

El relato cinematográfico

El relato cinematográfico

Paidós Comunicación **Cine**

17. J. Aumont, A. Bergala, M. Marie y M. Vernet - *Estética del cine*
64. A. Gaudreault y F. Jost - *El relato cinematográfico*
65. D. Bordwell - *El significado del filme*
67. F. Jameson - *La estética geopolítica*
68. D. Bordwell y K. Thompson - *El arte cinematográfico*
70. R. C. Allen y D. Gomery - *Teoría y práctica de la historia del cine*
72. D. Bordwell - *La narración en el cine de ficción*
73. S. Kracauer - *De Caligari a Hitler*
75. F. Vanoye - *Guiones modelo y modelos de guión*
76. P. Sorlin - *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*
78. J. Aumont - *El ojo interminable*
80. R. Arnheim - *El cine como arte*
81. S. Kracauer - *Teoría del cine*
84. J.-C. Carrière - *La película que no se ve*
86. V. Sánchez-Biosca - *El montaje cinematográfico*
93. B. Nichols - *La representación de la realidad*
94. D. Villain - *El encuadre cinematográfico*
95. F. Albèra (comp.) - *Los formalistas rusos y el cine*
96. P. W. Evans - *Las películas de Luis Buñuel*
98. A. Bazin - *Jean Renoir*
103. O. Mongin - *Violencia y cine contemporáneo*
104. S. Cavell - *La búsqueda de la felicidad*
106. R. Stam, R. Burgoyne y S. Flitterman-Lewis - *Nuevos conceptos de la teoría del cine*
110. J. L. Castro de Paz - *El surgimiento del telefilme*
111. D. Bordwell - *El cine de Eisenstein*
113. J. Augros - *El dinero de Hollywood*
114. R. Altman - *Los géneros cinematográficos*
117. R. Dyer - *Las estrellas cinematográficas*
118. J. L. Sánchez Noriega - *De la literatura al cine*
119. L. Seger - *Cómo crear personajes inolvidables*
122. N. Bou y X. Pérez - *El tiempo del héroe*
126. R. Stram - *Teorías del cine*

André Gaudreault
François Jost

El relato cinematográfico

Cine y narratología

Título original: *Le récit cinématographique*
Publicado en francés por Éditions Nathan, París

Traducción de Núria Pujol

Cubierta de Mario Eskenazi

Obra publicada con la ayuda del Ministerio Francés de Cultura - Centre National du Livre

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

© 1990 by Éditions Nathan, París
© 1995 de todas las ediciones en castellano
Ediciones Paidós Ibérica, S. A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
y Editorial Paidós, SAICF,
Defensa, 599 - Buenos Aires
<http://www.paidos.com>

ISBN: 84-493-0092-4
Depósito legal: B-10.098/2001

Impreso en Gràfiques 92, S.A.
Avda. Can Sucarrats, 91 - 08191 Rubí (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

Sumario

Presentación	13
Introducción	17
1. Relato oral, relato escrito, relato fílmico	18
2. Narratología y cine	19
3. Una herencia de la ola estructuralista	21
4. Un precursor: Albert Laffay	22
5. Bibliografía	22
1. Cine y relato	25
1. ¿Qué es un relato?	26
1.1. Un relato tiene un inicio y un final	26
1.2. El relato es una secuencia doblemente temporal	27
1.3. Toda narración es un discurso	28
1.4. La percepción del relato «irrealiza» la cosa narrada ...	28
1.5. Un relato es un conjunto de acontecimientos	29
2. ¿Qué es un relato cinematográfico?	30
3. El nacimiento del relato cinematográfico	31
4. Narración y mostración	32

5. El cine sonoro: un relato doble	36
6. ¿Qué es un relato de ficción?	39
7. Realidad afílmica y diégesis	42
8. Bibliografía	43
2. Enunciación y narración	47
1. Primera aproximación narratológica: de la película a las instancias narrativas	49
1.1. De la enunciación a la narración	49
1.2. El narrador explícito y el gran imaginador	54
2. Segunda aproximación narratológica: de las instancias narrativas a la película	57
2.1. De la narración en subnarración	57
2.2. Segundos narradores	58
2.3. Relato oral, relato audiovisual	59
2.4. Instancias en colusión	61
2.5. ¿Quién narra la película?	63
3. La narratología fílmica en perspectiva	64
4. Una narración sin narrador	67
5. Bibliografía	69
3. La palabra y la imagen	71
1. Al principio fue la palabra: el presentador	72
1.1. Un espectador asistido	72
1.2. El narrador-suplente	73
2. El texto y la imagen	75
2.1. La «lectura» de la imagen	75
2.2. Funciones del rótulo en el cine mudo	78
2.3. Posterioridad del rótulo	80
3. La voz y la imagen	80
3.1. La voz y el cuerpo	81
3.2. El timbre de voz como índice narrativo	82
4. Bibliografía	85
4. El espacio del relato cinematográfico	87
1. El indefectible espacio fílmico	88
2. Espacio representado y espacio no mostrado	92
3. El espacio sugerido: el fuera de campo	94
4. Los distintos tipos de relaciones espaciales	98
4.1. Un solo y único espacio: la «identidad» espacial	100
4.2. La alteridad espacial: la contigüidad y la disyunción ..	101
4.3. El espacio próximo	103

4.4. El espacio lejano	104
5. Bibliografía	106
5. Temporalidad narrativa y cine	109
1. Acerca del <i>status</i> temporal de la imagen	110
2. La doble temporalidad: los grandes conceptos de análisis del tiempo	112
2.1. El orden	113
2.2. La duración	125
2.3. La frecuencia	130
3. Bibliografía	134
6. El punto de vista	137
1. La focalización en Genette	138
2. Saber y ver: focalización y ocularización	139
3. La escucha: la auricularización	144
4. Las imágenes mentales	147
5. La focalización cinematográfica	148
5.1. Focalización interna	149
5.2. Focalización externa	150
5.3. Focalización espectral	151
6. Focalización y género	153
7. Bibliografía	154
Conclusión	157
Índice de filmes	161
Bibliografía general	167

REFERENCIAS FOTOGRÁFICAS

Cinémathèque Universitaire, Sylvie Phiskin: 1 a 15, 17 a 40, 61 a 102.
 Cinémathèque Universitaire, Raymond Bellour: 43 a 52.
 Vincent Pinel: 16. Université Laval: 41, 42. Jean-Louis Leutrat: 53 a 60.

De donde se sigue el problema del relato
cinematográfico. ¿Cómo puede ser tan ágil
como una novela o un cuento si el mundo
le sigue tan de cerca?

ALBERT LAFFAY, *Logique du cinéma*, p. 62.

El conjunto de esta obra se ha escrito en estrecha colaboración. Sin embargo, la elaboración y la redacción de ciertas partes se han realizado individualmente, con la siguiente distribución:

Capítulo 1: 1, 2, 5 y 7; capítulo 2: 1; capítulo 3: 2 y 3; capítulo 5: 1, 2.1, 2.1.1 y 2.1.2; capítulo 6; y conclusión: François Jost.

Capítulo 1: 3, 4 y 6; capítulo 2: 2, 3 y 4; capítulo 3: 1; capítulo 4; capítulo 5: 2.1.3 y 2.2: André Gaudreault.

Presentación

En el campo de los estudios teóricos sobre el cine, el estudio del relato es, sin duda alguna, el que más se ha desarrollado durante la última década.

El libro de Francis Vanoye *Récit écrit, récit filmique*, recientemente reeditado, fecha su primera edición en 1979. Llegaba algunos años después del texto fundador de Gérard Genette, *Figures III* (1972).

Como su propio título indica, el proyecto de Francis Vanoye era resueltamente comparativo. Se apoyaba en las hipótesis de Vladimir Propp y Claude Bremond, que consideraban que la estructura de una historia era relativamente independiente de las técnicas que la arrojaban, ya se tratara de una novela, de una película o de una obra de teatro.

El planteamiento de Francis Vanoye es el de un precursor que se adelantaba, al final de los años setenta, en el extenso territorio de la narratología cinematográfica, poco explorada hasta entonces. Constituía el primer intento sistemático de análisis de diferentes aspectos del relato en el cine, partiendo de la referencia a los conocimientos de la narratología literaria de Gérard Genette, A.J. Greimas y Tzvetan Todorov, que por aquel entonces estaban en pleno desarrollo.

El relato cinematográfico aparece tras diez años más de abundantes investigaciones, como atestigua su bibliografía final, a pesar de que es sólo

una selección. El concepto cardinal de esta década es, ciertamente, el de la enunciación, de la mano del de la narración. Contentémonos con citar, entre los centenares de artículos publicados en las revistas especializadas de ambos lados del Atlántico, dos referencias significativas: el número 38 de *Communications*, «Énonciation et cinéma» (1983), y *Narration in the Fiction Film*, de David Bordwell (Methuen, 1985; trad. cast.: *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1995). Más recientes todavía, las dos entregas de la revista *Iris* consagradas al tema «Cine y narración» (1986 y 1988) atestiguan la vitalidad de estas investigaciones.

La intención de este libro es decididamente más teórica. Su pretensión es la de proponer una síntesis actual e innovadora de los conceptos fundamentales que constituyen la base de la narratología cinematográfica. Dos investigadores, uno francés y el otro quebequés, conocidos ambos por sus recientes trabajos en este campo, se han asociado para llevar a cabo esta ambiciosa empresa y confrontar sus perspectivas, a veces divergentes. Uno de los intereses prioritarios de este volumen es, efectivamente, no ofrecer al lector una teoría monolítica de la narración, sino desarrollar dialécticamente dos aproximaciones complementarias. Una, parte del punto de vista del espectador para llegar a las claves narrativas; la otra, la más abstracta, parte de estas claves narrativas para volver al espectador a través de los narradores delegados. Estas teorías están expuestas en el capítulo 2, «Enunciación y narración», el desarrollo conceptual más claro que se ha realizado hasta ahora de esta compleja y relativamente inextricable terminología.

François Jost se dio a conocer como especialista del Nouveau Roman y del nuevo cine; ha publicado estudios sobre Claude Simon, Alain Robbe-Grillet y Samuel Beckett, antes de abordar las obras fílmicas del teórico del Nouveau Roman junto con Dominique Chateau. Ambos establecieron las bases de una «nueva semiología» adaptada al estudio de las películas conocidas como «dis-narrativas». François Jost ha sabido adentrarse en los más sutiles recovecos del pensamiento de Gérard Genette y, apoyándose en el análisis de los relatos fílmicos, revelar algunos de sus límites. De ahí su proposición, en *L'Oeil caméra*, de desdoblar la teoría genettista de la «focalización narrativa» en punto de vista visual («ocularización») y punto de escucha («auricularización»). En el capítulo 6 de este libro, ofrece al lector una síntesis de sus más recientes investigaciones apoyándose en el sistema narrativo de *Mister Arkadin* (Confidential Report, 1956) de Orson Welles.

El lector francés ha descubierto al benjamín del tándem, André Gaudreault, con la lectura de su estudio, erudito y meticuloso, acerca de una de las primerísimas películas de la historia del cine americano, la célebre *Life of an American Fireman* (Edwin S. Porter). Por encima de todo es un especialista del cine primitivo, de la época 1900-1910. En calidad de tal, preside la asociación internacional Domitor, que reúne a todos los investigadores

de esta primera época. Su principal centro de interés es el origen del relato, en el doble sentido del término, histórico y nocional. Es lógico, pues, que, partiendo de la lectura de Christian Metz y de Gérard Genette, abarque, con una audacia típicamente norteamericana, más de veinte siglos de la historia occidental y relea, tan meticulosamente como había analizado detalladamente a Porter, los párrafos supuestamente bien conocidos por la tradición filológica de la *Poética* de Aristóteles y de la *República* de Platón. Éstos son los textos clásicos en los que, como es sabido, los filósofos distinguen por primera vez los conceptos de «mímesis» y «diégesis».

En su reciente ensayo *Du littéraire au filmique*, André Gaudreault expone con mucha convicción la unidad genérica de la comunicación narrativa, de lo que constituye el «umbral mínimo de la narratividad», y la especificidad de los relatos, sean filmicos, escritos o escénicos.

