definen el **estilo** de un autor.

En los célebres finales en que Charlot se aleja carretera adelante como si una inmensa serpiente se fuera tragando su figurilla cada vez más diminuta hasta perderse en el horizonte, hallamos el estilo inconfundible de Chaplin, especialmente en los cortos para la Essanay alrededor de 1915: *The Tramp* o *Charlot El vagabundo* (1916), *The Champion* o *El campeón de boxeo* (1915) y volvemos a encontrarlo en *Modern Times* o *Tiempos modernos* (1935), etc.

El motivo del alejamiento es el modo visual de expresar en la narrativa de la imagen el final de un relato seriado. La desaparición (su definitiva salida de escena) no es una muerte pasoliniana: la carretera sigue siendo un signo abierto para el regreso en un nuevo episodio.

Fellini utiliza ese mismo motivo visual (niño que se aleja) generalmente en las últimas escenas. Así sucede en *I Vitelloni* o *Los inútiles* (1953), *Il bidone* (*Almas sin conciencia*, 1955), *Giulietta degli Spiriti* (1965), *I Clowns* (1970), etc. En *Otto e mezzo* (1963) el niño que se aleja es el propio Fellini.

c) Resolución

En la narrativa audiovisual el **tema** aparece formulado como un **problema** (se proyecta o lanza una cuestión para ser analizada y resuelta). Elementos esenciales de este carácter problemático del **tema narrativo** son:

- **La perplejidad:** La combinatoria de los **motivos**, en cuanto **intriga**, sume a la mente del espectador en una encrucijada de caminos y posibles interpretaciones.
- **El orden inteligible:** Por consiguiente el problema supone la existencia de un método (*meta-ódos*) o camino recto, gracias al cual es posible hallar los indicios para ir despejando progresivamente tal perplejidad.
- **La dimensión inquisitiva:** Todo problema bascula entre el **dato** y la **tesis**. En nuestro caso surge cuando, a la vista de la imagen, nos preguntamos el porqué de la acción. El *post hoc* se justifica en el discurso narrativo por el *propter hoc*. La respuesta es la tesis narrativa, o, si se prefiere, el tema en cuanto racionalmente demostrado.

El final es el momento estructurado que en el orden lógico-estructural nos permite resolver el problema, y en el orden poético y dramático nos permite resolver las situaciones, esclarecer las relaciones de los personajes entre sí y con los objetos de su pensamiento y deseo.

d) Síntesis

El final permite llegar a la formulación mental esquemática y resumida de los elementos más pertinentes del relato. La tesis misma tiene esta dimensión de propuesta formulada (*tizemi*). Permite igualmente explicar el modo de relación y de coincidencia integradora de propuestas encontradas y superadora de los sujetos y objetos opuestos y contrarios (*aufhebung*) del sistema y del programa narrativos.

e) Parénesis

El final es el momento más indicado para que el autor exprese su visión personal del *ordo mundi*, del que su obra narrativa quiere ser exponente y expresión particular. Ha sido muy frecuente que los narradores hayan aprovechado el final para ejercer en esa visión personal del mundo una actitud militante, de modo que tácitamente se autodefinen en términos de Umberto Eco como “apocalípticos” o “integrados”.

2. El final como motivo itinerante

El final en su dimensión de **acción resolutive** encuentra en el motivo, como cualquier otro tipo de acción, su célula germinal. Frenzel advirtió ya que un elemento temático puede funcionar en distintas obras como motivo principal, como motivo secundario y como rasgo (es decir, elemento no constitutivo del relato, sino meramente aditivo, que caracteriza, adorna o ambienta la acción). Así, el motivo de la “mujer repudiada” es el principal del *Hipólito*, de Eurípides, y de *Fedra*, de Racine; es motivo secundario del *Don Carlos*, de Schiller, y mero rasgo en *Das Käthchen von Heilbronn*, de Kleist.

Los motivos, en los que se incoa y a veces se contiene virtualmente toda la acción, han respondido en la narrativa de la imagen a ciertos **tipos**, que se han comportado como aves migratorias. Por ejemplo, la boda en el *happy end* del melodrama.

Un ejemplo claro de la migración del motivo en la acción resolutive lo hallamos en *El último cuplé* (1957), de Juan de Orduña. María Luján, en su fastuosa presentación en un escenario de Madrid, canta con lágrimas en los ojos (P.P. dramático) a su perdido José. Pero la emoción es tan fuerte que, al caer el telón, tiene que agarrarse a él para no caer, y fallece entre bastidores. Este motivo, que recuerda la muerte del cisne, es un final calcado del de *Limelight* (*Candilejas*, 1952), de Chaplin.

3. El final como restauración

Si el relato problematiza la existencia, permitiendo la intervención de fuerzas subversivas, la invasión de poderes ocultos (lo invisible, lo sobrenatural, lo subconsciente) y la presencia activa del mal en cualquiera de sus manifestaciones y tendencias (el dolor, la injusticia, el crimen, el maleficio, etc.), la acción resolutive supone la **restauración del orden** considerado como natural a partir del código del autor.

Se ha advertido con perspicacia que las comedias de Frank Capra, privadas de sus últimos veinte minutos, quedan transformadas en dramas espeluznantes, porque todas ellas responden a la siguiente estructura:

- a) el protagonista vive feliz en su mundo (primera parte);
- b) la fatalidad se ceba en él (segunda parte);
- c) el protagonista es reinstalado en su felicidad, ahora mayor que antes por ser una dicha consciente (tercera parte).

Tema 10

La acción resolutive

Sumario: El final en la narrativa de la imagen.- El final como signo narrativo (paradoja, elucidación, resolución, síntesis y parénesis).- El final como motivo itinerante.- El final como restauración.- El final como revalidación narrativa.- El final como vestigio iconológico.- El final como estilema de autor.- El final entre el tedio y la originalidad.- El final abierto.- El final dramático en la narrativa audiovisual.- La salvación en el último instante.

La acción resolutive: el final en la narrativa de la imagen

El final de la versión que hizo Pasolini de *Los Cuentos de Canterbury* (*I racconti di Canterbury*, 1972) resume el propósito del narrador con estas palabras: "Aquí acaban los *Cuentos de Canterbury*, que han sido contados por el puro y simple hecho de narrar". Decía Unamuno en su obra *Cómo se hace una novela* que "todas las novelas que se hacen (y no aquellas que se contenta uno con contarlas) en rigor no acaban. Lo acabado, lo perfecto, es la muerte; y la vida no puede morirse". Y añadía: "El lector que busque novelas acabadas, no merece ser mi lector; él está ya acabado antes de haberme leído".

El propio Pasolini, cuando estudia el cine como signo de la realidad en la Mostra del Nuovo Cinema de Peñaro, sostiene que "el hombre se expresa sobre todo a través de la acción" y que la acción no ha de entenderse en su mera acepción pragmática porque con ella el hombre modifica la realidad e interviene en el ámbito del espíritu. Pero la **acción carece de unidad** y, por consiguiente, **de sentido, mientras no se ha consumado**. Mientras al hombre le queda fu-

turo, permanece inexpresado. "La muerte", continúa Pasolini, "lleva a cabo un montaje fulmíneo de nuestras vidas. Ella selecciona los momentos verdaderamente significativos y ya inmodificables. Sólo gracias a la muerte sirve nuestra vida para expresarnos".

La imagen narrativa, entendida como significante de la acción humana, no podría hallar en la opinión de Unamuno y de Pasolini otro final absoluto que la muerte de sus héroes. Así parece, si no fuera porque el objeto de la imagen narrativa son las historias (*stories*) y no la Historia (*History*). La grandeza del hecho narrativo, como afirma Coppola, reside en la capacidad demiúrgica del narrador en cuanto artista que dispone de un poder ilimitado para establecer las leyes que han de regir su universo. Géneros narrativos como el cine de terror o de ciencia-ficción se han encargado de demostrar hasta la saciedad que el final absoluto de la acción, a partir del cual se puede reestructurar el relato, ha dejado de ser la muerte.

La narrativa conoce perfectamente sus propios límites. La realidad de su expresión es precisamente su expresión de la realidad. No existen narrativas inexpresadas o narrativas de la palabra no profetizada. Especular sobre los futuribles narrativos puede ser tarea brillante que reservamos al filósofo, al espíritu prospectivo o al entrenador en técnicas de la creatividad, pero no constituye el quehacer propio del analista o del intérprete del fenómeno narrativo.

En las páginas siguientes nos proponemos llevar a cabo una definición descriptiva y analógica, fenomenológica si se quiere, de un tipo particular de acción narrativa: la acción resolutive o final.

1. El final como signo narrativo

El momento final de la acción narrativa reviste características muy especiales. Es un momento que muestra afinidades claras con estos conceptos:

a) Paradoja

Es el punto de llegada de los significantes y el punto de partida de los significados. Algunos géneros, como el policíaco, encuentran en el final el único asidero consistente para reiniciar la estructuración definitiva del relato. En este sentido la paradoja consiste en poder afirmar que **el final es su verdadero inicio retórico y poético** (es decir, constructivo y distributivo).

b) Elucidación

El final permite un esclarecimiento definitivo de las relaciones existentes entre los motivos de la historia.

El significado verbal de las acciones narrativas en el discurso nos permite resumir sus efectos en las siguientes combinaciones del relato:

Eje pertinente	Narrador	Significantes icónicos del discurso narrativo	Resultado (relato)
Contradicción	Acción	Inacción	Relato subjetivo
Contrariedad	Acción	Pasión	Relato de suyo ambiguo
Alteridad implicativa	Acción	Otra/s acción/es	Relato de suyo ambiguo (deponencia)
Contradicción	Inacción	Acción	Relato objetivo
Contrariedad	Pasión	Acción	Relato de suyo ambiguo (desafío analítico)
Alteridad implicativa	Otra/s acción/es	Acción	Relato de suyo ambiguo

KERMODE, F., *The sense of an ending. Studies in the theory of fiction*, Nueva York, Oxford University Press, 1967. Versión en castellano: *El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa, 1983.

MOLES, A. y ROHMER, E., *Theorie des actes*, París, Casterman, 1977.

POLTI, M. G., *Les XXXVI situations dramatiques*, París, Mercure de France, 1934.

RICOEUR, P., *Le discours de l'action*, París, Press du C.N.R.S., 1970. Versión en castellano: *El discurso de la acción*, Madrid, Cátedra, 1971.

SOURIAU, E., *Les deux cent mille situations dramatiques*, París, 1950.

STANZEL, F., *Die typischen Erzählsituationen im Roman: Dargestellt an "Tom Jones", "Moby Dick", "The Ambassadors", "Ulysses"*, u.a., Viena, 1955.

VV.AA., *Les actes de discours*, título genérico de *Communications*, 32 (1980).

BIBLIOGRAFÍA

BAL, M., *Narratologie*, París, Klincksieck, 1977.

BARTHES, R., "Les actions", en VV.AA., *Poétique du récit*, París, Seuil, 1977, págs. 32 y 55.

BINKLEY, R. BRONAUGH, R. y MARRAS, A., *Agent, Action, Reason*, Oxford, Blackwell, 1971.

BLONDEL, M., *L'Action*, París, P.U.F., 1949.

DIJK, T. A. van, "Algunas nociones de la teoría de la acción", *Text and context. Explorations in the semantics and pragmatics of discourse*, Londres, Longman, 1977. Versión en castellano: *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra, 1980, págs. 241 y ss.

DOLEZEL, L., "From Motifemes to Motifs", *Poetics*, 4 (1972).

GARCÍA JIMÉNEZ, J., *La imagen narrativa*, Madrid, Paraninfo, 1995.

En la medida en que las situaciones constituyen el marco circunstancial de la acción, se configuran como elementos estructurantes del relato. Cuando el narrador posee un sentido preciso y riguroso del pautado de cada situación, como sucede con McCarey, la obra muestra una estructura compacta, como la que hallamos en *The Awful Truth* (*La pícaro puritana*, 1937), uno de los filmes más conocidos del autor mencionado.

Los riesgos narrativos provienen del empeño por circunscribir el relato a dos casos extremos: las **situaciones únicas** y las **situaciones límite**. René Clair, por ejemplo, sucumbió al primero de esos riesgos en su *Paris qui dort ou le rayon diabolique* (*París dormido*, 1923). El guardián de la Torre Eiffel descubre que París sigue inmóvil y silencioso después de amanecer, porque un sabio ha descubierto un rayo invisible capaz de detener la vida. Una buena parte de los acontecimientos que constituyen la trama del relato no logra alcanzar su objetivo y quedan invalidados por el peso agobiante de ese entramado de hierro de la situación única.

Otro tanto podemos decir de las **situaciones límite**. Hacen falta el talento y la maestría de un John Ford y la colaboración de Dudley Nichols en obras a lo *Kammerspielfilm* (especialmente entre 1929 y 1940) para resolver ese considerable número de relatos, en que las circunstancias reúnen a un grupo de personajes en un lugar mínimo y cerrado en una situación límite: *Men without women* (*Tragedia submarina*, 1929), *The Informer* (*El delator*, 1935), *Stagecoach* (*La diligencia*, 1939), etc.

La narrativa audiovisual —*Shanghai Express*, (*El expreso de Shanghai*, 1932) de Von Sternberg o *Lifeboat* (*Náufragos*, 1943) de Hitchcock— ha seguido el ejemplo de la narrativa literaria en el uso desafiante de espacios cerrados y opresivos, donde se originan situaciones inexplicables. Es el caso de *El misterio del cuarto*, de Gaston Leroux, o *El secreto del alfiler*, de Edgar Wallace. En esta última obra la desconcertante aparición de los cadáveres de las víctimas pone al rojo vivo el interés de la intriga. Wim Wenders muestra una especial predilección por lo que él mismo denomina “apertura situacional”. Se refiere Wenders a ese tipo de situaciones que sirven para alumbrar con fecundidad acontecimientos de encuentro: los pequeños incidentes de una situación generan un efecto que ya no corresponde a la situación en sí.

La acción afecta al cine de manera intrínseca y originaria. El cine (*kinematos-graphía*) es “escritura del movimiento”. Al grito de “¡Acción!” se inicia esa grafía mecánico-poética de las imágenes dinámicas, que hacen del movimiento-el significante de la acción. La representación de la acción es el verbo icónico en la narrativa audiovisual. Acciones y situaciones van generando el discurso transitivo a veces con la variopinta riqueza de *La regle du jeu* (*La regla de juego*, 1939), de Jean Renoir, o con la fecundidad predicativa de King Vidor en *Alleluiah* (1929).

Hay una función morfológica o estructural del **verbo-acción** y del **verbo-pasión** en el discurso icónico, definido por relaciones paradigmáticas (de oposición) y sintagmáticas (de copresencia y de contigüidad). En esa subordinación articular de la acción reside el secreto de lo que Christian Metz ha llamado la “gran sintagmática del filme narrativo”.

La acción, considerada como modalidad verbal en el discurso narrativo de la imagen, puede ser objeto de análisis en las tres variantes que señala la gramática: activa, pasiva y deponente.

Desde el punto de vista del discurso narrativo, son verbos activos los enunciados icónicos del **hacer** de los personajes y objetos ante la pasiva actitud de un narrador. El resultado de este régimen discursivo es un relato **objetivo-realista**, como genéricamente pueden ser calificados los de John Ford.

Desde el punto de vista del narrador, la forma activa de la acción se expresa en sus propios movimientos, desplazamientos, enfoques y perspectivas ante el comportamiento pasivo de sujetos y objetos. El resultado es un relato **lírico-subjetivo**, al estilo de los de Jean Luc Godard.

Pero puede suceder y de hecho sucede que tanto el narrador como los sujetos y objetos que intervienen en el discurso narrativo se muevan simultáneamente. En este caso nos encontramos ante una variante de la **acción deponente**, cualquiera que sea el punto de partida para el análisis narratológico. Es deponente toda acción que, revestida de una forma pasiva, tiene, en cambio, una significación activa. La simultaneidad de la acción del narrador y de lo narrado permite conservar la deponencia, aunque se vayan alternando los ejes pertinentes:

- contradicción: acción-inacción
- contrariedad: acción-pasión
- equivalencia: acción-no pasión
- alteridad implicativa: acción-otra/s acción/es

entremezclan motivos que no es ni probable ni forzoso que acompañen a la acción. Un poco más adelante nos detendremos en el análisis de las relaciones existentes entre el episodio y la acción. Pero el concepto de pertinencia, en el sentido en que lo acabamos de definir, vuelve a aparecer cuando Aristóteles se refiere a la elipsis.

- d) **Acción elíptica:** Señala Aristóteles que Homero, al componer la *Odisea*, no contó todo cuanto acaeció a Ulises; por ejemplo, no narró el hecho de que había sido herido y el hecho de que se había fingido loco para no asistir a la guerra de Troya, sino que contó aquellas cosas que concurrían a la acción determinada: la vuelta del héroe a casa.
- e) **Acción verosímil:** Homero ha sido el maestro que nos ha enseñado a todos a contar fábulas con visos de verdad. Para Aristóteles la verosimilitud es el nivel de coherencia de las acciones. Es preferible “elegir cosas naturalmente imposibles con tal que parezcan verosímiles, que cosas posibles, si parecen increíbles”. Porque “no es oficio del poeta (nosotros podemos decir del narrador) contar las cosas tal como sucedieron, sino como debieron de suceder o pudieron haber sucedido”.

Los que tienen la misión de contar las cosas “tal como sucedieron” son los historiadores, cuyas acciones siempre son particulares, es decir, referidas a tal o cual personaje verdadero.

La misión del narrador en cuanto *poietés* es contar acciones generales y subordinar los personajes a la acción, acomodándolos a unas circunstancias de lugar y tiempo (situación). En el relato histórico es la acción la que se supedita al personaje; en el relato poético es el personaje el que se supedita a la acción.

Acción y situación

La analogía de la acción y movimiento resulta de gran utilidad para definir por contraste la noción de **situación**. La situación es el marco particular que configuran las circunstancias concretas de la acción. Acción y situación, como elementos esenciales que son del lenguaje dramático (y del narrativo en cuanto dramático), se implican y modulan sin cesar recíprocamente. La acción narrativa, en cuanto predicado de un sujeto y función de un personaje, está determinada por una situación dada y a su vez provoca y determina otra situación, que configura un nuevo marco circunstancial para la acción.

Jean Tardieu ha demostrado *ab absurdo* la supremacía del juego “acción-situación” respecto al lenguaje expreso en su obra *Un mot pour un autre*. Víctimas de una extraña epidemia, sus personajes toman de repente unas palabras por otras y, si son todavía capaces de

comunicarse y de entenderse, es únicamente porque la situación en que se encuentran y las acciones que desarrollan fuerzan a las palabras a abandonar su primitivo sentido y a adquirir uno nuevo:

—“¡Fiel, mon zébu!” ----- “¡Ciel, mon mari!”;
—“¡Fiel, mon lampion!” ----- “¡Ciel, mon amant!”.

La conclusión a la que llega Tardieu es que en el comercio de los seres humanos muy a menudo los movimientos del cuerpo, las entonaciones de la voz y la expresión del rostro dicen mucho más que las palabras, y en este sentido la **situación** es un indicador semántico y como la encarnadura de la acción.

Narrativas “hipostáticas” y “situacionales”

En la narrativa literaria hay autores, como Stendhal, que giran en torno a los personajes y confían a las situaciones únicamente el papel subsidiario de revelarlos y explicitarlos. Así, por ejemplo, en *Rojo y Negro*, las situaciones revelan el carácter de Julian Sorel. A falta de un término mejor, podríamos decir que se trata de una narrativa hipostática o personalista. Por el contrario, otros autores, como Henry James, confían el papel principal en su narrativa a las situaciones. Los personajes mismos son modelados de manera que permiten el pleno desarrollo de cada situación. Podríamos hablar, por consiguiente, de una narrativa “situacional”.

En la narrativa audiovisual hallamos los mismos elementos. La narrativa de Visconti, por ejemplo, virtuoso en la dirección de actores, asigna en términos generales a las situaciones, como dijo bellísimamente Gramsci, el papel de explicitar el “admirable paroxismo del canto de cisne del hombre viejo” y es, por tanto, como la de Lubitsch o Preminger, una narrativa “hipostática”. El cine de aventuras, el *western*, el cine de terror y, en general, los subgéneros del serial, como los telefilmes, con sus personajes de tosca y compacta psicología, cultivan, en cambio, hablando en términos generales, una narrativa preferentemente “situacional”. Frank Capra es un maestro en el arte de presentar personajes verosímiles en situaciones inverosímiles. Así sucede en *Mr. Smith goes to Washington* (*Caballero sin espada*, 1939), *You can't take it with You* (*Vive como quieras*, 1938), *It's a wonderful Life!* (*¡Qué bello es vivir!*, 1946), etc.

Movimiento interior y movimiento exterior son como dos voces de un mismo diálogo que se contraponen; tesis y antítesis, de las que surge en relación dialéctica la síntesis de la acción narrativa.

En *What ever happend to Baby Jane?* (*Qué fue de Baby Jane?*, 1963), de Robert Aldrich, tenemos un caso análogo. La acción narrativa surge de la relación dialéctica entre la inmovilidad psíquica de Bette Davis, arropada y encubierta por una continua acción exterior, y la inmovilidad física de Joan Crawford, postrada en una silla de ruedas, pero movilizada psíquicamente por una enorme tensión interior.

La fotografía, el cine, la televisión y el vídeo con su "geografía de la piel" han refinado hasta extremos increíbles la habilidad de la fisiognómica, que había hecho de la mirada el privilegiado significante de la imagen estática para expresar el movimiento de la vida interior de los personajes. La pintura y la escultura nos han brindado elocuentes ejemplos de esta capacidad en la mirada de los dignatarios egipcios, como sorprendidos ante un desfile procesional, o en la mirada de los patetes y gudeas sumerios, o en la mirada alucinada de los personajes prerrománicos.

La aporía aristotélica de la acción

Aristóteles afirma que la **fábula** (*mythos*) es el principio y como el alma de la tragedia, y sólo en segundo lugar aparecen los **caracteres** (*ethé*). Para el estagirita la tragedia es "la representación de una acción memorable y perfecta". Sin acción no puede haber tragedia, aunque pueda haber tragedia sin caracteres, porque los personajes "no actúan para imitar los caracteres, sino que reciben éstos por añadidura y en razón de sus acciones".

En este texto aristotélico han querido ver algunos autores la relación originaria entre lo narrativo (*mythos*) y la tragedia, y la mayoría lo ha aprovechado para atribuir al filósofo un claro predominio de la acción sobre los personajes. Sin embargo, si acudimos a otros pasajes de *La Poética*, ese predominio resulta, al menos, problemático. Aristóteles afirma, en efecto, que "la imitación de una acción supone personajes que actúan" y que "apenas resulta posible al poeta imitar una acción sin imitar los caracteres".

Para resolver esta aparente aporía hay que tener en cuenta que la tragedia no es en opinión de Aristóteles "imitación de los caracteres", sino imitación de los hechos (venturosos o desventurados) de la vida, es decir, de las acciones en cuanto humanas. La contemplación de los personajes, en cuanto sujetos y objetos de la acción representada, es, por consiguiente, una condición necesaria.

Estructura y propiedades de la acción

Como imitación que es de la vida humana, la poética de la tragedia se basa en una ordenación de las acciones según un

- **principio** que exige acción posterior pero no anterior;
- **medio** que exige acción anterior y posterior; y
- **fin** que exige acción anterior, pero no posterior.

La poética se basa, por tanto, en una estructura de la acción conforme con los principios de jerarquía y de pertinencia.

Propiedades de la acción

De ellos se derivan las propiedades de la acción en la teoría aristotélica:

- a) **Acción simple** es aquella que conserva su unidad porque carece de peripecia y de anagnórisis. Por ejemplo, el Prometeo representado por Esquilo sobre el Cáucaso en un continuo tormento, que se acrecienta desde el principio al fin, sin conocer alivio.
- b) **Acción compleja** es aquella que pierde su unidad por la introducción de peripecias y anagnórisis:
 - **Peripecia:** es la acción subordinada que produce un efecto contrario respecto a la acción principal. En *Edipo* el mensajero que viene a darle noticias, para quitarle el miedo de casarse con su madre, cuando le manifiesta quién es, produce el efecto contrario.
 - **Anagnórisis:** es la acción subordinada que convierte al personaje desconocido en conocido. Es un reconocimiento que concluye en amistad y concordia o enemistad y odio entre los destinados a la ventura o a la desgracia. La **anagnórisis** más eficaz es la que se añade a la peripecia, como sucede en el ejemplo mencionado de *Edipo*. En este caso, al reconocerse mutuamente Yocasta y Edipo, horrorizados, de reyes afortunados que son, se convierten en desventurados hasta la desesperación. Yocasta se ahorca y Edipo se saca los ojos y arrastra su vida, mendigando.
- c) **Acción pertinente**, con independencia de la subordinación y jerarquía de las acciones, es aquella que determina, completa, acompaña o modula el desarrollo de la intriga. La acción pertinente es una categoría que no aparece como tal en la *Poética* aristotélica, pero el autor menciona las "acciones episódicas", cuyo empleo desaconseja porque son acciones en las que se

Tema 9

Acción y situación

Sumario: Acción y pasión.- Modalidades de la acción (activa, pasiva y deponente).- La acción narrativa como dialéctica de la actividad.- La aporía aristotélica de la acción.- Estructura y propiedades de la acción simple, compleja (peripecia y anagnórisis), acción pertinente, acción elíptica, acción verosímil.- Acción y situación.- Narrativas hipostáticas y situacionales.- Los riesgos narrativos de las situaciones únicas.- La acción, modalidad verbal del discurso narrativo audiovisual.

Acción y pasión

El concepto de **acción narrativa** se define mejor por sus relaciones de contradicción que por sus relaciones de contrariedad. **Acción se opone a inacción**, pero no se opone a pasión. En sus aplicaciones a la acción narrativa la noción de pasión incluye las ideas de pasividad y pasionalidad, que conviene distinguir claramente. En la pasividad el sujeto se convierte en mero objeto de la acción y, en cambio, en la pasionalidad el sujeto paciente sigue siendo un sujeto eminentemente activo. Dreyer ha subrayado admirablemente, en *La Pasión de Jeanne d'Arc* (*La pasión de Juana de Arco*, 1927), la acción interior de la heroína (su pasión a lo largo del proceso) valiéndose de los significantes de la inactividad externa.

Modalidades de la acción

La acción narrativa en su modalidad verbal admite, por tanto, tres matrices o formulaciones visuales:

- **activa:** la actividad externa es el significante de la acción externa; la actividad interna es el significante de la acción interna;
- **pasiva:** la inactividad externa es el significante de la inacción interior (= pasividad);
- **deponente:** la inactividad externa es el significante de la acción interior (= pasionalidad).

En medio de un laberinto de movimientos, con apariencia de acciones, el sentido último de la acción en cuanto narrativa ha de buscarse en su significación y eficacia en el desarrollo de la intriga. Lo mismo puede decirse de la acción dramática, puesto que podemos afirmar con Percy Lubbock que la acción narrativa en cierto sentido es siempre una acción dramática.

Edith Hamilton, para poner un ejemplo elocuente de acción dramática, acude al *Prometeo encadenado*, de Esquilo, amarrado con cadenas al Monte Cáucaso por Hefesto, la Fuerza y la Violencia. En *Kumonosu-Djo* (*El trono de sangre*, 1957), de Akira Kurosawa (versión libre del *Macbeth* de Shakespeare), adaptada a las formas del teatro *Noh* japonés, el ritmo permite distinguir con claridad la coexistencia de dos regímenes distintos en el uso de la acción: la actividad externa es significante de la acción externa en la carrera vertiginosa de Washizu y Miki a caballo por el bosque, seguidos de cerca por las cámaras entre la lluvia y la tormenta (voz activa de la acción narrativa); y la inactividad externa es el significante de la acción interior en la larga escena silenciosa y quieta que sigue al crimen (prodigioso ejemplo de acción contenida) (voz deponente de la acción narrativa). ¿Quién podría afirmar que la acción del primer caso es más narrativa o dramática que la del segundo?...

La acción narrativa como dialéctica de la actividad

La acción narrativa resulta de una relación dialéctica de los dos modos (estático y dinámico) de concebir la actividad en la vida humana.

En *Stagecoach* (*La diligencia*, 1939), de John Ford, esa relación está constituida por dos tipos de actividad: la actividad interior de la evolución psicológica de los personajes inmovilizados en el espacio cerrado de la diligencia en movimiento; y el movimiento exterior de ésta, reducido a una actividad puramente externa y meramente física.

- a) **reducción de la configuración temática** a un solo transcurso figurativo, realizado en el discurso narrativo;
- b) **reducción de ese transcurso** al rol que virtualmente asume un agente o actor determinado.

En el proceso narrativo el "rol temático" coincide con el despliegue de la "etiqueta semántica" de ese personaje. Entendemos por "etiqueta semántica" el conjunto de marcas discontinuas, que van llenando, perfilando y definiendo el significado del personaje a lo largo del relato. De ser un mero nombre propio, un **aseman-tema**, pasa progresivamente a ser un personaje y una figura temática, mediante notaciones figurativas consecutivas y difusas a lo largo del texto.

Esta cabal transformación sólo es perceptible íntegramente (es decir, verdadera y definitivamente) en la última secuencia o en la última página, cuando el tema como formulación abstracta del motivo conceptualizado ha adquirido ya todos los perfiles previstos y el personaje, como efecto textual, ya no está en condiciones de asumir nuevos roles.

BIBLIOGRAFÍA

- AZUA, J. M. R., *Del tema a la crítica, pasando por el guión cinematográfico*, Madrid, Ediciones Eyda, 1948.
- BAL, M., *Narratologie*, París, Klincksieck, 1977.
- BARTHES, R., "Les actions", en VV.AA., *Poétique du récit*, París, Seuil, 1977, págs. 32 y 55.
- BINKLEY, R. BRONAUGH, R. y MARRAS, A., *Agent, Action, Reason*, Oxford, Blackwell, 1971.
- BLONDEL, M., *L'Action*, París, P.U.F., 1949.
- DÍEZ DÍAZ, J., *El significado de la acción*, Madrid, 1969.
- DIJK, T. A. van, "Algunas nociones de la teoría de la acción", *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra, 1980, págs. 241 y ss.
- DOLEZEL, L., "From Motifèmes to Motifs", *Poetics*, 4 (1972).
- EISENSTEIN, S. M., "El autor y su tema", *Anotaciones de un director de cine*, Moscú, Editorial Progreso, 1949, págs. 109 y ss.
- FRENZEL, E., *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1980.
- HABERMAS, J., *Theorie des kommunikativen Handelns. I. Handlungsrationality und gesellschaftliche Rationalisierung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1985. Versión en castellano: *Teoría de la acción comunicativa. I. Racionalidad de la acción y racionalización social*, Madrid, Taurus, 1987.
- LAFFAY, A., "Les grands thèmes de l'écran", *La Revue du Cinéma*, 12, 2ª série (1948), págs. 3 y ss.
- MOLES, A. y ROHMER, E., *Theorie des actes. Vers une économie des actions*, París, Casterman, 1977.
- PASQUIER, S. du, "Les gags de Buster Keaton", *Communications*, 15 (1970), págs. 132 y ss.
- PUDOVKIN, V., *Il soggetto cinematografico*, Roma, Edizioni d'Italia, 1932.
- ROIG GIRONELLA, J., *La filosofía de la acción*, Madrid, 1943.
- RUBIN SULEIMAN, S., *Le roman à thèse*, París, Presses Universitaires de France, 1983.
- SEGRE, C., "Tema/motivo", *Enciclopedia*, XIV, Turín, Einaudi, 1981.
- TODOROV, Tz., "Les transformations narratives", *Poétique*, 3 (1970), páginas 322 y ss.
- TOMACHEVSKI, B., "Thématique", en TODOROV, Tz. (ed.), *Théorie de la littérature*, París, Éditions du Seuil, 1965, págs. 263 y ss.
- WARNING, R., "Pour une pragmatique du discours fictionnel", *Poétique*, 39 (1979), págs. 321 y ss.
- WHITE, A. (ed.), *The Psychology of Action*, Londres, Oxford University Press, 1968.
- WRIGHT, G. H. von, *Norm and Action*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1957.
- VV.AA., *Variations sur le thème. Pour une thématique*, número monográfico de *Communications*, 47 (1988).

Para determinar con mayor precisión el contorno de los motivos icónicos los relacionaremos seguidamente con otros elementos narrativos: los rasgos, el tema, el argumento, el *gag*, etc.

Motivos y rasgos

Hasta tal punto es definitorio ese **carácter motivador y tensionador** del motivo icónico que, cuando carece de él, deja de ser motivo para convertirse en rasgo. El rasgo es un motivo que carece de tensión, o mejor, un “seudomotivo”; porque en razón de esa privación es como deja de ser elemento constitutivo de la acción narrativa. El rasgo es un factor puramente aditivo: caracteriza a la acción, la adorna, la ambienta, pero no la constituye.

Motivo y tema

El tema narrativo es la formulación del concepto que preside la acción narrativa. Hemos dicho que el motivo “inicia la puesta en acto de las ideas y concibe las acciones”. El tema equivaldría al motivo, si no fuera porque en aquél la formulación es abstracta, mientras que en éste (en el motivo) la formulación es concreta. El motivo es, por tanto, un tema especificado y determinado; un tema encarnado y que da cuenta de las circunstancias e incluye el planteamiento de la acción. El **tema** de la intolerancia en Griffith (formulación abstracta) se concreta en cuatro motivos (Babilonia durante la conquista de Ciro, Judea durante la crucifixión de Cristo, París durante la noche de San Bartolomé y Estados Unidos durante las huelgas de 1911). Si aplicásemos a *Intolerance* (*Intolerancia*, 1916) de Griffith una terminología musical, podríamos afirmar que está constituida por cuatro variaciones o motivos sobre un mismo tema.

Tema, tesis y problema narrativos

El **tema** como vocablo se tomó del griego a comienzos del siglo xv. Dos siglos más tarde Covarrubias definía muy bien su significación originaria: “Sujeto o propósito que uno toma para discutir sobre él, como el **tema** de un sermón”. Pocas palabras en nuestra lengua habrán padecido un aluvión de sentidos y acepciones populares, comparable al que ha experimentado el **tema** hasta el punto de llegar a constituir eso que los gramáticos denominan una **proforma**. Lázaro Carreter la define como un vocablo que cuenta con todas las propiedades de los de su clase (en nuestro caso “asunto”, “expe-

diente”, “cuestión”, “proyecto”, “negocio”, “propósito”, etc.) menos las semánticas. El “tema” ha llegado a ser tan vacío como la “cosa”. En su acepción narratológica se relaciona con la **tesis**.

Tesis

La tesis es una proposición que se demuestra con razonamientos. El tema, en cambio, expresa el contenido mental en cuanto formulación abstracta del motivo, pero no se propone demostrar el proceso lógico de su validez racional. La tesis es, por tanto, **un tema, en cuanto demostrado racionalmente**. La tesis de Ibsen en *Encuentros* es que las culpas de los padres recaen sobre los hijos, y la de Shakespeare en *Romeo y Julieta* es que un gran amor va más allá de la muerte. El tema del pasado, frecuente en la narrativa de Alain Resnais, se convierte en tesis cuando Marguerite Duras elabora el argumento de *Hiroshima mon amour* (1959).

Una acepción impropia del tema confunde a éste con el asunto. Así puede afirmarse, por ejemplo, que los toros son el tema predilecto del prototipo de reportaje de Antonio Cuesta, o que en el cine de Robert Bresson son temas dominantes la redención y la gracia.

La proclividad de algunos autores a asociar la narración icónica con el discurso argumentativo ha permitido hablar de los **filmes de tesis**. Es el caso del guionista, novelista y realizador francés André Cayatte a partir de 1948.

Entre el tema como formulación abstracta y la tesis como su proposición demostrada, media todo un proceso intelectual, en el que se asocian el esfuerzo y la incertidumbre, la interrogación y la duda. El tema, en cuanto sometido a este proceso creativo, se convierte en **problema**. Un ejemplo significativo y elocuente de cine problemático o problematizante es el de Bernardo Bertolucci, que llega a convertirse en permanente ejercicio de autointerrogación y de análisis. El alumbramiento de la idea no se vale de esquemas *a priori* ni de razonamientos.

Los roles temáticos

Los significantes icónicos del discurso narrativo generalmente hacen referencia al tema de una manera parcial, segmentaria y difusa, comportándose a la manera de síntomas o de indicios en las secuencias libremente elegidas por el narrador. Pero sucede a veces que el tema es confiado a un personaje determinado. A este caso nos referimos exactamente cuando hablamos del “rol temático”. El autor confía el “rol temático” a ese personaje, valiéndose de una doble reducción, que ha sido señalada por Greimas:

Tema 8

La estructura de la acción narrativa

Sumario: Estructura de la acción en la narrativa audiovisual: formas de la iteración icónica.- El motivo en la estructura de la acción narrativa: sus características.- Motivos y rasgos.- Motivo y tema.- Tema, tesis y problemas narrativos.- Los roles temáticos.

Estructura de la acción en la narrativa audiovisual: formas retóricas de la iteración icónica

En la narrativa de la imagen dinámica, en cuanto arte del tiempo, interviene la repetición. El discurso narrativo se comporta como el discurso poético y como el discurso musical, y, en cuanto tal, le son aplicables las formas de iteración reconocidas por la retórica:

1. **Anáfora icónica:** La misma imagen sirve de punto de partida a varios enunciados icónicos, repitiéndose al comienzo de cada uno de ellos.
2. **Anadiplosa:** Una imagen, que finaliza un enunciado, vuelve a repetirse al comienzo del enunciado siguiente. Un ejemplo característico es la imagen de una carta en manos de quien la escribe seguida de un nuevo enunciado (imagen de la carta en manos de quien la lee).
3. **Antístrofa:** Una misma imagen se repite consecutivamente al final de varios enunciados icónicos, que constituyen una sola cadencia. La figura es de frecuente aplicación en el promovideo, en los *spots* publicitarios y en los efectos que buscan los realizadores de las variedades musicales de la televisión.

4. **Anatrofa:** Puede suceder que el montaje asocie en una misma cadencia icónica la anáfora y la antístrofa, originando una figura, que recuerda aquel ejemplo de un discurso ciceroniano:

— ¿Quién es el autor de la ley?... ¡Rulo!
— ¿Quién ha privado de la ley a la mayor parte del pueblo?... ¡Rulo!
— ¿Quién ha presidido los comicios?... ¡Rulo!

Sin embargo hay que advertir que la iteración icónica e incluso la repetición de la acción misma no aducen mayor fluidez narrativa. Un caso típico es *Le voyage à travers l'impossible* (*Viaje a través de lo imposible*, 1904), de Méliès.

El motivo en la estructura de la acción narrativa. Sus características

Dolezel afirma que la unidad mínima de la historia narrativa es el **motifema**. El motifema es la unidad atómica e indivisible del motivo de una historia. Pero el concepto de historia aparece disociado de sus escenarios: la duración (tiempo) y el lugar (espacio). Bal considera que esa reducción de la historia a la "pura acción", tal como la contempla Dolezel, se opone a la lógica misma de la acción narrativa. No vamos a entrar en esa polémica. Nosotros consideramos al motivo, con Max Lüthi, como la unidad mínima del relato. Decimos del "relato" y no de la "historia", porque, tanto desde el punto de vista estructural, como desde el punto de vista expresivo, estamos ante una unidad-límite, que hace referencia a la historia en cuanto contable o a la historia en cuanto contada. En este sentido el motivo reúne las siguientes características:

- a) **Raigambre tradicional:** El motivo tiene tradición y se mantiene en ella.
- b) **Idea-fuerza:** Constituye una indisociable unidad del "pensar" y del "actuar": concibe las acciones e inicia la "puesta en acto" de la idea.
- c) **Célula germinal de la trama:** El motivo contiene de un modo incoado y activo (no sólo virtual) el primer impulso de la acción, como la semilla contiene el primer impulso de la vida de la planta.
- d) **Carácter intuitivo:** El motivo no es una razón, ni siquiera una "razón vital" en el sentido orteguiano, sino una intuición.
- e) **Naturaleza tensional:** Pero el motivo no es una intuición meramente contemplativa y estática; posee tensión psíquica, provoca la acción y mueve a ella.
- f) **Alcance situacional:** El motivo contribuye eficazmente a la definición de la situación narrativa.

El cine y el entreacto dramático

La división del **drama**, entendido como conjunto de la acción narrativa en **actos** como *partes actionis actae*, encierra un doble peligro:

- a) Ofrece resistencias para el logro de la unidad narrativa en su triple vertiente (unidad de lugar, unidad de tiempo y unidad de acción); e
- b) Induce a los espacios **entre-actos** a comportarse como vacíos narrativos o **a-semantemas** porque distancian al espectador de la intriga, del ritmo y del estilo del drama.

Algunos autores han tratado de obviar estas dificultades. Beaumarchais, por ejemplo, insertó para ello en *Eugenia*, su primer drama serio, algunos **juegos de entre-acto** generalmente pantomímicos.

El protociene fue utilizado también como **juego de entreacto**, pero sin función narrativa; como puro y simple elemento de distracción y de entretenimiento para "matar el tiempo" y "sorprender con su magia" recién estrenada, al estilo de Meliès.

BIBLIOGRAFÍA

- APOLLONIO, M., *Dramaturgia televisiva*, Brescia, La Scuola, 1968.
- ARA, A., *Los clásicos y el micrófono*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1967.
- AYALA, F., *Reflexiones sobre la estructura narrativa*, Madrid, Taurus, 1970.
- BAUCHARD, A., *La langue théâtrale*, París, Armand et Labat, 1878.
- BOOTH, W. C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Chicago University Press, 1961. Versión en castellano: *La retórica de la ficción*, Barcelona, Antoni Bosch, 1974.
- BOURGEOIS, J., "Musique dramatique et cinéma", *La Revue du Cinéma*, Nouvelle série, 10 (1948).
- CONE, E. T., *Musical Form and Musical Performance*, Nueva York, W. N. Norton, 1968.
- INGARDEN, R., "Les fonctions du langage au théâtre", *Poétique*, 8 (1971).
- FOSTER, E. M. y HARRIS, D., *The basic patterns of plot*, Norman, University of Oklahoma Press, 1981.
- LARTHOMAS, *Le langage dramatique*, París, Armand Colin, 1972.
- LUBBOCK, P., *The craft of fiction*, Londres, Jonathan Cape, 1921.
- OLERON, G., "Influence de la répétition sur la structuration des mouvements d'accompagnement de la musique", *Année Psychologique*, I (1956), páginas 13 y ss.
- RIO SADORNIL, D. de, *Allegro 3. Música y movimiento. Expresión dinámica*, Zaragoza, Luis Vives, 1972.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (et al.), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975.

STERBA, R. A., "The Significance of Theatrical Performance", *Psychoanalytic Quarterly*, 8 (1939), págs. 335 y ss.

WERTHEIM, A. F., *Radio Comedy*, Nueva York, Oxford University Press, 1979.

El acto dramático

El **acto** no es sólo un elemento componente del **drama**. En cuanto tal, significa un segmento de acción realizada. Es la expresión latina (*agere, actum*) del griego (*dráein, drama*). El acto es, por tanto, una *actio effecta*. En algunos casos, coinciden (dramas en un acto), pero, fuera de estos casos la acción dramática no concluye en el acto; solamente se interrumpe y de este hecho se derivan algunas normas de la poética de la acción, que tienen vigencia y aplicación en la narrativa audiovisual. Por ejemplo, la necesidad de que cada acto concluya en tiempo fuerte se aplica a la estructura narrativa de los episodios del serial fílmico, radiofónico o televisivo. El **serial**, a diferencia de la **serie**, reemprende la acción en el punto exacto en que había quedado en el episodio precedente.

Desde el punto de vista de la poética narrativa, la introducción de los cuadros en los actos dramáticos supone una ganancia del texto en fuerza y concisión, pero supone también una pérdida en la continuidad del discurso. Al fraccionar la acción, se corre el riesgo de distraer la atención justamente en el momento en que el diálogo de una escena comenzaba a actuar sobre el espectador. Algo así como si al lector de una novela se le obligase con frecuencia a interrumpir su lectura.

En su sentido teatral, el **acto o jornada** comienzan en el momento en que el telón expone a los actores a la vista del público y concluye cuando los oculta. Es, por tanto, el tiempo comprendido entre los dos movimientos del telón (abrir/cerrar) o levantarse/caer. La **escena** está constituida por el conjunto de los diálogos y movimientos de unos mismos interlocutores o personajes. Cada vez que se retira alguno de ellos y aparece otro, concluye una escena y comienza otra. Las escenas son marcadas, por tanto, por las entradas y salidas de los personajes. Así ocurría ya en la tragedia griega.

El **acto dramático** equivaldría a la toma narrativa fílmica, si no fuera porque las categorías espacio-tiempo de la acción narrativa configuran en este caso un discurso de naturaleza diferente. El discurso fílmico queda configurado como la sintagmática de un número variable de elipsis de cuadros.

El acto dramático en la novela, el cine y el teatro

La novela como arte narrativo evoca un pasado, más o menos lejano, para reactualizarlo en la imaginación del lector al libre ritmo que éste decida imprimir a su lectura. Para algunos autores, como Francisco Ayala, la diferencia genérica entre lo narrativo y lo dramático estriba en el hecho de que lo dramático "suscita ante el especta-

dor lo imaginario en una **estricta actualidad de acción**". Ya hemos indicado que otros autores, como Percy Lubbock, sostienen que el elemento dramático es el ingrediente esencial del arte narrativo. La diferencia entre unos y otros consiste en que los primeros se refieren a lo dramático como **género** específico y los segundos, sin negar la diferencia de los géneros, consideran lo dramático como un **modo narrativo**. De hecho en la novela, que es una derivación moderna del poema épico de naturaleza híbrida, se incluye con enorme frecuencia el elemento dramático y en ocasiones llega incluso a adquirir un predominio formal, como en el caso de *La Celestina*, de F. de Rojas, o *La realidad*, de Galdós, subtitulada por su autor "novela en cinco jornadas".

Afirmar que en la narrativa fílmica interviene esencialmente el concepto de lo dramático no quiere decir que el film sea una pieza de teatro fotografiada o registrada. Lo que propiamente caracteriza al teatro es la *performance* (representación única) de un texto escrito. El texto escrito o poema dramático en el caso del teatro presenta muchas analogías en su *performance* con la partitura y la obra musical. No es legítimo extender la analogía a la relación existente entre el guión de cine (en definitiva, texto literario) y la obra fílmica realizada ya.

Aunque el filme como la pieza de teatro, sea el resultado de la colaboración de diversos artistas para producir un espectáculo, ese resultado final queda congelado, configurado, de un modo inalterable y definitivo. La *performance* ha desaparecido. Repetir el espectáculo es un acto, privado ya de todas sus connotaciones artísticas y poéticas; se convierte en algo mecánico. El espectador mil uno asistirá a una representación que se ha mantenido cien veces idéntica a sí misma. Desde este punto de vista el filme se halla más emparentado con la novela que con el teatro. Con respecto a la *performance* el drama televisivo constituye un caso parcialmente diferente. La retransmisión **en diferido** de una pieza teatral no repite la *performance* del poema dramático, sino que tiene su propia "puesta en escena". No cabe afirmar, en cambio, que tiene su propia *performance*, porque la difusión de la obra grabada ofrecerá siempre una representación idéntica a sí misma.

La transmisión en directo corrige esencialmente esta limitación. Si, por hipótesis, repetimos la retransmisión de otras tantas representaciones teatrales, deberemos concluir que la televisión, al igual que el teatro, adquiere su propia *performance*.

Acción y "movimiento" en sentido musical: sus tres acepciones

El movimiento en sentido musical tiene tres acepciones:

- a) **Grado de velocidad en la ejecución:** Su régimen variable está supeditado a la relación de la música con la danza. La "Orquesografía" desde finales del siglo XVI regulaba el movimiento entendido en este sentido. Cuando se perdió el uso de las danzas que habían dictado las formas de las antiguas obras instrumentales, se introdujeron términos italianos (*allegro*, *andante con moto*, *allegro vivace*, etc.) para regular los movimientos.
- b) **Fragmento:** Aplicado a los contrastes que forman entre sí las partes sucesivas de una composición musical (la sonata, el cuarteto, la sinfonía, etc.) el movimiento musical se hace sinónimo de fragmento y así se habla del "primer movimiento de la sinfonía heróica".
- c) **Dirección del diseño musical** en una composición armónica: Podemos registrar tres casos simples, que pueden ser sometidos a un creciente grado de complejidad:
 - **Movimiento directo, paralelo o semejante:** Las partes progresan en el mismo sentido y en el mismo tiempo.
 - **Movimiento oblicuo:** Una parte asciende o desciende, mientras otra permanece inmóvil.
 - **Movimiento contrario:** Una parte asciende cuando la otra desciende.

Aplicando a la narrativa audiovisual la primera de las acepciones (sub a), se afirma, por ejemplo, que los telefilmes se caracterizan por su acción trepidante, cuando en realidad el fenómeno es mucho más simple y elemental: lo que ha aumentado es la velocidad en la realización, aumentando el número de planos y reduciendo su duración.

Aplicando a la narrativa audiovisual la segunda de las acepciones (sub b), podemos decir, por ejemplo, que, *Francesco gioglare di Dio* (*Francisco, juglar de Dios*, 1950), de Rossellini, es como una *toccata* de Frescobaldi, o como las *Cartas del Caballero de la Tenaza*, de Quevedo.

Aplicando la tercera de las acepciones (sub c), podemos concebir una radionovela como una composición armónica y analizar el comportamiento del montaje musical con respecto a la palabra, configurando movimientos directos, oblicuos o contrarios. Lo mismo podemos afirmar que la *Cuarta Sinfonía* de Mahler asume una dirección paralela en *La muerte a Venezia* (*Muerte en Venecia*, 1970), de L. Visconti y, en cambio, la música de Brahms en *Las Hurdes/Tierra sin*

pan (1932), de L. Buñuel, o la de Wagner en *Brute Force* (1947), de Jules Dassin, constituyen con respecto a la imagen un movimiento contrario: Brahms acompaña al patetismo del entierro infrahumano de un niño y Wagner ilustra el momento en que el carcelero apalea sádicamente a sus víctimas.

Acción y drama

Percy Lubbock, en *The Craft of the Fiction* (1921), distingue dos modos antitéticos en la presentación de una historia: contar y mostrar (*telling/showing*) que dan lugar al "panorama" y a la "escena" respectivamente. Lubbock considera que la historia contada (*telling*) responde a un mecanismo narrativo, icónico o pictórico (*pictural*). El narrador presenta en este caso un reflejo de los acontecimientos en el espejo de la conciencia receptiva de alguien (en la suya propia como narrador o en la de un personaje). Así, por ejemplo, se nos cuenta el baile de Vaubeyssard desde la perspectiva narrativa de Emma Bovary en *Madamme Bovary*, de Flaubert.

Pero Percy Lubbock muestra una descarada preferencia por el otro modo narrativo (*showing*) que da lugar a la "escena", respondiendo a un mecanismo dramático. Según él, no hay propiamente arte narrativo hasta el momento en que un narrador concibe la historia como una "materia que ha de ser mostrada y presentada de tal manera que se cuente a sí misma". El narrador ha de permanecer invisible. La vida interior de los personajes sólo ha de poder adivinarse a partir de los signos visibles y audibles, cuando sus pensamientos y motivos se convierten en **acción**.

El ideal del arte narrativo es, por consiguiente, el drama puro, hasta el punto de que drama y acción narrativa se confunden, como sucede en *The Awkward Age* (*La edad difícil*), de Henry James. Las narrativas de la imagen dinámica (cine, televisión, vídeo) en cuanto **representacionales o escénicas**, se han acreditado, no teórica, sino prácticamente, gracias al hecho de que han contado innumerables historias **dramáticamente** en un sentido doble: en acción y empleando un género dramático.

La acción narrativa muestra en este caso una relación analógica con el discurso pictórico, musical y teatral. Esa relación se delata en las expresiones que designan los elementos constitutivos del drama narrativo:

- **Cuadros** (analogía pictórica)
- **Movimientos** (analogía musical)
- **Escenas** (analogía teatral)

Tema 7

Los conceptos fronterizos de la acción

Sumario: Los conceptos fronterizos de la acción.- Acción, realización y representación.- Acción y agitación.- Acción y movimiento.- Acción y "movimiento" en sentido musical.- Acción y drama.- El acto dramático.- El acto dramático en la novela, el cine y el teatro.- El cine y el entreacto dramático.

Los conceptos fronterizos de la acción

Una vez que hemos mostrado las acepciones de la acción narrativa, debemos avanzar en la decantación y depuración de su sentido en contraste con otros conceptos próximos y análogos.

Acción, realización y representación

Queremos distinguir en primer lugar entre "enunciado narrativo" y "acto efectivamente realizado". La intención, la acción virtual y el proyecto de acción son enunciados narrativos del hacer por los mismos títulos y derechos que los actos realizados. La acción narrativa encierra, por consiguiente, un sentido amplio, que no depende de sus resultados.

La narrativa literaria y oral (noscénicas) convierten los enunciados en **relata** (actos narrados o contados, "actos sobre el papel"). La narrativa audiovisual (escénica), en virtud de la capacidad discursiva de la imagen, convierte los predicados del hacer en "representaciones" de actividades. Es claro que en las narrativas de la imagen no

hay acciones sino imágenes en movimiento, cuyo significado son las acciones.

Acción y agitación

La agitación y el movimiento pueden ser representaciones modales de la acción, pero no lo son necesariamente. La época del cine mudo fue una época de extrema agitación y muy pocos fueron los narradores precoces, capaces de introducir en sus filmes un verdadero sentido de la acción narrativa.

En la cinematografía rusa se empleaban los términos *agitka* (y su plural *agitki*) para significar todo tipo de formas y medios de incitación a la acción, pero no se referían al ámbito de la narratividad sino al de la agitación y propaganda ideológicas.

Acción y movimiento

La representación del movimiento ha sido en la historia del arte un síntoma del deseo de representar la acción y, a la vez, de la dificultad para lograrlo. Es una constante. Lo vemos en las ciento cuarenta y nueve fases distintas de la representación de un mismo personaje en la capilla funeraria de Bake (Beni Hasa) en Egipto, de hace 4.000 años, o en las cinco patas de los toros asirios, o en el prehelénico salto del toro de los sellos cretenses en el Minoico reciente (1.600 a 1.400 años a.C.), o en las tres patas traseras del bisonte asturiano de las cuevas de San Román de Cándamo, o en las dos cabezas de la vaca magdaleniense (20.000 a 5.000 años a.C.), o en las escenas de cacerías del palacio de Asurbanipal, en Nínive.

Naum Gabo y Antonio Pevsner, en el *Manifiesto constructivista* de 1920, negaron "el error de diez mil años de arte, que había visto en la **estética** el único elemento de belleza" y afirmaron que "la **cinemática** es un nuevo elemento del arte, como expresión real del tiempo".

Filmes, como *Winning (500 millas, 1969)*, de James Goldstone, con sus espectaculares carreras de automóviles, que, insistiendo en fórmulas explotadas hasta la saciedad en la historia del cine, llegan hasta el paroxismo, hacen pensar en aquella perspicaz observación de Proust en *Por el camino de Swann*: "Es posible que la inmovilidad de las cosas que están a nuestro alrededor les sea impuesta por la inmovilidad del pensamiento frente a ellas".

- **Acción dramática:** resulta de participantes que entran en interacción, de modo que constituyen los unos para los otros un público ante el cual se ponen a sí mismos en escena. El actor suscita en su público una determinada imagen de sí mismo. Los conceptos claves son "encuentro", "representación" y "autoescenificación". Al dejar entrever el actor algo de su subjetividad, busca ser visto y aceptado por el público de una manera determinada que corresponde a su autoimagen. El concepto de acción dramática fue introducido por E. Goffman en 1959.
- **Acción comunicativa:** se refiere a la interacción de varios sujetos (al menos dos) que son capaces de lenguaje y de acción y entran en una relación interpersonal. Los sujetos buscan entenderse en una situación de acción para poder coordinar sus planes. El elemento central de la acción comunicativa es el lenguaje y una interpretación consensuada de la situación.

- DIJK, T. A. van, "Algunas nociones de la teoría de la acción", *Text and context. Explorations in the semantics and pragmatics of discourse*, Londres, Longman, 1977. Versión en castellano: *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra, 1980, págs. 241 y ss.
- , "Descripción de acciones", *Semiosis*, 11 (1983), págs. 39 y ss.
- GOLDMAN, A. I., *A Theory of Human Action*, Englewood Cliffs, Londres, Prentice Hall, 1970.
- HABERMAS, J., *Theorie des kommunikativen Handelns. Band I. Handlungsrationality und gesellschaftliche Rationalisierung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1985. Versión en castellano: *Teoría de la acción comunicativa, I. Racionalidad de la acción y racionalización social*, Madrid, Taurus, 1987.
- MOLES, A. y ROHMER, E., *Théorie des actes. Vers une économie des actions*, París, Casterman, 1977.
- PARSONS, T., *Action Theory and the Human Condition*, Nueva York, 1978.
- RICOEUR, P., *Le Discours de l'Action*, París, Press du CNRS, 1970. Versión en castellano: *El discurso de la acción*, Madrid, Cátedra, 1971.
- SEARLE, J. R., *Speech Acts*, Londres, Cambridge University Press, 1969.
- WRIGHT, G. H. von, *Norm and Action*, Londres, Routledge & K. Paul, 1963.

Ética y acción significativa

El discurso de la ética es un discurso de la acción significativa. No puede ser sólo un discurso analítico y descriptivo. Desde la *Ética a Nicómaco* (su libro III es el primer análisis descriptivo, tanto lingüístico como fenomenológico, de la acción humana), la ética es también una política. El discurso ético introduce conceptos de otra naturaleza (fin, felicidad, virtud, etc.) que implican normas y valores. En lenguaje kantiano podríamos decir que la acción que depende de la voluntad arbitraria (*Willkür*) es éticamente neutra. Sólo cuando hace referencia a una voluntad legisladora (*Wille*: relación de la libertad con la ley) la acción se convierte en significativa.

BIBLIOGRAFÍA

- AUSTIN, J. L., *How to do things with words*, Oxford, Clarendon Press, 1968.
Versión en castellano: *Acciones y palabras*, Buenos Aires, Paidós, 1971.
- BARTHES, R., "Les actions", en VV.AA., *Poétique du récit*, París, Seuil, 1977, págs. 32 y 55.
- BINKLEY, R. BRONAUGH, R. y MARRAS, A., *Agent, Action, Reason*, Oxford, Blackwell, 1971.
- BLONDEL, M., *L'Action*, París, P.U.F., 1949.
- CHATELAIN, D., "Frontières de l'itératif", *Poétique*, 65 (1986), págs. 111 y ss.
- CLANCHE, P., *El texto libre*, Madrid, Fundamentos, 1978.
- DANTO, A., "Basic Actions", *American Philosophical Quarterly*, 2 (1965), págs. 141 y ss.
- , *Analytical Philosophy of Action*, Londres, Cambridge University Press, 1973.

b) Nivel proposicional

El análisis del discurso de la acción en su nivel proposicional dispone de una sólida tradición de la filosofía inglesa, derivada de la lógica proposicional de Frege y que, con Austin, Strawson y Searle, desemboca en una teoría de lo que se llama el *speech-act* o “acto de habla”. Sin embargo el análisis proposicional ha experimentado notables oscilaciones metodológicas, como puede apreciarse siguiendo la evolución de Austin. En un primer momento Austin distinguió los actos **constatativos** y **performativos**, pero después introdujo la distinción entre actos **locucionarios** y **elocucionarios** y, como dice Ricoeur, “el análisis se perdió en una enumeración infinita”.

En el enunciado constatativo el **decir** no se altera con el objeto y se distingue claramente del **hacer**. El sentido de la proposición no cambia con las personas (“yo como”, “tu comes”, “él come”) y la proposición puede ser verdadera o falsa. En el enunciado performativo, en cambio, **decir** es **hacer**: “prometo fidelidad a la Constitución”, “tomo a María por esposa”, etc. El enunciado performativo se define y caracteriza por su respeto a las reglas convencionales que constituyen su espacio de juego. El verbo recibe su fuerza de la primera persona del singular.

Austin en su nueva clasificación provisional del discurso de la acción (nivel proposicional) ha introducido cinco conceptos diferenciadores:

- a) los **veredictos** (apreciar, aprobar, desaprobar, etc);
- b) los **decretos** (ejercitar poder, fuerza o influencia, nombrar para un puesto, advertir, ordenar, etc.);
- c) los **compromisos** (prometer, declarar intenciones, abrazar una causa, etc.);
- d) las **actitudes** (agradecimiento, arrepentimiento, etc.); y
- e) las **exposiciones** (argumentar, conceder, admitir, responder, etc.).

c) Nivel discursivo (o argumental)

La forma más elevada del discurso de la acción es **la lógica de la acción**. La teoría de los juegos y de la decisión es hoy la expresión más racionalizada e incluso más formalizada de semejante lógica.

En el nivel argumental del análisis del discurso de la acción hay que determinar si la argumentación puesta en práctica por la acción constituye una forma implícita, derivada o atenuada, de dicha lógica, o si, por el contrario, desde el punto de vista de su racionalidad, constituye más bien una excepción.

Connotaciones temporales del discurso de la acción en su nivel argumental

Si se inicia el relato informando al lector de cómo se termina la historia, por ejemplo en *Varieté* (1925), dirigida por Dupont, el interés narrativo del espectador se centra en saber de ahora en adelante cómo pudo llegarse a tal extremo, cómo se organizó la trama, cómo se logró el objetivo, etc. Poco importa que el final sea o no conocido para el lector oyente/espectador. La inversión temporal no sirve a la categorización de la acción sino al nivel argumental de su discurso.

El análisis del discurso de la acción, en su nivel argumental, asocia en este sentido el relato literario (la novela) a la tragedia griega. Camilo José Cela se refirió a ello en su discurso de réplica al que pronunció Gonzalo Torrente Ballester con ocasión de su ingreso en la Real Academia de la Lengua:

La novela (situación que suele olvidarse) no fluye del manantial del drama sino del hondo pozo de la tragedia, en la que ya se sabe lo que va a pasar, pero nos importa saber cómo y de qué manera y con qué arte pasa. De ahí que el argumento haya ido perdiendo validez en aras del desarrollo del suceso y su forma de ser transmitido a los demás.

En la fiesta de los toros, por ejemplo, acontece lo mismo: todos sabemos en qué va a terminar la fiesta, que, muera quien muera, siempre es tragedia; pero nos importa conocer, por sus pasos, la artística y violentísima forma, en que la sangre se convierte en muerte.

Sociología de la acción

Jürgen Habermas, en su *Teoría de la acción comunicativa* explica el concepto sociológico de la acción valiéndose de cuatro tipos:

- **Acción teleológica:** supone una decisión entre varias “alternativas de acción”. El actor se apoya en una interpretación de la situación y elige los medios más congruentes para la realización de su propósito. Es la que caracteriza a la filosofía de la acción desde Aristóteles.
- **Acción estratégica:** es una ampliación de la acción teleológica. Tiene lugar cuando el actor introduce en el cálculo acerca de su éxito la expectativa de las decisiones de otro u otros agentes, que también actúan con vistas a la realización de sus propósitos. El modelo de la acción estratégica es interpretado con mucha frecuencia en términos utilitaristas.

Las "acciones de base" de A. Danto

Su artículo "Basic Actions" (1965) es el esbozo de su importante libro *Analytical Philosophy of Action* (1973). Según Danto, se pueden aislar "acciones" como se aíslan proposiciones. Así, el gesto de alzar el brazo en la serie de cuadros de Giotto en la capilla Arena de Padua significa el bautismo del Jordán, el milagro de las bodas de Caná, la expulsión de los vendedores del templo, el saludo a la ciudad de Jerusalén, etc. La acción (en este caso "levantar el brazo") se interpreta de modo diverso en contextos diferentes. Danto denomina **acciones de base** a las acciones simples; aquellas cuya identificación y sentido no dependen de otras, es decir, a las acciones **no mediadas**. Las acciones simples son signos indicativos y expresiones gestuales que permiten una lectura inmediata. En la narrativa audiovisual la imagen del movimiento es el "acontecimiento" (el fenómeno perceptible); la acción simple es el significado de la imagen en términos de representación (la imagen en movimiento significa lo que representa). La acción mediada es, en cambio, intencional (aquello que se quiere significar con esa representación).

El resultado de la acción narrativa

Pierre Clanché, en su obra *El texto libre*, utiliza el término **pórico** para hacer observar el modo variable como registra el texto la funcionalidad narrativa y dramática de la acción, entendida como significado intencional, que tiene su repercusión variable en el desarrollo de la trama.

Texto eupórico: aquel en el que las acciones se encadenan de tal modo que altera el proceso narrativo en sentido favorable a las intenciones del héroe.

Texto dispórico: aquel en el que las acciones aparecen encadenadas en sentido contrario a las intenciones del héroe.

Texto apórico: aquel en el que las acciones aparecen encadenadas sucesivamente, pero el relato sólo progresa cronológicamente, no funcionalmente (atendiendo al desarrollo de la trama).

En cuanto al resultado final (**telos**), el texto puede ser favorable a los intereses del héroe (**texto eufélico**); desfavorable (**texto distélico**) o **atélico** (desprovisto de teleonomía).

El discurso de la acción

El análisis del "discurso de la acción" (el **decir** del **hacer**) ha de tomar en consideración, como indica P. Ricoeur, los niveles conceptual, proposicional y argumental.

a) Nivel conceptual:

Consiste en el análisis de las nociones o categorías, sin las cuales es imposible dar a la acción su "sentido de acción":

- la intención
- el fin
- la razón de actuar
- el motivo
- el deseo
- la preferencia
- la elección
- el agente
- la responsabilidad

El análisis del discurso de la acción en su **nivel conceptual** ha de abordar el problema de ordenar y jerarquizar los conceptos y motivos de la acción. En la narrativa audiovisual coincide con el análisis icónico (de los motivos).

Connotaciones temporales del discurso de la acción en su nivel conceptual

El presente es el escenario de la ejecución, del cumplimiento o frustración de los objetivos, de la vivencia real y de la experiencia palpable. El pasado es el escenario de la memoria, del análisis reflexivo de los motivos, de la evaluación de los resultados de la acción. La acción se convierte en contenido del recuerdo, de la experiencia y de la reflexión correctiva. El futuro es el escenario del deseo, de la tendencia, del miedo, del propósito y de la esperanza. Es el marco de las expectativas.

- GENE, J. C., "Personaje y actor", en AA.VV., *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1985, págs. 67 y ss.
- GOTHOT-MERSCH, C., *La parole des personnages en Travail de Flaubert*, París, 1983.
- HARVEY, W. J., *Character and the Novel*, Nueva York, Ithaca, 1966.
- HORMIGÓN, J. A., "El personaje y la dirección de escena", en AA.VV., *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1985, págs. 199 y ss.
- INGARDEN, R., "Les fonctions du langage au théâtre", *Poétique*, 8 (1971).
- LARTHOMAS, P., *Le langage dramatique*, París, Armand Colin, 1972.
- MARCUS, S., "Estrategia de los personajes dramáticos", en HELBO, A. (et al.), *Sémiologie de la représentation: Théâtre, télévision, bande dessinée*, Bruselas, Éditions Complexe, 1975. Versión en castellano: *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómics*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, págs. 102 y ss.
- SANCHIS SINISTERRA, J., "Personaje y acción dramática", en AA.VV., *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1985, págs. 97 y ss.
- STANZEL, F. K., "Teller Characters and Reflector. Characters in Narrative Theory", *Poetics Today*, II, 2 (1981), págs. 5 y ss.
- VV.AA., *Theory of Character*, título genérico de *Poetics today*, VII, 2 (1986).
- VV.AA., *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1985.

Tema 6

La acción (el concepto y el discurso)

Sumario: El concepto de acción.- Las "acciones de base" (A. Danto).- El resultado de la acción narrativa.- El discurso de la acción: nivel conceptual.- Connotaciones temporales del discurso de la acción en su nivel conceptual.- El nivel proposicional.- El nivel argumental.- Connotaciones temporales del discurso de la acción en su nivel argumental.- Sociología de la acción.- Ética y acción significativa.

El concepto de acción

La acción no es un acontecimiento (algo que acontece). Entre hacer y acontecer, como sostienen A. I. Melden y Hampshire, hay alguna diferencia. El acontecimiento (lo que "acontece") es siempre una mutación fenoménica, es decir, observable.

En *Strangers on a train* (*Extraños en un tren*, 1951), de Hitchcock, el realizador destaca a Bruno Anthony entre el público que asiste al partido de tenis, porque su cabeza es la única que no gira a un lado y a otro, siguiendo a la pelota. Este fenómeno observable, que tiene que ver con el movimiento físico, es el "acontecimiento". La acción es el significado que encierra para Guy, el tenista. Gracias a ese contraste visible, identifica al estrangulador de su esposa.

El lenguaje de las sensaciones es parásito del lenguaje de la acción. Austin advierte en su obra *Sense and Sensibilia* que sólo podemos hablar de sensaciones cinestésicas como algo eventual; como "sensaciones que tenemos cuando hacemos esto o aquello".

El ámbito en que se manifiesta la expresión ha de ser necesariamente físico: el conjunto del cuerpo visible y sus zonas privilegiadas: la cara (en especial los ojos y la boca) y las manos. Esto es lo que aporta el actor. Los personajes no tienen cuerpo.

La interpretación es la respuesta a la imagen que el actor se forma del personaje. La técnica de la interpretación y de la caracterización permiten al actor (de la mano del director) construir un personaje verosímil, pero nunca un personaje verdadero. Si así fuera no habría otro modo posible de representar a Espartaco que Kirk Douglas, o a Moisés que Charlton Heston, o a Cleopatra que Elisabeth Taylor, o a Enrique V que Lawrence Olivier. **No hay acción dramática sin pasión, ni pasión sin actor.** No hay discurso dramático sin expresión, ni expresión sin actor. El actor elige su papel; el personaje, no. Se lo asigna el autor y, si se convierte en personaje referencial, se lo asigna también la cultura. Una actriz en *Seis personajes en busca de autor* dice: "No hay más verdad que la del teatro; la verdad-hasta-cierto-punto". La verdad de los personajes queda siempre sometida a la contingencia de los actos expresivos (fragmentariedad y provisionalidad). Teóricamente es admisible un proceso *ad infinitum*.

En el orden constructivo la verdad del personaje dramático choca con la dificultad de los diálogos y con las ambigüedades del discurso verbal.

Personajes redondos y personajes planos

La diferenciación entre "personajes redondos" y "personajes planos" se debe a E. M. Forster en su obra *Aspects of the novel* (1937). Son personajes "planos" los construidos a base de una o de pocas marcas o cualidades. Resultan por ello toscos, estáticos, pobres, enunciadores de discursos muy poco variados y de comportamiento muy predecible y repetitivo. El "personaje plano" ha sido elaborado con pocos materiales, de modo que su caracterización estática le hace fácilmente reconocible y recordable y, por ello, asociable al **tipo**.

El "personaje redondo", por el contrario, ha sido caracterizado con tal número y calidad de rasgos, que le asimilan a un sujeto con psicología propia y **personalidad individual**. El "personaje redondo" es el resultado de la creación de un verdadero **carácter**, llamado a desempeñar papeles relevantes en los universos narrativo y dramático. La prueba de fuego a la que Forster somete a los "personajes redondos" es ver si son capaces o no de sorprendernos de manera eficaz y convincente. El "personaje redondo" aporta calidad al relato en términos de **verosimilitud** (lo hace más "legible" y "creíble") y de mimesis (resulta ser un trasunto más fiel de la vida real). Para Forster

son, por ejemplo, claros exponentes de "personajes redondos", los de *Guerra y paz*, de Tolstói, los de Dostoievsky y algunos de Proust.

En el orden de la imagen los personajes planos serían los personajes del arte sumerio, egipcio o románico, alucinados por la luz cenital, toscos e inexpressivos, dominados por la obsesión de la transcendencia. Los personajes "redondos" serían los del arte barroco y del arte flamenco, sobre todo a partir de Frans Hals. Pero es evidente que esta clasificación, por elemental, ha de tomarse con las debidas cautelas. El personaje gótico da ya muestras suficientes de individualidad. La pareja real del claustro de Burgos (siglo XIV) representa a la pareja real compuesta por S. Fernando y doña Beatriz de Suavia, y muestra el momento en el que el rey entrega el anillo a la reina. Su vitalidad juvenil y optimista y la riqueza de sus expresiones idealizadas acreditan la representación de unos "personajes redondos" que pueden incluirse entre lo mejor del gótico europeo. En la narrativa audiovisual son personajes "planos", por ejemplo, los de la telenovela latinoamericana y personajes "redondos" los de la temporalidad psicológica, la focalización interna y el monólogo interior; los de Marguerite Duras y los de Bergman, los de *Greed (Avaricia, 1923)*, de Stroheim; el profesor de *Der blaue Engel (El ángel azul, 1929)*, de Sternberg; los de *The Magnificent Ambersons (El cuarto mandamiento, 1942)*, de Welles.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUCHARD, A., *La langue théâtrale*, París, Armand et Labat, 1878.
- BAYLEY, J., "Character and consciousness", *New Literary History*, V, 2 (1974), págs. 225 y ss.
- BOURGEOIS, J., "Le personnage dramatique au théâtre et au cinéma", *La Revue du Cinéma*, 6 (1947), págs. 42 y ss.
- BRUYERE, La, *Les caractères*, París, Union Générale d'Éditions, 1963.
- CAPIN, J., "Le personnage dramatique et la télévision", *Études Cinématographiques*, 16-17 (1962), págs. 57 y ss.
- CRITTENDEN, C., "Fictional characters and logical completeness", *Poetics*, 11 (1982), págs. 331 y ss.
- DINU, M., "Individualité et mobilité des personnages dramatiques", *Cahiers de Linguistique Théorique et Appliquée*, XI, 1 (1974), págs. 45 y ss.
- , "Continuité et changement dans la stratégie des personnages dramatiques", *Cahiers de Linguistique Théorique et Appliquée*, X (1973), páginas 5 y ss.
- FORSTER, E. M., *Aspects of the novel*, Londres, Edward Arnold, 1937.
- FREEMAN, A., *Dictionary of fictional characters*, Boston, The Writer Inc. Publ., 1974.
- GARCÍA NOVO, E., *La entrada de los personajes y su anuncio en la tragedia griega*, Madrid, Facultad de Filología, Universidad Complutense, 1981.
- GARVEY, J., "Characterization in narrative", *Poetics*, 7 (1978), págs. 63 y ss.

- c) **Seymour Chatman** tercia en el debate y, sin compartir las tesis de Bradley, afirma que la conclusión a la que han llegado sus detractores es absurda. El personaje, como soporte de la conservación y transformación del sentido en el relato, exige, en efecto, que admitamos cierto grado de verdad y de consistencia (**pacto de la verosimilitud**) o no entenderemos nada de la historia que el autor trata de contarnos.

La construcción del personaje dramático

El personaje dramático debe ser entendido en la narrativa audiovisual como **sujeto de acción** (elemento de la estructura narrativa) y **sujeto de actuación** (elemento de la estructura dramática). El personaje es una instancia enunciativa vicaria (un delegado del autor). Desde este punto de vista es una "propuesta textual" abierta y al encuentro de su lector. Su objetivo es facilitar la legibilidad, la amenidad y la "complicidad" de éste. Pero, para entender cabalmente el verdadero sentido del personaje, es necesario dar un salto de la semiótica a la semántica y a la poética. El personaje en cuanto "sujeto de acción" forma parte del contenido de la historia. En cuanto "sujeto de actuación" es, sí texto ficcional, pero encarnado gracias a la interpretación de un actor. En este aspecto el personaje dramático es una **doble propuesta: del autor escénico** al encuentro de su público en cuanto "lectores reales y concretos", y **del actor-intérprete** que representa el papel. En la convergencia de esa doble propuesta estriba la construcción del personaje dramático.

El personaje y el actor (su orden de existencia)

Pirandello en *Seis personajes en busca de autor* reflexiona sobre la identidad del personaje respecto a la identidad del actor y sobre los efectos de sus respectivas funciones en orden a la verosimilitud del texto dramático. La función del actor subraya la doble modalidad (del "ser" y del "parecer") del personaje. Consiste en "hacer parecer verdadero lo que no lo es" y en "dar vida sobre el escenario a personajes de la imaginación".

Confluye en el personaje dramático un doble orden de existencia: la existencia cultural del personaje y la existencia biográfica del actor. No sería tan propio hablar de su existencia "histórica" porque los personajes, cuando se convierten en metaculturales (Ulises, Hamlet, Don Quijote, etc.) concitan más atención y reconocimiento que sus propios autores, a los que sustituyen y sobreviven. Pirandello pone en boca de uno de sus personajes: "Nosotros somos seres vivos, más vivos que los que respiran y se mueven".

El actor se hace, el personaje "nace". "Se nace a la vida árbol, o pájaro... o personaje". La identidad del personaje proviene del discurso del autor, es decir, de su unidad de sentido ("somos muchos al mismo tiempo y siempre distintos y siempre sin perder la ilusión de ser uno solo"). En el orden constructivo o poético esa "unidad de sentido" del personaje se traduce en cierto grado de coherencia interna, que garantice su doble función de instancia delegada del autor y de garante de la legibilidad y comprensión del texto.

La naturaleza incompleta del personaje dramático

El interés dramático de los personajes estriba en el hecho de ser incompletos. "El autor que nos crió vivos no pudo o no quiso incluirnos en la escena". **El personaje es incompleto:**

- a) porque él propiamente no comparece en escena (sólo lo hace el actor);
- b) porque el sujeto sólo consume y cierra su verdadero sentido con la muerte (mientras hay vida hay discurso), pero el personaje, en cuanto criatura de ficción, no muere jamás. Es incompleto, en suma, porque no se agota y cierra su sentido.
- c) porque cada personaje es un *asemantema* (Guillaume) que encuentra sus infinitas vidas posibles en los infinitos actos expresivos y diferenciales de los sucesivos actores que lo interpretan y le dan encarnadura.

La grandeza narrativa y dramática del personaje no es la muerte, sino la vida. No una vida para la eternidad, sino la supervivencia en el actor. Un personaje de la obra de Pirandello provoca el siguiente diálogo:

- ¿Ustedes qué quieren aquí?...
- Vivir; queremos vivir.
- ¿Para la eternidad?
- No. Vivir en ustedes (los actores, se entiende).

El personaje dramático, expresión y verdad

El personaje es un ser sin expresión y esto plantea serios problemas. Si admitimos con Eduardo Nicol (*Metafísica de la expresión*) que la expresión funda la ontología humana porque es el primer dato fenoménico que nos ofrece el hombre en cuanto hombre y porque ese dato aparece como elemento antecedente y conectivo respecto a todos los demás, habría que concluir que el personaje no es humano; sólo es humano el actor.

Tema 5

Carácter y personaje

Sumario: El carácter y el personaje.- La narrativa psicológica y la comedia de caracteres.- El debate contemporáneo sobre el personaje (A. C. Bradley, L. C. Knights y el Scruting Group, S. Chatman).- La construcción del personaje dramático.- El personaje y el actor (su orden de existencia).- La naturaleza incompleta del personaje dramático.- El personaje dramático (expresión y verdad).- Personajes redondos y personajes planos.

El carácter y el personaje

Originaria y etimológicamente el carácter (*jarassein*) consistió en la forma de tallar las estacas, con las que delimitar un campo de otro. Por extensión pasó a significar sucesivamente el deslinde mismo de dos campos o municipios y, aplicado al arte del teatro, la máscara, cuya rígida expresión servía para “deslindar” visualmente el papel asignado a cada uno de los actores.

A partir de Shakespeare los **caracteres** comienzan a entenderse en su definitiva acepción moderna, como las “peculiaridades individuales del personaje” aplicadas a las artes de la representación escénica. El discurso dramático, como el discurso narrativo, más en cuanto **mimesis** que en cuanto **diégesis**, copiaron de la escena de la vida misma la existencia de una serie de rasgos individuales, que actúan como soportes y modelos de comportamiento. De ahí a dotar a los personajes del drama y la novela de una presunta psicología para explicar sus conductas y reacciones había solamente un paso, que dio sin pudor alguno la novela del siglo XIX. Sin embargo el **carácter** no revela sino un aspecto del personaje. Muestra el predominio de un

rasgo sobre los demás. Un ejemplo patente podría ser *El jugador*, de Dostoievsky, o *El avaro*, de Molière.

La narrativa psicológica

Propp había distinguido dos clases de narrativa: una impostada sobre el **eje de la trama**. Podríamos reconocerla como una **narrativa no psicológica** en la cual acciones y acontecimientos responden a su propio estatuto impersonal e intransitivo. En ella militan los formalistas rusos. Tomachevsky, por ejemplo, sostenía que “el héroe casi no es necesario a la historia”. Esto podía ser válido hasta los cuentos del Renacimiento.

Existe, según Propp, otra narrativa impostada sobre el **eje de los caracteres**, que podría ser reconocida como **narrativa psicológica**, en la cual acciones y acontecimientos responden al estatuto del personaje. Su existencia es patente desde *Don Quijote* a *Ulises*.

La **comedia de caracteres**, entendida en un sentido tradicional, hace su entrada en el cine en 1925 con *Lady Windermere Fan* (*El abanico de Lady Windermere*), de Lubitsch. Dos años antes Chaplin, en *A Woman of Paris* (*Una mujer de París*, 1923), había diseñado ya el relato dramático, de tal modo que puede afirmarse que el estudio de caracteres en el cine moderno encuentra en ese relato un punto de partida, que llegaría a su plenitud con directores como William Wilder.