Este libro tiene, pues, la ambición de contestar a una serie de cuestiones fundamentales planteadas desde el principio:

—¿Cómo se opera el paso de una narración oral o escrita a una narración audiovisual? ¿Cómo pasamos del acto de relatar verbalmente al de relatar mostrando?

—¿Qué es la visualización de un relato?

—¿Quién narra la película?

—¿Cuál es el estatuto de las imágenes y de los sonidos en una película narrativa? ¿Se trata de una ilustración objetiva? ¿Quién ve las imágenes en una película?

Con el fin de responder a todas esas cuestiones, los dos autores someten al primer relato filmico de Louis Lumière, *L'Arroseur arrosé*, a un exhaustivo examen, profundo y minucioso. Siguen luego con la complejidad de la narración welliesiana y de numerosas películas contemporáneas. Proponen una nueva definición de la noción de relato en el cine (capítulo 1), exponen la relación que une la enunciación filmica con la actividad narrativa (capítulo 2), confrontan el papel de la imagen y de la palabra en el acto narrativo, y recogen sistemáticamente las categorías de espacio, tiempo y punto de vista.

Así pues, lo que caracteriza este proyecto es su intención global y sintética, su voluntad de dilucidar los problemas centrales del relato. Hay que añadir también que los autores tienen la obsesión del concepto adecuado y de la palabra justa, y de ahí a veces la osadía de sus indagaciones léxicas. A lo largo de todo el libro se advierte el afán de querer explicar en profundidad conceptos que hasta el momento se han considerado demasiado confusos. Hay en ello una verdadera pasión didáctica. Esperamos que el lector sea sensible a esta voluntad de profundizar en la reflexión narratológica sobre el cine.

Introducción

«Encontré al señor Kane por primera vez en 1871...»

Sobre el fondo blanco de una página manuscrita aparece sobreimpreso un niño con un pequeño trineo. La bella escritura inclinada se difumina. El niño se desliza. Se levanta y lanza una bola de nieve en dirección a la cámara (foto 1).¹

Seguro que ha bastado esta breve descripción para que reconozcamos el primer *flashback* de *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941). El periodista Thompson, a lo largo de su encuesta sobre el célebre magnate de la prensa fallecido algunos días antes, lee las memorias del que fuera su maestro, Walter Parks Thatcher. Este pasaje extremadamente conocido de una película que no lo es menos, parece sencillo y, sin embargo, plantea una multitud de preguntas a las que no siempre es fácil responder. Por ejemplo:

—¿Cómo se realiza el paso casi mágico de esta frase manuscrita que, manifiestamente, nos cuenta algo (el primer encuentro entre Charles Foster Kane y Walter Parks Thatcher) a esas imágenes que parecen mostrarnos directamente los acontecimientos?

—¿Podemos considerar que esta visualización (para ser más justos ten-

1. Las fotos están recopiladas al final del libro, después de la página 155.

dríamos que hablar más bien de «audiovisualización») de una parte de las memorias de Thatcher es un relato en el mismo nivel que la serie de frases que la constituyen?

—Y, si es así, ¿entonces quién lo narra? ¿Es acaso Thatcher, ese narrador aparente que, indudablemente, narra de forma escrita (en las «memorias» nos narramos a nosotros mismos)? ¿O acaso alguna otra «instancia», más abstracta, que sería la responsable de la puesta en imágenes?

—¿Cuál es el valor de esas imágenes y sonidos que nos muestran y nos hacen oír las peripecias un tanto crispadas del primer encuentro entre el joven Kane y su maestro? ¿Son acaso una sencilla ilustración, «objetiva», de las propias memorias, o es una entrega de la representación subjetiva de lo que Thompson imagina al instante de su lectura? En definitiva, ¿quién ve estas imágenes?

He ahí una serie de preguntas que trazan una perspectiva sobre los problemas de la narración cinematográfica (¿cómo relata el cine una historia?), del relato (¿quién narra la historia?, ¿quién habla?), de las relaciones entre las palabras y las imágenes y, más ampliamente, de las relaciones audiovisuales en general (¿cómo se realiza la transición del relato escrito a la narración audiovisual?) y, finalmente, sobre el punto de vista de los acontecimientos narrados.

Si nos detenemos con mayor atención pueden surgir otros interrogantes. ¿Cómo expresa la película, que nos presenta acontecimientos supuestamente transcurridos en 1871, la duración de éstos? ¿Qué lógica impera en este tipo de vuelta atrás? ¿En suma, cómo funciona la temporalidad cinematográfica?

Relato, narración, relación palabra-imagen, punto de vista, temporalidad; estos términos, bastante sencillos en apariencia, representan los distintos eslabones del recorrido que seguiremos en este libro.

1. Relato oral, relato escrito, relato fílmico

La mayor parte de las cuestiones que hemos planteado acerca de ese relato cinematográfico que es *Ciudadano Kane* también podrían formularse, con algunos matices, respecto de muchas otras clases de relato. Sin embargo, el cine tiene su propia problemática. Lo constatamos fácilmente en cuanto lo comparamos con otras formas narrativas. Tomemos al paciente que narra una parte de su infancia a su psicoanalista. Esta situación relativamente sencilla (en el plano narrativo, claro está), como toda forma de narración oral, se basa en un dispositivo elemental que sitúa dos personas frente a frente: una que *narra* (es, pues, el *narrador*) y otra que escucha, o al menos así hay que suponerlo, su relato (es el *narratario*).

Buena parte de los relatos que consumimos se nos remiten en otras formas distintas a las relativamente *simples* de este tipo de narración oral. ¿Por qué calificar de simples tales formas? Porque no suponen más que un *solo* narrador explícito y una *sola* actividad de comunicación narrativa, la que se efectúa, aquí y ahora, cuando los dos interlocutores están en presencia el uno del otro. *En presencia*, ése es uno de los aspectos esenciales del relato oral que se desarrolla entre un narrador y un narratario, presentes ambos, y que lo opone, particularmente, a ese relato escrito que es la novela.

A diferencia de la narración del relato escrito, la prestación del narrador oral es *inmediata* en el sentido de que interviene «enseguida», «en el instante mismo», pero también en el sentido de que es «sin intermediarios» (in-mediata). En efecto, por una parte, el relato escrito llega al lector en *diferido*, puesto que no se remite en el mismo momento de su «emisión». Por otra parte, el lector toma conocimiento de ello gracias al *intermediario* de un libro o de un periódico, que es el resultado de un acto de escritura previa: es un *media*.

Diremos, pues, que la narración oral se hace *in praesentia*, mientras que la narración escrita, al igual que, como veremos más adelante, la narración fílmica, se hace *in absentia*.

Existen, en la historia de la humanidad, culturas en las que el relato oral precede claramente al relato escrito; por ejemplo, el período de la Grecia antigua, que, con Platón y Aristóteles, precisamente vio nacer los primeros interrogantes sobre el relato. En aquella época, prácticamente toda prestación narrativa suponía un dispositivo que ponía *simultáneamente* en presencia *directa* a narradores y auditores. Efectivamente, en la cultura de los antiguos, la actividad de la narración era, ante todo, el acto del aedo o del rapsoda que, con cierta semejanza a lo que haría el trovador en la Francia medieval, se sentía obligado a transmitir a la multitud, contándolas en voz alta, las obras, eventualmente narrativas, de los poetas.

Convendrá tener en cuenta estas diferencias entre los dispositivos narrativos para abordar esa ciencia del relato que es la narratología.

2. Narratología y cine

Habitualmente nos remontamos a Gérard Genette —que recuperó la palabra «narratología» de su colega Tzvetan Todorov (1969)— y a su obra capital *Figuras III* (para ser más precisos, a la parte titulada «Discurso de la narración», publicada en 1972, para situar el origen de la narratología como disciplina, por lo menos de esta vertiente particular que Genette mis-

mo (Genette, 1983:12)² denominó *narratología modal*, por oposición a una *narratología temática* (en el mismo sentido, se pudo proponer la distinción *narratología de la expresión/narratología del contenido* [Gaudreault, 1988:42]).

La primera trata ante todo de las formas de expresión según el soporte con que se narra: formas de la manifestación del narrador, materias de la expresión manifestada por uno u otro de los medios narrativos (imágenes, palabras, sonidos, etc.); y entre otros, niveles de narración, temporalidad del relato y puntos de vista.

La segunda trata más bien de la historia contada, de las acciones y funciones de los personajes, de las relaciones entre los «actuales», etc. Para los investigadores que son más partidarios de esta última aproximación, o más bien de este campo de estudios, el hecho, por ejemplo, de que las acciones de los personajes sean relatadas por las imágenes y los sonidos de la película, en lugar de por las palabras de la novela, importa habitualmente poco, por no decir nada.

La figura emblemática de esta otra tendencia, que se ocupa de los contenidos narrativos, normalmente de manera totalmente independiente de las formas de exposición, es sin ninguna duda Algirdas-Julien Greimas (véase Vanoye, 1989, *Cinéma et récit I, Récit écrit, récit filmique*).

Es una distinción que ya señalaba hace más de veinte años Metz en su famoso artículo sobre la Gran Sintagmática, «Problèmes de dénotation dans le film de fiction» (Metz, 1968:144): «Existen, pues, dos cometidos distintos, que no podrían intercambiarse: por una parte, la semiología de la película narrativa, como la que pretendemos; por otra parte, el análisis estructural de la *narratividad* misma, es decir, del relato considerado *independientemente de los vehículos utilizados* (películas, libros, etc.) [...] *El acontecimiento narrado*, que es muy importante para la semiología de los vehículos narrativos (y particularmente del cine), se convierte en insignificante para la semiología de la *narratividad*».

En nuestro libro, nos interesamos por la *narratología modal*, por la *narratología de la expresión*, debido precisamente a la prioridad que le damos al medio —el cine o, más ampliamente, el audiovisual, por oposición a la literatura o también al cómic— cuya manipulación da forma al relato y más tarde nos lo entrega.

2. Todas las referencias entre paréntesis —como Genette, 1983:12— remiten a la bibliografía del capítulo correspondiente y a la que figura al final del libro, indicando 1983 el año de publicación y 12 la página de la edición original en la que aparece el fragmento citado.

3. Una herencia de la ola estructuralista

A lo largo de los años sesenta, tras los pasos de la corriente estructuralista impulsada por Claude Lévi-Strauss, cristaliza el interés por las cuestiones del relato, por los problemas que plantea la denominada «narratividad», particularmente a partir de dos importantes entregas de la revista *Communications* (el número 4, «Recherches sémiologiques», 1964, y el número 8, «L'analyse structurale du récit», 1966), entre investigadores como Genette, Todorov, Greimas y el propio Metz, aunque también Roland Barthes, Claude Bremond y Umberto Eco. Es también la época del descubrimiento, en Francia, de la importante obra del ruso Vladimir Propp (inicialmente publicada en la lengua de su autor a finales de los años veinte), *Morfología del cuento* y de los trabajos de los formalistas rusos Tinianov, Eikjenbaum, Shklovski y Tomachevski.

Debido sin duda a que el cine tenía «la narratividad bien ajustada al cuerpo» (Metz, 1968:52), la semiología cinematográfica se interesó desde sus inicios por lo narrativo. No obstante, al mismo tiempo, y como se trataba de comprender en qué sentido se podía hablar de «lenguaje cinematográfico», los interrogantes respecto al material audiovisual estuvieron siempre estrechamente ligados a cuestiones del relato, como atestigua este «programa» que Metz se fijaba en la época:

Cómo notifica el cine las sucesiones, las precesiones, los hiatos temporales, la causalidad, los lazos adversativos, la proximidad o el alejamiento espacial, etc.: fantas preguntas centrales para la semiología del cine.

Vemos que en esta cita se mezclan reflexiones relativas al lenguaje —por ejemplo, cómo expresar relaciones adversativas (que marcan una oposición, de la misma manera en que lo hace en la lengua la conjunción *pero*)— y reflexiones más propiamente narrativas, como aquellas de las que hemos partido, especialmente la temporalidad. Constatamos, pues, que las primérisimas preocupaciones «semiológicas» en el campo del cine estuvieron literalmente contaminadas por preocupaciones de orden narratológico.

En este contexto histórico, nuestro libro recurre a la vez al recorrido formalizado por Genette y a las pautas semiológicas propiamente dichas, es decir, la reflexión acerca de la expresión, del material audiovisual. En otros términos, recoge los grandes conceptos narratológicos que hemos formulado a partir de *Ciudadano Kane* (relato, narración, temporalidad, punto de vista) teniendo siempre en cuenta lo específico del lenguaje cinematográfico (relación palabras-imágenes, papel de la voz, de los sonidos, etc.).

4. Un precursor: Albert Laffay

Como ya hemos dicho, los estudios de orden narratológico existían mucho antes que el término «narratología». En cuanto al cine, hoy por hoy resulta evidente que le debemos mucho a un autor de la posguerra, Albert Laffay. Efectivamente, todos sus artículos publicados en *Les Temps modernes* en aquella época, y recogidos en su obra *Logique du cinéma* (1964), giran en torno a la cuestión del relato. Apoyándose en las ideas siguientes, Laffay define el relato por oposición al «mundo»:

1. Contrariamente al mundo, que no tiene ni comienzo ni fin, el relato se ordena según un riguroso determinismo.
2. Todo relato cinematográfico tiene una trama lógica, es una especie de «discurso».
3. Es ordenado por un «mostrador de imágenes», un «gran imaginador».
4. El cine narra y a la vez representa, contrariamente al mundo, que simplemente es.

A continuación veremos hasta qué punto son deudoras de estas ideas las concepciones de Metz sobre lo narrativo, y cuánto le debemos nosotros mismos, especialmente en lo que concierne a la narración. El avance narratológico de los últimos veinte años permite, no obstante, sistematizar de manera radical lo que en Laffay se queda en un nivel puramente intuitivo. Asimismo nos distanciaremos, en más de un punto, de sus reflexiones, que hoy en día nos parecen un poco vagas e incluso, a veces, demasiado impresionistas.

5. Bibliografía

- Communications 4*, «Recherches sémiologiques», París, Seuil, 1964.
Communications 8, «L'analyse structurale du récit», París, Seuil, 1966.
 Gaudreault, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, París, Méridiens Klincksieck, 1988.
 Genette, Gérard, *Figures III*, París, Seuil, 1972 (trad. cast.: *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989).
 Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, 1983.
 Laffay, Albert, *Logique du cinéma*, París, Masson, 1964.
 Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, tomo I, París, Klincksieck, 1968 (trad. cast.: *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972).
 Propp, Vladímir, *Morphologie du conte*, París, Seuil, 1970 (trad. cast.: *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1987).

Todorov, Tzvetan (comp.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965 (trad. cast.: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo XXI, 1975).

Vanoye, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, 1989.

1. Cine y relato

¿En qué reconocemos un relato? He aquí una pregunta que el espectador raramente se plantea, puesto que le parece evidente que la mayoría de las películas que ve relatan algo. Sin embargo, si abrimos un diccionario para obtener alguna aclaración, constatamos con sorpresa que el relato sólo se refiere a una «relación oral o escrita de un acontecimiento real o imaginario». En ningún caso a una sucesión de imágenes o de sonidos.

¿Debemos considerar que el espectador se equivoca? ¿O es que la definición que acabamos de citar es demasiado restrictiva? En sus «Remarques pour une phénoménologie du narratif» (Metz, 1968:25-35), Christian Metz toma claramente partido por la segunda solución afirmando que el relato es «de alguna manera un objeto real que el usuario ingenuo reconoce a ciencia cierta y que no confunde jamás con lo que no lo es». En estas condiciones, la tarea del teórico se reduce a «dar cuenta, con más rigor, de lo que la conciencia ingenua ya había detectado sin necesidad de análisis». Para llevarlo a cabo, Metz enuncia cinco criterios de reconocimiento de cualquier relato.

1. ¿Qué es un relato?

1.1. *Un relato tiene un inicio y un final*

En tanto que objeto material, todo relato está «clausurado». Evidentemente, hay películas que sugieren prolongaciones: las series televisivas o las grandes producciones americanas, como *La guerra de las galaxias* (Star Wars, George Lucas, 1977) o *Rocky* (Rocky, John G. Avildsen, 1976) tienen muy presente no responder a todas las preguntas que se hacen los espectadores, reservando zonas de incertidumbre sobre las cuales podrán edificarse nuevas historias. Otras películas nos devuelven a su punto de partida y nos proyectan a una espiral sin fin. Por ejemplo, *L'Immortelle* (Alain Robbe-Grillet, 1963), cuya última imagen es pura y simplemente una repetición de la primera. Otras películas no parecen ser más que la entrega parcial de una serie de acciones respecto a un conjunto mucho más importante que el que nos muestran, como *El halcón maltés* (The Maltese Falcon, John Huston, 1941), que no nos cuenta más que uno de los múltiples episodios al que ha dado lugar, a lo largo de los años, la búsqueda de la estatuilla del halcón en cuestión. Que el final sea en forma de suspense o cíclico no altera en absoluto la naturaleza del relato en tanto que objeto: todo libro tiene una última página, toda película tiene un último plano, y los héroes pueden seguir vivos en la imaginación del espectador.

Según esta concepción, heredada de Laffay, el relato se opone al «mundo real». Metz no explicita las razones por las que afirma que éste no tiene «inicio y final». Sin entrar en una vana discusión metafísica, podemos, no obstante, añadir esta observación, que a nuestro parecer completa su aseveración: incluso cuando una película se propone explícitamente narrar algunas horas extraídas de la vida de un hombre, la organización de esta duración obedece a un orden, que supone al menos un punto de partida y un final, y que difícilmente abarca la organización de nuestra vida real.

Así, en uno de los episodios de *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), asistimos al encuentro de un hombre y una mujer en Florencia, todavía ocupada por los alemanes y por grupos fascistas. Ella busca a su prometido, un jefe de la resistencia. Él trata de reunirse con su mujer e hijo. Asistiremos a un itinerario, que terminará cuando «al final, y por casualidad, la mujer sepa por un partisano herido que el que buscaba ha muerto» (Bazin, 1981:280). Esta «casualidad» de la que habla André Bazin no significa en absoluto que se trate de la entrega de un «fragmento en bruto de la realidad», como el célebre crítico afirmaría posteriormente. Si «la pureza de este relato no debe nada a los procesos clásicos de composición» (Ibíd.:281), está lejos de ser un «reportaje» extraído de lo real, tomado *en vivo*. El hecho de que

la «casualidad» de esta réplica aparezca al final no es ni más ni menos fortuita que el lugar que inaugura el encuentro. La unidad de la narración es el resultado tanto de lo uno como de lo otro.

A fin de cuentas, si el relato se opone al «mundo real» es porque forma un *todo* («lo que tiene un principio, una mitad y un final», según Aristóteles), que coincide con el *texto* filmico concebido como una «unidad del discurso [...] actualizada, efectiva». Así pues, para Metz —y conviene insistir en este punto—, la globalidad y la unidad del objeto son primordiales.

1.2. *El relato es una secuencia doblemente temporal*

Todo relato pone en juego dos temporalidades: por una parte, la de la cosa narrada; por otra parte, la que deriva del acto narrativo en sí. Según Metz, conviene, pues, distinguir la «sucesión más o menos cronológica de los acontecimientos» y «la secuencia de significantes que el usuario tarda cierto tiempo en recorrer: tiempo de lectura, para un relato literario; tiempo de visión, para un relato cinematográfico». Volveremos a estas relaciones temporales en el capítulo 5.

Dentro de esta perspectiva, en la que «una de las funciones del relato consiste en transformar un tiempo en otro tiempo [...], el relato se distingue de la descripción (que transforma un espacio en un tiempo), así como de la imagen (que transforma un espacio en otro espacio)». Y Metz recurre al relato cinematográfico para ilustrar estas tres posibilidades:

El «plano» aislado e inmóvil de una extensión desértica es una imagen (significado-espacio → significante-espacio); varios «planos» parciales y sucesivos de esta extensión desértica constituyen una descripción (significado-espacio → significante-tiempo); varios «planos» sucesivos de una caravana en movimiento en una extensión desértica forman una narración (significado-tiempo → significante-tiempo).

Dichos ejemplos arrojan las siguientes conclusiones:

a) El relato, en el sentido amplio, como texto, puede contener enclaves, descripciones, que no son «narraciones», puesto que no satisfacen el criterio de doble temporalidad. Ese estatuto tan particular de las descripciones se explica por el hecho de que, a la vez, toman tiempo al relato («su significante está temporalizado») y, no obstante, sólo son *válidas* para el espacio. En el relato hay, pues, *narración* y *descripción* (Vanoye, 1989:80-116).

b) Esta temporalización del significante, que reúne narración y descripción en una categoría común, las opone a la *imagen*, que es instantánea, un *punctum temporis* que ha sido inmovilizado. Si esta observación puede aplicarse perfectamente a la fotografía, nos podemos preguntar cómo po-

dría extenderse al ejemplo cinematográfico citado por Metz (el plano del desierto). ¿No será que la percepción de una imagen tal —como la descripción— requiere cierta duración de visión, inscrita también en el significado? Ciertamente, contesta Metz, pero no impone un recorrido visual según un orden único y obligado. ¿Qué pasaría si, de golpe, un hombre atravesara esa extensión desértica? ¿Aparecería la narración en ese instante? El semiólogo no contempla esta hipótesis en este punto de su reflexión. Contentémonos con anotar que, para él, en el cine pueden existir momentos que están más acá del relato como actividad.

1.3. *Toda narración es un discurso*

En Metz, la noción de discurso permite oponer, como en Laffay, el relato al mundo real. En tanto que, para el semiólogo, nadie profiere el mundo real, la narración es un discurso (en esta ocasión en un sentido más técnico que el del autor de *Logique du cinéma*), es decir, una serie de enunciados (Jakobson, 1963), que remite necesariamente a un sujeto de la enunciación. Lo cual no quiere decir que todo discurso narre: podemos hablar para argumentar, demostrar, enseñar, etc.

Por otra parte, el relato no sólo sería un objeto que tiene una existencia fuera de nosotros. También sería un objeto preferido por una «instancia narradora», equivalente al «gran imaginador» de Laffay. Para llegar a esta conclusión, Metz —como anteriormente— parte de la primera impresión del consumidor del relato, que percibe, de entrada, que alguien relata algo: «Dado que se habla, es necesario que alguien hable». Como esta instancia relatora es «necesariamente percibida» en todo relato, también está «necesariamente presente». En cierto modo, queda, pues, verificado que la supuesta equivalencia entre la percepción del gran imaginador y su existencia como sujeto de la enunciación reposa sobre la idea de un circuito de la comunicación, directamente heredado de Jakobson, en el que todo mensaje codificado por un emisor es igualmente descodificado por su receptor.

1.4. *La percepción del relato «irrealiza» la cosa narrada*

Si nadie profiere lo «real», *a fortiori* «nadie relata nunca historias». Es decir, a partir del momento en que trato con un relato sé que no es la realidad. Evidentemente, existen novelas o películas extraídas de historias verdaderas, pero el espectador, según Metz, no las confunde jamás con la realidad, porque no están, como ella, *aquí y ahora*. Relatar el asesinato de

Kennedy es, a la vez, situarlo como finalizado, al margen de su presente. Comentar una etapa del Tour de Francia en la televisión, es situarla lejos de sí, en otro universo, en otro lugar. También es crear una topografía imaginaria conectando simultáneamente lugares heterogéneos (Colin, 1987).

1.5. *Un relato es un conjunto de acontecimientos*

Una vez más, Metz considera el relato en su conjunto como un discurso cerrado, en el que el acontecimiento es la «unidad fundamental». Cuando tratamos de resumir una novela, queda claro que, independientemente de cómo lo hagamos, las palabras no bastan: hacen falta una serie de proposiciones que formen frases más o menos complejas. Partiendo de esta constatación, e influido por los análisis de Propp, Greimas, Lévi-Strauss, Bremond y Todorov, Metz se ve obligado a demostrar que la imagen cinematográfica corresponde más a un enunciado que a una palabra. La posibilidad de pensar cualquier relato —ya sea una novela, una película o un ballet— en términos de enunciado define la narratividad como tal y legitima un análisis estructural. No obstante, no hay que tomar el parecido entre un plano y el modelo lingüístico al pie de la letra. Metz no dice que un plano es un enunciado, como a veces se le hace afirmar, sino que «se parece más a un enunciado que a una palabra».