El debate contemporáneo sobre el personaje

Entre los autores contemporáneos conviene distinguir tres posturas respecto al estudio de los personajes como caracteres:

- a) **A. C. Bradley**, conocido por sus estudios sobre las tragedias de Shakespeare, sostiene que el carácter de los personajes no puede hallarse mediante una simple lectura del texto. Decir, por ejemplo, que “Yago es un malvado” apenas tiene sentido. Es necesario llevar a cabo un *re-scanning* o exploración atenta y rigurosa de las causas, de lo que piensan de él los restantes personajes e incluso de la imagen que Yago tiene de sí mismo, etc.
- b) **L. C. Knights y el Scruting Group** reprochan a Bradley el haber tratado a los *dramatis personae* de Shakespeare como si fueran personajes de la vida real. Frente a la **verdad** que Pirandello reclama para los personajes, Knights y el Scruting Group sostienen que no son sino abstracciones y precipitados de palabras. Puro texto, para el que carece de sentido cualquier atribución de esencias psicológicas.

namiento de recurrencias y correferencias. De este funcionamiento son responsables, por encima de cualquier otro factor, los personajes del relato, que se convierten, como hemos repetido, en “soportes de la conservación y transformación del sentido”. Entre los elementos causantes o favorecedores de la recurrencia y la correferencia figuran:

- El nombre propio;
- Los sustitutos pronominales y funcionales;
- El espacio (decorado) y el ámbito en su relación metafórica o metonímica con el personaje (Wellek y Warren);
- La descripción de elementos físicos (vestuario, objetos, etc.);
- Los personajes ayudantes y oponentes (concretan con frecuencia de manera indirecta o metonímica algunas de las cualidades físicas, psicológicas o morales del personaje a que se refieren);
- La referencia a historias conocidas, que están como “escritas en el extra-texto global de la cultura” (Ph. Hamon) y funcionan como una restricción del campo de libertad y una predeterminación del destino de los personajes (por ejemplo, la imagen de un santo patrón en los diferentes cuadros de un retablo);
- El microrrelato o **maqueta**, que funciona en el interior de la obra narrativa como una reproducción a pequeña escala. Es como si la obra se citase a sí misma, como un texto “en abismo” o una construcción anagramática, que hace comprensible y predecible el sentido de la obra total y de los personajes. Así, por ejemplo, sucede en *The Letter (La carta, 1940)*, de Billy Wilder.

Cuando hemos descrito los procedimientos diferenciales para la designación del héroe, siguiendo a Ph. Hamon, lo que hemos hecho en realidad ha sido establecer una tipología. Tales procedimientos no se dan de ordinario en estado puro y esquemático. Se mezclan o sobredeterminan, se neutralizan, entran en redundancia y se someten en ocasiones a un juego decepcionante de alternancias y oposiciones.

Su funcionamiento tiene mucho que ver no sólo con el estilo del autor, sino también con la “gramática de los géneros”. Así, por ejemplo, se ha señalado que en el cuento popular se hace reconocer con frecuencia al héroe como tal, para poder desenmascarar al “usurpador” o “falso héroe”.

BIBLIOGRAFÍA

- ABIRACHED, R., *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, París, Grasset, 1978.
- CASTILLA DEL PINO, C., “Don Quijote, la lógica del personaje”, *Revista de Occidente*, 3 (1980), págs. 23 y ss.
- CHARBONNEAU, R., *Connaissance du personnage*, Montreal, Éditions de l'Arbre, 1944.
- CIRRE, J. F., “El protagonista múltiple y su papel en la reciente novela española”, *Papeles de Son Armadams*; 98 (1964), págs. 159 y ss.
- ECO, U., “Los personajes”, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1975, págs. 213 y ss.
- FEENEY, D. C., “Epic hero and epic fable”, *Comparative literature*, XXXVIII, 2 (1986), págs. 137 y ss.
- FISHER, J., *Funny Way to be a Hero*, Londres, Paladin, 1976.
- GARCÍA NOVO, E., *La entrada de los personajes y su anuncio en la tragedia griega*, Madrid, Facultad de Filología, Universidad Complutense, 1981.
- GARVEY, J., “Characterization in narrative”, *Poetics*, 7 (1978), págs. 63 y ss.
- GENETTE, G., *Figures. Essais*, París, Éditions du Seuil, 1966.
- GULLÓN, R., *Psicologías de autor y lógicas del personaje*, Madrid, Taurus, 1979.
- HAMON, Ph., “Pour un statut sémiologique du personnage”, en VV.AA., *Poétique du récit*, París, Éditions du Seuil, 1977, págs. 115 y ss.
- MAURIAC, F., *Le romancier et ses personnages*, París, Correa, 1933.
- SANCHIS SINISTERRA, J., “Personaje y acción dramática”, en AA.VV., *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1985, págs. 97 y ss.
- SAVATER, F., *La tarea del héroe*, Madrid, Taurus, 1982.
- STANISLAVSKY, C., *La construcción del personaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1975.
- STANZEL, F. K., “Teller Characters and Reflector. Characters in Narrative Theory”, *Poetics Today*, II, 2 (1981), págs. 5 y ss.
- TODOROV, Tz., “Les homes récits”, *Poétique de la Prose*, París, 1971.
- VV.AA., *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1985.

6. El comentario explícito

Sucede a veces que es el texto mismo el que alude al héroe, designándolo y nombrándolo explícitamente como tal. Se llama al héroe “héroe” y al traidor “traidor”, o se califica de la misma forma explícita a las acciones que llevan a cabo como “buenas” o “malas” respectivamente. En *Hud* (1963), de Martin Ritt, el héroe (Paul Newman) se autocalifica de “malo”, y al final de *Jagged Edge* (*Al filo de la sospecha*, 1985), guión de Joe Eszterhas y dirección de Richard Marquand, el personaje Sam, dice a Teddy (la abogada que acaba de dar muerte a su “cliente” asesino): “Que se joda. Era basura”.

7. Los procedimientos evaluativos de función metalingüística

Las alusiones al héroe no siempre son tan expresas y directas. En ocasiones el texto habla de sí mismo, de sus estructuras, valores y hasta modos de consumo. Se sirve para ello de párrafos evaluativos o modalizantes. Indirectamente califican y determinan al héroe en cuanto a su proximidad/distancia con respecto a principios (“verdadero/falso”, “cierto/erróneo”, etc.), normas (“normal/anormal”, “conforme/disconforme”, etc.) o valores (“feliz/desgraciado”, “libre/cautivo”, etc.).

Tales alusiones indirectas, a manera de **paráfrasis**, tienden a escoltar a los personajes/acciones/escenarios (espacio y tiempo) en cuanto son referente u objeto de códigos, prescripciones o prohibiciones institucionalizadas (leyes, rituales, programas, gramáticas particulares o instrucciones de uso).

En este dominio de construcciones es donde el narrador y los personajes encuentran un terreno abonado para manifestar la **competencia cultural** de otros/s personaje/s en tres aspectos, que pueden ser considerados a su vez como tres competencias:

- **El lenguaje** (el “saber decir”):

El discurso de los personajes da pie a un comentario o alusión sobre su modo de hablar (“claro/directo/inseguro/gramaticalmente incorrecto”, etc.). La competencia o incompetencia del lenguaje es a veces un elemento puramente mimético del personaje. Así en el personaje Sam, de *Jagged Edge* (*Al filo de la sospecha*, 1985), filme dirigido por Richard Marquand; otras, es un elemento diegético, como ocurre con la protagonista (Audrey Hepburn) de *My fair Lady* (1964), dirigida por George Cukor.

- **La pericia o técnica** (el “saber hacer”):

Da origen a comentarios o alusiones sobre el modo de actuar (personajes “torpes/hábiles/eficaces/concienzudos”, etc.). En *The Godfather* (*El padrino*, 1972), de Francis Ford Coppola, Michael Corleone, que ha sido abofeteado por el policía Maklasky, vendido a Solozzo, se ofrece a darle muerte en el restaurante Louis. Es instruido sobre el modo de hacerlo y sobre el modo de deshacerse de la pistola. El texto visual muestra, después del asesinato, al arrojar al suelo la pistola, el torpe resultado y su impericia de novato.

- **La “mundanidad” o relación social convencional** (el “saber vivir”):

Fundamenta comentarios o alusiones a propósito del modo en que el personaje se relaciona con los demás en la vida cotidiana, mediatizada por normas, contratos, ritos, costumbres y protocolos (“urbanidad”): personajes “marginales/groseros/refinados/mundanos/respetuosos/disconformes”, etc. En *Rebeca* (1940), de Hitchcock, el personal de servicio de Manderlick hace una detallada exposición de las “incompetencias” en materia de refinamiento y relaciones sociales de la segunda “Señora de Winter”: no le gusta el tenis, no monta, no baila la rumba, no sabe navegar, no conoce “el arte de las flores”, no sabe elegir el figurín adecuado para el baile de desfiles, no es culta, carece de ingenio, de relación con gentes de linaje, es torpe y rompe el Cupido chino, no sabe tratar al servicio, “parece más la criada que la señora de la casa”, etc.

El gánster es un personaje-tipo que está en posesión de las tres competencias.

8. La redundancia de marcas recodificadas

Todo relato es un hecho de comunicación. Glosando a K. Tobey podemos decir que el relato funciona (adquiere sentido) por ser objeto de una quintuple codificación:

- en cuanto lengua;
- en cuanto obra;
- en cuanto narración;
- en cuanto incluida en un determinado sistema semiótico (literario, verbal, icónico, audiovisual, etc.);
- en cuanto incluida en un género narrativo (aventuras, cine negro, *western*, etc.).

Son como cinco dimensiones del carácter sistemático del relato. La comunicación y la comprensión de su sentido se deben al funcio-

1. La calificación diferencial

El personaje sirve de soporte a cierto número de calificaciones, que no poseen o poseen en menor grado los otros personajes:

- representado/aludido o “citado”;
- con “marcas”/sin “marcas”;
- con genealogía/sin genealogía;
- con nombre propio/anónimo o sin nombre;
- descrito/no descrito;
- con *leitmotiv*/sin *leitmotiv*;

2. La distribución diferencial

El modo de su ubicación estratégica en el tejido textual:

Héroe

Aparición en momentos fuertes del relato: comienzo, clímax de la intriga, desenlace.

Aparición frecuente o sistemática.

Personaje secundario

Aparición en momentos débiles (transiciones, descripciones, etc.)

Aparición infrecuente o episódica.

3. La autonomía diferencial

Héroe

Aparece sólo o en compañía de cualquier otro personaje.

Dispone a la vez de monólogo y de diálogos.

Se desplaza con libertad y facilidad en el espacio (movilidad topológica)

Personaje secundario

Aparece en compañía de otros.

Interviene solamente en los diálogos.

Está generalmente confinado en un lugar con escasa movilidad.

4. La funcionalidad diferencial

El rango del personaje surge a partir de un corpus determinado y *a posteriori*. Empezamos a comprender el sentido y rango de un personaje, cuando ya se ha concluido el relato. Es necesario, por consiguiente, referirse a la globalidad del texto narrativo. Los personajes aparecerán de este modo:

Héroe

Como **mediador**, resuelve las diferencias.

Constituido sólo por un **ser** y un **hacer** (personaje **descrito** y a la vez **representado** en acción).

En relación con un oponente, al que vence.

Recibe información (modalidad del **saber**).

Recibe la cooperación (modalidad del **poder**) de ayudantes.

Participa en un **contrato** inicial (modalidad del **querer** y el **deber**) que le pone en relación con el objeto de un deseo, que cumple y alcanza al final del relato.

De este modo **liquida** la falta o carencia inicial.

Personaje secundario

No **mediador**.

Constituido sólo por un **ser** (personaje simplemente **descrito**), o por un **decir** (personaje simplemente **citado**).

O no tiene oponentes o fracasa ante ellos.

No recibe información de otros.

No tiene ayudantes.

No participa en el contrato inicial.

No liquida la falta o carencia inicial.

5. La predesignación convencional

El género define *a priori* al héroe. Funciona como un código compartido por el emisor y el receptor, que hace previsible y predecible el relato. La taxonomía narrativa intergéneros da razón de las peculiaridades de los códigos respectivos (el del *western*, del cine de aventuras, de terror, del cine negro, etc.) que suponen la existencia de **emblemas** que definen a sus héroes. Para identificarlos como **marcas** basta con estar en posesión de esa “gramática del género”.

- GARCÍA JIMÉNEZ, J., *La imagen narrativa*, Madrid, Paraninfo, 1995.
- GARVEY, J., "Characterization in narrative", *Poetics*, 7 (1978), págs. 63 y ss.
- GENETTE, G., *Figures. Essais*, París, Éditions du Seuil, 1966.
- GLOWINSKI, M., "On the first-person novel", *New Literary History*, IX, 1 (1977), págs. 103 y ss.
- GOHOT-MERSCH, C., *La parole des personnages en Travail de Flaubert*, París, 1983.
- GULLÓN, R., *Psicologías de autor y lógicas del personaje*, Madrid, Taurus, 1979.
- HAMON, Ph., "Pour un statut sémiologique du personnage". en VV.AA., *Poétique du récit*, París, Éditions du Seuil, 1977, págs. 115 y ss.
- HARVEY, W. J., *Character and the Novel*, Nueva York, Ithaca, 1966.
- PRADA OROPEZA, R., "El estatuto del personaje", *Semiosis*, 1 (1978), págs. 25 y ss.
- ROJAS, M., "Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo", *Dispositivo*, V-VI, 15-16 (1980-81), págs. 19 y ss.
- ROMBERG, B., *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Estocolmo, Almqvist and Wiksell, 1962.
- ROUSSET, J., *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, París, Librairie José Cortí, 1973.
- STANZEL, F. K., "Teller Characters and Reflector. Characters in Narrative Theory", *Poetics Today*, II, 2 (1981), págs. 5 y ss.

Tema 4

La designación del héroe

Sumario: Procedimientos diferenciales para la designación del héroe: calificación, distribución, autonomía y funcionalidad diferenciales.- Predesignación convencional, comentario explícito, redundancia, procedimientos evaluativos de función metalingüística.- El lenguaje, la técnica y la "mundanidad".- La redundancia de marcas recodificadas.

Los procedimientos diferenciales para la designación del héroe

Es claro que la determinación de cualquier personaje depende, por consiguiente

- del tipo de **relación con la función** o funciones (virtuales o actualizadas) que asume;
- del tipo de **modalidades**, de que aparece investido (**querer, saber, poder y deber**);
- del modo particular de **integrarse** (isomorfismo, sincretismo, etc.) en las clases de **personajes-tipo**;
- de su modo de relación, en cuanto "actuante" con otros "actuantes";
- de su **distribución** en el seno del relato (texto) en su totalidad; y
- del haz de **calificaciones y roles temáticos**, de que es soporte.

Dicho esto, ya podemos establecer, con Hamon, algunos procedimientos diferenciales para la designación e identificación del héroe:

	único	reit.	dir.	ind.	graf.	verb.	icon.	verboic.	virt.	func.
P1	+	0	+	0	+	0	+	0	0	+
P2	0	+	0	+	0	+	0	0	+	0
P3	0	+	+	0	0	0	0	+	0	+
P4	0	+	+	0	+	0	0	0	0	+
P5	+	0	0	+	0	0	0	+	+	0

Categorías modales

Estos diez modos de determinación de los personajes corresponden a cuatro **categorías modales**: los **modos iterativos** o **frecuentativos** (una sola vez/varias veces), los **modos de la representación** (directa o indirecta), que inducen a la existencia de las figuras retóricas (por ejemplo, la metonimia), los modos alusivos a la **sustancia de los significantes** (gráficos, verbales, icónicos y verboicónicos, que aluden al discurso propio de los diferentes sistemas semióticos) y, por fin, los **modos de la funcionalidad** (virtual y funcional).

De su aplicación a los cinco personajes propuestos en el cuadro, los más determinados son P3 y P4. Ambos son calificados de un modo directo y reiterado por acciones que tienen que ver con el desarrollo de la intriga. Se oponen entre sí únicamente por el sistema semiótico en que se incluyen: P3 en un sistema audiovisual (cine, televisión, vídeo) y P4 en un sistema gráfico (cuento, novela, etc.). Le sigue P1, calificado una sola vez y de modo directo por escrito, pero de tal manera que la determinación se incluye a su vez en un sistema icónico (por ejemplo, en un cartel o un visionado de diapositivas), de tal manera que resulte importante para la comprensión del relato. Puede tratarse igualmente de la determinación del personaje del héroe en un sistema pictográfico: cómic.

Menos determinado está P2 aludido varias veces y de manera indirecta en un sistema verbal o sonoro (la radio, por ejemplo), de manera que tal determinación no influye en el desarrollo de la historia. Finalmente P5 es objeto de una única determinación en un sistema audiovisual, pero de un modo indirecto y sin influencia en el desarrollo de la acción principal. Es el modo de determinación propio de un personaje secundario.

A partir de los modos de determinación se pueden establecer las jerarquías de los personajes, tal como postulábamos al referirnos a los problemas metodológicos del análisis. Advertíamos que no conviene sobrevalorar, sin embargo, los criterios cuantitativos. La reiteración, aplicada a una calificación, lo que aduce en algunas ocasiones, no es el orden de importancia del personaje, sino la presencia de una figura retórica (la hipérbole). Un personaje, que aparece en la historia be-

biendo reiteradamente, equivale a afirmar de él que es "muy borracho", o que "está alcoholizado".

La clasificación de los personajes por sus modos de determinación

De todo lo que llevamos dicho se desprende que para describir y analizar el universo de los personajes necesitamos tres elementos fundamentales:

- Predicados del "ser" y/o del "hacer";**
- Sujetos**, en cuanto tales y/o en cuanto **objetos de la acción;**
- Reglas** (deseo, comunicación y participación).

Las reglas son los elementos, normas o postulados que limitan las posibilidades de combinación de unos personajes-signo con otros. Pueden ser de varios tipos: lingüísticas, estéticas, ideológicas, etc. En cumplimiento de esas **reglas**, al tratar de clasificar a los personajes por sus modos de determinación, como paso previo a la identificación de su significado, aplicamos

Criterios cuantitativos (señalamiento explícito de un número variable de marcas o rasgos constitutivos de la **etiqueta semiótica** y aportados por el texto acerca de un personaje); y

Criterios cualitativos (señalamiento de predicados del ser y del hacer):

- **directos** (a base de información aportada por el propio personaje); e
- **indirectos** (a base de información aportada por otras instancias del relato: autor, narrador, otros personajes-actores, etc.).

BIBLIOGRAFÍA

- CARADEC, F., *Le primi eroi*, Garzanti, 1962.
- CASTILLA DEL PINO, C., "Don Quijote, la lógica del personaje", *Revista de Occidente*, 3 (1980), págs. 23 y ss.
- CIRRE, J. F., "El protagonista múltiple y su papel en la reciente novela española", *Papeles de Son Armadams*, 98 (1964), págs. 159 y ss.
- CHARBONNEAU, R., *Connaissance du personnage*, Montreal, Éditions de l'Arbre, 1944.
- CRITTENDEN, C., "Fictional characters and logical completeness", *Poetics*, 11 (1982), págs. 331 y ss.
- CULLER, J., "El personaje", *La poética estructuralista*, Barcelona, Anagrama, 1978, págs. 325 y ss.
- ECO, U., "Los personajes", *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1975, págs. 213 y ss.

diferencian sólo a algunos) y la **exclusividad** (aquellos que diferencian sólo a uno).

4. **Clasificación de las etiquetas semánticas**, atendiendo a los elementos que las constituyen: calificaciones o funciones.
5. **Especificación de las etiquetas semánticas compartidas** (personajes semánticamente sinónimos, por ejemplo, dos personajes ricos, sexualmente indiferenciados, valientes y amorales).
6. **Introducción de escalas de gradación y modulación** (subblemas lógicos y diferenciales semánticos) para eliminar las sinonimias o subrayar los rasgos pertinentes de cada personaje. Así, por ejemplo, el eje semántico de **origen** puede dar lugar a los subblemas "autóctono", "emigrante", "foráneo", "intruso", etc. y el eje **ideología** a los polos

reaccionario	progresista
-3 -2 -1 0 +1	+2 +3

7. **Determinación ulterior de la identidad** mediante una aplicación de los principios que generan el **cuadrado semiótico**: contradicción, contrariedad, implicación, complementariedad y equivalencia, atendiendo a los rasgos distintivos del personaje, tal como aparecen sucesivamente en las diversas situaciones narrativas (en cuanto verdadero, falso, oculto o engañoso) y en relación con los otros personajes.

Personajes	ejes semánticos elegidos					
	sexo	origen	ideología	dinero	honradez	fortaleza
P1	+	+	+	+	+	+
P2	+	+	+	+	+	+
P3	+	0	0	0	+	+
P4	0	+	+	0	+	+
P5	+	0	0	0	+	+

Lectura: P1 y P2 son personajes de la misma clase (semánticamente sinónimos). También lo son P3 y P5. Ambas binas se oponen. P4 se opone globalmente, tanto a (P1 P2) como a (P3 P5). El grado mayor de determinación corresponde a P1 y P2. Le siguen en orden decreciente P4 y (P3 P5). El mismo esquema es aplicable a las funciones (tipos de acción que asumen los personajes, considerada desde el punto de vista de su eficacia en el desarrollo de la intriga).

Personajes	recibe funciones: ayuda	recibe mandato	acepta contrato	recibe información	recibe un bien	lucha y vence
P1	0	0	0	+	+	0
P2	+	0	0	+	+	0
P3	+	+	+	+	+	+
P4	0	0	0	+	+	0
P5	+	+	+	+	+	0

Lectura: P3 y P5 son los más determinados. Se oponen funcionalmente porque ambos asumen las funciones del héroe, pero la última función (lucha y vence) designa a P3 como verdadero protagonista. P1 y P4 son funcionalmente sinónimos y están menos determinados que P2. Las funciones 4 y 5 (recibe información y recibe un bien) no son pertinentes para la definición de personajes, puesto que son funciones asumidas por todos ellos.

Puede aplicarse, en fin, este mismo esquema para determinar al personaje por sus calificaciones: funcionales/virtuales, únicas/reiteradas, directas/indirectas, exclusivas/compartidas, etc.

Sin embargo hay que considerar que todo análisis narrativo viene obligado en un momento o en otro a distinguir entre los **predicados del ser** (calificaciones) y los **predicados del hacer** (funciones), o, si se quiere, entre los enunciados descriptivos (Greimas los llama "atributivos") y los enunciados narrativos.

Su aparición en el relato funciona como un fenómeno de apertura/clausura de la secuencia narrativa, en la que se opera la transformación. Así, por ejemplo, decir de un personaje que es rico o mostrarle como tal, aparecerá, o después de un proceso de enriquecimiento, o antes de un proceso de empobrecimiento.

El proceso se cumplirá inexorablemente en la mente del lector/oyente/espectador aun cuando no tenga propuesta gráfica, visual o auditiva expresas. El personaje funciona a la manera de factor homeostático del relato. Aunque cambien las atribuciones sigue siendo soporte del sentido (legibilidad del texto).

Conviene, sin embargo, no sobrevalorar los criterios cuantitativos. Los modos de determinación del personaje (supuesto ya que los factores de esa determinación son las calificaciones y las acciones) son el único/reiterado, directo/indirecto, gráfico/verbal, icónico/verboicónico y, por fin, virtual/funcional.

- , "Continuité et changement dans la stratégie des personnages", *Cahiers de Linguistique Théorique et Appliquée*, X (1973), págs. 5 y ss.
- FISHER, J., *Funny Way to be a Hero*, Londres, Paladin, 1976.
- GARVEY, J., "Characterization in narrative", *Poetics*, 7 (1978), págs. 63 y ss.
- GREIMAS, A. J., "Les actants, les acteurs et les figures", en CHABROL, Cl. (Ed.), *Sémiologie narrative et textuelle*, París, Larousse, 1973.
- HAMON, Ph., "Pour un statut sémiologique du personnage", en VV.AA., *Poétique du récit*, París, Éditions du Seuil, 1977, págs. 115 y ss.
- HARVEY, W. J., *Character and the Novel*, Nueva York, Ithaca, 1966.
- LOTTE, F., *Dictionnaire des personnages fictives de la Comédie Humaine*, París, J. Corti, 1956.
- MAURIAC, F., *Le romancier et ses personnages*, París, Correa, 1933.
- POLTI, G., *L'art d'inventer les personnages*, París, 1912.
- PRADA OROPEZA, R., "El estatuto del personaje", *Semiosis*, 1 (1978), págs. 25 y ss.
- ROJAS, M., "Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo", *Dispositivo*, V-VI, 15-16 (1980-81), págs. 19 y ss.
- SEGOLIN, F., *Personagem e anti-personagem*, Sao Paulo, Cortez & Moraes, 1978.
- STANZEL, F. K., "Teller Characters and Reflector. Characters in Narrative Theory", *Poetics Today*, II, 2 (1981), págs. 5 y ss.

Tema 3

El análisis del personaje

Sumario: Metodología para el análisis del significado narrativo del personaje.- Factores constitutivos del "valor narrativo" del personaje.- Lectura inocente, determinación del inventario, jerarquización de los ejes retenidos, clasificación y especificación de las etiquetas semánticas, escalas de gradación y modulación (subemblemas lógicos y diferenciales semánticos).- Categorías modales.- Clasificación de los personajes por sus modos de determinación.- Criterios cuantitativos y cualitativos, directos e indirectos.

Metodología para el análisis del significado narrativo del personaje

El significado o **valor narrativo** de un personaje no se constituye sólo por **repetición** (recurrencia de marcas, sustitutos, **leitmotifs**, etc.), ni sólo por **determinación** (acumulación y transformación progresiva: de lo menos a lo más determinado), sino también por **oposición** (recuérdense los tres ejes o principios constitutivos del cuadrado semiótico) en relación con otros personajes del enunciado narrativo. El análisis del significado narrativo comporta una sucesión de problemas metodológicos a lo largo de un proceso, que ahora describimos:

1. **Lectura inocente**, neutral, del relato y, al mismo tiempo "sintomal" (Althusser) del personaje o personajes.
2. **Determinación del inventario general** de los ejes semánticos pertinentes (origen, sexo, ideología, clase social, etc.).
3. **Jerarquización de los ejes retenidos** según un orden, que va de la **generalidad** (aquellos que sirven para diferenciar a todos los personajes del relato) a la **especificidad** (aquellos que

- El Napoleón registrado en un diccionario (= personaje-signo referencial);
- El Napoleón registrado en una conversación o en un artículo periodístico (= personaje en enunciado literario o verbal no narrativo);
- El Napoleón en un manual de Historia (= personaje en enunciado narrativo no ficcional);
- El Napoleón en *Guerra y Paz* de Tolstoi (= personaje en enunciado literario narrativo ficcional);
- El Napoleón en un telediario del 2 de mayo (= personaje en enunciado narrativo audiovisual no ficcional);
- El Napoleón en el filme del mismo título de Abel Gance (= personaje en enunciado narrativo audiovisual ficcional).

Los tres tipos de personajes en cuanto signos

Los semiólogos distinguen tres tipos de signos:

- a) Los que remiten a una realidad del mundo exterior (**signos referenciales**);
- b) Los que remiten a una instancia de enunciación. Son signos de contenido flotante, que no adquieren sentido más que por una relación con una situación concreta del discurso (*hic et nunc*) y por su relación con un acto histórico de palabra. Jakobson los ha llamado **signos deícticos o conectores**;
- c) Los que remiten a otro signo separado del mismo enunciado, próximo o lejano, antecedente o posterior. Su función es cohesiva, sustitutiva, abreviadora y economizadora. Hamon los ha llamado **signos anafóricos**.

Esta triple clasificación nos permite identificar otros tres tipos de personajes en cuanto signos:

Personajes referenciales

Estos personajes remiten a un sentido pleno y fijo, inmovilizado por una cultura y a unos roles, programas, empleos o usos estereotipados. La legibilidad de estos personajes-signo (y, por tanto, también la legibilidad del texto) dependen directamente del grado de conocimiento y participación del lector oyente/espectador en esa cultura. En cuanto signos, estos personajes deben ser **aprendidos y reconocidos**. Son los personajes

- **Históricos** (El rey Sol, Antonio López, Espartaco, Cleopatra, etc.);
- **Mitológicos** (Zeus, Afrodita, Baco, etc.);
- **Alegóricos** (El amor, la caridad, la justicia, etc.);
- **Sociales** (El caballero, el pícaro, el *sberiff*, el gánster, etc.).

Personajes deícticos o conectores

Constituyen indicios de la presencia del autor, del lector o de sus delegados en el texto. Son personajes portavoz: los coros de las tragedias griegas, los interlocutores de los diálogos socráticos, los narradores, Dr. Watson respecto a Sherlock Holmes, etc. En *Il nome della rosa*, de Umberto Eco, adaptada al cine por Jean-Jacques Annaud, (*Der Name der Rose*, 1986), Adso, el novicio que acompaña a Guillermo de Basquerville, es un claro personaje conector, delegado del narratario.

Personajes anafóricos

Desempeñan el papel de signos, ordenadores del relato (R. Barthes), signos mnemotécnicos del lector oyente/espectador, propagadores de los indicios, intérpretes e informadores (Propp), que aseguran los vínculos existentes entre las funciones (por ejemplo, entre el entusiasmo de la princesa y la partida del héroe).

Es importante destacar que los personajes anafóricos hacen referencia al **sistema** propio del relato. Sus atributos o figuras privilegiados son el sueño premonitorio, las confesiones o confidencias, las predicciones, los recuerdos del pasado, los proyectos, la fijación de un programa, etc. Gracias a los personajes anafóricos la obra, como dice Hamon, "se cita a sí misma" y se construye como una especie de tautología.

Los tres tipos de personajes, que acabamos de describir no son excluyentes. Un mismo personaje puede formar parte simultánea o alternativamente de dos o de los tres. Entre ellos el tipo más fecundo para el análisis narratológico es el de los personajes anafóricos.

BIBLIOGRAFÍA

- BOORSTIN, D. J., "From Hero to Celebrity: The Human Pseudo-event", en GUMPER, G. y CATHCART, R. (eds.), *Intermedia. Interpersonal Communication in a Media World*, Oxford, Oxford University Press, 1979.
- BRAIT, B., *A personagem*, Sao Paulo, Atica, 1985.
- CANDIDO, A. (et al.), *A personagem de ficção*, Sao Paulo, Perspectiva, 1976.
- CRITTENDEN, C., "Fictional characters and logical completeness", *Poetics*, 11 (1982), págs. 331 y ss.
- CHARBONNEAU, R., *Connaissance du personnage*, Montreal, Éditions de l'Arbre, 1944.
- DINU, M., "Individualité et mobilité des personnages dramatiques", *Cahiers de Linguistique Théorique et Appliquée*, XI, 1 (1974), págs. 45 y ss.

Tema 2

El estatuto semiológico del personaje

Sumario: La etiqueta semiótica del personaje.- Propiedades de las marcas.- El personaje y los sistemas semióticos.- Los tres tipos de personaje en cuanto signos: personajes referenciales (históricos, mitológicos, alegóricos y sociales).- Personajes deícticos o conectores.- Personajes anafóricos.

La etiqueta semiótica del personaje (Ph. Hamon)

El personaje, cada personaje, está construido y representado en el texto por un conjunto discontinuo y disperso de **marcas**, que podríamos denominar su "etiqueta semiótica".

Propiedades de las "marcas"

Las características de esta etiqueta, verdadero significante del personaje, vienen determinadas en buena medida por las elecciones estéticas del autor, pero en términos generales podemos considerar que sus notas o propiedades son éstas:

1. La **recurrencia** (marcas más o menos frecuentes);
2. La **estabilidad** (marcas más o menos permanentes, que hacen al texto en esa misma medida más o menos legible);
3. La **riqueza** (marcas más o menos numerosas);
4. La **extensión** (marcas más o menos extensas);
5. La **pertinencia** (marcas más o menos adecuadas para expresar la identidad del personaje, desde la exclusiva a la más compartida);

6. La **eficacia** (grado mayor o menor de motivación y de **funcionalidad** de la marca, es decir, grado de presencia e influencia en el desarrollo de la intriga).

Cuando nos referimos a las **marcas** como elementos que constituyen el significante del **signo-personaje**, no podemos olvidar que los significantes del lenguaje audiovisual son de diversa naturaleza (gráficos, fónicos, icónicos, sonoros, musicales, etc.). La pluralidad de significantes diversos no impide la existencia de un único discurso.

Es claro que un texto, cuyas marcas cambiasen en cada proposición, sería ilegible. En este sentido podemos definir al personaje, con Hamon, como un "sistema de equivalencias reguladas, destinado a asegurar la legibilidad del texto". Estudiar al personaje desde una perspectiva semiológica es considerarlo como un **signo** en lugar de aceptar su existencia como dada por una tradición crítica y por una cultura, centradas en la noción de persona. Pero esto implica importantes consecuencias metodológicas. Para que un fenómeno cualquiera dependa de la semiología, es necesario que se den estas cuatro condiciones, expuestas por Emile Benveniste:

- a) Ha de incluirse en un proceso intencional irreversible de comunicación;
- b) Ha de manipular un número finito de signos (léxico);
- c) Ha de contar con un número también finito de reglas (sintaxis) que definan sus modalidades combinatorias; y
- d) Todo esto con independencia de los mensajes producidos o que puedan producirse.

El personaje y los sistemas semióticos

El concepto de personaje

- No es exclusivamente literario;
- Ni exclusivamente antropomorfo. En los filmes de Sjöberg, maestro de Ingmar Bergman, son protagonistas los accidentes naturales. Jean Jacques Annaud erigió a un oso en protagonista en el filme *The Bear (El oso, 1988)*, aunque su error fue precisamente "humanizarlo" en exceso hasta el punto de materializar las ensoñaciones del sentimental plantígrado.
- Ni está ligado a un sistema semiótico determinado;
- Es tanto una construcción del texto como una re-construcción del lector oyente/espectador.

Así, por ejemplo, en el personaje de Napoleón podemos distinguir:

A			XI	XV			XX	XXIII			
B	VIII						XIX				
C		IX y X	XIV	XVI	XVIII				XXV y XXVI		
D		XII y XIII					XCI y XCII				
E				XVII					XXVII	XIX	
F								XXIV		XXVIII	XXX

- A) = Nivel de los desplazamientos;
 B) = Nivel del inicio, medio y fin del relato o **base de la historia**;
 C) = Nivel de las pruebas inicial, central y final del héroe;
 D) = Nivel de las pruebas ligadas al **auxiliar mágico** (adyuvante);
 E) y F) = Niveles de diferenciación entre el héroe y el falso héroe.

Bremond concede a los personajes una mayor importancia que Propp. La secuencia, afirma, "puede en cierta medida deshacerse y desorganizarse para manifestar la evolución sociológica o moral de un personaje. El héroe no es, pues, un simple instrumento al servicio de la acción. Es a la vez fin y medio del relato".

Cada personaje es el agente de aquellas secuencias que le son propias (fraude, seducción, etc.). En este caso la secuencia asume las dos perspectivas. Así Bremond destaca la relación entre algunas **funciones** y la yuxtaposición de cierto número de secuencias, que se superponen, ligan o entrecruzan en el relato. El hecho narrativo supone siempre una elección, la actualización de un devenir entre otros posibles. La **lógica del relato** formula con mayor precisión aquel postulado finalista de Propp: "No proponer jamás una función, sin darle al mismo tiempo la posibilidad de una opción contradictoria".

BIBLIOGRAFÍA

- BRAIT, B., *A personagem*, Atica, Sao Paulo, 1985.
 BREMOND, Cl., *Logique du récit*, París, Éditions du Seuil, 1973.
 CANDIDO, A. (et al.), *A personagem de ficção*, Sao Paulo, Perspectiva, 1976.
 CRITTENDEN, C., "Fictional characters and logical completeness", *Poetics*, 11 (1982), págs. 331 y ss.
 CHARBONNEAU, R., *Connaissance du personnage*, Montreal, Éditions de l'Arbre, 1944.
 FEENEY, D. C., "Epic hero and epic fable", *Comparative literature*, XXXVIII, 2 (1986), págs. 137 y ss.

- FISHER, J., *Funny Way to be a Hero*, Londres, Paladin, 1976.
 GARCÍA LORENZO, L., "La literatura signo actancial: estatuto y función del personaje dramático", en VV.AA., *La literatura como signo*, Madrid, Playor, 1981, págs. 277 y ss.
 GARCÍA NOVO, E., *La entrada de los personajes y su anuncio en la tragedia griega*, Madrid, Facultad de Filología, Universidad Complutense, 1981.
 GARVEY, J., "Characterization in narrative", *Poetics*, 7 (1978), págs. 63 y ss.
 GREIMAS, A. J., "Les actants, les acteurs et les figures", en CHABROL, Cl. (Ed.), *Sémiologie narrative et textuelle*, París, Larousse, 1973.
 GULLÓN, R., *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, Madrid, Taurus, 1979.
 HAMON, Ph., "Pour un statut sémiologique du personnage", en VV.AA., *Poétique du récit*, París, Éditions du Seuil, 1977, págs. 115 y ss.
 HARVEY, W. J., *Character and the Novel*, Nueva York, Ithaca, 1966.
 LOTTE, F., *Dictionnaire des personnages fictives de la Comédie Humaine*, París, J. Corti, 1956.
 MARCUS, S., "Estrategia de los personajes dramáticos", en HELBO, A. (et al.), *Sémiologie de la représentation. Teatro, televisión, cómics*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, págs. 102 y ss.
 MAURIAC, F., *Le romancier et ses personnages*, París, Correa, 1933.
 POLTI, G., *L'art d'inventer les personnages*, París, 1912.
 PRADA OROPEZA, R., "El estatuto del personaje", *Semiosis*, 1 (1978), págs. 25 y ss.
 PROPP, Vl., *Morphologie du conte*, París, Éditions du Seuil, 1970. Versión en castellano: *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1971.
 SEGOLIN, F., *Personagem e anti-personagem*, Sao Paulo, Cortez & Moraes, 1978.
 STANISLAVSKI, C., *La construcción del personaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
 STANZEL, F. K., "Teller Characters and Reflector. Characters in Narrative Theory", *Poetics Today*, II, 2 (1981), págs. 5 y ss.
 VILLEGAS, J., *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo xx*, Barcelona, Planeta, 1973.

mos acontecimientos y personajes, y observó también que los personajes más diversos podían desempeñar **funciones** idénticas. Muchas de ellas se pueden reagrupar lógicamente según ciertas “esferas de acción”. La **función** es para Propp la **acción** contemplada como fundamental y eficaz para el desarrollo de la intriga y no como desempeñada por tal o cual personaje. Propp llega a la conclusión de que el número de las partes constitutivas del cuento se limita exactamente a treinta y una funciones:

1. Alejamiento-ausencia.
2. Interdicción-prohibición (forma inversa del orden).
3. Transgresión-violación (ligada a la anterior como una consecuencia).
4. Interrogación-petición de informes.
5. Información (Propp habla también de delación).
6. Engaño.
7. Complicidad involuntaria.
8. Mala acción (VIII-A, falta) y llamada o envío del héroe. Con ellas se inicia el relato.
9. Mandato o mandamiento.
10. Aceptación por parte del héroe de una tarea difícil de cumplir y comienzo de la acción preparatoria.
11. Partida del héroe.
12. Puesta a prueba.
13. Afrontamiento de la prueba.
14. Recepción de ayuda y/o transmisión de un objeto mágico.
15. Desplazamiento-viaje.
16. Combate, en el curso del cual...
17. el héroe queda de algún modo afectado o marcado.
18. Victoria.
19. Reparación de la mala acción o de la falta inicial.
20. Regreso.
21. Seguimiento-persecución del héroe.
22. Socorro-el héroe es salvado.
23. Llegada de incógnito del héroe.
24. Pretensiones engañosas de los falsos héroes-impostura.
25. Asignación de una tarea difícil para el héroe.
26. Tarea realizada.
27. Reconocimiento.
28. Descubrimiento y desenmascaramiento de los falsos héroes.
29. Transfiguración-revelación del verdadero héroe.
30. Castigo de los malvados.
31. Matrimonio del héroe.

Las “esferas de acción” y los personajes

Propp consagra el capítulo sexto de la *Morfología del cuento* al reparto de funciones entre los personajes y adelanta la idea esencial de que en el cuento maravilloso existe un número limitado de personajes básicos.

Esta idea de que los personajes son ante todo **lo que hacen** (el **decir** del **hacer**), lanzada inicialmente por Propp, será compartida con posterioridad por Georges Polti, Etienne Souriau y otros muchos autores.

Un personaje cualquiera, en estado de **falta** o **carencia** inicial característica, puede ir cumpliendo las diversas tareas que le van siendo propuestas y, sin embargo, seguir siendo sujeto de la misma acción general. Propp habla en este caso de una “función abstracta” (llamada o envío del héroe) por la función **falta** o **carencia**.

Cuando Propp habla de las “esferas de acción”, a lo que se refiere es a las **funciones** (acciones fundamentales y eficaces para el desarrollo de la intriga) en cuanto tales y no en razón de los personajes que las cumplen o los objetos que persiguen.

Podemos preguntarnos con Greimas, si Propp trata en este momento de verdaderos **personajes** o, más bien, de tópicos o niveles de actuación, contrapuestos a niveles de función. De esta contraposición resultan las siete **esferas de acción** que figuran en un cuadro sinóptico al final de este capítulo.

Claude Bremond y la reestructuración del esquema de Propp

Claude Bremond ha observado, en su *Logique du récit*, que el esquema de las treinta y una funciones de Propp adolece de ser rígido y unilineal y, conservando su sucesión cronológica, lo ha sometido a una reformulación, que “da cuenta, como en una partitura musical, de las diferentes notas ejecutadas por cada instrumento”.

El valor del esquema de Bremond consiste en que las treinta y una funciones aparecen impostadas en seis niveles o registros, que dan razón de nuevos campos de problemas en el estudio narratológico del personaje.

Éstos son los seis niveles (mayúsculas) y éstas las funciones (números romanos) que corresponden a cada uno de ellos:

- b) Un personaje ocupa varias “esferas de acción” (tres para el agresor, dos para el donante, cuatro para el héroe, cinco para el auxiliar, etc.);
- c) Una sola “esfera de acción” se divide entre varios personajes (la salida para la búsqueda implica al héroe y al falso héroe).

Las “esferas de acción” son, por tanto, **modos de agrupación lógica de las distintas funciones** y corresponden a los personajes porque son ellos los agentes de la acción.

El “punto de vista” y la “voz narrativa”

El “punto de vista” actúa sobre la esfera de la experiencia a la que pertenece el personaje, en tanto que la “voz narrativa” se dirige al lector oyente/espectador, al que le presenta el “mundo narrado”. El “mundo narrado” es el mundo del personaje, contado por el narrador. Pero la narración, en cuya teoría se asienta con firmeza el concepto de personaje, no puede ser **mimesis** de la acción sin serlo al mismo tiempo de los seres actuantes, en la medida en que éstos son sujetos que sienten y piensan. La enunciación se convierte en el discurso del narrador y el enunciado en el discurso del personaje.

El concepto de personaje

Con independencia de las precisiones y matizaciones, que introducen las diversas tipologías narrativas en la distinción ulterior que define unas instancias respecto a otras, el caso es que las instancias ficticias (narrador y actores) reciben también el nombre de **personajes**.

El concepto de **personaje** es una de las categorías a la vez más necesarias y más oscuras de la poética. Desde Aristóteles hasta nuestros días no hay tipología que se precie que no se funde en una teoría más o menos explícita del **personaje**. Y sigue siendo una de las categorías más oscuras por el hecho de que autores y críticos del hecho narrativo han venido mostrando un interés decreciente por ella, como reacción contra aquella sumisión total al personaje en la narrativa del XIX.

El personaje y el actor

El personaje tiene mucho que ver con el actor. Su propia etimología sella tal parentesco. El actor del teatro latino se denominaba *personabat*. Su careta o máscara (*prósopon* en el teatro griego) le servía de altavoz y el público percibía, a través de sus palabras sonidos, gestos y movimientos, cómo el actor se iba adentrando en determina-

ciones y profundidades del papel que interpretaba. El **personaje** viene a ser, en efecto, el oficio de poner en pie y de dar vida a un **papel dramático** (*dráein* = actuar).

Evolución del concepto de personaje

En Aristóteles la noción de personaje resulta secundaria. Está sometida enteramente a la noción de acción. Es personaje porque actúa. Aristóteles sostiene que “puede haber fábula sin actores, pero no caracteres sin fábula”. El personaje, que inicialmente no era más que un nombre en boca de un actor (un “ente de papel”, como diría R. Barthes) se convierte en un sujeto de la acción y es inseparable de ella. La tragedia clásica no conocía personajes sino actores. La cultura occidental, vertebrada hasta el Renacimiento por los ecos teológicos del concepto de **persona individua**, va a facilitar la asociación de tres conceptos, que actuarán a manera de polos ideológicos en la evolución del concepto de **personaje**: personalismo, esencialismo y alegorización. El Renacimiento, descubridor de nuevos mundos, supone el punto de inflexión de toda la cultura medieval por el hecho de haber descubierto igualmente la existencia de otro mundo, no menos innovador y transcendente: el universo individual. Las consecuencias de este descubrimiento en la teoría y práctica de las *dramatis personae*, superada la alegorización del teatro barroco, no se harán patentes en toda su profundidad hasta el siglo XIX.

El personaje, como concepto separable del actor, se siente merecedor del estatuto de **quasi-persona individua** y adquiere en la novela burguesa una consistencia psicológica, que supone una inversión de la teoría aristotélica. Lo que les sucede los ilustra, pero no los conforma. El personaje es una esencia psicológica, antes de actuar y con independencia de la acción.

Por lo que toca al concepto de **personaje** en la narratología contemporánea hay que tomar en consideración las tempranas opiniones de Tomachevsky, a quien Jakobson considera “uno de los más finos y firmes representantes de aquel equipo”, que fue bautizado por sus detractores con el nombre de “formalistas rusos”.

En un artículo publicado en Leningrado en 1925, Tomachevsky primaba el interés del intercambio verbal por encima incluso de las estructuras narrativas. Tomachevsky caracterizaba el desarrollo de la **fábula** (producto de la sucesión cronológica y causal de los **motivos**, o unidades mínimas y básicas de sentido) como el “paso de una situación a otra, caracterizadas éstas por la lucha y el conflicto de intereses entre los **personajes**”.

Vladimir Propp, después del análisis de cien cuentos de Afanasiev, observó que en todos ellos se daba una recurrencia de los mis-

Tema 1

El concepto de personaje

Sumario: El concepto de “esfera de acción” de los personajes.- El punto de vista y la voz narrativa.- El concepto de personaje.- El personaje y el actor.- Evolución del concepto de personaje.- Las “esferas de acción” y los personajes.- Claude Bremond y la reestructuración del esquema de Propp.

La morfología de Propp da primacía a las funciones sobre los personajes. Por función entiende “segmentos de acción” o, más concretamente, abstracciones de la acción. Función, dice, “es la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la trama”. Así las siete funciones de partida son: **lejanía, prohibición, transgresión, interrogación, información, engaño y complicidad**. Estas funciones pueden definirse con independencia de los personajes que llevan a cabo estas acciones y reaparecen idénticas en todos los cuentos. Propp piensa que el número de personajes es finito (los reduce a siete).

El concepto de “esfera de acción” de los personajes (Propp)

Ninguna función puede definirse sin su atribución a un personaje. Las funciones remiten siempre a verbos de acción, que requieren un sujeto agente. Pero los personajes corresponden a agrupamientos, que constituyen la esfera de acción de cada uno de ellos. Se dan tres posibilidades:

- a) La “esfera de acción” corresponde exactamente con el personaje (el mandatario envía al héroe);

TERCERA PARTE

Personajes, acciones y escenarios

lo habitan. La función "formante" de la música crea un **áura** sensible y emotiva que no perciben los personajes, pero que determina el modo en que éstos son percibidos por el "lector".

e) **Expresivo/emotivas:** La música desempeña una función equiparable a la función lingüística, que Jakobson denomina "conativa". Prende la atención del oyente y le impulsa a vivir y compartir con emoción la acción con los personajes. La "expresión" y la "emotividad" son el contenido de la función "formante" de la música.

f) **Ambientales:** El espacio narrativo tiene cuatro acepciones: una acepción dramática o "escenario"; una acepción estética o "decorado"; una acepción lingüístico-discursiva o "espacio"; y una acepción meta-física o "ámbito". La música ambiental responde a la creación perceptiva de un espacio en sus acepciones dramática y estética. El sonido contribuye a la decoración del escenario y ambienta la situación narrativa y la escena dramática. En la radio han desempeñado una y mil veces esta función la *Sinfonía de las máquinas*, de Wal-Berg, la *Fundición de acero*, de Mossolov, o *Pacific 231*, de Honegger.

g) **Mágicas:** El segmento discurso, que en el relato aparece afectado por la música, crea en su seno una especie de **mandala** o espacio acotado, donde operan otras fuerzas excepcionales.

h) **Delimitadoras del marco:** La **sintonía** inicial y el **telón** final definen ese segmento finito del indefinido **universo off** en que consiste el fenómeno narrativo concreto. La música anticipa, subraya y delimita esa emergencia concreta entre los infinitos posibles narrativos. Esta función delimitadora se aplica igualmente a las partes estructurales de ese todo concreto, que es la obra narrativa: las **cortinillas** separan las partes, los cuadros, las escenas, etc.

i) **Identificadoras y calificadoras de alguno de los planos de la escala:** Así, en *Paisaje con mujer* para televisión, premio de la crítica internacional en Montecarlo (1977), su autor, Ivica Matic, utiliza la música folclórica yugoslava (canción coral) de modo sistemático en los grandes planos generales de exteriores (el campo), logrando un ritmo de gran belleza a lo largo de la obra.

j) **Lubrificadoras de las fracturas del discurso visual:** La música contribuye también a la creación del espacio narrativo en su acepción lingüístico-discursiva. En cuanto tal, es un lubricante de las fracturas originadas en el juego de la escala de planos (por ejemplo, el paso de un P.P. a un P.G.). De este modo restituye continuidad a un discurso narrativo que, como el del cine, es elíptico y discontinuo por su propia naturaleza. Así sucede, por ejemplo, en varios momentos con la música de Max Steiner en *Bird of Paradise (Ave del Paraíso, 1932)*, de King Vidor.

En *Our daily Bread (El pan nuestro de cada día, 1934)*, King Vidor intenta resolver los problemas del contenido narrativo (salvar la concha, perforar los montes, abrir el cauce en la piedra y construir un acueducto, al tiempo que las mujeres sirven café a los trabajadores) valiéndose de lo que él llamó **música silenciosa**. Vidor decidió prescindir del equipo de grabación y usó en su lugar un metrónomo y un timbal. Los picos se movían a un ritmo del 1/3, y las palas al de 2/2 y al 2/4.

BIBLIOGRAFÍA

- COPLAND, A., *Cómo escuchar música*, México, F.C.E., 1955.
 CHASE, G., *Music in Radio Broadcasting*, Nueva York, McGraw-Hill, 1946.
 LA PRADE, E., *Broadcasting Music*, Nueva York, Rinehart, 1947.
 MARTÍN, I., "La música: su aplicación en los guiones de radio", *El guión radiofónico*, Barcelona, Freixa-Editor, 1957, págs. 35 y ss.
 METZ, Ch., *Langage et musique*, París, Larousse, 1971.
 MITRY, J., "El papel de la música", *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, 2 vols., París, Éditions Universitaires, 1973. Versión en castellano: *Estética y Psicología del cine, II: Las formas*, Madrid, Siglo XXI, 1978, págs. 135 y ss.
 —, "Musique et Cinéma", en VV.AA., *Cinéma: Théories, lectures*, París, Klincksieck, 1973, págs. 311 y ss.
 MOLES, A., "Estereofonía, tetrafonía, miriafonía. Hacia una sensualización sonora del espacio", *Soninter*, 5 (1975).
 MOLINO, J., "Facto musical e semiologia da musica", en AA.VV., *Semiologia da musica*, Lisboa, Vega Universidade, s.a., págs. 109 y ss.
 NATTIEZ, J. J., *Fondement d'une sémiologie de la musique*, París, Unión Générale d'Éditions, 1975.
 —, "De la sémiologie à la sémantique musicales", *Musique en jeu*, 17 (1975) págs. 6 y ss.
 PAOLA, L. de; *Música para películas mudas*, Madrid, Rialp, 1978.
 PORCILE, F., *Présence de la musique à l'écran*, París, Éditions du Cerf, 1969.
 SCHAEFFER, P., *A la recherche d'une musique concrète*, París, Éditions du Seuil, 1952.
 SILBERMAN, A., *Musik, Rundfunk und Hörer*, Köln und Opladen, Westdeutscher Verlag, 1959. Versión en castellano: *La música, la radio y el oyente*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1957.
 STAR, L.E., *Der Musical-Film*, Múnich, Heyne Verlag, 1979.
 TANNENBAUM, P. H., "Music background in the judgment of stage and television drama", *Audio-Visual Communication Review*, 4 (1956), págs. 92 y ss.
 WESTON, P., "The Forgotten Art: Music for Television", en BLUEM, A.W. y MANVELL, R., *Television. The Creative Experience*, Nueva York, Hastings House Publish., 1967, págs. 298 y ss.

directamente, no sólo por el “lector”, sino también por los personajes. Así ocurre, por ejemplo, en la secuencia de la entrada en combate de los helicópteros en *Apocalypse Now* (1978), de Francis Ford Coppola. Un personaje anuncia que va a poner música de Wagner porque “va a comenzar la guerra psicológica” y Wagner “saca de quicio a los vietnamitas”.

La música ambienta la acción

La música ambienta la acción, en virtud de dos funciones que le son propias:

- a) La **función expresiva**, que la faculta para suscitar un clima emocional en el “lector” del discurso audiovisual. Antonio Mercero logra al final de *La cabina* (1972) para televisión una atmósfera dramática y alucinante valiéndose de los coros de *El triunfo de Afrodita*, de Carl Orff.
- b) La **función referencial**, que la faculta para reproducir el ambiente de determinados lugares: el cabaret, el circo, la feria, la iglesia, el desfile, el baile, etc. Más propiamente se trata no de una función descriptiva, sino de una **figura metonímica**: la definición del ambiente por la música que lo origina.

La música y la especificación de la acción (las acciones particulares y las acciones antonomásticas)

La experiencia filmica ha determinado que el público espectador haya asociado ya un tipo determinado de música con algunas acciones particulares y antonomásticas

a) Propias de cada relato:

En *The Godfather* (*El Padrino*, 1972), de Francis Ford Coppola, la música de J. S. Bach ilustra el montaje orquestal de la dilatada secuencia del bautizo de la nieta de Don Corleone. La boda, el bautizo, el entierro y el “ajuste de cuentas” son las acciones antonomásticas de la historia.

b) Propias de los distintos géneros cinematográficos:

El idilio, la persecución, las escenas de terror, la guerra, la victoria, etc. La música anticipa igualmente la aparición de fenómenos de la secuencialidad y de saturación del discurso, como el **suspense**.

3. *Funcionalidad de la música respecto al espacio narrativo*

La percepción del espacio acaece en el seno mismo de la experiencia musical, con independencia de toda función de identificación, calificación o servicio, ejercidas respecto al mundo referente. P. Schaeffer habla de una doble **espacialización: estática**, que se da en la audición de una monofonía, como emitida por una fuente perfectamente localizada; y **cinemática**, que se da en toda proyección, cuyo efecto es hacer describir trayectorias a los objetos sonoros, a medida que se desarrollan en el tiempo.

La música contribuye a la configuración del espacio narrativo mediante sus funciones

- a) **referenciales**: El *Himno al sol*, de Mesomedes, remite en el discurso audiovisual a la “unidad de lugar” (la Grecia antigua y llena de esplendor), como el *Minuetto* nos sitúa en la corte francesa del XVIII. La única condición para que la música desempeñe eficazmente esta función es que el fragmento utilizado sea típico, representativo y conocido del “lector”. A veces el valor referencial de la música al servicio de la construcción del espacio narrativo está directamente justificado en el texto. Así, en *Apocalypse Now*, un personaje dice: “Entraremos resguardados por el sol y cuando estemos a un kilómetro pondremos música. Utilizo a Wagner. Saca de quicio a los vietnamitas”.
- b) **Focalizadoras**: La “focalización”, el “punto de vista” y la “voz narrativa” remiten a un modo concreto y estratégico de configuración del espacio narrativo. El mundo narrado es el mundo del personaje, contado por el narrador. La enunciación es el discurso del narrador y el enunciado integra el discurso del personaje. El “punto de vista” designa la orientación de la mirada del narrador hacia sus personajes y la de los personajes entre sí. De este modo se origina una combinación de perspectivas que implican, desde un punto de vista perceptivo, posición, ángulo de apertura y profundidad de campo. La música en el cine “focaliza”, basculando siempre entre esos dos universos (el del narrador y el de los personajes).
- c) **Pragmáticas**: A medio camino entre la función referencial y la focalizadora, la música remite primero en el tiempo a las condiciones de producción. La sintonía de la productora actúa como un **fonotipo** de identificación, que equivale a una imagen sonora de la primera instancia de enunciación (el supranarrador).
- d) **Formantes**: Crea una atmósfera para expresar no el modo como perciben los personajes el espacio, sino el modo como

Tema 22

Música, espacio y drama

Sumario: La música y la unidad de acción.- La música y el comentario de la acción.- La música y el subrayado de la acción.- La música y la ambientación de la acción.- La música y la especificidad de la acción (las acciones particulares y las acciones antonomásticas).- Las funciones de la música respecto al espacio narrativo.

La música y la "unidad de acción"

La presencia de la música en el discurso narrativo audiovisual señala y refuerza la triple unidad: de acción, de lugar y de tiempo. En *Close encounters of the third kind* (*Encuentros en la tercera fase*, 1977), Steven Spielberg, al tiempo que utiliza el más grande **leitmotiv** de la historia del cine, creado por John Williams únicamente con cinco notas musicales (sol, la, fa, do, do), le asigna la gloriosa misión de ser el signo de la comunicación intergaláctica y al mismo tiempo "hilo conductor" de toda la historia narrada.

La música y el anticipo de la acción

En *Apocalypse Now* (1978) (música de Carmine y Francis F. Coppola, con la cooperación de David Rubinson), el capitán Willard mira con los prismáticos a los numerosos "hijos del coronel Kurtz", como los llama el reportero gráfico. Se escuchan golpes rítmicos de percusión (como si fueran los latidos cardíacos del capitán Willard). Texto verbal: "comienza la guerra psicológica"... En *Jaws* (*Tiburón*, 1975),

de Steven Spielberg, los ataques son anticipados emotivamente por la música, y en *The African Queen* (*La reina de África*, 1952), la música anticipa tanto el accidente de la barca (avería en el eje y en la hélice), como la aparición del Louisa.

La música y el comentario de la acción

La música apunta en el discurso audiovisual a los distintos tipos de discurso autorial, que ilustran las funciones del narrador:

- **El discurso comunicativo:** el narrador se dirige al narratorio, mantiene contacto con él y actúa sobre él.
- **El discurso metanarrativo:** el narrador se pronuncia en el relato acerca del relato.
- **El discurso explicativo:** el narrador aporta elementos que sirven para explicar la historia que se cuenta.
- **El discurso evaluativo:** el narrador emite juicios intelectuales o morales sobre la historia o sobre sus personajes.
- **El discurso emotivo:** el narrador deja que se trasluzcan las emociones que le suscita la historia.
- **El discurso abstracto:** el narrador formula reflexiones de carácter general o abstracto.
- **El discurso modal:** el narrador expresa su grado de certeza respecto a lo que cuenta.

Erik Barnow ha notado que la música sustituye a las funciones que ejercía el coro en las tragedias griegas, cuyas intervenciones comentaban la escena, que acababa de presentarse y que equivalía a: "¡Qué lástima!"... "¡Qué gracia!"... "¡Pero todo terminará bien!"..., etc.

La música y el subrayado de la acción

La música asume con frecuencia la función de un signo de puntuación. Contribuye al mismo tiempo a hacer más "legible" el texto audiovisual y a modular su expresión y su cadencia. El realizador de *Yo, Claudio* para televisión (BBC) rompe la monotonía del largo monólogo del protagonista, con que se inicia el primer episodio de la serie televisiva, con la escena de la danza de las negritas, que permite mantener el ritmo narrativo.

El subrayado musical de la acción narrativa señala la presencia del narrador a través de dos de sus funciones características: la **explicativa** y la **evaluativa**.

En ocasiones la función de refuerzo de la acción no sólo responde al criterio del autor, sino que se justifica en el propio texto. La música actúa entonces como elemento diegético puro y es percibida

Función focalizadora:

En la primera parte de *Vértigo* (*Vertigo. De entre los muertos*, 1958), James Stewart se encuentra con Kim Novak. El relato fluye hasta aquí desde el punto de vista de aquél. Pero la focalización narrativa se va a invertir. Lo percibimos claramente en el texto audiovisual, porque suena el tema de *Madelaine*, que no aparecía en el discurso musical desde que cayó de la torre. El motivo musical anticipa y hace predecible el discurso de la imagen.

2. Funcionalidad de la música respecto a la acción narrativa

La primera y más elemental contribución de la música a la acción narrativa en el discurso de la imagen consiste en la afectación calificativa de sus significantes. El significante privilegiado de la acción en el discurso audiovisual es siempre la representación de un movimiento. Para que el movimiento de la imagen, que es la esencia del cine (*kinematos-grafos*), se convierta en **acción**, basta la intención de un autor que le confiera un significado especial en el desarrollo de la trama. La acción es, por consiguiente, el significado narrativo de un movimiento y en este sentido es tan arbitraria y convencional como la **historia** narrativa. Paul Ricoeur, en su obra *Le discours de l'Action*, diferencia a ésta del acontecimiento. Lo que acontece, dice, es "un **movimiento** (físico o fisiológico) en cuanto observable". La música sirve de este modo primario a la acción narrativa en Flaherty, por ejemplo, cuando subraya con un martilleo rítmico los esfuerzos que hace *Man of Aran* (*El hombre de Arán*, 1934) para romper las piedras.

La música y el nivel conceptual del discurso de la acción

Anticipa la acción: La música (decía Jorge Luis Borges) es la "inminencia de una revelación, que no se produce". En este sentido la aparición de la música (en manos de un autor riguroso y austero) se convierte siempre en el indicio hipotético anticipador de un acontecimiento narrativo. Si éste no se produce, la música habrá dejado en todo caso su huella, confiriendo interés y pregnancia al **discurso de la acción**, entendido éste en su **nivel conceptual** (universo de las intenciones, fines, motivos, deseos, preferencias electivas, etc.).

La música y el nivel proposicional del discurso de la acción (el anticipo diegético)

Si, por el contrario, el acontecimiento, anunciado y presentado, se produce, el signo musical asume una función narrativa estricta como elemento de la **diégesis**. La música cuenta la historia antes que el discurso verbal y que el discurso icónico. Así, por ejemplo, en una de las secuencias finales de *The African Queen* (*La reina de África*, 1952), de John Huston, la aparición del motivo musical en el momento mismo en que su protagonista (Humphrey Bogart) va a ser ahorcado, nos anticipa un final feliz. El discurso de la acción no muestra ahora ya su nivel conceptual, sino su **nivel proposicional**. Su presencia en el discurso narrativo audiovisual puede ser analizada como un *speech-act*.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Th. W., "Über den Fetischscharakter in der Musik und die Regression des Hörens", *Ges. Schriften*, XIV, Frankfurt am Main, 1973.
- ADORNO, Th. W. y EISLER, H., *El cine y la música*, Madrid, Fundamentos, 1976.
- BAROCELLI, J. de, "Pantomime, musique et cinéma", en LAPIERRE, M., *Anthologie du Cinéma*, París, La Nouvelle Édition, 1946, págs. 123 y ss.
- BOURGEOIS, J., "Musique dramatique et cinéma", *La Revue du Cinéma*, 10, 2ª serie (1948), págs. 25 y ss.
- COLPI, M., *Défense et illustration de la musique dans le film*, Lyon, Éditions Serdoc, 1962.
- CHIARINI, L., "La musica nell'unità del film", *Cinema*, 5 (1940), págs. 108 y ss.
- EISLER, H., *Composing for the films*, Nueva York, Oxford U.P., 1947.
- FRANCES, R., "Musique et image", *Cahiers d'Études de la Radio-Télévision*, 18 (1958), págs. 136 y ss.
- LABERRERE, A., "La musique dans les films de Buñuel", *Études Cinématographiques*, 20/21 (1962), págs. 135 y ss.
- LIMBACHER, J. L., *Film Music: From Violins to Video*, Metuchen, Nueva Jersey, Scarecrow Press, 1974.
- LONDON, K., *Film Music*, Londres, Faber & Faber, 1936. Reeditado por Times/Arno Press, Nueva York, 1970.
- MANVEL, R., *The Technique of Film Music*, Londres, Focal Press, 1975.
- MANVEL, R., "Rythme cinématographique et musical", *Cahiers de l'IDHEC*, París, 1945.
- PAOLA, L. de, *Música para películas mudas*, Madrid, Rialp, 1978.
- PIVA, F., *Musica e cinema. Problemi di un rapporto*, Padua, Rebellato, 1966.
- PORCILE, F., *Présence de la musique à l'écran*, París, Éditions du Cerf, 1969.
- RUIZ DE LUNA, S., *La música en el cine. La música para el cine*, Madrid, Imprenta Pérez Galdós, 1960.
- TÉLLEZ, J. L., "Cine y música", *Contracampo*, 8 (1980), págs. 19 y ss.

Tema 21

Música, acción y personajes

Sumario: Funcionalidad narrativa de la música respecto a los personajes.- Función pronominal del motivo musical.- Función caracterizadora y descriptiva.- Función focalizadora.- Funcionalidad de la música respecto a la acción narrativa.- La música y el nivel conceptual del discurso de la acción.- La música y el nivel proposicional del discurso de la acción.

1. Funcionalidad narrativa de la música respecto a los personajes

La música, como sistema expresivo sonoro que subyace al conjunto del sistema referencial y denotativo de la imagen narrativa (en el cine, por ejemplo), pone en juego toda una estructura jerarquizada de “personajes” o, si se prefiere, de “actantes”, contruidos por las imágenes acústicas. Pierre Schaeffer ha dicho:

En un **do de trompeta** ésta es para los músicos un personaje disfrazado de trompeta, que en un diálogo convenido está encargado esencialmente de pronunciar la palabra **do**. El sonido de la trompeta no hace más que nombrar el objeto. El fenómeno de poesía musical se produce cuando el oído percibe un objeto sonoro inusitado absolutamente distinto, tanto del lenguaje musical representado por el **do**, cuanto del lenguaje de las cosas que sobreentienden la palabra y el objeto “trompeta”.

Akira Kurosawa ha recordado el papel decisivo que ha jugado en sus filmes el músico Hayasaka. En un momento en que la muchacha muere, en *Shubun*, Hayasaka insistió en que debía introducirse una melodía de trompeta: “¿Como la trompeta?, pensé yo (dice). No lo veo.

Hayasaka insistió. Cuando vi el efecto tuve que rendirme a la evidencia. Todavía recuerdo la escena. Música e imagen eran una misma cosa”.

Función pronominal del motivo musical

En la obra narrativa audiovisual, el motivo musical desempeña con frecuencia con respecto a los personajes una función pronominal. Es conocido como **leitmotiv**. Su origen hay que buscarlo en la *Sinfonía fantástica*, de Berlioz. Es una sinfonía con clara voluntad narrativa, como se delata en el subtítulo: *Monodrama lírico. Episodio de la vida de un artista*. Un joven músico trata de envenenarse con opio en un arrebato de desesperación amorosa, pero la dosis no es suficiente y queda sumido en un pesado letargo, acompañado de las más extrañas visiones. Berlioz traduce tales sensaciones en **imágenes musicales**. La mujer amada queda convertida en una melodía que se escucha en todas partes, y sirve a Berlioz y a sus oyentes de verdadero “hilo” o “motivo” conductor. Parece ser que Wagner, gran admirador de esta obra, se inspiró en ella para su teoría del **leitmotiv** o “hilo conductor” creado para designar los temas, con los que personificar a los actores o simbolizar los principios o situaciones de sus dramas.

La flauta anuncia cada aparición del fallecido tío Ben en *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, y los violines las de Julieta en *Romeo y Julieta*, de Tchaikovsky. En la adaptación radiofónica que hizo Joaquín Marroquí de *Llamad a cualquier puerta*, novela de Williard Motley, el pistolero, que no pronuncia palabra en toda la obra, demostraba siempre su presencia silbando una canción.

La secuencia tercera del capítulo VI de la adaptación de *Fortunata y Jacinta*, de Galdós, a la televisión (TVE, 1980) a cargo de Ricardo Gómez Aranda, se enfrenta con una dificultad del texto literario. En él se dice que a Fortunata le pareció ver a Juan Santa Cruz, pero que no se atrevió a volver la cabeza para asegurarse. La dificultad fue soslayada incorporando al texto de la imagen (Fortunata camina por la calle y ve a alguien que sale de un portal) el **leitmotiv** del personaje, creado por Antón García Abril.

Función caracterizadora y descriptiva (“prosopopeya sonora”)

Richard Strauss, en su *Till Eulenspiegel* (1895), lleva las cosas hasta el final y realiza la semblanza musical de un legendario personaje de Flandes, una especie de bribón simpático y desvergonzado. El “motivo musical” para un personaje o situación en el cine narrativo tiene su origen en el **melodrama**. La música describe el estado de ánimo de los personajes.

8. Poética:

Entre las distintas funciones lingüísticas que Roman Jakobson asigna a la palabra, puede buscarse por analogía la que mejor conviene a la música en el discurso audiovisual. Maurice Jaubert opta claramente por la función **poética**, cuando dice:

No venimos al cine a escuchar música, ni a que nos explique las imágenes. No le pedimos tampoco que sea expresiva y añada su sentimiento al del director y los personajes. La música, como la planificación, el montaje, el decorado o la dirección, debe contribuir a hacer clara, lógica y verdadera la historia, pero será mejor aún que aporte su poesía suplementaria, la suya propia.

Pierre Schaeffer sostiene que la **poesía musical** se produce cuando el oído percibe un objeto sonoro inusitado, absolutamente distinto, tanto del lenguaje musical representado por los tonos y melodías (por ejemplo el *do*), cuanto del lenguaje de las cosas, que sobreentienden la palabra y el objeto (por ejemplo *do* de *trompeta*).

La poesía musical es, en suma, el dominio del objeto musical puro (ni sonido musical, ni ruido).

9. Pragmática:

La producción audiovisual (cine, televisión y vídeo) abarca cuatro fases generales y sucesivas: la pre-producción, la producción, la dirección/realización y la post-producción. La incorporación de la música, lo mismo que el montaje y sonorización, los efectos especiales y los créditos de entrada y de salida, pertenece a la fase final (post-producción). En cuanto tal, desempeña una función de "ajuste fino" y de acabado final llamados a cubrir y disimular desequilibrios, fracturas y asperezas que puedan afectar a la continuidad narrativa o dramática.

BIBLIOGRAFÍA

- BARONCELLI, J. de, "Pantomime, musique et cinéma", en LAPIERRE, M., *Anthologie du Cinéma*, París, La Nouvelle Édition, 1946, págs. 123 y ss.
CLAUDEL, P., "Le drame et la musique", *Revue de Paris*, mayo (1930).
FRESNAIS, G., *Son, musique et cinéma*, París, Gaëtan Morin, 1980.
GARCÍA JIMÉNEZ, J., *La imagen narrativa*, Madrid, Paraninfo, 1995.
HACQUARD, G., *La musique et le cinéma*, París, Presses Universitaires de France, 1959.
HUNTLEY, J., *The Technique of the Film Music*, Londres, Focal Press, 1945.
LABARRERE, A., "La musique dans les films de Buñuel", *Études Cinématographiques*, 20-21 (1962), págs. 135 y ss.

- LANG, E. y WEST, G., *Musical Accompaniment of Moving Pictures*, Boston, Boston Music Co., 1920.
LONDON, K., *Film Music*, Londres, Faber & Faber, 1936. Reeditado en Nueva York por Times/Arno Press, 1970.
MITCHEL, D., *El lenguaje de la música moderna*, Barcelona, Lumen, 1972.
PEIGNOT, J., "De la musique concrète à la acousmatique", *Esprit*, 1 (1960), págs. 119 y ss.
PIVA, F., *Musica e Cinema. Problemi di un rapporto*, Padua, Rebellato, 1966.
REDFIELD, J., *Música, ciencia y arte*, Buenos Aires, Eudeba, 1969.
RUIZ DE LUNA, A., *La música en el cine, la música para el cine*, Madrid, Imprenta Pérez Galdós, 1960.
SANUY SIMON, M., *Allegro, música y movimiento. Expresión dinámica*, Zaragoza, Edelvives, 1973.
SCHAEFFER, P., *Traité des objets musicaux*, París, Éditions du Seuil, 1966.
SCHOEN, M., *The Effect of the Music*, Nueva York, Harcourt Brace, 1927.
WING, H., *Tests of musical ability and appreciation*, Cambridge, The Cambridge U.P., 1968.
ZENATTI, A., *Le développement génétique de la perception musicale*, París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1969.

Por lo que toca al montaje musical de los relatos radiofónicos, afirma Isidoro Martín en su obra *El guión radiofónico*:

El perfecto montaje musical de una obra radiofónica requeriría la ejecución directa en los mismos estudios de composiciones especialmente escritas para ella; pero esto sólo lo han hecho las emisoras importantes y para producciones excepcionales, como la versión de *El Quijote* realizada hacia 1950 por la BBC de Londres. En los demás casos suele utilizarse la **música en conserva** como la llama Copland.

Concepciones de la música en el discurso narrativo audiovisual

1. Sintética:

La música centra la atención en la situación considerada como una unidad. Es la concepción de Pudovkin. En la secuencia final de *El desertor*, vemos la manifestación obrera que, dispersada primero por la policía, triunfa después. Chaporin no compuso dos temas (uno trágico y otro heroico) para sendos momentos del filme, como hubiera hecho si hubiera intentado crear una paráfrasis musical. Compuso un solo tema, que expresaba al mismo tiempo el coraje del primer momento y la fe ciega en la victoria, del segundo. La música era para Pudovkin "una apreciación subjetiva de la objetividad".

2. Analítica:

Quienes, como S. M. Eisenstein, tienen esta concepción sienten la necesidad de buscar una concordancia rigurosa entre los motivos musicales y los efectos visuales. La planificación de la música sirve con frecuencia de esquema para la planificación de la imagen. Así, en *Alexander Nevsky* (1929) Eisenstein no determinó el montaje hasta que Prokofiev terminó su partitura.

3. Contextual:

La música es un elemento necesario y suficiente para crear una atmósfera envolvente, focalizar la sensibilidad o dar particular expresión a la recepción del mensaje transmitido con la palabra o con la imagen.

4. Parafrástica:

Suele ser, junto con la contextual, la función tópica de la música en los filmes al uso. Su uso indiscriminado comporta el peligro de

crear una dramatización sonora permanente y pleonástica, que con tanta razón como violencia rechazó Luis Buñuel. Muchos autores de partituras filmicas, como Max Steiner, Miklos Rosza, Franz Waxman, Richard Hageman, Dimitri Tiomkin, etc., encomiendan a su música el mero papel de eco y repetición de los diálogos.

5. Diegética:

La música responde con propiedad a su compromiso con el discurso narrativo en cuanto tal, cuando ejerce su función sobre la acción y sobre el tiempo y de un modo menos propio cuando la ejerce sobre los personajes y el espacio.

6. Dramática:

La música actúa sobre el universo de las emociones y contribuye de ese modo a la definición de la situación narrativa, en la medida en que la narrativa audiovisual es escénica, dramática o representacional, y en la medida en que el espectador participa del "pacto de complicidad y verosimilitud" poniendo en juego toda su capacidad emotiva. Es la concepción, entre otros, de John Huston. Veamos cómo se expresaba en una entrevista con el crítico A. Sarris:

Quando monto el filme escojo la música con idea de que tenga intención **dramática**. Me fastidia la música decorativa. Quiero que la música ayude a contar la historia, ilustre la idea y no que se limite a subrayar las imágenes.

7. Mágica:

La presencia de la música transporta a la historia a una nueva dimensión metalingüística, más allá de los códigos de la lengua (primer nivel códico) y más allá de los códigos del relato (segundo nivel, semiótico o retórico del acto narrativo). Es la función que desempeña, por ejemplo, **la mandorla mística** en la representación románica, que sitúa al Pantocrator más allá del espacio y del tiempo. La música configura nuevos contactos ecológicos con otras dimensiones de lo real, que no han sido formuladas ni por el discurso verbal, ni por el discurso icónico y que van remitiendo continuamente la historia que se cuenta al ámbito de lo iniciático, lo presagiado, lo misterioso e incluso lo sobrenatural.

Tema 20

Propiedades y concepciones del discurso musical

Sumario: Propiedades del discurso musical: orden, duración y frecuencia.- El sonido y el sentido.- Origen y naturaleza de la música cinematográfica.- Concepciones de la música en el discurso narrativo audiovisual: sintética, analítica, contextual, parafrástica, diegética, dramática, mágica, poética y pragmática.

Propiedades del discurso musical

En el discurso musical se dan las propiedades del discurso verbal y del discurso icónico: orden, duración y frecuencia.

Orden: El "fraseo" es el arte de puntuar el discurso y de marcar sus divisiones, periodos, suspensiones y descansos, análogos a las **cesuras** de la poesía. El del discurso musical es un orden secuencial.

Duración: El discurso musical está más próximo a la **diégesis** que a la **mimesis**. Consta de tiempo y fluye en el tiempo. Cuando la música acepta veleidades descriptivas traiciona de algún modo a su propia identidad como arte.

Frecuencia: La repetición es un elemento estructural del fenómeno musical, como lo es de la lectura gráfica. La diferencia entre ambos es que en ésta es la memoria visual la que decide el reconocimiento del signo, mientras en la música es la memoria auditiva. Gracias a la repetición podemos distinguir, por ejemplo, entre un *rondó* y una *forma sonata*.

El sonido y el sentido

Decía Valery que cada palabra es la conjunción de un **sonido** y un **sentido**, que no tienen relación entre sí. Como signo arbitrario que es, la palabra difiere esencialmente de la imagen (signo motivado), cuyo significante, en opinión de muchos autores, mantiene vínculos de semejanza perceptiva con el objeto que le sirve de referente. El signo musical tiene también, como dice Schaeffer, un **sonido** y un **sentido**, pero no deben extremarse las analogías entre la palabra y la música como lenguajes. Existe una clara diferencia en la naturaleza del significado. La función del signo verbal es ante todo **designar** y **nombrar** y, por ello, el significado del lenguaje verbal es preciso, concreto y monosémico. En cambio la función del signo musical es **expresar** y su significado es abstracto y sometido siempre a los riesgos de una decodificación aberrante.

Origen y naturaleza de la música cinematográfica

La música cinematográfica responde a origen y naturaleza diversos:

- a) **Obras musicales preexistentes:** La 3ª y 5ª *Sinfonías* de Mahler para *Muerte en Venecia*, de Visconti, los compases iniciales de *Así hablaba Zaratustra*, de Richard Strauss para *2001, Una Odisea en el espacio*, de Stanley Kubrick, o el *Coro de las Walkirias*, de Richard Wagner para *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola.
- b) **Partituras originales:** Tienen más de música sinfónica que de música cinematográfica. Así la mayor parte de las partituras de Kosma para Renoir (*El crimen de Mons. Lange*, *La gran ilusión*, *La regla de juego*) o la de Virgil Thompson para *Louisiana Story*, de Flaherty. Son verdaderas *suites* que tienen consistencia propia con independencia de las imágenes.
- c) **Partituras filmicas:** Su vocación es la eficacia y funcionalidad del relato filmico al que se destinan, más allá del cual no tendrán existencia y entrarán en el olvido. Así son las partituras de Jean Grunenwald, Maurice Jaubert, Nino Rota, Roman Vlad, Jean Wiener, etc.
- d) **Canciones y melodías para el recuerdo:** La de Anton Karas en *El tercer hombre* (1949) de Karol Reed, la de Fred Zinemann en *Solo ante el peligro*, "I coul have danced all night" de A. Previn en *My fair Lady* (1964), de George Cukor, etc. Dimitri Tiomkin creó algunas de las más bellas baladas del cine del Oeste.

- a) **Lectura fónica:** Consiste en la percepción y descripción de los motivos musicales. Responde a la doble pregunta que podemos formularnos a propósito de su condición de meros significantes (no significados) sonoros: ¿Qué motivos hay aquí?... ¿Qué pasa con ellos?...
- b) **Lectura fonográfica:** Damos un paso más y tratamos de preguntarnos por los significados. ¿Qué razón de ser tiene esto, tratándose de la música? La literatura, como dice Barthes, "está condenada al significado"; la música, en cambio, llega al cuerpo de su lector sin una mediación de aquél. Hablar de una "semántica musical" resulta, como ha demostrado J. J. Nattiez, cuando menos, ambigüo. Pero en términos de significado, podemos hacer tres cosas:

1. Con independencia de toda referencia al mundo vivido (exterior o afectivo) podemos concebir el significado musical en sí, como hacen N. Ruwet y Saint-Guirons, como una "descripción de los significantes" (dominante-subdominante-dominante-subdominante-mediante-sobretónica-tónica-sensible-tónica"). Winograd ha llamado a este tipo de descripción "lectura del significado tonal". Análogicamente podemos decir que el significado resultante (la "historia") de esa sintaxis tonal es la melodía, aunque ese significado nada tenga que ver con el que produce el lenguaje formal (nivel de primera articulación). A la luz de esta lectura de significados se comprende, por ejemplo, el error de Renzo Rossellini en *Stromboli* (1949), al repetir sin aparente justificación una y otra vez un mismo motivo de música clásica. Pierre Schaeffer aventura su propia interpretación respecto al último destino de los significantes musicales en el discurso de Beethoven, Mozart y J. S. Bach:

Beethoven abrió las compuertas del corazón y señaló el camino de lo que llegaría a ser con paso firme una **retórica musical...** Mozart sirve bien a la música, pero se encierra en ella y nos encierra con él. Crea un **mundo cerrado** y elabora una especie de tautología. Se apoya en la nota por la nota; la palabra por la palabra; la **retórica**, en suma, y acaba por imponernos su verbosidad...

Con Bach, en cambio, se siente la música como **microcosmos** (fragmento del mundo, esfera interior y exterior al hombre). Su construcción expresa tantas **contradicciones** que puedo reposar y sentirme reconfortado, porque su música no se cierra en sí misma. Es una imagen del universo; un mundo abierto.