Considerando los cinco criterios que acabamos de exponer, logramos, gracias a Metz, la siguiente definición: El relato es «un discurso cerrado que viene a irrealizar una secuencia temporal de acontecimientos».

Retrocedamos, pues, y podremos caracterizar la originalidad del planteamiento de Metz de la manera siguiente:

a) La cuestión del fundamento epistemológico es lo que guía su problemática. En realidad, se trata de explicar dos intuiciones que no vuelven a ponerse en tela de juicio en su artículo de 1966:

—el relato existe, es reconocido como tal por su «consumidor»; suscita una «impresión de narratividad»;

—la película pertenece a la categoría de los relatos, aunque la imagen se pueda situar antes de esta «gran forma del imaginario humano».

b) Su definición está jerarquizada:

—lo que cuenta en primer lugar es su oposición a la realidad, cuya resultante es el estatuto, un tanto particular, de la imagen. Especialmente en virtud de esta oposición, se piensa el relato a la vez como *texto cerrado* y como *discurso*;

—no existe ningún abismo entre la existencia del objeto definido (el relato, el discurso) y la percepción que *tenemos* de él. Por esta razón, la tarea de la semiología metziana consiste en «comprender cómo comprendemos».

2. ¿Qué es un relato cinematográfico?

Considerar el plano como equivalente de un enunciado, es, ya lo hemos visto, autorizarse a analizarlo en los mismos términos que cualquier otro relato. Surgen, no obstante, dificultades, desde el momento en que tratamos de determinar qué enunciados se encuentran en una imagen. Ningún plano dirá jamás: «Juan muere».

Cuando Flaubert escribe al final de *Madame Bovary*: «Creyendo que quería jugar, le empujó levemente. Cayó al suelo. Estaba muerto», nos da a conocer voluntariamente la muerte de Charles en dos tiempos: primero, con la caída provocada por la niña, que no quiere jugar con su padre; luego, con la inevitable constatación. También hubiera podido decir: «Cuando ella llegó al jardín, Charles estaba muerto», la historia no se hubiera modificado por ello. Así pues, a la imagen cinematográfica le es muy difícil significar un solo enunciado a la vez, como vemos en cuanto tratamos de tomar nota de las informaciones visuales que vehicula un plano.

Imaginemos un hombre, llamémosle Juan, que de repente se lleva la mano al pecho y cae hacia atrás, quedando inmóvil. Sin duda, comprenderemos que acaba de matarle una bala. Pero, ¿y si algunos segundos después se despertara, y se levantara como si nada le hubiese sucedido? En ese caso interpretaría la primera imagen como *Juan ha caído* o *Juan juega a hacerse el muerto*, y la segunda, cuando abre los ojos, como *Juan despierta* o *Juan resucita*, o incluso *Juan ha dejado de jugar*, según la equivalencia lingüística que habré trazado desde el plano inicial.

Tal situación narrativa no es una mera hipótesis académica: la encontramos bajo esta forma al principio de *L'homme qui ment* (Alain Robbe-Grillet, 1968). Lo que demuestra es que todo plano contiene virtualmente una pluralidad de enunciados narrativos que se superponen hasta recubrirse cuando el contexto nos ayuda. En *Acorralado* (First Blood, Ted Kotcheff, 1982) raramente vuelven a levantarse las víctimas de Rambo, y no nos hacemos todas estas preguntas. No obstante, aquí también podríamos describir la escena diciendo que «X» cae en el mismo instante en que han matado a «X».

Las trampas de estas descripciones lingüísticas de lo visual derivan del hecho de que «la imagen enseña, pero no dice» (Jost, 1979). En estas condiciones nos podemos preguntar cómo significa el plano cinematográfico, cómo relata. Metz trata directamente estas dos cuestiones, en la medida en que no enjuicia lo que relatan las películas. Para él, lo prioritario es comprender cómo la imagen en movimiento —que puede situarse más acá del relato (véase el ejemplo de la extensión desértica)— significa. Este interrogante suscita otro: ¿hasta qué punto podemos admitir que el cine es un lenguaje? El semiólogo se esfuerza por demostrar que ningún plano es equiva-

lente a una simple palabra con el fin de oponerlo a la lengua, y que, a la inversa, en toda imagen hay al menos un enunciado: «La imagen de una casa no significa “casa”, sino “He aquí una casa”» (Metz, 1968:118).

En cuanto resituamos este ejemplo dentro de un relato filmico, es decir, tal como hemos admitido, en un discurso global, narrativo y audiovisual, nos damos cuenta de que una tal «traducción» no es suficiente. Si, después de una larga caminata por una extensión desértica, el héroe percibe un tejado en el horizonte, ciertamente su imagen puede significar «He aquí una casa», pero en otro contexto —pongamos tras un largo viaje en coche de un hombre y una mujer— uno de los personajes puede señalar con el dedo el edificio, y comprenderemos más bien «He aquí mi casa» e incluso «He aquí *nuestra* casa».

Puede incluso suceder que, habiéndonos mostrado la película con anterioridad que no había ninguna construcción en este lugar del paisaje, este plano significara «Es un espejismo». Así, en *De entre los muertos/Vértigo* (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958), cuando Scottie mira por la ventana del hotel, enseguida nos damos cuenta de que el coche de Madeleine ya no está ahí, puesto que sabemos dónde debería estar aparcado, y no lo vemos (fotos 14-15). Entonces, la imagen, como adelanta Edward Branigan, llega a sugerir una ausencia (Branigan, 1986:13).

Para estudiar el significado narrativo de un plano aislado, la película tendría que tener un solo plano. Éste es precisamente el caso de la mayoría de las cintas producidas antes de 1903. No resultará, pues, inútil realizar una breve vuelta atrás para ver cómo, en esa época, *nace* el relato cinematográfico.

3. El nacimiento del relato cinematográfico

La idea de servirse de la película primordialmente, y ante todo, para contar historias nació al mismo tiempo que el cinematógrafo. Ciertos inventores del cine tenían, al parecer, conciencia del proyecto, como lo demuestra la lectura de ciertas patentes depositadas en la época: «Relatar historias proyectando imágenes animadas», dice una de ellas (patente de W. Paul y G. Wells, citada en Lotman, 1977:65). Pero, al principio, el argumento narrativo era sumamente sencillo. Hasta más o menos 1900, la mayor parte de las películas sólo duraban uno o dos minutos y, generalmente, no comportaban más que un solo plano, una sola unidad espaciotemporal, eran *unipuntuales*. Los «largometrajes» de diez minutos eran la excepción. Antes de 1900, eran excepcionales los casos en que se percibía esta «unipuntualidad» como una limitación (aunque, ciertamente, se pudieron dar algunos casos) y se persiguiera el desarrollo de un relato en varios planos. Manifies-

tamente, esta unidad de tomas bastaba para servir a la causa de los cineastas anteriores a 1902.

En cierta medida, las películas producidas en esa época conservaban la famosa regla de las tres unidades —de lugar, tiempo y acción— que antaño había conocido el teatro clásico. De este modo, las diversas anécdotas filmadas presentaban una acción que no suponía más que un solo cuadro locativo (es decir, un solo lugar) y un solo segmento temporal. En términos de producción cinematográfica, una «situación narrativa» tal se traducía en una simplicidad extrema, sobre todo cuando la comparamos con lo que requiere la menos compleja de las películas comerciales de hoy en día. Una película como *L'Arroseur arrosé* (Lumière, 1895), por ejemplo, no requiere más que una sola «localización de rodaje» (lo que en inglés se denomina *locations*) y una sola toma; o sea, el rodaje de una acción relativamente sencilla y unitaria presentada mediante un solo plano.

Recordemos el argumento narrativo de la película de los hermanos Lumière. Un joven pisa deliberadamente la manguera de la que se está sirviendo un jardinero. Éste, extrañado por el corte del suministro, examina la punta de la manguera. En ese momento, el joven bribón quita su pie y el regador acaba... regado. El jardinero reacciona pronto e inicia la persecución del gracioso, al que alcanza para darle unos azotes (foto 16).

Un solo plano y una triple unidad, de lugar, tiempo y acción. Podemos imaginar la distancia que separa semejante cinta, rodada a finales del siglo pasado, de una película corriente realizada en la actualidad, que muchas veces supone el rodaje de varios centenares de planos y decenas de acciones diferentes, que se desarrollan sobre varios momentos distintos y, muchas veces, en diversos lugares. Entre la película anterior a 1902, concebida en todos los niveles como una *unicidad*, y la película actual, en la que los sucesos pululan y la temporalidad y los lugares se imbrican, hay, como mínimo, una oposición cuantitativa (al menos si consideramos las formas dominantes de la producción cinematográfica, ya que un determinado cine de vanguardia se caracteriza precisamente por un regreso a las estructuras originales: un solo y largo plano fijo, un solo acontecimiento dilatado a la medida de la duración del relato).

4. Narración y mostración

De acuerdo con cierta tradición, el relato cinematográfico supondría un «gran imaginador» (el término, recordémoslo, es de Laffay y proviene directamente del «gran relojero», tan querido de la filosofía de los Lumière), como todo relato supone un narrador. Hasta ahora hemos visto con cierta vaguedad la intervención de este narrador respecto al discurso que transmite. Consideremos este pequeño texto, que nos ayudará a verlo más claro:

Érase una vez un jardinero muy preocupado porque se retrasaba en su trabajo. El sol calentaba tan fuerte ese día que se preguntaba si tendría el valor de regar todas sus plantas, que se contaban por centenares, que había hecho crecer en el jardín de sus riquísimos amos. Además, se disgustó mucho cuando su sobrino, que veraneaba en la casa y había llegado recientemente, se propuso hacerle una jugarreta. Acercándose disimuladamente por detrás de su tío, ocupado en dirigir el chorro de la manguera, el joven cortó la llegada del agua aplicando fuertemente su pie en la parte del tubo que yacía sobre el suelo. Intrigado, el jardinero examinó imprudentemente el orificio de la manguera, que ya no funcionaba. Esperando este momento, el chico retiró presurosamente su pie, con el resultado que fácilmente podemos imaginar. Irritado y empapado, el jardinero se propuso alcanzar al joven bromista, al que administró un azote, a mi criterio, bien merecido.

Estas líneas forman una *narración*, es decir, un discurso en el que localizamos —con mayor o menor facilidad, como siempre—, a un narrador, esa instancia que nos proporciona informaciones sobre los sucesivos estados de los personajes, en un orden dado, con un vocabulario escogido, y que nos transmite, más o menos, su punto de vista (por ejemplo, en esta ocasión de un modo muy evidente —aunque no siempre se da el caso—, cuando juzga que el castigo al chico es merecido).

Existe, no obstante, otro modo, históricamente tan importante como la narración, de transmitir informaciones narrativas: consiste en privilegiar, eliminando completamente al narrador del proceso de comunicación, la reunión en un mismo «terreno» (en una misma escena, para ser más concretos) de los diversos personajes del relato. Para ello, se recurre a actores cuya tarea será la de hacer revivir, en directo (aquí y ahora), ante los espectadores, las diversas peripecias que supuestamente han vivido (antes y en otra parte) los personajes que personifican. Éste es el modo —cuya principal manifestación sigue siendo la representación teatral y que Platón denomina *mímesis* (imitación)— que podemos asociar a lo que recientemente se viene llamando *mostración* (Gaudreault, 1988).

Podemos, pues, imaginar una obra de teatro corta titulada *El regador regado* que, tan sencilla como se quiera, presentaría sobre las tablas, ante un conjunto de espectadores, el equivalente escénico de las (poco numerosas) peripecias que experimentan el jardinero y el joven bromista de la película de los hermanos Lumière. Nos encontraríamos así ante un producto «puro» de la *mostración*, corolario mimético de este producto puro de la narración que representa el relato verbal corto, siempre sobre el mismo «tema», que hemos producido más arriba.

¿Dónde situar nuestro relato-origen, la película *L'Arroseur arrosé*, en el campo de estas formas de lo narrativo? ¿Encaja dentro de la *mostración*, como nos vemos inducidos a creer a primera vista, ya que implica, de la misma manera que el relato escénico, una representación de la acción a tra-

vés de los personajes? ¿O encaja más bien dentro de la narración, puesto que, al igual que el relato escrito, parece llegar al espectador a través de una instancia intermediaria (¿la cámara?, ¿la película?, ¿el realizador?, ¿el equipo de rodaje?) situada en alguna parte entre él, instancia espectral, y esas instancias actorales que son los diversos personajes de la ficción? ¿O incluso no estaría mejor situado en un estadio intermedio entre narración y mostración?

Las diferencias fundamentales que podemos detectar entre mostración fílmica y mostración escénica nos proporcionan un elemento para responder a todas estas cuestiones:

a) El actor teatral realiza su prestación en *simultaneidad* fenomenológica con la actividad de recepción del espectador, es decir, ambos comparten el tiempo presente. Por el contrario, una película como *L'Arroseur arrosé* comunica una acción completamente concluida al espectador y le presenta *ahora* lo que sucedió *antes*.

b) La cámara que filma la interpretación del actor cinematográfico puede, gracias a la posición que ocupa, o, aún más, por simples movimientos, intervenir y modificar la percepción que tiene el espectador de la prestación de los actores. Puede incluso, como hemos podido ver muchas veces, forzar la mirada del espectador y, dicho en una sola palabra, dirigirla.

En el desarrollo mismo de los acontecimientos que constituyen la trama del relato, los actores de cine, al contrario que los de teatro, no son, pues, los únicos en emitir «señales». Esas otras señales, que llegan a través de la cámara, son, sin ninguna duda, emitidas por una instancia situada en alguna parte por encima de esas instancias de primer nivel que son los actores, por una instancia superior, pues, que sería el equivalente cinematográfico del narrador literario. A ella se refiere Laffay cuando habla de su «gran imaginador», y la encontramos, con distintos nombres, tras la pluma de diversos teóricos del cine, preocupados por los problemas del relato fílmico, que imputan la responsabilidad de tal o cual relato cinematográfico al «narrador invisible» (Ropars-Wuilleumier, 1972), al «enunciador» (Cassetti, 1983, y Gardies, 1988), al «narrador implícito» (Jost, 1988), o al «meganarrador» (Gaudreault, 1988). En el teatro, esta instancia estaría representada por todo lo que concierne a la puesta en escena y, por supuesto, a cada una de las «representaciones» de la obra. El relato cinematográfico se opone al relato teatral por su intangibilidad, pues lo propio de este último es ser cada vez un espectáculo distinto.

Al margen de estas dos importantes diferencias citadas entre la mostración escénica y la mostración fílmica, existe además otro punto que las distingue: la dimensión sonora. Muchos otros elementos narrativos, que pese a todo no eran esenciales en este caso, puesto que la película de Lumière funciona muy bien sin ellos, habrían podido localizarse en el seno mismo

de esta dimensión, dependiendo de otras elecciones del director de nuestra eventual «adaptación» escénica de *L'Arroseur arrosé*. Podríamos haber oído refunfuñar al jardinero o, por la misma razón, gritarle al bromista, que podría morir de risa en su huida, y, después, en el momento del azote, suplificar a voz en grito.

El efecto narrativo de la obra habría sido totalmente diferente de su versión silenciosa, y el sainete que los hermanos Lumière tomaron prestado del autor de un cómic publicado en 1887 sería diferente. De este modo, los personajes habrían podido exteriorizar sus sentimientos, mostrarnos sus intenciones o, incluso, enviarnos un aviso. Todo esto es imposible, o casi (el mismo Marcel Marceau lo consigue...), mediante la imagen o los gestos.

Efectivamente, y debido a la pluralidad de los enunciados vehiculados virtualmente por cada imagen, la mostración muda está relativamente limitada a cierto tipo de fenómenos. Probablemente, ésta es la razón por la cual los artesanos del cine, en sus inicios, sintieron la imperiosa necesidad de recurrir a las palabras, a la voz. Así se explican los famosos intertítulos del cine mudo, como también esa figura fundamental, pese a que nunca fue universal y su presencia fue siempre muy efímera: el «presentar» (véase el capítulo 3), ese «explicador» de películas en directo que se encargaba de dar a los espectadores las informaciones que una mostración, juzgada deficiente (o al menos incompleta) puesto que estaba privada del «decir», no podía fácilmente transmitir. Una mostración que fingía que, allá en la pantalla, los personajes podían hablar entre ellos aunque en la sala no se les oyera. Y que se decían aquellas cosas que *se deben decir* en una historia mínimamente compleja.

No es el caso de *L'Arroseur arrosé*, pero sí de *Siete ocasiones* (Seven Chances, Buster Keaton, 1925). Al principio, a la entrada de un jardín de frondosa vegetación, el héroe habla con una mujer que pasea a un perrito atado a una cuerda. Un rótulo nos ha informado que, a lo largo de esta conversación, insignificante en apariencia, Buster trata de confesarle su amor.

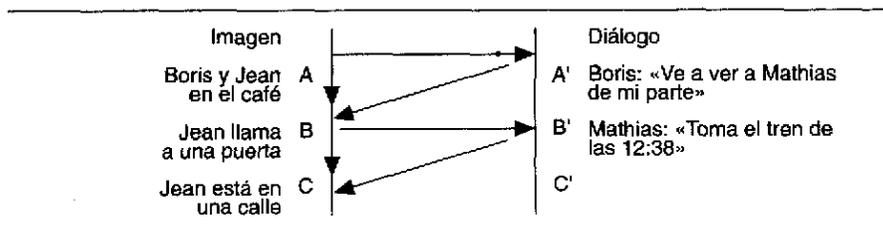
Nuevo rótulo: ha llegado el otoño, las flores están marchitas, el perro ha crecido. La escena se repite cuatro veces, siempre precedida del mismo texto; al final, Buster y la mujer se encuentran junto a un gigantesco perro (fotos 6 a 13). Aquí, el *gag* es fruto de que el texto completa la imagen remitiéndonos a informaciones que los enunciados visuales no pueden proporcionarnos —la conversación de los personajes—, mientras que lo que seguimos es la transformación progresiva del decorado y, sobre todo, el sorprendente crecimiento del perro. Contrariamente a la lengua, que es presa de la sucesión que le impone la linealidad de la frase, el cine puede mostrar simultáneamente diversas acciones. Esta virtualidad se acentuará más con el cine sonoro.

5. El cine sonoro: un relato doble

Un anuncio publicitario francés mostraba, hace algún tiempo, un vaso que, ante un fondo neutro, se vaciaba solo mientras se oían fragmentos de conversación («¡Tómate otro vaso antes de irte!»), el chirriar del neumático de un coche que arrancaba y, finalmente, el tremendo choque producido por un accidente. Así pues, se le pedía al espectador que estableciera una relación de causa-efecto entre dos historias: una, muy sencilla, la mostración de un vaso que se vacía; la otra, más compleja, completamente sugerida por palabras y sonidos.

Generalmente, todo está hecho para que el diálogo, o la voz en general, reduzca las ambigüedades de los enunciados visuales (véase el capítulo 3), de manera que no percibamos esta dualidad de la película sonora. Imaginemos una sencilla serie de planos: dos hombres, Jean y Boris, que hablan en un café; Jean andando por el muelle de un puerto y, luego, por una calle. Muda, esta serie de tres planos corre el riesgo de ser ambigua: ¿se trata de una simple sucesión temporal? ¿Jean se pasea después de haber encontrado a Boris? ¿Es un recuerdo? ¿Jean recuerda una escena pasada mientras habla con su amigo? ¿Es un sueño? ¿Jean no está en el café mientras le hablan, está en otro lugar?

La mayoría de las veces, lo que ayuda a diferenciar entre las distintas posibilidades es el diálogo. Si Boris dice «Ve al puerto, allí encontrarás a Mathias. Luego vete en el primer tren», el espectador comprenderá que el segundo y tercer plano responden a una sucesión temporal, y que están unidos por una relación de causa-efecto; si Jean dice «Recuerdo... Era en Le Havre...», las imágenes se convertirán sin dificultad en recuerdo; si mientras escucha a su amigo tiene la mirada perdida, tendremos que imputárselo a su imaginación. La imagen y la palabra conllevan, pues, dos relatos que se entremezclan profusamente. Jean Mitry resumió muy bien este fenómeno esquematizando las relaciones imagen-sonido con figuras de este tipo (Mitry, 1965:98):



Estos esquemas muestran que la relación de sentido entre las imágenes A y B, por ejemplo, es el resultado de su encadenamiento y del sentido de la frase escuchada en A'. Así, en el cine comercial, a menudo se opera el paso de una secuencia a otra mediante una réplica. Por ejemplo, Boris le dice a Jean «¡Ve a ver a Mathias de mi parte!», y en el siguiente plano vemos a Jean que llama a la puerta de Mathias; cuando el diálogo adquiere más importancia que las acciones visuales representadas, es decir, cuando las informaciones narrativas residen en las palabras antes que en las imágenes, Mitry habla de «teatro filmado». Es más o menos el caso de la trilogía de Marcel Pagnol: en *Fanny* (Fanny, Marc Allégret, 1932), por ejemplo, sabemos que Marius se ha ido en barco por las conversaciones, pero no lo vemos nunca en el mar (de la misma manera que en *El Cid*, de Corneille, oímos el relato de la batalla contra los moros, sin que nada nos la muestre en escena). En su adaptación de una obra de Bernstein, Alain Resnais ofrece un magnífico ejemplo de plano-secuencia a lo largo del cual el pianista relata un episodio de seducción amorosa a sus dos fascinados interlocutores (*Mélo*, 1987). Esta figura es igualmente crucial en la dramaturgia de Rohmer, al que le gusta citar el ejemplo clásico del largo relato que Theramenes realiza de la muerte de Hipólito en *Fedra* (Racine, 1677) (Rohmer, 1984).

En ciertas películas modernas, la articulación de estos dos relatos revisita una importancia capital para la comprensión de la totalidad de la intriga: en *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), cuando la mujer cuenta su aventura amorosa en Nevers, en un café japonés, con *flashes* de imágenes que apoyan el relato; en *India Song* (India Song, Marguerite Duras, 1975), por ejemplo, cuando se muestran acciones mudas a lo largo de 74 planos, mientras algunas voces no identificadas comentan, completan o enriquecen la percepción que tenemos de ellas. *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (Marguerite Duras, 1976) recoge íntegramente esta banda sonora, pero sustituye ese primer montaje por una serie de planos mucho más abstractos, sin personaje alguno, de casas, muros, decorados en ruinas... Esta sustitución de una banda de imagen por otra, asociada a la conversación de la «partitura» verbal, culmina en la constitución de un nuevo relato, muy diferente del primero.

En *L'Homme qui ment*, el personaje que relata su historia en voz en *off* incluso llega a afirmar lo contrario de lo que vemos en imagen («Me dirigí directamente hacia el hotel... vacío también, como es costumbre a esa hora de la mañana...»), dice justo antes de penetrar en una sala llena de gente.

Eisenstein (1976:256), refiriéndose al cine mudo, hablaba ya de la posibilidad de escribir una película como si fuera una partitura utilizando un montaje *polifónico*: «Un montaje en el cual cada plano está ligado al siguiente no sólo por una simple indicación, un movimiento, una diferencia de tono, una etapa de la evolución del sujeto o cualquier cosa de esta índole».

le, sino por la *progresión simultánea* de una serie múltiple de líneas, cada una de las cuales conserva un orden de construcción independiente, pese a ser inseparable del orden general de la composición de la totalidad de la secuencia». Si extendemos esta concepción al complejo audiovisual, podemos considerar que las cinco materias de la expresión (imágenes, ruidos, diálogos, textos escritos, música) tocan, como las diferentes partes de una orquesta, ora al unísono, ora en contrapunto, ora como en una fuga, etc.

Una cuestión, no obstante, queda en suspenso: ¿acaso los ruidos, más allá de las palabras, pueden ser portadores de un relato? Hemos visto, en el ejemplo de la publicidad antialcohólica, que, sin ningún lugar a duda, contribuían a su construcción. ¿Podemos ir más lejos?