2. También podemos hacer una lectura fonográfica del significado musical, tomando en consideración la experiencia vivida, y aplicar el término **significado**, como hace G. G. Granger, a la descripción de esas conexiones empírico-subjetivas. El signo musical en sí pierde estirpe y pureza en la medida en que comparece y toma cuerpo en esa lectura la burbuja del "espacio lector".
3. Todavía es posible una tercera acepción del **significado** en la música. Es verdad, como ha demostrado Hanslick, que la percepción musical plantea una situación paradójica; es cierto al mismo tiempo que toda música actúa sobre nosotros y que la música en sí no significa nada. Lo que podemos hacer es verbalizar los efectos que produce en cada uno de nosotros y formular los segmentos del mundo referente que la música evoca: un paisaje, una imagen, una atmósfera, un sentimiento, etc. A este nivel (y sólo a este nivel), dice Nattiez, es posible hablar en música de significado. Esta acepción del significado musical puede hallarse, por ejemplo, en *El gatopardo*, *Barry Lyndon* o *Muerte en Venecia*.

- c) **Fonológica:** El tercer grado de lectura del signo musical en la narrativa audiovisual se pregunta cómo y hasta qué punto la música que comparece es síntoma o símbolo de una determinada cultura y qué efectos entraña el modo concreto de esa presencia concordante o discordante en el discurso narrativo.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ PÉREZ, A., *Música y dramatización*, Valladolid, Miñón, 1972.
- BRELET, G., *Esthétique et création musicale*, París, PUF, 1947.
- BUENO, M., *Estética formal de la música y otros contrapuntos*, México, UNAM, 1965.
- CHIARINNI, L., "La musica nel film", *Antologia di Bianco e Nero (1937-1943)*, II, Roma (1964), págs. 549 y ss.
- , "La musica nell'unità del film", *Cinema*, V, 108 (1940).
- EISLER, H., *Composing for the Films*, Oxford, Oxford University Press, 1947.
- GERMAIN, J., "La musique et le film", en AA.VV., *Univers Filmique*, París, Flammarion, 1952, págs. 137 y ss.
- JAUBERT, M., "La musique de film", *Esprit*, 1 de abril (1936).
- LEONARD, C., *Recreation through Music*, Nueva York, Barnes, 1952.
- LEON TELLO, F. J., *Estética y teoría de la música*, Valencia, 1950.
- RUWET, N., *Langage, musique, poésie*, París, Éditions du Seuil, 1972.
- STRAWINSKY, I., *Musikalische Poetik*, Mainz, Schott Verlag, 1949. Versión en castellano: *Poética musical*, Buenos Aires, Emecé, 1956. Nueva versión en Madrid, Taurus, 1977.

dicio denotativo de las focalizaciones del autor, el narrador, los personajes o el lector del texto audiovisual.

- b) **La música extradiegética:** La música no forma parte de la acción, sino que cumple otras funciones. La música extradiegética acompaña generalmente a lo que Christian Metz llamó "notaciones no funcionales": sobre todo las imágenes no diégéticas y las imágenes subjetivas (recuerdos, sueños, premoniciones, deseos, etc). En la medida en que no participa ni de la acción ni del tiempo, la función de la música extradiegética está más próxima a la descripción que a la narración.

Algunos autores, como Francis Ford Coppola, se sirven de la música diégética, cuya fuente se justifica en principio visualmente, comprometida con una acción particular para pasar después a cubrir acciones distintas e incluso contrarias a la acción originante. Así ocurre con el *Coro de las Walkirias*, de Wagner, en la secuencia de la entrada en combate de los helicópteros en *Apocalypse Now* (1978) y con la música de órgano (J. S. Bach) en la secuencia del bautizo de la nieta de Don Corleone en *The Godfather (El Padrino)*, 1972).

En este segundo caso la música de órgano y las palabras del rito bautismal sirven de fondo a toda la larga secuencia visual y pormenorizada del rito, en la que se van intercalando numerosos planos de violencia y de muerte hasta configurar un agudo contrapunto entre la imagen y las palabras de Michel Corleone "Sí, renuncio", "sí, renuncio".

La irrupción de la música extradiegética en el discurso narrativo

La música extradiegética irrumpe generalmente en el discurso narrativo audiovisual

- a) **De modo impredecible:** Responde al criterio subjetivo del autor. Los personajes, ni la esperan, ni la escuchan.
- b) **De modo impositivo:** Esa decisión unilateral no tiene en cuenta los deseos del lector. Responde a lo más a una interpretación subjetiva de sus expectativas.
- c) **De modo discontinuo:** Aparece y desaparece en momentos que sólo las estrategias discursivas del autor justifican.
- d) **Al final del proceso productivo:** En virtud de su discurso perfectamente articulado, la música viene a suavizar las posibles fracturas que no ha logrado disimular el montaje.
- e) **Con un sentido no realista:** Con frecuencia la música extradiegética no proviene de una fuente visualmente presente.

Las tres modalidades de la presencia musical en el relato audiovisual

La presencia de la música, como la del sonido en general, en el relato audiovisual responde a tres modalidades:

Música/sonido in: La fuente sonora se hace visible en la imagen (función intradiegética);

Música/sonido off: La fuente sonora no se hace visible, pero la lógica del relato justifica su existencia (función igualmente intradiegética);

Música/sonido over: La fuente sonora, ni se hace visible, ni responde a la lógica del relato (función extradiegética). Suele ser marca y vestigio de la intencionalidad del autor.

Los dos defectos más graves y frecuentes de la música cinematográfica al uso son la gratuidad y el afán del sincronismo. Con respecto al primero, resulta elocuente el siguiente testimonio de Buñuel:

A mí me critican porque no pongo nunca música en mis películas (al menos música de fondo). Lógicamente si un señor está bailando, tienes que oír música... Pero no esa música de fondo que hemos heredado de los americanos y que ya parece que es obvia en el cine. No imagino un desierto y un hombre arrastrándose y pidiendo agua cuando estás oyendo a cuarenta profesores de orquesta. A esa música misteriosa que brota de pronto (no sabes de dónde) la detesto completamente aunque ya se ha convertido en una parte del cine. Y la detesto porque creo que el cine es una forma de arte puro, que todavía está en embrión pero que tiene su propia expresión y no necesita pedírsela de prestado a otras formas artísticas.

En cuanto al afán de sincronía de la música, es un defecto en el que suelen incidir Alfred Newman, Max Steiner, Dimitri Tiomkin, Miklos Rosza, Franz Waxman, etc. El filme narrativo puede mostrarse eficaz incluso prescindiendo de la música, como demostró Luis Buñuel en su *Nazarín* (1958), sin otra música que la percusión de los tambores de Calanda, al final, en un magnífico ejemplo de efectismo de la asincronía.

Análisis del signo musical

El signo musical resiste bien el análisis que la escuela de Warburg aplicó a la pintura del Renacimiento. El análisis progresa en su conjunto merced a una triple lectura, que da razón suficiente de su triple presencia en el texto audiovisual: como motivo, como historia y como síntoma cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, J., "Le point de vue", *Communications*, 38 (1983), págs. 3-29.
- CHION, M., *La voix au cinéma*, París, Éditions de l'Étoile, 1982.
- DELEUZE, G., *L'imagen-mouvement*, París, Ed. de Minuit, 1983. Versión en castellano en: Barcelona, Paidós, 1984.
- , *L'imagen-temps*, París, Ed. de Minuit, 1985. Versión en castellano en: Barcelona, Paidós, 1987.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J., *La imagen narrativa*, Madrid, Paraninfo, 1995.
- JOST, F., "L'oreille interne. Propositions pour analyse du point de vue sonore", *Iris*, 3/1 (1985), págs. 21 y ss.
- PROPER RIBER, I., *El punto de vista en la narrativa cinematográfica*, Valencia, Fundación Universitaria San Pablo CEU, 1991.
- WISWANATHAN, I., "Le discours sur l'image: les parties narratodescriptives du scénario", *Semiotica*, XL, 1/2 (1982), págs. 28 y ss.
- VITOUX, P., "Le jeu de la focalisation", *Poétique*, 51 (1982), págs. 359 y ss.

Tema 19

La música y las formas narrativas básicas

Sumario: Formas básicas de la narratología musical: la música diegética y extradiegética.- La irrupción de la música extradiegética en el discurso narrativo audiovisual.- Las tres modalidades de la presencia musical en el relato audiovisual.- Análisis del signo musical.- Lectura fónica, fonográfica y fonológica.

Formas básicas de la narratología musical

- a) **La música diegética:** La presencia de la música se justifica en el relato porque forma parte de la acción narrativa. En *Thirty nine steps (Treinta y nueve escalones, 1935)* de Alfred Hitchcock, al comienzo del filme se origina una pelea entre el público y un personaje dice a la orquesta: "¡Toquen algo para acabar con este barullo!" (y tocan). Este mismo motivo se repite en *Force of evil (El poder del mal, 1948)*, de A. Polonsky, con música de David Raskin. Joe Mors grita a la orquesta: "¡Tocad fuerte!, seguid tocando!".

En el momento crucial de *Ansikte mot Ansikte (Cara a cara, 1975)*, de Ingmar Bergman, los protagonistas asisten a un concierto. El primer piano inicia (acierto pleno) la *Fantasia en do menor*, de Mozart.

En *The Spongers (Los parásitos)* para televisión, Premio Italia 1978, con guión de Jim Allen y dirección de Rolland Joffé, no hay otra música que la integrada en la acción. La música es diegética en estos casos porque es un elemento de la historia. Pero también lo es cuando su función se ejerce sobre el dominio del discurso narrativo en cuanto tal y se convierte en el in-

nia (Jean Simmons). Lo mismo sucede en *The Lord of the rings (El señor de los anillos, 1978)*, de Bakshi.

La imagen cinematográfica para Deleuze no implica solamente un tiempo que transcurre, una cronología en la cual nosotros nos deslizaríamos como en un perpetuo presente, sino también un tiempo complejo, estratificado, en el cual nos movemos sobre varios planos a la vez (presente, pasado y futuro) y no sólo porque hacemos funcionar ahí a nuestra memoria y a nuestras expectativas, sino porque el cine llega casi a hacernos percibir el tiempo. En *Taxi driver (1976)*, de Martin Scorsese, cuando Travis (Robert de Niro) va a reunirse por vez primera con Betsy, la chica que le gusta y que está preparando la campaña electoral del Senador Palantine, Travis va a cámara lenta. Ese encuentro acaba mal porque a Travis se le ha ocurrido llevarla a un cine porno.

Elipsis

La imagen es con frecuencia la responsable de la dimensión elíptica del discurso audiovisual. El momento de la identificación del cadáver de Rebeca en el balandro, hallado por el buzo, se presenta, en *Rebecca (1940)*, de Hitchcock, mostrando solamente en P.A. al corro de cuatro personajes de espaldas, en un espacio frío y exclusivamente decorado por una lámpara que cuelga del techo. No se muestra el cadáver. Todos se dan la vuelta y salen en silencio. Después Maxim dice al coronel Julian: "Bien, coronel Julian, al parecer cometí un error respecto al otro cadáver".

Mensaje audiovisual

Proliferación de mensajes en los que la información contenida se presenta, parte en un plano sonoro y parte en un plano visual. Esto no sucede, por ejemplo, en la imagen de un monitor cardiovascular. La información se halla cifrada en códigos artificiales conformados por signos patentemente arbitrarios. En el caso de cine o la televisión, en cambio, la información se contiene en imágenes visuales y sonoras de carácter analógico, es decir, reconocidas intuitivamente por sus destinatarios como, al menos en cierta medida, semejantes a las que conforma su experiencia perceptiva cotidiana.

Así, reconocida la dimensión activamente cognitiva del proceso perceptivo, que llevaba incluso a postular la existencia de conceptos visuales (los "perceptos" de Arhneim, por ejemplo) fácilmente identificables como equivalentes de los signos icónicos, a algunos autores les parecía inevitable reconocer al propio signo icónico como esencialmente convencional y arbitrario.

Funciones de la imagen

- a) **Modo simbólico:** (imágenes de las divinidades, del Progreso, la Democracia, la Libertad...). En *Spartacus (Espartaco, 1960)* (guión de Dalton Trumbo y dirección de Sanley Kubrick), Espartaco rompe en dos el símbolo del senado romano, después de capturar a su emisario Glabro en su propia tienda.
- b) **Modo epistémico:** Aportan informaciones visuales sobre el mundo y permiten que conozcamos incluso aspectos no visuales de él: manuscritos iluminados de la Edad Media sobre la *Eneida* o el Evangelio, o planchas de botánica.

Imágenes pormenorizadas de la acción (¿descripción?)

El asalto al tren en *How the West was won (La conquista del Oeste, 1962)*, de Henry Hathaway, John Ford y George Marshall muestra la acción pormenorizada en una serie de imágenes que duran 11 minutos y 12 segundos.

En *Marathon Man (1976)*, de John Schlesinger, se prepara con verdadera morosidad en los detalles el acto de tortura de Christian Szell, Der Waisser Engel (Laurence Olivier), dentista, con Babe (Dustin Hoffman) para obligarle a declarar todo lo que le haya dicho su hermano antes de morir.

- c) **Modo estético:** la imagen procura agrado y sensaciones específicas (los bisontes de Lascaux ¿eran sólo mágicos o también bellos?) El gozo estético surge como resultado de la conjugación de **libertad asociativa y originalidad combinatoria:** Así sucede con el barco *Cotapaxi* anclado en medio del desierto de Gobi, Mongolia, en *Close encounters in the third kind (Encuentros en la tercera fase, edición especial, 1977)*, de S. Spielberg.
- d) **Reconocimiento y rememoración** (Gombrich, 1965). **Imagen didáctica:** En la escuela de gladiadores de Baciato (Peter Ustinov) que aparece en *Spartacus*, se usan los colores para los entrenamientos: marcan el cuerpo de los gladiadores con rojo, azul, amarillo, etc. para señalar las zonas de muerte segura, de heridas muy graves, de heridas con fuertes dolores, etc. La imagen final de *Rebecca (1940)*, de Hitchcock es la de la cama de Rebeca que arde. En la almohada queda la inicial (R) como signo de identidad, reconocimiento y rememoración de toda la historia.

tiene sus orígenes en el *Ars moriendi* y en la *danza macabra* (siglo xv) y en la *Danza de los muertos* (1485) de Guyot Marchant, y aparece en algunas secuencias de estampas pedagógicas.

Imágenes del sonido e imágenes sonoras

Fritz Lang decía: "Soy una persona visual. Experimento con mis ojos y nunca o raras veces con mis oídos, lo que lamento profundamente. Fritz Lang en *Metrópolis* (1926) presenta primerísimos planos de timbres y otros objetos sonoros para significar el hecho de pedir auxilio. En *The Wedding March* (*La marcha nupcial*, 1928), de Stroheim hay toda una serie de imágenes, asociadas a la música: campanas, trompetas, tambores, coros con su director, órgano, campanillas (en la elevación de la misa), piano (en la fiesta del Sr. Schweisser, padre de Mitzerl y en la casa de mala reputación). Ella (Mitzi) se tapa los oídos; violines, banda de música en la procesión. Mitzi toca el arpa en los jardines; su padre el violín. Manos sobre teclado del órgano; manos de la Muerte sobre el mismo teclado. Partitura musical de *Hochzeit March* y de *Wedding March* de Lohengrin. Se repite, en fin, el motivo de los dedos de la Muerte sobre el teclado.

Imágenes olfativas

En el mismo filme de Stroheim se muestran asimismo imágenes olfativas: mal olor ante los cerdos (pañuelo en la nariz).

Funciones discursivas

a) Imagen y punto de vista

Tres significados del punto de vista:

1. Emplazamiento, real o imaginario, desde el que es contemplada una escena. Es la encarnación de una mirada en el cuadro. Queda por saber a quién atribuir esta mirada: al productor de la imagen, al observador, a un personaje, etc.
2. Modo particular en que puede ser considerada una cuestión; "visión subjetiva", focalizada.
3. Opinión, sentimiento, a propósito de un fenómeno o un acontecimiento; todo aquello que hace que un cuadro traduzca un juicio sobre lo que está representado, valorizándolo, desvalorizándolo, llamando la atención sobre un detalle, etc. Así la escuela "impresionista" del cine francés de los años 20, por ejemplo *El Dorado* (1921), de Marcel l'Herbier. Un plano de la heroína *flou*, en medio de sus compañeros en imagen de contornos

precisos y netos (conjunción de un punto de vista visualmente centrado y connotativamente cualificante).

b) Imagen y focalización

En *How the West was won* (*La conquista del Oeste*, 1962), de Henry Hathaway, John Ford y George Marshall, hallamos un caso de focalización interna en la toma desde dentro del carruaje, cuando (en lucha contra los indios) cae dando vueltas. La focalización se sirve en ocasiones de la iluminación como elemento significativo y constructivo. Así, en *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang en la escena en que María (Brigitte Helm) se debate, perseguida, y trata de escapar de las amplias bóvedas en las que es perseguida por el foco de la linterna de Rotwang (Rudolf Klein-Rogge).

Imagen-movimiento

La imagen cinematográfica es radicalmente nueva, no sólo porque representa un movimiento, sino porque ella está en movimiento. Así lo vieron Hugo Münsterberg, la aproximación fenomenológica de Michotte y sus herederos, y los primeros artículos de Christian Metz (1964). Gilles Deleuze observa que la **imagen-movimiento** se encarna en el plano, definido como "corte móvil de la duración", una de las grandes modalidades del cine. Deleuze establece tres variedades de la **imagen-movimiento**: imagen-percepción (predominio del proceso perceptivo), imagen-acción (predomina el proceso narrativo) e imagen-afección (predominio del proceso afectivo y expresivo).

Imagen-tiempo

La representación del tiempo en imágenes se atiene a las categorías de duración, acontecimiento y sucesión. Si la duración es la experiencia del tiempo, el tiempo no contiene acontecimientos; está hecho de ellos, en la medida en que somos capaces de captarlos. El tiempo psicológico no es un flujo continuo, regular y exterior al sujeto. Como afirma Merleau-Ponty el tiempo supone "un punto de vista sobre el tiempo". El tiempo de la imagen narrativa es una perspectiva temporal. En *Spartacus* (*Espartaco*, 1960), guión de Dalton Trumbo y dirección de S. Kubrick, se muestra el paso del "ejército de gladiadores" de Espartaco camino de Brundisio, mostrando imágenes de los campos que recorren en las distintas estaciones del año. En invierno, nieve; en otoño, panorama agreste; en verano, se baña Vari-

(todo el complejo trabajo del universo objetual que habrá de ser filmado o grabado en la perspectiva del máximo control de su funcionamiento significativo, incluyendo aquí todo lo relativo a la interpretación, el diseño escenográfico, el maquillaje, el vestuario, etc.); el tutelado de la imagen a través de su conexión discursiva con enunciados lingüísticos o con signos icónicos (esquemas, dibujos, mapas, gráficos, emblemas, etc.);

b) **el establecimiento de una conexión discursiva** de la imagen con otras imágenes: la construcción a través del montaje (cine) o de la edición (televisión), ya sea externo o interno, (es decir, encadene planos diferentes o los transforme a través de los movimientos de cámara o de objeto) de una ordenación discursiva que someta al conjunto de las imágenes, constituidas por este expediente en planos, a una determinada estructuración sintagmática que podrá conducir, en la mayor parte de los casos, a un nivel superior de articulación narrativa.

En *Taxi driver* (1976), guión de Paul Schrader y dirección de Martin Scorsese, hallamos una secuencia en cámara lenta. Es la que precede al primer encuentro de Travis (Robert De Niro) con Betsy para llevarla al cine porno, motivo de su ruptura sentimental.

En el mismo filme Scorsese muestra con todo detalle la acción iterativa de prepararse y entrenarse para usar la Magnum 44 (pistola). La descripción pormenorizada de los modelos (esto por medio de la palabra), la compra, el encaje de la empuñadura, el minucioso entrenamiento en los movimientos, en las diferentes posturas para disparar, el ensayo de rapidez de disparo, la puntería, la colocación del correa para dos pistolas, la gimnasia para estar en forma, la escrupulosa limpieza de cada una de las piezas, el frotamiento, el esparadrupo para colocarse el arma blanca en la pantorrilla... El personaje finge un diálogo con un adversario sobre el que tiene que disparar rapidísimamente. Limpia los zapatos con cera, se corta la camisa. Tiene siempre en sus manos la pistola mientras ve televisión para acostumbrarse a ella como si fuera un guante. Le servirá para dar muerte al ladrón del supermercado, que no acaba de morir, y para la masacre final en la casa de citas.

En *Taxi driver*, Martin Scorsese presenta al senador Palantine en su discurso electoral en la plaza con los brazos extendidos, delante de una estatua, que tiene sus brazos en la misma posición. La toma produce la impresión óptica de que Palantine tiene cuatro brazos y compone con ese efecto la figura del canon áureo del hombre renacentista.

La imagen en el discurso audiovisual

Se da una analogía de la imagen discursiva con respecto a las imágenes especulares. Cabría decir que el lenguaje audiovisual es el conformado por el conjunto de los signos icónicos que median en nuestra percepción del mundo y cuya estructura sería analógica con respecto a las imágenes especulares (retinianas, táctiles, acústicas, etc.) correspondientes.

Para la existencia de un lenguaje en sentido estricto es necesario que sus signos sean finitos, que puedan ser listados y que pueda ser construido el sistema de reglas que ha de regir su articulación. Numerosos autores se han referido a la existencia de un lenguaje audiovisual y, en consecuencia, a la función discursiva de las imágenes visuales y auditivas para construir relatos.

Imagen tautológica

En *Rebecca* (1940), de Hitchcock, dice Maxim a su esposa: "Esperaba a Fabel, que aún no había llegado. Yacía en el diván (la imagen muestra un plano del diván con un cenicero lleno de colillas) con un cenicero lleno de colillas. Parecía enferma, extraña. De pronto se levantó (*travelling* hacia arriba) y se dirigió a mí (*travelling* hacia la izquierda): 'Cuando tenga un hijo, ni tu ni nadie podrá demostrar que no es tuyo'".

Motivo icónico (la muerte)

En el discurso audiovisual, los motivos icónicos experimentan procesos de causación y de migración, como observaron los autores de la escuela de Warburg a propósito de la pintura.

El perro sentado a la entrada de las habitaciones privadas de Rebecca, en *Rebecca*, de Hitchcock, es el mismo motivo que aparece en los sarcófagos góticos de los nobles de los siglos xv y xvi.

—En *Metrópolis*, de Fritz Lang, aparece la muerte tocando la flauta, los vicios y la guadaña. Otro motivo es la Ciudad Subterránea de los obreros y el Jardín de los placeres.

—En *The Wedding March* (*La marcha nupcial*, 1928), de Stroheim, alternan los planos de la mano del organista sobre el teclado con las manos de la muerte sobre el mismo teclado, al interpretar la "Marcha Nupcial" de Lohengrin en la boda, concertada por interés, del príncipe Nicki (Stroheim) con Cecilia.

Hay toda una serie de imágenes, asociadas a la música y se repite el motivo de los dedos de la Muerte sobre el teclado. Este motivo

- FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, París, Gallimard, 1966. Versión en castellano: *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968.
- GRANACH, M. von (*et al.*), *Human ethology*, Cambridge, Cambridge U.P., 1979.
- GILES, H., POWESLAND, P. F., *Speech style and social evaluation*, European Monographs in Social Psychology 7, Nueva York, Academic Press, 1975.
- GUMPERZ, J. J., *Discours strategies*, Nueva York, Academic Press, 1981.
- MOESCHLER, J., "Discours polémique, réfutation, et résolution des séquences conversationnelles", *Études de Linguistique Appliquée*, 44 (1981), págs. 40 y ss.
- ROSSI, M. (*et al.*), *L'intonation, de l'acoustique à la sémantique*, París, Klincksieck, 1981.
- SACHS, H. (*et al.*), "A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking in Conversation", *Langage*, 50 (1974), págs. 696 y ss.
- TANNEN, D. (Ed.), *Analyzing Discourses: Text and Talk*, Washington, Georgetown U.P., 1981.
- WOLF, M., *Analisi di alcune regole di un genere conversazionale: il dibattito televisivo*, Bologna, Università di Bologna, 1985.

Tema 18

La imagen en el discurso narrativo

Sumario: La imagen y el discurso narrativo.- La imagen en el discurso audiovisual.- Funciones discursivas.- Imagen y punto de vista.- Imagen-movimiento.- Imagen-tiempo.- El mensaje audiovisual.

La imagen y el discurso narrativo

Las imágenes del cine o de la televisión no son en sí mismas propiamente signos, sino imágenes especulares, huellas de lo real en buena medida equivalentes a la propia imagen retiniana, aunque dotadas de un notable rasgo diferencial: carácter perenne y cristalizado.

Si pueden ser leídas y decodificadas, lo son de manera semejante a como lo son las retinianas: en cuanto procesadas por los códigos de reconocimiento de figuras que constituyen ese "lenguaje" audiovisual del mundo natural.

Las imágenes cinematográficas y televisivas son susceptibles de una elaboración propiamente semiótica que conduce a su articulación discursiva, de la que depende su capacidad de contener significación.

El lenguaje audiovisual aparece así como el conjunto de procedimientos conducentes a la elaboración discursiva de estas imágenes.

Estos procedimientos son de dos tipos:

- a) **la ordenación de la imagen por los códigos de la retórica visual.** Es una ordenación semiótica, que trabaja a partir de códigos bien consolidados en la tradición pictórica (composición, iluminación, enfoque, etc.); la puesta en escena

ambiente de la alta sociedad, pero se ha evitado cuidadosamente todo diálogo.

5. Las relaciones pragmáticas ("triángulo de Austin"):

- **Aspecto locutivo** (el significado de las palabras proferidas).
- **Aspecto ilocutivo** (el significado subyacente en términos de acción). Las palabras más allá de su significado expreso remiten al universo de las creencias, valores, actitudes, etc. que permiten identificar el rol y la lectura que hace el personaje de la "situación comunicacional" en que se encuentra e incluso su visión del mundo.
- **Aspecto perlocutivo** (el efecto producido en el interlocutor). Decía Mariveaux: "Uno no se da cuenta de que un personaje no habla, si éste escucha atentamente".
- Ha de añadirse todavía el análisis del diálogo en sus relaciones con las condiciones de producción y de recepción. Este último aspecto es determinante, por ejemplo, para definir la poética de los diálogos radiofónicos con respecto a los cinematográficos, radiofónicos o televisivos.

6. **Significación de las señales** sonoras, paraverbales y gestuales (inflexiones de tono, cambios de volumen, matices de expresión, alteraciones de ritmo, posturas corporales, expresión del rostro, gestos con las manos, etc.). Tennessee Williams, en *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, muestra la pérdida de la relación dialógica entre dos amigos, sin utilizar apenas palabras, por medio del recuerdo de pequeños gestos entrañables que antes solían utilizar.

Aspectos locutorios, ilocutorios y rítmicos del lenguaje en relación con el flujo del discurso:

- Uso compartido de turno
- Mantenimiento prevalente del turno
- Cesión del turno
- Abandono del turno

7. **La significación de los vacíos semánticos:** Hay que tener en cuenta que en los diálogos tan importante es lo que se dice como lo que se calla. Afirmaba Bresson que el cine sonoro ha descubierto el silencio. En *Close encounters of the third kind* (*Encuentros en la tercera fase*, 1977), de Spielberg, los personajes no dicen nada y luego, cuando van por fin a comunicarse, termina la película. Los si-

lencios dialógicos responden en ocasiones a una técnica muy depurada. Así sucede, por ejemplo, en Samuel Beckett. Beckett fue secretario de James Joyce, que se empeñó en degradar el lenguaje normando hasta hacerlo vehículo del caos. En *Esperando a Godot* uno de los personajes exclama: "¡Dime algo, porque tenemos que prolongar la existencia unos instantes más!". Recuerda lo que otro personaje dice a Guido Anselmi (Marcello Mastroianni) en *Otto e mezzo* (*Ocho y medio*, 1963), de Fellini: "¡Dime incluso: anda y muérete, pero dime algo!". El director de cine Guido Anselmi responde: "Escucha...", pero Fellini interrumpe el diálogo y cambia de plano.

8. **Capacidad predictiva:** Bakhtin, especialista en la poética de Dostoievsky, ha estudiado los problemas del diálogo en sentido muy amplio (diálogo del autor con la sociedad). Bakhtin observa que los personajes de Dostoievsky están muy preocupados por las potenciales respuestas de sus interlocutores.

9. **Pregnancia:** Gran parte de la tensión que caracteriza a algunas narrativas se deriva del "sentido de pregnancia" que dan a cada dialogante con respecto a su interlocutor. Hemingway es un caso claro.

BIBLIOGRAFÍA

- BOURDIEU, P., *Ce que parler veut dire*, París, Fayard, 1982.
- BROWN, G. (et al.), *Questions of Intonation*, Londres, Croom Helm, 1980.
- BROWN, P. y FRASER, C., "Speech as a marker of situation", en SCHERER, K. y GILES, H. (Eds.), *Social markers in speech*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- COSNIER, J., "Communications et langages gestuels", *Les voies du langage*, París, Dunod, 1982.
- , "L'évaluation de la gestualité communicative", *Bulletin d'Audiophonologie*, 5 (1986), págs. 687 y ss.
- y BROSSARD, A., "Communication non verbale: cotexte ou contexte?", en COSNIER, J. y BROSSARD, A. (Eds.), *La communication non verbale*, Neuchâtel, Delechaux et Niestlé, 1984.
- y KERBRAT-ORECCHIONI, C., *Décrire la conversation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- COULTHARD, M. & MONTGOMERY (Eds.), *Studies in Discourse Analysis*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1981.
- EDMONSON, W., *Spoken Discourse*, Londres, Longman, 1981.
- ERPICUM, D. y PAGE, M. (Eds.), "Dimensions de l'interaction dans une conversation", *Cahiers du Département de Psychologie*, Université de Montréal, 5 (1986).

Su relación diferencial:

- Diálogos (y personajes) simétricos:
 - Estables
 - En escalada (Mortensen)
- Diálogos (y personajes) disimétricos:
 - P1 es superior a P2
 - P2 es superior a P1
- Diálogos descabalados:
 - P1 y P2 son superiores sin responder a una pauta identificable

Su rol de “instancias de la enunciación”:

- Destinatadores/destinatarios
- Sujetos/objetos
- Subjetivos (hablan de ellos)
 - Directos (hablo de mí/hablas de ti)
 - Inversos (hablo de ti/hablas de mí)
 - Compartidos (hablamos de nosotros)
- Objetivos (hablan de cosas ajenas a ellos)
- Ayudantes/opponentes, especialmente en relación con los siguientes verbos:

Querer (relacionados con objetos del deseo)

Saber (relacionados con objetos de la información)

Poder (relacionados con objetos de decisión funcional)

Hablar (relacionados con objetos del discurso: monólogo/diálogo)

Actuar (relacionados con objetos de la acción)

Moverse (relacionados con objetos del espacio: la movilidad y ubicuidad)

Participar (implicados en el contrato inicial)

Vencer (protagonistas/antagonistas)

Liquidar (sujeto responsable de la acción resolutive, que restaura el orden conculcado)

3. Su relación con las propiedades del discurso narrativo:

Orden:

- Consecuente
- Insecuente
 - Por digresión
 - Por fractura
- Por agotamiento
- Obsecuente

Flujo (Contribuciones textuales que originan diálogos continuos, entrecortados, suspensivos u oblicuos).

- Ideas completas
- Ideas incompletas
 - parciales o segmentadas
 - insinuadas o sugerentes
 - suspensivas
 - fracturadas
- Ideas redundantes

Dimensión retórica:

- Informativo o expositivo (para dar a conocer hechos)
- Argumentativo (para convencer al otro con razones)
- Persuasivo (para mover al otro a la acción)

4. La densidad de verbalización en el relato audiovisual:

Dovchenko se preguntaba: “¿Por qué en algunas películas no dejamos de abrir la boca desde el principio hasta el último plano?”... La **densidad de verbalización** es la duración proporcional del lenguaje verbal (en este caso especialmente los diálogos) con respecto a la duración total del relato audiovisual. Hay, por tanto, una densidad:

- **Alta:** *Murder on the Orient Express* (*Asesinato en el Oriente Express*, 1974), guión de Paul Dehn y dirección de Sidney Lumet.
- **Media:** *The silence of the lambs* (*El silencio de los corderos*, 1991), de Jonathan Demme.
- **Baja:** *C'era una volta il west* (*Hasta que llegó su hora*, 1968), de Sergio Leone.

No es normal en la narrativa audiovisual el caso de *Historia sin palabras* (1978), dirigida por Biaggio Proietti, que obtuvo el premio Praga de Oro de ese año para programas de televisión. Imagen y sonido narran una historia de corte policíaco, que se desarrolla en un

- Esencial
- Divagatorio
- Alusivo
- Incidental
- No pertinente

W. H. Clarence y Aldo Monelli opinan que las frases esenciales han de decir las siempre “actores importantes”. Nosotros preferimos hablar de “personajes” y opinamos que un diálogo esencial no ha de estar, sin embargo, forzosamente construido con palabras esenciales. Henry James lo demostró prácticamente y a la perfección.

Su expresión del contenido (escalas bipolares)

- profundo/superficial
- pacífico/agresivo
- rápido/lento
- claro/oscurito
- apasionado/frío
- fluido/premioso
- libre/condicionado
- natural/artificial
- interesante/sin interés
- ameno/aburrido
- original/tópico
- etc.

2. Su condición de “indicadores” de la construcción del personaje

Los tres “estados del ego” (Análisis Transaccional)

- Ego paterno
- Ego infantil
- Ego adulto
- Análisis de las relaciones cruzadas

El juego interactivo de sus imágenes (autoimágenes y heteroimágenes) (“Ventana de Johari”).

- Personajes abiertos
- Personajes ciegos
- Personajes ocultos
- Personajes desconocidos

El juego veridictorio del “ser/parecer” (“cuadrado semiótico”):

- Personajes **verdaderos** (son lo que parecen y parecen lo que son);
- Personajes **falsos** (ni son lo que parecen, ni parecen lo que son);
- Personajes **ocultos** (no parecen lo que son);
- Personajes **engañosos** (no son lo que parecen).

La triple competencia de cada personaje:

- Su elocuencia (“saber hablar”)
- Su técnica (“saber hacer”)
- Su mundanidad (“saber vivir”)

Humphrey Bogart y el gánster como personaje prototípico de género poseen esta triple competencia. Saben hablar, saber actuar y conocen la vida.

El comportamiento proxémico de los personajes:

1. Naturaleza de la distancia que los separa:

- Física (geográfica o topográfica)
- Psicoafectiva
- Códica (amplitud de los “malentendidos”) (H. Halloran)
- Metafísica o ambital (intelectual, ideológica, ética, cultural, etc.)

Definición de grado:

Personajes equidistantes o estáticos:

- Distancia íntima
- Distancia personal
- Distancia social
- Distancia pública (Hall)

Personajes progresivos o dinámicos:

- Convergentes (hacia la entrega o el consenso)
- Divergentes (hacia la separación o el disenso)

- Collection in Cultural Anthropology, Chicago, University of Chicago Library, 1971.
- MEUNIER, A., "De l'usage des modaux dans un débat radiophonique", *Langue Française*, 65, febrero (1965), págs. 103 y ss.
- PITTINGER, R. E. (et al.), *The first five minutes*, Paul Martineau, Nueva York, Ithaca, 1960.
- RAMSEYER, J. Ph., *La parole et l'image*, Neuchâtel (Suiza), Delachaux et Niestlé, s.a. Versión en castellano: *La palabra y la imagen*, San Sebastián, Dinor, 1967.
- SEARLE, J. R., *Speech Acts*, Cambridge, Cambridge U.P., 1969.
- YAGUELLO, M., *Les mots et les femmes*, París, Payot, 1982.

Tema 17

El análisis de los diálogos

Sumario: Criterios para el análisis de los diálogos.- Variables del análisis.- Los diálogos como "indicadores" de la construcción de los personajes.- Su relación con las propiedades del discurso narrativo.- La densidad de verbalización en el relato audiovisual.- Las relaciones pragmáticas.- Significación de las señales y vacíos semánticos.- Capacidad predictiva de los diálogos.- *Pregnancia.*

Criterios para el análisis de los diálogos

El análisis de los diálogos exige textos originales. No es pertinente hacer análisis de diálogos "doblados" o "subtitulados". En los diálogos resulta pertinente analizar las siguientes

1. Variables:

Su naturaleza: Viene determinada por el objeto que constituye los intercambios:

- Informativo (hechos)
- Fáctico (datos)
- Conceptual (ideas)
- Patético (emociones y sentimientos)

Su grado de pertinencia (focalización, más o menos compartida, del objeto por parte de cada uno de los personajes)

Poética del diálogo radiofónico

En la radio el diálogo es, como afirma Isidoro Martín, "la forma ideal de la expresión". Coinciden en ello todos los autores de la poética radiofónica (R. Kieve, Kaplún, E. Fuzellier, etc.). Kaplún los denomina "formato dinámico", porque:

- atraen el interés
- dan variedad
- movilizan la imaginación
- facilitan la concentración
- hacen más expresivo el mensaje
- establecen una comunicación cálida, personal y emotiva
- evitan abstracciones
- facilitan la empatía, la proyección y la identificación del oyente con los personajes
- mitigan la unidireccionalidad
- abren opciones y alternativas
- problematizan los asuntos
- movilizan la inteligencia
- son eficaces porque su mensaje es implícito

Los géneros dialógicos de la televisión

El debate sobre la naturaleza de los diálogos televisivos corre la misma suerte (no podría ser de otro modo) que el debate sobre la naturaleza misma del medio-televisión. Para unos, como R. Greene, la televisión es un corolario del cine (imágenes comentadas por palabras); para otros, como Silvio D'Amico, es un corolario del teatro (palabras comentadas por imágenes).

Quienes defienden el predominio de la imagen estiman que los tres objetivos fundamentales de todo diálogo (dar información, brindar un contenido emotivo y hacer avanzar al relato) han de ser cumplidas por los tres elementos de la imagen visual en la televisión:

- el escenario
- la acción
- el uso de la telecámara

Si estos recursos no bastan, habrá que acudir a los diálogos. Para Angelo D'Alessandro la esencia del diálogo televisivo consiste en crear un puente entre la **racionalidad** (actitud primaria del telespec-

tador) y la **emotividad** (contenida sobre todo, aunque no siempre, en la imagen) para dar lugar a una actitud a la vez de participación y de control.

Al iniciarse un **teledrama**, por ejemplo, hay que tener en cuenta que el espectador de televisión conserva intacta su capacidad de crítica; en cine, en cambio, podría iniciarse el drama con una escena de **suspense**. La primera función narrativa de los diálogos en televisión es, por tanto, la de estimular a la participación. En cine el espectador es voluntaria y naturalmente proclive al "pacto de verosimilitud"; en televisión ha de justificarse y merecerse. La ficción no es connatural a un medio, cuya naturaleza periodística y comunicativa, fuerza a éste a asumir una función subsidiaria de *relais* cuando difunde historias de ficción.

Por eso Paddy Chayefsky, reputado guionista de *Marty* (1955), dirigido por Delbert Mann, inicialmente escrito para televisión, fue consecuente con su idea de que el universo narrativo de la televisión está constituido por "el maravilloso mundo de las cosas comunes". Chayefsky aconseja construir los diálogos de modo tal que den la impresión de conversaciones de la vida real interceptadas telefónicamente. El autor no tiene necesidad de inventar situaciones de gran dramatismo, ni obsesionarse por construir relatos de tintas fuertes. Puede referirse a cosas sencillas e incidentes sin importancia, siempre que tengan un significado dramático. "Personalmente", dice Chayefsky, "opino que el estilo lírico, el impresionista y el abstracto dan pésimos resultados en televisión".

BIBLIOGRAFÍA

- BROWN, P. y FRASER, C., "Speech as a marker of situation", en SCHERER, K. GILES, H. (Eds.), *Social markers in speech*, Cambridge, Cambridge U.P., 1979.
- CHESNY-KOHLER, J., *Logique, argumentation, conversation. Actes du colloque de Pragmatique, Fribourg, 1981*, Berna, Peter Lang, 1983.
- COSNIER, J. y KERBRAT-ORECCHIONI, C., *Décrire la conversation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J., *La imagen narrativa*, Madrid, Paraninfo, 1995.
- GARDES-MADRAY, F., "Praxématique et Interaction verbale", *Langages*, 74 (1984), págs. 15 y ss.
- GILES, H. y POWESLAND, P. F., *Speech style and social evaluation*, Nueva York, Academic Press, 1973.
- GUMPERZ, J. J., *Discours strategies*, Nueva York, Academic Press, 1981.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., "Les négociations conversationnelles", *Verbum*, VII, 3/3 (1984), págs. 223 y ss.
- , "Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral", *Pratiques*, 41, mars (1984), págs. 46 y ss.
- McQUOWN, N. E. (et al.), *The natural history of an interview*, Micro film

El diálogo visual y la imagen pretecnológica

El **diálogo visual** había entrado en la narrativa de la imagen con el románico de transición. Justo en el momento en que los personajes están comenzando a dejar de ser columnas para ser ellos mismos, se inicia ese leve movimiento que va a fundar la **sacra conversatio**. Los personajes se vuelven unos a otros, ante todo para mirarse. El movimiento se convierte en acción interior, es decir, en comunicación y su *driver* y expresión icónica es la sonrisa. La diferencia que va de la sonrisa de los *kuroi* de la época arcaica de los griegos a los personajes del románico de transición es justamente ésa: que éstos se comunican con la mirada.

Los movimientos de los personajes de Trugelius en el portal de San Vicente de Ávila, los del Maestro de la Cámara Santa de Oviedo y los del Maestro Mateo en el Pórtico de la Gloria, anuncian en el siglo XII el sentido optimista de la vida, que animará a los personajes góticos de Reims. Ese **diálogo visual**, a la vez icónico y dramático, adquiere en los *Oficiales de San Adrián*, de Frans Hals en el siglo XVII toda su plenitud y espontaneidad en un cuadro que muestra una gran sabiduría en la dirección y movimiento de los "actores". En el mismo siglo hallamos otro ejemplo en *La Madeleine aux pieds du Christ*, de Pierre Subleyras, 1699-1749) (Museo de Louvre).

El diálogo visual en el cine

Eisenstein había demostrado ya con *Ivan Groznyj (Ivan el terrible, 1945)* que el diálogo simplemente visual (el de las miradas) es un diálogo plenamente dramático porque siempre moviliza la acción interior de los personajes. Otro ejemplo privilegiado es el de *To have and have not (Tener y no tener, 1942)*, de H. Hawks sobre la novela de Hemingway, un verdadero prodigio de mirada dramática entre Lauren Bacall y Humphrey Bogart. Visconti en *La morte a Venezia (Muerte en Venecia, 1970)* somete los diálogos a un tratamiento inteligente. Reserva los **diálogos de comportamiento, contingentes o de generalidades** para los *flashbacks* que remiten a momentos pasados de la vida familiar de su protagonista (Aschenbach); destina los **diálogos de escena**, de marcado sabor platónico, para sus *logoi* o "razonamientos" sobre el universo de la belleza, que constituyen el elemento central de la caracterización del personaje e introduce los **diálogos autoriales**, valiéndose del paralenguaje (escena de los músicos saltimbanquis en la terraza del café). Pero ante todo y sobre todo asigna al visual (de las miradas entre Aschenbach y Tazio) todo el peso de los **diálogos diegéticos**.

Francis Ford Coppola en *The Godfather (El padrino, 1972)* encomienda a Michael Corleone (Al Pacino) todo un recital de mirada dialógica en la escena en que reúne a éste con el policía Maklasky, a quien se propone eliminar. El actor pone en juego una secuencia de miradas: mirada pensativa, mirada retadora como la de dos boxeadores, mirada encubridora como la de dos jugadores de naipes, mirada errática y esquiva y, en fin, mirada ciega en los momentos exactos que preceden al disparo. En escenas posteriores Michael, virtuoso de la mirada dialógica, en el momento en que Carlo, su cuñado, se aproxima a él para agradecerle que le haya perdonado la vida, limitándose a "deportarlo" a Las Vegas, gritará: "¡Apártate de mi vista!".

En *Rebecca (1940)*, de Hitchcock, Max (el Sr. de Winter, interpretado por Lawrence Olivier) después de haber revelado a su esposa que él mismo había colocado el cadáver de Rebeca en el suelo del camarote del balandro de ésta, se dirige a ella y le pregunta: "¿Puedes mirarme ahora a los ojos y decirme que me quieres?"

Funcionalidad narrativa de los diálogos

Los diálogos significan, construyen, caracterizan, expresan, informan, relacionan y comunican a los personajes entre sí y con el público lector-oyente-espectador.

- a) Caracterizan a los personajes;
- b) Provocan un encuentro de los personajes;
- c) Son elementos de la acción, no sólo en el cine, sino también en la novela. W. H. Clarence ha dicho que el diálogo es "como un vestido de la acción".

La función dialógica facilita en el discurso narrativo:

- la secuencialidad: sucesividad y lógica
- la legibilidad
- la tensión psicológica
- la progresión dramática

El diálogo es, como decía Vogt, una de las expresiones de la estrategia discursiva.

BIBLIOGRAFÍA

- COSNIER, J. y KERBRAT-ORECCHIONI, C., *Décrire la conversation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- DAQUIN, L., "Le metteur en scène et le dialogue", *Cahier d'IDHEC*, París, 1945.
- EDMONSON, W., *Spoken Discourse*, Londres, Longman, 1981.
- FLAHAULT, F., *La parole intermédiaire*, París, Éditions du Seuil, 1978.
- FRANK, A., "Notes provisoires à l'intention des auteurs, scénaristes et dialoguistes d'émissions dramatiques de télévision", *Études Cinématographiques*, 16/17 (1962), págs. 45 y ss.
- GHERARDI, G., "Teoría del diálogo cinematográfico", *Antologia di Bianco e Nero (1937-1943)*, II, Roma, 1964, págs. 268 y ss.
- GOFFMAN, E., *La mise en scène de la vie quotidienne*, 2 vols., París, Éditions de Minuit, 1973.
- GRICE, H., "Logique et conversation", *Communications*, 30 (1979).
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., "Les négociations conversationnelles", *Verbum*, VII, 2-3 (1984), págs. 223 y ss.
- MCQUOWN, N. E. (et al.), *The natural history of an interview*, Chicago, University of Chicago Library, 1971.
- MITRY, J., "Papel y sentido del diálogo", *Estética y Psicología del Cine, II (Las formas)*, Madrid, Siglo XXI, 1978, págs. 99 y ss.
- MORGAN, Ch., *Dialogue in Novels and Plays*, París, Didier, 1953.
- PALLAVICINO, P. S., *Trattato dello stilo e del dialogo*, Modena, Tipi della Società tipografica, 1819.
- VV.AA., "La conversation", tema genérico de *Communications*, 30 (1979).

Tema 16

El diálogo visual y audiovisual

Sumario: El diálogo visual en la imagen pretecnológica.- El diálogo visual en el cine.- Funcionalidad narrativa de los diálogos.- Poética del diálogo radiofónico.- Los géneros dialógicos de la televisión.

El diálogo visual

Sartre en su obra *Le regard (La mirada)* reflexiona sobre el valor constitutivo y la transcendencia de "ser mirado" por otro. Si el **otro-objeto**, dice, se define en unión con el mundo como el objeto que ve lo que yo veo, mi unión fundamental con otro sujeto debe poder reducirse a mi posibilidad permanente de **ser visto** por otro. El **diálogo visual** introduce en la comunicación un juego paradójico de presencia y distancia. Sartre lo expresa de este modo:

Los ojos, como objetos de mi percepción, permanecen a una distancia precisa, que se despliega desde mí hacia ellos; en una palabra, yo estoy presente a los ojos sin distancia, pero ellos están distantes del lugar donde yo me encuentro, mientras que la mirada está a la vez sobre mí sin distancia y me mantiene a distancia. Es decir, su presencia inmediata a mí despliega una distancia que me separa de él.

Decía Flaubert que basta mirar intensamente a una cosa para que se la llene de interés. La fotonovela, la televisión, el cine, el vídeo y el cómic (y por este orden) han explotado esta observación hasta sus últimas consecuencias en la sintagmática de los planos. El cine ha llegado a ser **la gran escuela de la mirada**.

Los retóricos antiguos, aparte del monólogo, distinguían otros tres tipos de diálogos de escena:

- *Colloquium* o **conferencia**: Los interlocutores comparten deseos comunes y se confían sus secretos.
 - *Logoi* o **razonamientos**: Cada uno de los interlocutores se esfuerza por inspirar en el otro cierto sentimiento o provocar cierta resolución. Cervantes en *El Quijote* también llama “razonamientos” a los diálogos entre el hidalgo y su escudero.
 - *Agoniai* o **disputaciones**: Los interlocutores entran en conflicto.
- c) **Diálogos diegéticos**: Desempeñan una función narrativa propiamente dicha, que afecta al motivo, desarrollo y desenlace de la acción principal, a las propiedades (orden y duración) del discurso, etc. Así, por ejemplo, los diálogos que determinan la transición de una secuencia a otra. Dice King Vidor que durante la época del cine no hablado se conformaban los narradores con intrigas débiles, pero la aparición de los diálogos hablados, como hemos dicho, les ha obligado a profundizar en la intriga y a indagar en la psicología de los personajes.
- d) **Diálogos autoriales**: Los diálogos se convierten en signos deícticos o conectores de las instancias de enunciación y muy especialmente del autor o de sus delegados en el texto. En muchos casos son verdaderos **estilemas**. Se dan, en efecto, **diálogos pretenciosos** que denuncian la obsesión de erigirse en “voces de las grandes ideas de la historia”, como Blanchot ha dicho, refiriéndose a los diálogos de Malraux. Su contenido es intelectual, como sucede en los diálogos de Platón, de Sartre o de Unamuno, acertadamente remedados por Visconti en algunas escenas de *Muerte en Venecia*. Se dan también **diálogos oblicuos**, preocupados por resultar imprevisibles a fuerza de romper toda lógica linealidad, como sucede con los de Kafka.
- c) **Diálogos de referente lingüístico**: Los diálogos filmicos, escritos previamente en un guión literario, remiten inevitablemente a los códigos de diferentes lenguajes: el lenguaje de la vida cotidiana, el del teatro, el postural y expresivo de la imagen pretecnológica, el radiofónico, etc.
- El cine francés (especialmente el del *Film d'Art*) se ha caracterizado por unos diálogos muy literarios. Blanchot ha distinguido tres estilos:
- El “estilo Sacha Guitry” con diálogos llenos de artificios y excesos literarios. Así en *Le roman d'un tricheur* (1936) las ideas literarias se apoyan en las imágenes para adquirir consistencia.
 - El “estilo Jacques Prévert” (probablemente el mejor guionista del “naturalismo poético”). Resulta identificable por sus diálo-

gos plenos de sonoridad y de pretensión poética. Su exceso de profundidad llega a hacerlos caricaturescos.

- El “estilo Jean Cocteau” que contrapone diálogos bastante teatrales. Por eso Mitry no comparte el entusiasmo de Marcel Martin, que considera a Cocteau como el mejor dialoguista.

Los diálogos y las relaciones de los signos de la serie verbal

A pesar de que la práctica mecanicista de muchos realizadores pudiera inducir a pensar lo contrario, todo diálogo hace un uso perlocutorio del lenguaje e implica una dimensión pragmática. En el diálogo importa tanto el que habla como el que escucha. El diálogo es lo más característico del discurso verbal en el cine. Es la función de los signos de la serie verbal en **relación paradigmática** con otros signos homogéneos (a las palabras se oponen más palabras; a las palabras de uno se oponen palabras de otro u otros sucesivamente).

Además de esta relación paradigmática entre signos homogéneos, en la narrativa de la imagen se da también **relación sintagmática** (polifonía, diálogos con montaje musical de coros, efectos de muchedumbre, aclamaciones, diálogos simultáneos, fondo de parlamentos radiofónicos, tratamiento de las escalas de los planos sonoros en la realización, etc. Los diálogos en el relato audiovisual no se reducen a las réplicas y contrarréplicas verbales. Interviene siempre la pluralidad de significantes, que caracterizan al lenguaje audiovisual y no para hacer más compleja su “lectura”, sino para hacerlos más creíbles.

Estas relaciones sintagmáticas se hacen más complejas en el discurso audiovisual porque los signos que intervienen en el diálogo dejan de ser homogéneos (verbales o, más genéricamente, sonoros) para articularse siempre con signos de la serie icónica. Los dialogantes aplican códigos de la comunicación no verbal (posturales, gestuales y expresivos). Los diálogos del cine son ante todo **diálogos de la mirada**. Más aún; en el juego de los dialogantes interlocutores (emisor y destinatario) que se apelan e implican recíprocamente, aparece, entre las burbujas del “espacio lector”, el **dialogatario**, que asiste, con ventaja sobre los actores, a dos diálogos simultáneos: el de los personajes y el del espectáculo. El espectador de cine o de televisión observa con placer las redundancias, solapamientos, matizaciones y contrastes con que construye el realizador el juego interactivo entre el diálogo de los personajes y el diálogo del espectáculo filmico. El lenguaje de la imagen a través de la focalización de las cámaras permite al espectador descubrir el significado dialógico de las alternancias.

Tema 15

Clases de diálogos

Sumario: El guionista y el dialoguista.- Clases de diálogos: diálogos de comportamiento, de escena, diegéticos, autoriales, de referente lingüístico.- El diálogo y las relaciones de los signos de la serie verbal.

El guionista y el dialoguista

En cine a veces coinciden dialoguista y guionista, como ocurre en el caso de Henri Jeanson, pero ocurre con frecuencia que uno y otro son distintos. En ocasiones se acude a los autores dramáticos (Harold Pinter, Anouilh, Sauvageon, Mihura, etc.). La acción dramática de los filmes de algunos autores, como Joseph L. Mankiewicz, estriba, más que en los motivos visuales, en diálogos muy elaborados y, en ocasiones, incluso sofisticados. Así ocurre, por ejemplo, en *Carta a tres esposas* (1948), *All about Eve* (*Eva al desnudo*, 1950) o *Barefoot Contess* (*La condesa descalza*, 1954). Por esta razón se ha dicho de él que es un autor literario.

El concepto de lo dramático, aplicado a los diálogos filmicos, no es sin embargo un concepto unívoco. Resulta esclarecedora la anécdota, referida por Howard Hawks en una entrevista con el crítico A. Sarris a propósito de su primera experiencia de cine hablado en *La escuadrilla del amanecer* (1930):

Durante el rodaje me decían todos: ¡No es buen diálogo; no es dramático; resulta soso! ¡Todo lo que estás haciendo va a quedar insípido! A nadie le gustaba porque ningún personaje lloraba ni gritaba. Los estudios suspendieron el estreno oficial. Prefirieron

lanzarla discretamente. Resultó la mejor película del año. Después, solían proyectarla a otros directores y les decían: ¿Veis?... Así es como se hacen unos buenos diálogos.

En la construcción de los diálogos los autores se atienen a muy diversos patrones y pautas de comportamiento. Unos están más preocupados por los duelos verbales, como Mike Nichols en *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (*¿Quién teme a Virginia Wolf?*, 1966); otros por las réplicas efectistas, como Marcel Carné (diálogos de Jacques Prevert) en *Les enfants du Paradis* (1944); otros por las frases ingeniosas, como Richard Donner en *Supermán* (1978); otros por la naturalidad, el realismo y el verismo de las expresiones cotidianas de la calle, como Eduardo de Filippo en *Sábado, domingo y lunes* (para la televisión) o Martin Ritt en *Norma Rae* (1979); otros, en fin, por la compostura solemne y rotunda de las frases. Se puede rastrear la pauta cambiante, que ha caracterizado a los diálogos en el cine, la radio y la televisión, no sólo en razón de los dialoguistas, sino también en razón de las épocas sucesivas desde el cine hablado hasta nuestros días.

Se ha dicho que el diálogo escrito en los libros y el diálogo hablado en la calle sólo se diferencian en una cosa: en que el escrito no se habla nunca y el hablado no se escribe jamás. Inevitablemente algo así puede decirse también de los diálogos cinematográficos.

Clases de diálogos

Los autores distinguen entre:

- a) **Diálogos de comportamiento:** conversaciones intrascendentes que caracterizan a la vida cotidiana. No comprometen a los personajes, pero definen algunos de sus rasgos. Otros autores los llaman **contingentes, de generalidades** (J. L. Barbero) o **ambientales** (A. del Amo): consisten en saludos, despedidas y otros tópicos de la vida de cada día. Visconti, que hace un uso inteligente de los diálogos en *La morte a Venezia* (*Muerte en Venecia*, 1970), reserva este tipo a las escenas del protagonista en los *flashbacks* que recuerdan escenas familiares. Otros autores incluyen los **de ociosa conversación**, como los de James (cuyo contenido son temas próximos y habituales para los interlocutores).
- b) **Diálogos de escena:** informan de los pensamientos, sentimientos e intenciones de los personajes. Son más teatrales que cinematográficos. En el cine, como en la vida misma, los personajes no quedan cabalmente definidos por sus palabras. Pueden incluirse entre los diálogos de escena los que otros autores denominan diálogos **expresivos** o **dramáticos**.

liberté (*¡Viva la libertad!*, 1931), de René Clair; *L'age d'or* (*La edad de oro*, 1930), de Buñuel; *La chienne* (*La perra*, 1931), de Jean Renoir, etc.

En 1930 un hombre de teatro, que había aprendido en cinco semanas la técnica de cine, Rouben Mamulian, en su primer filme, *Aplause*, monta de nuevo la cámara sobre ruedas y hace que el micro siga el desplazamiento de los actores. En su segundo filme, *City Streets* (*Calles de la ciudad*, 1931), la voz en off de Gary Cooper sobre el rostro atormentado de Silvia Sidney da la razón a los directores rusos sobre la fuerza del asincronismo. King Vidor dirige el primer musical que se suma a los géneros ya conocidos. Revela un uso notablemente expresionista (él lo llama impresionista) del sonido.

Hitchcock en *Blackmail* (*La muchacha de Londres*, 1929) convierte el diálogo que rodea a la ausente protagonista que acaba de cometer un asesinato en un puré sonoro, del que destaca la insistente repetición de la palabra *knife, knife, knife...* Fritz Lang en *M*, su primera película sonora, utiliza el valor del silencio y convierte el leitmotiv sonoro de la melodía del criminal en elemento de gran relieve dramático.

Ventajas del sonoro

Los estilizados códigos gestuales de origen teatral que habían prevalecido en la época del mudo alcanzan ahora nueva naturalidad. El sonoro supone el final del mimo e impone la hegemonía de la expresión. El realismo cinematográfico se traduce en formas narrativas identificadas con la tradición de la novela del XIX. Ésta ha sido considerada como un conjunto orgánico comparable a la pintura italiana del Quattrocento y la última gran manifestación representativa dotada de una real plenitud simbólica.

Las menciones escritas, que siguen desempeñando en los primeros tiempos del sonoro el papel de enlaces sintagmáticos, prácticamente desaparecen. Por ejemplo, *The Big Trail* (*La gran jornada*, 1930), de Raoul Walsh, o *Billy The Kid* (1930), de King Vidor.

De la mención a la acción

Las innovaciones aportadas o inducidas por la llegada del sonoro no afectan únicamente a la interpretación y a la expresión; afectan también a la organización interna del relato, aunque este aspecto haya sido menos estudiado por los autores. Es claro que una alusión verbal podía evitar (y pronto comenzó a hacerse así) la escenificación de situaciones no esenciales. La supresión de los intertítulos de fun-

ción elíptica, tan cómodos y socorridos para describir a los personajes o aludir al paso del tiempo (obsérvese *The Bird of a Nation*, de Griffith), imponía ahora la necesidad poética de pasar de la mención escrita a la acción representada. Era un paso importante del *telling* al *showing*. King Vidor afirma que en la época muda de los *westerns*, por ejemplo, los narradores se conformaban con las intrigas débiles porque éstas eran suplidas con creces por la intensidad de la acción. La llegada del sonoro, con la multiplicación de los diálogos, trajo la necesidad de profundizar en las intrigas y de indagar en la psicología de los personajes. El sonido impulsó al relato fílmico por el camino del realismo.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRE-LAROCHEBOUVY, D., *La conversation quotidienne*, París, Didier-Crédif, 1984.
- ANDRIEU, J., *Le dialogue antique. Structure et présentation*, París, Belles Lettres, 1954.
- CHION, M., *La voix au cinéma*, París, Éditions de l'Étoile, 1982.
- COSNIER, J. y KERBRAT-ORECCHIONI, C., *Décrire la conversation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- DAQUIN, L., "Le metteur en scène et le dialogue", *Cahier de l'IDHEC*, París, 1945.
- DUNCAN, S. y FISKE, W. F., *Face to face interaction*, Nueva York, John Wiley, 1977.
- GOFFMAN, E., *La mise en scène de la vie quotidienne*, vol. 2, *Les relations en public*, París, Éditions de Minuit, 1973.
- GOLDSCHMIDT, V., *Les dialogues de Platon. Structure et méthode dialectique*, París, PUF, 1947.
- LARTHOMAS, P., *Le langage dramatique*, París, PUF, 1980.
- MOESCHLER, J., *Dire et contredire. Pragmatique de la négation et acte de réfutation dans la conversation*, Berna, Peter Lang, 1982.
- TODOROV, Tz. y BAKHTINE, M., *Le principe dialogique*, París, Ed. du Seuil, 1981.

minan "filacterias". En griego significa "antídotos". Su uso remite a la antigua costumbre mágica de preservarse del mal mediante la fijación de ciertas fórmulas oscuras en el cuerpo. Entre los judíos se inscribían fórmulas bíblicas en los brazos o en la frente con banderolas enrolladas en pequeños estuches de cuero. Así aparecen en manos de los profetas del Pórtico de la Gloria del Maestro Mateo, en Santiago de Compostela.

La influencia del teatro

Las comedias y farsas imitadas del latín en los conventos del siglo XII mezclan lo sagrado con lo profano. En la *Vida de San Benito* la aventura de José y de la mujer de Putifar sirve de "figura del voto de castidad" patrocinada desde los ángulos por Moisés y San Agustín. En las escenas los actores tienen banderolas y en ellas se inscribe su diálogo. A finales de la Edad Media se da una puesta en escena simultánea y las banderolas de los diálogos se hacen características de toda una parte del teatro en imágenes.

Al tiempo de las largas glosas, de los comentarios sabios y de la lectura *recto tono* a una voz, sucede el del debate y del teatro, el tiempo de la representación casi permanente. Las primitivas inscripciones se convierten en filacterias que participan en la acción. A la cita inscrita en un rollo sucede la filacteria que sale de los labios de los personajes como una palabra. Así sucede en la escena de las *Horas de Roban* que representa al muerto ante su juez. El agonizante sobre un lecho de hosamentas (que prefiguran su destino) murmura la plegaria que le ha enseñado la Iglesia: "In manus tuas Domine...", a lo que responde el Señor en francés: "Pour tes péchés pénitence ferás. Au jour du jugement avec Moi seras". San Miguel y el diablo se disputan el alma desnuda que ha salido del cuerpo tras su último suspiro.

Las "Biblias de los pobres" en el siglo XV son compuestas para hacer captar mejor las relaciones analógicas entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. La crucifixión, por ejemplo, es puesta en paralelo con el sacrificio de Abraham y con la serpiente de bronce. Los profetas están ahí presentes con sus banderolas para suministrar el comienzo de una explicación. Las palabras inscritas en las filacterias del *Cantar de los cantares*, cuya significación analógica se propuso glosar San Benito en 86 sermones, interrumpidos por su muerte prematura, son siempre fragmentos de citas, de recordatorios para el lector comentarista que las sabe de memoria y las puede completar a su gusto.

Los antecedentes inmediatos de los diálogos cinematográficos son los retratos hablados o fotoscenas que popularizó Gaumont a comienzos de siglo con su cronófono de corta vigencia. La función de

los textos de relevo, que las tiras de los cómics habían encomendado a los bocadillos, es confiada en los filmes a los títulos, que inundan películas como *Greed* (*Avaricia*, 1927), de Stroheim o *La passion de Jeanne d'Arc* (*La pasión de Juana de Arco*, 1927), de Dreyer. Puede hablarse ya de verdaderos diálogos cinematográficos, basados en imágenes, cuyo significado es anclado por los textos escritos.

El laborioso ingreso de la palabra

Sin embargo el estatuto pleno de los diálogos no llega al cine hasta la incorporación del sonido. A partir de 1926 los hermanos Warner toman la iniciativa de apostar por el sonoro como un medio para salir de su crisis económica e incorporan fragmentos sincronizados con discos en el sistema Vitaphone a los filmes de Crossland, *Don Juan* y *El cantor de jazz*. La novedad no satisfizo a todos. Entre los detractores militaron autores tan significativos como Charles Chaplin, que concebía el arte del cine como pantomima; Murnau, que había renunciado a todo texto escrito, para dar a la imagen toda su capacidad expresiva; René Clair, King Vidor, etc. Pero el diálogo cinematográfico ve consolidado su estatuto más en concreto con la inteligente e intuitiva interpretación que hacen de él los cineastas soviéticos (Eisenstein, Pudovkin, Alexandrov) hasta llegar a la idea que proclama el *Manifiesto del sonido*, de un "contrapunto-orquestal" entre las imágenes visuales y las imágenes auditivas.

Los inconvenientes del sonoro

El cine sonoro planteó algunos inconvenientes serios: los micrófonos debían estar inmóviles y esto creaba problemas para la selectividad sonora. Las cámaras, bastante pesadas, debían permanecer dentro de cabinas insonorizadas. Esto suponía una traba para el movimiento de los actores y añadía problemas de rodaje y sincronización.

La superación del proceso

La calidad de muchos de los filmes de los primeros años 30 es claro exponente de que los inconvenientes mencionados ya han sido superados: *Hallelujah* (1929), de King Vidor; *All quiet on the West Front* (*Sin novedad en el frente*, 1930), de Milestone; *City Lights* (*Lucas de la ciudad*, 1931), de Chaplin; *Scarface* (1932), de Howard Hughes; *Der Blaue Engel* (*El ángel azul*, 1929), de J. von Sternberg; *Zero de conduite* (*Cero en conducta*, 1933), de Jean Vigo; *A nous la*

3. Los “diálogos/acción” son factor de la mimesis

El diálogo es ante todo **mimesis**, pero ha de incardinarse en la **diégesis**. No sólo favorece la acción, sino que ha de ser él mismo acción (“vestido de la acción” lo denomina W. H. Clarence). Son muchos los autores que invocan este principio, pero pocos los que lo justifican. En el cine los diálogos son acción por tres motivos fundamentales:

- a) **Por la dimensión ilocutoria de la palabra hablada**, que se intercambia. Su significado no puede buscarse en el diccionario de la lengua sino en el universo de las creencias, sentimientos, actitudes, valores y pautas de conducta a los que remite, sin mencionarlos, toda palabra proferida. Quiere esto decir que inevitablemente siempre que los personajes dicen algo, hacen algo que no dicen.
- b) **Por el carácter escénico y representacional de la narración fílmica** que, si no la hace depender del teatro, la conforma por analogía con el drama. En éste los diálogos son motivos desencadenantes y explicativos de la acción inicial, de la acción progresiva y de la acción resolutive.
- c) **Por la naturaleza misma de la acción cinematográfica**. En cine la acción no es más que el significado consciente y funcional de los movimientos desde el punto de vista del autor. El cine es el *kinematos-grafos* (la grafía del movimiento) y la palabra es el vehículo privilegiado para desenmascarar esas intenciones.

El diálogo y los géneros narrativos

El diálogo es el procedimiento común de los diversos géneros narrativos (novela, cuento, poema, etc.), pero pertenece por especiales títulos al género dramático y al relato audiovisual.

Por parte del autor el diálogo es un monólogo con su propia creatividad y con su capacidad de fabulación. Sólo ante una hoja de papel en blanco o ante el monitor de su ordenador, el autor se somete a la ingeniosa ficción de poner en boca de sus personajes inventados ideas, opiniones y sentimientos, que les dan consistencia y verosimilitud. Los diálogos son el gran **predicado del decir-hacer de los personajes**.

El autor o dialoguista en la construcción de los diálogos toma en consideración tres factores:

1. **El personaje**: Los diálogos se revelan como rasgos característicos de la psicología de cada personaje y responden a su individualidad y carácter (edad, sexo, cultura, estado de ánimo, situación, etc.). Pero con independencia de si se trata o no de

narrativas psicológicas, el diálogo se convierte de hecho en discurso desvelador de la identidad que el autor ha conferido intencionalmente a los personajes (a la espera de la contribución y complicidad constructivas del oyente o espectador) como segmentos textuales que son. El diálogo no sólo los significa, también los construye, los caracteriza, los expresa, los informa y los comunica. Los diálogos de Conrad (Timothy Hutton) con el psiquiatra Dr. Berger (Judd Hirsch) en *Ordinary People* (*Gente corriente*, 1980), dirigida por Robert Redford, es un buen ejemplo para demostrar que esas funciones van más allá del campo de la conciencia y del saber explícito de los personajes.

2. **La obra narrativa**: Los diálogos desempeñan la tácita misión de hacer más legible el texto narrativo. En el relato audiovisual los diálogos, situados en el dominio de la **mimesis**, refuerzan la verosimilitud. Remiten al extratexto del sistema visual porque resultan indispensables para informar y explicar lo que no puede verse o de hecho no se ve. Los diálogos son agentes identificadores del sistema verbal que da consistencia a la narratividad de la imagen. En el conjunto de la obra narrativa constituyen un signo **anafórico**, es decir, hacen referencia a su sistema propio. Es elemento organizador del relato y, en cuanto tal, constituye su viga maestra. Buena prueba de ello ha sido el fracaso que han conocido todos los intentos retoricistas de contar una historia sin palabras en el cine, la radio o la televisión.
3. **El lector-oyente-espectador**: pero con respecto a su destinatario mediato y esencial que son los lectores-oyentes-espectadores, el diálogo es un claro factor de la legibilidad del texto y al mismo tiempo un vehículo de procesos psicológicos de identificación (“él es como yo”) y de proyección (“yo soy como él”). Los diálogos cinematográficos, radiofónicos o televisivos, montados en la convención (“pacto de verosimilitud”) de que tienen por únicos agentes directos e inmediatos a los personajes, no pueden impedir que las señales ilocutorias vayan configurando un “espacio lector” que apunta al último y verdadero destinatario.

Los antecedentes dialógicos en el discurso de la imagen

La palabra teatralizada se convierte en una constante de expresión a finales de la Edad Media. En el *Manuscrito del Apocalipsis* (v. 1072) de San Severo, el miniaturista inglés reemplaza las tradicionales trompetas de los ángeles por globos, cuya significación es la misma de los cómics actuales: son palabras visualizadas. Las banderolas de la Edad Media, como los “globos” de nuestros cómics se deno-

El carácter de **inmediato** sigue siendo tal aunque se dé mediación puramente tecnológica de los medios de comunicación interpersonal (teléfono, telefax, *dúplex* o *múltiplex* en radio o televisión, etc.).

El diálogo es una relación interpersonal, que comporta generalmente la presencia física de los dialogantes, pero no la exige de manera absoluta.

Dialéctico: El diálogo es un proceso en que cada idea, opinión, sentimiento, etc. (es decir, el contenido aportado por cada uno de los actores) se desarrolla, matiza, limita y enriquece con las aportaciones de sus "contrarios". De un modo análogo al que toda síntesis queda enriquecida y "superada" (*aufhebung*) por la interafectación de tesis y antítesis, el diálogo avanza porque, convertido en un proceso continuo, las contribuciones de los actores dialogantes se van concentrando en una honda expansiva continua, en que cada nueva fase sintética vuelve a erigirse en tesis.

El diálogo es búsqueda compartida. Estrategia integrativa. La polémica es la muerte del diálogo, pero su elemento motivador es la diversidad y la discrepancia en las opiniones. El verdadero diálogo no es un puro desahogo expresivo.

Por medio del lenguaje: Nos referimos especialmente al lenguaje oral, pero sin descartar el lenguaje no verbal, ni el "lenguaje icónico"; ni siquiera el lenguaje escrito. En el filme *The Fly* (*La mosca*, 1958), dirigido por Kurt Newmann, con guión de George Langelan, el protagonista, un científico con cabeza de mosca (David Hedison) dialoga con su esposa (Patricia Owens) escribiendo a máquina, mientras ella habla normalmente. Con todo la relación epistolar no suele considerarse como diálogo en sentido estricto, aunque reúna varias de sus notas.

La Real Academia en su *Diccionario* (19ª edición, 1970) considera el diálogo en la primera acepción como "plática alternativa" y en la segunda como "género de obra literaria", sin contemplar que el diálogo es en la "obra audiovisual" mucho más que un género literario. Es el factor prioritario que eleva la palabra, en su función dramática, al rango de elemento de la mimesis y sustancia privilegiada de la expresión.

Características del diálogo

1. El diálogo como limitación y ambigüedad

En el diálogo como forma de expresión las palabras, junto a la grandeza de comunicar alguna idea o emoción al interlocutor, comportan la limitación de no poder decirlo todo. Es más, la comunicación interpersonal está sometida a una particular entropía, debida a lo que los técnicos denominan el "arco de distorsión". Es prácticamente imposible que el personaje emisor diga exactamente lo que piensa, crea que dice exactamente lo que dice, suponga exactamente que el receptor percibe exactamente lo que percibe y así sucesivamente. Un personaje de Pirandello prorrumpe en este doloroso grito: "¡Ése es el problema, las palabras! ¡Malditas palabras que todo lo enredan!".

Las réplicas y contraréplicas de un diálogo comparten el ámbito inevitable de la ambigüedad, de la redundancia, de los "malentendidos códicos" (J. Halloran), de las reticencias voluntarias, de la polisemia de los signos verbales y de los gestos que los acompañan, etc. Un diálogo en el que sólo se dijieran cosas esenciales, exactas y precisas, sería un lenguaje inhumano y, por consiguiente, impropio del relato, que hace de la vida real su referente obligado, inmediata o mediatamente.

2. Elemento vicario

Los estudios de Flesh justifican el empleo de parlamentos breves e incisivos, no sólo por razones de legibilidad y comprensibilidad del texto, sino también por razones estéticas.

El significado de los signos verbales ha de aportar nuevos datos al sentido obvio de las imágenes, aunque, en contra de lo que algunos autores contemporáneos sostienen, defendemos que la **perífrasis icónica** puede ser una de las funciones que asuma la palabra en el diálogo.

La construcción del diálogo tiene un aspecto vicario. El diálogo se edifica sobre la probada incapacidad de expresar algo únicamente con la imagen. Los diálogos fílmico, televisivo y radiofónico se atienen a los patrones y pautas de la conversación de la vida y no de los diálogos del teatro, aunque compartan con éste la necesidad de acomodarse a la forma de ser de los personajes. Las narrativas de vanguardia han hecho de los diálogos únicamente significantes del discurso y de las estrategias discursivas y hasta los personajes se supeditan a ese fundamental requerimiento. Así, por ejemplo, los diálogos de Vladimir y Estragón en *Esperando a Godot*, de Beckett.

BIBLIOGRAFÍA

- BICKERTON, D., "Modes of interior monologue: A formal definition", *Modern Language Quarterly*, XXVIII (1967), págs. 229 y ss.
- BOWLING, L. E., "What is the stream of consciousness technique?", *Publications of the Modern Language Association of America*, LXV, 4 (1950), págs. 333 y ss.
- BURUNAT, S., *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975)*, Madrid, José Porrúa, 1980.
- CHION, M., *La voix au cinéma*, París, Éditions de l'Étoile, 1982.
- DÍAZ-PLAJA, G., *Soliloquio y coloquio (notas sobre lírica y teatro)*, Madrid, Gredos, 1968.
- DUJARDIN, E., *Le monologue intérieur. Son apparition. Ses origines. Sa place dans l'oeuvre de James Joyce*, París, Messein, 1931.
- FRIEDMAN, M., *Stream of Consciousness: A Study of Literary Method*, New Haven, 1955.
- HUMPHREY, R., *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, California University Press, 1954.
- LLOVET, J., *Por una estética egoísta (Esquizosemia)*, Barcelona, Anagrama, 1978.
- SALLENAVE, D., "A propòs du monologue intérieur: lecture d'une théorie", *Littérature*, 5 (1972), págs. 69 y ss.
- SCHADEWALDT, W., *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragedie*, Berlín, Weidman Verlag, 1966.
- WILKENS, J., "Die form des monologischen Sendung", *Rufer und Hörer*, Karlsruhe, 11 (1951), págs. 503 y ss.

Tema 14

Los diálogos

Sumario: Naturaleza del diálogo.- Características del diálogo.- El diálogo y los géneros narrativos.- Los antecedentes dialógicos en el discurso de la imagen.- La influencia del teatro.- El laborioso ingreso de la palabra.- Los inconvenientes del sonoro.- La superación del proceso.- Ventajas del sonoro.- De la mención a la acción.

Naturaleza del diálogo

Diálogo es un intercambio alternante, directo, inmediato, personal y dialéctico, de ideas, opiniones o sentimientos entre dos o más personajes por medio del lenguaje.

Alternante: A cada personaje que habla corresponde otro u otros personajes que escuchan. A cada personaje que ha hablado corresponde la réplica o réplicas sucesivas de los personajes que han escuchado.

Directo, inmediato y personal: A cada personaje corresponde uno o varios interlocutores con los que se establece una relación comunicativa con *feedback*. Decimos **directo, inmediato y personal** porque el personaje que habla se dirige a su/sus interlocutor/es, con quienes mantiene una relación comunicativa directa (emisor y receptor se sienten directamente concernidos), inmediata (sin intermediarios) y personal (el diálogo es una función "de persona a persona"). Los interlocutores se sienten en el diálogo directa, inmediata y personalmente afectados, aludidos o interpelados.

sonajes: un reportaje de televisión puede mostrar las reacciones monológicas de una serie de personajes ante un mismo acontecimiento; por ejemplo, un atentado terrorista. En *La notte di San Lorenzo (La noche de San Lorenzo, 1982)*, de los hermanos Taviani, se suceden varios monólogos breves, asimilables al subgénero informativo de la **encuesta** tras la gran explosión en la iglesia de San Martino.

4. Autodiálogos

No nos referimos ahora al **soliloquio**, ni al **aparte escénico**, sino al caso diferente de que un mismo personaje aparece en la narrativa de la imagen dialogando con un *alter ego*, recurso narrativo aplicado en el cine mediante el uso del caché. Hallamos un ejemplo de ello en *The whole town's talking (Pasaporte a la fama, 1934)* de John Ford. Edward Robinson dialoga en imagen con su *alter ego*.

Pero el autodiálogo no es privativo del cine ni de la publicidad televisiva. Goldyadkin, por ejemplo, tiene en *El Doble* diálogos con un *alter ego*. Su "doble" experimenta una transformación. Comienza confortándole y acaba desempeñando el papel de un narrador irónico. Casos análogos se dan también en otras obras de Dostoievsky: *El idiota, Crimen y castigo, Los hermanos Karamazov*, etc.

En *Psycho (Psicosis, 1960)*, A. Hitchcock, basándose en la novela de Robert Bloch, ha presentado otra forma de autodiálogo en el personaje de Norman Bates (Anthony Perkins) como el diálogo posible en una personalidad patológica, escindida en dos mitades o personalidades en pugna, en este caso, la personalidad de la madre, que sobrevive en su recuerdo, y la del hijo, tal como explica el psiquiatra en el despacho del jefe de policía: "Robó el cadáver y trató de conservarlo... y empezó a sentir y a hablar con ella. Le dio la mitad de su vida. Nunca fue enteramente Norman, pero a menudo fue enteramente su madre. Cuando vio a la chica (Marion Grane, interpretada por Janet Leigh) se alborotó su lado materno y surgieron los celos maternos. La madre la asesinó".

5. Fictodiálogos

Consisten en esa ficción dialógica que permite caracterizar sonoramente a diversos personajes mediante las inflexiones de una misma voz. Es el caso de los personajes de Pepe Iglesias (*El Zorro*) ante los micrófonos de la Sociedad Española de Radiodifusión (S.E.R.). El del ventrílocuo es realmente un parlamento monológico, pero su destreza consiste precisamente en crear la verosimilitud de un diálogo real de él con cada uno de sus personajes (José Luis Moreno en el programa *Entre amigos*, de la cadena de televisiones autonómicas) o de éstos entre sí.

A veces la ficción dialógica se hace patente por otras razones, que en la narrativa de la imagen pueden inducir a dudar sobre la verdadera alteridad de los personajes de la acción. Uno puede preguntarse, por ejemplo, si en *Persona (1966)* de Ingmar Bergman, se da un diálogo real o todo es un interminable monólogo, que se sustenta en dos rostros como significantes.

6. Citados

- a) **Monólogo citado (quoted monologue)**: Consiste en citar el monólogo interior de otro sujeto de ficción. En estos casos es frecuente que el monólogo revista el carácter de imagen sonora de un recuerdo, de un comentario o de una visualización de los pensamientos del personaje que tenemos en imagen. En *Psycho (Psicosis, 1960)*, de A. Hitchcock, se muestra de frente y en un plano corto a Marion Grane (Janet Leigh) que conduce su coche, huyendo del lugar de su delito, mientras se escucha **en off** a quien acaba de venderle a cambio del suyo, un nuevo coche: "Le aseguro, agente, que es la primera vez que veo a un comprador meter prisa al vendedor. A ésta la sigue alguien; eche una mirada a estos papeles. (Refiriéndose al policía, que la ha seguido) ¿Ha observado usted algo raro? (refiriéndose de nuevo al vendedor) Su forma de actuar. Lo único que a mí me ha parecido raro es que me pagara en efectivo".
- b) **Monólogo autocitado (self-quoted monologue)**: Consiste en hacer que el personaje se cite a sí mismo. Es el caso del monólogo de la Señora de Winter en primera persona, con que Hitchcock inicia *Rebecca (1940)*, con las imágenes de los alrededores y las ruinas de la mansión de Manderlick. El personaje existe ahora fuera y más allá de la historia narrada, a la que ha sobrevivido. Su testimonio confiere al resto del filme el carácter de un larguísimo *flashback*.