En *Elisa, vida mía* (Carlos Saura, 1977), la heroína descubre a una amiga, tumbada en una cama, muerta; a lo lejos, se oyen ruidos de martillo absolutamente injustificados. No hay justificación indirecta, puesto que nada delata la presencia de actividad alguna. A partir del momento en que esos sonidos no están en contradicción con la idea que nos podemos hacer del decorado, tenemos tendencia a aceptar este ambiente sin ponerlo en duda.

El cineasta o el montador realiza su elección en función de la credibilidad sonora: de la misma manera que existían músicas de persecución, de amor, etc., en los albores del cine, existen ahora atmósferas sonoras para un despacho, una comisaría, una calle, una playa, etc. En este caso, el sonido participa en la construcción de un relato unitario, y ese doble relato del que hemos hablado puede, por así decirlo, quedar neutralizado. Pero si nuestros ruidos de martillo intervienen nuevamente, no en el mismo lugar pero sí en las mismas *circunstancias*, la situación narrativa es totalmente diferente. Volviendo a *Elisa, vida mía*, cuando el padre de la heroína está muriéndose, volvemos a escuchar el sonido de ese ambiente. Esta vez, la relación audiovisual pierde su verosimilitud (efectivamente, el lugar de la acción ha cambiado). Evidentemente, el sonido nos relata otra cosa: la evolución temática de la ficción hacia la muerte (la primera vez, ligada a la muerte de una joven).

Este uso del sonido, relativamente raro, es muy próximo al uso de los *leitmotifs*, esas configuraciones musicales presentes en las óperas de Wagner o de Berg para señalar al espectador una acción secundaria respecto de la principal: por ejemplo, mientras la línea melódica refleja los acontecimientos que se desarrollan en escena, otra parte de la orquesta interpretará un tema que quedará asociado más tarde o que ya ha sido asociado a otra acción. El cine puede utilizar este camino y convertirse, en toda la amplitud del término, en un doble relato.

6. ¿Qué es un relato de ficción?

¿Qué es un relato de ficción? Esta pregunta, sencilla en apariencia, conlleva dos cuestiones más: ¿dónde empieza el relato?, ¿dónde empieza la ficción? Antes hemos respondido a la primera con la definición metziana: «Un discurso cerrado que logra irrealizar una secuencia temporal de acontecimientos». Y luego con un interrogante sobre el estatuto narrativo y discursivo de una película primitiva como *L'Arroseur arrosé*. Sin embargo, objetarán, ciertas «vistas» Lumière, *Déjeuner de bébé* (1895), por ejemplo, en la cual simplemente se ve cómo unos padres dan de comer a su hijo, parecen mucho menos narrativas. ¿Por qué? La pregunta no es sencilla, sobre todo cuando la unimos a ese otro problema, tanto o más espinoso, del *status* de la película en relación a la ficción. Es cierto que la dicotomía «documental/ficción» nunca ha funcionado mejor que en el campo del cine, donde incluso es frecuente realizar una separación mecánica (y a veces mecanicista) entre las películas pertenecientes al primer género y las pertenecientes al otro.

Veremos cómo toda película participa a la vez de los dos géneros. Ello explica que haya algo de cierto en estas dos grandes reclamaciones, aparentemente contradictorias, que dicen que «toda película [debe ser] una película de ficción» (Metz, 1975:31), y, por otra parte, que «toda película de ficción [deba poder] (...) considerarse, desde cierto punto de vista, un documental» (Odin, 1984:263). De hecho, lo que permite que un género le tome la delantera al otro es la lectura del espectador. En el caso de lo que podríamos llamar la actitud «documentalizante» (el término es de Roger Odin [Ibíd.:264] y la expresión es, en su conjunto, herencia de Jean-Pierre Meunier [1969], que se refiere más bien a la «actitud-documental» y a la «actitud-de-ficción»)), la imagen hace las veces de indicio, en el sentido que le otorga Peirce, y en la medida en que, para el espectador, parece haberse visto directamente «afectada» por la espacialidad y la temporalidad del objeto representado. En efecto, Peirce afirma (1978:140):

Un indicio es un signo que remite a un objeto que designa porque se ve realmente afectado por ese objeto [...]. En la medida en que el indicio se ve afectado por el objeto, tiene necesariamente alguna cualidad en común con el objeto, y teniendo en cuenta las cualidades que puede poseer en común con el objeto, acaba remitiendo a ese objeto.

Así, por su propia naturaleza, la imagen se concibe como «la retención visual de un [momento] espaciotemporal “real”» (Schaeffer, 1987:65, hay que señalar que, en esta ocasión, hemos adaptado a nuestro propósito, modificándola ligeramente [véase la mención entre corchetes], la idea que Jean-Marie Schaeffer aplica principalmente a la imagen fotográfica fija). En cuan-

to los operadores de Lumière llegaban a una ciudad, se apresuraban a filmar sus rincones y sus actividades más pintorescos, y lo hacían, precisamente, con el fin de lograr el reconocimiento del objeto fotografiado. En dicha situación, lo que el espectador contempla es a la vez el tiempo y el lugar de lo que Schaeffer llama la «formación de la impresión», es decir, ese momento particular y puntual en el que la película ha sido impresionada por los rayos luminosos refractados por los objetos profílmicos (recordemos que *profílmico* es lo que ha estado ante la cámara y ha impresionado la película). La reacción de uno de los primeros espectadores del Cinematógrafo Lumière nos incita a seguir en ese sentido, sobre todo cuando describe su experiencia en tanto que espectador de la manera siguiente:

Siguiendo el proceso Lumière, el señor Lavanchy ha filmado escenas del pueblo suizo y de otras partes de la exposición y de la ciudad, lo cual no es una hazaña nada insignificante, puesto que se precisan 900 clichés de una misma escena, en un solo minuto, para obtener la ilusión óptica. El efecto producido es sorprendente: la vida restituida a tamaño natural (citado por Cosandey, 1984:78).

El reconocimiento de la inorganización de la duración que el cinematógrafo nos permite *ver* (nada más y nada menos que la vida «a tamaño natural»), unido a los conocimientos sobre la filmación, nos remontan al tiempo físico de la formación de la «impresión». Eso es lo que más le extraña a nuestro testigo de 1896: «¡900 clichés de una misma escena en un solo minuto!». La película presenta, pues, manifiestamente, un tiempo indicativo.

Así, en una película rodada en los años veinte, y aunque se tratara de una película de ficción, la Torre Eiffel podía considerarse un objeto documental. Efectivamente, ¿cómo mirar *Paris qui dort* (René Clair, 1923) sin comparar los ascensores que vemos en ella, que el espectador de hoy en día juzgará vetustos rápidamente, con los mucho más modernos instalados en nuestros días? En realidad, lo más frecuente es que se favorezca la actitud documentalizante allá donde sería de esperar una actitud «ficcionalizante» (nuevamente Odin) generalizada. Topamos de nuevo con uno de los temas dominantes desarrollado por la corriente crítica de los *Cahiers du Cinéma* en los años sesenta, que consideraba que toda gran película era un documental de su propio rodaje.

La actitud documentalizante anima, pues, al espectador a considerar el objeto representado como un «haber-estado-ahí», recogiendo así la expresión de Roland Barthes a propósito de la fotografía (Barthes, 1964:47). En tanto que, en cierto modo, la actitud ficcionalizante, y ésta es justamente la ficción primera a la que nos invita el cine, nos anima a considerar como «estando-ahí» esos «haber-estado-ahí» que son todos los objetos profílmicos que se han mostrado ante la cámara. En el momento del adiós final

de Victor Laszlo en *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), no son los actores Ingrid Bergman y Humphrey Bogart interpretando, en la época del rodaje (haber-estado-ahí), en ese decorado del campo de aviación, lo que se supone que estoy mirando durante la proyección (a pesar de que el profesor de cine que les muestra la secuencia a sus alumnos en una clase sobre la iluminación en las películas hollywoodienses de los años cuarenta anime evidentemente esta actitud documentalizante). Se supone que, por el contrario, estoy obligado a adoptar una actitud ficcionalizante que me hará considerar mis deseos (los haber-estado-ahí) realidades (estando-ahí) y me hará creer, por un instante, que es aquí, ante mí, en esta sábana blanca, donde Rick e Ilsa se están diciendo adiós (foto 17).

Tal distinción ayuda a separar la verdad del error (por así decirlo) en la producción cinematográfica primitiva. En películas como *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, *Déjeuner de bébé* o *La sortie des usines Lumière*, la inorganización del material profilmico, que se presenta ostensiblemente ante la cámara tal como se desarrolla, «de manera natural», favorece mucho la actitud documentalizante en el espectador (de ayer y de hoy). Lo que veo, yo espectador, en estas películas, son las huellas presentes de ese pasado concluido de los pasajeros del tren, de los obreros y obreras, del bebé y de sus padres, que el cinematógrafo filmó. Al contrario, debido a la organización del material que nos presenta (y es ahí donde la problemática de la narratividad viene a enlazarse con la de la ficción), la película *L'Arroseur arrosé* favorece, y, de manera casi irreductible, la actitud ficcionalizante. Lo que el espectador ve entonces no es específicamente la filmación de la «broma» que se ha desarrollado en el seno del mundo profilmico (ante el operador y su cámara), sino esa misma «broma» que, por su carácter organizado, adquiere cierta autonomía. Es precisamente esa autonomía adquirida por la acción de la película lo que permite que su reactualización, mediante proyector interpuesto, adquiera valor propio, algo a lo que no pueden aspirar las otras producciones Lumière mencionadas.

Todo ello se aclara con la visión de otra película de los Lumière titulada *Bataille de boules de neige* (1897), que hace oscilar constantemente al espectador entre la actitud documentalizante y la actitud ficcionalizante. La película empieza con una batalla de bolas de nieve, algo insignificante que favorece especialmente la actitud documentalizante, hasta que llega un ciclista, de manera totalmente incongruente (la vía pública está decididamente demasiado cubierta de nieve como para que un ciclista real se aventurase), se lanza «como un idiota» en medio de la refriega y recibe una impresionante cantidad de bolas de nieve absolutamente inmerecidas, algo que un ser «normal», al que no hubieran avisado, no hubiese aceptado sin encolezarse contra sus agresores.

No se puede decir, tal como se ha hecho, que toda película, o que todo

plano, incluso el menos organizado, relata una historia, a menos que se le dé un significado muy amplio a la palabra «historia». En tal caso parece legítimo considerar que una película tan sencilla como *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* es un relato, ciertamente lacónico, que nos remite a la «historia» descrita por el título mismo. Es la posición adoptada por un trabajo reciente (Gaudreault, 1988). Con ello se dota de cierta narratividad al acontecimiento real reproducido por el acto de la mostración. Pero entonces surge una pregunta: ¿cómo diferenciar la transcripción de ese mundo real, que existe al margen de nosotros, de la construcción de este mundo que sólo existe en nuestras cabezas y que denominamos ficción?

7. Realidad afilmica y diégesis

Admitiremos que «un documental se define como la presentación de seres o cosas existentes positivamente en la realidad afilmica» (Souriau, 1953:7), mientras que la ficción crea un mundo completo, aunque pueda parecerse al nuestro. La *realidad afilmica*, es decir, la realidad «que existe en el mundo cotidiano, independientemente de toda relación con el arte de la filmación» (ibíd.) es más o menos verificable (según los conocimientos que el espectador posea sobre el universo espaciotemporal en el que vive), mientras que el mundo de la ficción es un mundo parcialmente mental, que posee sus propias leyes. De esta manera, lo que sucede en tal o cual relato fílmico, y que nos parece *verosímil*, puede parecer absurdo en otro. Así, al principio de *Superman* (Superman, Richard Donner, 1978) asistimos a un juicio que culmina en la condena de los traidores del planeta Krypton. Justo antes de que éste explote, se envía un bebé a la tierra que, en el transcurso de ese pasmoso viaje intersidereal, aprende todo el saber de los hombres. ¿Cuál es la utilidad narrativa de esta primera secuencia? Hacernos comprender que este niño, que se convertirá en Superman, participa tanto de las cualidades humanas (un niño nacido en un mundo en el que hay juicios debe tener sentido de la justicia) como de dones propios de los extraterrestres. Estas informaciones son como *postulados* que nos van a permitir aceptar la coherencia del conjunto del relato; gracias a ellas consideraremos normal que el héroe quiera salvar a la viuda y al huérfano, y que a la vez pueda emprender el vuelo desde un edificio.

Tomemos una película de un género totalmente distinto, por ejemplo una adaptación de *Madame Bovary*. ¿Estaríamos dispuestos a aceptar que Charles Bovary se suba a la repisa de una ventana y emprenda el vuelo? Ciertamente no. Y es que el universo de la película no reposa sobre los mismos postulados (Chateau, 1976). Para caracterizar este universo construido por la película, y que es ampliamente mental, Souriau ha propuesto el

término *diégesis*, que define de la siguiente manera: «Todo lo que pertenece, dentro de la inteligibilidad de la historia relatada, al mundo propuesto o supuesto por la ficción» (Souriau, 1953:7). En este contexto, daremos al término *historia* un sentido más restringido que anteriormente: la serie cronológica de los acontecimientos relatados, por oposición al *relato*, que es la manera de relatarlos.

Desde ese punto de vista, se ha podido considerar (Jost, 1989) que las películas Lumière «tomadas de la realidad» no obedecían a este criterio mínimo del relato que es la ordenación de acontecimientos. Efectivamente, en *Les Laveuses* (Lumière 1897), por ejemplo, cuando empieza la película, las mujeres están lavando la ropa y, cuando acaba, persiste la misma acción. Es decir, se ha captado simplemente un fragmento de una realidad más amplia, pero que se supone no es muy diferente de la porción que nos ha sido mostrada: es «la retención visual de un [momento] espaciotemporal “real”», volviendo a los términos de Schaeffer. Hay evidentemente, *discurso*, en la medida en que el gran imaginador ha intervenido sobre la realidad a través de la cámara, el encuadre, etc., pero no hay propiamente *relato*. En este sentido, podemos considerar las películas Lumière como el grado cero de la *documentalidad*.

En cambio, poner los acontecimientos en orden, incluso cronológico, va acompañado de todo un trabajo sobre la temporalidad (cortar, saltar, juntar) que introduce una lógica distinta a la del simple transcurso del tiempo referencial. La célebre película de Robert Flaherty *Nanouk el esquimal* (*Nanook of the North*, 1921), que construye esa secuencia sobre una alternancia de planos, transforma dos acontecimientos sucesivos de la banda filmica en simultaneidad: vemos en ella a Nanouk, de caza, esperando que aparezca una foca. Con esto, transforma también lo afilmico en un relato que reposa sobre un «suspense realista y no sobre un suspense real» (Bettetini, 1984:129). Puede incluso ocurrir —y es entonces también un «grado de documentalidad» menor— que el relato se dirija, deliberadamente o no, hacia la constitución de un universo diegético en el sentido que acabamos de definir: así, el «tema» de los noticiarios televisivos está muchas veces estructurado de manera que el comentario realice, al principio, una especie de exposición encargada de plantear postulados que darán forma a lo real y a su interpretación.

8. Bibliografía

- Aristóteles, *La poétique*, París, Seuil, 1980 (trad. cast.: *Poética*, Madrid, Gredos, 1992).
- Barthes, Roland, «Rhétorique de l'image», en *Communications* n. 4, *Recherches sémiologiques*, 1964 (trad. cast.: «Retórica de la imagen», en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986).

- Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, ed. definitiva, 1981 (trad. cast.: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990).
- Bettetini, Gianfranco, *L'indice del realismo*, Milán, Bompiani.
- Branigan, Edward, «Here is the picture of no revolver!», en *Wide Angle*, vol. III, n. 3 y 4, 1987, págs. 8-17.
- Casetti, Francesco, «Les yeux dans les yeux», en *Communications* n. 38, *Énonciation et cinéma*, 1983.
- Chateau, Dominique, «La sémantique du récit», en *Semiotica* (18:3), 1976.
- Colin, Michel, «Comprendre l'événement sportif à la télévision: l'exemple de Paris-Roubaix», Manheim, *Mana* n. 7, *Texte et médialité*, 1987.
- Communications* n. 8, *L'analyse structurale du récit*, 1966.
- Cosandey, Roland, «Revoir Lumière», en *Iris*, vol. 2, n. 1, Paris, 1984.
- Eisenstein, S.M., *Le film: sa forme/son sens*, Paris, Bourgois, 1976.
- Gardies, André, «Le pouvoir ludique de la focalisation», en *Protée*, vol. 16, n. 1-2, Universidad de Chicoutimi, 1988.
- Gaudreault, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.
- Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Seuil, 1970.
- Jost, François, «Le film; récit ou récits?», en *Cahiers du XX siècle, Cinéma et littérature*, n. 9, A. Gardies, comp., Klincksieck, 1978.
- Jost, François, «Règles du Je», en *Iris* n. 8, *Cinéma et narration*, n. 2, 1988.
- Jost, François, «Documentary: narratological approaches», en *Image-Reality-Spectator*, W. de Greef y W. Hesling, comps., Leuven, Acco, 1989.
- Lotman, Iouri, *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Paris, Sociales, 1977 (trad. cast.: *Estética y Semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978).
- Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968 (trad. cast.: *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972).
- Meunier, Jean-Pierre, *Les Structures de l'expérience filmique. L'identification filmique*, Lovaina, Librairie Universitaire, 1969.
- Mitry, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. 2, Paris, Ed. Universitaires, 1965 (trad. cast.: *Estética y psicología del cine*, Madrid, Siglo XXI, 1984).
- Odin, Roger, «Film documentaire, lecture documentarisante», en *Cinéma et réalités*, J.-C. Lyant y R. Odin, comps., Universidad de Saint-Étienne, Cierec, 1984.
- Peirce, Charles S., *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.
- Rohmer, Eric, *Le Goût de la beauté*, Paris, Éditions de l'Étoile, col. Cahiers du cinéma, 1984.
- Ropars-Wuilleumier, M.C., «Narration et signification», en *Poétique*, n. 12, 1972.

- Schaeffer, J.M., *L'Image précaire*, Paris, Seuil, col. Poétique, 1987.
Souriau, Étienne, *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 1987.
Vanoye, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, 1989.

2. Enunciación y narración

No hay relato sin instancia relatora. He aquí uno de los puntos que hemos destacado en el capítulo precedente, y sobre el que casi todos los narratólogos están de acuerdo. Pero, como ya hemos visto, la película es muy distinta de la novela en la medida en que puede *mostrar* las acciones sin *decirlas*. En el régimen de la mostración, propia del régimen escénico y dominante en la filmación de las «vistas» Lumière, está claro que la instancia discursiva aparece menos clara que en el relato escrito. Los acontecimientos parecen relatarse por sí mismos. Sensación errónea, evidentemente, puesto que sin una mediación previa, sea cual fuere, no tendríamos película y no veríamos ningún acontecimiento. Este sentimiento, que han podido o que pueden sentir ciertos espectadores más o menos furtivamente (mirando, por ejemplo, una cinta de vídeo filmada por una cámara oculta), o ciertos críticos (Bazin, al evocar «la imparcialidad de la cámara» o el «fragmento de realidad bruta» del neorrealismo italiano [Bazin, 1981:280-281]) resiste poco al análisis.

¿Debe la narratología situarse del lado del espectador y tratar de explicar su percepción, incluso engañosa, o debe deducir *a priori* un sistema de instancias capaz de explicar la película?

Esta pregunta se empezó a plantear insistentemente, por un lado, a par-

tir del momento en que la posibilidad de hablar de *relato* a propósito de la película ya no se aceptó como un postulado y, por otro, cuando abandonamos la idea de un sistema de la comunicación en el que todo mensaje cifrado por un emisor debía necesariamente recibirlo tal cual, o casi, un receptor. Desde entonces, los narratólogos se han situado de diversas maneras respecto a esta cuestión de método que acabamos de plantear. Para simplificar la comprensión de los principios en juego, podríamos proponer esta imagen: imaginemos un ventrílocuo y su muñeco, un pato impertinente, por ejemplo, tan impertinente como el célebre muñeco que manipulaba el ventrílocuo de *Al morir la noche* (Dead of night, Alberto Cavalcanti, 1945). He aquí que el animal, monologando, confía su amor por una conocida cantante. Si la situación puede parecerme cómica, es ciertamente porque considero que el muñeco es el responsable de lo que dice (o porque finjo creerle responsable). De la misma manera, si se vuelve hacia el hombre que le sostiene en sus rodillas para iniciar un diálogo, me adheriré momentáneamente a la ficción de que uno y otro son seres autónomos, a veces en desacuerdo. Mi adhesión será evidentemente más o menos fuerte según sea adulto o niño, «público adecuado» o «público inadecuado». Sea como fuere, la atracción sólo puede «funcionar» si pongo entre paréntesis, aunque sólo sea por un instante, el hecho de que las marionetas no hablan. Bastará con que la voz del pato se distorsione, y transforme por error en la de su amo, para que el «truco» se desvele con fuerza, de la misma manera que el papel del manipulador. Ahora, si me pidiesen que explicara el proceso de la ventriloquía, podría lanzarme a un razonamiento inverso: diría, simplemente, que un hombre habla a la vez en nombre y en lugar del muñeco, fingiendo no pronunciar palabra.

Volvamos a la película. El relato doble (véase el capítulo precedente), debe, pues, en esos casos en que la banda de sonido hace oír la palabra de un narrador, remitirnos a dos instancias relatoras. Pero, mientras que una relata ostensiblemente su historia, podemos decir que a viva voz, el «gran imaginador» no se deja ver en persona: es «un personaje ficticio e invisible [...] que, a nuestras espaldas, gira para nosotros las páginas del libro, dirige nuestra atención con su discreto índice» (Laffay, 1964:81-82). ¿Cómo imaginar la relación narrativa entre esta instancia y esos personajes que, en el interior de las películas (podríamos incluso decir desde el interior mismo de las películas), hacen relatos orales o escritos? Los investigadores han propuesto dos soluciones:

a) la primera, *ascendente*, parte de lo que le es dado ver y entender al espectador que se adhiere al espectáculo, de lo que se le *aparece*. Contempla cómo la presencia de un gran imaginador puede convertirse en más o menos sensible y detectable, según los momentos, como responsable de la *enunciación fílmica* o como organizador de los diferentes relatos

(como si pasáramos del muñeco protagonista del espectáculo a quien lo manipula);

b) la segunda, *descendente*, sitúa las instancias necesarias para el funcionamiento de la narración fílmica *a priori* y su cometido consiste en comprender el orden en sí de las *cosas*, dejando de lado la impresión del espectador.

Estudiaremos los dos métodos, uno después del otro.

1. Primera aproximación narratológica: de la película a las instancias narrativas

1.1. De la enunciación a la narración

Aplicándose primero a la lengua natural el término «enunciación» cubre múltiples significados. En el más amplio sentido de la palabra, designa «las relaciones que se tejen entre el enunciado y los diferentes elementos constitutivos del cuadro enunciativo, a saber:

- los protagonistas del discurso [emisor y destinatario(s)],
- la situación de comunicación».

En un sentido restringido, la enunciación remite a las «huellas lingüísticas de la presencia del locutor en el seno de su enunciado» (Kerbrat-Orecchioni, 1980:30-31), a todos esos fenómenos que el lingüista Benveniste denominaba «la subjetividad del lenguaje». Sin duda la mayoría de las veces los narratólogos se quedan con esta concepción, sobre todo a través de la célebre oposición, creada por el mismo Benveniste, entre «historia» y «discurso». Mientras que, en la historia, «los acontecimientos parecen contarse ellos mismos», el discurso es un modo de enunciación «que supone un locutor y un auditor» (Benveniste, 1966:241).

Para estudiar la instancia narrativa en la novela, Genette parte nuevamente de esta distinción, y subraya toda su ambigüedad: lo que opone la historia al discurso, no es tanto una frontera absoluta cuanto el hecho de que se perciba, de manera variable, el que habla en los enunciados que pronuncia. Naturalmente, percibo mejor esta presencia en un enunciado como «Durante mucho tiempo me he acostado temprano» (palabras iniciales de *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust) que en un relato histórico del tipo «Napoleón murió en Santa Elena», pero no es menos cierto que este último enunciado implica, por el simple hecho de que está narrado en pasado, «una anterioridad de la historia sobre la narración» (Genette, 1972:225), y por lo tanto es una instancia relatora. No hay historia sin una parte de discurso. No obstante, podemos localizarlo como una especie

de «quiste», porque la lengua posee marcas, indicadores, que remiten de entrada al locutor, es decir, al que sostiene el discurso: estas marcas son los *deícticos*.