7. Narrados

Monólogo narrado (narrated monologue): Consiste en el hecho de que las palabras y pensamientos de un personaje son narrados, es decir, contados por un narrador en tiempo pasado y en tercera persona. Es el *erlebte Rede* alemán. Discurso de narrador y discurso del personaje quedan vinculados por un recíproco compromiso: el narrador presta su voz y el personaje aporta el contenido y el tono del discurso narrativo.

Delibes; *Yo fui amante del rey*, de Emilio Romero, etc. Cuando en los relatos escénicos las frecuentes marcas del autor implícito no permiten que los personajes adquieran su propia consistencia, se originan unas narrativas que podríamos llamar monologantes. Es el caso de Miguel de Unamuno. Sus personajes son **monologantes** porque el verdadero hablante de sus diálogos ensayísticos es el propio Unamuno, con todo su entañamiento existencial de dudas y conflictos interiores. Algo semejante podríamos decir de *Hiroshima mon amour* (1959) de Alain Resnais, en el cual los diálogos de Marguerite Duras, más que verdaderos diálogos, constituyen una alternancia de dos monólogos interiores, respondiendo a una ingeniosa y laboriosa combinatoria que asimilan su resultado al de un poema, merced al rimado, simetría y repetición de los motivos.

Clasificación de los monólogos en la narrativa de la imagen

En la narrativa de la imagen hallamos diversas clases de monólogos: los monólogos simples, los alternados, los complejos, los auto-diálogos, los fictodiálogos, los citados y los narrados.

1. Monólogos simples

En el monólogo simple habla un solo personaje, refiriéndose de manera expresa a sí mismo (soliloquio) o expresando, sin más, sus pensamientos, emociones o deseos (monólogo propiamente dicho). Pero el personaje monologante puede estar en escena sólo o acompañado. De ahí que en los monólogos simples puedan distinguirse todavía tres casos:

- a) **Monólogo simple dramático:** El personaje está realmente solo en escena. Es el caso del monólogo inicial del protagonista de la serie televisiva *Yo, Claudio*.
- b) **Monólogo simple equivalente:** El personaje monologante está visualmente solo en escena, pero finge dirigirse a otro personaje, situado en un **espacio off**. En *Antes del desayuno*, de O'Neill, la esposa habla a su marido, mientras éste se halla en el baño afeitándose (fuera de campo). En *La voz humana*, de Cocteau, la mujer (único personaje al que vemos y escuchamos) habla por teléfono con su amante. En la narrativa audiovisual el monólogo simple equivalente se enmascara a veces y se presenta al personaje que expresa sus ideas o sentimientos mientras escribe una carta. Así en *Marathon Man* (1976), dirigida por John Schlesinger, con Dustin Hoffman en el papel de Babe, como protagonista, se presenta a éste que escribe: "Querido hermano: Tú que siempre me echas en cara que me falta

valor, puedes creer que si me encontrara a esos tipos los mataría. Es algo insólito en mí porque jamás pensé que yo albergara semejantes sentimientos"...

- c) **Monólogo simple incidental:** El personaje monologante está acompañado, pero sus acompañantes, o no pueden oír, o no pueden replicar, o fingen no oír. En *Los hermanos Karamazov*, de Dostoievsky, el Gran Inquisidor habla a su prisionero (Cristo) que permanece todo el tiempo en silencio. Charles Alnut (Humphrey Bogart) en *African Queen (La reina de Africa, 1952)* de John Huston, que comparte su aventura en una barca de diez metros con Rossy (Katherine Hepburn), se dirige en vano una y otra vez a ella, que, leyendo displicentemente la Biblia, permanece en silencio, hasta que Charlie prorrumpe, al fin: "Dígame algo; dígame lo que quiera, pero dígame algo".

La presencia de otros personajes junto al personaje monologante en las narrativas escénicas determina la aparición de un elemento espurio respecto a la **diégesis**. Propiamente interrumpe el discurso narrativo y durante unos segundos puede decirse que la narración se convierte en descripción. Es el denominado **aparte escénico**, que específicamente se asimila al soliloquio (el monologante se dirige a sí mismo) o al monólogo propiamente dicho (el monologante no se dirige expresamente a nadie) o a las **distasias conativas** (el monologante se dirige al oyente o espectador).

Un ejemplo de distasia narrativa, reiterado y reiterativo hasta el abuso, lo constituyen los numerosos aparte, que jalonan la producción de TVE *Mujeres insólitas*, de José López Rubio. En esta serie los personajes se vuelven frecuentemente al espectador paralizándolo la acción narrativa, para comentar o anticipar sus consecuencias.

2. Monólogos alternados

Los relatos monologados de dos o más personajes se suceden y permutan, sin llegar a constituirse en diálogo. Son segmentos locucionales paralelos de un mismo o de varios relatos. Por ejemplo: dos presentadores de un espacio publicitario en la radio o el relato de los diversos locutores que presentan una misma noticia de un **diario hablado** o de un **telediario**. Los diarios de Séneca o de Platón son más bien monólogos alternados.

3. Monólogos complejos

El cine y la televisión disponen de la facultad de yuxtaponer, contraponer y articular diversos monólogos, tanto referidos a un mismo personaje (monólogo de hoy, que evoca un monólogo de ayer o se anticipa a un monólogo de mañana), como referidos a distintos per-

Tema 13

El monólogo

Sumario: El monólogo en la narrativa literaria y en la narrativa de la imagen.- Orígenes del monólogo.- Clasificación de los monólogos en la narrativa de la imagen: monólogos simples, dramáticos, equivalentes e incidentales.- Los monólogos alternados, complejos, autodiálogos y fictodiálogos.- Los monólogos citados, autocitados y narrados.

El monólogo en la narrativa literaria y en la narrativa de la imagen

El monólogo en cuanto expresión y forma narrativas es el resultado de la presencia expresa y omnicomprendiva de la primera persona en el discurso. Desde el punto de vista de la taxonomía narrativa intergéneros es un subgénero de la narración subjetiva.

El monólogo es el discurso de un solo personaje (*monos-logos*). Su equivalente literario latino es el **soliloquio**, aunque propiamente el soliloquio es una especie comprendida en el concepto genérico de monólogo. El **soliloquio** no sólo es el “discurso de uno solo”, sino el discurso que “uno solo se dirige a sí mismo”. En literatura son famosos los soliloquios de San Agustín o de Lope de Vega.

En las narrativas representacionales o escénicas el monólogo adquiere el sentido de la obra escrita para un solo actor. Cuando éste no está solo en escena, sus palabras, que constituyen una **distasia** narrativa (interrumpen la **diégesis** o se marginan de ella) y que son conocidas genéricamente como **apartes escénicos**, participan de la naturaleza del monólogo o del soliloquio, según vayan dirigidas al **ego** del propio actor o al **yo colectivo** de los oyentes o espectadores. Por ejemplo: “¿Cómo me las arreglaría yo?” (= soliloquio); “¡Veréis, veréis

cómo se la juego yo a éste!” (monólogo). En uno y otro caso los personajes-actores presentes aceptan la retórica de esta convención escénica y se comportan como si no hubieran oído.

Orígenes del monólogo

La rapsodia XX de *La Odisea*, en la escena que precede a la matanza de los pretendientes, nos muestra de este modo al héroe: “...sintió conmovérselo el ánimo en el pecho y resolvió muchas cosas en su mente y en su corazón... Ulises, dándose golpes de pecho, lo reprendió con estas palabras: ¡Aguenta, corazón, que algo más vergonzoso hubiste de soportar aquel día...!”. Este soliloquio podría haber sido la fuente de inspiración de aquel otro de Shakespeare: “¡Aguenta, corazón, aguanta!”...

El monólogo está presente también en la **tragedia griega** aunque de modo restringido. No hay que olvidar que en Esquilo el Coro es el personaje principal y su presencia constante en escena constituía un obstáculo real para introducir el monólogo. Aparece, en cambio, en Sófocles, porque el Coro, que sigue siendo un verdadero personaje, ha perdido ya en las obras de éste su papel de protagonista. En *Ayante*, mientras el Coro permanece en un bosque próximo y solitario, el héroe, moribundo, recita su monólogo y con él se despidió de los suyos y de su patria, invocando al sol.

La forma del soliloquio ha sido empleada sobre todo en la literatura **ascética y mística** y alcanza gran importancia en el **drama** a partir del siglo XVI. En el XVII hallamos los dos monólogos dramáticos de más reconocido predicamento: el *To be or not to be*, del *Hamlet*, de Shakespeare, y el de Segismundo en *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca.

Nada tiene de particular que el apogeo del monólogo, como recurso dramático, se dé en el Romanticismo, porque supone una forma ideal para que el personaje, vibrante y colmado de pasión, se desahogue ante un público, presa de la emoción escénica.

Desde el punto de vista de la narrativa intergéneros el monólogo como **pieza dramática independiente** tiene su origen en las **loas**, que se declamaban antes de iniciarse propiamente la representación de los dramas. Hacia la mitad del XIX los monólogos empiezan a constituir una verdadera prueba para los actores, que deben hacer gala y exhibición de todo el virtuosismo de sus facultades escénicas y con este mismo sentido han perdurado los monólogos hasta nuestros días.

Muchos autores dramáticos han creado piezas escénicas monologadas, destinadas al lucimiento de determinados intérpretes: *Las manos de Eurídice*, de Pedro Bloch; *Cinco horas con Mario*, de Miguel

fico aéreo, Indianápolis”; “Muncie, Indiana”; “Línea de demarcación del Estado”. “Desierto de Gobi, Mongolia”; “Dharmasala, Norte de la India”; “Radiotelescopio de Goldstone”. También se atribuye un número para identificar a los tripulantes de la nave que regresan y dar veracidad al relato: “Teniente de navío de los EE.UU. 043431 y Capitán de navío de los EE.UU. 0909411”.

La palabra escrita como canal de información

El interés narrativo y dramático se asienta en la posibilidad de que el “lector”, oyente o espectador dispongan de informaciones que le están vedadas a todos o a algunos de los personajes de la historia. La escrita es la palabra de la intimidad, la de la relación interpersonal, la de la comunicación epistolar y la del código secreto. En *Marathon Man* (1976), de John Schlesinger, cuando el profesor de doctorado dice a sus alumnos, entre los que está Babe (Dustin Hoffman), que es el protagonista: “Acallemos ese grito de progreso hasta que hayan transcurrido 10.000 años. Es una cita, ¿de quién?”... Todos fingen no saberlo, pero Babe escribe en su carpeta y tacha inmediatamente “Tennyson”.

La palabra como elemento de la deixis

El hombre, **cada hombre**, es palabra porque la palabra lo identifica, no sólo por lo que dice, sino también por cómo lo dice. La verdad de cada ser humano entre identidad y lenguaje (**ser/parecer/decir/hacer**). La palabra es un signo de la **deixis**. En *El nombre de la rosa*, de U. Eco, con guión de Andrew Birkin, Gerard Brach, Howard Franklin y Alain Godard, y dirección de Jean-Jacques Annaud, (*Der name der rose*, 1986), Guillermo de Basquerville (Sean Connery) identifica al hermano Salvatore como “dulcinista” por la simple palabra *penitentiagite* (verdadero grito de guerra de aquellos herejes que en su defensa exagerada de la pobreza llegaban a matar a los ricos).

En cambio, en *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang, un personaje distingue a la verdadera María (Brigitte Helm) del robot al que han dado exactamente su rostro, por el contenido de su expresión verbal: “Tu no eres María. María hablaba de paz, no de violencia”.

De la acústica a la semántica

Varios autores, como H. Giles y P. F. Powesland (1975), P. Brown y C. Fraser (1979), M. Rosssi (1981) y otros, han estudiado la palabra como **dato etológico** y “marca” de la situación comunicacional, subrayando las relaciones existentes entre la acústica y la semántica. Sus estudios son de gran interés para la indagación del papel que juega la palabra en el discurso audiovisual. En *Marathon Man* el protagonista Babe (Dustin Hoffman) se sorprende de que su torturador, el dentista nazi Christian Szell (“Der Weisser Engel”), interpretado por Lawrence Olivier, hable tan correctamente y sin acento. Éste explica que de niño tuvo alexia (Babe sabe lo que es eso) y añade: “Soy un fanático del lenguaje hablado”.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHTIN, M. M., *Die Aesthetik des Wortes*, Frankfurt/M, Suhrkamp/KNO, 1979.
- BLANCHARD, G., *La bande dessinée*, París, Marabout Université, 1969.
- BRUNNER, H. (et al.), *Wort und Bild*, Tubinga, Simposio del V Centenario de la Universidad Eberhardt-Karl, 1977.
- CHION, M., *La voix au cinéma*, París, Cahiers du Cinéma-Éditions de l’Etoile, 1982.
- COSNIER, J. y LECAMUS, J. (Eds.), *Ethologie et Psychologie*, Toulouse, Privas, 1986.
- COSNIER, J., “Les prérequis d’une approche éthologique du langage”, *Psychologie Médicale*. XVI, 2 (1984), págs. 287 y ss.
- ESCALERA, M. de la, *Cuando el cine rompió a hablar*, Madrid, Taurus, 1971.
- GILES, H. y POWESLAND, P. F., *Speech style and social evaluation*, Nueva York, Academic Press, 1975.
- HYATT, G., “Words and Pictures”, *Television Quarterly*, primavera (1963), págs. 47 y ss.
- LE DUC, J., *Au Royaume du son et de l’image: cinéma, radio, télévision*, París, Hachette, 1965.
- LEROI-GOURHAN, A., *Le geste et la parole*, 2 vols., París, Albin Michel, 1964 y 1965 respectivamente.
- PAGLIARO, A., *La parole e l’immagine*, Nápoles, Editrice Scientifica Italiana, 1957.
- PIGNOTI, L., *Fra parole e immagine*, Padua, Marsilio Editrice, 1972.
- RAMSEYER, J. Ph., *La parole et l’image*, Neuchâtel (Suiza), Delachaux et Niestlé, 1965. Versión en castellano: *La palabra y la imagen*, San Sebastián, Ediciones Dinor, 1967.
- ROSSI, M. (et al.), *L’intonation, de l’acoustique a la sémantique*, París, Klincksieck, 1981.
- SCHAPIRO, M., *Words and Pictures. On the literal and symbolic in the illustrations of a text*, La Haya, Mouton, 1973.
- SEARLE, J. R., *Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

- d) **crean seudorrelaciones:** • **temporales**, que de hecho son sólo discursivas: “mientras tanto...” (en los diarios hablados);
• **causales** (“sin embargo en Etiopía...”).
- e) **aportan matices**, perfiles y detalles conceptuales, que no pueden aportar las imágenes. Véase, por ejemplo, la descripción de las pistolas en *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese:

TRAVIS: ¿Tiene una Magnum-44?
 ARMERO: Ésa es un arma cara.
 TRAVIS: Es igual. Tengo dinero.
 ARMERO: Es un verdadero monstruo. Para un coche a cien metros haciendo un boquete en el motor. Aquí tiene. Una Magnum de segunda mano. Mira esto. Es una maravilla. Un arma que podría vendérsela a cualquier maleante de Harlem por 500 dólares. Pero lo bueno me gusta vendérselo a los que valen. ¿Qué te parece?... Tal vez sea un poco grande para empezar. Yo para este caso te recomendaría un 38 corto. Míralo. Fíjate bien. Es un arma preciosa. Niquelado, cañón corto, pero con hechos de revólver de reglamento. Liquida lo que se le ponga por delante. La Magnum la usan en África para matar elefantes. Este 38 es un revólver excelente. Algunas de estas armas son como de juguete, pero el 38 es otra cosa. Puedes estar todo el día clavando puntas con él y después dar en el centro de la diana a cada disparo. Es un chisme de una gran resistencia y de una precisión absoluta. ¿Te interesa una automática? Ésa es una Cor. 25 automática. Una bonita pistola. Una verdadera joya. Admite seis balas en el cargador y una en la recámara (si eres tan tonto como para llevar una bala en la recámara). Toma, mira ésta. Una Walter 380. Ocho balas en el cargador. Una pistola magnífica. Otra auténtica maravilla. Examínala bien. Durante la Segunda Guerra Mundial la eligieron para reemplazar a la P-38; dotaron de ellas a los oficiales. ¿Verdad que es una alhaja?

TRAVIS: ¿Cuánto por todo esto?
 ARMERO: ¿La Magnum incluida? Bueno, sólo un loco podría ir por la calle mostrando esa especie de cañón. Toma, es una preciosa pistolera de artesanía que me hicieron en México. 40 dólares. 350 por la Magnum, 250 por el 38, 125 por la 25, 150 por la 380. Toma esto y espérame que voy contigo.

Pregnancia semántica y fuerza dramática de la palabra

La *Ordinary language philosophy* subrayó la idea de que no existen palabras puras, cuyo significado invariable sea el que se contiene en los diccionarios de la lengua. El significado de las palabras depende de la intención de los hablantes y del contexto. En determinadas situaciones una palabra se va cargando de sentido con la fuerza y

presión de un explosivo hasta el momento en que estalla, al ser proferida. El **clímax** de un drama consiste muchas veces en una palabra. Así sucede con las palabras “¡cochinos libros!” en boca de Teresa, en *La salvaje*, de Anouil. La propia Teresa dice en otro momento: “¡Vamos a callar, porque el lenguaje es el que hace daño!”. Benavente en *La malquerida* parte de la actitud de Acacia, que se niega a llamar “padre” a Esteban, el marido de su madre. Podría hacerse un análisis semiométrico de esta obra para comprobar hasta qué punto Benavente maneja las palabras (“señor amo”, “calla”, “padre”, “criminal”, “hija”, “maldecida”, “no te acerques”, “asesino”, etc.) como detonantes y explosivos, que activan y liberan el fuego de la pasión de sus personajes. Hitchcock en *Rebecca* (1940) pone en labios de la nueva “Sra. de Winter” estas palabras: “Nadie murmuraría”. Bastan para dejar demudado y triste a Maxim. Fabel, a quien Rebeca amaba, para molestar a la nueva Sra. de Winter, la llama “la novia”. Cuando Maxim quiere explicar a su esposa todo lo ocurrido con la muerte y el cadáver de Rebeca, tiene que acudir a la palabra. **La palabra es acción**, no sólo porque su nivel ilocutivo asocia su sentido al mundo de la acción significativa (universo de las actitudes básicas y de la ética), sino también porque es la sustancia privilegiada del **discurso dramático** (y el drama es acción).

El significado de la palabra connota al mismo tiempo diversos niveles de realidad. No es un medio para, sino un **medio en**; un lugar de encuentro o desencuentro. El “sí” de una ceremonia de boda tiene para los testigos un valor objetivo, pero tiene para los hablantes un valor ambital.

La referencialidad de la palabra escrita

La palabra escrita mantiene en el relato audiovisual su primigenia vocación documental (*verba volant, scripta manent*). La palabra escrita significa el esfuerzo poético por asociar el mito a la historiografía. Contribuye eficazmente a la autenticidad, a la genuinidad, a la verdad, a la veracidad y a la verosimilitud del relato; mejor dicho, la pretensión esencial de robustecer el “pacto de verosimilitud” lleva al autor a asociar la ficción a esas categorías historiográficas. La **palabra escrita** sirve, ha servido desde los orígenes mismos del cine, para adelgazar extremadamente ese lindero que divide el mundo de la realidad del mundo de la ficción. En *Psycho* (*Psicosis*, 1960), de A. Hitchcock, se inicia la acción con estos títulos: “Fénix, Arizona; viernes 11 de diciembre, 2’43 de la tarde”. En *Close encounters of the third kind* (*Encuentros en la tercera fase*, 1977), de Steven Spielberg, se incluyen rótulos de referencia espacial para dar más verismo al relato: “Desierto de Sonora (México), época actual”; “Control de trá-

BIBLIOGRAFÍA

- BERGALA, A., *Initiation à la sémiologie du récit en images*, París, Cahiers de l'audio-visuel, 1977.
- CHATMAN, S., *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Londres, Cornell U.P., 1978. Versión en castellano: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J., *La imagen narrativa*, Madrid, Paraninfo, 1995.
- LYOTARD, J. F., *Discours, figure*, París, Klincksieck, 1974. Versión en castellano: *Discurso, figura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- METZ, Ch., "Le dire et le dit au cinéma", *Communications*, 11 (1968), págs. 22 y ss. Versión en castellano: "El decir y lo dicho en el cine", en VV.AA., *Ideología y lenguaje cinematográfico*, Madrid, Alberto Corazón, 1969, págs. 91 y ss.

Tema 12

La función diegética de la palabra

Sumario: Texto verbal y diégesis narrativa.- La pregnancia semántica y la fuerza dramática de la palabra.- La referencialidad de la palabra escrita.- La palabra escrita como canal de información.- La palabra como elemento de la deixis.- De la acústica a la etología y a la semántica.

Texto verbal y diégesis narrativa

Gerard Genette utiliza en *Figures III* (1972) el término **diégesis** como sinónimo de historia. Con posterioridad, en *Nouveau discours du récit* (1983), opta por diferenciar ambos términos. La diégesis es para él el universo espacio-temporal en el que se desarrolla la historia. En sus aplicaciones a la narrativa fílmica, el término diégesis fue introducido por E. Souriau. Souriau contraponía el "universo diegético" (ámbito del significado) al "universo de la pantalla" (universo de los significantes).

La **palabra**, cuya retórica queda prácticamente monopolizada en el cine por los diálogos, pertenece al universo diegético. Forma parte de la historia que se cuenta. Pero la palabra, sin tener que abandonar su radicación intradiegética, asume también con extraordinaria frecuencia funciones relacionadas con las propiedades y estrategias del discurso: *raccord*, secuencialidad, fragmentación, inversión temporal, etc. Las palabras en el cine

- a) **unen los tiempos muertos** ("el día siguiente por la mañana...");
- b) **explican los flashbacks** ("ocho años antes...");
- c) **explican las simultaneidades** temporales de acciones acaecidas en lugares diversos ("en otro lugar...")

para representar "iconos sonoros" (imagen). "¡¡¡Bum!!!", por ejemplo, no es un significante del sonido real del fusil o del revólver, sino el icono sonoro. "¡Bum! o "¡Rrrrrrr!" no son propiamente imágenes, pero son grafía de un sonido, que (éste sí) tiene una semejanza perceptiva con el ruido del disparo o con el despertador y, por consiguiente, es, respecto a éstos, su imagen.

Son imágenes de no imágenes las onomatopeyas escritas, toda descripción verbal de una imagen, los diálogos de un filme, las metáforas verbales, etc. A diferencia del anterior, éste es un caso de **extrapolación inversa: de la palabra a la imagen**.

Los sintagmas en el texto y en el código narrativos

Cuando se analizan en el discurso narrativo los ejes paradigmático y sintagmático conviene precisar que esa urdimbre de oposiciones o de contigüidades tiene un sentido en el **texto** y otro sentido en el **código** narrativo. El texto es un conjunto finito y analizable de signos concretos, que constituyen el discurso y transforman a la historia (abstracción) en **relato**. El **código**, en cambio, es un principio abstracto de la inteligibilidad y legibilidad del texto. El código subyace al discurso.

Cuando Eisenstein, por ejemplo, se refiere a que la composición de *Aleksander Nevskij* (*Alexander Nevsky*, 1938) en su conjunto es una oposición deliberada entre el blanco y el negro, es claro que se está refiriendo a una oposición intratextual y concreta, y para demostrarlo indica que esa relación entre el blanco y el negro tiene un sentido enteramente diferente en *La línea general*. Eisenstein hace autocrítica de su propio discurso narrativo de la imagen, moviéndose en torno al **eje paradigmático**. Los contrastes que se establecen, en cambio, en el seno de una misma imagen o entre una imagen y otras en las escenas de batallas, remiten a un análisis, que hace de lo sintagmático su elemento pertinente.

Los sintagmas en la narrativa audiovisual

Hemos indicado con anterioridad que el fundamento del discurso fílmico y, por consiguiente, el elemento que lo define como lenguaje, es el **montaje**. En lo que se refiere a la temporalidad (dato esencial) del discurso fílmico, el montaje somete a la imagen a la ley de la **secuencialidad**, de la tensión psicológica y de la **progresión dramática**.

Desde un punto de vista narrativo el montaje decide el modo en que el discurso construye el relato: **lineal, inverso, paralelo o al-**

terno. Otras variantes del montaje nos sitúan ante casos intermedios de la estructura ordinal (regular o irregular) del relato.

Entre el montaje paralelo y el montaje alterno media una clara diferencia. En el paralelo no se da denotación temporal; en el alterno, sí. El montaje alterno nos permite distinguir dos tipos de denotación temporal:

1. **La alternancia diegética:** La imagen representa dos o más acciones, que difieren en el tiempo. Cada una de ellas tiene su propia temporalidad. Por ejemplo, la retransmisión de un encuentro de tenis por televisión. La acción de un tenista alterna con la acción de su oponente, pero cada una de ellas responde a un instante.
2. **La simultaneidad diegética:** La imagen representa dos o más acciones o acontecimientos, que se desarrollan simultáneamente (la simultaneidad está en el tiempo de la historia, no en el tiempo del discurso que alterna). Por ejemplo, una secuencia de perseguidores y perseguidos, en que la imagen representa alternativamente a éstos o a aquéllos.
3. **La temporalidad no pertinente:** Los dos casos analizados fundan el **montaje alterno** propiamente dicho. Se da todavía un tercer tipo de alternancia. Es aquella en que la temporalidad deja de ser un dato pertinente. Así ocurre con el montaje paralelo. La serie inglesa de televisión *Arriba y abajo* alterna el espacio de los Belamy con el espacio de Mr. Hudson, sin que en esta alternancia intervenga propiamente una temporalidad específica y diferencial de las acciones de los unos respecto a las acciones de los otros.
4. **El sintagma descriptivo:** A diferencia del narrativo, el sintagma descriptivo no se refiere a coexistencias temporales, sino espaciales. Puede hablarse, sin embargo, del **sintagma descriptivo** en la narrativa de la imagen, porque la descripción es *ancilla narrationis*. En el sintagma descriptivo el signifiante (la imagen) es secuencial, pero el significado puede no serlo. En la página de las dieciséis viñetas con que Guido Crepax describe el espacio de *Valentina*, cada imagen representa a un objeto inmóvil, que el espectador puede ordenar mentalmente sólo en el espacio, porque carece de referencias temporales.

Entre significantes de *tres series*:

- imagen-palabra-música
- imagen-palabra-sonido no musical
- imagen-música-sonido no musical
- palabra-música-sonido no musical.

Este fenómeno de la multiplicación interna del **eje sintagmático** afecta no sólo a la narrativa de la imagen filmica, sino también a la imagen radiofónica y televisiva. La razón es que las cuatro series de significantes que constituyen las cuatro materias de la expresión narrativa remiten de uno u otro modo a la temporalidad del discurso. En la banda de sonido los tres significantes (palabra, música, sonido no musical) son temporales y en la banda de imagen los significantes, en cuanto secuenciales, son espaciales, pero temporalizados.

Para entender adecuadamente el caso de la narrativa radiofónica no es correcto contraponer, sin más, **imagen** y **sonido**, porque los significantes de su discurso narrativo, a pesar de ser sonoros, son icónicos. El signo sonido funciona en el discurso narrativo de la radio fundamentalmente por su valor referencial. El referente es la realidad del mundo exterior, con su doble fachada (acústica e icónica) y no, sin más, otro signo sonoro, como acontece en el discurso musical.

En el caso del cine anterior al sonoro el significante lingüístico no pertenecía a la banda de sonido, sino a la banda de imagen. En la combinación de los significantes puramente visuales cabe un despliegue en perspectiva o profundidad y de ello han dado abundantes pruebas plásticas, tanto el videoarte como la imagen sintética tridimensional creada por ordenador.

El autodespliegue de la imagen visual

La imagen se atiene a dos regímenes fundamentales: **en abismo** y **por extrapolación icónica**.

1. En abismo

Imagen: Entendemos por tal la huella especular que resulta de la percepción visual del mundo natural y es materializada y fijada tecnológicamente en un soporte hasta el punto de poder ser manipulada en orden a la producción y comunicación de sentido. La imagen así concebida no es propiamente un signo, cuyo significante mantenga una relación de semejanza perceptiva con su referente del mundo real físico o cultural (iconograma). Lo que acontece es que, por ser huella y vestigio del mundo natural percibido visualmente, remite a

los códigos de reconocimiento de éste en la producción del sentido. La caricatura, el dibujo, la pintura, la fotografía, el fotograma, el videograma de Hitler se parecen al Hitler histórico, aunque en esa batería de significantes unos difieran de los otros en su grado de iconicidad (unos se parecen a Hitler más que otros).

Imagen-de-imagen: En este caso significante y referente coinciden. Podemos citar la capa de San Esteban en *El entierro del Conde de Orgaz*, de El Greco; la *Tienda de cuadros*, de Paret; *Zorrilla leyendo en el estudio del artista*, de Esquivel; el *Portador de retratos*, grupo escultórico romano; el *Estudio del pintor*, de Courbet; el *Corredor de cuadros*, de Antolínez; *L'Atelier du peintre*, de Jan Vermeer, etc.

Todas las "citas visuales" de las obras de arte en cine, televisión, vídeo o el relato virtual de la animática, así como las "citas reflejas" de los diferentes soportes audiovisuales, son imagen de imagen.

Imagen-de-imagen-de-imagen: Cabe un proceso *ad infinitum*, en el cual el referente se convierta en significante de un nuevo plano y el significante de este plano vuelva a ser referente del plano siguiente y así sucesivamente. Este tipo de "multiplicación interna" ha sido explotado en ocasiones por el promovido musical o por el discurso publicitario, que, actuando de este modo, producen la imagen cinestésica de un "texto reflejo" (que se remite a sí mismo), mostrando un alto grado de retoricidad, más efectista que eficiente.

2. Por extrapolación icónica

Imagen-de-no-imagen: No nos referimos en este momento al hecho de que los signos lingüísticos escritos, por ejemplo, puedan o no considerarse como imágenes por el hecho de ser signos visuales. Para que fueran verdaderas imágenes tendrían que dejar de ser signos arbitrarios y convencionales. Éste es, en efecto, el camino que emprenden algunos signos lingüísticos, cuando, por una extrapolación de las propiedades icónicas, reciben un tratamiento propio de la imagen. Así, por ejemplo, el mayor volumen de las letras de las palabras, que pronuncia en un momento solemne un héroe del cómic es un significante icónico del volumen de la voz, de la gravedad y solemnidad del contenido, o de la importancia del hablante en ese instante del diálogo. Es, por tanto, una representación icónica (imagen) de un elemento verbal (no imagen). Otro tanto podría decirse de los diferentes tamaños del elenco de producción y de los nombres de los intérpretes en los créditos de entrada o de salida de un filme, una pieza de televisión o de vídeo, etc. Los parámetros, que definen a la letra (tamaño, forma, color, línea, iluminación, etc.) son icónicos. Es un caso de **extrapolación directa: de la imagen a la palabra**.

No-imagen-de-imagen: A veces las letras (no imagen) se utilizan en la narrativa de la imagen (cómic, cine de animación, etc.)

entre datos visuales y datos verbales o musicales dentro de un mismo plano o de una misma secuencia).

El eje sintagmático abarca esas dos dimensiones. No es correcto, por tanto, suponer que en el filme la *simultaneidad* corresponde al *sintagma* y la *sucesividad* corresponde al *paradigma*.

1. **La sucesividad** del eje sintagmático de la imagen secuencial corresponde globalmente, en opinión de Metz, a la duración de la proyección y consiste en cuatro series de significantes:

1. Banda de imagen: significantes visuales;
2. Banda de sonido: significantes lingüísticos; significantes musicales; significantes sonoros no musicales (ruido).

En el filme intervienen también las menciones escritas, pero pueden considerarse como integradas en la banda de imagen (son en realidad "imagen" de "no-imagen"). Su función en todo caso es más infrecuente y discontinua.

2. **La simultaneidad** del eje sintagmático de la imagen secuencial en el filme corresponde globalmente al conjunto de significantes icónicos, que es capaz de incluir el formato de la pantalla (terminal) y al mismo tiempo las relaciones, que pueden establecerse entre series de significantes diferentes (por ejemplo, entre un dato visual y un motivo musical, o entre una palabra proferida y un sonido no musical) percibidos sincrónicamente.

BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA JIMÉNEZ, J., *La imagen narrativa*, Madrid, Paraninfo, 1995.
- LÉVI-STRAUSS, Cl., "El mensaje narrativo: la división en secuencias", en VV.AA., *L'analyse structurale du récit*, París, Éditions du Seuil, 1966. Versión en castellano: *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, págs. 56 y ss.
- METZ, Ch., *Langage et cinéma*, París, Albatros, 1977. Versión en castellano: *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973.
- , "Le dire et le dit au cinéma", *Communications*, 11 (1968), págs. 22 y ss. Versión en castellano: "El decir y lo dicho en el cine", en VV.AA., *Ideología y lenguaje cinematográfico*, Madrid, Alberto Corazón, 1969, páginas 91 y ss.
- MONELLI, A., "La construcción por secuencias", *Técnica del guión de cine*, Barcelona, Ediciones Zeus, 1976, pág. 99 y ss.; 121 y ss.; 123 y ss.; 126 y ss.
- PASOLINI, P. P., "Discurso del plano-secuencia", en VV.AA., *Communications*, 11 (1968). Versión en castellano: *Ideología y lenguaje cinematográfico*, Madrid, Alberto Corazón, 1969, págs. 53 y ss.
- RABKIN, E., *Narrative Suspense*, Nueva York, Ann Arbor, 1973.
- THIBAUT-LAULAN, A. M., *El lenguaje de la imagen. Estudio psicolingüístico de las imágenes visuales en secuencia*, Madrid, Marova, 1973.

Tema 11

La articulación discursiva

Sumario: Sintagmas homogéneos y heterogéneos.- Sintagmas monoseriales, biseriales y multiseriales.- El autodespliegue de la imagen visual: en abismo y por extrapolación.- Los sintagmas en el texto y en el código narrativos.- Los sintagmas en la narrativa audiovisual: alternancia, simultaneidad, temporalidad no pertinente y sintagma descriptivo.

Sintagmas homogéneos y heterogéneos

La sucesividad de la imagen secuencial en cine y televisión permite distinguir con Metz los siguientes casos:

Sintagmas homogéneos simultáneos: La composición permite la co-presencia de varios significantes visuales y sonoros.

Sintagmas homogéneos sucesivos: sucesividad solamente en una de las cuatro series de significantes

- visuales
- lingüísticos
- musicales
- sonoros no musicales

Sintagmas heterogéneos simultáneos: entre significantes de series distintas:

- de dos series:
- imagen-palabra
- imagen-música
- imagen-sonido no musical
- palabra-música
- palabra-sonido no musical
- música-sonido no musical

que el narrador suministra a sus “lectores-cómplices”, mientras las escamotea a los personajes, que son sujeto/objeto de la acción narrativa. En *The Man who knew too much* (*El hombre que sabía demasiado*, 1934) Hitchcock lleva el **suspense** hasta el alarde espectacular. Me refiero a la secuencia culminante del concierto en el Albert Hall. El asesino ha preparado su disparo para el momento exacto en que la percusión de los platillos culmine el *crescendo* musical, logrando ahogar de este modo el sonido del disparo. Hitchcock lo ha metido todo en el discurso icónico con la misma precisión con que ha metido sus tiempos y ritmos el autor de la partitura musical (el asesino es como un músico más de la orquesta filmica). El narrador informa de los propósitos del asesino a sus “espectadores-cómplices”, pero oculta el hecho celosamente a su víctima.

El propio Hitchcock lo dijo claramente: “Es posible construir una tensión casi insufrible en una pieza dramática o en un filme, en los que la audiencia sepa desde el comienzo mismo quién es el asesino”. Eric Rabkin ha llegado demasiado lejos en su obra *Narrative Suspense* cuando afirma que toda progresión narrativa depende del principio del **suspense**. Chatman, en cambio, sostiene que existen “narrativas sin suspense”, lo cual no quiere decir que existan narrativas sin sorpresa. Para Chatman la **sorpresa** y el **suspense** se complementan en discursos narrativos complejos.

3. Las notaciones no funcionales

En la combinatoria de las secuencias que decide la estructura narrativa del relato en imágenes, puede intervenir, en fin, un tercer elemento que la configura como una operación de signo dialéctico: las notaciones no directamente funcionales. Me refiero a aquellas que no exigen una sucesividad y que no remiten a la temporalidad de la acción narrativa. La **descripción** pertenece a esta familia, pero ahora nos interesan tanto las secuencias icónicas (la descripción constituye una de ellas) como los planos autónomos, en los cuales podemos hallar, con Christian Metz, cuatro tipos de inserciones:

1. **Las imágenes no diegéticas** (metáforas puras);
2. **Las imágenes subjetivas** (no mostradas como presentes e interviniendo en la acción, sino como ausentes: recuerdos, sueños, premoniciones, deseos, etc.);
3. **Las imágenes diegéticas interpoladas** (en secuencias de seguidores, por ejemplo, se inserta imagen de perseguido);
4. **Las imágenes explicativas** (posible combinatoria de las escalas de los planos en función descriptiva o abstractiva).

Ejes paradigmático y sintagmático de la imagen secuencial en el discurso narrativo

La simple sucesión de los enunciados narrativos a cargo de la imagen no basta para dar razón de la estructura del relato icónico. Cuando nos referimos a los ejes paradigmático y sintagmático queremos referirnos al canon que rige las relaciones de los enunciados narrativos de las imágenes entre sí. Unas veces esas relaciones se rigen por la **yuxtaposición** y el **encadenamiento** (eje sintagmático); otras se rigen **por oposiciones** (eje paradigmático).

Cuando Metz trata de aplicar los conceptos de **paradigma** y de **sintagma** al lenguaje del filme, observa que éste es un lugar donde se combinan diversos elementos de significación, que se definen y relacionan **precisamente por ser co-presentes**. Pero en el filme intervienen también otros elementos: **los códigos**. El conjunto de esos códigos es, según Metz, lo que propiamente constituye al cine, que no consiste ya solamente en la co-presencia de elementos significantes (sintagmas) sino también en una urdimbre de oposiciones entre diversas unidades de sentido, que se iluminan y esclarecen mutuamente por su **ausencia**.

El discurso icónico (en este caso el filmico) tiene la misión de **co-actualizar** cierto número de elementos significantes, que en el plano sensorial pueden ser homogéneos o heterogéneos.

Las relaciones sintagmáticas pueden desarrollarse, tanto en la simultaneidad como en la sucesión, porque la acción narrativa del filme está sometida a la vez a las categorías de tiempo y espacio. El fundamento del filme como discurso (y, por consiguiente, el elemento al que debe el filme su lenguaje) es el **montaje**.

Con respecto al texto narrativo, lo que define al **sintagma** es el hecho de ser un conjunto de elementos co-manifestados en un mismo fragmento textual. Lo que define, en cambio, al **paradigma** es el hecho de ser un conjunto de elementos, de los cuales sólo uno figura en el texto (o en un punto dado del texto). El paradigma nunca está enteramente desplegado en un mismo fragmento textual. El análisis paradigmático consiste en una indagación de las relaciones que median entre el significante presente y el o los significantes ausentes.

Las propiedades del eje sintagmático en la imagen secuencial

En la imagen secuencial intervienen a la vez el tiempo y el espacio. Esto quiere decir que su función como significante constitutivo del discurso narrativo debe ser analizada, tomando en consideración, tanto la **sucesividad** (los planos, que se suceden unos a otros en el interior de la secuencia) como la **simultaneidad** (relaciones mutuas

Tema 10

Imagen secuencial y discurso narrativo

Sumario: La imagen secuencial y el discurso narrativo.- La distasia, el suspense y las notaciones no funcionales.- Ejes paradigmático y sintagmático de la imagen secuencial en el discurso narrativo.- Propiedades del eje sintagmático en la imagen secuencial: homogeneidad, simultaneidad y sucesividad.

La imagen secuencial y el discurso narrativo

A la hora de explicar la naturaleza secuencial de la imagen discursiva no se ponen de acuerdo los autores. Unos, siguiendo las huellas de Vladimir Propp, no ven en el discurso de la imagen sino **pura sucesión**; otros, más de acuerdo con Lévi-Strauss y Greimas, ven en el discurso de la imagen una **lógica paradigmática** (la imagen representa la oposición significativa de las acciones de la secuencia); otros, en fin, con Claude Bremond, ven en el comportamiento narrativo de la imagen, un simple reflejo de esa **lógica general**, que preside todas las acciones humanas. El perfil narrativo va resultando de una selección binaria: "o esto o aquello"; "si esto... entonces aquello otro"; "si lo otro... entonces lo de más allá".

Nadie admite, sin embargo, (ni siquiera los estructuralistas más radicales) que el relato sea una simple suma de las secuencias icónicas. En esa combinatoria interviene una operación de signo **dialéctico**. El relato como **síntesis legenda** supone una verdadera *aufhebung*, en la cual las imágenes significantes constituyen un efecto narrativo, cuyo significado supera y trasciende su mera suma matemática.

Esa dialéctica de la imagen secuencial configura una estructura narrativa piramidal y jerarquizada, en la cual unas secuencias icónicas

ejercen un poder de mandato sobre otras más amplias. Pero ese poder de mandato no se ejerce de modo mecánico. Intervienen otros factores, entre los cuales destacamos estos tres:

1. La distasia

Es un fenómeno estudiado por Saussure y Bailly, que, aplicado a la eficacia de la imagen discursiva en la construcción del relato, significa que la técnica y el arte narrativos siempre pueden ampliar una secuencia para insertar en ella elementos de otra.

Las imágenes **insertadas** desempeñan el papel de incisos o digresiones, que contribuyen a la variedad y riqueza del relato, sin atentar gravemente a su unidad de tiempo y acción. Por ejemplo: un P. P. de un torero, que antes de tomar el estoque de matar, se sopla los dedos ateridos de frío.

2. El suspense

El **suspense** es un tipo peculiar de **distasia**. Resulta de la inserción del término de una secuencia en otra secuencia ya iniciada, retardando de ese modo, durante un breve tiempo variable, su resolución. El efecto del suspense es la **saturación narrativa** y su efecto psicológico, la **tensión**. El espectador responde y reacciona a ese momento de saturación con la sensación creciente de que algo grave puede suceder en cualquier momento inminente de la acción. La psicología de la percepción ha advertido igualmente que en ese momento de **saturación narrativa** el espectador queda predispuesto por una hipertrofia del contexto a atribuir a los significantes icónicos cualquiera de los significados, aunque éstos no estén vinculados a aquéllos por una relación natural. Cualquier objeto que se mueva (imagen visual) o cualquier sonido que se escuche (imagen auditiva), serán interpretadas de inmediato como relacionadas con el sujeto-objeto del **suspense**, porque el contexto narrativo saturado adquiere la función de un **idiolecto**. En cuanto tal, asigna valores de código lingüístico a significantes, que en circunstancias normales nada tendrían que ver con él.

El análisis narrativo de la imagen requiere que en los privilegiados momentos del **suspense** nos apliquemos una de las *Hinterfragen* (preguntas insidiosas) de Nietzsche: "¿De qué o de dónde se está pretendiendo que desviemos la mirada?"... El arte narrativo es en gran medida "el arte de la sorpresa".

Sin embargo el **suspense** no siempre equivale a sorpresa. Ha configurado un género narrativo y el espectador sabe de antemano que algo inesperado ha de suceder. Maestros del género, como Hitchcock, han cultivado el **suspense narrativo** basado en informaciones

afirmando que la imagen es narrativa también, cuando sintetiza un momento privilegiado de la acción.

2. La múltiple singularidad

Gerard Genette reconoce que en la narrativa literaria es perfectamente posible el caso de que diversos significantes del discurso representen un mismo momento de la historia. Por ejemplo:

- el lunes Juan se acostó temprano;
- el martes Juan se acostó temprano;
- el miércoles Juan se acostó temprano;
- etc.

¿Es esto posible en la narrativa de la imagen? Sí, pero con un sentido diferente. El discurso literario puede valerse de sus significantes específicos para referirse de una sola vez a varios momentos de la historia. Mediante una sola representación discursiva el narrador literario puede decir: "Juan se acuesta temprano cada día (o todos los días) de la semana". De ese modo un solo significante discursivo abarca siete momentos diferentes de la historia.

3. La iteratividad

El narrador de la imagen encuentra serias dificultades para abarcar con una sola representación discursiva diversos momentos de la historia y frecuentemente tiene que valerse del discurso indirecto o metonímico o de la múltiple singularidad. Un modo patente de afirmar con la imagen que "Juan se acuesta temprano cada día de la semana" es representar con la imagen el hecho de que el lunes se acuesta temprano, el martes también, el miércoles también, etc. Pero la iteración adquiere en este caso un sentido hiperbólico, que equivale a afirmar "Juan es un dormilón". Por vía metonímica, en cambio, puede significarse indirectamente la **iteración**, valiéndose de una **imagen index**. Colocar el cepillo de dientes sobre su pequeño soporte colgado en la pared del cuarto de baño, y mostrar una sola vez a Juan, que, sin mirar, lo toma con la seguridad que dan los actos habituales, equivale a afirmar que "Juan todos los días se lava los dientes".

La iteración (éste es otro aspecto de la imagen, en cuanto signo anafórico, es decir, en cuanto referido a la estructura general del relato) es característica de la narración audiovisual y especialmente de algunos de sus géneros y soportes. El cómic, por ejemplo, tiene una **estructura iterativa**, es decir, basada en repeticiones y variaciones de un motivo fundamental. Umberto Eco se ha referido a la iteratividad estructural del telefilme y otro tanto podría afirmarse de los informativos o de las variedades de la televisión.

4. La repetitividad

Un caso límite, de naturaleza fundamentalmente retórica, es, en fin, el de varias representaciones discursivas, que se refieren a un mismo momento de la historia. La repetición estricta ("Ayer Juan se acostó temprano", "ayer Juan se acostó temprano", "ayer Juan se acostó temprano"... es una figura difícilmente concebible y aplicable fuera del ámbito de los efectos especiales, tanto en la narrativa literaria como en la narrativa de la imagen.

BIBLIOGRAFÍA

- ARMES, R., *The Ambiguous Image: Narrative Style in Modern European Cinema*, Londres, Secker and Warburg, 1976.
- BENTLEY, Ph., "Use of summary. Use of scene. Art of narrative", en STEVICK, Ph. (Ed.), *The theory of the novel*, Nueva York, The Free Press, 1967, páginas 47 y ss.
- COURTES, J., "Ellipse", *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, París, Hachette Université, 1976, pág. 72.
- CHATELAIN, D., "Frontières de l'itératif", *Poétique*, 65 (1986), págs. 111 y ss.
- CHATMAN, S., "What novels can do that films can't (and vice-versa)", en MITCHELL, W.J.T. (Ed.), *On narrative*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1981.
- ROUSSET, J., "Leurs yeux se rencontrèrent", *La scène de première vue dans le roman*, París, José Cortí, 1981.

La escena

Las narrativas de la imagen son representacionales o escénicas. La escena, como afirma Chatman, es la incorporación del principio dramático a la narrativa. El cine, la radio y la televisión narran los acontecimientos de la historia representándolos, aunque su puesta en escena no sea propiamente teatral.

La **puesta en escena** filmica decide el contenido del plano, que es una unidad de espacio temporalizado. La acción espacial se desarrolla en el tiempo, como puede apreciarse en *Stagecoach* (*La diligencia*, 1939) de John Ford o en *Lifeboat* (*Náufragos*, 1944) de Hitchcock. La puesta en escena filmica gobierna simultáneamente al fotograma, como unidad fija del plano y al plano como unidad móvil de la secuencia. Esto no quiere decir que en el cine (o en televisión) el contenido del plano vaya siempre acompañado de una minuciosa puesta en escena, como procuraban Antonioni, Godard, Bergman, Buñuel, Stroheim o el expresionismo alemán. Con demasiada frecuencia la puesta en escena se limita a una disposición de los elementos externos, procurando que el espacio narrativo sea simplemente un “lugar-para-la-acción” y no acción espacio-temporalizada (espacio diegético).

Esa necesidad de la puesta en escena, que caracteriza a la narrativa audiovisual, se asimila al concepto de escena teatral en el hecho de que supone una reproducción (y en esa medida un falseamiento) de la realidad espacio-temporal. La puesta en escena de las narrativas de Flaherty, Grierson o Jacopetti no se libra de esta limitación.

Desde el punto de vista de esa segunda propiedad de la imagen discursiva, que es la duración, la **escena** en su acepción teatral requiere que la historia y el discurso se atengan a un tiempo equivalente. Sus elementos componentes (los **diálogos** y las **acciones**, considerados en su dimensión física como movimientos de los personajes), tienen una duración relativamente breve, es decir, no requiere mucho más tiempo el hecho de representarlas que el hecho de narrarlas, aunque suponga mucho menos tiempo relatarlas o representarlas que vivirlas en la realidad. El **verosímil** narrativo o “narrativo-representacional”, por el hecho de que el relato se vea afectado por esa discontinuidad narrativa que introduce la elipsis, no se invalida. La imagen sigue siendo signo de la realidad. Manipular las categorías espacio-temporales de la realidad no supone necesariamente subvertir la naturaleza de sus códigos.

La dilatación de la secuencia

La dilatación es una nueva modalidad temporal en el comportamiento de la imagen discursiva. En el caso de la dilatación (**diégesis impura**) el tiempo del discurso es más largo que el tiempo de la historia. Al aumentar la velocidad de rodaje, logramos un efecto de ralentización de los movimientos (*slow motion*) que produce el efecto de una dilatación narrativa. La dilatación aplicada a la imagen discursiva constituye una figura retórica, que es aprovechada frecuentemente por el cine y la televisión con fines científicos y didácticos. La narrativa de la imagen muestra, sin embargo, otras aplicaciones. Así, por ejemplo, Eisenstein en *Oktyabr* (*Octubre*, 1927), cuando narra las derrotas iniciales de los bolcheviques en Petrogrado, introduce la imagen de los puentes, que se abren con patética lentitud, mientras queda colgado grotescamente en el centro un caballo, que había tirado de un carro bolchevique. Eisenstein no consigue en este caso el efecto de la dilatación narrativa por procedimientos mecánicos, sino por razones poéticas. Otro tanto podríamos decir de *L'année dernière à Marienbad* (*El año pasado en Marienbad*, 1961) de Resnais, donde, con independencia de la célebre imagen congelada de los invitados en la avenida del parque, acude con frecuencia, lo mismo que Murnau, a un régimen variable de imágenes animadas o ralentizadas en su discurso narrativo.

La frecuencia

El tercer elemento pertinente para apreciar la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso es la **frecuencia**. Los otros dos, recordemos, son el **orden** y la **duración**. La frecuencia de la imagen discursiva, como elemento estructurante del relato, puede presentar cuatro casos distintos:

1. La singularidad

La imagen es discursiva porque representa un momento singular del tiempo de la historia. La singularidad es propia de las narrativas de la imagen estática o pretecnológica no secuencial y sería pertinente discutir si en realidad se trata en ese caso de verdadera narración o de pura y simple representación descriptiva. Existen argumentos tradicionales y escritos desde el siglo IV, especialmente en la Patrística, que reconocen a la pintura, por ejemplo, la capacidad de narrar historias. Lessing en el siglo XVIII concretará esa capacidad,

Escuelas de Cine (Madrid, 1968). En este filme unos siete fotogramas congelados (chico y chica se conocen, se miran, etc.) son capaces de traducir visual y dramáticamente un proceso amoroso completo.

Valor poético de la elipsis

La elipsis desempeña funciones rítmicas, dramáticas y narrativas. Los autores cinematográficos contemporáneos cultivan la elipsis sistemáticamente con el fin de hacer más expedito el encadenamiento de las acciones y facilitar a los espectadores la "lectura" de los filmes. En los años 20 y 30 se utilizaba el **montaje múltiple**, acudiendo a las sobreimpresiones, utilizando sobre todo planos cortos y resolutivos, sin conexión entre sí, como si se tratara de *thrillers*. Es la *Nouvelle Vague* la que introduce en la narrativa de la imagen el empleo desenfadado, casi desafiante, de la elipsis. Godard usó las tijeras sin moderación y fue seguido por Resnais en *Hiroshima mon amour* (1959), por Truffaut, por Mallé, etc. Richard Lester en *A hard Day's Night* (*Qué noche la de aquel día*, 1964), *Help!* (*¡Socorro!*, 1965), *Petulia* (1968), etc., ha batido el récord y ha sido anulado después por Skolimowsky en *Le départ* (*La partida*, 1967), Slessinger en *Billy Liar* (*Billy, el embustero*, 1963), C. A. Richardson en *Tom Jones* (1963), Albicoco en *The Great Meaulnes* (*El gran Meaulnes*, 1967), Alexander Kluge en *Abschied von gestern* (*Una muchacha sin historia*), John Boorman, etc.

La elipsis y el montaje elíptico, que estriba en ella y la cultiva sistemáticamente, es en la narrativa de la imagen no sólo economía de tiempo, sino también economía de espacio. La elipsis se plantea ya en el guión. Así, por ejemplo, Arthur Penn en *Bonnie and Clyde* (1967) hace transcurrir el tiempo sobre el hecho de la lectura de Clyde. Comienza a leer el poema y aparece inmediatamente después publicado en todos los periódicos, hasta culminar en el policía, que también lo lee. El mismo caso se da en *The Magnificent Ambersons* (*El cuarto mandamiento*, 1942), de Welles, donde la lectura de una carta nos hace pasar de un espacio a otro, abreviando y comprimiendo elípticamente el proceso espacio-temporal de la narración.

La elipsis como estilema

El empleo de la elipsis ha llegado a convertirse en **estilema** de algunos narradores. En la narrativa literaria se da el caso temprano de Wolfram de Eschenbach (siglos XII-XIII), sin duda el más interesante de los poetas épicos y líricos de la Edad Media en Alemania, autor de los XVI libros del *Parsifal*, con sus 25.000 versos y sus más de 200 personajes. Eschenbach, que recibe la influencia de Veldeke, el

fundador de la novela cortesana, es un maestro en el empleo de la elipsis.

En *El sueño eterno* (1946) Howard Hawks se vale de pequeños objetos para crear elipsis temporales. Philip Marlowe está al acecho en su coche. Un plano nos lo presenta preparándose para una larga espera. Breve fundido en negro. Volvemos a encontrar exactamente el mismo plano, pero observamos un ligero cambio de actitud de Marlowe. Ha desaparecido el cigarrillo que fumaba momentos antes y la lluvia ha cesado de pronto. Son indicios de que han transcurrido algunas horas.

Stanley Kubrick en su *2.001: A Space Odyssey* (*2.001: Una Odissea del espacio*, 1968) nos ofrece una de las más grandiosas y originales elipsis narrativas de toda la historia del cine, cuando el hueso de un hombre prehistórico se convierte en una nave espacial, dando un salto de millones de años.

La elipsis es una figura de construcción, de la que se hace cargo la retórica de la imagen. Su aplicación narrativa resulta más frecuente y pertinente en algunos géneros y subgéneros, por ejemplo, el mal llamado "cine de acción" o los telefilmes. En ellos el relato necesita apoyarse en acontecimientos preñados de acción en unas cuantas situaciones de breve duración.

La elipsis sonora

En la narrativa de la imagen dinámica (cine, televisión y vídeo) el lenguaje integrado de imagen y sonido permite una mayor originalidad y creatividad en el empleo de la elipsis. A veces, por ejemplo, el significado de la elipsis narrativa no es la imagen visual, sino la imagen auditiva. *Sous les tois de Paris* (*Bajo los techos de París*, 1930), de René Clair, nos permite seguir una disputa nocturna, incluso después de haber sido roto el farol que alumbraba la escena, únicamente por los ruidos. La imagen es sólo parcialmente elíptica (en su dimensión visual) mientras el sonido subsana la discontinuidad del significado narrativo.

Juan Antonio Bardem en *Muerte de un ciclista* (1955) nos presenta una elipsis directa y propiamente sonora, siguiendo un procedimiento poético muy utilizado por Losey. No oímos las palabras que Rafa dirige a la protagonista porque lo impide la música del cabaret. Algo semejante ocurre en *Los chicos y las chicas* (1967), de Javier Aguirre, donde se abrevia y comprime otro proceso amoroso, valiéndose de unas notas musicales, registradas a una velocidad y reproducidas a otra mucho más rápida.

BIBLIOGRAFÍA

- BAL, M., *Narratologie*, París, Klincksieck, 1977, págs. 118, 125-126, 129, 139 y 169.
- BROWN, G. y YULE, G., *Discourse Analysis*, Cambridge, Cambridge U.P., 1983.
- COURTÉS, J., *Introduction a la sémiotique narrative et discursive*, París, Hachette, 1976, pág. 72.
- DJK, T. A. y KINTSCH, W., *Strategies of discourse comprehension*, Nueva York, Academic Press, 1983.
- LAMET, P. M. (et al.), *Lecciones de cine*, I, Zaragoza, Hechos y Dichos, 1968, págs. 212-215.
- LEIRENS, J., *Le cinéma et le temps*, París, Éditions du Cerf, 1954. Versión en castellano: *Tiempo y cine*, Buenos Aires, 1957.
- MAGNY, C. E., "La elipsis en el cine y en la novela", *La era de la novela norteamericana*, Buenos Aires, J. Goyanarte Editor, 1972, págs. 59 y ss.
- MARTÍN, M., *Estética de la expresión cinematográfica*, Madrid, Rialp, 1962, págs. 83 y ss.
- MÜLLER, G., "Erzählzeit und erzählte Zeit", *Morfologische Poetik*, Darmstadt, Gesammelte Aufsätze, 1968.
- RAMÍREZ MOLAS, P., *Tiempo y narración (enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez)*, Gredos, Madrid, 1978.
- VANOYE, F., "L'ellipse", *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, París, Nathan, 1991, págs. 110 y ss.

Tema 9

La elipsis y la frecuencia

Sumario: Elipsis, corte y montaje.- Valor poético de la elipsis.- La elipsis como estilema.- La elipsis sonora.- La escena.- La dilatación de la secuencia.- La frecuencia: singularidad, múltiple singularidad, iteratividad y repetitividad en el discurso audiovisual.

Elipsis, corte y montaje

Para comprender adecuadamente la naturaleza de la elipsis en la narrativa de la imagen, es necesario aclarar las diferencias existentes entre "corte" y "elipsis" y entre "montaje elíptico" y "montaje intemporal" en las narrativas de la imagen dinámica.

La elipsis ha sido identificada frecuentemente con el "corte" efectuado entre dos tomas en el montaje fílmico. Sin embargo el "corte" no es la elipsis, sino su mera manifestación material. La elipsis hace referencia a la discontinuidad narrativa de los significantes (imagen) confiada en el hecho de que el espectador, en el momento de la decodificación del lenguaje, subsanará esa limitación, confirmando a la conexión discontinua de los significantes una continuidad de significados. El **corte** afecta a los meros significantes; la elipsis a la discontinuidad entre el tiempo del discurso y el tiempo de la historia.

El "montaje elíptico" difiere también del "montaje intemporal" en las narrativas de la imagen dinámica. En el montaje intemporal la imagen discursiva se aparta de la lógica del tiempo; en el **montaje elíptico**, en cambio, se atiene a esa lógica, aunque trate de administrar el tiempo rigurosamente. Antonio del Amo aduce el ejemplo de *Alma Mater*, filme de la escuela de Bucarest, visionado en el Congreso de

Tiempo de narración y tiempo narrado: efectos diegéticos

El análisis diegético nos permite examinar la relación entre el tiempo de narración icónica y el tiempo narrado. Ateniéndonos al rasgo pertinente de la duración, tendremos **diégesis pura**, cuando el tiempo de narración y el tiempo narrado sean iguales. Así sucede, por ejemplo, en la retransmisión de un programa en directo por radio o televisión. Tendremos, en cambio, **diégesis impura** cuando el tiempo de narración sea mayor o menor que el tiempo narrado.

Generalmente la imagen narrativa, por ser configuradora de un discurso **elíptico**, tendrá una duración menor que la historia referente. El tiempo de narración será menor que el tiempo narrado. Retóricamente, sin embargo, puede darse (y se da de hecho) la relación inversa (ralentización, congelación de imagen, etc.). Los narradores de la imagen han derrochado ingenio para devolver a la imagen toda su eficacia narrativa, a pesar del carácter sumario del discurso, que instaura, en lo que concierne a la duración. Desde procedimientos más toscos y artesanales, como deshojar los calendarios, sobreimpresionar fechas o introducir comentarios *en off*, hasta soluciones más sofisticadas, como Orson Welles en *Ciudadano Kane*, que inicia la narración con un noticiario, que resume la vida de su protagonista.

La elipsis en la narrativa audiovisual

Por tratarse de un **discurso elíptico**, cuando el tiempo de la narración audiovisual se interrumpe, conceptual e imaginariamente sigue fluyendo el tiempo de la historia. El fenómeno no es original, sin embargo, de la narrativa de la imagen y podemos hallar buena muestra de ello remontándonos al origen mismo de la narración literaria. La elipsis es tan vieja como *La Ilíada*, aunque su desarrollo sistemático ha caracterizado a las narrativas modernas.

La elipsis en las estrategias del discurso

Hemos afirmado que la elipsis es tan antigua como la literatura, aunque haya sido la narrativa contemporánea la que ha llevado a su desarrollo y perfeccionamiento sistemático. Así en *A la recherche du temps perdu*, de Proust, las escenas cubren periodos cada vez más breves del tiempo de la historia y, al mismo tiempo, son cada vez más minuciosas y detalladas. Para compensar este hecho las elipsis introducidas por Proust son el resultado de un diseño estratégico y, en cuanto tales, cada vez más incisivas. El efecto narrativo, desde el punto de vista estructural, es una discontinuidad, cada vez más

acusada, entre el tiempo de la narración (tiempo del discurso) y el tiempo narrado (tiempo de la historia).

Razones que avalan el empleo de la elipsis

La narrativa audiovisual justifica el empleo habitual y necesario de la elipsis con diversas razones:

- a) **De índole lingüística:** el narrador de la imagen ha de seleccionar los significantes icónicos (datos de referencia), omitiendo otros datos.
- b) **De índole dramática:** en cuanto representación, la narrativa de la imagen se ve precisada a ocultar instantes decisivos de la acción, para elevar la temperatura del relato hasta llegar al **clímax**.
- c) **De índole cultural:** Existen argumentos éticos, ideológicos, políticos, religiosos, sociales, etc. para omitir la presentación de determinadas acciones y acontecimientos.

Dimensión pragmática de la elipsis: la presión significativa del contexto

Desde siempre la narrativa de la imagen no sólo ha dispuesto de los códigos de la realidad, que le han servido de referente, para llenar esos vacíos semánticos que origina la **elipsis**. Si su uso ha supuesto en buena medida, como diría Carl Grabo, una "narrativa de desarrollo no cronicado", ha sido porque la imagen configuradora del texto elíptico ha contado sobre todo con la presión significativa del contexto. Así, por ejemplo, la narración icónica de la historia del santo patrón en un retablo románico permitía acudir a la tradición, a las lecturas hagiográficas, piadosas y ejemplares, a la repetición periódica de la catequesis y los comentarios en las fiestas litúrgicas y ceremonias religiosas, a la predicación, al folclore, al apoyo de iconogramas, etc. Los episodios de Gustave Doré, por ejemplo, en el siglo XIX, se multiplican, pero no responden a la unidad narrativa, que hallamos en la tapicería de Bayeux. La explicación hay que buscarla en el contexto de su tiempo. El público manifiesta su predilección por las imágenes entrecortadas y separadas por intervalos, que anulaban el "continuará" de las novelas por entregas. Para llenar ese vacío semántico o narrativo, había que acudir a los artículos de los periódicos, que mantenían al público al corriente de los acontecimientos que constituían el contenido de las historias en imágenes.

- discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- DIJK, T. A. van, *Text and Context. Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*, Longman, London, 1977. Versión en castellano: *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra, 1980.
- DIJK, T. A. y KINTSCH, W., *Strategies of Discourse Comprehension*, Nueva York, Academic Press, 1983.
- DUBOIS, J. y SUMPFF, J. (Eds.), "L'analyse du discours", *Langages*, 13 (número monográfico).
- GARCÍA JIMÉNEZ, J., *La imagen narrativa*, Madrid, Paraninfo, 1995.
- LYOTARD, J. F., *Discurso, Figura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- PECHEUX, M., *Analyse automatique du discours*, París, Dunod, 1969.
- VV.AA., *Énonciation et cinéma*, título genérico de *Communications*, 38 (1983) y *Les actes du discours*, título genérico de *Communications*, 32 (1980).

Tema 8

Tiempo y elipsis en el discurso audiovisual

Sumario: La duración en el discurso.- Tiempo de narración y tiempo narrado: efectos diegéticos.- La elipsis en la narrativa audiovisual.- La elipsis en las estrategias del discurso.- Razones que avalan el empleo de la elipsis.- Dimensión pragmática de la elipsis: la presión significante del contexto.

La duración en el discurso

La segunda propiedad de la imagen en cuanto factor capacitado para la configuración discursiva es la **duración**. En el concepto de duración interviene la noción de **diégesis**. La imagen, precisamente por ser una "huella especular de lo real", cuando la tecnología la fija en un soporte material y la hace perdurable y manipulable, es por ello capaz de reestructurar arbitrariamente la realidad a la que remite, **re-presentándola**. Aplicada a la imagen, la **mimesis** es **diégesis**. Se representa la acción y en esa representación, que es el relato icónico, se da verdadera narración, porque sus códigos textuales remiten igualmente a los códigos de la percepción del mundo natural.

Pero el **tiempo**, como categoría de la acción en la narrativa de la imagen, aún remitiendo a los códigos de la realidad, que le sirven a la manera de un referente, presenta diversos casos, que nos permiten analizar las relaciones entre la historia y el discurso, lo mismo que anteriormente las hemos analizado a partir del concepto de **orden**.

2. Amplitud

La duración del suceso anacrónico, considerado en sí mismo.

Clasificación de las secuencias anacrónicas en el discurso audiovisual

Un análisis proxémico del discurso narrativo nos permite clasificar las secuencias anacrónicas de la imagen en:

- 1) **Internas:** El comienzo y el final de la historia ocurren después del *now* $N \rightarrow (a \wedge b)$ (*flashforward*).
- 2) **Externas:** El comienzo y el final de la historia ocurren antes del *now* $(a \wedge b) \rightarrow N$.
- 3) **Mixtas:** La historia comienza antes y concluye después del *now* $(a \wedge n) \wedge (n \vee b)$.

Seydmour Chatman, en su *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, distingue todavía en las secuencias anacrónicas, con anacronía interna, otras dos clases:

Homodiegéticas: aquellas que interfieren la historia interrumpida y

Heterodiegéticas: aquellas que no la interfieren.

Las anacronías homodiegéticas pueden ser a su vez:

Completivas: llenan alguna laguna narrativa de la historia;

Repétitivas: se limitan a subrayar con nuevos trazos los acontecimientos representados en el *now* narrativo. Este tipo de anacronías es familiar al cine desde Eisenstein.

La silepsis o acronía

Genette habla todavía de una tercera posibilidad, que Chatman asimila a la narrativa filmica: la **silepsis narrativa** (a-cronía). Se presenta en el caso de que entre la historia y el discurso no medie una relación cronológica. La narrativa literaria nos ha dejado un ejemplo concreto en *La Jalousie (Los celos)* de Alain Robbe-Grillet. El autor nos deja sumidos en la perplejidad, cuando intentamos dar con el orden en que acaecen los sucesos narrativos. Como afirma Chatman, la perplejidad es "la función de la irrealidad de la narración". La narrativa de la imagen nos ha dejado otro buen ejemplo en *Intolerance (Intolerancia, 1916)* de Griffith. No puede afirmarse que ninguna de sus cuatro historias (la caída de Babilonia, la masacre de los hugono-

tes, el conflicto entre Jesús y los fariseos y la historia moderna de la madre y la ley) tenga una prioridad temporal respecto a las otras. Cada una tiene su propio *now* y su propio régimen de relaciones temporales entre la historia y el discurso.

La **silepsis** o **a-cronía narrativa** encarna un modo peculiar de relación ordinal entre el discurso y la historia. En ese modo peculiar de relación el tiempo no es un elemento pertinente. Caso bien distinto es el de Jesús Torbado en su novela *En el día de hoy*, que él ha denominado "u-cronía". Es un caso de preterible narrativo que, a diferencia de la silepsis, vuelve a considerar el tiempo como elemento pertinente, aunque no se trate de un tiempo real, sino puramente potencial: lo que hubiera sucedido en la historia que se cuenta, si se hubieran dado determinadas circunstancias que de hecho no se dieron.

El desarrollo no cronicado

El orden de las secuencias en la estructura narrativa presenta a veces el caso de que una historia sirve de fondo o de *background* a otra. Un ejemplo típico podría ser la secuencia narrativa de Yonville en *Madame Bovary* (segunda parte, cap. 1) de Flaubert. Puede suceder, como en este caso, que el desarrollo de la historia, que sirve de fondo, y el de la historia impostada en ella, sea lineal hasta el punto de producir la sensación de que la narración de los acontecimientos fundamentales no ha sido interrumpida. Otras veces sólo se narran explícitamente los acontecimientos de la historia impostada. Por tratarse de secuencias narrativas cotemporales, los acontecimientos de la historia no narrada constituyen lo que Carl Grapo en su *Technique of the Novel* ha denominado "desarrollo no cronicado".

La narrativa de la imagen, basada en el uso sistemático de la **elipsis**, halla en esa figura uno de los elementos, que mayor consistencia aportan a su propia estructura. La elipsis obliga permanentemente a intervenir a los **factores off** en el discurso de la imagen.

BIBLIOGRAFÍA

- BAL, M., *Narratologie*, París, Klincksieck, 1977. Versión en castellano: *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1985.
- COHEN-SEAT, G., "Le discours filmique", *Revue Internationale de Filmologie*, París, II, 5 (1948), págs. 37 y ss.
- CHASSAY, C., "Le mouvement et la production du sens dans le récit audiovisuel", *Recherches Sémiotiques*, IV, 3/4 (1984), págs. 327 y ss.
- CHATMAN, S., *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1978. Versión en castellano: *Historia y*

Tema 7

El discurso audiovisual

Sumario: El discurso narrativo audiovisual.- El orden discursivo.- Particularidades de la secuencia anacrónica en el discurso audiovisual.- Distancia y amplitud.- Clasificación de las secuencias anacrónicas en el discurso audiovisual.- La elipsis en la narrativa audiovisual.

El discurso narrativo audiovisual

La noción del discurso, tal como interviene en la teoría narrativa, tiene su origen en los ensayos de Emile Benveniste. Mieke Bal en su *Narratologie* observa que Genette identifica al relato con el “discurso narrativo”. Nosotros lo distinguimos. El discurso es el flujo de las imágenes, que asumen la función impropia de signos lingüísticos (no de lengua, sino de lenguaje) capaces de transmitir un mensaje y, por consiguiente, de contar una historia. El relato, en cambio, es la historia contada por el discurso icónico. Es, pues, un resultado del discurso. El relato, en cuanto historia narrada, no sólo incluye el **qué**, que sería la historia, también el **cómo**. Si la historia aporta el contenido a la narración, el discurso aporta la expresión.

La imagen visual y auditiva, como significantes discursivos exhiben tres propiedades fundamentales, que afectan a la estructura narrativa. Son las tres propiedades de la secuencia: **el orden, la duración y la frecuencia**.

El orden

El flujo y secuencia de las imágenes ordenan los acontecimientos de la historia en una u otra forma, sin que esas variaciones afecten a la claridad o discernibilidad de la secuencia narrativa. En el cómic, el cine o la televisión, la técnica que hace posible ese papel ordenador de las imágenes es el **montaje**.

En la imagen secuencial, como elemento estructurante de la narración, observamos un doble comportamiento: historia y discurso se atienen a un mismo orden sucesivo (secuencia crónica) o no se atienen a él (secuencia anacrónica). La secuencia anacrónica de la imagen exhibe a su vez dos tipos de desajuste desde el punto de vista del orden en el discurso narrativo:

Analepsis narrativa (*flashback*): La historia no se atiene al tiempo del discurso (presente) de la imagen, sino que remite a un tiempo pasado;

Prolepsis narrativa (*flashforward*): La historia remite a un tiempo futuro en relación con el presente discursivo de la imagen.

Particularidades de la secuencia anacrónica en el discurso narrativo audiovisual

Cualquiera que sea el tiempo al que remite la historia narrada, cuando interviene un discurso icónico, el tiempo de la narración es siempre el presente, porque la imagen narrativa es representacional (sólo cuenta una historia *re-presentándola*). Ésta es la primera particularidad de la secuencia anacrónica de la imagen.

Generalmente, sobre todo cuando se trata de la narrativa del cómic, la fotonovela o el cine, siempre se da por supuesto que la **analepsis narrativa** o *flashback* se da únicamente en la imagen, sin tener en cuenta que ésta puede verse afectada en esa función analéptica por otros significantes, que ejerzan con respecto a ella funciones de relevo (la palabra o el sonido pueden introducir *flashbacks* parciales en el discurso icónico). Podemos distinguir en las secuencias anacrónicas dos componentes básicos: la distancia y la amplitud.

1. Distancia

Es el tracto temporal, que va desde el *now-backward* o *now-forward*, es decir, del presente discursivo de la imagen, al inicio de la anacronía narrativa.

Las estrategias discursivas

Estrategia (para un jugador) es "un plan que precisa qué elecciones ha de hacer en todas las posibles situaciones, de acuerdo con el cuadro, que las reglas de juego le proporcionan para aquel caso" (Neuman y Morgersten). A partir de la **teoría de los juegos** se ha extendido con entusiasmo a campos como la economía, la sociología, la semiótica, etc.

Las estrategias discursivas son en primer lugar las estrategias del sujeto de la enunciación, mediante las cuales éste se representa en el texto (responsabilizándose del propio enunciado, delegando, cancelándose, camuflándose, asumiendo su responsabilidad como "yo", etc.) y representa también a su interlocutor, el "enunciatario".

La representación del sujeto en el discurso

Hablamos de "representación" en su acepción teatral, designando los diferentes roles en esas pequeñas escenas dramáticas que son los "actos de palabra" y cuya interpretación corresponde a los interlocutores, que toman parte, endosándose una máscara recíproca, que, según Vogt, es parte constituyente del juego argumentativo del lenguaje. No se trata de saber cómo los individuos hablan de una manera significativa del mundo, sino de saber **cómo se representan los unos a los otros** en los procesos de interacción dialógica (verbal, gestual, objetual, icónica, sonora, etc.). Por eso insistimos: el lenguaje es un juego. El acto de lenguaje (el acto discursivo) tiene un doble sentido:

- a) el de **la acción**, que se practica cuando se produce un enunciado; y
- b) el de **la representación dramática**, que establece las condiciones necesarias al desarrollo de esta acción. Esta consideración ha permitido a Vogt afirmar que el acto de habla y el acto de representación se realizan en un solo y mismo tiempo.

Acción y representación en el discurso narrativo

Por eso decir que el lenguaje es una forma de acción equivale a decir que **la forma de esta acción es autodramática** en el sentido de que se trata siempre de una acción, que no tiene finalidad ni eficacia fuera de su propia representación (como en el juego).

Si la narración es siempre una representación de acciones (un si-

mulacro de acciones) sus actores, en cuanto representados en el texto, son igualmente **simulacros**. A partir de ahí, las teorías semióticas modernas postulan la **autonomía y el carácter inmanente del lenguaje** y, por tanto, la imposibilidad de recurrir a un referente externo (el sujeto mismo ha llegado a considerarse como referente externo). Por eso para Greimas, por ejemplo, la referencia al sujeto (instancia de la enunciación) y la referencia al objeto (mundo referente) acaba por producir una doble ilusión: una **ilusión enunciativa** y una **ilusión referencial**.

El discurso comporta mecanismos, que nos dan la ilusión de la presencia de la enunciación, incluso en textos impersonales, en tercera persona, por ejemplo, en el discurso científico.

BIBLIOGRAFÍA

- BERTRAND, D., "Sémiotique du discours et lecture des textes", *Langue française*, 61 (1984), págs. 9 y ss.
- BROWN, G. y YULE, G., *Discourse analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- CHATMAN, S., *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1978. Versión en castellano: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- CHARADEAU, P., *Langage et Discours. Element de Sémiolinguistique*, París, Hachette, 1983.
- COURTÉS, J., *Introduction a la Sémiotique narrative et discursive*, París, Hachette, 1976.
- DIJK, T. A. van, *Handbook of discourse analysis*, Londres, Academic Press, 1985.
- , *Text and context. Explorations in the semantics and pragmatics of discourse*, Londres, Longman, 1977. Versión en castellano: *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra, 1980.
- ECO, U., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milán, Bompiani, 1979. Versión en castellano: *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981.
- GENETTE, G., *Nouveau discours du récit*, París, Éditions du Seuil, 1983.
- LOZANO, J. (et al.), *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra, 1982.
- MAINGUENEAU, D., *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, París, Hachette, 1976.
- PRINCE, E. F., "A comparison of wh-clefts and it-clefts in discourse", *Language*, LIV, 4 (1978).
- PUGLIATTI, P., *Lo sguardo nel racconto*, Bolonia, Zanichelli, 1985.
- RON, M., "Free indirect discourse, mimetic language games and the subject of fiction", *Poetics today*, VII, 3 (1986), págs. 421 y ss.

Tema 6

El discurso narrativo

Sumario: Naturaleza y organización del discurso.- Dimensiones: dialógica e instruccional.- El enunciado y la enunciación en el discurso.- Las estrategias discursivas.- La representación del sujeto en el discurso.- Acción y representación en el discurso narrativo.

Naturaleza y organización del discurso

Para Jorge Lozano el **discurso**, en términos generales, es un “todo coherente de significación; es una estructura formal, capaz de subsumir contenidos diferentes”. Su descripción viene dada no por los contenidos, que el discurso vehicula y manipula, sino por las formas de organización. No estriba en el contenido de los enunciados, sino que depende de los actos que realizan estos enunciados. La organización obedece a “reglas secuenciales”.

El discurso está formado no sólo por un conjunto de **proposiciones**, sino por un conjunto de **acciones**. Así privilegiamos lo que el discurso **representa**, o lo que **dice**, o lo que **hace**, o lo que **hace al decir**. El dominio discursivo desde la semiótica no es frástico o interfrástico, como afirma Harris en su *Discourse Analysis*, sino transfrástico. El significado global de un texto sobrepasa el de las frases, que lo componen. Hay un suplemento de significación, por así decir, peculiar del texto en cuanto estructura. El discurso lo vemos, en fin, como un proceso semiótico, que en su **discurrir** sintagmático va produciendo sentido.

Considerando la narratividad como el “nivel fundamental de la

organización discursiva” (Greimas), el discurso es un recorrido, que lleva una serie de transformaciones, de un estado inicial a un estado final.

Dimensión dialógica del discurso

Toda producción de enunciados es una forma de interacción social, dice Jorge Lozano. Todo enunciado es producido para alterar la posición interaccional del otro: comunicándole, persuadiéndole, seduciéndole, etc. (dimensión dialógica, de intercambio, de interacción en el texto, etc.).

Dimensión instruccional del discurso

También hay en el discurso una dimensión instruccional. El discurso da instrucciones al destinatario para que se comporte de tal modo que el texto pueda ser comprendido y la interacción pueda seguir su curso. “El texto selecciona a su público”, dice Yuri Lotman.

El enunciado y la enunciación en el discurso

Al describir el discurso hay que considerar

- a) el **discurso como enunciado** (discurso = “lo que es enunciado” y
- b) el **discurso como enunciación**: el conjunto de procedimientos formales, que generan y organizan el discurso de enunciación.

El “enunciado” aparece como el resultado de la “enunciación”, que lo presupone y que posee elementos que remiten a la instancia de enunciación (formas pronominales, localizadores espacio-temporales, etc.). El estudio de la enunciación atañe a los **rasgos lingüísticos** presentes en el texto, que caracterizan la presencia del enunciatario y de su simétrico (el enunciatario).

El discurso, creando y transformando las condiciones de la propia producción, crea y transforma al sujeto. El **sujeto del discurso** es una realidad lingüística, un efecto producido y construido en el acto de la enunciación.

BIBLIOGRAFÍA

- BAL, M., "Mise-en-abyme et iconicité", *Litterature*, 29 (1978), págs. 116 y ss.
- BARTHES, R., "Les actions", en VV.AA.: *Poétique du récit*, París, Éditions du Seuil, 1977, págs. 32 y ss.
- , "Par où commencer?", *Poétique*, 1 (1970), págs. 3 y ss.
- , *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, París, 1973.
- BEAUGRANDE, R. de, "The Story of Grammars and the Grammar of Stories", *Journal of Pragmatics*, 6 (1982).
- BOIREL, R., *L'art d'inventer*, París, PUF, 1963.
- BOORSTIN, D. J., "From News-Gathering to News-Making: A Flood of Pseudo-Events", en SCHRAMM, W. y OBERTS, D. F. (Eds.); *The Process and Effects of Mass Communication*, Urbana, University of Illinois Press, 1972.
- DORFLES, G., *Nuovi riti, nuovi miti*, Turín, Einaudi, 1965. Versión en castellano: *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Barcelona, Lumen, 1969.
- , *L'estetica del mito (da Vico a Wittgenstein)*, Milán, U. Mursia & C., 1967-68.
- DREYER, C.Th., *Réflexions sur mon métier*, París, Éditions de l'Étoile-Cahiers du cinéma, 1983.
- Glasgow University Media Group, *Reality, Bad News, Writers and Readers*, Londres, 1982.
- GÓMEZ MESA, L., *La literatura española en el cine nacional*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978.
- GOTTERT, K. H., *Argumentación*, Tübinga, Niemeyer G.A.23, 1978.
- HAMBURGER, K., *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernest Klett, 1968.
- MALDIDIER, D. y ROBIN, R., "Du spectacle au meurtre de l'événement", *Pratiques*, 14 (1977).
- MARINA, J. A., *Elogio y refutación del ingenio*, Barcelona, Anagrama, 1992.
- NUGENT, H., *Creative history*, Filadelfia, Lippincott, 1973.
- PASOLINI, P. P., "Le scénario comme structure tendant vers une autre structure", *Cahiers du cinéma*, 185, diciembre (1966).
- PICARD, M., *La lecture comme jeu*, París, Éditions de Minuit, 1986.
- PRINCE, G., *A Grammar of Stories*, La Haya, Mouton, 1973.
- RICOEUR, P. (et al.), *La narrativité*, París, Éditions du CNRS, 1980.
- RUBIN SULEIMAN, S., *Le roman à thèse, ou l'autorité fictive*, París, PUF, 1983.
- SALÉ, Ch., *Les Scénaristes au travail*, París, Hatier, 1981.
- SCHOLES, R. y KELLOG, R., *The Nature of Narrative*, Oxford, Oxford U.P., 1968.
- SPURGEON, C., *Shakespeare's imagery*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968.
- SWAIN, D., *Film Scriptwriting*, Boston-Londres, Focal Press, 1988.
- TIMOFIEV, L., "Argumento y trama", *Fundamentos de la Literatura*, Moscú, Editorial Progreso, 1979, págs. 130 y ss.
- TOMACHEVSKI, B., "Temática", en TODOROV, Tz. (Ed.), *Théorie de la littérature*, París, Éditions du Seuil, 1965, págs. 263 y ss.
- TOROK, J. P., *Le Scénario*, París, Artefact, 1986.
- TOULMIN, S., *The Uses of Argument*, Londres, Cambridge U.P., 1958.
- TROUSSON, R., *Thèmes et mythes*, Bruselas, Université de Bruxelles, 1981.
- TUDESQ, A. J. (et al.), *La presse et l'événement*, La Haya, Mouton, 1973.

- VANOYE, F., *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, París, Nathan, 1991.
- VERON, E., *Construire l'événement. Les media et l'accident de Three Mile Island*, París, Éditions de Minuit, 1981. Versión en castellano: *Construir el acontecimiento*, Barcelona, Gedisa, 1983.
- VV. AA., *Mythes de la Publicité (Les)*, título genérico de *Communications*, 17 (1971).

b) Parejas virtuales

	Fabián			Alejandro
2				2
	Blanca	1	1	Lea

El descubrimiento de las “matrices” permite visualizar la lógica del relato.

g) **El enigma:** En *Dekalog*, de Krzysztof Kieslowski, subsisten algunos episodios que implican cuestiones sin respuesta. El hijo de Zofia en *Decálogo 8* es un observador mudo que aparece en todos los episodios menos en el último y, sin embargo, no justifica su sentido porque aparentemente no interviene en la acción.

h) **Juegos mixtos:** En *Mr. Arkadin* (1955), de O. Welles, por ejemplo, el juego de pistas se combina con el juego de ajedrez, como si el personaje jugase una partida contra sí mismo (von Stratten es simplemente un delegado suyo) y mostrase complacencia en comerse sus propias piezas. Krzysztof Kieslowski y su coguionista K. Piesiewicz pusieron en juego con *El Decálogo* una maquinaria narrativa que tiene que ver con el puzzle, el juego de enigma y la “matriz” del problema filosófico. Rivette en *Le Pont du Nord* (1981) combina hábilmente el juego de la oca con el juego de las pistas y al mismo tiempo parece sugerir que se trata de un recorrido iniciático.

h) **Los videojuegos:** Los juegos electrónicos que se apoyan en juegos antiguos han inspirado rápidamente a los guionistas norteamericanos. Es el caso de *Tron* (1982), de Steven Lisberger o, de *War Game* (1984), de John Badham. El videojuego implica la confrontación con el azar, con el cálculo o con ambos y supone la posesión de varias competencias: la “destreza informática”, el reglamento del juego, la comprensión de la historia, la voluntad de “complicidad lectora”, etc.

3. Los problemas filosóficos y los dilemas morales

La historia narrativa incluye entre sus materiales más nobles formulaciones explícitas o implícitas en forma de tesis o de preguntas acerca de los grandes problemas de la existencia. Ingmar Bergman adquirió de hecho fama y notoriedad con dos filmes ambiciosos, de intención metafísica: *Det sjunde Inseplet (El séptimo sello)*, 1956) y *Smultronstället (Fresas salvajes)*, 1957). Stroheim inicia y concluye *The Wedding March (La marcha nupcial)*, 1927) con la fuerza la-

pidaria de estas palabras, que formulan la tesis de una moral alternativa: “¡Oh amor, sin ti el matrimonio es un sacrilegio y una parodia!”.

Fritz Lang, que concluye *Metrópolis* (1926) con otra sentencia que ilustra y resume el sentido profundo del filme (“sin el corazón no puede haber entendimiento entre las manos y la mente”), ponía una trampa al espectador en *L'Inverraisemblable Verité* (1956) a propósito de un debate moral sobre la culpabilidad y el error judicial. Un falso culpable, forjado por las necesidades de una campaña contra la pena de muerte, daba muestras de ser un verdadero asesino. La cuestión dejaba en el aire la duda sobre una posible legitimación de la ideología nazi.

4. Los mitos

Claude Lévi-Strauss describió los mitos como “bricolajes” o ensambladuras de elementos tomados aquí y allá. La presencia del mito en la estructura del texto narrativo es otro modo de denotar en éste su propia “estructura mosaico”. El **mito, como microestructura narrativa** que hunde sus raíces en la antropología cultural, repercute decisivamente en la producción del sentido narrativo. El mito es una representación, antropológica y culturalmente codificada, del imaginario colectivo. Es el sueño del inconsciente colectivo, en cuanto vía alternativa de conocimiento de la identidad de los pueblos. El otro camino es la historia (*History*). En la estructura narrativa el mito da consistencia a las figuras y objetos del universo ficcional y esclarece la esencia narrativa de la historia (*story*) subrayando en ella las relaciones crepusculares entre lo real y lo imaginario.

El mito comparece en la historia narrativa en forma de esquema genérico y en forma de esquema particular y específico. Raymond Queneau ha clasificado las historias que incluyen esquemas genéricos del mito en “horizontales” (Odiseas) y “verticales” (Ilíadas). Joseph Campbell ha asociado a ese mismo régimen, las historias que se estructuran de acuerdo con motivos genéricos, como “el viaje del héroe”. Pero entre los materiales de la historia se incluyen también con frecuencia esquemas particulares, ligados a mitos específicos: el de Fausto, el de Don Juan, el de Prometeo, el de Tántalo, el de Edipo, etc. Así en el cine español el mito del “Ingenioso Hidalgo” está presente en *Don Quijote de la Mancha* (1949), producido por Cifesa y dirigido por Rafael Gil; *Don Quijote (Dulcinea del Toboso)*, 1967), producido por Hispamer, Franco London y Friedrichshaven (Múnich) y dirigido por Carlo Rim; *Don Quijote cabalga de nuevo* (1973), producido por Oscar (Madrid) y Rioma (México) y dirigido por Roberto Gavaldón; etc.), y el de Don Juan en *Don Juan Tenorio*, dirigido por Ricardo Baños (1908 y 1921), Alejandro Perla (1952), etc..

Las matrices ficcionales de la historia narrativa:

1. Motifemas y motivos

Alan Dundes, refiriéndose a la función de Propp, distinguió entre motifemas o motivemas y motivos. La función proppiana es para él un motivema. Los motivemas son proposiciones de carácter general y abstracto; por ejemplo “el héroe triunfa sobre su adversario”. Son entidades invariantes de la historia, que se rigen por una sintaxis poco flexible, como dominada por un determinismo lógico y tipológico. Dundes había aplicado su terminología al análisis del texto folclórico y Ludobir Dolezel hizo su transposición a un modelo de análisis de la organización estratificada del texto narrativo. Así, por ejemplo, la fábula pertenece, en opinión de Dolezel, al orden secuencial de los motivemas. Dundes reservó, en cambio, el concepto de motivo para significar realizaciones significativas concretas y particulares, situadas en el plano ético de la manifestación textual. A diferencia de los motivemas, los motivos son entidades variables, representadas por proposiciones que predicen acciones atribuidas a un personaje (“Superman da muerte al monstruo”). El motivo tiene afinidades con el concepto retórico de *topos*, que es en definitiva un motivo codificado por la tradición cultural; por ejemplo, “el ángel caído”. En el ámbito de la imagen, Picasso ha sido el gran explorador de motivos y de formas plásticas. Baste recordar sus series a partir de *Mujeres de Argel*, de Delacroix, *Desayuno sobre la hierba*, de Manet o *Las Meninas*, de Velázquez. Los análisis más perspicaces del motivo en el ámbito de la imagen corresponden a la escuela de Warburg.

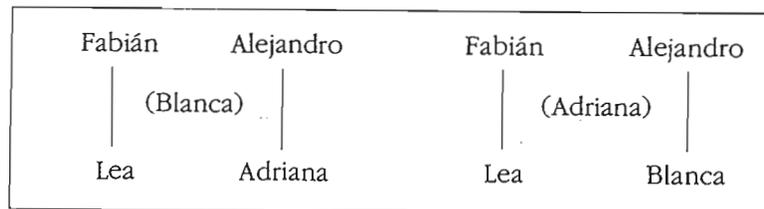
2. Los juegos

En la organización narrativa del texto ficcional intervienen con frecuencia otros elementos relativamente invariantes, que se comportan como **microestructuras organizacionales**. Por ser culturalmente identificables y reconocibles, hacen a la historia más legible y más predecible. Las denominamos “matrices ficcionales”. Un ejemplo son los juegos, no cuando forman parte de la diégesis, sino cuando les asigna el autor la función poética y estratégica de ser pautas organizativas del relato. Citemos algunos ejemplos:

- a) **Crucigramas y logogrifos:** Decía Raymond Queneau que “el trabajo del creativo se parece a veces a la actividad del autor de crucigramas o de logogrifos. El espectador tiene esta impresión, por ejemplo, cuando sigue la historia de *L'année dernière à Marienbad* (*El año pasado en Marienbad*, 1961), de A. Resnais.

- b) **El juego de las pistas:** Está en la base de muchos filmes policíacos y de búsqueda del tesoro, o en los filmes, cuya acción antonomásica es la persecución. *Mr Arkadin* (1955), de Orson Welles, constituye un claro ejemplo. El jugador proporciona las pistas y al mismo tiempo se encarga de borrar los indicios que conducen a él.
- c) **El puzzle:** Se conoce la afición de Welles por los juegos. *Citizen Kane* (1941) se estructura utilizando la “matriz constructiva” del puzzle. Krzysztof Kieslowski y su coguionista K. Pieśiewicz introducen esta misma “matriz” en la serie de diez episodios para televisión que lleva por título *Dekalog* (*El Decálogo*, 1989). Los espectadores que asisten a los diez capítulos pueden reparar en los entrecruzamientos, las coincidencias y los ecos, de un episodio a otro: Zofia, el profesor de *Decálogo* 8, recibe la visita del coleccionista de sellos que morirá en el 10. Una estudiante cuenta, durante su carrera, la historia de *Decálogo* 2; el médico del 2 aparece en el 3 y el 4, etc. La presencia de la “matriz” del puzzle se observa especialmente en la estructura abierta e inacabada (¿inacabable?) de la telenovela latinoamericana.
- d) **El ajedrez:** Esta “matriz” se asienta en la base de muchos guiones de competición o de rivalidad entre dos protagonistas o grupos humanos.
- e) **El juego de la oca:** Sirve de modelo explícito a Jacques Rivette en *Le Pont du Nord* (1981). Los personajes se desplazan de casilla en casilla sobre el inmenso damero parisino. Cada casilla supone una sorpresa más o menos peligrosa.
- f) **Las cuatro esquinas:** determinan los movimientos de los personajes de *L'Ami de mon amie* (*El amigo de mi amiga*, 1987), de Eric Rohmer. El propio autor lo subtitula “Las cuatro esquinas”. En el filme intervienen cinco “jugadores”, dos parejas constituidas y una joven aislada. Se trata de un juego lógico o de posiciones. F. Vanoye ha desenmascarado el doble esquema (parejas actuales y parejas virtuales) que configura esa estructura lúdica:

a) Parejas actuales:



El modelo pseudoaristotélico del cine clásico

El modelo dramático del cine de Hollywood se atuvo inicialmente a la poética aristotélica y mostró una excesiva sumisión al esquema piramidal del teatro (planteamiento, desarrollo de la trama, clímax y desenlace). Después se aproximó a la poética de las *short-stories* anglosajonas, que, sin renunciar a él, se mostraban menos respetuosas con Aristóteles. La estructura narrativa de la historia comprimía sus elementos para subordinarlos a un efecto principal. Ese esfuerzo de concentración de las acciones suponía la eliminación de digresiones hasta el punto de que el **clímax** no ocupaba un lugar central sino que tenía lugar inmediatamente antes de la acción resolutive o desenlace.

Las exclusiones del modelo pseudoaristotélico

Vanoye (1991) ha enumerado algunas de las más importantes novedades que ha supuesto la aplicación de este modelo pseudoaristotélico en el orden estructural y poético de la historia narrativa:

- a) **La historia sin clímax:** La alteración estructural no consiste propiamente en suprimir el clímax, sino en situarlo al comienzo del relato. Es el caso de *Pluie noire* (*Lluvia negra*, 1989), realizada por Shohei Imamura, con guión de Toshiro Ishido. La historia se inicia con el cataclismo nuclear de Hiroshima.
- b) **La historia sin fin** o, mejor, “de final abierto”: Se trata de historias que cargan el acento en la “complicidad” constructiva del “lector”. Es el caso de *Notre Histoire* (1984), de Bertrand Blier. Algunos trabajos recientes acerca de los subgéneros serializados de las mercanturativas, como es el caso de la telenovela, asocian la estructura continua e inacabada de su acción al fenómeno de la posmodernidad.
- c) **La historia mosaico:** Su estructura descansa en ejes paradigmáticos. No se funda en la arquitectura sino en la yuxtaposición. En todo caso su lógica causal de los acontecimientos da muestras constantes de precariedad. La “historia mosaico” ofrece algunas peculiaridades:
 - **Origen literario:** Aunque existen ejemplos en la narrativa filmica, como *Il fiore delle mille e una notte* (*Las mil y una noches*, 1974), de Pasolini, o las obras de Buñuel, apareció ya en los cuentos y relatos de “cajón” o de “cordel”.
 - **Presencia en el cine clásico:** La “historia mosaico” está presente en filmes clásicos de Hollywood, como *Rancho*

Notorius (*Encubridora*, 1952), de Fritz Lang, o *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1956), de John Ford.

- **Variante europea moderna:** El cine europeo ha aportado algunas peculiaridades. Así, por ejemplo, en *L'Avventura* (*La aventura*, 1960), de M. Antonioni, la presión lateral que ejerce esa estructura de yuxtaposiciones consigue que personajes y espectadores acaben por desentenderse y olvidarse al final de uno de los motivos fundamentales de la historia (la búsqueda de una mujer que ha desaparecido).
- d) **Las historias de sujeto plural:** La narrativa de “sujeto plural”, propia del siglo XIX, ha dejado su huella en *Trilogía U.S.A.*, de John Dos Passos, en *La colmena*, de Camilo José Cela, o en *La noria*, de Luis Romero. En el ámbito de la imagen, Franz Hals con su creación del retrato de grupo introdujo la idea de los personajes corporativos y Velázquez y Rembrandt les dotaron de una dimensión épico-narrativa. En buena medida las de Eisenstein en cine son “historias de sujeto plural”, como lo son las historias del neorealismo y de un modo muy especial las de Rossellini: *Roma città aperta* (*Roma ciudad abierta*, 1944-45), *Paisa* (1946) y *Germania, anno zero* (1948). También los personajes del cine japonés son “lugares en los que habla la cultura” y las suyas “historias de sujeto plural”.
- e) **La historia no fundada sobre un personaje central:** “Personaje colectivo” no es exactamente lo mismo que “personaje plural”. La pluralidad de personajes puede no significar una forma de ser de la colectividad. Los protagonistas de las historias de Pudovkin son ante todo individuos y sólo a través de esa individualidad puede llegarse a su dimensión colectiva. La aplicación del modelo neoaristotélico o pseudoaristotélico abre la posibilidad de una “historia sin personajes”, o sin personajes centrales. En opinión de A. Robbe-Grillet, el relato de personajes pertenece al pasado.

El destino de los “actantes”

Umberto Eco ha afirmado en *Lector in fabula* que, si los elementos de la historia narrativa quedan reducidos a lo que propone Aristóteles en su *Poética* (determinar un agente, humano o no, fijar un estado inicial, mostrar una serie de cambios orientados en el tiempo y producidos por causas, hasta su resultado final), entonces la descripción que hace Peirce, por ejemplo, de las operaciones necesarias para producir litio, sería un caso consumado de narratividad. El destino de los mal llamados actantes (*actants*, término que Greimas toma de L. Tournier) no sería sólo proclamar con el estructuralismo la “muerte del sujeto”, sino también la muerte de la historia (*story*).

Las constricciones ideológicas

La formulación intelectual y poética del tema narrativo en la historia de ficción supone una victoria de la libertad frente a las numerosas constricciones psicológicas, morales, ideológicas y culturales del pensamiento y de la acción. La invención es tributaria del contexto y la temática lo es de la pragmática. El Código Hays, por ejemplo, ha regulado, a partir de 1930 y durante tres décadas, los contenidos del cine norteamericano.

Modelos estructurales de contenidos de la historia narrativa

Thomas Hökfelt, reconocido científico del Instituto Karolinska de Estocolmo, afirma que es realmente difícil comprender cómo surge una idea en la mente. De hecho muchos creativos y narradores o no se plantean siquiera lo que es la inspiración, o confiesan no haberla tenido (así, Heinz Edelmann, diseñador y padre del *Curro* de la Expo-92) o la confunden con el sudor de la frente (Camilo José Cela).

José Antonio Marina se aproxima al hecho de la inspiración a partir del concepto del **ingenio**, que, según él, es "el proyecto que elabora la inteligencia para vivir jugando". La historia ficcional y narrativa queda caracterizada como fenómeno lúdico por el pacto de verosimilitud. La meta del ingenio narrativo consiste en lograr una libertad desligada, a salvo de la veneración y de la norma; jugar a universos alternativos y adoptar como reglamento para ese juego, la aceptación de una devaluación generalizada de la realidad. El valor de su resultado es proporcional a la dificultad que entraña esa tentativa de desacato.

Siempre que Antonioni colaboraba en un guión con Tonino Guerra se inventaban un juego. En *La notte (La noche, 1961)* consistía en hacer resbalar a un tejo de piedra de tal modo que se detuviera justo sobre una franja del enlosado. El juego se incluyó en una secuencia importante del filme. Otros guionistas escriben cada una de las escenas en fichas, que después barajan o combinan de un modo aleatorio o calculado. Algunos emplean los reglamentos de los "juegos de construcción".

La elipsis temática y el ingenio poético

La invención y la creatividad narrativas encomiendan al ingenio poético de los grandes narradores el papel de enmascarar su **desacato a la norma** política y social. El tema y la historia muestran entre sí un aparente y recíproco desdén, que sólo puede desenmascarse a la luz de levísimos indicios y de sugerencias entreveradas. Así, en *Les*

Amants de la nuit (Los amantes de la noche, 1947) de Nicholas Ray, los jóvenes delincuentes obtienen la simpatía del "lector" en virtud de las elipsis de sus acciones violentas. La precisa referencia a los años de la depresión queda como desvirtuada (sólo en apariencia) por un tratamiento preferencial de la historia de amor entre los jóvenes y por su condición de víctimas sociales. Algo parecido sucede con *Bonnie and Clyde (1967)*, de Arthur Penn.

En la narrativa audiovisual la **elipsis temática** ha merecido un brillante despliegue de ingenio por parte de los guionistas, que han enmascarado la fuerza histórica, referencial y delatora de algunas situaciones narrativas, acudiendo al anacronismo de los escenarios espacio-temporales. Estos casos abundan, por ejemplo, en la **telenovela** brasileña.

Las historias autotematizadas

En la narrativa audiovisual europea es frecuente el caso de historias en las cuales los temas trascienden su condición de motivos para asumir la condición de discurso. Más que germen, los temas son un hilván del relato. Son indisociables de la historia y elementos auxiliares de una inspiración de tipo personal, con implicaciones autobiográficas, sociopolíticas y estéticas. Es el caso de Renoir o Resnais, de Rossellini o de Fellini, de Antonioni, de Bresson y de Bergman, de Truffaut, de Godard, de Fassbinder, etc.

Algunos narradores rechazan incluso la noción de historia narrativa. Así sucede con Wenders, a pesar de mostrarse ferviente admirador de John Ford, que confesaba no hacer otra cosa que contar historias. La estructura de sus relatos presenta la apariencia de un tejido artesanal elaborado con temas y estados emotivos personales.

La reutilización temática

En la narrativa audiovisual se da también el caso de autores que se han caracterizado por la apropiación y reutilización de materiales textuales preexistentes para tratar sus temas narrativos preferentes. A veces se trata de la **reutilización de motivos y temas** de la propia narrativa. Así sucede con Stanley Kubrick. En su filme *Full Metal Jacket (La chaqueta metálica, 1987)*, una obra sobre Vietnam, el autor retoma su motivo predilecto: el conflicto entre la cabeza (sede del universo racional y organizativo) y el soma (universo de lo pulsional, tanto referido al cuerpo físico como al cuerpo social). El motivo reaparece en *The Killing (1956)*, en *The Shining (El resplandor, 1980)*, en *2.001: A Space Odyssey (2.001: Una odisea del espacio, 1968)*, e incluso en *Lolita (1962)* y en *Barry Lyndon (1975)*.

- TOULMIN, S., *The Uses of Argument*, Londres, Cambridge U.P., 1958.
- TUCHMAN, G., *La producción de la noticia. Estudio sobre la construcción de la realidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
- TUDESQ, A. J. (et al.), *La presse et l'événement*, La Haya, Mouton, 1973.
- VERON, E., *Construire l'événement. Les media et l'accident de Three Mile Island*, París, Éditions de Minuit, 1981. Versión castellana: *Construir el acontecimiento*, Barcelona, Gedisa, 1983.

Tema 5

Las matrices ficcionales de la historia

Sumario: Tema narrativo y contexto cultural.- Las constricciones ideológicas.- Modelos estructurales de contenidos de la historia narrativa.- La elipsis temática y el ingenio poético.- Las historias autotematizadas.- La reutilización temática.- El modelo pseudoaristotélico del cine clásico.- Las exclusiones del modelo pseudoaristotélico.- El destino de los "actuales".- Las matrices ficcionales de la historia narrativa: Motifemas y motivos.- Los juegos.- Los problemas filosóficos y los dilemas morales.- Los mitos.

Tema narrativo y contexto cultural

La pragmática narrativa da razón de las complejas relaciones que existen entre temas, argumentos y contextos. Las **mercanarrativas** (*spots* narrativos, fotonovelas, radionovelas, *soaps*, telenovelas, filmes *megaspot*, etc.) cuentan historias que vinculan estrechamente las necesidades poéticas del universo ficcional y las necesidades del mercado. El guión de *Brosenosec, Potemkin (Acorazado Potemkin)*, procede de un encargo que hizo en 1925 a S. M. Eisenstein la Comisión del XX aniversario de la revolución bolchevique. El de *General'naja linija (La línea general, 1929)* se verá modificado, de 1926 a 1928, a merced de las perspectivas del Partido Comunista en lo concerniente a las cuestiones agrícolas.

2. **Dos o más acontecimientos en un mismo espacio, pero en distintos momentos.** Es un caso frecuente en el relato fílmico, en el que un plano-secuencia va descubriendo, por ejemplo, aspectos concretos y sucesivos de un mismo escenario. Existen casos incluso en la pintura; por ejemplo, *La última comunión y martirio de San Dionisio*, de Nenhi Bellechose. El orden de presentación de los acontecimientos permite esta combinatoria:

A - B - C
 A - C - B
 B - A - C
 B - C - A
 C - A - B
 C - B - A

3. **Dos o más acontecimientos a un mismo tiempo, pero en distintos espacios.** Es el caso de una emisión de televisión, en la que el realizador dedica un segmento del campo visual a mostrarnos imágenes de cronistas, comentaristas o locutores situados en escenarios diferentes. En cine, dos personas hablan por teléfono. El director utiliza el caché para mostrarnos al mismo tiempo los dos interlocutores. Suponiendo la existencia de tres acontecimientos y de tres escenarios, cabe la siguiente combinatoria:

A1 - B2 - C3
 A1 - B1 - C2
 A1 - C1 - B2
 B1 - C1 - A2

A - B - C = acontecimientos.
 1, 2, 3, = espacios diferentes.

4. **Dos o más acontecimientos en distintos espacios y en distintos momentos.** El lenguaje de la televisión, cuando se utiliza la modalidad de difusión del "directo" o "en vivo" muestra sucesivamente acontecimientos ubicados en diferentes y distantes escenarios. El lenguaje fílmico, que ha creado una nueva experiencia en la percepción del espacio y del tiempo, permite aplicar al discurso narrativo audiovisual, al asociar espacios y tiempos, una riquísima combinatoria. Suponiendo solamente la existencia de tres acontecimientos y de tres escenarios (de espacio y tiempo) podrían combinarse así los elementos:

A1a - B2b - C3c
 A1b - B2c - C3a
 A1c - B2a - C3b
 B1a - C2b - A3c
 B1b - C2c - A3a
 B1c - C2a - A3b
 C1a - A2b - B3c
 C1b - A2c - B3a
 C1c - A2a - B3b
 A2a - B3b - C1c
 A2b - B3c - C1a
 A2c - B3a - C1b
 B2a - C3b - A1c
 B2b - C3c - A1a
 B2c - C3a - A1b
 C2a - A3b - B1c
 C2b - A3c - B1a
 C2c - A3a - B1b
 A3a - C1b - B2c
 A3b - C1c - B2a
 A3c - C1a - B2b
 B3a - A2b - C1c
 B3b - A2c - C1a
 B3c - A2a - C1b
 C3a - A1b - B2c
 C3b - A1c - B2a
 C3c - A1a - B2b

a - b - c = tiempos diferentes

BIBLIOGRAFÍA

- BAL, M., "El acontecimiento", *Teoría de la narrativa. Introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1985.
 BARTHES, R., "La escritura del suceso", *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1987, 189.
 HAMBURGER, K., *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernest Klett, 1968.
 GARCÍA JIMÉNEZ, J., *La imagen narrativa*, Madrid, Paraninfo, 1995.
 Glasgow University Media Group, *Reality, Bad News*, Londres, Writers and Readers, 1982.
 JOHNSON, M. L., *El Nuevo Periodismo*, Buenos Aires, 1975.
 MALDIDIER, D. y ROBIN, R., "Du spectacle au meurtre de l'événement", *Pratiques*, 14 (1977).
 RICOEUR, P. (et al.), *La narrativité*, París, Éditions du CNRS, 1980.

La unidad mínima de la historia

Las unidades constitutivas de la historia narrativa son, por tanto, los **acontecimientos** de uno a varios actores en sus escenarios (espacio y tiempo). La unidad mínima de la historia es la necesaria combinación de un acontecimiento con uno o varios actores, un espacio y una duración. Afirmamos que esa **combinación** es **necesaria**, porque ninguno de estos elementos constitutivos puede desempeñar una función narrativa sin el concurso de los otros. No hay acontecimiento sin actor, ni sin tiempo, ni sin espacio; ni actor sin acontecimiento, espacio y tiempo; ni espacio sin actor, tiempo y acontecimiento; ni tiempo sin actor, espacio y acontecimiento.

Los acontecimientos en el discurso narrativo

Los acontecimientos se comportan en el discurso narrativo como:

- a) **Indicios de existencia de sujetos/objetos de acción** (personajes o “actuantes”): El acontecimiento desempeña al menos una función deíctica y de ordinario también una función calificativa; Pedro ha matado a Juan implica una doble deixis: he aquí a un sujeto (Pedro); Pedro es un asesino.
- b) **Proyectos de otros acontecimientos**: Pedro es un ladrón equivale a decir “Ha robado una o varias veces” y, por tanto, puede suponerse que va a seguir robando”.
- c) **Opción selectiva**: Un acontecimiento dado puede implicar a tal o cual acontecimiento (binaria, alternativa, plural o probabilísticamente). Por ejemplo: Pedro violó a María; fue o no delatado; fue o no descubierto; fue o no capturado; fue o no juzgado; fue o no sentenciado; logró o no huir, etc.

El futurible narrativo

La teoría del futurible tiene su origen en las disputas escolásticas de la filosofía medieval sobre la “Ciencia media”. Abordaban la posibilidad o no de conciliar la presciencia divina con la infinita bondad de Dios y con la libertad real en el hombre.

La previsión de un acto futuro condicionado recibe desde entonces el nombre de **futurible**. El término ha sido aplicado en los estudios de prospectiva a aquellos hechos futuros, cuyo cumplimiento sólo resulta predecible si se cumplen determinadas condiciones.

El **acontecimiento preterible** (qué hubiera sucedido en el pasado si...) o **futurible** (qué sucedería en el futuro si...) ha sido abordado por la narrativa. Un caso claro es el de Jorge Luis Borges en *El jardín de los senderos que se bifurcan*. El título es de una novela de Ts'ui Pen, cuyo método es descrito por un chinólogo británico al narrador, un espía chino, que trata de darle muerte: “En toda ficción”, dice, “cuando un hombre se encara a alternativas, elige unas a expensas de otras”. El insondable Ts'ui Pen elige simultáneamente todas. Crea varios futuros, varios tiempos que ponen en marcha otros, que a su vez se ramifican y bifurcan en otros, etc.

Otros casos son la novela *En el día de hoy*, de Jesús Torbado, y el filme *Una mujer bajo la lluvia* (1992), de Gerardo Vera. Torbado narra la guerra civil española, partiendo del hecho preterible de que hubiera vencido el ejército republicano. *Le sang de l'agneau*, de A. P. de Mandiargues, presenta la vida de un viajero al que se le ofrecen varias posibilidades, según tome un camino u otro. El relato permite vivir diversas opciones sucesivas. Bernard Pingaud se ha referido bellamente a este hecho:

La novela es una vida posible, una de mis cien vidas imposibles, ya que permanecerá siempre en suspenso, porque su reglamento de relato, privándola de llevarse a cabo, la autoriza a ser siempre otra cosa que lo que vivo; en consecuencia una iluminación sobre lo que vivo; una versión de mi propia experiencia; la imagen figurada de un cambio, que no conozco más que por sus indicios.

La lógica conectiva y la lógica ordinal de los acontecimientos

La narrativa audiovisual presenta generalmente los acontecimientos sometidos a un doble tipo de lógica: una conectiva y otra ordinal o jerárquica.

La lógica conectiva:

Nos permite contemplar diferentes casos en la copresencia de acontecimientos narrativos:

1. **Dos o más acontecimientos en un mismo espacio y a un mismo tiempo**; por ejemplo, las primeras escenas de *Demonios en el jardín* (1982), de Manuel Gutiérrez Aragón.

- RUBIN SULEIMAN, S., *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, París, P.U.F., 1983.
- SOUSA, E. de, *O argumento cinematográfico*, Lisboa s.a., Edições Sequencia,
- TROUSSON, R., *Thèmes et mythes*, Bruselas, Université de Bruxelles, 1981.
- Variations sur le thème. Pour une thématique*, número monográfico de Communications, 47 (1988).
- VALE, E., *The Technique of Screen and Television Writing*, Nueva York, Simon and Schuster, 1982. Hay versión castellana: *Técnicas del guión para cine y televisión*, Barcelona, Gedisa, 1985.
- VANOYE, F., *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, París, Nathan, 1991.
- VV.AA., *Du thème en littérature en Poétique*, 64 (número monográfico).
- VV.AA., *Kakmy Rabotajem nad Kinosenariem (Cómo trabajamos el argumento cinematográfico)*, Moscú, Ed. Kinofotoizdat, 1936.

Tema 4

Los acontecimientos en la historia y el discurso

Sumario: La historia narrativa.- La unidad mínima de la historia.- Los acontecimientos en el discurso narrativo.- El futurible narrativo.- La lógica conectiva y la lógica ordinal de los acontecimientos narrativos.

La historia narrativa

El conjunto de los acontecimientos ordenados temporal y espacialmente en sus relaciones con los actores, que los causan o los padecen, constituye la **historia narrativa**. Todorov distingue el plano de la **historia** y el plano del **discurso**. La historia implica las acciones con su lógica y los personajes con su sintaxis. La historia es algo abstracto y convencional. Es una **convención** porque cada acontecimiento es un fenómeno exento, que no tiene con otro más vínculo que el que quieran atribuirle el pensamiento asociativo y el lenguaje de un autor. Es una **abstracción** porque la historia no existe a nivel de los acontecimientos mismos. La historia narrativa surge cuando una mente ordenadora, que observa el ciego acaecer, relaciona unos hechos con otros. En el hecho y en el modo de esa relación es donde surge el acontecimiento narrativo y donde reside el último sentido de las historias, que, siempre son particulares. Por eso, relacionando unos mismos hechos, aparecen nuevos acontecimientos y pueden contarse diferentes historias. El plano del discurso abarca los tiempos, los aspectos y los modos de la narración.

de la Edad Media. Los poco inspirados podían ilustrarse en repertorios como el *Alphabetum Narrationum*.

La tesis no aduce solamente una dimensión retórica en la imagen, sino, sobre todo, una dimensión pragmática. La tesis vincula al discurso con la ideología y con el universo de los valores y constituye una afirmación emblemática que remite a una determinada visión del mundo. En *The Wedding March (La marcha nupcial, 1927)*, de Stroheim, al comienzo y al final aparece la tesis: "Oh amor, sin ti el matrimonio es un sacrilegio y una parodia".

Funcionalidad poética del tema

La calidad del relato audiovisual estriba no en el tema sino sobre todo en el discurso, es decir en la forma en que es abordado y desarrollado hasta convertirse en argumento. El argumento en este aspecto es el efecto retórico y pragmático del discurso audiovisual. Revela en acción tanto la consistencia de la prueba racional (argumentación), como la eficacia de la fuerza persuasiva (verosimilitud del contenido de la historia y complicidad constructiva del lector). Retomemos los tres ejemplos mencionados:

D. W. Griffith consigue una obra maestra en *Broken Blossoms (La culpa ajena, 1919)* basándose en un tema voluntariamente primario y con un guión propio de los peores folletines. En los barrios bajos de Londres el amor puro de un chino seduce a la hija de un boxeador fracasado. El padre se venga y la maltrata hasta darle muerte y el chino, a su vez, mata al boxeador y se suicida después ante el cadáver de la muchacha, a la que ha vestido con sus mejores galas.

Jean-Luc Godard logra la eficacia narrativa y poética en *A bout de souffle (Al final de la escapada, 1959)* a partir de un tema deliberadamente simple y convencional: un ladrón, convertido accidentalmente en asesino, se refugia en una muchacha y es abatido, al fin, por la policía. Richard Marquand en *Jagged Edge (Al filo de la sospecha, 1985)*, con guión de Joe Eszterhas y suyo, mantiene el interés hasta el final, a pesar de que el asesino es aquel, Jack (Jeff Bridges), sobre el que recae la sospecha desde el inicio de la historia, que es contada linealmente.

La trama y el argumento

Los autores identifican a veces trama, intriga, enredo y argumento. Son efectivamente conceptos afines, pero no idénticos. La **trama** o enredo es un concepto más amplio que el de argumento. Es el conjunto de acontecimientos vinculados, que preceden al desenlace de una obra narrativa o dramática. Cada obra narrativa o dramática tiene una sola **trama**, que, a su vez, puede contener varios argumentos.

La noción de **intriga**, en cambio, no hace alusión al resultado de esa combinatoria, que configuran motivos, argumentos y trama, sino al vínculo que relaciona los acontecimientos. Compartimos, por tanto, la definición de Jean Mitry, cuando afirma que "la intriga no es más que el pretexto, que permite vincular más estrechamente acontecimientos susceptibles de tener un sentido". Pero Mitry nos brinda esta definición de la intriga para justificar su concepto del tema como "contenido latente, significado a lo largo de la película y que se va filtrando poco a poco en la conciencia del espectador".

Mitry concluye que lo que entendemos por contenido en un sentido general, comprende, por tanto, el tema y la intriga a un tiempo, con lo cual ya no queda tan claro que dé a las palabras de su definición el mismo sentido que les damos nosotros. Afirmar que el contenido en general equivale al tema más la intriga es como afirmar que equivale al tema más la trama. Trama e intriga parecen identificarse en el pensamiento de Mitry. Nosotros vamos más allá y, con independencia de la naturaleza (lógica o no) de ese sentido que comparten los acontecimientos vinculados, admitimos la posibilidad de intriga sin argumento.

BIBLIOGRAFÍA

- BOHEEMEN, C. van, "The semiotics of plot. Towards a typology of fictions", *Poetics today*, 3/4 (1982), págs. 89 y ss.
- BROOKS, P., *Reading for the plot. Design and intention in narrative*, Oxford, Clarendon Press, 1984.
- CIEMAT, M., *Les grands thèmes du cinéma américaine*, París, Cerf, 1991.
- DIPPLE, E., *Plot*, Londres, Methuen, 1970.
- EGRI, L., *The Art of Dramatic Writing*, Nueva York, Simon & Schuster, 1960.
- FORSTER-HARRIS, *The basic patterns of plot*, Norman, University of Oklahoma Press, 1981.
- KERMODE, F., *The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative*, Cambridge y Londres, Harvard U.P., 1979.
- LAFFAY, A., "Les grands thèmes de l'écran", en *Revue du Cinéma*, 12, 2ª serie (1948), págs. 3 y ss.
- MILLER, W., *Screenwriting for Narrative Film and Television*, Nueva York, Hastings House, 1980.
- MITRY, J., *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, 2 vols., París, Éditions Universitaires, 1963. Versión castellana: *Estética y Psicología del cine*, 2 vols., Madrid, Siglo XXI, 1978.
- O'GRADY, W., "On plot in modern fiction: Hardy, James, and Conrad", en DAVIS, R. M. (Ed.), *The novel: modern essays in criticism*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1969.
- PAVEL, T. G., *The poetics of plot. The case of english Renaissance drama*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985.
- PUDOVKIN, V. T., *Argumento y montaje, bases de un film*, Buenos Aires, 1956.

Para Moussinac son “cinematográficos” los **temas visuales** y para Eisenstein, las ideas en conflicto. Paddy Chayevsky define como “televisivos” los temas que se refieren al “maravilloso mundo de las cosas comunes”. De hecho cuando a mediados de los cincuenta los realizadores de televisión pasaron a dirigir cine impusieron a éste un **cambio temático** hacia asuntos más vinculados a la realidad de la vida. Pero el cineasta moderno no busca **temas de cine**. Sencillamente tiene cosas que decir y las dice con el cine. El argumento cinematográfico existe antes de ser llevado a la pantalla, pero existe solamente como **tema**.

El argumento y la poética narrativa del cine

La práctica narrativa del cine nos permite distinguir cuatro situaciones diferentes en el régimen de cooperación entre los creadores de temas (argumentistas) y los creadores de formas (directores):

- a) Directores que son excelentes creadores de formas y deficientes creadores de temas (Griffith, Abel Gance, etc.);
- b) Directores integrales: excelentes creadores de formas y de temas (S. M. Eisenstein, Ch. Chaplin, Ingmar Bergman, Woody Allen, etc.);
- c) Directores que son excelentes creadores de formas y buscan la cooperación de los argumentistas para la creación de temas. Así han surgido binas célebres como John Ford/Dudley Nichols, Murnau/Carl Mayer, Fran Capra/Robert Riskin, Fritz Lang/Thea von Harbou, Rossellini/Sergio Amidei, Vittorio de Sica/Cesare Zavattini, Marcel Carné/Jacques Prévert, Luis G. Berlanga/R. Azcona, etc.
- d) Directores que son buenos creadores de formas pero reciben el producto literario ejerciendo un control sobre él e ignorando la existencia de argumentistas concretos. Es el caso más frecuente. En las grandes productoras estadounidenses los temas y argumentos nacen de un “departamento literario”.

Tema y estilema

La elección temática acaba convirtiéndose en un rasgo personal del quehacer narrativo en la poética y en la estética de los autores concretos. Equivale en muchas ocasiones a un estilema (unidad estilística de identificación).

- El tema obsesivo de Frank Borzage es la exaltación de los amantes más allá del espacio y del tiempo.
- La incomunicación, la destrucción, el nihilismo, la angustia y la soledad son temas de Marguerite Duras.

- El tema predilecto de Murnau es la toma de conciencia.
- Los temas de Fritz Lang son el sentido de la justicia, el sentido de la responsabilidad y el “hombre acorralado”.
- El tema de Fausto ha sido retomado en forma personal por René Clair en *La beauté du Diable (La belleza del Diablo)*, 1949).
- Variaciones sobre un mismo tema: *Francesco gioglare di dio (Francisco, juglar de Dios)*, 1950) de Rossellini o *A nous la liberté (¡Viva la libertad!*, 1931) de René Clair o *La mariée était en noir (La novia vestía de negro)*, 1967) de F. Truffaut, emulan la música de las tocatas de Frescobaldi o el Bolero de Ravel.
- Frecuencia temática: guerra, en el realizador norteamericano Lewis Milestone: *All quiet on the Western Front (Sin novedad en el frente)*, 1930), *The North Star (Estrella del Norte)*, 1943) y *The Purple Heart (Corazón de púrpura)*, 1944), o el tema de los archipiélagos oceánicos en la literatura de Somerset Maugham o el tema de la presencia de Dios en la hostia consagrada en los autos sacramentales de Calderón.
- Hay autores de obra **monotemática**, como Robert Bresson.

A partir de Griffith y en especial de *Broken Blossoms (La culpa ajena)*, 1919), el director (y con él la forma) lo es casi todo.

La tesis

La **tesis** es un **tema** demostrado. Así como la idea y el tema están presentes, activan y motivan el inicio del relato, la tesis se desprende de su final, cuando la idea y el tema han quedado suficientemente demostrados por el **argumento**, que, como dice Villegas Pérez, es la “dialéctica de la acción”. Al final de *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang, se dice: “Sé su mediador, Fréder. Sin el corazón no puede haber entendimiento entre las manos y la mente”. Todo el filme ha servido para demostrar ante el espectador la validez de esta proposición.

La tesis es el resultado de la función didáctica tradicionalmente asignada a la imagen. La imagen ha aparecido históricamente vinculada a “microrrelatos de tesis” en el sentido de haber configurado discursos que se han hecho leer de un modo determinado, en respuesta a una voluntad claramente doctrinal, catequística e ideológica. La tesis no resulta de la demostración racional sino de la seudoevidencia. Así es como los Santos Padres invitaban a los fieles cristianos a contemplar los relatos en imágenes de las virtudes de los mártires para seguir su ejemplo. Las imágenes eran las “biblias de los pobres y los iletrados”. Los *exempla* (en griego *paradigmata*) eran una de las más antiguas figuras de la *inventio* retórica. La retórica clásica utilizó los *exempla* como un recurso inestimable para la persuasión y así continuaron utilizándolos los predicadores a partir del siglo XIII y a lo largo

Tema 3

La idea y el tema en el relato audiovisual

Sumario: De la improvisación a la planificación.- La idea narrativa.- El tema en el relato audiovisual.- El argumento y la poética narrativa del cine.- Tema y estilema.- La tesis.- Funcionalidad poética del tema.- La trama y el argumento.

De la improvisación a la planificación

El guión del audiovisual narrativo constituye un instrumento de referencia continua y de integración de las funciones del equipo de producción, pero al mismo tiempo es una obra abierta, inacabada, que experimenta una constante evolución a lo largo del proceso de producción. La utilidad del guión se mueve entre dos límites: la idea/sinopsis, por uno, y el guión técnico/*storyboard*/plan de trabajo/plan de montaje, por otro. Entre esos dos extremos cabe toda una pluralidad de matices en posturas creativas, que van desde la improvisación total a la planificación completa. Griffith y Feuillade iniciaban el rodaje de sus filmes encomendándolo casi todo a la improvisación, a partir de las notas que habían tomado en un par de cuartillas acerca del argumento. En cambio, Fritz Lang y F. W. Murnau, a partir de 1922, se tomaron el trabajo de preparar el rodaje, dibujando cada plano de sus películas.

La idea narrativa

Decía Hegel que el arte no tiene otro destino que manifestar bajo forma sensible la **idea** que constituye el fondo de las cosas. El espíritu tiene conciencia de sí mismo, pero no puede aprehender de manera abstracta la idea que concibe. Sólo puede representársela bajo forma sensible. De este modo la **imagen** y la **idea** coexisten en su pensamiento y no pueden separarse.

La idea es el concepto que sirve de fondo y de contenido mental a la historia, en la medida en que toda historia narrativa es, como hemos dicho, una abstracción o puede, en última instancia, reducirse a ella. La idea es el *ethos* del discurso narrativo y confiere inteligibilidad y peso humano al relato. En *La luna* (1979), de Bernardo Bertolucci, un bebé ve desde el cesto fijado al manillar de su bicicleta la cara joven de su madre que pedalea y ve la cara sin edad de la luna que sale. Poco a poco las dos imágenes se confunden. Es el primer recuerdo, ahora retomado, de su existencia.

No es exacto decir que la idea es el mensaje. La idea es el concepto que subyace en el mensaje, pero es indisoluble de todo relato con independencia de que el autor se proponga o no transmitir un mensaje concreto. René Clair en su obra *Cine de ayer, cine de hoy*, se reafirma en testimonios de los primeros años 20 y advierte del serio inconveniente que supone para un auténtico "cine de ideas" el hecho de que muchas obras mediocres dan el pego precisamente porque sus autores se empeñan en dejar entrever un mensaje.

El tema en el relato audiovisual

Tema es un vocablo que fue tomado del griego a principios del siglo xv con una acepción, que definió muy bien Covarrubias dos siglos más tarde: "Sujeto o propósito que uno toma para discutir sobre él, como el **tema** de un sermón". En la poética narrativa el **tema** es el desarrollo mínimo de la **idea**, sin expresar el proceso lógico de su validez racional.

En el caso del relato audiovisual (y señaladamente en el cinematográfico, radiofónico y televisivo) el **tema** reviste, además, características propias. Christian Metz piensa, por ejemplo, que existen **temas de cine** en la más estricta acepción del término, contrariamente a lo que sucede en literatura, donde no es posible hablar con propiedad de "temas de libros". La determinación ulterior de los **temas** de cine, radio o televisión ha quedado supeditada al debate, hoy generalmente considerado inútil, de la **especificidad** de cada uno de los medios.

4. Los partidarios infieles

Algunos directores, como Howard Hawks, sostienen la conveniencia de trabajar los guiones, pero nunca los siguen al pie de la letra y a veces no dudan en cambiarlos totalmente. Luis G. Berlanga confiesa haber hecho en ocasiones cuatro películas diferentes: la del guión, la de la realización, la del montaje y la del doblaje. Otros, como Mitchell Leisen, admiten el interés e importancia del guión escrito, pero se caracterizan (bien lo sabe por experiencia Billy Wilder) por sus continuas faltas de respeto hacia ellos.

5. Los fieles partidarios

Pudovkin cree en el argumento ("guión de hierro"). Le siguen directores prestigiosos, como Flaherty, partidario del guión escrupulosamente elaborado y, si fuera posible, absolutamente verídico. También Buñuel, de formación básicamente literaria, concede gran importancia al guión y en este punto se mostró en muchas ocasiones inflexible, aunque él no fue guionista sino un excelente "lector de guiones".

6. Los defensores del producto final

Eisenstein concede un amplio margen a la improvisación y sostiene que la obra se crea en el momento en que es realizada, no cuando es escrita. Argumentista y director se expresan con idiomas distintos. El guión tiene un valor de propuesta. Frente al "guión de hierro" de Pudovkin, propone la "novela cinematográfica", una descripción sintética (en dos o tres cuartillas) del asunto, señalando la progresión y el ritmo de los momentos emocionales, tal como el espectador los ha de sentir.

BIBLIOGRAFÍA

- BOHEEMEN, C. van, "The semiotics of plot. Towards a typology of fictions", *Poetics today*, 3/4 (1982), págs. 89 y ss.
- BRUNETTA, G. P., *Nascita del racconto cinematografico (Griffith 1908-1912)*, Roma, Patron Editore, s.a. Versión castellana: *Nacimiento del relato cinematográfico*, Madrid, Cátedra, 1987.
- CIEUTAT, M., *Les grands thèmes du cinéma américaine*, París, Cerf, 1991.
- DIPPLE, E., *Plot*, Londres, Methuen, 1970.
- EGRI, L., *The Art of Dramatic Writing*, Nueva York, Simon & Schuster, 1960.
- FORSTER-HARRIS, *The basic patterns of plot*, University of Oklahoma Press, Norman, 1981.

- MILLER, W., *Screenwriting for Narrative Film and Television*, Nueva York, Hastings House, 1980.
- MITRY, J., *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, 2 vols., París, Éditions Universitaires, 1963. Versión castellana: *Estética y Psicología del cine*, 2 vols., Madrid, Siglo XXI, 1978.
- O'GRADY, W., "On plot in modern fiction: Hardy, James, and Conrad", en DAVIS, R. M. (Ed.), *The novel: modern essays in criticism*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1969.
- PAVEL, T. G., *The poetics of plot. The case of english Renaissance drama*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985.
- PUDOVKIN, V. T., *Argumento y montaje, bases de un film*, Buenos Aires, 1956.
- RUBIN SULEIMAN, S., *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, París, P.U.F., 1983.
- SOUSA, E. de, *O argumento cinematografico*, Lisboa s.a., Edições Sequencia.
- TROUSSON, R., *Thèmes et mythes*, Bruselas, Université de Bruxelles, 1981.
- VALE, E., *The Technique of Screen and Television Writing*, Simon and Schuster, Nueva York, 1982. Versión castellana: *Técnicas del guión para cine y televisión*, Barcelona, Gedisa, 1985.
- VANOYE, F., *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, París, Nathan, 1991.
- VV.AA., *Kakmy Rabotajem nad Kinostsenariem (Cómo trabajamos el argumento cinematográfico)*, Moscú, Ed. Kinofotoizdat, 1936.

de sueños del hombre contemporáneo. Este parece ser su destino definitivo. Cuando Wim Wenders, en *Der Stand der Dinge* (*El estado de cosas*, 1982), (cine dentro del cine) trata de convencernos de que no es posible contar historias, de hecho no hace otra cosa que contarlas.

El valor de los argumentos

En el concepto moderno de los argumentos cinematográficos se atribuye al guión únicamente un valor de propuesta literaria. El valor de la obra filmica exige que esa propuesta experimente una triple transcodificación:

- a) de la propuesta escrita (transcripción literal) a la palabra proferida;
- b) de la propuesta escrita (descripción de imágenes y movimientos) al contenido del texto icónico;
- c) de la propuesta escrita (*know how*) al conjunto específico de normas constructivas para el realizador, responsable final del texto audiovisual.

Ese valor relativo que se atribuye al guión explica la existencia de buenos relatos a pesar de argumentos simples y convencionales, como sucede en el caso de *A bout de souffle* (*Al final de la escapada*, 1959), de Jean-Luc Godard. Un ladrón, accidentalmente convertido en asesino, es protegido por una muchacha hasta que es abatido por la policía. A veces se han construido verdaderas obras maestras con materiales argumentales más propios de un culebrón, como sucede en el caso de *Broken Blossoms* (*La culpa ajena*, 1919), de Griffith. Una muchacha de los barrios bajos de Londres se rinde al amor sincero y puro de un chino. El padre de la muchacha, un boxeador fracasado, la maltrata hasta llegar a darle muerte. El chino enamorado mata a su vez al boxeador y, después de amortajar a la muchacha, se suicida.

El arte narrativo no depende tanto de la historia y el argumento (el qué) como del discurso (el cómo). Esto explica que filmes como *Jagged Edge* (*Al filo de la sospecha*, 1985) con guión de Joe Eszterhas y dirección de Richard Marquand, logren mantener el interés del espectador hasta el final, a pesar de que el asesino es un personaje (Jack, interpretado por Jeff Bridges) que aparece como el principal sospechoso, ya desde el inicio de la historia, que es contada linealmente.

Posturas características ante el guión cinematográfico

Los autores y creadores han adoptado frente al guión cinematográfico las siguientes posturas características:

1. Los detractores absolutos

Dziga Vertov al principio fue partidario del “guión de hierro” para el “filme interpretado”. En su teoría del **Kino-glaz** o “Cine-ojo” (“El cine-ojo es el montaje del yo veo”) se opone al cine de argumento. Vertov prorrumpa en el grito de “¡Abajo los guiones-fábula burgueses!”, “¡Viva la vida tal y como es!”. El guión es “una fábula inventada sobre nosotros por un hombre de letras”. Vertov distinguía, sin embargo, entre un “guión-dogma” y un “guión-guía para la acción”. El primero fue rechazado de manera contundente para su “cine-ojo”; el segundo, en cambio, fue aplicado y recomendado en sus *Instrucciones provisionales a los círculos “Cine-ojo”*.

Unamuno, cuando reflexiona sobre la asociación “novela/argumento”, tiene sus propias ideas: “Si por novela entiendes, lector, el argumento, no hay novela; o, lo que es lo mismo, no hay argumento... La novela humana carece de argumento... Lo verdaderamente novelesco es cómo se hace una novela”.

2. Los no practicantes

Desde posiciones diferentes, otros autores sostienen la inutilidad e incluso el perjuicio del guión. Fernand Léger afirma, por ejemplo, que “el guión es el error del cine”. Autores como Buster Keaton nunca han utilizado guiones. El argumento salía del diálogo y las ocurrencias de todo el equipo; era el resultado de un pensamiento libre, sin constricciones previas. Jean-Luc Godard rueda también sin guión previo, valiéndose únicamente de apuntes, que le sirven de guía.

3. Los defensores del cine-drama

Para Kulechov, en su *Tratado de realización cinematográfica*, los filmes han de basarse en obras creadas por literatos y escritores especializados (“cinedramaturgos”). El argumento es, por tanto, una obra literaria más próxima al drama que a la novela. En cine no se narra la acción; se representa.

Motivo y argumento

Si el argumento, tal como ha sido definido por Joseph T. Shipley es “la estructura de incidentes simples o complejos sobre los cuales se arman la narración o el drama”, el motivo es el componente elemental del argumento, puesto que, combinado con otros motivos, está llamado a componer esa “estructura”. Graham Green, cuando recibió de Alexander Korda el encargo de elaborar el argumento de *The Third Man* (*El tercer hombre*, 1949), que dirigió Carol Reed, partió de un motivo tan breve, que había sido escrito por él mismo años antes en la solapilla de un sobre. Sólo cuando, tras múltiples conversaciones y paseos con el director designado, Carol Reed, fueron apareciendo otros motivos y ambos fueron capaces de combinarlos adecuadamente, puede decirse que surgió el argumento.

Motivo y argumento se implican, por tanto, necesariamente, lo que no sucede con el argumento en relación con el tema y la tesis. Un filme que presenta huelgas puede no tener que ver nada con el tema o las tesis de las huelgas y, por el contrario, un tema de huelga puede abordarse eficazmente sin que aparezca en el filme una sola huelga.

Diferencias genéticas entre el motivo y el argumento

El motivo narrativo tiene tradición, pero no tiene historia. Hablando en términos generales, no es posible hallar un punto inicial único en el origen y desarrollo de un motivo.

Esa dependencia entre motivos, en que se basa su tradición, tampoco tiene un carácter unívoco, ni responde a un proceso fundado en la fuerza o la necesidad. Dos creadores pueden llegar y de hecho llegar a veces a soluciones muy semejantes en la construcción de sus relatos, sin que ello nos permita inducir la existencia de un número finito de “esquemas de motivos” reconocibles en las “constantes literarias”, de que habla Petriconi.

El margen de libertad en esa cadena de dependencias permite afirmar que en la transmisión de los motivos narrativos es, no sólo posible sino incluso deseable, compaginar “tradición” y “creatividad”. Esta conclusión es de largo alcance en la comprensión del fenómeno del **transfert narrativo** (problema de la fidelidad al texto originario en las adaptaciones, migración de motivos literarios a la narrativa audiovisual, etc.). La influencia de un autor sobre otro no aduce por sí ni un papel pasivo ni un comportamiento repetitivo. El positivismo nos había acostumbrado a equiparar la búsqueda de influencias con

la “caza de brujas”. La historia narrativa, como la historia del pensamiento, está llena de ejemplos de autores “influidos”, que aventajaron en sensibilidad y en creatividad a sus autores “influyentes”.

El argumento, por el contrario, tiene un origen histórico casi siempre reconocible. A esta clara diferencia genética con respecto al motivo, hay que añadir que en la cadena de dependencia de los argumentos se reduce muy considerablemente ese margen de libertad que contemplábamos en la dependencia de los motivos. La justificación que da a este fenómeno Frenzel, especialista en la investigación de argumentos literarios, es que los argumentos tienen una capacidad de desarrollo limitada. La dependencia argumental es sensible a las circunstancias, de modo que determinadas situaciones político-sociales sentaron las bases para el desarrollo de determinados argumentos. Así, por ejemplo, el Romanticismo dio origen al argumento del “Judío Errante” y el *Sturm und Drang* al argumento del “Posadero del Sol”. La aparición del motivo, tanto literario como icónico, hace abstracción, en cambio, de las circunstancias. El motivo se remite a:

- a) situaciones humanas fundamentales: Así en *Man of Aran* (*El hombre de Arán*, 1934), de Flaherty;
- b) tipos humanos fundamentales: *La Strada* (1954), de Fellini;
- c) productos de la fantasía: *La Gioconda está triste* (1976), de A. Mercero.

El debate poético sobre el argumento cinematográfico

De hecho los detractores del argumento se han ocupado ante todo de aclarar que al margen del cine narrativo sigue existiendo un cine esencial. El vanguardismo ha dado un paso más erigiendo al rechazo del argumento en una de sus señas de identidad. Germaine Dulac se permitía dudar que el arte cinematográfico, en cuanto tal, sea realmente un **arte narrativo**. Prefería compararlo a una “sinfonía visual”. Al igual que Debussy en *Le jardin sous la pluie* o Chopin en *Prélude de la goutte d'eau* no escriben al hilo de la inspiración de una historia, el guionista de cine puede hacer otro tanto. De hecho Antonin Artaud, después de escribir el guión para *La coquille et le clergyman* (1928), de Dulac, se refirió al hecho con estas palabras: “Me siento obligado a dar especialmente las gracias a la señora Dulac, que ha querido admitir el interés de un guión que intenta introducirse en la esencia misma del cine, sin ocuparse de alusión alguna, ni al arte, ni a la vida”.

Es cierto que en la historia pudieron perdurar otras formas de cine como el poético, el documental, el intelectual o el experimental, pero de hecho el que ha llegado, pleno de vigor y de aceptación popular hasta nuestros días, ha sido el cine narrativo, verdadera fábrica

BIBLIOGRAFÍA

- ADAM, J. M., "Suivre une histoire: cohésion et progression", *Le texte narratif*, París, Nathan, 1985, págs. 41 y ss.
- BONHEIM, M., *The Narrative Modes. Techniques of the Short Story*, Cambridge D.S., Brewer, 1982.
- BOIREL, R., *L'art d'inventer*, París, P.U.F., 1963.
- , *L'invention*, P.U.F., París, 1966.
- CHATMAN, S., *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Londres, Cornell U.P., 1978. Versión en castellano: *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- DALÉNBAACH, L., *Le récit spéculaire. Essai sur la mise-en-abyme*, París, Éditions du Seuil, 1977.
- DANTO, A. C., *Analytical Philosophy of History*, Londres, Cambridge U.P., 1965.
- KINTSCH, W. y DIJK, T. A. van, "Comment on se rappelle et on résume des histoires", *Langages*, 40 (1975), págs. 98 y ss.
- MATHIEU, M., "Analyse du récit. (I) La structure des histoires", *Poétique*, 30 (1977), págs. 226 y ss.
- PERELMAU, Ch. y OLBRECHTS-TYTECA, L., *Traite de l'argumentation*, Bruselas, Université de Bruxelles, 1988.
- PERRINE, L., *Story and Discourse*, Harcopurt, J. and World, Nueva York, 1959.
- PETIT, M., "Une poétique de l'histoire", en RICOEUR, P. (et al.), *La narrativité*, París, Éditions du CNRS, 1980, págs. 161 y ss.
- PRATT, M. L., "The short story: the long and the short of it", *Poetics*, X, 2/3 (1981), págs. 175 y ss.
- RICOEUR, P., "L'histoire comme récit", *La narrativité*, París, Éditions du CNRS, 1980, págs. 5 y ss.
- RINCÓN, F. y SÁNCHEZ-ENCISO, J., *El taller de la novela*, Barcelona, PPU, 1984.
- VANOYE, F., *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, París, Nathan, 1991.

Tema 2

El argumento cinematográfico

Sumario: Los orígenes del argumento cinematográfico.- Motivo y argumento.- Diferencias genéticas entre el motivo y el argumento.- El debate poético sobre el argumento cinematográfico.- El valor de los argumentos.- Posturas características ante el guión cinematográfico.- De la improvisación a la planificación.- La idea narrativa.- El tema en el relato audiovisual.- El argumento y la poética narrativa del cine.- Tema y estilema.- La tesis.- Funcionalidad poética del tema.- La trama y el argumento.

Los orígenes del argumento cinematográfico

La distinción entre la concepción de la idea y su ejecución en la obra de arte proviene del Renacimiento. Puede hallarse, por ejemplo, en el taller de Rafael († 1520). Pero se suponía que el verdadero valor de la obra estaba ya en el cartón, boceto o concepción de la idea. La ejecución tenía un valor secundario. Esta idea perdura hasta el Barroco, pero desaparece en el naturalismo de la pintura holandesa.

La figura del guionista aparece en el cine con la división del trabajo que impone al quehacer cinematográfico Zecca, actor, escenógrafo, director y guionista de la casa Pathé. En los orígenes del guión cinematográfico destaca la figura de Thomas Harper Ince († 1924) que puede ser considerado junto con Griffith como el primer creador de filmes y autor de los principios fundamentales de la dramaturgia del cine. Las figuras del guionista y del argumentista adquieren gran predicamento en el *film d'art*, cuando los hermanos Lafitte encargan guiones originales a célebres literatos como Anatole France, Sardou, Rostand o Lavedan, autor éste del guión de *El asesinato del duque de Guisa* (1908).

lacional: la función de un discurso que actúa en ese doble nivel: lingüístico y retórico.

La historia narrativa como argumento

Para Roland Barthes, que cree coincidir en su opinión con la de Christian Metz, **la historia es el principio absoluto de todo arte narrativo** hasta el punto de que privar a éste de la historia equivaldría a privarle de su naturaleza referencial.

En la *Rhetorica ad Herennium*, durante mucho tiempo atribuida a Cicerón, se distinguen con claridad los conceptos de historia, fábula y argumento:

- a) La **historia** es la narración de hechos acaecidos y distantes en el tiempo.
- b) La **fábula** es la narración de hechos de ficción que no son verosímiles.
- c) El **argumento** es la narración de hechos de ficción pero verosímiles.

Aristóteles había definido al **argumento** como la "ordenación de incidentes, sucesos o episodios". El argumento aristotélico resulta equivalente a lo que en la teoría estructuralista se entiende por **discurso**. Aristóteles admite que ese "orden de presentación" no tiene por qué ser el mismo que el que impone la lógica natural de la historia. Nos movemos, por tanto, en un nivel diferente del que establecía la retórica clásica para la *argumentatio (pistis)* que es una confirmación y complemento de la *narratio (diégesis)*. El argumento de la *Rhetorica ad Herennium* equivale al concepto moderno de ficción narrativa, o de narrativa simplemente.

Sin embargo, la reflexión vanguardista sobre la narratividad ha distinguido claramente el argumento de la narración hasta el punto de admitir una narrativa sin argumento.

Las funciones del argumento como factor de la historia narrativa

El **argumento** equivale a la historia narrativa (*story*) en la acepción final que damos al término, incluyendo en éste el hecho de que la historia es narrada en acción, desarrollando el tema y los valores que confieren al relato su valor estético. El argumento es, con respecto a la historia narrativa, un factor que:

- **estructura su orden referencial** (sentido semiológico);
- **la convierte en una operación abstractiva y discursiva de la mente** (sentido lógico-filosófico);

- **la configura y faculta para ser contenido** (mensaje) **de una comunicación**. La historia es el contenido de la narración y **narrar**, como forma causativa del arcaico *gnarus*, significa "dar a conocer", "hacer saber".
- **la articula** como "dialéctica de las acciones humanas concretas" que comprometen a sujetos (personajes) con escenarios (espacio-temporales) y a todos ellos con estrategias y fines.
- **Facilita su legibilidad**. La legibilidad de la historia como **mensaje** narrativo erige a los **argumentos** en elementos fundamentales de la *mimesis* y la *diégesis* en el discurso de los personajes. Tanto Cicerón como Cervantes designan a los diálogos con el nombre de **razonamientos**.

En *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, y en la adaptación cinematográfica de la novela, dirigida por Jean-Jacques Annaud (*Der name der rose*, 1986), el argumento, que tiene como protagonista a Guillermo de Basquerville (Sean Connery) muestra simultáneamente esas cinco dimensiones.

La historia narrativa como contexto

La concepción retórica de la historia en cuanto relato le deja expedito el camino para convertirse en síntoma de la cultura. Es ésta la última de las impostaciones que la historia narrativa requiere para adquirir su plenitud de sentido. Una historia exenta, sin vinculaciones con un sistema superior, queda reducida a un *index sui* y traiciona a la verdadera raigambre metahistórica y metacultural del relato. Como ha observado con acierto Todorov, el sentido de *Madame Bovary*, con independencia de cualquier otra consideración analítica, es su oposición a la literatura romántica. Digámoslo de otro modo: la historia narrativa es inseparable de su dimensión contextual. Algunos autores no han tenido inconveniente en reconocerlo. Fassbinder, por ejemplo, refiriéndose a una de las diversas vertientes contextuales, ha dicho: "No sé contar una historia, por frívola que sea, de manera apolítica". Los personajes de Stroheim tienen de ordinario una dimensión mayor que la propia historia; se hacen trascendentes y simbólicos porque asumen un papel crítico respecto a toda una sociedad.

La historia narrativa como texto

Para entender adecuadamente el concepto de historia narrativa hay que decantar su significado, acudiendo a una doble relación: con el texto y con el relato. Nos referiremos primero a sus relaciones con el texto.

Un **texto es un conjunto finito y estructurado de signos lingüísticos**. A partir de esta definición de Iuri Lotman en *La structure du texte artistique* (1973), podemos formular una definición del texto narrativo como “aquel conjunto finito y estructurado de signos lingüísticos, en el que una instancia enunciativa cuenta una historia”. Pero debemos seguir indagando: ¿Y qué es contar una historia? **Contar una historia** no es sino producir enunciados que la significan. Esto, que aparece con bastante claridad en las narrativas representacionales o escénicas (fílmica, televisiva, radiofónica, etc.), es igualmente válido en el caso de las “narrativas noscénicas o literarias”, por atenernos a la terminología de Seymour Chatman. En ellas el lector tampoco tiene acceso directo a la historia, sino a los enunciados literarios que la significan.

La historia como hipertexto: las “historias atómicas”

La historia narrativa en sus relaciones con el texto que la significa es a veces un resultado complejo de otros microtextos que constituyen “historias atómicas” (historias dentro de la historia). El sentido final homogéneo de este texto complejo requiere la aplicación de algún criterio sintáctico, capaz de descubrir el modo de articulación textual de estas “historias atómicas”.

El criterio de la “homogeneidad modal” (L. Dolezel)

Dolezel sostiene que el verdadero criterio sintáctico para identificar las historias es el criterio de la “homogeneidad modal”. Piensa Dolezel que las “historias atómicas” se atienen a alguna de estas cuatro modalidades:

- a) **Historias aléticas:** Se homogeneizan en virtud del criterio de poder y sus modalidades son “posibilidad, imposibilidad y necesidad”. Así, por ejemplo, es la historia de *Indiana Jones and the Temple of Doom* (*Indiana Jones y el templo maldito*, 1984), dirigida por Steven Spielberg.

- b) **Historias deónticas:** Obtienen su homogeneidad en virtud de la aplicación de las modalidades de “autorización, prohibición y obligación”. Por ejemplo la historia de *The African Queen* (*La reina de África*, 1952), de John Huston.
- c) **Historias axiológicas:** Las modalidades que dan homogeneidad al texto complejo son las de “bondad, maldad e indiferencia”. Por ejemplo, *Touch of Evil* (*Sed de mal*, 1958), de Orson Welles, o *A Clockwork Orange* (*La naranja mecánica*, 1971), de Stanley Kubrick.
- d) **Historias epistémicas:** El conjunto de historias recibe su homogeneidad de las modalidades “conocimiento, ignorancia y convicción”. Así sucede en *Vértigo* (*De entre los muertos*, 1958), de A. Hitchcock.

La historia narrativa como relato

Para no entrar en el abigarrado y complejísimo panorama de las acepciones y terminologías particulares, definiremos el **relato** como el significado completo de la historia contada, en cuanto contada. Creemos que es así como tal expresión mejor reconoce sus verdaderos orígenes (*relatum*, participio de *refero*). El relato es, por consiguiente, el significado del texto narrativo en su conjunto y equivale al concepto de historia relatada. El relato es el efecto de un intercambio entre un donante y un receptor de narración: articulación e integración, forma y sentido.

Ya hemos visto que la consideración del texto narrativo, tributario siempre del dominio lingüístico, implica la doble posibilidad de una perspectiva genética y de una perspectiva semiótica. El relato, en cuanto historia contada, amplía ese marco, añadiendo una tercera perspectiva: la retórica.

La perspectiva retórica del relato

En la decodificación de ese conjunto de signos, definitivamente dispuestos en la estructura particular de una obra narrativa, nos encontramos con que el universo de los lingüistas ha sido superado una vez más. Una silla ya no es ni sólo ni principalmente una silla; significa la ausencia, la soledad, el miedo, el pasado, etc. El sentido objetivista ha sido transcendido. Nos estamos moviendo en el universo de los retóricos. Los límites precisos de las categorías comienzan a hacerse permeables y fluctuantes: la lejanía puede significar proximidad; la exterioridad, mundo interior; la proximidad física, lejanía y distancia. El relato es la historia misma sometida a un tratamiento re-

Tema 1

La historia narrativa

Sumario: La historia narrativa como acción.- La historia narrativa como texto.- La historia como hipertexto: las "historias atómicas".- El criterio de la homogeneidad modal (Dolezel).- La historia narrativa como relato.- La perspectiva retórica del relato.- La historia narrativa como argumento.- Las funciones del argumento como factor de la historia narrativa.- La historia narrativa como contexto.

La historia narrativa como acción

Dolezel en su artículo titulado *From Motifemes to Motifs (Poetics, 4, 1972)* sostiene que el "motifema" es la unidad mínima de la historia narrativa. El concepto de **historia** es separado por Dolezel tanto del espacio como del tiempo, y viene a coincidir con la acción.

Mieke Bal opina que esta reducción de la historia a la **pura acción** ha de rechazarse porque se opone a la lógica de la acción misma. Bal considera que ha de reconocerse a la fábula, la intriga o la trama tantos títulos como a la acción para ser consideradas como sinónimos de la historia, y confiesa que si ha elegido este término (historia) es por seguir a Genette, a quien considera uno de los más perspicaces cultivadores del análisis narratológico.

Lo propio y específico de Genette es, sin embargo, que considera a la historia como relato y al relato como la "ex-pansión" de una forma verbal (*Odisea* = Ulises vuelve a Ítaca). Para Genette es, por tanto, la acción, pero en cuanto forma verbal, la unidad mínima de la historia.

- CHATMAN, S., *Story and Discours. Narrative Structure in Fiction and Film*, Londres, Cornell U.P., 1978. Versión española: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus, Madrid, 1990.
- DOLEZEL, L., "The Typology of the Narrator; Point of View in Fiction", *To Honour Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday*, I, La Haya y París, 1967.
- FRIEDMAN, N., "Point of view in fiction: the development of a critical concept", *Publications of Modern Language Association of America*, PMLA, diciembre (1955), págs. 1.160 y ss.
- HEUVEL, P. van den, "Le narrateur narrataire ou le narrateur lecteur de son propre discours", *Agora*, 14-15 (1977), págs. 53-77.
- HÖNNIGHAUSEN, L., "Point of view and its background in intellectual history", en SCHAFFER, E. (Ed.), *Comparative criticism*, Nueva York, Cambridge U.P., 1980.
- ISER, W., *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, Múnich, Fink Verlag, 1972.
- , *Der Akt des Lesens*, Múnich, Fink Verlag, 1976.
- JONES, T. H., *Narrative point of view on related forms of reader involvement in the French nouveau roman*, Ann Arbor, University Microfilms, 1969.
- JOST, F., "Le regard romanesque. Ocularisation et focalisation", *Hors-Cadre*, 2 (1984), págs. 67 y ss.
- , "Focalisations cinématographiques: De la théorie à l'analyse textuelle", *Fabula*, 4 (1984), págs. 9 y ss.
- LANSER, S. S., *The narrative act. Point of view in prose fiction*, Princeton, Princeton U.P., 1981.
- LINTVELT, J., *Essai de typologie narrative. Le "point de vue"*, París, Librairie José Corti, 1981.
- NOJGAARD, M., "The function of the narratee or how we are manipulated by texts", en JOHANSEN, J. P. y NOJGAARD, M. (eds.), *Danish Semiotics. Orbis literarum*, supl.4, Copenague, Munksgaard, 1979, págs. 57 y ss.
- PIWOWARCZYK, M. A., "The narratee and the situation of enunciation: a reconsideration of Prince's theory", *Genre*, IX, 2 (1976), págs. 161 y ss.
- PRADA OROPEZA, R., "Los elementos pragmáticos del nivel discursivo: el narrador y el narratario", *Semiosis*, 14-15 (1985), págs. 3 y ss.
- PRINCE, G., "Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique*, 14 (1973), páginas 178-197.
- PUGLIATTI, P., *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista*, Bologna, Zanichelli, 1985.
- ROSSUM-GUYON, F., "Point of view on perspective narrative", *Poétique*, 4 (1970), págs. 476 y ss.
- ROUSSET, J., "La question du narrataire", en DALLENBACH, L. y RICARDOU, J. (eds.), *Problèmes actuels de la lecture*, París, Éditions Clancier-Génaud, 1982, págs. 23 y ss.
- , "Le journal intime, texte sans destinataire?", *Poétique*, 56 (1983), páginas 435 y ss.
- VITOUX, P., "Le jeu de la focalisation", *Poétique*, 51 (1982), págs. 359 y ss.

SEGUNDA PARTE

La historia y el discurso

b) **Narratario implícito** (sólo puede descubrirlo un examen atento y profundo del relato): Así ocurre, por ejemplo, cuando el narrador explica el significado de algún nombre propio o hace referencias al contexto o al extratexto.

c) **Narratario-personaje**: En ocasiones el narrador se dirige a un interlocutor que toma forma de personaje. El discurso del narrador puede llegar a describirlo de un modo detallado, aunque este personaje "citado" y *sui generis* no intervenga propiamente en la diégesis.

d) **Narratario-personaje narrador**: Prince se refiere al caso de *L'Immoraliste*. Uno de los tres oyentes de Michel escribe una larga carta a su hermano y en ella le cuenta el relato de su amigo, le pide que socorra su desgracia y le narra las circunstancias que le han llevado a escucharle, dándole cuenta incluso de sus propias reacciones ante la historia que le han contado.

La forma del **diario íntimo** erige al propio narrador en narratario puesto que el narrador queda constituido en único lector. Así sucede en *Le journal d'un curé de campagne* (*Diario de un cura de aldea*, 1951), de Robert Bresson.

e) **Narratario individual o grupal**: A veces el narrador se dirige a un solo narratario y en ocasiones el narratario está constituido por un grupo, casi siempre perfectamente homogéneo. En *Las mil y una noches*, el califa propone a Sherezade como el único narratario posible. Ser capaz de mantener ese papel es cuestión de vida o muerte.

Resulta extremadamente raro, pero no es imposible, el caso de que un narrador se dirija, uno a uno, a varios narratarios para contarles sucesivamente los mismos acontecimientos. Igualmente infrecuente es el caso de que varios narradores cuenten, uno a uno, la misma historia a un único narratario.

f) **Narratario total o parcial**: Generalmente el narrador se dirige a un solo narratario. Es muy poco frecuente que cuente a un primer narratario una parte de la historia, a un segundo, otra parte y así sucesivamente.

g) **Narratario principal y narratario secundario**: El propio texto permite diferenciarlos y jerarquizarlos entre diversos planos de ficcionalidad.

h) **Narratario influido por el relato**: En *L'Enfant sauvage* (*El pequeño salvaje*, 1969), de François Truffaut, el personaje de Itard (el propio Truffaut) va dando muestras del efecto que produce en él su propio relato en forma de **diario**, a medida que da cuenta de la evolución de Víctor, el niño salvaje.

i) **"Modo narrativo"**: El análisis del narratario aporta con frecuencia elementos de juicio sobre el grado de conocimiento y de certeza que tiene el narrador acerca de la historia que narra.

Las funciones del narratario

1. **Función de instancia mediadora**: Aunque no siempre se haga patente en la misma proporción, esta función mediadora entre el autor y los "lectores" (oyentes y/o espectadores) es la más característica de todas las funciones que desempeña el narratario.
2. **Función caracterizadora**: Se puede aplicar al narrador el adagio popular: "dime con quién andas y te diré quién eres". El narrador se caracteriza, en efecto, por el tipo de narratario con el que mantiene relación.
3. **Función temática**: Las relaciones del narrador con su narratario remiten a temas que tienen más o menos que ver con las situaciones narrativas. A veces, como en *Las mil y una noches*, la relación con el narratario constituye el núcleo temático de la historia, pero no es éste el caso más frecuente. Cuando en esas relaciones se abordan temas que no conciernen directamente a la historia narrativa, los temas sirven de pretexto y de objeto para perfilar mejor los matices de las aproximaciones y distancias, de las analogías y diferencias, que caracterizan esa relación dinámica.
4. **Función articuladora**: En consonancia con la función organizadora del narrador, el narratario, como su instancia interlocutora, comparte esa función, le da consistencia y verosimilitud y contribuye, como aquél, a la articulación estructural del relato.
5. **Función evaluadora**: El estudio del narratario desvela posiciones fundamentales del relato, ilustra el grado de solidez y de certeza de los argumentos del protagonista, subraya las coincidencias y las diferencias entre las instancias contiguas de la enunciación (autor/narrador, narrador/personaje, narrador/narratario, personaje/lector, narratario/personaje, personaje/personajes, etc.).

BIBLIOGRAFÍA

- BAL, M., "Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit", *Poétique*, 29 (1977), págs. 107-127.
- BOOTH, W. C., "Distance and Point-of-View. An essay in classification", en STEVICK, Ph. (Ed.), *The Theory of the Novel*, Nueva York, The Free Press, 1967.
- BRONZWAER, W., "Mieke Bal's concept of focalization. A critical note", *Poetics Today*, II, 2 (1981), págs. 193 y ss.

- No tiene experiencia.
- No organiza el relato en función de los grandes códigos de lectura estudiados por R. Barthes en *S/Z*. Hay que tener en cuenta que el código del relato remite al libro de la cultura y de la vida y esto trasciende con mucho el orden ficcional de la existencia misma del narratario.

c) La emisión de las “señales”

Aunque todo narratario posee estas características, a veces el relato viene a desmentirlas y a contradecirlas. Es precisamente a partir de las desviaciones respecto a estos indicadores del “grado cero” como resulta más fácil hacer la semblanza de un narratario concreto.

Es posible que algunas de las “señales” no aparezcan en la parte del relato que está dirigida al narratario, sino en la parte que la antecede, o que la sigue, o que la interrumpe, o que la explica. Por consiguiente pueden distinguirse dos tipos de “señales”:

- **señales indiferenciadas:** las que no contienen referencias que lo desmarquen y distancien del narratario en su “grado cero”. El conjunto de estas “señales” permite una lectura parcial, pero inteligible, del relato;
- **señales diferenciadas:** las que contienen referencias que le definen como narratario específico porque le hacen desviarse de las características del narratario en su “grado cero”. Estas “señales” no siempre resultan fácilmente identificables o interpretables en el texto porque no aparecen explícitamente. Cuando han sido identificadas, podrían incluso cuantificarse, empleando instrumentos del tipo del diferencial semántico de Osgood.

Las “huellas” textuales del narratario

Existen en el texto determinadas huellas delatoras de la presencia del narratario. Éstas son algunas de ellas:

- 1) **Párrafos o fragmentos en los que un narrador se refiere directamente a su narratario**, llamándole “lector”, “espectador”, “oyente”, “amigo”, “compañero” u otras expresiones similares.
- 2) **Indicadores de algún rasgo característico** del narratario, por ejemplo, su raza o su profesión. A veces consisten en una sola palabra que aparece, además, una sola vez, lo que exige gran atención porque adquieren de forma automática su condición de **factores de pertinencia** para el análisis. Woody Allen asigna al narratario, entre otros rasgos característicos, el de su escaso talante creativo e innovador, y pone en labios de una espectadora estas palabras: “Yo quiero que lo que ocu-

rió la semana pasada vuelva a ocurrir. Si no ¿qué sentido tiene?”...

- 3) **Elementos de la deixis**, en especial los pronombres y formas verbales de la segunda persona son huellas claras de la presencia textual de un narratario. En su derredor será fácil hallar otros vestigios que nos permitan aclarar su perfil. En el filme de Allen, Tom se dirige a Cecilia con estas palabras: “Estoy enamorado de ti”... “¿De qué te sirve vivir, si no te arriesgas de vez en cuando?”...
- 4) **Vestigios dialógicos:** A veces se formulan preguntas o seudopreguntas, o se apuntan reacciones, que no son directamente atribuibles a un personaje, ni siquiera al narrador. Habrá que atribuirles, por tanto, a un narratario y al modo cómo atempera su presencia a la comprensión o aceptación de la historia narrativa.
- 5) **Interposición de enunciados negativos** que no proceden de personajes reconocibles ni son réplica directa a alguno de los interlocutores de los diálogos. Suponen una reacción que contradice la posición (cognoscitiva, actitudinal, ética, etc.) del narrador.
- 6) **El segundo término de las comparaciones y analogías.** La eficacia de estos recursos retóricos consiste en que se supone que el segundo término de la comparación (la flor, el rebaño, el trueno, el mar, etc.) es más conocido que el primero. Esta huella ha de contribuir a la reconstrucción del universo cotidiano del narratario.
- 7) Los elementos de la **deixis** y los indicios dialógicos se enriquecen con frecuencia con una amplia gama de recursos que, empleados por el narrador, delatan la presencia de un narratario: formulación de excusas, alegación de pretextos, salvedades, justificaciones, peticiones de indulgencia, indicios de ironía, etc. En *Tom Jones*, de Henry Fielding, el narrador se dirige a su narratario con estas palabras: “La restante conversación que hubo en esta entrevista no es de interés para que sea contada. El lector, por consiguiente, nos disculpará esta súbita interrupción y se sentirá satisfecho de enterarse cómo había surgido este cambio de actitud en el Sr. Western con respecto a su hija”.

Clasificación de los narratarios

Atendiendo a su posición con respecto al narrador, a los personajes y a la narración, los narratarios pueden clasificarse en

- a) **Narratario explícito** (expresamente mencionado por el narrador en cuanto tal).

Narratario y lector ideal

Tampoco deben confundirse, aunque de hecho existe entre ellos una gran similitud. Para el autor narrativo el lector ideal es aquel que capta perfectamente hasta la más sutil de sus insinuaciones y el sentido cabal de sus intenciones. En los textos narrativos puede constatar el hecho de que los narradores con frecuencia multiplican sus explicaciones y justifican prolijamente sus decisiones y pretensiones. Esto indica que de hecho el destinatario de su comunicación narrativa en la mente del autor dista mucho de un "lector ideal". En el filme *Tom Jones* (1963), de Tony Richardson, basado en la obra de Henry Fielding que lleva el mismo título, hallamos un caso claro. Hay dos "voces" que asumen funciones narrativas. El comentarista asume las funciones del narrador heterodiegético y el personaje de Tom asume las funciones de narrador homodiegético, asociadas a las de focalizador, cuando dice, mirando a la cámara: "Nosotros narraremos de una forma clara, sin adornos y, si alguna escena resulta aburrida, nos la saltaremos, como hemos saltado estos últimos veinte años..."

Narratario y narratarios

Los narratarios no sólo difieren de los "lectores" reales, virtuales e ideales, también difieren entre ellos. Esto no impide que pueda disponerse de una tipología de referencia, que permita aplicar unas mismas categorías y unos mismos métodos a su descripción diferencial. A esa tipología de referencia la llamaremos, con G. Prince, "grado cero del narratario".

El grado cero del narratario

El análisis del narratario se funda, según Gerald Prince, en tres presupuestos:

- a) Conocimiento de las características positivas del narratario en su grado cero;
- b) conocimiento de las características negativas; y
- c) evaluación de las "señales" textuales.

En definitiva, la semblanza de un narratario se desprende sobre todo del relato que se le hace.

a) Características positivas

- Narratario en su grado cero es el que conoce la lengua y los lenguajes del que cuenta la historia. Conocer una lengua es conocer las **denotaciones** de todos los signos que la constituyen, pero no equivale a conocer las **connotaciones** (valores subjetivos asociados o añadidos). Es conocer la gramática y ser capaz de despejar las ambigüedades semánticas por el contexto.

- El narratario en su grado cero tiene algunas facultades de razonamiento: capta presupuestos y consecuencias. En *The Purple Rose of Cairo* (*La rosa púrpura de El Cairo*, 1985), de Woody Allen, un personaje femenino del filme originario, del que ha salido Tom Baxter para vivir sus aventuras con Cecilia, dice, refiriéndose a los supuestos espectadores (narratarios): "Por el aspecto que tienen creo que no lo pasan demasiado bien".

- Conoce también la "gramática del relato" y las reglas que presiden la elaboración de la historia. Una espectadora (narratario) del filme originario, en blanco y negro, se dirige a los restantes espectadores (otros narratarios) con estas palabras: "¡Fíjense, están ahí sentados y no hacen nada. No hay acción!".

- Posee una memoria a toda prueba, al menos en lo concerniente a los acontecimientos del relato. En el mismo filme de Woody Allen, Cecilia (narratario) afirma, en su diálogo con Gil Shepard: "Usted no sólo es guapo, es un actor excelente. Usted tiene algo. He visto todas sus películas y usted tiene un brillo mágico... Está extraordinario en las películas cómicas".

b) Características negativas

- Si puede seguir el relato ha de ser en un orden obligado (del comienzo al fin).

- No tiene personalidad (psicológica, ética o social).
- Nada sabe de los acontecimientos y personajes de los que se le habla.

- No conoce las convenciones del mundo (carece de "mundanidad"). Tom Baxter dice a Cecilia: "Ven conmigo a El Cairo. Viviremos en el desierto".

- No puede interpretar el valor de un acto, ni medir sus consecuencias sin la ayuda del narrador.

- Para él no cuenta la noción de lo **verosímil**. Lo verosímil se define siempre en relación con otro texto (realidad, opinión pública, código del género, etc.), pero él no conoce texto alguno.

- No percibe los lazos de la causalidad implícita. El narratario confunde "consecución" y "consecuencia", según la lógica del "sentido común".

Tema 16

El narratario

Sumario: El narrador y el narratario.- Narratario y "lector real".- Narratario y "lector virtual".- Narratario y "lector ideal".- Narratario y narratarios.- El "grado cero" del narratario: características positivas y negativas.- La emisión de "señales".- Las huellas textuales del narratario.- Clasificación de los narratarios.- Las funciones del narratario.

El narrador y el narratario

El texto narrativo, como han advertido Füger y Stanzel, se caracteriza por la presencia de un narrador, en cuanto instancia intermedia entre el autor y la historia. El narrador es el que la cuenta. Pero, antes de considerar su función narrativa, el narrador es también instancia intermediaria entre el autor, la historia y el lector/oyente/espectador concretos, que de hecho leen la novela o ven la película. En cuanto tal, el narrador tiene otras instancias correspondientes, intratextuales y ficticias. Podemos identificarlos con Schmidt como "lectores ficticios".

En el mundo contado por el narrador queda prefigurada, configurada, su instancia destinataria correspondiente, de una misma naturaleza y nivel, a veces aludida y a veces implícita o propuesta, exigida por el acto de narrar, en cuanto fenómeno de comunicación. Si el destinador o emisor es el narrador, el destinatario o receptor es el **narratario**. No es el lector concreto, ni siquiera el lector ideal; tampoco es propiamente un personaje, pero está presente en la diégesis, por la que pasa a veces, como la sombra de un pájaro, rozándola levemente. Genette, Prince y Rousset han preferido esta denominación,

que respeta mejor la correlación de la función narrativa. Entre el narrador y el narratario se establece una relación dialéctica. El narratario queda configurado a base de las alusiones y apelaciones del narrador.

En *Las mil y una noches*, Sherezade es forzada a contar historias para evitar su muerte. Mientras sea capaz de mantener la atención del Califa, su narratario, vivirá. Una situación análoga aparece en la *Odissea*, en el episodio de Ulises y las sirenas.

Narratario y "lector" real

El "lector" de un relato de ficción no puede ni debe ser confundido con el narratario. Aquél es un ser real, éste es un ser de ficción. El hecho de que ambos tengan similitudes, más que una regla, es una excepción.

En los textos de relevo que acompañan a las primeras escenas de *Intolerance* (1916), de Griffith, se dice, por ejemplo:

En una ciudad del Oeste encontramos a ciertas damas ambiciosas que se reúnen para "reformular" a la Humanidad.

La palabra "reformular" (así, entre comillas) es un indicador de la ironía intencionada que quiere mostrar el narrador del texto, ¿a quién?... Esa instancia receptora del guiño irónico del narrador es el narratario y funciona como tal en el texto de Griffith, con independencia de dos hechos: a) que el espectador real y concreto del filme sea o no capaz de percibir ese matiz; y b) que de hecho ese "lector real" lo perciba o no.

Narratario y lector virtual

Tampoco narratario y "lector virtual" deben confundirse. Todo autor narrativo cuenta su historia en función de cierto tipo de lector. Es el lector virtual. Lo supone dotado de ciertas capacidades y en posesión de cierto gusto y de cierto talante que, con enorme frecuencia, no se da de hecho en la mayoría de sus "lectores" reales. En *The Purple Rose of Cairo* (*La rosa púrpura de El Cairo*, 1945), de Woody Allen, Tom sale de la pantalla para vivir su vida y se dirige inicialmente a Cecilia con estas palabras: "Señorita, veo que le encanta esta película". Del conjunto de los "lectores virtuales" del filme, emerge el narratario (Cecilia), singularizado por la interpelación directa del personaje Tom Baxter. No se trata de "lectores reales o concretos" (son seres de ficción dentro de otra ficción).

Desde su coronación el nuevo rey decidió convertirse en otro hombre... Fue humano con todos, mas no dejó delito sin castigo, ni servicio sin recompensa. Así, pues, su vida y su muerte fueron ejemplo de majestad y dejó al mundo un recuerdo impercedero de su fama.

La tipología y la definición proxémica del narrador

La tipología del narrador puede también establecerse teniendo en cuenta el tipo y el grado de distancia que le separa del autor implícito, del narratario, de los personajes de la historia que él cuenta y del lector, oyente o espectador.

Con respecto a ellos el narrador puede ser definido por el grado mayor o menor de distancia física, intelectual, emocional, ética, ideológica, política, social, etc. Así, entre el narrador de *La vida de Jonathan Wild*, obra de la más pura tradición picaresca y a la vez despiadada parodia de ella, y su autor implícito (Fielding), existe una clara distancia moral. Como existe distancia intelectual entre *Tristram Shandy* y Lawrence Sterne, también en el siglo XVIII.

La narrativa moderna, que, desde Shakespeare cree en la evolución del personaje y la practica a lo largo del relato, deja lugar a todas las estrategias imaginables para combinar estas relaciones proxémicas entre el narrador, el autor implícito, el narratario, los personajes y el lector. El narrador puede aparecer al comienzo en una relación de distancia moral respecto al autor, al narratario o a un personaje y concluir en una situación de vecindad. Así sucede, por ejemplo, entre el narrador de *El chacal de Nahueltoro* y su autor, Miguel Littín. Puede iniciar su función en el relato compartiendo la visión del mundo y concluirlo consumando la ruptura intelectual.

Hay narradores a gran distancia del autor concreto o del autor implícito o a gran distancia del lector, como Barry Lindon y otros en un grado máximo de proximidad como Fleda Vetch en *Los despojos de Poynton*, de Henry James.

BIBLIOGRAFÍA

- BRONZWAER, W., "Implied author, extradiegetic narrator and public reader: Gerard Genette's narratological model and the reading version of *Great Expectations*", *Neophilologus*, XLII, 1 (1978), págs. 1-18.
- DOLEZEL, L., "The typology of the narrator: point of view in fiction", *To honour Roman Jakobson*, I, La Haya, Mouton, 1967, págs. 541-552.
- FRIEDMAN, N., *Form and Meaning in Fiction*, Athens, The University of Georgia Press, 1975. Cfr. también STEVICK, Ph. (ed), *The theory of the novel*, Nueva York, The Free Press, 1967.

GENETTE, G., *Figures III*, París, Éditions du Seuil, 1972. Véase en español GENETTE, G., *Figuras, Retórica y Estructuralismo*, Córdoba (Argentina), Ediciones Nagelkop, 1970.

GULLÓN, G., *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1976.

LINTVELT, J., *Essai de typologie narrative: Le "point de vue"*, París, Librairie José Corti, 1981.

POUILLON, J., *Temps et roman*, París, Gallimard, 1946.

TODOROV, Tz. (et al.), *Qu'est-ce que le structuralisme?*, París, Éditions du Seuil, 1968, págs. 97-166.

VV.AA., *Narratology III*, "Narrators and Voices in Fiction", título genérico de *Poetics today*, II, 2 (1981).

de apearse al novelista de su poltrona autoritaria y de su tradicional rango jerárquico.

2. **El pequeño influyente:** El narrador y personaje asume discretas funciones de control, mitigadas por la eficacia narrativa del discurso verbal y no verbal del resto de los actores (personajes).
3. **El influyente poderoso:** En este caso el narrador, que asume el papel de personaje, llega a representar el papel central, como le sucede a Paul Morel en *Hijos y amantes*, de D. H. Lawrence.
4. **El profesional autoconsciente:** A veces el narrador "representado" como personaje se muestra consciente de sí mismo en cuanto escritor o cineasta. Cuando se da este caso, más que de narrador, hay que hablar de autor implícito, o sencillamente, de autor a secas, de acuerdo con el grado en que se formule y haga patente esa autoconciencia. Así sucede con *Tristram Shandy* o con el *Doctor Fausto*.

b) El narrador no representado

Existen historias, como algunas de Hemingway o de Dorothy Parker, que presentan diálogos y acciones sin comentarios. Ese "yo" que denuncia la presencia de un intermediario (el narrador) entre el acontecimiento y el lector, no aparece. Cuando esto sucede, como en *Los asesinos*, de Hemingway, el relato se impone como autónomo y como dotado de una consistencia sin mediaciones. Es el caso del tipo narrativo actorial de Lintvelt.

En el caso de la narrativa audiovisual lo más frecuente es que en la construcción de su discurso, el narrador se sirva de la voz en *off*. Se trata solamente de una "representación *in voce*", pero en ocasiones los narradores-personajes están representados también en imagen. Así sucede, por ejemplo, con el narrador homodiegético de *Otto e Mezzo (Ocho y medio)*, 1963, de F. Fellini, o con los dos narradores-personajes de *Blame it on Rio (Lío en Río)*, 1984, de Stanley Donen.

La tipología de Germán Gullón

Germán Gullón ha analizado las funciones del narrador en la novela del siglo XIX y ha clasificado su figura de acuerdo con cinco tipos: el narrador observador, el imaginativo, el mitógrafo, el didáctico y el moralizante. Como veremos seguidamente, no son tipos específicos del narrador literario puesto que aparecen igualmente en la narrativa audiovisual:

- a) **El narrador observador:** En lugar de "inventar" su universo de ficción, prefiere salir al encuentro de la realidad. La observación de los acontecimientos le convierte en un espectador impassible, interesado o apasionado. Un personaje que asume provisionalmente funciones de narrador en *Vértigo (De entre los muertos)*, 1958, de A. Hitchcock, dice:

No es una historia excepcional. Ella vino de un pueblo pequeño al sur de la ciudad. La gente dice que de una misión. Era joven, muy joven y ese hombre la encontró cantando y bailando en un cabaret y construyó para ella la casa del barrio y tuvieron una hija. No puedo decirle exactamente el tiempo que pasó o de cuánta felicidad disfrutaron, pero al fin él la abandonó. No tuvieron hijos varones.

- b) **El narrador imaginativo:** A diferencia del anterior, este narrador "inventa" su propia realidad. La narradora homodiegética de *Rebeca* (1940), de A. Hitchcock, dice, entre otras cosas, al iniciarse el relato:

Como todos los que sueñan, me sentí poseída de un poder sobrenatural y atravesé como un espíritu la barrera que se alzaba ante mí. El camino iba serpenteando, retorcido y tortuoso... La naturaleza había vuelto a lo que fue suyo y poco a poco se había posesionado del camino con sus tenaces dedos... La luz de la luna puede jugar con la imaginación. De pronto me pareció ver luz en las ventanas, pero una nube cubrió de repente la luna...

- c) **El narrador mitógrafo:** Es también un creador de mitos. El narrador de *The Magnificent Ambersons (El cuarto mandamiento)*, 1942, de Orson Welles, sobre la novela de Booth Tarkington, inicia su relato en *off* con estas palabras:

La magnificencia de los Ambersons comenzó en 1873. Su esplendor perduró mientras su pequeño pueblo creció y se oscureció cuando llegó a ser una ciudad...

- d) **El narrador didáctico:** Transmite alguna enseñanza. Caso emblemático es el narrador autodiegético de *L'enfant sauvage (El pequeño salvaje)*, 1969, de François Truffaut:

Víctor acaba de inventar algo. Es ingenioso. Hay que haber experimentado las angustias de una instrucción tan penosa..., para hacerse una idea de la alegría que siento...

- e) **El narrador moralizante:** Trata de influir en el comportamiento. Así, por ejemplo, el narrador heterodiegético de *Chimes at Midnight (Campanadas a medianoche)*, 1965, de Orson Welles, se despidió al final con estas palabras:

nadie puede atribuirle como propio y específico ningún punto de vista particular. El clásico es, por consiguiente, un relato no focalizado. El grado cero de la focalización de Genette se corresponde con la “visión por detrás” de Pouillon y con el “narrador que sabe más que el personaje”, de Todorov.

- b) **Focalización interna:** Es el punto de vista de un “personaje focal” que forma parte de la historia. Supone, por consiguiente, tanto el fenómeno perspectivo como su profundidad:
- Es un personaje que ve (es decir, tiene un “punto de vista” particular de la historia) (= fenómeno perspectivo).
 - Es un personaje que tiene su punto de vista sobre la historia, desde dentro porque forma parte de ella (= perspectiva interna).
 - Es un personaje que, viendo, nos hace ver (= focalización).
 - Es un personaje que nos hace ver todo lo que él ve (= profundidad perspectiva).
 - Es un personaje que, viendo, nos hace ver con su visión (= focalización interna).

La focalización interna de Genette se corresponde con la “visión con” de Pouillon y con el “narrador que **sabe tanto como el personaje**”, de Todorov.

- c) **Focalización externa:** Para entender adecuadamente este concepto de Genette hay que tener en cuenta que no es simétricamente opuesto al de focalización interna. La focalización interna es la perspectiva narrativa del sujeto que percibe. La focalización externa, en cambio, es simplemente la percepción externa, no del sujeto, sino del objeto percibido. Es una percepción de exterioridades del mundo ficcional.

La focalización externa se corresponde con la “visión desde fuera” de Pouillon y con el “narrador que **sabe menos que el personaje**”, de Todorov.

El narrador y el autor implícito en Chatman

Seymour Chatman ha observado con acierto que todas las relaciones que se dan en el discurso narrativo son en realidad **relaciones mediatas** porque son establecidas y mantenidas por alguien. Se impone, pues, una primera distinción entre **autor** y **narrador**. El autor es el diseñador de la obra narrativa; el que decide si habrá o no narrador y, si lo hay, hasta qué punto y en qué forma ha de intervenir en el relato. El narrador, en cambio, es el que narra y cuenta la historia.

La tipología de Booth

Booth añade todavía una distinción de gran interés para el análisis narrativo: la figura del autor implícito o “segundo yo” del autor.

La figura del **narrador**, si se da, resulta fácilmente identificable y reconocible, porque es un elemento inmanente al relato. Es, como diría Barthes, “un ser de papel”; una voz que habita en el universo de la ficción. Pero, incluso en aquellos relatos en que no aparece un narrador, el autor se oculta y se enmascara en el discurso. Por eso lo denomina Booth **autor implícito**. Decía Joyce que “hace de dios indiferente, que se cuida las uñas en silencio”.

El autor implícito es distinto del autor concreto, que habita en la historia del mundo y tiene nombre concreto y biografía. Barthes distinguía entre “el que habla en el relato” (= el narrador), “el que escribe en la vida” (= el **autor implícito** en la terminología de Booth) y “el que es” (= el hombre real o autor concreto). El **autor implícito**, al tiempo que crea su obra de ficción, crea también una versión superior de sí mismo.

Atendiendo al hecho de la representación, Booth distingue entre un narrador representado y un narrador no representado.

- a) El narrador representado

Puede afirmarse que todo narrador, incluso el más discreto, está en cierta medida “representado” en el texto. Unas veces se da autorreferencia expresa. Así, Flaubert en *Madame Bovary*: “Nosotros estábamos en la sala de clase cuando entró Charles Bovary”...

Otras veces está representado de un modo más complejo. En ocasiones aparece incluso como el personaje central. Así, en *Tristram Shandy*, de L. Sterne, en *En busca del tiempo perdido*, de M. Proust, en *Doctor Fausto*, de J. W. Goethe, etc.

El **narrador representado** como personaje muestra diversos tipos de comportamiento en el relato:

1. El “**puro observador**”: Miguel Delibes, refiriéndose a *Nada*, de Carmen Laforet, ha dicho que, pese a utilizar el recurso de una protagonista narradora, en el relato se produce de hecho un eclipse del autor, en el sentido de que no se inmiscuye en las incidencias de la historia, no dirige, no controla abiertamente los hechos y no vaticina el porvenir de los personajes. Aunque todavía tibia, añade Delibes, se advierte en *Nada* una apariencia de objetividad, de la que Ferlosio y los componentes de la promoción de los cincuenta harán uno de los elementos esenciales de la renovación narrativa. En puridad se trata

- Rasgos característicos: madurez
 - Incidencias gramaticales: la primera persona.
 - Organización del tiempo: su aparición en el relato tiene lugar en un tiempo posterior a la historia que cuenta. La historia, su historia, está constituida por acontecimientos que él conoce bien por haberlos vivido. Se da así una inadecuación, más o menos acusada, entre el pasado de la historia y el presente del discurso del narrador, entre el tiempo del “yo narrado” y el tiempo del “yo narrante”.
 - Modalidad narrativa (monólogo interior): el sujeto de la enunciación (el “yo narrante”) coincide con el sujeto del enunciado (el “yo narrado”).
 - Connotaciones de género: subgénero del relato subjetivo (la autobiografía). Así en *El Lazarillo de Tormes*, de autor anónimo, Lázaro, el muchacho narrador y protagonista, cuenta su propia historia al servicio de varios amos y cómo tiene que aguzar el ingenio para sobrevivir en una sociedad agobiada por los prejuicios y la miseria.
- b) **Narrador homodiegético:** Es la instancia de enunciación que, como personaje que es, asume la función de contar la historia y de comunicar informaciones, que ha obtenido gracias a su intervención en la diégesis. Es una figura intermedia entre el narrador autodiegético y el heterodiegético. Se diferencia de aquél en que, siendo personaje como él, no es el personaje central de la historia. Se diferencia del heterodiegético en que participa de la diégesis, y el conocimiento de aquello que cuenta es, por tanto, un conocimiento directo. Es el caso de Adso en *Der name der rose (El nombre de la rosa)*, 1986, dirigida por Jean-Jacques Annaud y adaptación de la novela *Il nome della rosa*, de Umberto Eco:

Pero es de Guillermo de quien quiero hablar, una vez por todas, porque también me impresionaron sus singulares facciones y es propio de jóvenes unirse a un hombre más viejo y más sabio, no sólo por la fascinación de la palabra y por la agudeza de la mente, sino también por la forma superficial del cuerpo, que llega a hacerse queridísima, como acontece con la figura de un padre.

Las intrusiones del narrador autodiegético y homodiegético suelen mostrar las siguientes características: posición claramente personal del narrador, rasgos inequívocos de subjetividad en su discurso, actitud genéricamente emotiva, distanciamiento temporal de los acontecimientos que relata y, como consecuencia de todo ello, tendencia a las afirmaciones de tipo sentencioso. Todas ellas se dan en el caso de Adso. La distancia temporal del narrador autodiegético y heterodiegético

puede ser grande (acontecimientos de la infancia), como sucede con el narrador de *Radio Days (Días de Radio)*, 1987, de Woody Allen, o escasa (acontecimientos recientes), como sucede con el narrador de *All about Eve (Eva al desnudo)*, 1950, de Joseph L. Mankiewicz.

- c) **Narrador heterodiegético:** Es el narrador que cuenta una historia, en la que no se implica como personaje. Es una “voz” o instancia de la enunciación textual que ha sido utilizada profusamente y tratada con mimo en la narrativa literaria occidental y en el cine.
- **Rasgos característicos:** Su irreductible alteridad con respecto a la historia que cuenta ha llevado a los autores a hacer de él un demiurgo, dotado de omnisciencia y de ubicuidad. Se mantiene en el anonimato.
 - **Incidencias gramaticales:** Por lo general, se expresa en tercera persona.
 - **Organización del tiempo:** El narrador heterodiegético se sitúa en un momento posterior a la historia que cuenta y contempla a ésta como una totalidad acabada. Esto lo faculta para hacer retrospectivas y anticipaciones.
 - **Modalidad narrativa:** El “sumario”, o presentación resumida y verbalizada de los acontecimientos verbales y no verbales del discurso de los personajes.
 - **Connotaciones de género:** Aparece preferentemente en el relato realista, naturalista o neorrealista, y es la “voz” enunciativa del texto marco en las novelas de “polifonía textual”, por utilizar la terminología de Gabriela Reyes.
- Las apariciones del narrador heterodiegético pueden ser iniciales, terminales, iniciales y terminales, esporádicas o constantes.

La “focalización” en la tipología de Genette

Para entender adecuadamente la tipología de G. Genette, es conveniente contemplar la naturaleza y funciones del narrador a la luz del concepto de “focalización”. Genette distingue tres tipos de focalización: la focalización grado cero, la focalización interna y la focalización externa.

- a) **Focalización cero:** El grado cero de focalización es la ausencia de perspectiva narrativa propia del narrador omnisciente y ubicuo del relato clásico. El narrador omnisciente fue comparado por Flaubert a un dios invisible y todopoderoso. Precisamente porque esa omnisciencia y omnipotencia le permiten conocer a un mismo tiempo todos los puntos de vista posibles,

Tema 15

Tipologías del narrador (II)

Sumario: La tipología de Todorov.- La tipología de Genette.- Características del narrador autodiegético, homodiegético y heterodiegético.- La focalización en la tipología de Genette.- El narrador y el autor implícito en Chatman.- La tipología de Booth.- La tipología de Gullón.- La tipología y la definición proxémica del narrador.

La tipología de Todorov

Tzvetan Todorov se inspira en Pouillon para construir su propia tipología. En la teoría narrativa de Todorov está presente el término “aspecto” del relato, muy próximo semánticamente a la “visión” de Pouillon. Para Todorov el “aspecto” narrativo se mantiene fiel a su acepción etimológica (*aspectus* = mirada) y significa la forma como la historia es **percibida por** el narrador, a diferencia del “modo” narrativo, que es la forma (las dos formas) en que la historia es **expuesta por** el narrador: mediante la **representación** (ámbito del discurso) y mediante la **narración** (ámbito de la historia).

Todorov en su tipología se propone poner en relación al “él” de la historia (el personaje) y al “yo” del discurso (el narrador). El elemento que pone en juego para su construcción tipológica es el **saber del narrador** con respecto al **saber del personaje**, es decir, la cantidad y extensión relativa de la información que posee y comunica concerniente el universo de ficción. Hace intervenir, por consiguiente, el concepto de “profundidad de la perspectiva narrativa”, como Pouillon, que en definitiva consiste en la cantidad de saber. En el concepto que tiene Pouillon de la “visión desde fuera” (y que To-

dorov comparte) el narrador presenta los actos de los personajes, pero ignora sus pensamientos y no trata siquiera de adivinarlos. En opuesta simetría se da una “visión desde dentro” (aunque no figure en la tipología de Pouillon). En ésta el narrador conoce cabalmente el mundo de los personajes y no hay para él secretos inaccesibles. Todorov distingue, por tanto, tres tipos de narradores:

- a) El narrador que **sabe más que** el personaje, aunque no se preocupe de mostrarnos cómo adquirió sus conocimientos. Su mirada penetra las paredes y el cráneo de los personajes, y entra en el mundo de sus pensamientos más recónditos. Caben diversos grados. Se corresponde con la “visión por detrás” de Pouillon.
- b) El narrador que **sabe tanto como** los personajes. El relato puede hacerse en primera o en tercera persona. Kafka comenzó a escribir *El castillo* en primera persona y más tarde cambió a la tercera, pero siempre mantuvo este mismo tipo de relación entre narrador y personaje. Se corresponde con la “visión con” de Pouillon.
- c) El narrador que **sabe menos que** cualquiera de los personajes. Sólo puede describirnos lo que se ve, lo que se oye (las fachadas óptica y acústica), pero no tiene acceso a las conciencias. Así, *La llave de cristal*, de D. Hammett:

Ned Beaumont volvió a pasar delante de Madvig y aplastó la colilla de su cigarro con dedos temblorosos sobre el cenicero de cobre.

El narrador es un testigo que no sabe nada, ni quiere saber nada. Apenas da nombre a los personajes. Se prefiere decir “el joven”, “el hombre rubio”, etc. Se corresponde con la “visión desde fuera” de Pouillon.

La tipología de Genette

Gerard Genette en *Figures III* ha caracterizado y distinguido con claridad tres tipos de narradores: autodiegéticos, homodiegéticos y heterodiegéticos.

- a) **Narrador autodiegético:** es aquel que relata sus propias experiencias como personaje central de la historia. Su actitud narrativa lo diferencia claramente del narrador homodiegético y del heterodiegético. Generalmente pone en juego una madurez que le proporciona la experiencia. Por lo general habla en primera persona, aunque se dan casos en que no se cumple esta norma. Así en *La peste*, de Camus, por ejemplo, el narrador autodiegético usa la tercera.

La tipología de Pouillon

Jean Pouillon elabora su tipología del narrador a partir del concepto de "visión", entendida como el punto o centro de luz que ilumina el sentido de la historia y, al mismo tiempo, orienta al lector. Pouillon utiliza el término "visión" en el doble sentido de "perspectiva narrativa" ("visión con" y "visión por detrás") y de "profundidad de la perspectiva narrativa" ("visión desde fuera" en oposición al término implícito "visión desde dentro").

a) El narrador y la perspectiva narrativa

Los términos "visión con" y "visión por detrás" designan al sujeto que percibe (narrador o personaje) y definen la "perspectiva narrativa" propiamente tal.

1. **Visión "con":** Es un *aspectus* más utilizado en el relato moderno. El centro del relato es un personaje, tratado de un modo especial y diferenciado y descrito "desde dentro". El lector tiene acceso a la conciencia del personaje como si fuera la suya propia. Es precisamente con esa visión participada con la que ve el lector al resto de los personajes y con la que percibe los acontecimientos. No es que el lector esté dotado de un poder especial o mágico. El lector ve lo que acontece en el personaje pero sólo en la medida en que éste tiene conciencia de ello.
2. **Visión "por detrás":** Es el *aspectus* narrativo más utilizado en el relato clásico. La visión orientadora de la historia no parte de un punto que forma parte de ella y que el propio lector asume como su propio punto de mira. El punto de orientación está en el narrador que da fundamento y consistencia al relato sin coincidir con ninguno de sus personajes. No forma parte activa del mundo que narra, ni por derecho propio, ni por asumir la conciencia de otro. Está detrás, como un demiurgo, o entre bambalinas, como un espectador privilegiado que conoce hasta los últimos secretos de ese mundo.

b) El narrador y la profundidad de la perspectiva

3. **Visión "desde fuera":** Es una visión utilizada en el relato conductista. El narrador tiene acceso a la conciencia sólo en la medida en que ésta tiene fachadas materialmente observables. La "visión desde fuera" incluye la descripción del aspecto físico de los personajes y de los escenarios.

En Pouillon la "visión desde fuera" denota una percepción externa de los elementos que conforman el contenido de la historia (personajes, acciones y escenarios). Propiamente la "visión desde fuera" no alude al hecho de la "perspectiva narrativa" sino a la "profundidad" de ésta. De todos modos es claro que toda tipología utiliza distinciones de razón, puesto que no cabe suponer que la historia es percibida con mayor o menor profundidad, si primero no existe el hecho mismo de que hay una instancia que percibe. Por tanto la "visión desde fuera" remite a la "visión con" (visión de un personaje asumida por el lector) y a la "visión por detrás", (visión no participada de un narrador) que propia y simétricamente sería una "visión sin", aunque el término no haya sido empleado por Pouillon.

Lintvelt observa con perspicacia que en las descripciones psicológicas del medio exterior, que lleva a cabo Balzac, por ejemplo, la "visión desde fuera" (fenómeno de la profundidad perspectiva) se asocia frecuentemente con la "visión por detrás" de un narrador. Cuando se da, en cambio, la "percepción externa" de un personaje B por parte de un personaje A, la "visión desde fuera", de aquél (el personaje B) se asocia a una "visión con" la visión del personaje A.

BIBLIOGRAFÍA

- BRONZWAER, W., "Implied author, extradiegetic narrator and public reader: Gerard Genette's narratological model and the reading version of *Great Expectations*", *Neophilologus*, XLII, 1 (1978), págs. 1-18.
- DOLEZEL, L., "The typology of the narrator: point of view in fiction", *To honour Roman Jakobson*, I, La Haya, Mouton, 1967, págs. 541-552.
- FRIEDMAN, N., *Form and Meaning in Fiction*, Athens, The University of Georgia Press, 1975. Cfr. también STEVICK, Ph. (ed), *The theory of the novel*, Nueva York, The Free Press, 1967.
- GENETTE, G., *Figures III*, París, Éditions du Seuil, 1972.
- GULLÓN, G., *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1976.
- LINTVELT, J., *Essai de typologie narrative: Le "point de vue"*, París, Librairie José Corti, 1981.
- Narratology III*, "Narrators and Voices in Fiction", título genérico de *Poetics today*, II, 2 (1981).
- POUILLON, J., *Temps et roman*, París, Gallimard, 1946.
- TODOROV, Tz. (et al.), *Qu'est-ce que le structuralisme?*, París, Éditions du Seuil, 1968, págs. 97-166.

Akira Kurosawa, parece clara. Pero la particularidad creativa de Cukor puede concretarse en dos pormenores: el primero consiste en ofrecernos, no un caso de **pluriperspectivismo** (varias visiones desde distintas perspectivas físicas) sino diversas percepciones particulares, como hacen William Golding en *Ritos de paso* o John Fowles en *El coleccionista*. El segundo consiste en haber asignado a la cámara, no la representación de la realidad, sino la representación de los recuerdos de cada uno de los personajes, que la deforman subjetivamente.

La tipología de Lintvelt

La tipología de Jaap Lintvelt se inspira muy directamente en la de Gerard Genette. Lintvelt contruye su tipología basándose en estos criterios:

1. La identificación de los “mediadores” ficcionales creados por el autor para que sirvan de orientación al lector en la comprensión de la historia. Aplicando este criterio, Lintvelt fija dos clases de “mediadores” o “centros de orientación”: el narrador y los actores (personajes). Dan lugar a dos tipos narrativos: el “autorial” y el “actorial”, respectivamente.
2. El segundo criterio es la participación o no participación diegética de esos mediadores. Su aplicación conduce a Lintvelt a distinguir dos formas narrativas básicas (homodiegética y heterodiegética). En la homodiegética el narrador participa de la historia porque es a la vez “narrador” y “personaje” (“yo narrante” y “yo narrado”); en la heterodiegética, no participa. Para Lintvelt el narrador “autodiegético” de Genette (el narrador que cuenta su propia historia) es simplemente una particularidad de la forma homodiegética.
3. El tercer criterio es la naturaleza de lo percibido y el grado de la percepción de los mediadores:

a) Tipo autorial:

- Percepción **externa ilimitada** (totalidad de las fachadas exteriores) (= **omnisciencia externa**).
- Percepción **interna ilimitada** (totalidad del mundo interior) (= **omnisciencia interna**).

Una y otra son propias del “narrador heterodiegético” de Genette.

b) Tipo actorial:

- Percepción **externa limitada** (percibe el aspecto exterior de otros actores (**extrospección**)).

- Percepción **interna limitada** (el narrador asume el punto de vista de un personaje, pero se limita a la percepción de aquello que éste conoce de sí mismo. Ignora, por tanto, el mundo interior del resto de los personajes).

Corresponden al narrador homodiegético y autodiegético de Genette.

4. El cuarto criterio que aplica Lintvelt es la percepción que resulta del número de los mediadores que se hacen cargo de los acontecimientos narrativos. Da lugar a las siguientes variaciones tipológicas de la percepción:

a) **fija**: un solo narrador o actor sirve de “centro de orientación” en toda la historia. Lintvelt no aplica el mismo criterio que Norman Friedman, pero de hecho esta situación corresponde a la **omnisciencia selectiva**.

b) **variable**: El lector se orienta en el relato por la intervención de varios narradores o actores. Corresponde a la omnisciencia multiselectiva de Friedman. Pero Lintvelt precisa más y distingue dos casos:

- **monoscópica**: varios acontecimientos son encomendados a varios narradores o actores (cada uno de ellos a un narrador o actor distinto).
- **poliscópica**: un mismo acontecimiento es encomendado a varios narradores o actores, cada uno de los cuales nos da su propia visión (pluriperspectivismo).

c) **Tipo neutro**: Supone la exclusión de toda mediación subjetiva en la orientación del lector de la historia. Ésta llega a su conocimiento y percepción como captada por una cámara, que se limita al puro registro.

El caso de *The girls* (1957), de George Cukor, o de *The Man Who Shot Liberty Walance* (*El hombre que mató a Liberty Walance*, 1961), de John Ford, demuestran con toda contundencia, no sólo la existencia de “narradores no fiables” (como había supuesto Wayne C. Booth), sino también la ineludible falibilidad visual del “lector”.

Las dudas que suscita entre muchos autores el tipo neutro parecen más que razonables, si se tiene en cuenta que la cámara supone en todo caso una previa operación selectiva y focalizadora, es decir, subjetiva, que es esencial en todo acto narrativo. Con frecuencia, la del narrador o los personajes es una **ausencia de hecho**, pero una ausencia que el lector percibe como una presencia implícita, privativa o exigitiva, sólo admisibles por motivos retóricos.

- **El narrador “testigo”:** Es un personaje autónomo dentro de la historia y está más o menos implicado en la acción. Posee un grado de conocimiento variable de los personajes principales y se dirige al lector en primera persona. Ya no está dotado por el autor de omnisciencia, de modo que la extensión y profundidad del conocimiento que comunica al lector son limitadas, como corresponde al saber empírico de un observador y testigo. Así sucede con Marlow en *Lord Jim*, de Joseph Conrad, o con Nick Carraway en *The Great Gatsby*, de Fitzgerald, llevada al cine por Jack Clayton con guión de F. F. Coppola en 1974.

Estos dos tipos dotados por el autor de omnisciencia injerente corresponden al narrador homodiegético de la tipología de Lintvelt y en el desempeño de su función narrativa disponen de tres modos de intervención: el **comentario simple**, el **sumario** (comentario resumido y verbalizado que supone el conocimiento de la historia completa como una globalidad) y la **escena** (representación actorial y dramática como cualquiera de los personajes que participan de la diégesis).

d) La omnisciencia selectiva

En el caso de la omnisciencia selectiva la historia llega al lector filtrada por la sensibilidad o la conciencia de algún personaje, que se vale de su propio idiolecto. No existe la “voz” del narrador como una voz diferenciada y, por consiguiente, es la **escena** la que impera como procedimiento narrativo, no el sumario. El lector tiene acceso a la conciencia de los personajes y al conocimiento de la historia gracias al discurso verbal y no verbal de los mismos actores. Es el caso propio del “tipo actorial” de Lintvelt. Así, James Joyce en *A portrait of the Artist as a Young Man*.

Ese filtrado de la historia a través de la sensibilidad de un personaje puede ser directo o indirecto, consciente o inconsciente. Por eso la profundidad de las zambullidas del narrador en el mundo interior de los personajes varía según las obras e incluso los autores. Henry James se queda en la capa superior de los espíritus; Virginia Woolf prefiere indagar en las cotas medias; Joyce, en cambio, desciende con gusto hasta lo más profundo. La técnica de que se vale es el monólogo interior (*stream of consciousness*). Llega al lector en la voz y el estilo del propio personaje, que se expresa de modo intimista en presente y en primera persona. El monólogo interior es una forma de presentación escénica, que reúne en una sola “voz” al “yo narrante” (narrador), al “yo narrado” (personaje) y al “yo” como único destinatario (narratario).

En el cine el “monólogo interior”, comúnmente representado *in*

voce, adquiere corporeidad visual. Así sucede, por ejemplo, en *La Voie Lactée (La Via Láctea, 1968)*, de L. Buñuel, con el plano del fusilamiento del Papa. Roman Polanski, en *Repulsion, 1964*) y en *Rosemary's Baby (La semilla del diablo, 1968)* representa con imágenes el universo de los pensamientos, ensoñaciones y alucinaciones de los personajes, y Norman Z. McLeón, en su film *The secret Life of Walter Mitty (La vida secreta de Walter Mitty, 1947)* presenta los pensamientos y deseos como reales y las acciones y escenarios, tal como los imagina el protagonista.

e) La omnisciencia multiselectiva

Se da omnisciencia multiselectiva en la tipología de Friedman cuando el lector llega al conocimiento de la historia partiendo de la combinación de los puntos de vista de varios personajes. El lector, como diría Lubbock, depende más del **showing** que del **telling** para llegar al conocimiento de la historia. No es que se la cuenten; es que asiste a la representación que tiene lugar ante sus ojos. Es, por tanto, una variante normalísima del “tipo actorial” de Lintvelt.

Norman Friedman incluye en su tipología al modo **dramático** y a la **cámara**.

- **El modo dramático:** Lo que recibe el lector se limita a lo que hacen y dicen los personajes. Por consiguiente, más que constituir un nuevo caso de la tipología del narrador, lo excluyen. Corresponde al **tipo actorial** de Lintvelt.
- **La cámara:** En este caso se pretende el puro registro de la historia, con exclusión expresa y total de la mediación de cualquier instancia subjetiva (narrador o personajes). No parece pertinente, en consecuencia, incluirlo como un caso tipológico a propósito del narrador. En la tipología de Lintvelt equivale al **tipo neutro**, cuya existencia resulta controvertida e incluso negada por muchos autores.

El relato fílmico de George Cukor, *The girls (Las girls, 1957)* responde a un caso muy particular de “omnisciencia selectiva”. Se representan los diversos modos en que varios personajes recuerdan unos mismos acontecimientos. Sus pensamientos y recuerdos se representan en acción ante los ojos del espectador. Tres de ellos declaran ante un tribunal y en el momento en que cada uno de ellos lo hace, aparece vestido recatadamente y realizando tareas nobles y desinteresadas, mientras el resto se ocupa de actos más o menos reprobables. Cuando se inicia la declaración de otro, los papeles se invierten (y así en los tres casos). Ante la puerta del tribunal pasea un hombre anuncio con esta pancarta: “¿Qué es verdad?”. Es la encarnación visual del narratario, que asume las dudas del espectador ante esas versiones contradictorias. La dependencia de *Rashomon* (1952), de

Tema 14

Tipologías del narrador (I)

Sumario: La clasificación de los narradores: Criterios tipológicos.- La tipología de Norman Friedman: La omnisciencia neutra, editorial, selectiva y multiselectiva.- La tipología de Lintvelt.- La tipología de Pouillon: El narrador y la perspectiva narrativa.- El narrador y la profundidad de la perspectiva.

La clasificación de los narradores: Criterios tipológicos. La tipología de Norman Friedman

Friedman construye su tipología conjugando tres criterios fundamentales:

1. La naturaleza, extensión y grado de conocimiento que tiene el narrador con respecto a lo que cuenta.
2. Su función participativa en la historia.
3. Los mediadores de la percepción subjetiva.

Aplicando el primero de estos criterios, Friedman define y caracteriza en el narrador dos tipos de conocimiento: la omnisciencia "neutra" y la "editorial". Aplicando el segundo criterio, define un nuevo tipo de conocimiento, que podríamos denominar "injerente", que permite identificar en el narrador funciones de protagonista y de testigo de la historia que cuenta. Aplicando el tercero de los criterios, Friedman habla de otros dos tipos de omnisciencia (la selectiva y la multiselectiva).

a) La omnisciencia neutra

En la omnisciencia neutra el lector conoce la historia como filtrada por el conocimiento, la sensibilidad y la conciencia del propio narrador. Éste la cuenta de modo impersonal, con su propia voz e idiolecto y valiéndose de la tercera persona. El narrador se comporta como un ser libre para decidir en cada caso sus intrusiones e injerencias. Su procedimiento narrativo es el sumario. En la tipología de Lintvelt corresponde al "tipo autorial" de la forma heterodiegética.

b) La omnisciencia editorial

En la omnisciencia editorial el rasgo característico que la diferencia de la anterior es que el punto de vista del narrador, dotado de una visión global y panorámica, es incontrollable e ilimitado. Es como la visión y sabiduría de un dios, que puede darnos a conocer la historia desde la periferia de ésta o frente a ella, pero también por encima de ella y de sus escenarios (el espacio y el tiempo). La extensión y grado de su conocimiento son totales: no sólo conoce el origen y final de los acontecimientos de la historia, sino también los pensamientos, emociones, sueños, deseos y destino de sus personajes.

El sumario del narrador dotado de **omnisciencia editorial** se caracteriza por el uso de juicios de valor y de reflexiones generalizantes y sentenciosas sobre la vida, y sobre los usos y costumbres, que pueden tener o no una relación directa y expresa con la historia que cuenta. Así Fielding en *Tom Jones* o Tolstoi en *Guerra y paz* han insertado sus ensayos como capítulos aislados, de modo que pueden separarse. Por tanto es, como el caso anterior, otra variante del "tipo autorial heterodiegético", de Lintvelt.

c) La omnisciencia injerente

En este caso el narrador no se limita a contar la historia desde fuera de ella, por íntimo y profundo que sea su conocimiento, sino que participa en ella. Norman Friedman distingue dos tipos de narradores injerentes:

- **El narrador "protagonista":** El narrador es a su vez el personaje central y, como tal, está implicado en la historia que cuenta. Su "punto de vista" sirve al lector de centro de orientación. Así sucede en *The Great Expectations*, de Dickens, o *L'Étranger*, de Camus. En *Radio Days (Días de Radio, 1987)*, de Woody Allen, la fragmentada estructura del relato (algunas acciones constan de un solo plano) adquiere toda su unidad y sentido gracias a la voz del narrador protagonista.

dida por el autor con fines estéticos o dramáticos. El sonido no es percibido por ninguno de los personajes de ficción ni forma parte de la diégesis. Es el **sonido over**, siempre de índole extradiegética. A esta categoría pertenece, por ejemplo, la escena cumbre en que la mujer capturada por el bandido Tajomaru se enfrenta a su propio esposo y le pide la muerte antes que seguir soportando su mirada cruel, en *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa. Fumio Hayasaka ha ambientado la escena con una música que recuerda con exceso al *Bolero*, de Ravel, y que nada tiene que ver con el contenido de la historia.

El grado cero de la focalización audiovisual

La articulación y conjugación del doble punto de referencia de la focalización audiovisual (el lugar que ocupa en el espacio el personaje y el lugar que ocupa en el espacio la cámara) da paso, como se ha dicho, a una **focalización visual** y a una **focalización auditiva (auricularización)**. Una y otra admiten su **grado cero**.

Se da el **grado cero** en la focalización visual cuando el lugar que ocupa la cámara no se identifica con el lugar que se supone ocupa una instancia de la enunciación (el narrador, el personaje, el narratorio, el espectador, etc.). Por ejemplo, el plano de un personaje que mira, seguido de un plano del objeto visto y tal como es visto por el personaje, es un caso doble de focalización visual en su grado cero, seguido de un caso de focalización interna secundaria. Caso paradigmático es *Rear Window (La ventana indiscreta)*, 1954, de A. Hitchcock, en las secuencias iniciales. Mientras L. B. Jefferies (James Stewart), en su silla de ruedas, habla por teléfono con su amigo Garisson, Hitchcock va alternando los planos del protagonista que mira (focalización cero) y los planos de las ventanas, que, a modo de microescenarios o vitrinas, van mostrando a los distintos personajes que intervendrán en la acción, tal como son percibidos por Jef (focalización interna secundaria).

La focalización auditiva en su **grado cero** aparece cuando el sonido (banda sonora) no corresponde a la distancia que se supone existe entre el personaje y lo que en la teoría del canal comunicacional se denomina el "lector del sonido" (el micrófono), generalmente asociado al "lector de la imagen" (la cámara, que lo capta). Por ejemplo, oímos el P.P. de la voz de un personaje mostrado en un G.P.G.

La identificación de los fenómenos de focalización visual resulta fácil. No puede decirse lo mismo de la identificación de la focalización auditiva, debido a un hecho doble: por un lado al hecho de que una buena parte del sonido no suele estar todavía lateralizado y, por otro, al hecho de que su origen y fuente no resultan patentes.

BIBLIOGRAFÍA

- BAILBLÉ, Cl., "Programmation de l'écoute", *Cahiers du Cinéma*, págs. 292, 293, 297 y 299.
- BOISSIER, G., *Interpretation d'un test sonore*, Newchatel, Deleochans et Nietsle, 1968.
- BONITZER, P., *Le regard et la voix* (reúne varios trabajos aparecidos con anterioridad en *Cahiers du Cinéma*, 256 y otros).
- COHEN, J., *Sensación y percepción auditiva y de los sentidos menores*, México, Trillas, 1973.
- CHION, M., *La voix au cinéma*, París, Éditions de l'Étoile, 1982.
- , *Le son au cinéma*, París, Éditions de l'Étoile, 1985.
- FRIEDMAN, N., "Point of view in fiction: the development of a critical concept", *Publications of Modern Language Association of America*, PMLA, diciembre (1955), págs. 1.160 y ss.
- GALLO, S., *Psicologia della radio e della televisione*, Florencia, La Voce, 1955.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J., Voz "Narrativa Audiovisual", en BENITO, A. (et al.), *Diccionario de Ciencias y Técnicas de la Comunicación*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1991, págs. 937-952.
- JOST, F., "Le regard romanesque. Ocularisation et focalisation", *Hors-Cadre*, 2 (1984), págs. 67 y ss.
- , "Focalisations cinématographiques: De la théorie à l'analyse textuelle", *Fabula*, 4 (1984), págs. 9 y ss.
- , "L'oreille interne. Propositions pour analyse du point de vue sonore", *Iris*, 3/1 (1985), págs. 21 y ss.
- , *L'oeil caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., *L'énontiation, de la subjectivité dans le langage*, París, Armand Colin, 1980.
- LANG, K. y LANG, G. E., "The Unique Perspective of Television", en BERELSON, B. y JANOWITZ, M., *Reader in Public Opinion and Communication*, Nueva York. The Free Press, 1966, págs. 278 y ss.
- MEYER, L. B., *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956.
- NOUTHE, F., *La communication radiorale*, Louvaine la Neuve, Cabay, 1982.
- PEARCE, W. B. y CONKLIN, F., "Nonverbal Vocalic Communication and Perceptions of a Speaker", *Speech Monographs*, 38 (1971)
- PROSPER RIBES, J., *El punto de vista en la narrativa cinematográfica*, Valencia, Fundación Universitaria San Pablo CEU, 1991.
- VITOUX, P., "Le jeu de la focalisation", *Poétique*, 51 (1982), págs. 359 y ss.

y el cuerpo inexpresado e inexpresivo, subrayan, en cambio, el poder central y privilegiado de la palabra en la estética y en la poética del discurso audiovisual.

El "vocicentrismo" en la focalización audiovisual

Michel Chion ha hablado de un "vocicentrismo" en la percepción cinematográfica. En cualquier magma sonoro, ha dicho Chion, no es que existan sonidos, uno de los cuales sea la voz humana. Lo que sucede es justamente lo contrario: hay principalmente voces y, después, lo demás, porque **la presencia de la voz jerarquiza la percepción en torno a ella.**

Es verdad que a diferencia de la visión humana, que es parcial y direccional, la audición es omnidireccional. La vista, al menos en nuestra cultura, es el sentido más estructurado y, en cambio, el oído es un sentido, sutil sí, pero más arcaico. Sin embargo los innumerables matices morfológicos, sintácticos y prosódicos de la palabra hablada la facultan para erigirse en factor privilegiado de la focalización fílmica, algo que los detractores iniciales del cine hablado no habían sospechado siquiera.

El acusmático en el cine y la radio

La radio es acusmática por naturaleza. En el cine, en cambio, la zona acusmática se define como fluctuante, provisional, susceptible de ser puesta en cuestión por lo que se va a ver de inmediato. Un caso extremo es el de *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, de Marguerite Duras. Los rostros y cuerpos de los seres acusmáticos que pueblan la banda sonora prácticamente no llegan a desvelar su identidad visual. El principio del cine es que en todo instante estos rostros y cuerpos podrían manifestarse y, como dice Chion, "**desacusmatizar**" sus voces.

En el cine, a diferencia de la radio, lo que se ha visto y escuchado permite establecer un juicio previo acerca de lo que no se ve. Se corre siempre la posibilidad y el riesgo de equivocarse, pero el encuadre cinematográfico está constituido por unos bordes visibles, que aislan su contenido con respecto al **fuera-de-campo**. En la radio no. El criterio referencial de la presencia/ausencia de los seres que la pueblan es la palabra proferida. Lo que no se nombra no existe.

La focalización y el sonido in, off, over

Estableciendo como criterio diferenciador de la posición de la fuente del sonido (verbal o no verbal, musical o no musical) su relación con el contenido visible (la imagen visual) de los planos que configuran el discurso fílmico, videográfico o televisivo, pueden darse tres casos:

- a) La fuente del sonido que, junto con la imagen percibe el espectador o telespectador, aparece en la imagen y forma parte de la historia. Es un **sonido in** propiamente diegético. Los personajes de ficción, o al menos alguno de ellos, lo oyen.
- b) Esa fuente del sonido percibido por el espectador, **no aparece** en la imagen. Es un **sonido off**, en cuanto tal, puede ser diegético o extradiegético. Pueden darse varios casos:
 - **Diegético-elíptico:** La fuente del sonido que el espectador percibe no aparece ahora, pero ha aparecido con anterioridad en la imagen. En este caso el sonido es diegético y escuchado por alguno de los personajes de la historia.
 - **Diegético-citado:** La fuente no ha aparecido con anterioridad en la imagen, pero, asistido por el texto, resulta fácil para el espectador identificar el lugar exacto de donde procede. También es un sonido diegético y escuchado, al mismo tiempo que por el espectador, también por algún personaje. En consecuencia es un sonido diegético. De esta naturaleza son, por ejemplo, los ruidos (aullido de lobos, pasos, gemidos y demás efectos sonoros) que crean la atmósfera del cine de terror.
 - **Diegético-suspensivo:** El espectador que escucha el sonido no dispone por el momento de elementos de juicio para identificar su origen, pero dispondrá de ellos después. El espectador percibe el sonido en algún momento a lo largo del relato junto con alguno de los personajes (sonido diegético).
 - **Extradiegético:** La fuente del sonido ni ha aparecido con anterioridad, ni aparece posteriormente. En todo caso el espectador no dispone de elementos de juicio para poder identificar su lugar de procedencia. No es accesible para los personajes de ficción. Es el **sonido en off** más propiamente dicho. De esta naturaleza es la voz del narrador heterodiegético.
- c) La fuente y el origen del sonido se sitúan claramente fuera de la historia. También el sonido, especialmente la música, se comportan con frecuencia a la manera de una superestructura deci-

Tema 13

La focalización sonora en la narrativa audiovisual

Sumario: Presencia “acusmática” y focalización verbal.-El acusmático contingente.- El “vocicentrismo” en la focalización audiovisual.- El acusmático en el cine y la radio.- La focalización y el sonido *in, off, over*.- El grado cero de la focalización audiovisual.

Presencia “acusmática” y focalización verbal

El vocablo **acusmático/a** remite en sus orígenes al nombre de una secta pitagórica, cuyos adeptos escuchaban a su maestro hablar detrás de un tapiz, a fin de que la visión del mensajero no perturbase la recepción de su mensaje. Este principio de la mágica ocultación de la imagen del Gran Mensajero (llámese Maestro, Dios, Espíritu, etc.), mientras resuena su voz poderosa (**voz acusmática**), se encuentra en gran número de ritos y religiones, la islámica, la judaica, etc. Baste recordar, por ejemplo, la voz de Jehová en *Solomon and Sheba (Salomón y la reina de Saba, 1959)*, de King Vidor. El viejo rey David en el lecho de muerte manda a su hijo Salomón que reúna a las doce tribus y al Consejo. Una vez reunidos, David les comunica solemnemente que ha tenido una revelación de Jehová (“surgió de la oscuridad una gran voz y me dijo... Estableceré el reino de David para siempre”). Después de la consagración de Salomón como rey de Israel y de la muerte del anciano David, el joven rey recibe, escuchando directamente, su voz, que el espectador escucha con él, pero sin ver en ningún momento su imagen. Jehová es el Acusmático esencial (“A Dios nunca le vio nadie”, dice la Biblia). Yahvé no era sólo El Invisible; era también El Innombrable (Yahvé era el *tetrágrammaton áfaton*).

Acusmático es, por consiguiente, el sonido que se percibe sin ver la causa o fuente de donde proviene. Es atribuible tanto a la fuente de la música como a la fuente de la voz o del sonido no musical. Así es la voz del Genio del Mal en *Das Testament des Dr. Mabuse (El Testamento del Doctor Mabuse, 1932)*, de Fritz Lang, o la voz de la madre de Norman Bates (Anthony Perkins) en *Psycho (Psicosis, 1960)*, de A. Hitchcock, o la del director de escena en *The Magnificent Ambersons (El cuarto mandamiento, 1942)*, de Orson Welles.

El **ser acusmático** es ubicuo y lo ve todo. Su palabra es como la de Dios. Así es la voz del ordenador Hal en *2.001. A Space Odyssey (2.001, una Odisea del espacio, 1968)*, de Stanley Kubrick, o la voz clásica del narrador en el relato heterodiegético, o las voces de los interlocutores telefónicos que aterrorizan a sus víctimas en los *thrillers* en el desarrollo del tema: “tú no me ves, pero yo te estoy viendo”.

El acusmático contingente

Es aquella fuente u origen que, pese a ser percibido en voz o sonido, todavía no ha asumido una forma visible, pero puede hacerlo en cualquier momento. Esto sucede, por ejemplo, con la voz que de P.P. pasa a fondo y que va explicando a los turistas sobre la cubierta de una barca de recreo la historia y peculiaridades de la isla de Alcatraz, en las secuencias iniciales de *Point Blank (A quemarrropa, 1967)*, de John Boorman, mientras dialogan el protagonista Walker (Lee Marvin) y Jost (Keenan Wynn). El acusmático, es decir, la fuente de la voz que recorre el “canal”: lector (= micrófono), vehículo (= cable) y terminal (= altavoz), no da la cara, pero el espectador del filme supone, mientras escucha en P.P. los parlamentos de los personajes, que hablan del botín de los 93.000 dólares, que esto puede acaecer en cualquier momento.

El interés narrativo de esa ocultación incidental estriba en que ésta responde bien a esa actitud cuestionadora de todo “lector”, que constituye a la vez el núcleo del proceso narrativo y el eje mismo del interés en el seguimiento del relato: “¿y qué sucedió o sucederá después?”...

Lo simétrico de la voz todavía no vista en el **acusmático contingente** es el cuerpo visible, que no ha proferido por el momento una sola palabra. El actor silente se comporta a la manera de un elemento “vacío de sentido”; un **a-semantema**, como diría Guillaume. Ese vacío de sentido asociado precisamente a la imagen de un cuerpo vivo, que, como diría Nicol, exige “ser todo él expresión”, es lo que origina un modo de presencia tan inquietante como la del **ser acusmático**. En éste la condición invisible, que a fuer de tal llega a ser oculta, es decir privativa, confiere a la palabra un halo mágico. El cuerpo silente

propia y específicamente de un enunciado audio/visual (del tipo "yo veo/yo oigo").

La noción de "punto de vista" se despoja, por tanto, en el audio-visual, de sus acepciones metafóricas y adquiere naturalmente, además, un sentido literal. Cada imagen visual o sonora es el efecto-resultado de un acto de **visión** y/o **audición**, realizado desde un punto concreto y particular en el espacio. Si permanece algún vestigio metafórico en los conceptos de **imagen sonora**, **focalización auditiva o sonora**, se debe al modo de designar un hecho empírico: el hecho de que también el sonido, lo mismo que la imagen visual, tiene el poder de estructurar el modo de percibir lo real.

El sentido literal que impone al "punto de vista" el dominio audiovisual significa, por tanto, que su análisis productivo ha de prestar atención a la doble posición que ocupan en el espacio, por un lado, los objetos y personajes y, por otro, el micrófono y la cámara.

La **focalización** entendida en este sentido literal de "punto de vista/oído", sin excluir el resto de sus connotaciones (opiniones, posturas ideológicas, etc.) erige a la **mirada**, en el caso del relato audiovisual, en su indicador privilegiado y a los contornos visibles y contingentes de la imagen discursiva (escala de planos, angulaciones, etcétera) en su resultado visible. Sin embargo en manera alguna puede subestimarse, como se observará seguidamente, la función focalizadora de la palabra hablada.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, J., "Le point de vue", *Communications*, 38 (1983), págs. 3-29.
- BAL, M., "Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit", *Poétique*, 29 (1977), págs. 107-127. Véase también *Narratologie*, París, Klincksieck, 1977. Versión en castellano: *La teoría narrativa*, Cátedra, 1985.
- BERENDSEN, M., "The Teller and the Observer: Narration and Focalization in Narrative Texts", *Style*, 18 (1984), págs. 140-158.
- BOOTH, W. C., "Distance and Point-of-View. An essay in classification", en STEVICK, Ph. (Ed.), *The Theory of the Novel*, Nueva York, The Free Press, 1967.
- BRONZWAER, W., "Mieke Bal's concept of focalization. A critical note", *Poetics Today*, II, 2 (1981), págs. 193 y ss.
- DOLEZEL, L., "The Typology of the Narrator; Point of View in Fiction", *To Honour Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday*, I, La Haya y París, 1967.
- ECO, U., *I limiti dell'interpretazione*, Milán, Bompiani, 1990. Versión en castellano: en Barcelona, Lumen, 1992.
- FRIEDMAN, N., "Point of view in fiction: the development of a critical concept", *Publications of Modern Language Association of America*, PMLA, diciembre (1955), págs. 1.160 y ss.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J., *La imagen narrativa*, Madrid, Paraninfo, 1995.

- GENETTE, G., *Introduction à l'architexte*, París, Éditions du Seuil, 1979.
- HÖNNIGHAUSEN, L., "Point of view and its background in intellectual history", SCHLAFFER, E. (Ed.), *Comparative criticism*, Nueva York, Cambridge U.P., 1980.
- JONES, T. H., *Narrative point of view on related forms of reader involvement in the French nouveau roman*, Ann Arbor, University Microfilms, 1969.
- LANG, K. y LANG, G. E., "The Unique Perspective of Television", en BERELSON, B. y JANOWITZ, M., *Reader in Public Opinion and Communication*, Nueva York, The Free Press, 1966, págs. 278 y ss.
- LANSER, S. S., *The narrative act. Point of view in prose fiction*, Princeton, Princeton U.P., 1981.
- LINTVELT, J., *Essai de typologie narrative. Le "point de vue"*, París, Librairie José Corti, 1981.
- PROSPER RIBES, J., *El punto de vista en la narrativa cinematográfica*, Valencia, Fundación Universitaria San Pablo CEU, 1991.
- RICO, F., *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- ROSSUM-GUYON, F., "Point of view on perspective narrative", *Poétique*, 4 (1970), págs. 476 y ss.
- VITOUX, P., "Le jeu de la focalisation", *Poétique*, 51 (1982), págs. 359 y ss.
- WEIMANN, R., "Erzählerstandpunkt und point of view. Zu Geschichte und Ästhetik der Perspektive im englischen Roman". *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, X, 4 (1962), págs. 369-416.

- b) **Punto de vista** hace referencia también al enfoque específico del sujeto que percibe. Entendido de este modo subjetivo, el punto de vista origina el fenómeno de la **focalización interna**. Su contenido es el objeto percibido tal como es de hecho percibido por un sujeto.

The lion in winter (*El león en invierno*, 1968) de James Goldman, dirigida por Anthony Harvey, es un verdadero recital interpretativo de Katharine Hepburn y Peter O'Toole. En la escena en que Leonor de Aquitania (K. Hepburn) se encuentra cara a cara con el rey Enrique II de Inglaterra (su esposo) y con la amante de éste, la reina pide a su esposo que le permita ver cómo besa a su joven amante. Anthony Harvey en el momento cumbre de la escena incluye un brevísimo plano de detalle de la reina, que mira directamente a cámara con los ojos inundados de lágrimas. Es el punto de vista exacto del rey (el objeto que percibe tal como lo percibe). Un caso claro de focalización interna.

Cuando decimos que una historia está contada desde el punto de vista de tal o cual personaje (narración **homodiegética**) lo que queremos decir en el lenguaje técnico de Genette es que estamos en presencia de un fenómeno narrativo de la **focalización interna**. Así sucede, por ejemplo, en *Sunset Boulevard* (*El crepúsculo de los dioses*, 1950), de Billy Wilder (cine dentro del cine), cuya historia está narrada en primera persona desde el punto de vista del personaje del guionista (William Holden). El sujeto de la mirada, no siempre patente y visible en cuanto tal, es el que recibe el nombre de **focalizador**.

Referido a los objetos racionales y morales, punto de vista es una expresión metafórica que equivale a **opinión particular**.

El punto de vista en S. Chatman

Seydmour Chatman distingue tres elementos en el punto de vista:

- a) *Perceptual point of view* (punto de vista exclusivamente físico). En el discurso audiovisual el "punto de vista" puramente perceptivo es la visión desde un "punto" concreto en el espacio, ese punto exacto en que se sitúa la cámara. Es el "contorno-2", el cómo de la imagen.
- b) *Conceptual point of view* (universo de las creencias, interpretaciones y opiniones subjetivas derivadas del significado atribuido a lo percibido). Es el universo de la semántica; el universo del sentido.
- c) *Interest point of view* (grado de capacidad motivadora e impliativa del objeto percibido). Es el universo de la poética y de la pragmática.

La focalización en Genette

Genette prefiere el término **focalización a punto de vista** por tres razones: La focalización

- es una expresión **más restrictiva** (**punto de vista** incluye varios significados: sociológicos, ideológicos, etc. que, en cambio, excluye la **focalización**);
- es **más extensa** (puede ser aplicada a cualquier tipo de objeto, incluso no físicamente visible: acontecimientos, tiempo, acción, etc.);
- es, por consiguiente, **más técnica**.

Focalización externa y focalización interna

La historia contada en **focalización externa** significa que el focalizador no ve ni hace ver, sino lo que vería, desde fuera, un espectador y testigo hipotéticos.

La historia, contada en **focalización interna** (personajes, escenarios, acontecimientos, etc. presentados desde el punto de vista de tal o cual personaje o instancia de enunciación) es propia de la forma básica **homodiegética**. El personaje asume la doble función de "yo narrado" (personaje) y de "yo narrante" (narrador) y, en cuanto tal, participa de la diégesis.

Así, por ejemplo, la narración de *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, en la adaptación filmica, dirigida por Jean-Jacques Annaud (1986), se justifica en sus inicios con la voz en *off* de Adso, el novicio. El tono de su voz adulta denota el paso del tiempo: "Ojalá mi mano no tiemble ahora que me dispongo a narrar el pasado y a revivir la sensación de desasosiego, que oprimía mi corazón mientras penetrábamos entre aquellos muros... Mi maestro creía en Aristóteles y en los filósofos griegos y las facultades de su propia y admirable inteligencia lógica. Por desgracia mis temores no eran meros fantasmas de mi imaginación juvenil".

Los enunciados de la focalización.

Literalidad de la focalización audiovisual

La focalización literaria (novelesca) es una operación resultante de un enunciado verbal (del tipo "yo digo", "yo hablo"). En realidad este tipo de focalización también está presente y es operativo en el relato audiovisual, pero en éste la operación focalizadora resulta más

Tema 12

Focalización y punto de vista

Sumario: El “lector modelo semántico” y el “lector modelo crítico”.- La focalización como mediadora de lo perceptible.- Focalización y punto de vista.- Las dos acepciones del punto de vista.- El punto de vista en S. Chatman.- La focalización en Genette.- Focalización externa y focalización interna.- Los enunciados de la focalización.- Literalidad de la focalización audiovisual.

El texto narrativo es legible y comunicable gracias a la mediación de las diversas instancias, que hemos analizado. Una de ellas, eminentemente activa y básica en el proceso constructivo del sentido, es el lector. Para calibrar su función distinguiremos con U. Eco dos tipos de “lector modelo”.

El “lector modelo semántico” y el “lector modelo crítico”

El lector es una instancia facultada para **interpretar**, es decir, para emitir un juicio sobre el texto. Mieke Bal observa que, si hablar de **juicios**, es algo que generalmente irrita a los creadores y frecuentemente a los críticos, que pretenden monopolizar su ejercicio, no por ello el lector deja de juzgar. El juicio del lector, oyente o espectador es una operación tan esencial y constitutiva como la propuesta textual del autor. Son dos caras de una misma moneda. Admitir este hecho y profundizar en él es básico, si no queremos agrandar aún más el abismo existente entre la lectura como actividad cultural ordinaria y la lectura como saber práctico, técnico y sistemático.

Umberto Eco insiste en su obra *I limiti dell'interpretazione* (1990) en que todo texto prevé su “lector modelo”, pero añade que, en teoría (y en muchos casos explícitamente) eso quiere decir que el texto prevé de hecho dos lectores: un lector modelo ingenuo (o semántico) y un lector modelo crítico (Eco lo llama “semiótico”). El semántico es un lector de la historia (de argumentos); el crítico es un lector del discurso (de procesos constructivos, de razones y procedimientos). Pero a ambos asiste por igual (*servatis servandis*) el derecho a juzgar.

La focalización como mediadora de lo perceptible

El texto narrativo, de un modo o de otro es, pues, legible o visible, es decir **perceptible**. El lector lo percibe. Y lo percibe por medio de otra instancia, que, a su vez, percibe y, percibiendo, **hace percibir**. En esto consiste la función de la **focalización**.

Genette ha acuñado el término focalización por entender que define con mayor claridad la función característica de esta segunda instancia, que a partir de ahora llamaremos con él el **focalizador**.

Explica el término, contraponiéndolo a dos conceptos limítrofes: “punto de vista” y “delimitación del campo”.

Focalización y “punto de vista”

El **punto de vista** es un término que se aplica tanto a la percepción de objetos materiales y visibles, como a la percepción de objetos de índole racional o moral. En el primer caso hablamos, por ejemplo, del “punto de vista” en la perspectiva renacentista. Aunque nos referimos a un modo de “ver/mirar” que constituye el específico símbolo cultural de una época, como ha demostrado Panofsky, el “punto de vista” está constituido por un modo especial de percibir y representar los objetos visibles. En el segundo caso (objetos de índole racional o moral, en todo caso metafísicos) hablamos, por ejemplo, de un “punto de vista ético o político”.

Las dos acepciones del “punto de vista”

Referido a los objetos materiales y visibles, el “punto de vista” tiene dos acepciones:

- a) **Punto de vista** es el conjunto discreto de los objetos que constituyen el **espectáculo** en el que se detiene la mirada. En este caso punto de vista hace relación al **objeto visto**. Es una acepción **objetiva**, que origina la **focalización externa** (objeto percibido).

Lo mismo que sucede con la narración, también la focalización presenta diferentes niveles. Un cambio de nivel en la focalización se corresponde a menudo con un cambio de nivel narrativo.

Esos diferentes niveles se hacen ostensibles en el cuadro que hemos presentado anteriormente: autor abstracto-autor implícito-narrador-focalizador-personaje/actor. Pongamos un ejemplo, siguiendo la línea de reflexión de Mieke Bal, que aplica su análisis a *La gata*, de Colette. En el relato radiofónico del intento del golpe de Estado del 23 de febrero, el narrador afirmó: "Hacia las tres de la madrugada los miembros del Gobierno y los parlamentarios demócratas, secuestrados en el Congreso, daban muestras de cansancio físico".

La información que proporciona el narrador es muy rica:

Momento (con calificador): "hacia las tres de la madrugada".

Personajes: "los miembros del Gobierno y los parlamentarios"

Predicado del ser/estar: "secuestrados" (sujetos pasivos de la acción).

Escenario: "en el Congreso".

Ocupación: "miembros del Gobierno... parlamentarios".

Relaciones: "demócratas".

Predicado del ser/hacer: "dieron señales de cansancio".

Pero podemos preguntarnos: ¿Quién presenta propiamente esta situación narrativa?... La conducta de los personajes es tal que puede ser vista e interpretada por un espectador. Pero ese espectador no puede ser el **lector** (en este caso oyente) porque pertenece a la naturaleza misma del relato que el contenido de la información no pueda ser percibido directamente por el lector: el lector se limita a decodificar un texto, cuya significación es la historia, pero no asiste directamente y personalmente a ella. Tampoco puede ser el **narrador**. El narrador sólo tiene derecho a la palabra. Debe ser, por tanto, el **focalizador** anónimo que ve **en lugar del lector**. La palabra "señales" funciona, por tanto, como connotador de primer nivel. Además del objeto focalizado, conocemos también que el relato está **contado** por un **narrador extradiegético** y **focalizado** por un **focalizador** también **extradiegético**.

BIBLIOGRAFÍA

- BAL, M., "Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit", *Poétique*, 29 (1977), págs. 107-127.
- BOOTH, W. C., "Distance and Point-of-View. An essay in classification", en STEVICK, Ph. (Ed.), *The Theory of the Novel*, Nueva York, The Free Press, 1967.
- BRONZWAER, W., "Mieke Bal's concept of focalization. A critical note", *Poetics Today*, II, 2 (1981), págs. 193 y ss.
- CHION, M., *La vox au cinéma*, París, Éditions de l'Étoile, 1982.
- , *Le son au cinéma*, París, Éditions de l'Étoile, 1985.
- DOLEZEL, L., "The Typology of the Narrator; Point of View in Fiction", *To Honour Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday*, I, La Haya y París, 1967.
- FRIEDMAN, N., "Point of view in fiction: the development of a critical concept", *Publications of Modern Language Association of America*, PMLA, diciembre (1955), págs. 1.160 y ss.
- HÖNNIGHAUSEN, L., "Point of view and its background in intellectual history", en SCHAFFER, E. (Ed.), *Comparative criticism*, Nueva York, Cambridge U.P., 1980.
- JONES, T. H., *Narrative point of view on related forms of reader involvement in the French nouveau roman*, Ann Arbor, University Microfilms, 1969.
- JOST, F., "Le regard romanesque. Ocularisation et focalisation", *Hors-Cadre*, 2 (1984), págs. 67 y ss.
- LANSER, S. S., *The narrative act. Point of view in prose fiction*, Princeton, Princeton U.P., 1981.
- LINTVELT, J., *Essai de typologie narrative. Le "point de vue"*, París, Librairie José Corti, 1981.
- PRINCE, G., "Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique*, 14 (1973), páginas 178-197.
- RICO, F., *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- ROSSUM-GUYON, F., "Point of view on perspective narrative", *Poétique*, 4 (1970), págs. 476 y ss.
- VITOUX, P., "Le jeu de la focalisation", *Poétique*, 51 (1982), págs. 359 y ss.
- VOLPE, S., "L'occhio del narratore. Problemi del punto di vista", Palermo, *Quaderni del Circolo Semiologico Siciliano*, 20 (1984).

Montgomery, de manera continua e ininterrumpida. El actor-personaje lleva la cámara sujeta a su pecho.

El director ha restringido el “punto de vista”, eludiendo mostrar la imagen completa del cuerpo del personaje y mostrando sus extremidades en los ángulos del cuadro muy distorsionadas. La cámara cinematográfica es capaz de gran fluidez y versatilidad y el discurso fílmico completa sus posibilidades, gracias a la creciente comprensión de sus códigos. Un ejemplo característico es el *glissando* visual que hallamos en *La dolce vita* (1959), de Federico Fellini. Marcelo, el héroe de la historia, llega al apartamento de su amigo Steiner. La mujer de éste mira directamente a la cámara. De este modo el espectador conoce que la toma es subjetiva (**focalización interna** de Marcelo). El espectador “entra” junto con la cámara en la habitación. Marcelo es saludado por Steiner, que también mira directamente a la cámara (sigue la **focalización interna**). Pero en ese momento Steiner vuelve sus ojos hacia la derecha y la cámara, en un gracioso y perfecto movimiento, planea a la izquierda para tomar a Marcelo, que sale de cuadro por la izquierda. Ese movimiento de cámara ha transformado la **focalización**, de interna en **externa**. Ha habido una transición de una toma subjetiva a otra objetiva.

Ambigüedad expresiva de la focalización audiovisual

Justo es reconocer que no siempre queda claro si hemos visto el objeto por separado, junto a, junto con, o a través del personaje. Sólo esta última forma legitimaría la focalización propiamente dicha.

En *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, 1941), de Orson Welles, el reportero Thompson está tratando de descubrir el secreto de “Rosebud” en las memorias del banquero Tatcher. La cámara capta la estatua; luego baja y toma la inscripción “Walter Parks Tatcher”. El administrador habla en *off*: “Los directores de la Tatcher Memorial Library me encargan que vuelva a recordarle las condiciones bajo las cuales se le autoriza a examinar las memorias inéditas del Sr. Tatcher”. En este momento la cámara, retrocediendo, muestra a Thompson en P. P. y alerta en su despacho. El espectador se siente atemorizado y deprimido y el **travelling hacia atrás** (Thompson mirando hacia arriba a la estatua) sugiere que éste siente del mismo modo. No es, por supuesto, un significado literal. Es una inferencia. El espectador ve a Thompson y ve igualmente la estatua, pero ve la estatua con él: el que domina es el punto de vista perceptivo de este personaje, lo que nos permite afirmar que estamos ante un caso de **focalización interna**.

La focalización literaria

Este fenómeno (un personaje que a la vez es objeto y mediador de la visión) acaece con regularidad en las artes narrativas visuales. Es más raro en las narrativas verbales y literarias. En este caso el fenómeno, más que percibido, ha de ser descrito. En la actividad que el narrador literario lleva a cabo, éste no puede ser al mismo tiempo sujeto que percibe y objeto percibido. La media personalidad que narra (su “yo narrante”, como diría Stanzel) describe la situación de la otra media (su “yo narrado”) como objeto, no como sujeto. Gunter Grass, para superar esta limitación, ha acudido al doble uso de los términos “Óscar” y “yo” en *El tambor de hojalata*, que fue adaptada al cine por Volker Schlöndorff (*Die blechtrommel*, 1979).

La función focalizadora experimenta transiciones a modo de relés entre las instancias enunciativas del relato y, lo mismo que la función del narrador, puede ser también objeto de múltiples delegaciones. Así en *El gran teatro*, de Manuel Mujica Láinez, la focalización externa e interna del personaje de Salomé es encomendada al narrador, pero ese personaje “focalizado” es, a su vez, el focalizador de otro personaje llamado El Sapo. El Sapo asume por su parte la función focalizadora que tiene por objetos a Salomé y al Decorador, etc.

La focalización como función delegada

La focalización es una función delegada e intermediaria entre el narrador y lo focalizado. En un relato con narrador invisible, con mucha frecuencia también el focalizador es anónimo. Pero, lo mismo que aquél, tampoco éste se guarda en exclusiva su poder a lo largo de todo el relato. Como el narrador puede ceder la función narrativa a otro personaje, el focalizador también puede ceder la función focalizadora. Es lo que sucede cuando la historia es contada “desde el punto de vista” de uno de los personajes (**focalización interna**), que a su vez puede ceder a otro este privilegio.

La cesión de la función focalizadora a veces dista mucho de ser una operación simple y fácil para el análisis narrativo. El paso de la **focalización externa** (u objetiva, a partir de un personaje-narrador extradiegético) a la **focalización interna** (o subjetiva, a partir de un personaje-actor, que participa en la diégesis) no aduce necesariamente un cambio de focalizador; lo que cambia puede ser lo focalizado. Ese “punto de vista” interior y subjetivo del personaje-actor en la focalización interna puede referirse al objeto o al personaje en cuanto objeto y no en cuanto sujeto.

Tema 11

La focalización en la narrativa audiovisual

Sumario: La focalización en la narrativa de la imagen.- Técnicas de la focalización.- El encuadre conativo.- El corte.- La cámara subjetiva.- Ambigüedad expresiva de la focalización audiovisual.- La focalización literaria.- La focalización como función delegada.- Los niveles de la focalización.

La focalización en la narrativa de la imagen

Seydmour Chatman ha subrayado el hecho de que la narrativa fílmica dispone de otras posibilidades en el tratamiento de la **focalización** porque se sirve de varios canales de información simultánea: el visual y el auditivo. Mejor diríamos aún que el discurso audiovisual llega a la producción de sentido, de un único sentido, cabalgando en significantes de muy diversa naturaleza o sustancia expresiva: la escrita o gráfico-fonética, la gráfica, la pictográfica, la fotográfica, la fotogramática, la videográfica, la fonético-verbal, la musical, la sonora no musical, etc.

Las informaciones pueden aparecer independientes (*sound-track*) con pantalla negra, o imagen en completo silencio o combinarse de muy diversos modos.

La situación puede complicarse, disponiendo de voz superpuesta en función paralela o inversa. Puede ser la misma voz del personaje, como sucede en *Le journal d'un curé de campagne* (*El diario de un cura de aldea*, 1950), de Robert Bresson. La voz en *off* narra el diario del cura y a la vez comenta la acción que le vemos desarrollar.

El relato completo puede pasar ante nuestros ojos como pura

objetividad visual, sin que la cámara se identifique con ningún personaje (tipo narrativo **neutro** de la forma **heterodiegética**). La identificación que el espectador experimenta respecto al héroe surge de la **empatía** (*emfühlung*) o quizá se consiga mediante la cámara.

Técnicas de la focalización

El autor audiovisual, que quiere subrayar el punto de vista de un personaje (**tipo actorial** de la forma **homodiegética**) se vale generalmente de estas tres técnicas:

El encuadre conativo

El actor-personaje se puede situar en el cuadro de manera que subraye y ponga de relieve nuestra asociación con él (su espalda o su perfil pueden aparecer en el extremo marginal de la pantalla) y mirar al fondo, que nosotros miramos con él. La imagen desempeña en este caso una función conativa. Es el caso del capitán Willard en *Apocalypse now* (1979), de Francis F. Coppola, en la escena en que ve con sus prismáticos al nutrido grupo de "los hijos del coronel Kurtz", como los denomina el reportero gráfico y "americano civil". Coppola nos muestra por detrás de él el hombro derecho del capitán en el ángulo izquierdo del campo visual y vemos, junto con él, el objeto de su mirada.

El corte

Otro modo convencional es emplear el corte puro y simple. En este caso el efecto se debe al montaje. Si en una primera toma el personaje mira hacia fuera de la pantalla (espacio *off*) pero a continuación se monta un plano que muestra un objeto, el espectador asume que el personaje ha mirado ese objeto y que él mismo lo ha visto junto con el personaje. El mismo efecto se produciría de manera inversa: el objeto puede ser mostrado primero al espectador y después, por corte y en un nuevo plano, mostrar al personaje, que mira hacia él.

La cámara subjetiva

En la narrativa de la imagen el director puede, si quiere, identificar la visión del espectador con la del personaje, posicionando la lente de la cámara, no sólo junto al personaje, sino "dentro de él" o "en lugar de él". Es el fenómeno de la **cámara subjetiva** empleada en muchos filmes de manera intermitente u ocasional y, en otros, como *The Lady in the Lake* (*La dama del lago*, 1947), de Robert

El **focalizador** determina en el relato el “centro de orientación”, el “centro de interés”, la “elección del contenido entre todos los materiales posibles”, el “ángulo de visión”, el “enfoque” y el “modo de presentación” en los planos perceptivo-psíquico, verbal, espacial y temporal. El narrador es responsable de la narración, el focalizador lo es de la perspectiva narrativa.

*El narrador y los actores:
funciones obligatorias y funciones opcionales*

La dimensión funcional del acto narrativo incluye por parte del narrador, al menos cinco operaciones: **configuracional o representacional, narrativa, de control, de interpretación y de acción**. A la luz de estas operaciones podemos distinguir claramente entre el narrador y los actores, como instancias del relato. En los **relatos en primera persona** las funciones del personaje-narrador y del personaje-actor coinciden (ambos desempeñan funciones de representación y de acción).

El narrador desempeña como **funciones obligatorias** la representación, la narración y el control y, como **funciones opcionales** (cuando desempeña el papel de uno de los personajes-actores) las de interpretación y de acción. Las funciones necesarias u obligatorias del actor son, en cambio, la interpretación y la acción, en tanto que su estatuto narrativo le priva siempre de las funciones de narración y de control.

Podríamos representar la posición del focalizador respecto a las distintas instancias del relato en el cuadro siguiente:

A	B	C	D	E	F	G	G'	F'	E'	D'	C'	B'	A'
autor concreto	autor abstracto	autor implícito	autor ideal	narrador	focalizador	actor	actor(es)	focalizatorio	narratorio	lector ideal	lector implícito	lector abstracto	lector concreto

BIBLIOGRAFÍA

- BAL, M., "Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit", *Poétique*, 29 (1977), págs. 107-127.
- BOOTH, W. C., "Distance and Point-of-View. An essay in classification", en STEVICK, Ph. (Ed.), *The Theory of the Novel*, Nueva York, The Free Press, 1967.
- BRONZWAER, W., "Mieke Bal's concept of focalization. A critical note", *Poetics Today*, II, 2 (1981), págs. 193 y ss.
- CHION, M., *La vox au cinéma*, París, Éditions de l'Étoile, 1982.
- , *Le son au cinéma*, París, Éditions de l'Étoile, 1985.
- DOLEZEL, L., "The Typology of the Narrator; Point of View in Fiction", *To Honour Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday*, I, La Haya y París, 1967.
- FRIEDMAN, N., "Point of view in fiction: the development of a critical concept", *Publications of Modern Language Association of America*, PMLA, diciembre (1955), págs. 1.160 y ss.
- HÖNNIGHAUSEN, L., "Point of view and its background in intellectual history", en SCHAFFER, E. (Ed.), *Comparative criticism*, Nueva York, Cambridge U.P., 1980.
- JONES, T. H., *Narrative point of view on related forms of reader involvement in the French nouveau roman*, Ann Arbor, University Microfilms, 1969.
- JOST, F., "Le regard romanesque. Ocularisation et focalisation", *Hors-Cadre*, 2 (1984), págs. 67 y ss.
- LANSER, S. S., *The narrative act. Point of view in prose fiction*, Princeton, Princeton U.P., 1981.
- LINTVELT, J., *Essai de typologie narrative. Le "point de vue"*, París, Librairie José Corti, 1981.
- PRINCE, G., "Introduction à l'étude du narrataire". *Poétique*, 14 (1973). páginas 178-197.
- RICO, F., *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- ROSSUM-GUYON, F., "Point of view on perspective narrative". *Poétique*, 4 (1970), págs. 476 y ss.
- VITROUX, P., "Le jeu de la focalisation", *Poétique*, 51 (1982), págs. 359 y ss.
- VOLPE, S., *L'occhio del narratore. Problemi del punto di vista*, Palermo, Quaderni del Circolo Semiologico Siciliano, 20 (1984).

El autor y el lector ideal

El lector ideal es un constructo imaginario, un arquetipo de lector, que tienen en su mente el autor concreto y el autor implícito o “segundo autor”. Cada autor concreto, como individuo histórico, concibe de un modo específico al “lector ideal” de cada una de sus obras, porque en cada una de ellas quiere dar una versión especial de sí mismo. Esta autoimagen implícita es la que conforma su figura de “autor implícito” o “segundo autor”, que ya no vive en la historia real, sino en su historia de ficción. Por eso, no sólo es cierto que cada autor tiene “su público” (lector abstracto), sino también que cada una de sus obras tiene el suyo. A veces el autor implícito se dirige a él y le llama “curioso”, “discreto”, “atento”, “amantísimo”, etc.

El autor y el lector implícitos

En ocasiones el autor implícito o “segundo autor” (el que adopta una actitud determinada y unas técnicas narrativas concretas en esta precisa obra, a diferencia de otras) se dirige a su “lector” de un modo singular, que nos permite diferenciarlo del lector concreto, del lector abstracto y del lector ideal. Así sucede, por ejemplo, cuando Mateo Alemán se dirige “al vulgo”, o Estebanillo y Quevedo hacen un chiste a su costa. Estebanillo: “Carísimo, o muy barato, quienquiera que tú fueres”; Quevedo: “Al cándido o moreno lector”. Este lector

- a) **no es el lector concreto:** es una generalidad (“el vulgo”) y, además, un “ente de ficción” o “de papel”, como diría R. Barthes;
- b) **no es el lector abstracto:** no resulta del análisis de todas las obras concretas, como una abstracción y concepto general de la idea final que el autor tiene de su público;
- c) **no es el lector ideal:** se ríe de él o la comunicación con él incluye tal cantidad de explicaciones y aclaraciones, que demuestran que la imagen que tiene de él dista mucho de ser ideal.

Galdós comienza por declarar la inexistencia de “El Amigo Manso”, cuando afirma:

Soy... una condensación artística... Quimera soy; sueño de sueño y sombra de sombra... No teniendo voz, hablo y, no teniendo mano, trazo estas líneas, que llegarán, si hay cristiano que las lea, a componer un libro.

El narrador y el lector concreto

La diferencia entre ambos es patente. El narrador es un “ser de papel o de celuloide”, que no existe en el mundo real. Su orden de existencia es la ficción y el único hilo umbilical que lo vincula con el orden de la existencia mundana consiste en ser el constructo de la mente creativa de su autor. Utilizando la terminología de Spinoza, podríamos decir que el autor es *natura naturans* y el narrador, como los personajes, *natura naturata*. El lector concreto, en cambio, vive en el mundo físico y tiene biografía. Cuando un relato de ficción dispone de un narrador que se dirige a su “lector concreto” (narratario), éste ya no habita el mundo real sino el mundo de la ficción. Así ocurre en *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo J. Cela, con don Joaquín Barrera, el “lector ficcional” o “narratario” a quien Pascual Duarte formula sus confesiones y autojustificaciones.

El narrador y el lector abstracto

El narrador es un personaje, creado en última instancia, como todos los demás personajes, por el autor concreto, pero más propia y directamente por el autor implícito o virtual, es decir, el autor concreto en cuanto aplicado a la tarea constructiva de este relato y no de otros. El narrador es una instancia de ficción, que a veces cumple su misión desde dentro y a veces desde fuera de la diégesis.

El **lector abstracto**, en cambio, no es un personaje; funciona como una imagen del destinatario presupuesto y postulado por el relato en su conjunto y como imagen del receptor ideal, capaz de captar la significación de conjunto en una “lectura activa”. Es como una imagen mental o juicio previo y a la vez resultante (“actitud”, lo llamó Schmidt) de la estructura narrativa en cuanto creada por una conciencia individual subjetiva (el autor implícito).

El narrador y el focalizador

Así como el narrador es un delegado del autor implícito, el focalizador es un delegado del narrador. Se encuentran a un mismo nivel y por eso algunos autores, como Mieke Bal, proponen denominarlos con un término común: **narrador-focalizador**. Bal, sin embargo, al subrayar su solidaridad, respeta la autonomía de las funciones de ambos. El **focalizador** ha sido descubierto por Genette al observar que el narrador, delegado del autor implícito, delega a su vez su función intermediaria entre él y el personaje.

Tema 10

Las instancias enunciatoras

Sumario: El autor concreto.- El lector concreto.- El autor y el lector abstractos.- El autor y el lector ideal.- El autor y el lector implícitos.- El narrador y el lector concreto.- El narrador y el lector abstracto.- El narrador y el focalizador.- El narrador y los actores: funciones obligatorias y funciones opcionales.

El autor concreto

El relato ficcional es obra del talento, la técnica y la imaginación creativa de un autor concreto, con biografía y personalidad histórica, por más que éste quede fingido, camuflado o disimulado. El relato es un producto de la inteligencia del autor concreto, cuyo destino natural es su "lectura" por parte de un destinatario también concreto. El texto narrativo implica necesariamente esta vertiente comunicativa. Sin lector concreto no existe relato. Hasta la propia etimología del hecho narrativo incluye esta necesidad: narrar tiene su origen en el causativo latino *gnarus* que significa "dar a conocer", "hacer saber".

Por obvias que parezcan estas afirmaciones, la técnica narrativa (en sus vertientes retórica y pragmática) logra hacer olvidar al lector los verdaderos orígenes del relato hasta el punto de asumir él mismo funciones propias del universo de ficción.

El propio autor concreto llega a aparecer ante sus lectores reales e incluso potenciales, como una figura "ficcionalizada". Así ve, por ejemplo, Francisco Ayala a Cervantes, y Miguel de Unamuno llega a afirmar que no fue Cervantes el autor del Quijote, sino que fue éste el autor de Cervantes.

Cervantes irrumpe como "segundo autor" en la acción que une

los capítulos VIII y IX de la primera parte del Quijote (el vizcaíno y Don Quijote con las espadas en alto), y Cervantes se presenta paseando por Toledo y se caracteriza a sí mismo como "aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles". De este modo el autor concreto sale de la historia para entrar en ella "ficcionalizado", asumiendo el papel de delegado de sus propios lectores. Jorge Luis Borges, devoto cervantino, también ha cultivado este recurso en varias de sus obras, entrando en el universo de su propia ficción con un personaje que lleva su nombre y vive circunstancias de su vida real.

El lector concreto

El lector concreto tiene también personalidad histórica, pero "concreto" no quiere decir "individual". Hay lectores concretos individuales (el lector de una carta) y hay lectores concretos colectivos (los de los medios de comunicación audiovisual). Incluso hay lectores concretos, pero, de momento, indeterminados e imprecisos, como ése que un día rescatará en el mar la botella que contiene el mensaje.

El relato de ficción supera y desborda a sus lectores concretos, precisamente porque éstos viven en la historia del mundo real. Los lectores concretos del *Discurso de la Corona*, de Demóstenes o de Esquines, o de las tragedias de Esquilo, poco o nada tienen que ver con los atenienses que los escucharon en el ágora o asistieron a las representaciones trágicas. Esto quiere decir que los lectores concretos van introduciendo en los textos nuevas condiciones pragmáticas. En esta peculiaridad se funda lo que podríamos llamar el "sentido histórico", no sólo de los documentos, sino también de los relatos de ficción. El extracontexto de los lectores actuales y concretos de *Intolerance* (1916), de Griffith, es precisamente el secreto de su vigencia poética.

El autor y el lector abstractos

Ya hemos indicado que, a diferencia del autor y el lector concretos, el autor y el lector abstractos no tienen existencia fuera del relato, sino que se desprenden de la obra narrativa, sin estar directa ni explícitamente representados o enunciados en ella. Por eso son "abstractos", porque su descubrimiento exige una operación reflexiva y abstractiva del pensamiento analítico. No existe entre ellos, por tanto, una verdadera comunicación lingüística, como de hecho existe entre el autor concreto y el lector concreto.

constricciones positivas (las que obligan) y negativas (las que prohíben) son buena prueba del reconocimiento público y generalizado de esta temible capacidad de acción, propia de la narrativa.

El análisis de las condiciones de existencia del plano semiodiscursivo, que son las condiciones de una comunicación intratextual entre "seres de celuloide"; remite a la existencia de este segundo plano: el de la condición genéricamente social del cine, la radio y la televisión, y el de su capacidad de actuar sobre los hombres en particular y sobre la sociedad en su conjunto.

Un aspecto concreto de esa condición social del cine, la radio y la televisión, en cuanto medios de comunicación, es su naturaleza de instituciones sociales. Esto comporta una doble consideración:

- su capacidad de dar respuesta a necesidades básicas, que el individuo no puede satisfacer por sí solo (necesidad de estar informado, necesidad de ocio, etc.);
- el análisis de las particularidades concretas en que cada uno de los medios y sus correspondientes soportes desempeñan su función social e institucional: condiciones de producción, de difusión y de consumo de sus productos audiovisuales.

b) Narratividad e ideología

La reflexión pragmática percibe con especial nitidez el tránsito del plano semiodiscursivo a sus proyecciones socioculturales en el **análisis de la ideología**.

Los sentidos ideológicos no resultan evidentes en una primera "lectura" del relato, pero, a pesar de su natural discreción y complejidad, sólo accesibles a quienes están en posesión de una notable "competencia lectora", confieren al discurso la capacidad de ejercer presión e influencia sobre el destinatario.

El análisis de la ideología se muestra productivo en los dos planos de la reflexión pragmática. En el **plano semiodiscursivo** abarca la descripción de los elementos técnicos de la construcción narrativa audiovisual (motivos, escenarios, tipos sociales, temas, etc.) en la medida en que denuncian su pertenencia a un sistema ideológico articulado de forma más o menos coherente. En el **plano sociocultural y contextual** se extiende también a la ponderación de las potencialidades no audiovisuales y extraficcionales de la narrativa.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, J. (et al.), *L'Esthétique du film*, París, Nathan, 1983.
- AUSTIN, J. L., *How to do things with words*, Oxford, The Clarendon Press, 1962. Versión española: *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*, Barcelona, Paidós, 1982.
- BARTHES, R. (et al.), *Poétique du récit*, París, Seuil, 1977.
- BELLOUR, R. y DUGUET, A. M., "Video", *Communications*, 48 (1988).
- BOOTH, W. C., *The Rethoric of fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961. Versión en castellano: *La retórica de la ficción*, Barcelona, Antoni Bosch, 1974.
- COMOLLI, J. L. y NARRONI, J., "Cinéma/Ideologie/Critique", *Cahiers du Cinéma*, 1, pág. 216 (oct. 1969); 2, pág. 217 (nov. 1969).
- GREIMAS, A. J. y LANDOWSKI, E., *Pragmatique et sémiotique*, París, C.N.R.S., 1983.
- LEBEL, J. P., *Cinéma et idéologie*, París, Éditions sociales, 1971.
- LEECH, G. N., *Explorations in semantics and pragmatics*, Amsterdam, John Benjamins, 1980.
- LÓPEZ QUINTAS, A., *Estética de la creatividad*, Madrid, Cátedra, 1977.
- MATTELART, A., *La internacional publicitaria*, Madrid, Fundesco, 1990.
- MORRIS, Ch., *Signos, lenguaje y conducta*, Buenos Aires, Losada, 1962.
- NICHOLS, B., *Ideology and the image. Social representation in the cinema and other media*, Bloomington, Indiana U.P., 1981.
- PARRET, H., "Les stratégies pragmatiques", *Communications*, 32 (1980), páginas 250 y ss.
- PÉREZ TORNERO, J. M., "Comunicación y pragmática: algunas de las dificultades de la sociosemiótica", *Investigaciones semióticas*, I, Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Madrid, C.S.I.C., 1986, págs. 429 y ss.
- PERICOT, J., *Servirse de la imagen (un análisis pragmático de la imagen)*, Barcelona, Ariel, 1987.
- RECANATI, F., *La transparence et l'énonciation. Pour introduire à la pragmatique*, París, Éditions du Seuil, 1979.
- REIS, C. y LOPES, A. C., *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1987.
- RUTHROF, H., *The reader's construction of narrative*, Londres, Routledge and K. Paul, 1981.
- RYAN, M.-L., "The pragmatics of personal and impersonal fiction", *Poetics*, X, 6 (1981), págs. 517 y ss.
- VALETTE, B., *Esthétique du roman moderne*, París, Nathan, 1985.
- VILCHES, L., *Manipulación de la información televisiva*, Barcelona, Paidós, 1989.
- WARNING, R., "Pour une pragmatique du discours fictionnel", *Poétique*, 39 (1979), págs. 321 y ss.
- WITTGENSTEIN, L., *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1967.
- VV. AA., "Los actos de discurso", título genérico de: *Communications*, 8 (1980).

El paradigma de la comunicabilidad

El discurso narrativo audiovisual, que no estriba en la existencia y consumo de un verdadero lenguaje, es un fenómeno comunicativo. El hecho de que los medios de comunicación audiovisual (cine, televisión, vídeo) hayan demostrado su plena capacidad para transmitir mensajes ha determinado que se haya confundido mensaje y lenguaje. La **comunicabilidad** como nuevo paradigma aplicable a la investigación del comportamiento lingüístico, tal como propone Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas*, permite considerar también al discurso audiovisual, sus interacciones y su uso, en la medida en que dan cuenta de su pertenencia al ámbito comunicativo, como un campo especial de aplicación del paradigma.

De manera análoga a lo que sucede con el lenguaje en opinión de Wittgenstein, también el discurso audiovisual es algo más que un mero instrumento de representación del mundo, y permite observar en su seno **estrategias del juego**. Esto significa que el uso cotidiano del discurso narrativo audiovisual permite una gran diversidad de acciones e interacciones (autor/lector, narrador/narratorio, personaje/personajes, etc.) que se realizan de acuerdo con determinadas reglas. Estas reglas son, en el lenguaje, de índole contractual e institucional, y en el discurso audiovisual, de índole poética y estilística.

El sistema lingüístico en el discurso audiovisual

Pero el discurso audiovisual no puede renunciar a su perentorio compromiso con el sistema lingüístico, porque la palabra escrita y hablada (intertítulos, documentos, monólogos, diálogos y comentarios) constituye una fachada esencial del sistema narrativo audiovisual. En este sentido resultan perfectamente aplicables al análisis de la palabra las investigaciones de la escuela filosófica de Oxford, conocida como *Ordinary Language Philosophy* (filosofía del lenguaje corriente), donde sobresalen los trabajos de Austin con el embrión de una teoría de los actos del habla (*speech act*), desarrollada posteriormente por Searle. Si en algún caso resulta pertinente demostrar que la significación de un fragmento verbal no debe ser reconstruida únicamente en virtud de su inmanencia lógica o lingüística, es en el audiovisual narrativo, por cuatro razones fundamentales:

a) Su discurso estriba también en una sustancia verbal de la expresión.

b) La palabra hablada describe en él, como ningún otro sistema signifiante, esa dimensión comunicativa que caracteriza el uso del lenguaje.

c) La palabra es en el discurso audiovisual un elemento insustituible para señalar esos parámetros que definen la interacción dinámica entre interlocutores, enunciado y contexto.

d) La palabra comparece comprometida con la imagen en la configuración de un único discurso.

Los dos planos de la reflexión pragmática

La pragmática narrativa, dominio particular de la semiótica narrativa, se ocupa de la configuración y comunicación del discurso en cuanto fenómeno interactivo. No se agota, pues, en la actividad del emisor sobre el receptor y puede ser concebida en dos planos: semi-discursivo (inmanente) y sociocultural (contextual e ideológico).

1. Plano semi-discursivo:

a) La "complicidad" constructiva

La pragmática se interesa por los resultados en la producción de textos narrativos, en cuanto prácticas que inciden en el ámbito social e ideológico (**efectos perlocutorios**). Se trata de efectos previstos por el autor/emisor, porque el relato audiovisual no es entregado al espectador como un objeto acabado sino como un **objeto-propuesta**, que admite completar su construcción y sentido mediante la complicidad de diferentes lecturas.

b) Los géneros

La pragmática narrativa supone también que el relato audiovisual es indisoluble de la existencia de los géneros narrativos, como éstos lo son del contexto histórico-cultural donde se originan e inscriben. Los géneros implican y comunican significados de índole axiológica e ideológica. Su dimensión pragmática estriba en el hecho de que, actuando de una u otra forma sobre el oyente/espectador, tienden a modificar sus valores de referencia y sus comportamientos.

2. Plano sociocultural (contextual e ideológico)

a) La situación comunicacional: condiciones de producción, difusión y consumo del audiovisual narrativo

En la producción, difusión y consumo del audiovisual narrativo la sociedad pone en juego sus filtros, sus elipsis, sus consignas, sus tabúes, sus dictados y sus mecanismos de represión (censura). Las

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTARCO, G., *Il metiere del critico*, Milán, 1962.
- ARISTÓTELES, *Poética*, Madrid, Gredos, 1974. Edición trilingüe por Valentín García Yebra.
- , *Retórica*, Madrid-Instituto de Estudios Políticos, 1971.
- BARTHES, R., "Rhétorique de l'image", *Communications*, 4 (1964), págs. 40 y ss.
Versión en castellano: "Retórica de la imagen", en VV.AA., *La semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, págs. 15 y ss.
- BOOTH, W. C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Chicago U.P., 1960. Versión en castellano: en Barcelona, Bosch, 1974.
- , *The Rhetoric of Irony*, Chicago, University of Chicago Press, 1974. Versión en castellano: en Madrid, Taurus, 1986.
- BOUSOÑO, C., *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1976.
- BURCH, N., *Praxis du cinéma*, París, Gallimard, 1969. Hay versión española en Madrid, Fundamentos, 1970.
- CICERÓN, M.T., *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1981.
- CRESSOT, M., *Le style et ses techniques*, París, PUF, 1974.
- CULLER, C., *La poética estructuralista*, Barcelona, Anagrama, 1979.
- DUBOIS, J. (et al.), *Rhétorique Générale*, París, Larousse, 1970.
- FERNÁNDEZ PELAYO, H., *Estilística*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1981.
- FONTANIER, P., *Les figures du discours*, París, Flammarion, 1968.
- GARCÍA NOBLEJAS, J. A., *Poética del texto audiovisual*, Pamplona, Eunsa, 1982.
- GROUPE M., "Iconique et plastique, sur un fondement de la rhétorique visuelle", *Revue d'Esthétique*, 1/2 (1979), págs. 173 y ss.
- , *Rhétorique générale*, París, Éditions du Seuil, 1982. Hay versión española en Barcelona, Paidós, 1987.
- GUIRAUD, P., *Essais de stylistique*, París, Klincksieck, 1970.
- HORACIO, "Arte Poética", *Obras completas*, Barcelona, Planeta, 1986.
- JAKOBSON, R., *Questions de poétique*, París, Seuil, 1973.
- MISSAC, P., "Aspects de la dispositio rhétorique", *Poétique*, 55 (1983), páginas 318-342.
- PRIMEAU, R., *The Rhetoric of Television*, Nueva York, Longman, 1979.
- QUINTILIANO, *L'institution oratoire*, París, Belles-Lettres, 1980.
- SUHAMY, H., *Les figures de style*, París, P.U.F., 1981.
- TODOROV, Tz., *Critique de la critique*, París, Éditions du Seuil, 1984.
- VV. AA., *Poétique du récit*, París, Éditions du Seuil, 1977.

Tema 9

La pragmática narrativa

Sumario: La dimensión pragmática del discurso audiovisual.- El paradigma de la comunicabilidad.- El sistema lingüístico en el discurso audiovisual.- Los dos planos de la reflexión pragmática.- El plano semiodiscursivo: La "complicidad constructiva" y los géneros.- El plano sociocultural: La situación comunicacional. Narratividad e ideología.

La dimensión pragmática del discurso audiovisual

Charles Morris (1938) atribuye tres dimensiones al proceso semiótico:

- **sintáctica** (relación formal de los signos entre sí),
- **semántica** (relación de los signos con sus *designata*) y
- **pragmática** (relación de los signos con sus intérpretes y usuarios).

La Narrativa Audiovisual prescinde de una consideración rigurosa de la **dimensión sintáctica**, puesto que su configuración discursiva no se atiene a la regulación de un lenguaje estrictamente tal. Por otra parte la **dimensión semántica** coincide con el estudio de la historia narrativa que es el significado del texto audiovisual. Dejando de lado el hecho de que la imagen no pueda ser considerada como un verdadero signo, la realidad es que intervenir en configuraciones discursivas es una de sus capacidades históricamente más demostradas y acreditadas. Tiene pleno sentido, por consiguiente, hablar de una **dimensión pragmática del discurso audiovisual**, aunque para ello sea preciso adoptar algunas cautelas.

- A la capacidad, el arte y la técnica de establecer un problema corresponde la *inventio*. Es el dominio de la idea argumental que configura la historia; el dominio de la **temática**.
- A la capacidad, el arte y la técnica de distribuir la materia corresponde la *dispositio*. Es el dominio de las **estrategias del discurso**.
- A la manera personal de hacer lo uno y lo otro corresponde la *elocutio*. Es el dominio de la **estilística**.
- Al recuerdo y la firme retención del asunto y del discurso (incluida la *dispositio*) corresponde la **memoria**. Para Cicerón la **memoria** es el “fundamento de todo el edificio” narrativo.
- A la evolución y progreso del discurso, circunstancialmente determinado, corresponde la *actio*. La acción es, en opinión de Cicerón, la “luz” del relato.

La Narrativa Audiovisual no ha encontrado aún el camino para un desarrollo de la *dispositio rhetorica*, entendida como una poética del discurso, con su vertiente normativa (preceptiva) y su vertiente creativa. Los numerosos manuales sobre la “teoría y técnica del guión” han coincidido más hasta ahora en su voluntad ordenancista que en la aplicación de estrategias y metodologías válidas para el desarrollo de la creatividad.

La *inventio*, injustamente considerada hasta ahora como mera compilación de los “lugares comunes”, reclama de la Narrativa Audiovisual, como conjunto metódico de saberes, un desarrollo de la **temática** o **tematología** (búsqueda y tratamiento de la idea narrativa, el tema, la tesis, la idea básica, la unidad dramática y el argumento). La *elocutio* está demandando el desarrollo paralelo de las figuras retóricas aplicadas al dominio audiovisual (de ellas se ha responsabilizado hasta ahora exclusivamente la publicidad) y también a la contemplación del audiovisual narrativo en sus dimensiones estilísticas.

Los códigos retóricos de la imagen

El repertorio normativo de la vieja retórica, que ha dado origen a la poética moderna, dispone de sus propios códigos. Aplicados al universo de la imagen, Umberto Eco ha clasificado los elementos del código retórico en:

- **figuras** (metáforas, metonimias, sinécdoques...), que se comportan como “tropos de dicción”;
- **premisas** (que son “semas” iconográficos); y
- **argumentos** (concatenaciones sintagmáticas, dotadas de poder de razonamiento, de prueba y de discurso).

Los narradores tienen la posibilidad no sólo de disponer de esos códigos sino también de innovar ese **corpus** convencional, gracias a

una propuesta aceptable de sus propios idiolectos y particularidades estilísticas.

La invención narrativa

La poética narrativa proporciona al autor algunos instrumentos capaces de evaluar el contenido y la expresión del mensaje narrativo en cinco aspectos o niveles de la creatividad:

1. **Capacidad heurística:** Grado variable en que el autor posee la facultad de concebir ideas y de generar alternativas, sobre las que poder tomar una decisión creativa. En este sentido, pueden contraponerse el alto grado en que tal capacidad aparece en Samuel Fuller en contraste, por ejemplo, con John Ford, Howard Hawks o Yashuhiro Ozu.

2. **Capacidad asociativa:** Grado variable en que el autor posee la facultad de evadirse de los sistemas de denotación de las imágenes (visuales y auditivas) para proponer con claridad a los oyentes/espectadores sentidos connotados y para articular las imágenes en “figuras” y “semas iconográficos” (códigos de primero y segundo nivel en la retórica audiovisual), de acuerdo con aquella recomendación de don Ramón María del Valle Inclán: “¡Ay de aquel escritor, que no une dos palabras, que nunca estuvieron juntas!”.

3. **Libertad asociativa:** Grado variable en que cada autor posee la facultad de eludir el mandato de todos los elementos restrictivos, que de hecho condicionan su capacidad de crear: el dictado de la experiencia, de los rituales, de la pertenencia a la “tribu”, del sistema educativo, de la religión, de la política y, en suma, de las ideologías. El grado máximo de libertad asociativa conduce a una poética de la ruptura.

4. **Originalidad combinatoria:** Grado variable en que cada autor posee la facultad de cohesionar, completar y contraponer las imágenes generando estructuras, a la vez narrativas y dramáticas, de un modo claro pero estadísticamente menos probable (“argumento” o código de tercer nivel en la retórica audiovisual).

5. **Capacidad estratégica:** Grado variable en que cada autor posee la facultad de concebir un “programa narrativo”, de hacerlo aceptable para su “lector”, de combinar las marchas, de llevarlo a su realización del modo más entretenido, de ordenar todos los elementos disponibles para la resolución final del conflicto (acción resolutoria) con la mayor participación (complicidad), con la mayor sorpresa y el mayor deleite.

La poética y las propiedades del acto narrativo

En la organización de la Narrativa Audiovisual, la poética da razón de una triple propiedad natural del acto narrativo: su condición de actividad normativizada, su naturaleza creativa y, en cuanto tal, su condición de libre. La poética como disciplina reguladora de la actividad narrativa compagina norma y libertad porque, lejos de todo afán constrictivo, al tiempo que describe el precepto de modo indicativo, invita a su transgresión. Constituye una "teoría" (la teoría de las reglas del bien contar) dando al término "teoría" el significado que le conceden los lingüistas americanos: un modelo hipotético de descripción. Lo más productivo de la poética es la libertad de violar sus normas. Era el consejo que daba Picasso a los alumnos de dibujo: ir primero a las academias para aprender a dibujar y así tener después la satisfacción de hacer lo contrario de lo que les han enseñado.

Lo que la estilística aporta a la poética es la consideración de la vertiente subjetiva del emisor en el acto de narrar. Puede haber una "poética teórica", pero no una estilística: la estilística es siempre concreta, particular y subjetiva.

Poética y retórica: su identidad en el discurso de la imagen

La retórica audiovisual está llamada a cumplir su función, conservando los rasgos esenciales que le atribuyó la tradición grecolatina, desde Platón y Aristóteles a Cicerón, Horacio y Quintiliano.

La retórica fue concebida desde sus orígenes como el "arte de persuadir" y, en cuanto tal, pasó a Cicerón y Quintiliano y de aquél al *De Magistro*, de San Agustín. El discurso pertinente de la retórica es el discurso persuasivo, o, si se prefiere, el discurso dialéctico.

En el trivium medieval la retórica se estudiaba junto a la lógica y a la gramática, y a partir del Renacimiento constituye una especie de teoría del discurso precientífico, considerado como marcado por el contexto cultural en el que se desarrolla. En el Renacimiento se prefigura el concepto moderno de la retórica gracias a la obra de Francisco Sánchez de las Brozas (*El Brocense*) († 1601) considerado por Menéndez Pelayo el "padre de la filosofía del lenguaje".

Carl I. Hovland, de la Universidad de Yale, junto con Yanis, Kelley, Sherif, Rosenberg y otros, han actualizado esa dimensión en trabajos meritorios como *Communication and Persuasion. Order of Presentation in Persuasion*, resultado de investigaciones llevadas a cabo en las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos, para las cuales se produjo una serie de películas "suasorias" sobre los orígenes de la

S. G. M. Nathan Maccoby, profesor de la Universidad del Estado de Oregón y de la de Boston y luego miembro, como Hovland, del Instituto de Comunicación de la Universidad de Stanford, comenzó a hablar en los años 50 de la "Nueva Retórica Científica" que ha prestado contribuciones inestimables al desarrollo científico de la comunicación audiovisual en la publicidad.

Roland Barthes ha tomado postura en el problema contemporáneo de una "retórica de las imágenes" y concibe la retórica en este caso como el conjunto de los connotadores; la parte significativa de la ideología. Piensa Barthes que las retóricas varían por su sustancia (sonido articulado, imagen, etc.) pero no necesariamente por su forma. Es, pues, perfectamente posible aplicar a la imagen los principios de la retórica clásica. Incluso quizá es inevitable hacerlo porque en opinión de Barthes es probable que exista en el dominio de lo humano una sola "forma retórica", común al sueño, a la literatura y a la imagen.

La "retórica de la imagen" es específica en cuanto que está sometida a las exigencias físicas de la visión, diferente de las exigencias fonatorias, por ejemplo. Pero es general en la medida en que las "figuras" no son nunca más que relaciones formales de elementos. Pueden encontrarse en el dominio de la imagen algunas de las figuras ya señaladas por los antiguos y los clásicos. Barthes piensa que los connotadores discontinuos de la imagen están relacionados, actualizados, "hablados", a través del sintagma de la denotación. A partir de esta idea, sin duda discutible, sostiene que la retórica clásica debe ser repensada en términos estructurales y va demasiado lejos cuando se plantea la posibilidad de establecer una retórica general o lingüística de los significantes de connotación, válida, no sólo para el sonido articulado, sino también para la imagen.

El tomate significa "italianidad" por metonimia; de la secuencia de tres escenas (café en grano/café en polvo/café saboreado) se desprende por simple yuxtaposición una cierta relación lógica comparable al asíndeton. Entre las metáforas o figuras de sustitución de un significativo por otro, la que proporciona a la imagen el mayor número de sus connotadores es quizá la metonimia, y entre las parataxis (figuras del sintagma) domina el asíndeton.

Su afinidad en cuanto saberes prácticos

La poética, como una de las partes fundamentales de la Narrativa Audiovisual se relaciona íntimamente con la retórica. La poética y la retórica son para Aristóteles saberes que remiten a la acción. Con independencia del modelo narrativo que se elija, la poética audiovisual encuentra en las partes de la vieja retórica su remota ascendencia práctica:

1. Genericidad (arquitextualidad = pertenencia a un género);
2. Transtextualidad
 - Paratextualidad (relación del texto con su título, subtítulo, contexto externo, productora, lugar de publicación, etc.);
 - Intertextualidad (citas, alusiones, homenajes, etc.);
 - Hipertextualidad (relaciones de imitación/transformación entre dos textos, o entre un texto y un estilo, o entre un texto y la fuente);
 - Metatextualidad (relaciones entre un texto y su comentario, tradición del comentario universitario).

BIBLIOGRAFÍA

- ASTRE, G. y HOARAU, A. P., *El universo del western*, Madrid, Fundamentos, 1973.
- BASSETS, L., "Quatre apunts sobre semiòtica radiofònica", *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, 7/8 (1983), págs. 179 y ss.
- COMA, J. y LATORRE, J. M., *Luces y sombras del cine negro*, Barcelona, Fabregat, 1981.
- COSTA, A., *Saber ver el cine*, Barcelona, Paidós, 1988.
- ESSLIN, M., "The Television series as folk epic", en BIGSBY, C.W.E. (ed.), *Super-culture. American popular culture and Europe*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green, 1975, págs. 190 y ss.
- GABALLA, G. A., *Narrative in Egyptian Art*, Mainz, Zabern Verlag, 1976.
- GRANT, B. K. (ed.), *Film Genre: Theory and Criticism*, Londres, Methuen, 1977.
- GUBERN, R. y PRAT, J., *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*, Barcelona, Tusquets, 1979.
- HERNANDEZ LES, J. A.: Voz "Géneros audiovisuales", en VV. AA., *Diccionario de Ciencias y Técnicas de la Comunicación*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1991.
- HERNANI, P., *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.
- HILL, A., *Imagine: histoires séquentielles en photos*, París, Éditions de l'École, 1974.
- KRONENBERG, L., *La littérature narrative d'imagination, des genres littéraires aux techniques d'expression*, París, P.U.F., 1971.
- MOREIRA, J.P., "Telenovelas. A propósito da cultura de massas", *Revista Critica de Ciências Sociais*, 4/5 (1980), págs. 47 y ss.
- SARTIN, St., *A Dictionary of British Narrative Painters*, F. Lewis, Leigh-on-Sea, 1978.
- SILBERSTONE, R., *The Message of Television: Myth and Narrative in Contemporary Culture*, Londres, Heineman Educational Books, 1981.
- STEDMAN, R. W., *The serials. Suspense and drama by installment*, Norman, University of Oklahoma Press, 1977.
- TODOROV, Tz., *Les genres du discours*, París, 1978.
- VV.AA., *Intertextualités*, número monográfico de *Poétique*, 27 (1976).

Tema 8

La poética narrativa

Sumario: Poética, crítica y retórica.- La poética y las propiedades del acto narrativo.- Poética y retórica: su identidad en el discurso de la imagen.- Su afinidad en cuanto saberes prácticos.- Los códigos retóricos de la imagen.- La invención narrativa: capacidad heurística, capacidad y libertad asociativas, originalidad combinatoria y capacidad estratégica.

Poética, crítica y retórica

Toda obra narrativa audiovisual puede ser considerada como la manifestación de una estructura abstracta mucho más general, de la que cada relato, como pensaba Todorov, sería únicamente una de las realizaciones posibles. Desde este punto de vista, la poética difiere de la crítica en que aquélla se propone el estudio de la estructura abstracta, mientras ésta apunta al análisis y comentario de las realizaciones concretas. La cuestión retórica del audiovisual narrativo queda instalada, en cambio, en el problema básico y radical de la existencia de un verdadero "lenguaje audiovisual" y en la posible existencia de códigos en los sistemas de connotación. Frente al término *to gramma* con que los clásicos designaban a la unidad del lenguaje formalizado y regulado por la **gramática** o *ars bene loquendi*, aparecía el término *to rema* que expresaba, en cambio, el lenguaje regulado por la **retórica** o *ars bene dicendi*. En Aristóteles "decir bien" es convencer mediante pruebas; en Platón, es persuadir diciendo la verdad.

laridades (*reality show*) de distintos géneros. Lo ficcional se alimenta de lo histórico, lo biográfico se dramatiza (docu-drama), lo periodístico se “ficcionaliza” (Nuevo Periodismo), etc. Esta situación, al margen de la existencia de **géneros puros**, ha determinado la aparición de **géneros mixtos**, que responden a patrones complejos y dificultan la taxonomía.

Los criterios taxonómicos de los géneros

En la determinación de los criterios prácticos que deben presidir la construcción taxonómica de los géneros han de tomarse algunas cautelas:

1. Sincrónicamente la diferencia entre los géneros no puede hacerse sólo a partir de características formales o temáticas.
2. Diacrónicamente hay que examinar las relaciones de un texto dado con otros textos del mismo género.
3. El proceso requiere pasar de la “categoría analítica” a la “regla de producción discursiva” y de ésta a la “categoría cultural” (antropológica, etnográfica, ideológica, etc.).

Otras características de los géneros cinematográficos

En los géneros cinematográficos se dan, además, entre otras, las siguientes características:

- a) **Connotaciones del sector producción:** La clasificación en géneros responde, en efecto, a exigencias del *studio system*. Representa una diferenciación de los “productos” filmicos en respuesta a las peculiaridades y demandas del mercado.
- b) **Implicaciones con el star system:** Las políticas de producción permiten asociar la suerte de los estudios a los contratos de las “estrellas”. Así, la pareja formada por Fred Astaire y Ginger Rogers, reina en el género de los musicales, aparece ligada a la suerte de la RKO a partir de *Flying Down to Rio* (*Volando hacia Río de Janeiro*, 1933), de Thornton Freeland. Igualmente en algunos filmes iniciales de la época del sonoro, como *Drácula* (1931), de Tod Browning, y *Frankenstein*, (*El Doctor Frankenstein*, 1931), de James Whale, la Universal impuso a Bela Lugosi y Boris Karloff, respectivamente, como estrellas del género.
- c) **Rasgos de identidad estilística:** Las políticas de producción, uno de cuyos rasgos fundamentales y manifiestos era esa interacción entre géneros y estrellas, reunían también otras características, como particulares modos de organizar el trabajo de los

directores, guionistas, escenógrafos y productores ejecutivos, hasta tal punto que, a propósito de los filmes musicales de los años 40 y 50, cabe hablar de un estilo MGM, como cabe hablar de un estilo Universal para el cine negro.

- d) **Motivos icónicos:** Michael Wood, en su magnífica obra *America in the Movies* (1975), se refiere, por ejemplo, a la presencia obsesiva de los espejos en el sistema representativo del cine negro de los años 40 y 50. Wood atribuye a este motivo una doble función: combinar realidad y apariencia y, al mismo tiempo, servir de signo del cine mismo, en su natural condición de manipulador de las imágenes.
- e) **Motivos narrativos:** Los géneros cinematográficos, como los literarios y las tradiciones de los mitos y narraciones populares, han llegado a configurar en virtud de la recurrencia, una serie de elementos antonomásicos (personajes-tipo, acciones y escenarios espaciales y temporales) que pueden ser considerados como característicos. Así, como ha demostrado Campari, el héroe típico del melodrama desempeña la función del “amor imposible” y el de la comedia, la del “amor conquistado”. *Gone with the Wind* (*Lo que el viento se llevó*, 1939), de Victor Fleming es, por ejemplo, un melodrama estructurado sobre el tema del “amor imposible”, el de Escarlata (Vivien Leigh) por Ashley (Leslie Howard).

Taxonomía intergéneros y niveles de textualidad

Klaus Hempfer en su *Gattungstheorie* (*Teoría de los géneros*, 1973) ha distinguido cuatro elementos de gran utilidad para la taxonomía intergéneros:

- a) Los modos de escritura (*Schreibweisen*), que corresponden a “situaciones de enunciación”;
- b) Las especificaciones de los modos (*Typen*). Así en el género narrativo se dan la narración en primera persona, en tercera, la narración homodiegética, extradiegética, etc.;
- c) Los géneros en cuanto realizaciones históricas concretas (*Gattungen*): el romance, la novela, la epopeya, etc.;
- d) Los subgéneros o especificaciones en los géneros (*Untergattungen*): picaresca, etc.

La pertenencia de un relato determinado a un género concreto revela, como ha puesto de manifiesto Jean-Marie Schaeffer, su “arquitecturalidad”, pero, al mismo tiempo, revela también el nivel de una serie de relaciones textuales. Schaeffer, en su obra *Del texto al género*, acota y define esa doble dimensión de este modo:

mente en el intento de una “poética de la ruptura” y de la transgresión. La taxonomía intergéneros introduce en el contenido de la historia la existencia de factores que operan por antonomasia (personajes-tipo, acciones-tipo, escenarios-tipo, etc.) en cada uno de los géneros. Estos elementos actúan fundamentando criterios diferenciales prácticos en la construcción narrativa, por ejemplo, en la predesignación y lectura del personaje del héroe en el *western*, el cine negro o el cine de terror, etc.

Para la pragmática, la taxonomía intergéneros da razón de los modelos de producción textual. Proporciona a los emisores (autores, narradores, actores) pautas o patrones de la producción discursiva y a los destinatarios (oyentes/espectadores) cánones para hacer al texto más legible y predecible y para asumir mejor su complicidad de “lectores”.

El género es un concepto normativo (regulador de las relaciones diacrónica y sincrónica de los relatos) y es a la vez un hecho convencional porque es un “hecho textual”. No hay género sin texto, pero hay textos sin género, o porque el género no es identificable (o no tiene regularidad o, si la tiene, no es observable), o porque los elementos códicos del texto remiten a diversos géneros, que se neutralizan entre sí. Esto último acontece con frecuencia creciente, no sólo en el cine contemporáneo, sino también en la televisión.

Las funciones del género

Los géneros desempeñan diversas funciones:

- a) **Cognitiva:** Actúan como sistemas de reconocimiento y ayudan a la identificación de los relatos audiovisuales.
- b) **Taxonómica:** Permiten distinguir y clasificar conjuntos de relatos.
- c) **Iconológica:** Subrayan el compromiso del texto con el contexto y su condición de síntoma o símbolo de una cultura dada.
- d) **Poética:** Contribuyen a la creación narrativa, proporcionando referencias acerca de los elementos-tipo del contenido de la historia que adquieren valor antonomástico en cada género (acciones, escenarios, personajes, etc. en el cine de terror, en el cine fantástico, en el *western*, etc. Una vez identificado el género, esos elementos-tipo se convierten en criterios constructivos.
- e) **Sistémica:** Las regularidades de género hacen previsible el sistema narrativo.
- f) **Pragmática:** Los géneros hacen más legible al texto porque contribuyen a reconducir el conjunto de expectativas de los destinatarios. En la definición de los géneros de la radio y la te-

levisión, por ejemplo, conceptos como “mosaico”, “*ratings* de audiencia”, “contenedores”, “basura”, “palimpsesto”, “*prime time*”, etc. remiten a las condiciones particulares de producción, difusión y consumo.

- g) **Hermenéutica:** Hacen al texto narrativo más legible y comprensible en la medida en que se ven validadas las expectativas del lector.
- h) **Estética:** Permiten establecer una verosimilitud propia de un género particular. Existe un “efecto-género”, que actúa diacrónicamente (de relato a relato) por la permanencia de un mismo referente diegético y por la recurrencia de escenas “típicas”. En el *western*, por ejemplo, el código del honor del héroe o el modo de los actuar de los indios aparecen como verosímiles por un doble motivo: se han mantenido fijos durante un periodo y han sido respetados y reconducidos de filme en filme de una manera ritual.
- i) **Ideológica:** Cada género es el indicio de una particular “visión del mundo” y, en cuanto tal, aparece cargado de determinados valores. El género ejerce su función ideológica por ser un constructo cultural, que tiene una doble dimensión: histórica y antropológica. El *western* representa el modelo de desarrollo expansionista y colonialista de los Estados Unidos.

Particularidades de los géneros

El desempeño de estas funciones de los géneros implica estas particularidades:

1. Resultan de una constatación y descripción empíricas;
2. Ocupan una posición intermedia entre lo universal (el audiovisual narrativo) y lo particular (un relato singular en un sistema semiótico concreto: tal filme, tal pieza de radio, tal obra de televisión).
3. Suponen una relativa capacidad constrictiva (tanto la elección de un género como el grado de fidelidad o transgresión de sus requerimientos son algo opcional).
4. Actúan en los códigos de tercer nivel del relato (los otros dos son el nivel lingüístico y el retórico-semiótico).
5. Aportan indicios contextuales de la raigambre histórica, cultural e ideológica de los relatos audiovisuales. De hecho se ha superado el valor intemporal que poseía la noción de género en la poética clásica.
6. En la cultura actual, caracterizada por la “extraterritorialidad de los signos” (J. Bardavío) y la “contaminación de los géneros”, es frecuente que una obra audiovisual sea capturada por regu-

demos citar la posibilidad de que la información icónica, que se registra en el soporte, esté constituida por imágenes estáticas o dinámicas, puedan acumularse significantes visuales y sonoros, puedan manipularse o no las dimensiones espacio-temporales, permitan un verdadero discurso secuencial, autoricen o no la modulación cromática de los significantes, permitan solamente imágenes analógicas, digitales o combinadas, etc.

No parece pertinente seguir exclusivamente criterios especulativos para la clasificación del relato audiovisual en función de los soportes. La taxonomía narrativa, sin renunciar a éstos, adopta criterios pragmáticos. Se propone responder a la presunta existencia (frecuentemente invocada por los autores audiovisuales) de novelas "muy cinematográficas", piezas teatrales "muy radiofónicas", cuentos "muy televisivos" y pronto la imagen digital los llevará a hablar de relatos "muy sintetizables, digitalizables o virtualizables". La respuesta implica el análisis previo de las condiciones de producción, difusión y "lectura", impuestas por la naturaleza de los medios y soportes.

La taxonomía intergéneros

En el dominio audiovisual los géneros fundan un criterio de clasificación, no exento de ambigüedad y arbitrariedad. La razón última hay que buscarla en el hecho de que el género designa una clase particular de discurso narrativo que se vale de criterios de naturaleza sociolectal y no de criterios de naturaleza científica. En su origen esos criterios sociolectales remiten o a clasificaciones fijadas de hecho en sociedades de fuerte tradición oral, que expresan su modo de entender el *ordo mundi*, o a la que pomposamente se ha llamado "teoría de los géneros", invocada por sociedades menos tradicionales y que en realidad no tiene de verdadera teoría sino el nombre. Lo que en definitiva ha puesto de manifiesto esa presunta "teoría de los géneros" en sus aplicaciones y resultados paradójicos y hasta contradictorios, ha sido el relativismo de las culturas, por un lado; y el grado de intencionalidad axiológica, que subyace a la clasificación propuesta por una "cultura dada" en un momento determinado, por otro.

En nuestro moderno contexto cultural europeo, la "teoría de los géneros" se solidariza con dos tipos de criterios de clasificación:

- a) una **teoría clásica**, que estriba en definiciones no científicas de la "forma" y el "contenido" de los discursos (la comedia, la tragedia, etc.); y
- b) una **teoría moderna**, que prima el modo de concebir la realidad o de categorizar los discursos narrativos.

Atendiendo al modo de concebir la realidad, el criterio de clasificación elegido por la teoría moderna ha sido la referencia a los distin-

tos "mundos posibles" (géneros terroríficos, de fantasía, de ciencia-ficción, etc.). Atendiendo a los elementos pertinentes para categorizar los discursos narrativos, se ha hablado del género de humor, del musical, del *western*, etc.

Es patente que la Narrativa Audiovisual precisa en este dominio de un nuevo esfuerzo taxonómico. El carácter no científico de esos criterios determina el hecho de que, como ha subrayado Rafael Lapesa en su *Introducción a los estudios literarios*, la diferencia entre los géneros no tiene límites tajantes y muchos tipos de obras no se dejan clasificar con facilidad. Esta afirmación es particularmente pertinente en el dominio de la narrativa audiovisual. Refiriéndose a ella, los autores suelen hablar de los géneros con una alarmante ambigüedad. Algunos, como Juan A. Ramírez, en sus *Anotaciones semiológicas para una gramática del relato icónico*, parece identificar géneros con soportes. Nos parece mejor orientado Román Gubern cuando sostiene que todo género es, por definición, un estereotipo cultural. La taxonomía intergéneros aplicada al relato audiovisual está llamada a introducir una clasificación refinada y modalizada. Con evidente exageración algunos han hablado de una "gramática inductiva de los géneros". Mejor podría hablarse de un repertorio de regularidades específicas y observables en la caracterización de los géneros, que actúa en el conjunto de los relatos audiovisuales a la manera de un hipercódigo de referencia. El análisis de contenido y su tratamiento estadístico informatizado podría determinar el valor de proximidad/distancia, fidelidad/infidelidad, pureza/impureza, etc. de relatos particulares respecto al repertorio-tipo.

El sentido práctico de la taxonomía intergéneros

B. Croce, que en un principio redujo la utilidad de los géneros a la de un catálogo clasificador, reclamó a partir de su crítica al siglo XVIII la necesidad de una "historia estructural" de los géneros narrativos. Efectivamente los géneros del relato audiovisual son modelos de visión del mundo (*Weltanschauungen*) que en su codificación remiten a la historia y a la ideología. En cuanto tal modelo de contenido antropológico e ideológico, los géneros son una representación connotada y manipulada del mundo real, puesto que éste, a diferencia del universo de ficción sobre el que actúan los géneros, es, como afirma Robert Scholes, ideológicamente neutral. El servicio que la taxonomía intergéneros presta a la Narrativa Audiovisual se concreta en el dominio de la poética y en el de la pragmática.

Para la poética la taxonomía intergéneros supone un marco de referencia de gran ayuda para la capacidad inventiva y creativa (heurística, asociativa, combinatoria y estratégica) de los autores, especial-

Baldelli demuestra en este punto una visión estrecha y provinciana acerca del audiovisual narrativo. Parece un poco más centrado en el problema Gonzalo Torrente Ballester, cuando, a raíz de la adaptación de su novela *Los gozos y las sombras* a la televisión, afirmaba: "Me he convencido de que es absolutamente imposible trasladar a la imagen lo que es específico de la palabra". Tampoco parece recomendable por servil el criterio de Luis Alcoriza cuando recomienda a los adaptadores que se pregunten: ¿Qué hubiera hecho el autor, si tuviera que emplear este lenguaje?... Este ejercicio profético, es, además de inútil, imposible. ¿Fidelidad?... ¿a quién, a qué?... ¿A cuál de las infinitas dimensiones de la identidad y estética literarias? El texto escrito no exige otra fidelidad que la de ser leído con libertad y creatividad. Lo demás son dominios extraterritoriales.

BIBLIOGRAFÍA

- BALDELLI, P., *Film e opera letteraria*, Padua, Marsilio Editore, 1964. Hay versión castellana en La Habana, Ediciones ICAIC, 1966.
- BRETZ, R., *A Taxonomy of Communication Media*, Nueva York, Rand Corporation U.S.A., S. A.
- CEBRIAN HERREROS, M., *Introducción al lenguaje de la televisión. Una perspectiva semiótica*, Madrid, Pirámide, 1978.
- FUZELLIER, E., *Le langage radiophonique*, París, IDHEC, 1975.
- GENETTE, G., *Introduction a l'architexte*, París, Éditions du Seuil, 1979.
- GUBERN, R., *El lenguaje de los cómics*, Barcelona, Península, 1972.
- LINTVELT, J., *Essai de typologie narrative. Le "point de vue"*, París, José Corti, 1981.
- METZ, Ch., *Langage et Cinéma*, París, Éditions Albatros, 1977. Hay versión castellana en Barcelona, Planeta, 1973.
- NÚÑEZ LADEVEZE, L., *El lenguaje de los media*, Madrid, Pirámide, 1979.
- ROPARS-WUILEUMIER, M. C., *De la littérature au cinéma*, París, Armand Colin, 1970.
- USPENSKI, B. A., *A poetics of composition. The structure of the artistic text and typology of a compositional form*, Berkeley, University of California Press, 1973.

Tema 7

Taxonomía intersoportes e intergéneros

Sumario: La taxonomía intersoportes.- La taxonomía intergéneros.- El sentido práctico de la taxonomía.- Las funciones del género: cognitiva, taxonómica, iconológica, poética, sistémica, pragmática, hermenéutica, estética e ideológica.- Particularidades de los géneros.- Los criterios taxonómicos de los géneros.- Taxonomía intergéneros y niveles de textualidad.

La taxonomía intersoportes

La existencia de un nuevo medio presupone la existencia de nuevos tipos de soportes materiales. La distinta naturaleza de los medios determina una distinta lectura del mensaje narrativo: una lectura directa, en aquellos medios cuyo soporte y terminal se confunden e identifican (fotografía, cómic, gliptografía, fotonovela, etc.) y una lectura "asistida" en el caso de aquellos medios, entre cuyo soporte y terminal se introducen otros elementos del canal: en el caso del cine, por ejemplo, entre la película (soporte) y los terminales (pantalla y altavoz) se introducen un lector (proyector), vehículos (cables de sonido, etc.).

Es claro que los medios, como ha subrayado Herhard U. Heidt en su ensayo sobre la *Taxonomie des media*, no son un fin en sí. En nuestro caso son instrumentos puestos al servicio de una función narrativa.

La taxonomía nos ayuda a definir las variables en términos de atributos específicos, de modo que permitan describir al detalle las posibilidades narrativas concretas de la imagen y el sonido en cada uno de ellos. Como ejemplos de este tipo de variables analíticas po-

El guión escrito, si se da, supone una plural transcodificación:

- La conversión de la propuesta literaria en una descripción indicativa de la estructura y de la forma del contenido de la historia.
- Descripción indicativa de la significación de la configuración discursiva (significados de las imágenes, significación de las escalas de los planos, de los movimientos de las cámaras, descripción de los gestos, de los escenarios, etc.).
- Consignación escrita y literal de lo que ha de ser texto verbal proferido (sistema denotativo, connotativo, expresivo y pragmático de los monólogos, diálogos y comentarios).
- Conversión de esa particular literatura en principio técnico y normativo para una poética textual audiovisual. La propuesta escrita expresa el modo concreto en que han de comportarse el realizador, sus delegados y los intérpretes en sus decisiones constructivas. El guión es, por tanto, la formulación de un *know how*. Se ha exagerado, en general, el grado constrictivo (variable de un autor a otro) de ese repertorio de normas.

b) Las adaptaciones

Los criterios diferenciales para una clasificación de los relatos, atendiendo a la índole de sus lenguajes, son objeto del interés creciente de narratólogos y teóricos de la literatura, como Claude-Edmonde Magny. El problema de la existencia de una superestructura narrativa parece haber quedado resuelto en alguno de sus dominios provincianos (el cuento y el mito, por ejemplo) a partir de Vladimir Propp y de Lévi-Strauss respectivamente. Parece que Don Juan no es patrimonio exclusivo de Tirso ni de Zorrilla y que Frankenstein no lo es de Dawley, ni de Smiley, Florey, Whale, Neill, Strock o Fischer.

La taxonomía interlenguajes está llamada a introducir un poco de rigor en los aspavientos del **pré-cinéma** francés y sus aledaños, propensos a confundir, hasta el abuso, coincidencia con causalidad en las relaciones entre la literatura y el cine (Leglise, Fuzellier, etc.) o entre la literatura y la radio (Angel Ara).

Grandes narradores fílmicos, como S. M. Eisenstein y D. W. Griffith han hallado en la literatura los fundamentos del discurso narrativo audiovisual. Eisenstein encuentra en *Madame Bovary*, de Flaubert, una magnífica lección de "montaje de diálogos"; en *Bel Ami*, de Maupassant, un caso admirable de "montaje sonoro"; y en *Oliver Twist*, de Dickens, el origen del "montaje paralelo". Griffith dice a propósito de la novela *El grillo del hogar*, de Dickens: "Por extraño que parezca, de ahí arrancó la cinematografía".

La taxonomía interlenguajes coopera eficazmente a afirmar la identidad y dignidad estéticas del texto audiovisual, superando el

falso problema de la presunta "fidelidad" exigible a todo texto audiovisual originado en otro texto previo (versión, traducción, adaptación, etc.), cualquiera que sea su naturaleza (literario, icónico, sonoro, audiovisual, etc.).

c) La migración de motivos

En todo **transfert narrativo** (versión, traducción, adaptación, etc.), se da una "migración de motivos" narrativos de una estructura lingüística a otra, o, al menos, a otra estructura significativa. Se supone que en esa migración el o los motivos se modifican en razón, no sólo de la sustancia significativa o expresiva, sino también de la estructura de significación. El motivo puede verse alterado al pasar, por ejemplo, de un filme a otro del mismo autor. Se supone también que en esa conducta tráfuga del motivo se originan algunos fenómenos, que Jan Bialostocki designó con el nombre de **contaminación icónica**. Un texto griego, traducido por Alberti, nos da a conocer una pintura de Apeles, en la que se basó Botticelli para componer su cuadro de *La Calumnia*. La taxonomía interlenguajes como parte fundamental de la Narrativa Audiovisual señala un fecundo derrotero en investigaciones análogas sobre el relato audiovisual en relación con sus motivos originantes.

Los iconólogos de la escuela de Warburg (y en especial Emmanuel Loewy) iniciaron a comienzos de siglo un estudio sobre la *Typenwanderung* (mutación de "tipos"), intentando sistematizar los efectos hipotéticos de ese complejo proceso, que va desde las "reinterpretaciones degradatorias", a las reinterpretaciones por descomposición del motivo original, por adición de nuevos motivos, por simple alusión, etc.

En una situación de proliferación de soportes audiovisuales, como es la que caracteriza a la época actual, el fenómeno del **transfert** se ha generalizado y popularizado (del cómic al cine, de la foto-novela a la radio, de la literatura a la televisión, de la imagen analógica del cine a la imagen sintética de los relatos virtuales, etc.).

Pio Baldelli, después de intentar una tipología de las adaptaciones en su obra *El cine y la obra literaria*, concluye:

Es absurdo indignarse por ciertas degradaciones sufridas por las obras maestras en la pantalla, al menos en nombre de la literatura. Por muy aproximadas que sean las adaptaciones, no pueden dañar al original en la estimación de la minoría, que la conoce y aprecia. En cuanto a los ignorantes, o se conformarán con el cine, o les entrarán ganas de conocer el modelo, y eso se habrá ganado para la literatura.

latos, cuya acción no llega filtrada por ninguna conciencia personal y carecen propiamente de un centro de orientación. En el caso del “tipo neutro” la acción es captada como “objetivamente” por una cámara. Los “planos” narrativos, en fin, definen el posicionamiento del lector: plano perceptivo/psíquico, verbal, espacial y temporal.

5. La tipología cultural soviética

La tipología soviética, y en particular la de Boris Uspenski, que, junto con Yuri Lotman, es uno de los representantes principales del estructuralismo soviético de la escuela de Tartu, no se centra sólo en la obra literaria sino que establece paralelos con otras formas de arte (cine, teatro, discurso cotidiano, etc.).

Uspenski sitúa la noción de “punto de vista” (posicionamiento del autor, a partir del cual se produce la narración o descripción) en cuatro niveles: plano evaluativo-ideológico, plano fraseológico (verbal), plano espacio-temporal y plano psicológico. Sobre todos ellos establece un “punto de vista interno” y un “punto de vista externo”. Sirve de base a la tipología de Lintvelt, con la diferencia de que éste excluye como específico el plano ideológico. Se funda para ello en dos razones:

a) que la interpretación ideológica asumida por un narrador o un actor puede darse en cualquiera de los otros planos; y

b) que el valor ideológico de la obra narrativa se desprende de su estructura de conjunto y no tiene por qué estar ligada a un tipo narrativo determinado.

Uspenski distingue cuatro formas narrativas y combina dos criterios en el “punto de vista”: interno/externo y fijo/variable:

Forma-1: fijo/externo;

Forma-2: fijo/introspección de un personaje + extrospección de otros personajes;

Forma-3: variable sucesivo + introspección de un personaje variable + extrospección de otros personajes (“monoscopia”); y

Forma-4: variable simultáneo + percepción simultánea de varios personajes (“poliscopia”).

Uspensky, como puede apreciarse, más que una verdadera tipología, lo que construye es un modelo de análisis del “punto de vista”.

Los criterios taxonómicos del relato audiovisual

La Taxonomía narrativa en sus aplicaciones al relato audiovisual, caracterizado, no por su temática, sino por su complejidad discursiva, precisa de tres criterios fundamentales:

a) los que se derivan de la función y peculiaridades de las diferentes sustancias expresivas;

b) los que se derivan de la pluralidad y diversidad de los soportes; y

c) los que afectan a la problemática de los géneros.

Taxonomía interlenguajes

En el universo audiovisual la existencia de un nuevo medio no comporta la existencia de un nuevo lenguaje, por más que se hayan empeñado en ello los numerosos militantes del debate, hoy superado, de la “especificidad”. No hay tantos lenguajes como medios. Un lenguaje es un sistema de signos y éstos son independientes del soporte material y del medio que los vehiculan.

Sin embargo, en el dominio narrativo audiovisual y en cada uno de sus sistemas particulares de significación (cine, radio, televisión, vídeo, etc.) intervienen varios lenguajes estrictamente tales (el escrito, el hablado, el gestual...) y otros connotativos y menos propios (lenguaje icónico, fotogramático, musical, de los planos, angulaciones, etcétera).

La taxonomía interlenguajes da cuenta de los numerosos fenómenos que se presentan en el universo de la poética y de la significación audiovisual por el hecho de esa existencia, simultánea o transformacional. Se pregunta por la forma, función y resultado de las interafectaciones de esos sistemas plurales de comunicación y significación.

De una manera singular y primordial se pregunta en este contexto por el problema del **transfert narrativo**, originado por un cambio de lenguaje, aplicado a tres casos concretos: el guión, la adaptación y el comportamiento migratorio de los motivos narrativos.

a) El guión

El **guión audiovisual** es una propuesta escrita y un subgénero literario (no estrictamente indispensable en cuanto “escrito”) que tiene vocación suicida, puesto que su destino es quedar subsumido, “transustanciado”, en texto audiovisual.

Las tipologías narrativas

Tipología narrativa es toda clasificación o tentativa de clasificación sistemática de las modalidades del relato audiovisual. Las clasificaciones tipológicas operan de dos modos:

a) procuran sistematizar las ocurrencias recogidas en el vastísimo **corpus** de las narrativas audiovisuales (“cine de actores”, “cine de acción”, “radiocrónica”, “docudrama”, etc.);

b) por vía hipotético-deductiva intentan prever las virtudes de estructuración de la narrativa, a partir de sus propiedades modales de base.

De acuerdo con estos dos modos de clasificación, los autores que se han ocupado del relato literario (especialmente Lintvelt) enumeran las siguientes tipologías narrativas:

1. La tipología inductiva anglosajona

Norman Friedman y sobre todo Percy Lubbock parten de una lectura analítica de cierto número de textos para establecer sus tipologías por vía inductiva. Atendiendo a razones prácticas, Norman Friedman sostiene, por ejemplo, que la noción fundamental de la teoría narrativa es el “punto de vista”. La tipología anglosajona carece, sin embargo, de una sólida base metodológica de carácter teórico, capaz de ese refinamiento y esa decantación pormenorizados de los tipos narrativos fundamentales y de las innumerables subformas y variantes posibles, que ha caracterizado, por ejemplo, a la tipología francesa de base semiológica.

2. La combinatoria tipológica alemana

Cada uno de sus principales representantes (Erwin Leibfried, Wilhelm Füger y Franz K. Stanzel) ha elaborado su propia tipología, pero tienen en común el hecho de haberla fundado sobre un **juego combinatorio de criterios narrativos**: la “perspectiva narrativa” y la “forma gramatical” (Leibfried); la “posición narrativa”, la “profundidad de la perspectiva narrativa” y la “forma gramatical” (Füger); y la “persona”, la “perspectiva” y el “modo narrativo” (Stanzel).

3. La tipología estructuralista checa

Lo que caracteriza a su principal representante (Lubomir Doležel) es su disconformidad con el empeño de abordar la tipología narrativa a partir únicamente de analogías con el fenómeno lingüístico y literario. De ese enfoque mimético han surgido conceptos antropomorfos (narrador, personaje, etc.) que en su opinión no dan verdadera razón de la esencia del relato. El relato es una conjunción de planos verbales y superverbales destinados a producir un efecto estético. Una tipología verdadera, es decir, práctica y productiva, debe englobar a la vez **formas** (discurso del narrador - discurso de los personajes en correlación dinámica) y **funciones** primarias u obligatorias y secundarias u opcionales (de acción, de representación, de interpretación y de control).

Son funciones primarias u obligatorias en el narrador la representación y el control; en el personaje, la acción y la interpretación. Son funciones secundarias u opcionales: en el narrador, la interpretación y la acción; en el personaje, el control y la representación. Las formas verbales son: expresivas en el locutor, alocutivas en el “alocutario” o interlocutor y referenciales en sus relaciones con el referente.

La tipología checa distingue una estructura profunda y una estructura de superficie. La estructura profunda queda configurada por el encadenamiento y la alternancia del discurso del narrador con el discurso de los personajes. En la de superficie las cosas se complican: el discurso del narrador (DN) y el de los personajes (DP) pueden revestir formas variadas, llamadas respectivamente “modos narrativos” y “modos del discurso de los personajes”.

La tipología de Doležel se basa en la creencia poco consistente de que el narrador se sirve siempre del DN y los personajes del DP.

4. La tipología francesa

La tipología francesa (contemplada en su más conspicuo representante, Jaap Lintvelt) se centra en las formas, tipos y planos narrativos básicos. Las formas básicas son la “narración homodiegética” y la “heterodiegética” que se distinguen en que la función del narrador que cuenta la historia se incluye en ella como actor o no se incluye, respectivamente. Los “tipos narrativos” son los centros por los que se orienta el lector, oyente o espectador. Si ese centro de orientación es el narrador, se origina el “tipo autorial”, si son los actores, el “tipo actorial”. Lintvelt añade todavía un “tipo neutro” para referirse a los re-

- ECO, U., *La estructura ausente*, Barcelona, Ariel, 1979.
- , "La estructura narrativa en Fleming", *Proceso a James Bond*, Barcelona, Fontanella, 1964.
- LOTMAN, Y. M., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ediciones Istmo, 1978.
- MABLY, "L'historien, le romancier, le poète", "Le texte de l'histoire", *Poétique*, 49 (1982), págs. 5 y ss.
- PARRET, H., "Les stratégies pragmatiques", *Communications*, 32 (1980), páginas 250 y ss.
- PIZARRO, N., *Análisis estructural de la novela*, Madrid, Siglo XXI, 1970.
- RICOEUR, P., "La fonction narrative", *La narrativité*, París, Éditions du CNRS, 1980, págs. 49 y ss.
- TODOROV, Tz., "Structural Analysis of Narrative", *Novel*, 3, otoño (1969), páginas 70 y ss.
- WARNING, R., "Pour une pragmatique du discours fictionnel", *Poétique*, 39 (1979), págs. 321 y ss.

Tema 6

La taxonomía narrativa: las tipologías. La taxonomía interlenguajes

Sumario: El concepto de taxonomía.- Las tipologías narrativas.- La tipología inductiva anglosajona.- La combinatoria tipológica alemana.- La tipología estructuralista checa.- La tipología francesa.- La tipología cultural soviética.- Los criterios taxonómicos del relato audiovisual.- La taxonomía interlenguajes (el guión, las adaptaciones y la migración de motivos).

Concepto de la taxonomía

En la Narrativa Audiovisual la taxonomía es un término fiel a su sentido tradicional. Es una "teoría de las clasificaciones". Aceptando algunas de las propiedades que le han reconocido algunos etnolingüistas, como Conlin, la taxonomía puede ser entendida también como un principio de organización paradigmática (basada en oposiciones) del discurso narrativo.

La pertinencia de un sistema de clasificaciones no depende sólo de su lógica interna y de su coherencia formal, sino también de su utilidad. Una buena **taxonomía** no sólo es aquella que se limita a "ordenar materiales", sino aquella que, además, categoriza, es decir, ordena también el pensamiento sobre esos materiales.

En este sentido la taxonomía incluye dos elementos fundamentales: la construcción de las tipologías y la determinación de los criterios generales de clasificación de los relatos.

presiden su construcción. La tarea que se propone es "rehacer el proceso creativo" y "revivir la experiencia" poética de la creación audiovisual.

Es ecléctico en el sentido de que asume la contribución positiva de cada uno de los modelos anteriores y trata de superar sus limitaciones. El modelo semiológico (más allá de su logomaquia terminológica y de su excesivo prurito de progresivo refinamiento racionalista, clasificatorio y analítico con frecuencia de dudosa utilidad práctica), ha supuesto una aportación terminológica y conceptual, que ha permitido un avance insospechado en el estudio de los fenómenos literarios y audiovisuales. El pragmático reconoce esta deuda impagable, pero se desmarca del modelo semiológico en dos aspectos: su fe ciega en la imagen visual y auditiva como signos capaces de fundar un verdadero lenguaje, cuyo referente es el mundo natural, y su "subjetivismo crítico" a ultranza que le lleva a desinteresarse por la poética.

El modelo estructuralista ha supuesto un progreso muy considerable acerca del carácter orgánico del texto narrativo, pero se ha limitado a una gramática de la historia, ha sucumbido a la tentación inmanentista y no ha prestado atención suficiente a factores esenciales como el contexto y la dimensión pragmática del discurso.

El modelo pragmático es la representación de un tipo particular de organización discursiva, que incluye a la invención y a la creatividad entre sus componentes y relaciones esenciales. Tiene, por tanto, una irrenunciable vocación práctica. En cuanto tal, su problema es saber cómo compatibilizar el grado exigible de construcción formalizada que requiere todo modelo, con su carácter inventivo, poético y pragmático.

No es inmanentista (como el estructuralista) ni hace referencia a criterios lógicos o gnoseológicos, sino a criterios de uso y, en cuanto tal, su grado de obturación es mínimo. Es, además, un modelo "icónico-analógico", es decir, el acto narrativo, que constituye la "cosa representada" por el modelo, puede ser analizado de un modo intuitivo (no reflexivo) y, sin embargo, las distancias y dimensiones cuantitativas de las relaciones pueden ser calculadas con una relativa precisión, hasta el punto de que es posible aplicar a su objeto el análisis de contenido.

Muestra afinidades con el modelo fenomenológico en que no acepta apriorismos, afiliaciones escolásticas ni códigos constrictivos, y aplica la razón analítico-sintética libre para aclarar la naturaleza y comportamiento de los fenómenos narrativos. El discurso narrativo no halla en la Lingüística sino en sí mismo la razón de su código.

En su dimensión poética prima el sentido de la libertad creativa. Lejos de todo recetario, la inevitable preceptiva retórica se supedita siempre al libre juego de las estrategias del discurso e incluye siempre la invitación a su propia transgresión. Narrar es una forma de ser libres,

de ser capaces de llevar a los ojos propuestas de revoluciones prácticas sobre las condiciones de la existencia humana. El modelo pragmático promedia su interés por el plano de la historia y el plano del discurso y, en caso de tener que decantarse, lo haría del lado de éste.

De acuerdo con la "teoría de los juegos" (Neuman y Morgersten), el relato en su desarrollo va aconteciendo como un autodespliegue desinteresado, no condicionado por necesidades inmanentes de su estructura ni por fines extrínsecos; no supeditado a utilidades prácticas sino al gozo y belleza que proporciona el libre juego de su despliegue (Heidegger, Gadamer).

Su interés por las tipologías (y por el esquema como su forma visualizada) no acaba en el simple afán clasificatorio. La tipología es considerada como un instrumento insustituible, al servicio de la invención y la originalidad, en el conjunto de la narrativa audiovisual, donde la creatividad ha estado siempre dominada por la intuición.

El modelo pragmático muestra una clara preferencia por las condiciones de producción del discurso y por los efectos de su recepción/recreación. El fenómeno narrativo como decía Sartre (*Qu'est-ce que la littérature?*) es el encuentro y a veces la colisión de dos actos libres (el de la creación y el del consumo-recreador). Analizar es para el modelo pragmático "rehacer y revivir la experiencia creativa"; en definitiva, una experiencia lúdica. La adquisición de las "competencias" y "destrezas", tanto en el autor como en el lector de los relatos audiovisuales no se propone al fin sino ahondar en esas experiencias.

La tecnología informática nos ha situado ya a las puertas de una masiva recreación de relatos virtuales. El vídeo portátil dotado de numerosos efectos y prestaciones, asociado a la generación informática de imágenes sintéticas y a la creciente disponibilidad de los bancos de imágenes, permite una aplicación creativa (e interactiva) de la "teoría de los juegos" que necesita fundamentarse en programas de ordenador. El modelo pragmático está en condiciones de trabajar en esa dirección de futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- AYALA, F. de, *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*, Barcelona, Editorial Crítica, 1984.
- BARTHES, R. (et al.), *L'analyse structurale du récit*, París, Seuil, 1966. Versión en castellano: *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- DIJK, T. A. van, *Narrative Macro-Structures*, P.T.L., Logical and Cognitive Foundations, 1 (1976).
- , *Studies in the Pragmatics of Discourse*, La Haya, Mouton, 1980.
- DUCROT, O., "Analyses pragmatiques", *Communications*, 32 (1980), páginas 11 y ss.

- e) La estructura se articula con los conceptos de “oposición” y “pertinencia” y determina las nociones de “función” y “significado”. Significado es aquello que hace un elemento en el todo en que se integra y precisamente por integrarse;
- f) El análisis de las unidades se distribuye en **distintos niveles** (fonológico, morfológico, sintáctico, etc.) dando lugar a **nuevas unidades de análisis**.

Condiciones del modelo estructural

Lévi-Strauss enumeró las cuatro condiciones que requiere un modelo de análisis estructural. Ha de ser:

- **Sistemático:** Toda estructura presenta un carácter de sistema. Una modificación en cualquiera de sus elementos entraña una modificación en todos los demás.
- **Transformacional:** Todo modelo se refiere a un grupo de transformaciones, pero cada una de éstas corresponde a su vez a un modelo de la misma familia. Puede afirmarse, por tanto, que un conjunto de transformaciones constituye un grupo de modelos.
- **Prospectivo:** Las dos propiedades anteriores permiten predecir de qué manera reaccionará el modelo en el caso de que uno de sus elementos se modifique.
- **Productivo:** El funcionamiento del modelo ha de estar en condiciones de dar cuenta de todos los hechos observados.

Dos enfoques en el análisis estructuralista: enfoque heurístico y enfoque ontológico

El análisis estructuralista admite un enfoque heurístico u operativo y un enfoque ontológico.

- a) El **enfoque heurístico u operativo** considera el texto narrativo como un “constructo” mental, como un “modelo” que resulta de la confrontación de fenómenos diversos, sometidos a un proceso de abstracción, para inferir a partir de él el conjunto de reglas invariables que los rigen. La tarea del análisis consiste, por consiguiente, en reconducir el objeto concreto a ese patrón mental o “modelo uniformizador”, sin prestar especial atención a la singularidad del propio texto.

El análisis es **inductivo**. Se propone como tarea la comparación de extensos **corpus** de textos para inferir de ahí la estructura/modelo de la narrativa. Es lo que hizo Vladimir Propp.

- b) El **enfoque ontológico** considera el texto narrativo como un “objeto”, cuya organización interna lo configura como un

“todo”. La tarea del análisis consiste, por consiguiente, en una “descripción” de las unidades y relaciones que intervienen en ese “objeto textual totalizado”. Como diría un escolástico es un análisis con fundamento *in re*.

El análisis es axiomático, hipotético-deductivo y descriptivo. La estructura designa la organización específica de cada texto: sus elementos funcionales y pertinentes (acciones, personajes y escenarios). La tarea analítica se propone buscar una hipótesis que después tendrá que ser validada empíricamente mediante el análisis de textos narrativos concretos. Es lo que hicieron después de Propp, Barthes, Bremond, Greimas o Larivaille en su búsqueda de una “lengua universal de la narrativa”.

Limitaciones del modelo estructuralista

El modelo estructuralista privilegia el **plano de la historia** en detrimento del plano del discurso. En esto difiere del modelo semiológico. Es verdad que algunos estructuralistas incluyen también la “perspectiva narrativa” y la “voz” (plano del discurso) entre las unidades estructurales del relato.

A diferencia del marxismo, el estructuralismo no se ha interesado de modo especial por las articulaciones externas o contextuales, ni por las condiciones de producción del discurso narrativo.

Ha relegado la reflexión metódica sobre categorías fundamentales, como el personaje y el espacio, que al fin han merecido la atención de la Semiología.

No hay mecanismos de control que aseguren la pertinencia de la selección de las unidades estructurales operada por el analista. “Pertinencia” tiene un rigor que le confiere la competencia de los “hablantes” en Lingüística. Pero en el análisis textual lo que define a los elementos pertinentes, como sostiene U. Eco, es siempre una hipótesis de interpretación global anterior a la descripción de la obra.

El modelo pragmático

Los modelos mostrados hasta ahora son el resultado del pensamiento analógico. Por ello su valor no pasa de ser indicativo y referencial, pero en conjunto supone una ingente contribución de racionalidad y de agudeza para quienes se propongan la tarea práctica de la creación de relatos audiovisuales.

El pragmático es un modelo de carácter inductivo. Parte del análisis de los textos narrativos audiovisuales para inferir las reglas que

Tema 5

Los modelos fenomenológico, estructuralista y pragmático

Sumario: El modelo fenomenológico.- El modelo estructuralista: origen y principios fundamentales.- Condiciones del modelo estructural.- Enfoques en el análisis estructuralista: el enfoque heurístico y el enfoque ontológico.- Limitaciones del modelo estructuralista.- El modelo pragmático.

El modelo fenomenológico

Paul Ricoeur aplicó el modelo fenomenológico a sus reflexiones sobre la **narratividad** y sobre el análisis narrativo en un seminario que dirigió en 1977 en el contexto de una serie de investigaciones sobre los “discursos no descriptivos” (discurso de la acción, de la ficción, del relato y de la temporalidad).

El fenomenológico, aplicado al análisis de lo audiovisual por Marshall McLuhan, Jean Baudrillard, Juan Cueto o Edgar Morin, no es un método absolutamente estructurado. Es más bien una actitud de reflexiva contemplación del hecho narrativo, tal como aparece en la riqueza plena de su presencia y de sus relaciones con todo lo humano. El fenomenólogo muestra una doble predilección: la totalidad y el contexto. Supone en el analista una actitud abierta sin apriorismos mentales, sin filias escolásticas, sin predominio de ninguna autoridad moral. Es el libre ejercicio de la intuición personal. Es la práctica ejercitación de la fe en la propia capacidad intelectual, al margen de lo tangible, mensurable y demostrable. Así es como Jacques Collette ha analizado el discurso narrativo y sus interafectaciones con el

“juego del tiempo”; así es como Raphael Celis, profesor de la Universidad de San Luis, de Bruselas, ha contemplado el tiempo de la lengua y el tiempo del discurso; así es, en fin, como el propio Ricoeur ha relacionado los relatos histórico y de ficción.

El modelo estructuralista. Sus orígenes

El origen real del modelo estructuralista está en la teoría literaria de los formalistas rusos, para los cuales el objeto de la ciencia literaria es la descripción inmanente de la “obra considerada en sí misma”. La obra considerada como un todo consiste en una “forma verbal”, es decir, en la capacidad de integrar dinámicamente materiales diversos, correlacionados entre sí. Gracias a esta naturaleza “formal” de la obra como un “todo”, todos los elementos comienzan a desempeñar una “función” y ésta produce un “significado”. El significado para el formalismo es, por tanto, “eso que un elemento hace en el todo en que se integra”.

El modelo estructuralista tiene su origen también en la teoría lingüística de F. de Saussure. En *Curso de Lingüística General* defiende la lengua como “sistema de unidades interdependientes”. Tanto los formalistas como Saussure no hablaron de “estructura” sino de “forma”. El término “estructura”, que hasta el siglo XVII fue referido únicamente a la arquitectura, aparece con el sentido moderno en el Círculo Lingüístico de Praga.

Principios fundamentales del modelo estructuralista

El modelo estructuralista incluye como fundamentales los principios siguientes:

- a) **Prioridad de la obra narrativa**, considerada en sí misma **como conjunto** (dimensión inmanentista) y no en consideraciones fragmentarias (prioridad de las partes sobre el todo) o foráneas (análisis psicológicos, sociológicos, ideológicos, etc.).
- b) El texto narrativo como **conjunto orgánico** consta de elementos diversos, pero éstos reciben todo su peso y significación de aquél.
- c) La obra narrativa no es una suma aleatoria, sino una integración orgánica de unidades de análisis que se distinguen y delimitan entre sí, ateniéndose al **principio de “invariancia relacional”**.
- d) El **conjunto** no equivale, por tanto, a la suma de las partes que lo integran sino que es **de naturaleza cualitativamente diferente, anterior a ellas y generador de su sentido**.

- b) **Sujeto actualizado** (el sujeto aparece ejerciendo la competencia); y
 c) **Sujeto realizado** (el sujeto aparece después de llevar a cabo su "programa", que supone de hecho su vinculación con el objeto de valor).

Estos tres modos de existencia afectan igualmente a la comparencia del objeto:

1. **Objeto virtual** (su estatuto modal es el de "ser-querido" y en su vínculo con el sujeto aparece como una proyección del **querer ser** de éste;
2. **Objeto actualizado** (su estatuto modal es el de **hacer-poder** y en su vínculo con el sujeto aparece como una proyección del **poder-poder** (ejercicio práctico de la competencia) de éste;
3. **Objeto realizado** (su estatuto modal es el de "ser tenido" como objeto de valor y en su vínculo con el sujeto aparece como la proyección de su **ser/tener/poder/valer**.

El actancial es un modelo eminentemente a-crónico. Insiste en la dimensión configuracional (proceso narrativo) pero no toma en cuenta suficientemente la dimensión secuencial, indispensable para entender cabalmente el fenómeno narrativo.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, R. (et al.), *L'analyse structurale du récit*, Seuil, París, 1966 (*Communications*, 8, 1966). Versión en castellano: *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970 (primera edición).
- BREMOND, Cl., "Le modèle constitutionnel de A. J. Greimas", *Sémiotica*, 5, págs. 362 y ss.
- , "El mensaje narrativo", en VV.AA.: *La Semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, págs. 71 y ss.
- COURTES, J., *Introduction à la Sémiotique narrative et discursive*, París, Hachette, 1976.
- ECO, U., *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Turín, Einaudi, 1984.
- GREIMAS, A. J., *Du sens. Essais sémiotiques*, París, Ed. du Seuil, 1970.
- , "Pour une théorie des modalités", *Langages*, 34 (1976), págs. 90 y ss.
- , *La Semiótica del texto. Ejercicios prácticos*, Barcelona, Paidós, 1983.
- GRUPE D'ENTREVERNES, *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979. Existe una versión castellana en Madrid, Cristiandad, 1982.
- JONES, D. B., "Quantitative Analysis of Motion Pictures Content", *Public Opinion Quarterly* (1942), págs. 411 y ss.
- LÉVI-STRAUSS, Cl., *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1968.
- METZ, Ch., *Langage et cinéma*, París, Albatros, 1977.
- MORRIS, Ch., *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona, Paidós, 1985.
- PLECY, A., *Grammaire élémentaire de l'image*, París, Marabout, 1971.
- PRADA OROPEZA, R., "El modelo constitucional en Greimas", *Semiosis*, 3 (1979), págs. 69 y ss.

PROPP, Vl., *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1971.

REIS, C. y LOPES, A. C. en *Dicionário de Narratologia*, Lisboa, Almedina, 1987, pág. 74.

TODOROV, Tz., *Grammaire du Decameron*, La Haya, 1970.

- **prueba principal o decisiva** (el sujeto conquista el objeto mediante una confrontación con el anti-sujeto); y
- **prueba glorificante** (el sujeto ve reconocida y sancionada la acción que ha llevado a cabo).

Objeto es aquello que el sujeto quiere alcanzar. En la relación sujeto/objeto se origina una estructura narrativa de doble signo:

- a) **polémica** (competición de dos sujetos por un mismo objeto). En ésta al papel del sujeto se opone el de un anti-sujeto; y
- b) **contractual o transaccional** (acuerdo o intercambio de objetos entre sujetos).

El objeto, considerado a nivel macroestructural, califica, caracteriza y determina el significado del sujeto, como si fuera un predicado. Por ejemplo, X (sujeto) en conjunción con dinero o sexo (objeto).

Destinador/destinatario

Son términos relativos impostados sobre el eje de la **comunicación narrativa** e investidos por la modalidad del **saber**. El Destinador es la instancia que comunica al destinatario/sujeto un **objeto de naturaleza cognitiva** (el conocimiento del acto que debe cumplir). El destinador es al mismo tiempo promotor de la acción del sujeto e instancia que sanciona su actuación (en el cuento maravilloso, por ejemplo, con la recompensa final del héroe).

Ayudante/oponente

Son términos relativos que designan el papel desempeñado por los actores, que ayudan al sujeto a realizar su **programa narrativo**. El ayudante asume el **papel actancial** (es decir, propio de los actores o actuantes) de cooperar con el sujeto en la realización de su "programa narrativo". El oponente a su vez asume el papel de dificultarla o impedirlo. La modalidad que define al ayudante es el **poder-hacer** y al oponente, el **no-poder-hacer** del sujeto. Ayudante y oponente pueden aparecer en el texto narrativo de dos formas: como actores individualizados o como afirmación/negación de la "competencia" total o parcial del sujeto (fuerza, astucia, valentía, etc.). En la práctica el "oponente individualizado" muestra una clara analogía con el anti-sujeto puesto que ambos asumen una función de antagonistas.

Las competencias del "actor"

Se entiende por "competencia de un actor" la capacidad del sujeto para ejecutar el "programa" que tiene encomendado. Hay tres tipos de **competencia**:

- a) **competencia de determinación**: El sujeto tiene claro si debe o no actuar;
- b) **competencia de conocimiento**: El sujeto sabe cómo hacerlo;
- c) **competencia de poder**: La relación de fuerzas es claramente favorable al sujeto para poder actuar.

En el relato audiovisual no siempre aparecen las binas S/O, D/D y A/O claramente opuestas y diferenciadas. En el cine negro, por ejemplo, el personaje de la chica es al mismo tiempo **objeto** de la encuesta, **ayudante** del héroe y **oponente** de éste (ella lo planea todo y va sembrando el camino de pistas falsas). En ocasiones, como sucede en *Río Bravo* (1958), de Howard Hawks, la función correspondiente al **sujeto** es asumida por varios personajes: en este caso concreto, el *sheriff* y sus tres ayudantes.

Las modalidades

Greimas distingue en la narrativa dos tipos de predicados: del **ser** (predicados de estado) y del **hacer** (transformaciones narrativas). Hay **modalidad**, hablando en términos generales, cuando dos predicados (del "ser" o del "hacer") tienen entre sí una relación tal que el uno es modificado por el otro. Estos predicados elementales pueden combinarse dando origen a otros del tipo **hacer-ser**, **hacer-hacer**, etcétera. Modalidad es, pues, lo que modifica a un predicado. La modalidad viene a introducir un apreciable grado de complejidad sintáctica y semántica en los enunciados narrativos. Greimas considera que, además de los enunciados elementales (**ser** y **hacer**), los predicados que desempeñan un papel más importante en la organización semiótica de la narrativa son "querer", "deber", "poder" y "saber". A partir de estos conceptos ya es posible entender los tres modos de existencia semiótica.

Los tres modos de existencia semiótica

En cuanto "sujetos del hacer" narrativo, los sujetos asumen en el texto tres modos de existencia semiótica:

- a) **Sujeto virtual** (el sujeto aparece en el texto antes de la adquisición de la competencia para desarrollar su "programa narrativo");

Premisas metodológicas del modelo semiológico

El modelo semiológico parte de dos premisas metodológicas:

- a) todo cuanto existe es dialéctica significativa y, en consecuencia, texto, puro texto;
- b) su análisis progresivamente refinado prima por encima de cualquier otro, el imperio de la razón subjetiva que constituye su verdadera premisa filosófica.

A la luz de estos dos postulados el modelo semiológico se ha mostrado particularmente fecundo en los análisis del discurso narrativo. El modelo semiológico no aspira a darnos una visión cabal y omnicomprendiva del objeto (la significación narrativa) sino a dar razón de un conjunto de rasgos previamente establecidos como “pertinentes”, es decir, como “focalizados” por el analista en razón de que su objeto de observación ha de responder a un solo punto de vista constante, extensivo a todos los objetos que estudia y facultativo.

Rasgos diferenciales

A diferencia del fenomenológico, el modelo semiológico está muy bien estructurado y posee una metodología propia. El analista comienza por definir el **corpus**, colección finita de materiales narratológicos, previamente determinada de modo inevitablemente arbitrario y subjetivo de acuerdo con el “principio de pertinencia”.

El **corpus** de análisis debe ser finito, pero bastante extenso, para esperar razonablemente que sus elementos saturarán un sistema completo de semejanzas y diferencias. En este sentido aspira a la exhaustividad. Debe ser también lo más homogéneo posible, lo que no resulta fácil tratándose del análisis de relatos audiovisuales notablemente complejos.

Cuando la heterogeneidad se hace insoslayable, se la reduce mediante una interpretación estructural. El análisis semiológico prefiere conjuntos sincrónicos y procede mediante una decantación comparativa, progresivamente refinada, de observaciones pertinentes sobre el objeto, siguiendo distintos niveles. El método semiológico tiene los criterios de valoración probablemente más afinados de todas las ciencias humanas.

El “principio de pertinencia” provoca en el analista una situación de inmanencia (el sistema se observa desde el interior).

El modelo actancial

Quienes han diseñado modelos de análisis inspirados en Propp han partido, como éste, de la hipótesis de que existen algunas formas universales de organizar la narración y han creído que la existencia de esos suprarrelatos, que sirve sin duda para explicar fenómenos como la migración o **transfert** de motivos narrativos, les autorizaba a aplicar el modelo proppiano al análisis de textos narrativos complejos, como es el caso del texto audiovisual. En esto se han equivocado. Las funciones proppianas parecen conformarse con la fachada superficial de la narratividad, sin entrar en el análisis de las estructuras profundas del relato, como pretenden Dumézil o Lévi-Strauss.

Convencido de esta limitación, A. J. Greimas se aparta de Propp y de Souriau e introduce un punto de inflexión, que da lugar al modelo mal llamado **actancial**. Greimas hereda el término de Tesnière, para el cual el verdadero nudo de la frase es el verbo y, consecuente con esta apreciación, propone un modelo de análisis del relato, no basado en un número preciso de funciones sino en los actuantes. El actancial es un modelo particular de análisis semiológico y, en cuanto tal, una versión semiótica del modelo comunicacional.

El sistema y el proceso narrativos en el modelo actancial

El modelo constituye un sistema, cuyo pivote central es la relación **sujeto/objeto**, que Greimas completa con otras dos: **destinador/destinatario** y **ayudante/oponente**. Para la existencia del sistema basta que tales relaciones sean evocadas, con independencia de que sean o no puestas en práctica. El paso de sistema a proceso equivale a la puesta en práctica de esas relaciones.

Sujeto/objeto

Son términos correlativos. El sujeto es el operador de las transformaciones que (a nivel de la macroestructura) configuran el desarrollo narrativo. El sujeto está caracterizado por una relación de **deseo**, correspondiente a la modalidad del **querer**. Sujeto es “el que quiere el objeto”. Esta **relación de transitividad** (sujeto-objeto) es la que funda la **sintaxis de la narrativa**. La sintaxis estriba en la articulación de tres secuencias (las “pruebas”) que tienen una misma estructura:

- **prueba cualificante** (el sujeto adquiere la competencia modal para poder actuar);

Tema 4

Los modelos comunicacional y semiológico. El modelo actancial

Sumario: El modelo comunicacional.- El modelo semiológico.- El modelo actancial.- Sistema y proceso en el modelo actancial: sujeto/objeto, destinatario/destinatario, ayudante/oponente.- Las modalidades.- Los tres modos de existencia semiótica.

El modelo comunicacional

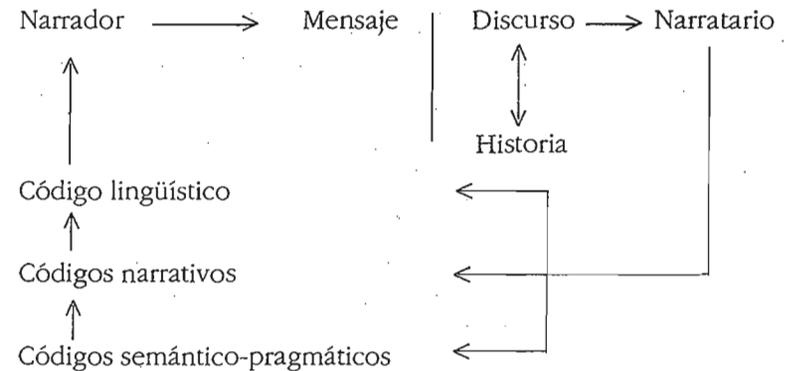
Que el hecho narrativo pueda ser contemplado como un fenómeno comunicativo resulta obvio simplemente a partir de su propia etimología: *narro*, como forma causativa del arcaico *gnarus* significa “dar a conocer”, “hacer saber”, es decir, “comunicar”.

La comunicación puede definirse genéricamente como un proceso que se hace responsable del “paso de una **señal** (lo que no equivale necesariamente a un **signo**) de una fuente a través de un transmisor, a lo largo de un canal, hasta un destinatario”. Así la define Umberto Eco.

El fenómeno narrativo se asocia a un tipo particular de proceso comunicativo. El narrador (entidad de ficción diferente del autor concreto) es la fuente de la comunicación narrativa. En cuanto tal, articula (valiéndose de una representación discursiva) el mensaje (la historia) de la cual transmite cierto conocimiento al narratario. El narratario es a su vez una entidad intratextual de ficción, distinta del lector concreto. La comunicación se integra así en la dinámica de la **comunicación/significación**, puesto que la “señal” no se reduce a un

simple estímulo sino que requiere en el destinatario una “respuesta interpretativa”.

Para que fluya la comunicación narrativa es preciso que el narrador y el narratario compartan los códigos que estructuran el relato: lingüísticos, narrativos (focalización, organización temporal, etc.) y semántico-pragmáticos (estrategias persuasivas, argumentativas, códigos ideológicos, etc.). La vertiente comunicacional del relato se hace más comprensible en este esquema de Reis-Lopes:



El modelo semiológico

El lingüista suizo Ferdinand de Saussure, profesor de la Universidad de Ginebra, comprendió que la lengua es un “sistema de signos”, pero no el único. A título de ejemplo mencionó el alfabeto de los sordomudos, los ritos simbólicos, las formas de urbanidad y las señales militares. En consecuencia previó la necesidad de una “ciencia que estudiase la vida de los signos en el seno de la vida social”. En atención a su etimología (*sémeion* = signo) la llamó “Semiología” y la definió como la ciencia que enseña “en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que los gobiernan”. La Lingüística es, por tanto, una parte de la Semiología y el ámbito lingüístico es el origen y procedencia del modelo semiológico. El norteamericano Charles S. Peirce estudió los signos desde un punto de vista lógico y bautizó el enfoque de su disciplina con el nombre de “Semiótica”. Charles Morris a partir de él elaboró ya en Estados Unidos una teoría semiótica. Hoy se entiende por Semiótica la aplicación de la Semiología a cualquiera de los sistemas particulares de signos. En propiedad la Semiología del Audiovisual se particulariza en una semiótica fílmica, radiofónica, televisiva, etc.

Crítica de la productividad sintáctica aplicada al audiovisual narrativo

Esta larga y penosa tentativa de definir de manera empírica o de manera formal los principios que rigen el montaje y organización de las unidades de la narrativa tiene un mérito indiscutible: llama la atención sobre la existencia de macroestructuras textuales, responsables de la configuración de ese todo global y coherente que es el texto narrativo. Desde este punto de vista, el prolijo debate sobre la pertinencia sintáctica en la narrativa tiene pleno sentido. Pero plantea algunos graves interrogantes en su aplicación al universo audiovisual:

- Los audiovisuales son textos muy complejos y, en cuanto tales, se resisten a su inclusión en un catálogo cerrado de funciones y reglas combinatorias.
- En la configuración global de la historia narrativa intervienen factores extralingüísticos: las convenciones de los géneros, las rutinas culturales, las coordenadas de época, etc.
- Es dramático que, después de 40.000 años de comunicación humana por la imagen visual y sonora, sigamos preguntándonos si se puede en realidad hablar de la existencia de un "lenguaje audio-visual". Tenemos la respuesta de la lógica: sí, pero nos falta la confirmación de la lingüística. La cuestión es preguntarse si, en realidad, necesitamos esa confirmación. La individuación de los modelos narrativos, como observa C. Segre, ha de ser acometida en el marco de la reflexión sobre los sistemas de modelización de la cultura en la medida en que la lógica de la narrativa forma parte de la lógica de los códigos humanos del comportamiento y de la ideología.
- Desde un punto de vista operativo, un análisis exclusivamente sintáctico del texto audiovisual resulta innegablemente reduccionista. Las implicaciones semánticas del texto no se agotan en su mera funcionalidad diegética (fluyen con frecuencia a través de expansiones no narrativas: descripciones, indicios, intrusiones del narrador, etc.).
- En los últimos tiempos numerosos autores han dedicado grandes esfuerzos al estudio de los "lenguajes" y "gramáticas" del universo audiovisual: *Languages of the Media* (I. y H. Deer); *El lenguaje del cine* (F. Chevassu, A. del Amo, D. Dreyfus, M. Martin, R. May, Chr. Metz, G. Mialaret, G. Sadoul, V. Sklovsky, etc.); el *Lenguaje de la imagen* (J. Thenon, A. Thibault-Laulan, W. Ulrich); el *Lenguaje radiofónico* (E. Fuzzelie, P. Santi); el *Lenguaje de la televisión* (M. Cebrián); *A Grammar of the film* (R. Spottiswoode); *Essai de Grammaire cinématographique*

(A. Berthomieu); *La Grammaire cinématographique* (R. Bataille); la *Grammaire élémentaire de l'image* (A. Plecy), etc.

Nuevas consideraciones insisten en la posibilidad de una "lingüística externa cinematográfica" porque la imagen constituye un texto en el sentido de L. Hjelmslev y de la escuela glosemática ("conjunto finito y analizable de signos"). Por ello tiene sentido no sólo una descripción, sino una verdadera "lectura de la imagen". La imagen como texto fundamenta una "sintaxis intratextual" (estudio de las relaciones de los signos componentes de la imagen) y una "sintaxis extratextual" (análisis del cruce de códigos de la cultura).

El camino de la sintaxis parece, una vez más, escasamente productivo dado que la imagen, considerada como signo textual, no refleja un simple objeto del mundo natural sino un objeto procesado conceptualmente y culturalmente conformado. No existe, pues, la imagen pura, la imagen denotativa y ello constituye un terreno especialmente versátil y movedizo para las pretensiones lingüísticas y semiológicas, dignas de mejor causa.

BIBLIOGRAFÍA

- Actas del III Simposio Internacional sobre Análisis de las Estructuras Narrativas, Italia, Urbino, 1969.
- BARDIN, L., *Análisis de contenido*, Madrid, Akal, 1986.
- BARTHES, R. (et al.), *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1979.
- BEAUGRANDE, R. de, "The Story of Grammars and the Grammars of Stories", *Journal of Pragmatics*, 6 (1986).
- BERELSON, B., *Content Analysis in Communication Research*, Nueva York, Illinois U.P., 1952.
- CHATMAN, S., "New Ways of Narrative Analysis", *Language and Style*, 2 (1968), págs. 3 y ss.
- CHOMSKY, N., *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, Madrid, Aguilar, 1970.
- HENDRICKS, W., "Methodology of Narrative Analysis", *Semiotica*, 7 (1973).
- LARIVAILLE, P., "L'analyse (morfo) logique du conte", *Poétique*, 19 (1974), páginas 368 y ss.
- MARTÍNEZ RAMOS, E., *El uso de los medios de comunicación en marketing y publicidad*, Madrid, Akal, 1992.
- ROMERA CASTILLO, J., "Teoría y técnica del análisis narrativo", *Elementos para una semiología del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1980.
- SANTESMASES MESTRE, M., *Marketing. Conceptos y estrategias*, Madrid, Pirámide, 1991.
- SPOTTISWOODE, R., *A Grammar of the film, an analysis of film technique*, Berkeley, University of California Press, 1969.
- TODOROV, Tz., "Structural Analysis of Narrative", *Novel*, 3, otoño (1969), páginas 70 y ss.
- VANOYE, F., *Escénarios modèles, modèles de scénarios*, París, Nathan, 1991.
- VV.AA., "L'analyse des images", tema monográfico de *Communications*, 15 (1970).

último y más impenitente gramático del cine, aplica, en cambio, su lingüística particular y personal”.

- e) El análisis narrativo no puede fundarse en una sintaxis de base lingüística sino en la sintagmática y, aplicada al cine, su gran tarea pendiente es aislar los códigos y subcódigos (Christian Metz)

La sintaxis es el componente central del código lingüístico. Definir sus “unidades mínimas” es algo que depende de la concepción que se tenga de la gramática, porque, aunque la “unidad mínima” es un instrumento del análisis textual, de suyo la “unidad mínima” no viene impuesta por el texto.

En el cine no existe ese código soberano que vendría a imponer sus “unidades mínimas”, siempre las mismas, a todas las partes de todos los filmes. Al contrario; los filmes ofrecen una “superficie textual” notablemente compleja (temporal y espacial a la vez) en la cual intervienen códigos múltiples, cada uno con sus unidades mínimas, que a lo largo del discurso se superponen, se imbrican y se solapan sin que sus fronteras coincidan forzosamente.

Lo que importa es aislar los principales códigos y subcódigos cinematográficos. Sólo entonces se podrán determinar las unidades mínimas que corresponden a cada uno de ellos.

La noción de “gramática cinematográfica” está desacreditada pero es porque se ha acudido a la gramática normativa de las lenguas particulares y no se la ha buscado donde se debía. Existe una organización del lenguaje cinematográfico (una especie de “gramática del filme”), que, en contra de lo que sucede con las verdaderas gramáticas, no es ni arbitraria ni inmutable.

Solo la lingüística general y la semiología general (disciplinas no normativas sino solamente analíticas) están en condiciones de proporcionar al estudio del “lenguaje cinematográfico” modelos metodológicos apropiados. Es la tarea de una gran sintagmática.

Hasta ahora se ha procedido a clasificaciones por unidades materiales (lenguajes); hay que proceder por unidades de pertinencia (códigos).

Esas unidades mínimas (no sintácticas) son seis: el plano autónomo (plano-secuencia, insertos, imágenes no diegéticas e imágenes subjetivas) y cinco sintagmas: la escena, la secuencia, el sintagma alternante (montaje paralelo o montaje alternado), el sintagma frecuentativo y el sintagma descriptivo.

El sintagma frecuentativo está constituido por segmentos de miradas, que corresponden a un número indefinido de acciones particulares, cuyas imágenes nos ofrece el cine en forma casi unitaria. El sin-

tagma descriptivo lo está por encadenamientos temporales del significante que no corresponden, sin embargo, a ningún encadenamiento temporal, sino sólo espacial, del significado.

- f) El análisis narrativo no puede fundarse en códigos lingüísticos (por mucho que se superen las gramáticas naturales) porque el audiovisual no es un lenguaje, sus códigos no son específicos y sus presuntos signos (las imágenes) no son verdaderos signos (Eco, Requena).

El “lenguaje audiovisual” ha pasado a ser objeto de los análisis semiológicos sin haber pasado previamente por una identificación rigurosa de los signos y de los códigos que los rigen. Y esto a pesar de que la Semiología dispone de los criterios de validación probablemente más refinados de todas las ciencias humanas. Para poder hablar de “lenguaje” son necesarias tres condiciones:

- disponer de un conjunto finito de signos;
- que esos signos sean susceptibles de ser integrados en un “repertorio léxico”; y
- que pueda ser diseñado el sistema de reglas a que han de atenerse en su articulación discursiva.

Las imágenes visuales y acústicas no reúnen ninguna de estas tres condiciones; por consiguiente no pueden configurar un verdadero lenguaje.

“Lenguaje audiovisual” ha sido hasta ahora una expresión metafórica. Ha servido para referirse al aspecto comunicativo de los mensajes difundidos por los medios audiovisuales.

En el audiovisual en cuanto sistema significante, notablemente complejo, intervienen códigos de diversa índole, entre ellos los códigos lingüísticos (de la lengua escrita y hablada), pero los que han sido considerados como propios del cine, la radio, la televisión o el vídeo (escalas de planos, angulaciones, etc.) no son específicos de ninguno de estos medios, no tienen sino valor connotativo, varían constantemente y no son susceptibles de atenerse a reglas sobre un repertorio léxico finito.

Sin embargo, negar la capacidad discursiva de las imágenes, después que el cine lleva un siglo contando maravillosas historias, sería negar una evidencia histórica. El discurso audiovisual no estriba en códigos lingüísticos (ni sintácticos ni sintagmáticos) sino en los códigos del lenguaje audiovisual del mundo natural. Las imágenes del cine son especulares (“huellas de lo real”), como las imágenes de la retina. La tecnología permite fragmentarlas, manipularlas y articularlas porque ha sido capaz de fijarlas en soportes materiales (celuloide, banda magnética, etc.).

cados no son establecidos *a priori*: su formulación ha de salir de un análisis atento del texto o *corpus* que se pretende estudiar (en el *Decamerón*, por ejemplo, los predicados básicos serían “modificar”, “pecar”, “castigar”).

La organización sintagmática de la narrativa supone la existencia de una **lógica de sucesión** y de una **lógica de transformación**. Los predicados se conectan, en efecto, mediante relaciones de naturaleza **causal** (implicación, motivación, presuposición) o **temporal** (mera consecución). Unas y otras denuncian la existencia de una **lógica de sucesión**. Pero ésta no basta para justificar la existencia de un texto narrativo. Es necesario que entre esos predicados se instauran relaciones de **transformación**, es decir, “relaciones paradigmáticas”, basadas en la oposición (semejanza/diferencia). Tal oposición es condición indispensable para constituir las unidades nucleares de toda historia narrativa. La **transformación** representa justamente la síntesis de semejanza y diferencia. Liga dos hechos, sin que éstos puedan identificarse y explica incluso la autonomía de la **secuencia narrativa**, puesto que toda secuencia implica la existencia de dos situaciones que, a la vez que se vinculan, se muestran distintas entre sí. **La sintaxis de la narrativa se basa, por tanto, en la conjunción de una lógica de sucesión y de una lógica de transformación.**

• Para Larivaille una historia mínima está siempre compuesta por una **secuencia** de funciones organizadas cronológica y lógicamente, que traducen el paso de un estado inicial a un estado final a través de un proceso dinámico articulado en tres tiempos: perturbación, transformación y resolución.

Esta secuencia-tipo da cuenta de la macroestructura de la narrativa y permite describir formalmente las microsecuencias de las acciones de los personajes. Larivaille admite, por tanto, dos tipos de secuencias narrativas: las **microsecuencias lógicas** que constituyen las unidades de base de la narrativa y la **macrosecuencia** que articula globalmente el texto. Se trata, como ha afirmado C. Reis, de un modelo extremadamente genérico de sintaxis lógica susceptible de describir la organización de las unidades transfrásicas que configuran la estructura de la historia.

c) El criterio sintáctico no es ni el tiempo ni la lógica, sino la homogeneidad modal (Dolezel)

Dolezel no admite la legitimidad de una sintaxis narrativa *a priori*. Para él los parámetros “consecución” y “consecuencia” presentes en los autores anteriores, dejan de ser operativos. Dolezel piensa que una historia compleja puede ser descompuesta en un conjunto de historias “atómicas”, formadas por una secuencia de **motivos** que

se atienen de manera homogénea a una serie finita de cuatro modalidades: de posibilidad, de autorización, de bondad y de conocimiento. En consecuencia se limita a proponer algunos criterios genéricos de análisis de la composición de una historia y distingue cuatro clases de historias “atómicas”:

• **aléticas** (subordinadas a los operadores modales de posibilidad/imposibilidad/necesidad). Es el caso de *Excalibur* (1981), de John Boorman, interpretada en los principales papeles por Niguel Terry, Helen Mirren, Nicol Williamson y Nicolas Clay. Es la historia de la aventura del rey Arturo y de los Caballeros de la Mesa Redonda. Boorman aborda la leyenda del origen del Camelot, el mago Merlín, Lancelot du Lac y la Dama del Lago, inspirándose en la interpretación psicoanalítica del mito. El sentido de la historia gira en torno al poder mágico de la espada “Excalibur”;

• **deónticas** (dominadas por los operadores de autorización/prohibición/obligación);

• **axiológicas** (dominadas por los operadores de bondad/maldad/indiferencia). Así, por ejemplo, *Night at the City* (*Noche en la ciudad*, 1950), dirigida por Jules Dassin y protagonizada por Richard Widmark y Gene Tierney;

• **epistémicas** (dominadas por los operadores de conocimiento/ignorancia/convicción). Es el caso de *Rashomon* (1952), de Akira Kurosawa, o de *Vértigo* (*De entre los muertos*, 1958), de A. Hitchcock, con James Stewart y Kim Novak en los principales papeles.

d) El cine es lengua (Pasolini)

Pasolini ha pretendido “gramatizar” y “literalizar” al cine, entendido como “cine-lengua” o “momento escrito de la lengua natural y total de la acción”, con que se expresa la realidad. Pasolini piensa que el cine, como lengua, no tiene por qué respetar necesariamente el modelo de la doble articulación de la lengua verbal. El cine se limita a registrar una “lengua” preexistente: la “lengua de la acción”. Pasolini articula la “lengua” del cine en **monemas** (unidades de significado complejo que equivalen a los “encuadres”) y en **cinemas** (los objetos y actos de la realidad misma en cuanto portadores de significación). Basándose en este concepto del “cine-lengua”, Pasolini piensa que se puede elaborar una gramática, una retórica y una estilística.

Umberto Eco ha rebatido a Pasolini por haber utilizado el concepto de “acción” de manera equívoca y por haber identificado el encuadre con el **monema**, cuando éste corresponde en realidad a un enunciado. Vittorio Saltini ha terciado con estas palabras: “Barthes quiere utilizar la lingüística científica, la de los lingüistas; Pasolini, el

las reglas que presiden ese encadenamiento y prever los tipos posibles de articulación secuencial: **sintaxis narrativa y lógica narrativa**.

En el dominio audiovisual, más allá de "gramáticos" voluntaristas, como R. Spottiswoode, cuya obra *A Grammar of the film* (1935) utiliza al término "gramática" en sentido puramente metafórico, el caso paradigmático es Pasolini. Pasolini es el último y más impenitente gramático del cine. Cuando habla de la "cinelengua", entiende por ello el "momento escrito de la lengua natural y total de la acción", con que se expresa la realidad. El cine es para él un infinito plano-secuencia, tal y como es en la realidad para nuestros ojos y oídos durante todo el tiempo que estamos en disposición de ver y de oír; es un infinito y subjetivo plano secuencia, que acaba al final de nuestra vida; una reproducción del lenguaje de la acción.

A partir de ahí Pasolini distingue:

- a) **modos ortográficos** (modos de reproducción);
- b) **modos de sustantivación** (encuadre = monema);
- c) **modos de cualificación** (profilmica y filmica);
- d) **modos de verbalización** (sintaxis = montaje).

La sintaxis narrativa

Una reflexión sobre la sintaxis narrativa como tipo fundamental de articulación de las secuencias en el modelo gramatical supone la distinción teórica entre **historia** y **discurso**. Es al nivel de la **historia** (más exactamente a nivel de las unidades nucleares y funcionalmente pertinentes que la constituyen) donde se coloca la cuestión de las sintaxis. ¿Será posible analizar el encadenamiento sintagmático de las secuencias narrativas haciendo uso de la sintaxis, tal como la entiende la gramática de las lenguas naturales? La respuesta requiere una serie de matizaciones previas acerca del peso relativo de los parámetros **tiempo** y **lógica** (dimensiones esenciales de la sintaxis) en el proceso de estructuración de los eventos que componen la historia.

Cuatro posiciones en cuanto a la estructuración sintáctica del relato

- a) En la sintaxis narrativa (estructuración de los eventos de la historia) prevalece el "factor tiempo":

Vladimir Propp piensa que es la irreductibilidad del orden cronológico lo que obliga a encarar la estructura del cuento como una sucesión rígida de 31 funciones.

- b) La sintaxis narrativa estriba ante todo en la lógica

1. De las acciones (Bremond)

• Para Bremond la lógica de la narrativa es esencialmente una **lógica de las acciones**. Es posible concebir un número de tríadas de acciones que corresponden a tipos esenciales del comportamiento humano (contrato, protección, engaño, consejo, disuasión, etc.). Si se combinan esas tríadas elementales en secuencias complejas, se puede llegar a formular por vía deductiva el modelo de todos los "posibles narrativos".

2. De la sintaxis narrativa (Lévi-Strauss, Greimas, Todorov y Larivaille)

• Greimas: Para entender su posición es necesario comprender su concepto de semioestructura narrativa. Es la estructura semiótica profunda que preside la articulación del sentido y la organización superficial del discurso. Es un nivel inmanente de representación y de análisis, lógicamente anterior al nivel de la manifestación lingüística y, por tanto, también sintáctico. Las estructuras semionarrativas son universales y atemporales, y organizan la producción efectiva de los textos narrativos concretos.

Greimas concibe dos tipos de gramática: una **gramática fundamental**, que es un modelo acrónico de puras relaciones y operaciones lógicas. Este microsistema relacional funciona gracias al desarrollo lógico de dos categorías sémicas binarias (blanco vs. negro). Concibe además una **gramática narrativa** a nivel de superficie. Gracias a ésta las operaciones lógicas de la gramática fundamental son sustituidas por un "hacer antropomórfico". Lo mismo que acontece con la gramática fundamental, también la narrativa se muestra como una estructura que articula contenidos opuestos: el contenido de la situación inicial y el contenido opuesto de la situación final (esquema narrativo). La significación global de una obra narrativa puede consistir, por ejemplo, en la oposición semántica entre la sumisión del héroe al orden establecido y la afirmación de su libertad individual, es decir, el rechazo del orden establecido. De este modo, en la organización sintáctica de la historia, acontecimientos y personajes son absorbidos por una esquematización lógico-semántica bastante reductora.

• Todorov piensa que una reflexión sobre la sintaxis narrativa impone la necesidad de establecer las reglas que presiden la combinación y transformación de un cierto número de **predicados básicos**, que traducen las acciones funcionales de la historia. Esos predi-

Los modelos de análisis narrativo

Un **modelo** es una representación simplificada, física o abstracta, de algunos o de todos los aspectos activos de una realidad. En cuanto **representación simplificada** el modelo tiene por objeto un fenómeno real complejo (el narrativo lo es) y exige antes de su aplicación una definición y determinación de los objetivos, variables e interrelaciones.

El modelo narrativo desempeña cuatro funciones fundamentales:

- a) **describe** el fenómeno narrativo (modelo descriptivo);
- b) **hace predecible** el sistema y el proceso (modelo predictivo);
- c) **configura** un conjunto de normas y principios (modelo normativo);
- d) se apoya en teorías e hipótesis y, en cuanto tal, permite **evaluar** la eficacia del resultado (modelo evaluativo).

La formalización de los modelos

Los modelos narrativos se valen de distintos códigos de formalización que hacen patente y operativa su construcción. En atención a la naturaleza de esos factores y códigos de formalización puede hablarse de modelos verbales (como, por ejemplo, el fenomenológico), de modelos de flujos lógicos (como el sintáctico-gramatical) y de modelos matemáticos. Los modelos matemáticos admiten dos variantes de eficacia desigual, si lo que se trata con ellos es, por un lado, de representar cabalmente el sistema narrativo y, por otro, de predecir fundadamente su comportamiento:

a) **Modelos matemáticos deterministas**, basados en las ecuaciones matemáticas, que permiten resoluciones analíticas, con independencia del grado de dificultad que éstas entrañen.

b) **Modelos informáticamente simulados**, basados en la lógica formal, los procesos estocásticos y el lenguaje digital, accesibles y disponibles mediante el uso de los ordenadores. Los modelos simulados incluyen el concepto de probabilidad, es decir, se basan en la creación de una serie de procesos probabilísticos en alguna o algunas de las variables pertinentes del modelo narrativo (el sentido de la acción, la conducta del personaje, la predicción del final del argumento, etcétera). El lector dispone así de la posibilidad de diseñar y evaluar varias estrategias opcionales (dentro de ciertos límites impuestos por un criterio o conjunto de criterios) para la operación del sistema. En definitiva, los modelos informáticamente simulados, como afirma Robert E. Shanon, tratan de buscar unas distribuciones de probabilidad

capaces de satisfacer al menos mínimamente las propiedades matemáticas del modelo determinístico.

La formalización de modelos simulados exige el dominio de dos técnicas asociadas: la de generar números aleatorios y, sobre éstos, la de generar distribuciones probabilísticas (en concreto del tipo de distribución que se considere pertinente) de una variable.

Las condiciones del modelo simulado

La simulación debe utilizarse, según Thomas N. Naylor:

– cuando es imposible o extremadamente difícil o costoso observar esos procesos en el mundo real. Así, en los relatos vehiculados por la televisión digital que permite el visionado simultáneo del contenido de varios canales interrelacionables según diversas fórmulas opcionales para el lector, o en las acciones que se desarrollan en escenarios virtuales;

– cuando el sistema observado es tan complejo que es imposible decidirlo en términos de un sistema de ecuaciones matemáticas (solución analítica) para ser usado con propósitos predictivos. El narrativo es en efecto un sistema abierto muy complejo;

– cuando la formulación del modelo matemático describe el sistema, pero no basta para obtener una solución mediante técnicas analíticas directas. En este sentido la formulación matemática no puede fundar por sí sola predicciones sobre el futuro comportamiento del sistema.

El modelo gramatical

Cuando Chomsky habla de los tres principales modelos en Lingüística (el de Markov, el sintagmático y el transformacional), modelo es sinónimo de “gramática”. La gramática narrativa presupone que el texto narrativo consta de unidades específicas y responde en su organización a un conjunto de reglas. Presupone también que es posible describir la estructura y funcionamiento del texto narrativo como se describe la organización de las lenguas naturales.

Los autores que han intentado un esbozo de **gramática narrativa** (Barthes, Todorov, Greimas, Larivaille, etc.) se han apoyado, como unidades básicas, en las categorías que corresponden a la estructura sintáctica de la frase. Estas unidades integran un “nivel profundo”, una “macroestructura” subyacente, en la cual se plasma la **historia**. Las proposiciones se encadenan formando secuencias según un orden determinado. Quienes aplican el modelo gramatical piensan que corresponde a la **gramática narrativa** explicitar

BIBLIOGRAFÍA

- AYALA, F. de, *Reflexiones sobre la estructura narrativa*, Madrid, Taurus, 1970.
- BARROSO GARCÍA, J., *El guión en la realización televisiva*, Madrid, I.O.T.T.V., 1987.
- BOUSOÑO, C., *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1969.
- COHEN, J., *Structure du langage poétique*, París, 1966. Versión en castellano: *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1973.
- COURTÉS, J., *Introduction à la Sémiotique narrative et discursive*, París, Hachette, 1976.
- CHATMAN, S., *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Londres, Cornell U.P., 1978. Versión en castellano: *Historia y discurso (La estructura narrativa en la novela y en el cine)*, Madrid, Taurus, 1990.
- DIJK, T. A. VAN, *La ciencia del texto*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1983.
- DUCROT, O. y TODOROV, T., *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, Madrid, Siglo XXI, 1982.
- FELDMAN, S., *Guión argumental, guión documental*, Barcelona, Gedisa, 1990.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J., Voz "Narrativa audiovisual", en VV.AA., *Diccionario de las Ciencias y Técnicas de la Comunicación*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1990.
- GREIMAS, A. J. y COURTES, J., "The cognitive dimension of narrative discourse", *New Literary History*, VII, University of Virginia, 1976, págs. 443 y ss.
- HALLOWAY, J., *Narrative and Structure: Exploratory, Essay*, Cambridge, Cambridge U.P., 1979.
- HÉNAULT, A., *Narratologie, Sémiotique générale*, París, P.U.F., 1983.
- HULKE, M., *Writing for Television*, Londres, Adam and Charles, Black, 1982.
- KERMODE, F., *El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa, 1983.
- MARTINEZ I SURINYAC, G., *Sobre el procés creatiu del guió àudio-visual de ficció*, Tesis doctoral, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Autónoma de Barcelona, 1991.
- PROPP, Wl., *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1971.
- STRACZYNSKI, J. M., *The Complete Book of Scriptwriting*, Ohio, Writer's Digest Books, 1982.

Tema 3

La analítica narrativa. Los modelos de análisis

Sumario: Perspectiva analítica del texto narrativo.- Los modelos del análisis narrativo.- La formalización de los modelos.- Las condiciones del modelo simulado.- El modelo gramatical.- La sintaxis narrativa.- Posiciones en cuanto a la estructura sintáctica del relato (Propp, Lévi-Strauss, Greimas, Todorov, Larivaille, Dolezel, Pasolini, Metz y Eco).- Crítica a la productividad sintáctica aplicada al audiovisual narrativo.

Perspectiva analítica del texto narrativo

La analítica narrativa observa e identifica en un texto audiovisual dado las unidades mínimas del sistema y del proceso narrativo y reflexiona sobre su comportamiento funcional e interactivo.

Desde la perspectiva analítica, los relatos audiovisuales son textos, es decir, conjuntos finitos y analizables de signos con sentido narrativo. La analítica aspira al adiestramiento en la lectura o lectura-visión. Su objeto específico como indagación sistemática es el estudio del sistema y del modelo narrativos. La analítica incluye un nuevo enfoque en el que lo sistemático, si se prefiere lo sistémico, se refiere al modo mismo de organización del relato audiovisual.

de la ordenación, subordinación e interrelación de las acciones (sean éstas iniciales, medias y finales o resolutivas).

La estructura dramática no sólo da razón de la unidad orgánica, sino también del proceso dramático en su conjunto: móviles de la acción, modos de realización, obstáculos que se oponen a su culminación, objetivos que se persiguen y resultados finales en orden al desenlace de la trama.

Si el elemento característico de la estructura narrativa es la **secuencia**, el de la estructura dramática es la **escena**. El proceso dramático cumple su función narrativa graduando y acomodando la participación y tensión emocional del espectador a las exigencias de sus tres etapas básicas: el planteamiento, el nudo (y el *clímax*) y el desenlace (acción final o resolutive).

Los verdaderos goznes o herrajes dramáticos sobre los que giran los cambios de situación o de grado funcional de las acciones son los llamados *plot-points*, denominados por Hulke “puntos *clímax*”. Los *plot-points* marcan el paso estructural de un simple “hecho” a un verdadero “acontecimiento” narrativo.

6. **El guión literario:** Es la narración completa (ordenada ya en escenas y secuencias) de las acciones protagonizadas por los personajes en un tiempo y espacio definidos, con inclusión de los diálogos y referencia a los demás elementos visuales y sonoros. Es el producto final, un subgénero que consiste en la propuesta literaria pormenorizada y, en cuanto literatura, dócilmente suicida, que permite al realizador el modo práctico de su conversión en mensaje audiovisual.

7. **El guión técnico:** Es el conjunto de especificaciones técnicas que permite a los profesionales tomar decisiones concretas en orden a la producción y realización que convierte al texto literario en texto narrativo audiovisual. La planificación técnica y artística no corresponde al guionista sino al realizador o al director.

2. La vertiente representacional

La vertiente representacional revela la verdadera naturaleza del proceso narrativo en su doble condición: perteneciente al orden del “hacer” práctico y al orden antropomórfico.

En el concepto de “representación”, tal como aparece en *La República* de Platón y en *La Poética* de Aristóteles, germina la problemática de los géneros y se apunta la polémica sobre el valor gnoseológico del fenómeno literario en el sentido propuesto por E. Auerbach (en cuanto “representación de lo real”).

Platón introduce los conceptos de **mimesis** (imitación, caso de la tragedia y comedia) y **diégesis** (narración, caso del relato de un

poeta), sin excluir la posibilidad de una coexistencia de ambas (caso de la epopeya y de otros géneros).

En el fenómeno literario, en cuanto **mimesis**, coexisten, por tanto, dos modos fundamentales de “representación” que Aristóteles denominó **representación dramática** (por ejemplo, la tragedia) y **representación narrativa** (la epopeya).

A la luz de la narrativa de James, Percy Lubbock estableció dos formas de representación como características del proceso narrativo: El **telling** y el **showing**. Se distinguen entre sí por el grado diverso de la presencia del narrador: El **showing** (representación dramática) comporta una presencia muy limitada que Lubbock prefiere; el **telling**, por el contrario, una presencia activa, capaz de manipular la historia mediante sus elipsis, resúmenes, etc.

En la narrativa audiovisual

a) **El telling es showing.** La narrativa audiovisual es escénica y representacional, es decir, el proceso narrativo se caracteriza por un “hacer dramatizado”. El cine, la radio, la televisión, el vídeo, cuentan las historias representándolas. Con independencia de sus vínculos genealógicos con el teatro, la razón última estriba en que las imágenes, que asumen la función discursiva, se han cristalizado en soportes materiales que permiten su articulación, pero remiten en última instancia a los códigos de reconocimiento de figuras, que rigen el lenguaje audiovisual del mundo natural.

b) **El showing es telling.** Las imágenes visuales y acústicas, asociadas al resto de elementos portadores de significación (escalas de planos, iluminación, color, etc.) y a las articulaciones (montaje) que configuran los mensajes audiovisuales, permiten la presencia intencionada, controladora y manipuladora del narrador en el discurso audiovisual, dando origen a estilemas individuales en la representación y creando universos alternativos y distanciados del mundo natural.

El guión no es una fase previa del proceso de creación audiovisual. Es más bien la estructura subyacente a lo largo de todo ese proceso. En cuanto tal, desempeña una función de guía o de plantilla para la organización de todo el proyecto audiovisual, contemplado en toda la riqueza y pluralidad de sus referencias: técnicas, estéticas, económicas, industriales, socioculturales y políticas.

El guión, considerado como pauta y estructura de todo el proceso de creación audiovisual, desempeña con respecto a éste diversas funciones, todas esenciales:

- mantiene su continuidad narrativa y dramática;
- permite organizar todos los elementos técnicos y humanos;
- permite planificar la puesta en escena y organizar el rodaje;
- facilita la continuidad del montaje del material rodado.

7. **Operación irónica:** El proceso audiovisual estriba en la capacidad de la imagen visual y auditiva para portar, con independencia de sus vínculos referenciales, una significación conceptual añadida. La operación irónica supone un quiebro, un distanciamiento y una emancipación de la imagen con respecto al contenido de su representación. Autores como Griffith en sus finales y como Hitchcock han hecho de la ironía un verdadero estilema.

8. **Operación didáctica:** La idea de que la imagen es la “biblia o literatura de los pobres” y de los iletrados aparece en la literatura patrística griega en los primeros siglos de nuestra era y es aplicada profusamente en la Edad Media. La operación didáctica y parenética alude a la esencia misma del proceso narrativo en cuanto perteneciente al orden del “hacer” práctico (vertiente poética) y revela la dimensión pragmática del discurso en sus connotaciones ideológicas. Esta vertiente didáctico-parenética es patente, por ejemplo, en el cine soviético de los años veinte.

B. Descripción poética:

El proceso narrativo audiovisual supone en el orden de la creación práctica de los textos audiovisuales una secuencia de operaciones sucesivas, que van desde el diseño más elemental de la historia hasta la propuesta literaria de su conversión final en relato audiovisual. El proceso de la idea al ojo supone los pasos siguientes:

1. **La idea:** Es la expresión mínima de ese concepto mental que alumbra el origen de la historia e informa y da unidad a su contenido; la formulación teórica del pensamiento simple en el que finalmente se resume.

2. **La story-line:** Es la descripción de la idea en pocas líneas. La síntesis más escueta de la historia. A Graham Green le bastó el espacio de un sobre para escribir la *story-line* de *The Third Man* (*El tercer hombre*, 1949).

3. **La sinopsis:** Es la “esencia de la idea expresada concisamente (dos folios máximo) de un modo narrativo” (Straczynski). Es el verdadero punto de partida para el proyecto que ha de presentarse al productor y realizador y primer desarrollo del guión. Su lectura debe permitir una comprensión de la historia. Con este fin, la sinopsis describe los caracteres de los personajes y las acciones y acontecimientos fundamentales.

4. **El tratamiento:** Es muy similar a una historia corta bien contada, es decir, una versión más larga de la idea (de 5 a 8 folios) escrita en forma narrativa. Añade pormenores y cuerpo a la **sinopsis**: describe las situaciones narrativas, el modo en que los personajes han de

hablar y moverse, sus entradas en escena y sus salidas, la intervención de los elementos sonoros no verbales, como la música, etc.

5. **La estructura:** Es el “esqueleto de la historia colocado de forma coherente” (D. Freeman). Esa coherencia tiene su límite en la comprensibilidad y verosimilitud. Es la verdadera contribución del guionista, que, con la libertad que requiere todo acto poético, fragmenta el relato en escenas y secuencias, decide su distribución y ordenamiento, fija sus relaciones y pauta las transiciones. La historia aparece en esa treintena de páginas como unidad sometida a un doble desarrollo: narrativo y dramático.

La estructura narrativa puede ser:

Lineal simple, si el relato en su desarrollo se muestra fiel al tiempo cronológico. Así, el filme *Stagecoach* (*La diligencia*, 1939), dirigida por John Ford.

Lineal intercalada, si en el relato, a pesar de ser lineal, se intercalan secuencias que de algún modo se separan del plano de la realidad en que discurre la historia. Así, por ejemplo, *Easy Rider* (1969), de Hopper.

“In medias res” (Horacio se refiere a ella en la *Epistola ad Pisones*) Si, para afirmar la legitimidad que asiste al guionista para alterar el orden de los acontecimientos, inicia el relato con los situados en un momento avanzado de la acción, para recuperar después los anteriores por medio de “analepsis” o *flashbacks*. Así, *La prima Angélica* (1973), dirigida por Carlos Saura.

Paralela, si hace intervenir a dos o más líneas narrativas proporcionadamente importantes y sin conexiones aparentes entre sí. Así, *Intolerance* (*Intolerancia*, 1916), de Griffith.

Inclusiva, si unas historias contienen a otras. Algunos autores la denominan **al fresco**, por su analogía con el fresco pictórico. Así, *Satyricon* (1968), dirigida por F. Fellini.

De inversión temporal, si el relato en su desarrollo se muestra infiel al tiempo cronológico mediante la inclusión de *flashbacks* y/o *flashforwards*. Así, *Le jour se lève* (1939), dirigida por Marcel Carné.

De contrapunto, si varias historias confluyen en un mismo hilo narrativo. Así, *American Graffiti* (1972), dirigida por George Lucas.

La estructura dramática

El relato audiovisual, además de la **estructura narrativa**, ha de tener también **estructura dramática**. La estructura dramática estriba en la representación de las acciones, que son nucleares o principales y secundarias o satélites. La unidad del relato resulta

Desde el punto de vista de la capacidad predictiva que ofrece al analista, el sistema narrativo muestra un semblante curioso y paradójico. Si se atiende al grado de libertad de que gozan sus códigos lingüísticos y semióticos, hay que concluir que el narrativo es un sistema escasamente predecible. Algunos autores, como A. Hitchcock, han hecho de esta condición el eje central de su narrativa. Sin embargo, los códigos de los géneros narrativos, generalmente cerrados y opresivos, han determinado que el sistema narrativo audiovisual en su conjunto resulte altamente predecible.

El proceso narrativo

El relato, como afirma J. Courtés en su *Introduction à la Sémiotique narrative et discursive*, a la vez que sistema, es también proceso.

En su nivel profundo tenemos el sistema taxonómico de valores investidos en el relato y un cierto número de operaciones (= proceso) posibles, de tipo lógico, efectuables en el marco del modelo constitucional.

En su nivel superficial, concebido como la representación antropomorfa del nivel profundo, tenemos el hecho sintáctico (correspondiente a las operaciones lógicas) que es el orden del proceso.

El sistema y el proceso (tres hipótesis)

El sistema narrativo puede identificarse con el "contrato". Presupone ese hacer configuracional y antropomorfo que es el proceso narrativo y en sus relaciones mutuas pueden darse estas tres hipótesis:

a) el sistema (= "contrato") tiene lugar antes del proceso (hacer). En este caso el proceso equivale a la "realización del contrato";

b) el sistema (= "contrato") tiene lugar después del proceso. En este caso el proceso equivale a la "búsqueda del contrato";

c) el sistema (= "contrato") tiene lugar al inicio del proceso, pero negativamente, es decir, se da un rechazo del contrato inicial y esto permite que al final, gracias a ese "hacer configuracional" del proceso, se manifieste un contrato diferente o incluso opuesto. En este caso, proceso equivale a "creación del contrato".

El proceso narrativo añade al sistema una dimensión práctica.

El proceso narrativo audiovisual

El proceso narrativo audiovisual presenta una doble vertiente: conceptual y configuracional (de la *performance*).

1. La vertiente conceptual: de la idea a la propuesta literaria

A. Descripción fenomenológica:

1. **Operación adicional:** El proceso narrativo audiovisual consiste en la suma de imágenes visuales y acústicas procesadas de acuerdo con los códigos perceptivos de reconocimiento del objeto. Es una acumulación de códigos fotográficos. Es claro a partir del prototipo de los hermanos Lumière y sin esta base no es posible entender el discurso audiovisual.

2. **Operación sucesiva:** El proceso narrativo se despliega sobre un *continuum* de significación en el que predomina el "discurso de la cámara y del micrófono" sobre el "discurso del montaje". Es claro, por ejemplo, en el cine de Otto Preminger.

3. **Operación configuracional:** La vertiente configuracional (de la *performance*) del proceso narrativo le permite no sólo captar el conjunto, sino también, como dice L. O. Mink, "extraer de esa sucesión una configuración". El primer filme que manifiesta esta capacidad es *The Life of an American Fireman* (1902), de E. S. Porter.

4. **Operación reflexiva:** El intento de abarcar el conjunto de acontecimientos narrativos para reducirlos a unidad pone de manifiesto la intervención de un "juicio reflexivo o reflejo" a la manera de Kant y desvela la vertiente conceptual del proceso narrativo. El primero y más virtuoso ejercicio de esta capacidad es *Intolerance* (1916) de Griffith.

5. **Operación teleológica:** El proceso narrativo arrastra al oyente-espectador en virtud de expectativas ordenadas hacia la conclusión. Temprana prueba de ello fue *The Great Train Robbery* (1903), de E. S. Porter. La operación teleológica supone en el controlador del proceso narrativo una serie de destrezas.

6. **Operación perspectiva:** La "focalización" y el juego electivo del "punto de vista," además de fundar las estrategias narrativas, se convierten en el elemento que especifica al proceso en cuanto narrativo. La operación perspectiva aparece en el relato fílmico con *A Drunkard's Reformation* y *What Drink Did* (1909), de Griffith.

Tema 2

El sistema y el proceso narrativos

Sumario: El sistema narrativo audiovisual.- Factores de implicación obligatoria.- Factores de implicación optativa.- La capacidad predictiva del sistema narrativo.- El proceso narrativo.- El sistema y el proceso (tres hipótesis).- El proceso narrativo audiovisual.- Vertiente conceptual (descripción fenomenológica y descripción poética).- Vertiente representacional.

El sistema narrativo audiovisual

El enfoque morfológico de la narratividad audiovisual supone la existencia de un **sistema narrativo** propio, es decir, de un conjunto de elementos seleccionados, a la vez distintos y relacionados entre sí. Del carácter selectivo y diferencial de tales elementos han de dar cumplida razón, por un lado la morfología y por otro la taxonomía narrativas. De su carácter relacional han de dar razón, a su vez, la analítica y la poética.

Factores de implicación obligatoria

De todos los elementos descritos por la morfología, algunos están implicados en el sistema narrativo por especiales títulos hasta el punto de que su desaparición comportaría inevitablemente la desaparición del propio sistema. M. Martín Serrano, en su *Epistemología de la comunicación y análisis de la referencia*, ha denominado a estos elementos factores de "implicación obligatoria". En el caso del sistema narrativo audiovisual, esos factores son la imagen y el sonido en

cuanto signos que remiten a la acción narrativa y a su categorización temporal. Tan pronto como esos elementos desaparecen, el sistema, o se transforma o se destruye. Un caso de transformación sistémica es la conversión de una secuencia narrativa en una cuasisecuencia descriptiva, por el simple hecho de que la acción comienza a estar categorizada, no por el tiempo, sino por el espacio, como acontece en el cómic *Valentina*, de Guido Crepax.

Factores de implicación optativa

El sistema narrativo muestra gran riqueza y maleabilidad debidas al hecho de que el resto de sus factores integrantes comportan un menor grado de compromiso en su implicación. Se dice de ellos que tienen una implicación optativa, que en todo caso responde a las opciones estratégicas asignadas por el autor al discurso narrativo. El autor, a partir de la existencia de tiempo y acción, decide si el peso del relato estribará en el espacio en sus relaciones con el personaje, o en sus relaciones con el tiempo, y si el discurso estribará en la palabra (monólogos, diálogos y comentarios), en la imagen visual, en la música o en los efectos sonoros; decidirá también si la intervención funcional de estos significantes tendrá lugar de una forma sincrónica (simultánea) o diacrónica (sucesiva) y si se atenderá o no a conscientes y determinados imperativos de regularidad observable.

La capacidad predictiva del sistema narrativo

En el sistema narrativo intervienen tres tipos de códigos. En este sentido el sistema narrativo responde, como podrían sostener los semiólogos de la "modelización" en la Escuela de Tartu, a un modelo del mundo jerarquizado por tres niveles: el lingüístico, el semiótico y el genérico.

En el nivel lingüístico la significación de los elementos del sistema se contiene en el diccionario. En el universo audiovisual, significación equivale a representación. Es un significado convencional, pero objetivista y unívoco: la imagen del árbol siempre significa árbol.

En el nivel retórico la significación de los elementos del sistema depende del concepto del autor, que, sin alterar el referente de la imagen, puede asignarle una significación particular, de naturaleza semiótica o retórica. La imagen del árbol puede significar fuerza, lozanía, cobijo, seguridad, etc.

En el nivel genérico (de los "géneros narrativos") la significación de los elementos del sistema se atiene a pautas o patrones determinados por la cultura.

d) La "lectura" de las imágenes no se debe a su presunta capacidad de articularse con otras imágenes a la manera de los signos lingüísticos, sino al hecho de que en su percepción son procesadas por códigos de reconocimiento de figuras. Sus códigos no son, por consiguiente, los de la gramática, sino los del "lenguaje audiovisual del mundo natural".

El signo imagen en los sistemas semióticos particulares

En los sistemas semióticos particulares del dominio audiovisual (cine, televisión, vídeo, etc.) intervienen diversos signos propiamente tales (icónicos, verbales, gestuales, etc.). Sin embargo no construyen verdaderos lenguajes. Las expresiones "lenguaje filmico", "lenguaje radiofónico", "lenguaje televisivo" y otras afines denotan simplemente la capacidad de estos medios para transmitir mensajes y en rigor no pasan de ser denominaciones metafóricas.

a) Los verdaderos signos (icónicos, verbales, gestuales, etc.) ni son específicos de ninguno de los medios, ni tienen más valor que el denotativo, que no basta para configurar un verdadero discurso narrativo.

b) La significación queda encomendada en buena medida a otros elementos portadores, que no son signos (escalas de planos, angulaciones, iluminación, color, etc.), pero éstos sólo tienen valor connotativo, varían constantemente y no son susceptibles de componer un repertorio léxico.

c) Por todo ello, aunque se dan articulaciones discursivas (movimientos de cámara, montaje, secuencialidad, unidades narrativas, etc.), se sustraen a todo verdadero mandato gramatical. Al final el meritorio esfuerzo de Christian Metz en su *Sintagmática* no pasa de intuitivo y voluntarista.

BIBLIOGRAFÍA

- BAL, M., *Narratologie. Les instances du récit*, París, Klincksieck, 1977. Versión en castellano: *Teoría narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1990.
- BREMOND, Cl., "Morphology of the french folktale", *Semiotica*, II, 3 (1970), págs. 247 y ss.
- COURTÉS, J., *Introduction à la Sémiotique Narrative et Discursive*, París, Hachette, 1976, en especial "La composante morphologique", págs. 45 y ss.
- CHATMAN, S., *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Londres, Cornell U.P., 1978. Versión en castellano: *Historia y discurso (La estructura narrativa en la novela y en el cine)*, Madrid, Taurus, 1990.
- , "Toward a Theory of Narrative", *New Literary History*, IV, 2, invierno, págs. 295 y ss.

- GARCÍA JIMÉNEZ, J., Voz "Narrativa Audiovisual", en: VV.AA., *Diccionario de Ciencias y Técnicas de la Comunicación*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1990.
- GENETTE, G., *Figures, I*, París, Éditions du Seuil, 1966; *Figures, II*, París, Éditions du Seuil, 1969; *Figures, III*, París, Éditions du Seuil, 1972.
- GREIMAS A. J. y COURTÉS, J., *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.
- HENAULT, A., *Narratologie, Sémiotique Générale*, París, PUF, 1983.
- HIRT, E., *Das formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung*, Leipzig y Berlín, 1923.
- LANSER, S. S., *The Narrative Act*, Nueva Jersey, Princeton U.P., 1981.
- MATHIEU-COLAS, M., "Frontières de la narratologie", *Poétique*, 65 (1986), páginas 91 y ss.
- OLDRICH, Belic, *La estructura narrativa de "Tirano Banderas"*, Madrid, Colección Ateneo, 1968.
- PÉREZ GALLEGÓ, L., *Morfonovelística*, Madrid, Fundamentos, 1973.
- PRINCE, G., *Narratology, The Form and Function of Narrative*, Amsterdam, Mouton, 1982.
- PROPP, Vl., *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1971.
- RIMMON-KENAN, S., *Narrative Fiction*, Londres, Methuen, 1983.
- SCHOLES, R. y KELLOG, R., *The Nature of Narrative*, Nueva York, Oxford Press, 1966.
- STANZEL, F., *Typische Formen des Romans*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, 1969.

e) Un **saber práctico** por oposición a un conocimiento teórico-especulativo. Por ser intelectual, el saber narratológico requiere una fundamentación teórica, pero sólo en la medida que exige la necesidad de argumentar con razones sólidas las decisiones prácticas en el ejercicio profesional de saberes particulares y específicos (cine, radio, televisión, vídeo, etc.).

Las partes de la Narrativa Audiovisual

La Narrativa Audiovisual como disciplina teórico-práctica, que tiene por objeto descubrir, describir, explicar y aplicar la capacidad de la imagen visual y acústica para contar historias, se organiza en cinco grandes partes, o, si se prefiere, perspectivas: la morfología narrativa, la analítica narrativa, la taxonomía narrativa, la poética narrativa y la pragmática narrativa.

LA MORFOLOGÍA NARRATIVA

La morfología narrativa tiene sus orígenes en Vladimir Propp. Propp, en su *Morfología del cuento*, tras el análisis de un centenar de cuentos populares, llegó a la conclusión de que todos los cuentos se reducen a un esquema canónico de organización global (31 funciones ordenadas en forma lineal). Para Propp la morfología narrativa es la propuesta de un modelo de descripción centrado en el inventario de los elementos constantes de un tipo particular de obra narrativa.

La estructura narrativa

A la morfología narrativa corresponde fundamentalmente el estudio de la estructura narrativa.

La estructura es la pauta o patrón, es decir, la uniformidad observable, de acuerdo con la cual se desarrolla el relato en su conjunto.

En la estructura del relato audiovisual se distinguen claramente el **contenido** y la **expresión**. Una y otro tienen su forma y su sustancia.

La forma del contenido es la historia. Sus elementos componentes son el acontecimiento, la acción, los personajes, el espacio y el tiempo.

La sustancia del contenido es el modo determinado en que esos elementos componentes son conceptualizados y tratados de acuerdo con el código particular de un autor.

La forma de la expresión es el sistema semiótico particular al que pertenece el relato: cine, radio, televisión, ballet, ópera, etc.

La sustancia de la expresión es la naturaleza material de los significantes que configuran el discurso narrativo: la voz, la música, los sonidos no musicales, la imagen gráfica, fotográfica, fotogramática, videográfica, infográfica, etc.

Más fecundo es el campo que la morfología dedica al estudio del **discurso narrativo**, noción ésta, que, como la de historia, llegó al ámbito de la narrativa, procedente de la Lingüística, de la mano de Emile Benveniste. El discurso es el flujo de imágenes, sonidos y otros elementos portadores de significación, que asumen la función de configurar textos narrativos, es decir, textos cuyo significado son las historias.

La imagen y el sonido, en cuanto significantes discursivos, es decir, en cuanto signos de la secuencialidad narrativa, exhiben tres propiedades fundamentales, que los acreditan como capaces de conformar un relato: el orden, la duración y la frecuencia.

Particularidades del discurso audiovisual

En sus aplicaciones al universo audiovisual, la identificación morfológica del discurso narrativo se ve forzada a trascender el plano lingüístico por la particularidad de los elementos portadores de significación y de los códigos que configuran el "lenguaje" y, en consecuencia, los "textos audiovisuales" por las razones siguientes:

a) No se ha demostrado la existencia de un verdadero "lenguaje audiovisual". Para la existencia de un verdadero lenguaje han de darse, al menos, estas tres condiciones: finitud de los signos, posibilidad de incluirlos en un repertorio léxico y precisa determinación del conjunto de reglas que rigen su articulación. En el lenguaje audiovisual no se da ninguna de estas tres condiciones.

b) Las imágenes visuales y acústicas llamadas a la construcción del lenguaje audiovisual no son verdaderos signos. La Semiología ha dado por supuesto que la imagen es un signo analógico, que se vincula a su referente por lazos de semejanza perceptiva. Esto resulta muy discutible a partir de los postulados de la moderna psicología de la percepción, como ha demostrado Umberto Eco.

c) Las imágenes configuradoras del discurso audiovisual reflejan lo real como en un espejo. Son de la misma naturaleza que la imagen retiniana. Si son capaces de una configuración discursiva es porque la tecnología les ha conferido dos rasgos diferenciales: están cristalizadas en soportes materiales (son perennes) y, en cuanto tales, son manipulables.

5. La narrativa equivale también a la forma del contenido, es decir, a la historia contada (el relato *in facto esse*). En este sentido puede hablarse de la “narrativa de *Ciudadano Kane*” o la “narrativa de la telenovela *Cristal*”.

6. Por extensión, cada una de las especies, narrativa equivale también a todo el conjunto de la obra narrada con referencia a un autor (“narrativa de Hitchcock”), un periodo (“narrativa de los años cuarenta”), una escuela o estilo (“narrativa neorrealista”), un país (“narrativa alemana, francesa o soviética”), etc.

7. A veces el término narrativa aplicado al universo audiovisual por el procedimiento retórico de la sinécdoque equivale solamente a la forma de la expresión, es decir, al discurso o modo, género, técnica, arte o estilo de contar la historia. La narratividad como *dexteritas narrandi* no aparece en nuestras letras hasta la *República literaria* de Saavedra Fajardo en el siglo XVII.

8. Narrativa Audiovisual es también, en fin, un término empleado hoy analógicamente para hacer referencia a uno de los tres elementos de la célebre “tríada de universales” (lírica, narrativa y dramática) que tiene sus orígenes en la antigüedad y a pesar de numerosas indecisiones y ambigüedades ha llegado hasta nosotros de la mano de teóricos como Fowler o Genette.

La Narrativa Audiovisual como narratología

Sin renunciar a ninguno de estos significados, el sentido más específico, propio y restringido que recibe la Narrativa Audiovisual es el de narratología: ordenación metódica y sistemática de los conocimientos, que permiten descubrir, describir y explicar el sistema, el proceso y los mecanismos de la narratividad de la imagen visual y acústica fundamentalmente, considerada ésta (la narratividad), tanto en su forma como en su funcionamiento.

La narratología es una disciplina autónoma, nacida (en sus aplicaciones al relato literario) de la explotación precoz de la *Morfología* de Propp. Hoy se ocupa también de la reflexión teórico-metodológica aplicada al análisis de textos icónicos y audiovisuales, siguiendo las orientaciones de la teoría semiótica.

Sin embargo, los términos narrativa y narratología no responden exactamente al mismo significado. La narratología, tributaria de los análisis semióticos de raíz lingüística, no da razón suficiente de por sí de los problemas suscitados por la pragmática y la poética narrativas. Son éstas, en cambio, dos dimensiones fundamentales de la Narrativa Audiovisual, concebida como disciplina que aspira a la formación práctica de narradores audiovisuales.

La Narrativa Audiovisual como disciplina

La Narrativa Audiovisual como disciplina universitaria de segundo ciclo aspira a la construcción de un *corpus* de saberes teórico-prácticos que capacite a los alumnos para analizar con criterios científicos los textos narrativos audiovisuales y para construir sus propios relatos en condiciones de dar razón científica de sus decisiones.

Condiciones del saber narratológico

El saber y el saber-hacer que busca esta disciplina es:

a) Un **saber intelectual** de las posibilidades y funciones narrativas de la imagen y del sonido; por oposición a un puro conocimiento sensitivo-perceptivo, como puede darse en el hombre analfabeto o poco instruido. La imagen se vinculó a él y fue calificada desde los inicios de la Edad Media, como una “biblia o literatura de pobres” capaz de contarle conmovedoras y transcendentales historias, al margen de la “cultura de la letra escrita”.

b) Un **saber intrínseco**, es decir, demostrado, por oposición a un conocimiento de fe o de simple autoridad, como suele ser el de aquellos oyentes o espectadores, que aprecian la narratividad de la imagen a partir de las opiniones de los críticos de cine, radio o televisión. Esto no quiere decir que haya de descartarse el conocimiento basado en argumentos de autoridad. De hecho los métodos heurísticos y didácticos de la narratología, entendida como disciplina analítico-poética, subrayan la necesidad de examinar, “leer” y comentar los textos de grandes narradores audiovisuales.

c) Un **saber reflejo y elaborado**, por oposición, no sólo a un conocimiento vulgar, como el saber intelectual, sino también a un conocimiento espontáneo y autodidáctico, como puede ser el del profesional no universitario de los medios (cine, radio, televisión, vídeo, etc.), adiestrado en la práctica tradicional del oficio, pero poco entrenado en la reflexión metódica y sistemática.

d) Un **saber abierto y tentativo**, por oposición a un conocimiento cerrado y terminado. La poética narrativa de la imagen incluye entre sus rasgos esenciales a la estética y la creatividad. El saber intelectual se opone por su propia naturaleza a la transmisión de un contenido compacto y terminado de una vez por todas. Pero la necesidad de aquel *ratiocinium faciens scire* de los viejos aristotélicos se hace todavía más patente cuando hablamos, como es el caso, de una obra de arte. La narratología proporciona al alumno, a un mismo tiempo, la norma y la invitación a su transgresión inteligente.

Tema 1

La morfología narrativa

Sumario: El concepto de Narrativa Audiovisual.- La Narrativa Audiovisual como narratología.- La Narrativa Audiovisual como disciplina.- Condiciones del saber narratológico.- Las partes de la Narrativa Audiovisual.- La morfología narrativa.- La estructura narrativa.- Particularidades del discurso audiovisual.- El signo imagen en los sistemas semióticos particulares.

El concepto de Narrativa Audiovisual

Narrativa Audiovisual es

1. La facultad o capacidad de que disponen las imágenes visuales y acústicas para contar historias, es decir, para articularse con otras imágenes y elementos portadores de significación hasta el punto de configurar discursos constructivos de textos, cuyo significado son las historias.

2. Narrativa Audiovisual es también la acción misma que se propone esa tarea (el relato *in fieri*) y equivale, por consiguiente, a la narración en sí o a cualquiera de sus recursos y procedimientos (por ejemplo, la "narrativa del color").

3. Narrativa Audiovisual es un término genérico, que abarca sus especies "narrativa fílmica, radiofónica, televisiva, videográfica, infográfica", etc. Cada acepción particular remite a un sistema semiótico que impone consideraciones específicas para el análisis y construcción de los textos narrativos.

4. En su dimensión específica "narrativa fílmica", "radiofónica", "televisiva", etc. equivale al universo (temas y géneros) que ha configurado la actividad narrativa de estos medios a lo largo de su historia.

la producción audiovisual: de la constrictión disecante de los recetarios que erigían el oficio y la experiencia profesional en criterios supremos de valor, a una mayéutica particular de la creatividad y del pensamiento inteligente; del aprendizaje del oficio de narrador al diseño de estrategias, basado en modelos productivos del análisis textual y en las teorías de la decisión y de los juegos.

Narrativa audiovisual ha sido concebida como un manual del profesor universitario, o del alumno, con tal que pueda disponer de tutoría. El aparente cartesianismo formal de su organización interna pretende facilitar al profesor la propuesta de ejercicios prácticos que ayuden a digerir y aplicar los conceptos en contraste con los contenidos de aluvión que conforman una buena parte de los textos escritos sobre poética audiovisual. El desarrollo de cada tema, al hilván de los epígrafes del sumario, supone un reconocimiento de la validez y eficacia de los textos didácticos clásicos y es completado con un amplio índice de materias y una bibliografía abundante, específica y actualizada, que supone para el alumno una puesta a punto, al tiempo que le abre nuevos campos de trabajo y de investigación. Éstos han sido los propósitos, que desearía ver cumplidos.

PRIMERA PARTE

El concepto de Narrativa Audiovisual

tivos, acumulados en los archivos documentales de los grandes medios audiovisuales (cine, radio, televisión, bancos de imágenes, etc.) constituyen una base de referencia obligada para los historiadores de nuestra época y, por lo que toca al universo mítico y ficcional, el cine y la televisión, asentándose en la frontera cada vez más tenue entre la realidad y la ficción, se han alzado con el monopolio indiscutible de la fabulación del hombre contemporáneo. En la última década del siglo XX la imagen digital, asociada a procesos tecnológicos de síntesis, simulación e interactividad, está originando una revolución pragmática en los nuevos mercados de la tecnología multimedia y de la cultura.

El placer de la "lectura" de un relato escrito, de un relato audiovisual o de un hipertexto alcanza, en efecto, tres niveles de profundidad e intensidad. El primero de ellos, espontáneo y epidérmico, es el nivel del contenido de la historia. El cine, la radio y la televisión son, como lo fueron las catedrales medievales en su tiempo, las verdaderas *bibliae pauperum* (libros de los pobres) de nuestra época. La emoción popular de sus audiencias ha logrado levantar un colosal monumento en el corazón de millones de gentes sencillas, que se alimentan con la "lectura" de los medios y ríen y lloran cada día con sus historias maravillosas.

El segundo nivel, intermedio, es el nivel del discurso profesional. En él reside el placer de quienes están en el secreto del *know how*. Es el nivel del oficio, de la subjetividad documentada y de la autoridad moral. El nivel del oficio, de la profesión y de la crítica. Para gozar de la obra narrativa y alcanzar estos dos niveles de profundidad e intensidad en la "lectura" de los relatos, no era necesaria la existencia de facultades universitarias.

Pero la universidad española y los fabuladores profesionales no podían darse la espalda por más tiempo ni volver el rostro al enorme y dilatado esfuerzo de reflexión científica que, especialmente a lo largo de las últimas cuatro décadas, se viene dedicando al universo del relato. El tercer nivel, el de la reflexión ordenada y el del análisis intelectual y metódico, era, por tanto, el que exigía su implicación.

Estos tres niveles son tres perspectivas indisociables y necesarias de los relatos literarios o audiovisuales hasta el punto de que el placer de su "lectura" quedaría incompleto, si les faltase cualquiera de ellos: el nivel de la forma de los contenidos (los "qué"), el nivel de la forma de su expresión (los "cómo") y el nivel de las causas y razones (los "porqué"). Para pasar de uno a otro basta con poseer sus códigos correspondientes. Las páginas que siguen dan por supuestos los códigos de "lectura" del primero y segundo nivel y se sitúan en el tercero.

Narrativa audiovisual es un manual universitario, denso y sin concesiones, que por primera vez en el repertorio bibliográfico de la materia, aborda su objeto de un modo completo, racional, metódico y

ordenado. Su articulación interna estriba en tres partes sucesivas: La primera (Fundamentos) se propone una organización conceptual de la disciplina: la Morfología, la Analítica, la Taxonomía, la Retórica, la Poética y la Pragmática. La segunda (La historia y el discurso) aborda el estudio del sistema y del proceso en el relato audiovisual. La tercera (Personajes, acciones y escenarios) entra en pormenores acerca del análisis, la construcción y la funcionalidad narrativa de los cuatro elementos particulares y básicos de la forma del contenido de la historia.

Narrativa audiovisual responde en buena medida al concepto de una narratología comparada. Los investigadores y los narradores del universo audiovisual hallarán en las abundantes taxonomías y tipologías que presenta la obra, los secretos conceptuales, heurísticos, asociativos, combinatorios y estratégicos, que han consagrado la poética y la estilística narrativa de los grandes autores, tanto literarios como audiovisuales. Se trata, no sólo de lubricar la capacidad creativa y de ensanchar la perspectiva cultural de los narradores, sino también de enseñar a llevar a cabo una deconstrucción racional del texto narrativo, de extrema importancia y utilidad para los programadores del *software* narrativo en un momento en el que la interactividad permite la libre navegación del "lector cibernauta" por el hipertexto narrativo en entornos de realidad virtual.

Por todo ello la obra ha sido concebida pensando no sólo en los alumnos de las ciencias de la imagen, sino también en los alumnos de infografía, de tecnología multimedia y de literatura. El orden que surge de esa preferente aplicación de taxonomías y tipologías no pretende, por tanto, una demolición del texto sino una de-construcción pieza a pieza y ladrillo a ladrillo para identificar y dar cumplida razón de la libérrima unidad constructiva de los narradores, de los criterios electivos y de las decisiones poéticas. En ello reside la vertiente práctica de esta obra, que, siendo fiel a los fines de la Universidad, no quiere excluir entre sus destinatarios, ni a los investigadores, ni a los docentes, ni a los profesionales de calidad.

Narrativa audiovisual, al adoptar en buena medida la terminología básica de la semiótica narrativa, aspira a mantener un equilibrio laborioso: ganar en densidad y rigor, sin que sufra menoscabo la claridad de las ideas. La dificultad mayor consiste en transitar por esa senda movедiza de idiotismos y de acepciones particulares, que han convertido hasta ahora a buena parte del debate semiótico en una logomaquia, que recuerda por fuerza la época escolástica del nominalismo medieval. El esfuerzo por conjugar los términos de la semiótica narrativa con los de la retórica y la poética clásicas, por un lado, y con la jerga profesional, por otro, valía la pena, con tal de superar la pobreza y redundancia terminológicas de una buena parte de los trabajos publicados. Era necesario un salto cualitativo en la didáctica de

Director de la colección: Jenaro Talens

LENO PROPIEDAD EXCLUSIVA DEL GOBIERNO FEDERAL CON FINES DIDÁCTICOS
Y CULTURALES, PROHIBIDA SU VENTA O REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL CON
FINES DE LUCRO, AL QUE INFRINGA ESTA DISPOSICIÓN SE LE APLICARÁN LAS
SANCIONES PREVISTAS EN LOS ARTÍCULOS 367, 368 BIS, 368 TER Y DEMÁS
APLICABLES DEL CÓDIGO PENAL PARA EL DISTRITO FEDERAL EN MATERIA COMÚN
Y PARA TODA LA REPÚBLICA EN MATERIA FEDERAL
1ª. edición, 1994
3ª. edición, 2003

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Jesús García Jiménez
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.). 1994. 2003
Juan Ignacio Luca de Tena. 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M-14.526-2003
I.S.B.N.: 84-376-1222-5
Printed in Spain
Impreso en CLM, S.L.
Fuenlabrada (Madrid)

Prólogo del autor

El panorama bibliográfico de los cien años de estudios acerca del relato audiovisual (muy en especial los dedicados a la narrativa fílmica) ha constituido un verdadero campo de agramante, que ha contrastado con el creciente rigor que han alcanzado los análisis de los textos literarios. Con excesiva frecuencia se han mezclado y confundido la ciega y nostálgica mitomanía de la cinéfilia, el enfoque histórico, la anécdota biográfica, la experiencia profesional y el ensayismo crítico. Sólo el estructuralismo y la semiología han sido capaces de dar consistencia en los últimos treinta años a una metodología analítica exigente y crecientemente refinada, capaz, dentro de sus indudables limitaciones, de redimir al analista de todo exceso de voluntarismo y de subjetividad, primer paso ineludible para cualquier enfoque científico. Gracias a su aportación ha sido posible sentar las bases de la narratología como disciplina científica particular.

Pero la narratología en su filiación semiótica no ha dado razón suficiente de la dimensión poética del acto narrativo, aspecto fundamental en una disciplina que aspira, no sólo a la investigación pura y al análisis metódico de los fenómenos narrativos, sino también a su asentamiento didáctico como saber práctico, ordenado a la toma de decisiones inteligentes en el ámbito del diseño audiovisual y de las estrategias creativas del discurso narrativo, que utiliza a la imagen y al sonido como sustancias expresivas.

En la historia de la humanidad la imagen ha sido mucho antes que la letra, vehículo de comunicación y de expresión. La dimensión cognitiva y comunicativa del hecho narrativo ha determinado el sentido y dirección de las dos grandes alternativas del relato. La humanidad ha dispuesto de dos vías fundamentales de conocimiento. La historia ha configurado su memoria colectiva, y el mito ha dado contenido a sus sueños y aspiraciones más profundas. Los relatos informa-

JESÚS GARCÍA JIMÉNEZ

NARRATIVA AUDIOVISUAL

TERCERA EDICIÓN

CATEDRA
Signo e imagen / Manuales

JESÚS GARCÍA JIMÉNEZ

**NARRATIVA
AUDIOVISUAL**



CATEDRA