Cuando una novela empieza con «Ahora estoy solo aquí, a salvo» (primeras palabras de *Dans le labyrinthe*, de Alain Robbe-Grillet, 1959), me pregunto de inmediato: ¿quién está?, ¿cómo situar ese «ahora» en el eje del relato?, ¿y ese «aquí», a qué «salvo» se refiere? Todas estas preguntas no tendrán respuesta hasta que haya podido identificar al que relata con un nombre o una descripción, el lugar en el que se encuentra y el momento en el que toma la palabra. De hecho, en una situación de discurso oral, todo sucede como si las «coordenadas situacionales permitiesen una expresión incompleta aprovechando que se conoce el lugar en el que se encuentra el narrador o la situación de la que se trata, de manera que los objetos o los lugares se conviertan, por eso mismo, en factores de contexto» (Slama-Cazacu, 1961:213). Sin este conocimiento, que el texto escrito no me ofrece directamente, el significado de «Ahora estoy solo aquí, a salvo» varía en función de su locutor. Basta con imaginarse en lo que se convertiría un enunciado de este tipo si lo pronunciaran primero en un búnker, lo comunicaran luego a un corresponsal situado en una cabina telefónica pública, en plena calle, a la intemperie, y lo pronunciara en fin —como una consigna—, James Bond, cómodamente tumbado al borde de una piscina, entre criaturas de ensueño, mientras cuatro tiradores de élite, emboscados en los tejados del hotel, le apuntan en las mirillas de sus fusiles.

Un enunciado que sólo utiliza deícticos (los adverbios *aquí, ahora*, el pronombre *yo*, el tiempo presente), sólo nos permite descifrarlo en función del conocimiento que tenemos de la identidad del locutor. Por el contrario, un enunciado como «El 12 de abril de 1979, el cabo Wilson estaba solo en su refugio antiatómico», podemos entenderlo sin saber quién lo pronuncia.

A partir de estos fenómenos subjetivos del lenguaje, la lingüística se ha esforzado en pasar del «análisis de los enunciados al de las relaciones entre estos enunciados y su instancia productiva» (Genette, 1972:225), su enunciación; y Genette, siguiendo por esa línea, ha emprendido el estudio paso a paso de «la instancia productora del discurso narrativo, la narración». Asimismo, y de una manera bastante natural, los primeros teóricos de la enunciación cinematográfica se dedicaron a buscar en la película señales tan detectables como las deícticas. De esta manera, hemos podido recoger en este ámbito seis casos en los que la subjetividad de la imagen es más que aparente (Jost, 1983):

a) el subrayado del primer plano, que sugiere la proximidad de un objetivo, bien por una oposición a escala (obtenida, quizá, mediante las focales cortas, por ejemplo, al final de *Ciudadano Kane*, en el momento en que Susan, sentada en el suelo, trata de acabar el *puzzle*, su rostro está tan alto

como el personaje Kane, que aparece en el fondo del decorado, en el marco de una puerta [foto 2]), bien sea una oposición entre el *flou* y la imagen nítida (como cuando vemos un paisaje a través de unas hierbas difuminadas);

b) el descenso del punto de vista por debajo del nivel de los ojos: seguramente es el caso de numerosos contrapicados wellesianos;

c) la representación de una parte del cuerpo en primer plano, que supone el anclaje de la cámara en una mirada: vista de un paisaje que desfila a través de un mechón de pelo (*Encadenados* [Notorious, Alfred Hitchcock, 1946]), de la carretera que se desdobra bajo los efectos del alcohol (*Con la muerte en los talones* [North by Northwest, Alfred Hitchcock, 1959]), o, generalizando más, todas esas imágenes que parecen estar afectadas por una cierta deformación en relación con lo que juzgamos una visión «normal»: desdoblamiento, exageración del *flou*, etc., que remiten a un personaje borracho o miope;

d) la sombra del personaje;

e) la materialización en la imagen de un visor, de un *cache* en forma de cerradura o de cualquier objeto que remita a la mirada;

f) el «temblor», el movimiento entrecortado o mecánico que sugiere infaliblemente un aparato que «filma». Habría que añadir a esta lista la mirada a la cámara.

Dejemos de lado, por un instante, todos estos criterios, sobre los que tendremos ocasión de volver más detalladamente en el capítulo 6, dedicado al punto de vista. En este apartado nos centraremos en lo siguiente: los deícticos construyen un «observador-locutor» en la lengua (C. Kerbrat-Orecchioni, 1980:49), es decir, tanto el que dirige el discurso como su posición en el espacio. «Estoy solo *aquí*: a *mi* derecha se encuentra la cómoda a *mi* izquierda la ventana», remite no sólo a una situación de discurso, sino a una situación de discurso *orientado*. En cambio, gracias a la lectura de los criterios que acabamos de enumerar, vemos claramente que, en el caso del cine, las marcas de la subjetividad pueden a veces remitir a alguien que ve la escena, un personaje situado en la diégesis, mientras que, en otras ocasiones, trazan solapadamente la presencia de una instancia situada en el exterior de la diégesis, una instancia extradiegética, un «gran imaginador». Tomemos nuestro criterio f) y comparemos su utilización en dos célebres películas: *Senda tenebrosa* (Dark Passage, Delmer Daves, 1947) y *Ciudadano Kane*.

Al principio de la primera, vemos un paisaje que gira a través de un *cache* circular, y después un tonel caído de un camión que baja por una pendiente. Luego, una mano, en primer plano, aparta unas hierbas filmadas en *flou*. La cámara se mueve y va de un extremo del paisaje a otro para seguir a unos motoristas que pasan por la carretera.

En la película de Welles, el noticiario cinematográfico «News on the

March» nos muestra imágenes de Kane al final de su vida: por entre los huecos de una reja situada en primer plano, divisamos el campo visual, parcialmente oculto; la cámara tiembla (foto 3).

Mientras que en el primer extracto comprendo bastante rápidamente, ayudado ante todo por la imagen del tonel que rueda y por la voz en *off*, que estoy viendo a través de los ojos de un personaje cuya historia voy a seguir, en el segundo las marcas de subjetividad no pertenecen a nadie identificable en la diégesis, están ahí con el único fin de dar la sensación de que las imágenes de Kane han sido «robadas» a la realidad por algún *paparazzo* al acecho, imitan las difíciles condiciones de la filmación con fines periodísticos. A diferencia de los deicticos de la lengua, estas marcas tanto pueden construir una mirada *interna* a la diégesis, o sea, un «personaje»; como remitir «al» que «habla el cine», el «gran imaginador», situado por definición fuera del mundo diegético. En cierto modo, en el cine sólo hay un uso enunciativo de los signos y no, verdaderamente, mensajes enunciativos en sí. Pero hay más: la experiencia demuestra que, cuando proyectamos la secuencia de «News on the March» ante estudiantes de cine, algunos tienden a anular mentalmente el temblor del que hemos hablado, a partir del momento en que la cámara traza una panorámica para seguir el desplazamiento de la silla de ruedas de Kane. Como ha señalado J.P. Simon, las «distorsiones (gran angular, picado, contrapicado) están lejos de ejercer siempre el mismo efecto, según el tipo de discurso en el que se inscriban; marcas de enunciación, la mayoría de las veces se inclinan por el enunciado» (Simon, 1979:113).

La percepción de la enunciación, pues, varía a la vez en función del contexto audiovisual que la acoge y en función de la sensibilidad del espectador. A lo largo de su historia, el cine ha forjado procedimientos de borrado o atenuaciones que han permitido que se escriba que «la particularidad del texto clásico [consiste en] ocultar completamente la instancia discursiva que lo produce, como si fuera una simple transcripción de una continuidad anterior y homogénea» (Marie, 1976:24), de manera que, literalmente, «los acontecimientos parecen relatarse por sí mismos». Los *raccords* de mirada, de movimiento, de dirección, etc., forman parte de estos procedimientos, de tal modo que, si el contrapicado welliesiano aparece con fuerza es porque no remite nunca a la mirada de un personaje tumbado en el suelo, por ejemplo, y porque parece la obra de un «gran imaginador» que *habla* cine.

He aquí, pues, lo que sería la enunciación cinematográfica: ese momento en que el espectador, escapándose del efecto-ficción, tuviese la convicción de estar en presencia del lenguaje cinematográfico como tal, de «soy cine» afirmado por los procedimientos al «estoy en el cine» (Sorlin, 1084:306). Esta convicción no sólo nace de los indicios que hemos reunido. Puede igualmente surgir de la observación de la luz (rara vez es realmente de noche

en el cine: normalmente, vemos al personaje incluso cuando ha apagado todas las luces para ponerse a dormir), del maquillaje (la sangre como pintura roja en Godard), del montaje (los cortes en el plano, los *jumpcuts*), de los procesos de puntuación (iris, sobreimpresión, etc.). ¡La percepción de la enunciación cinematográfica está muy mal repartida! Varía según el espectador, no sólo en función de su conocimiento del lenguaje cinematográfico, sino también de su edad, de su origen social y, quizás, y sobre todo, del período histórico en el que vive.

Así, en los inicios del cine, la famosa mirada a la cámara, que entonces se utilizaba frecuentemente, no debía ser especialmente advertida por el espectador, pues la película reproducía muchas veces las condiciones del *music hall*, que presuponía la presencia de un artista en escena frente a su público. Sólo a partir del momento en que la película empezó a desarrollar mayoritariamente historias lineales, una de cuyas condiciones de funcionamiento exigía la creación de un mundo diegético autónomo, la mirada a la cámara se abandonó de manera sistemática (véase Woods, 1911, citado en Gunning, 1984:130). De la misma manera, el montaje alternado pudo sorprender cuando se introdujo en la primera década del siglo, mientras que hoy es una figura tan usual que, si se han respetado ciertos principios de *raccord* y de montaje, ya no puede detectarse.

Las imitaciones son excelentes ejercicios para juzgar la sensibilidad a la enunciación cinematográfica. Ya hemos citado la de Welles en «News on the March», pero una película como *Zelig* (Zelig, Woody Allen, 1983), que generaliza el proceso, merece un estudio detallado. Allen reúne, imita, reelabora y designa como marcas enunciativas todos los parámetros de filmación o de grabación de sonido, de encuadre, de música, etc., propios del cine clásico hollywoodiense (y, en otros momentos, del reportaje televisado). La imitación culmina, sin duda, en esa escena final en el transcurso de la cual un actor vuelve a interpretar una parte de la vida del personaje interpretado anteriormente por Woody Allen: la planificación, los gestos del actor, la puesta en escena, son una imitación perfecta del cine hollywoodiense de serie B.

Sin tratar explícitamente de la enunciación, Iouri Lotman, animado por la misma pretensión, ha podido definir el lenguaje cinematográfico como un sistema de elecciones en oposición al sistema de esperas dictado por la experiencia. Suponiendo, por un lado, a un espectador «que desconoce totalmente el lenguaje cinematográfico, y, por otro, a un espectador formado por la historia del cine» (Lotman, 1977:59), ha demostrado que, para el primero, sólo hay lenguaje a partir del momento en que un elemento está «marcado», es decir, es diferente de lo que esperaba, mientras que, para el segundo, lo que da sentido al proceso es la oposición misma entre lo marcado y lo no marcado.

1.2. *El narrador explícito y el gran imaginador*

Si cierto cine moderno ha podido acentuar las huellas de la enunciación filmica (Resnais, Robbe-Grillet, Godard, Duras, etc.), el cine clásico se ha esforzado, ya lo hemos dicho, en borrarlas, para destacar lo que les sucede a los personajes o lo que relatan narradores explícitos y «actorializados». Del mismo modo, por norma general, los documentales están realizados de manera que nos mostremos más atentos a lo que dice un entrevistado que al modo en que se le filma.

Sin embargo, en los dos casos, la presencia del «gran imaginador» puede ser más o menos sensible. Tomemos primero el caso de un *flashback* ordinario, en el que un personaje se pone en situación de *relator*, por ejemplo Walter Neff en *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1945), que confiesa su crimen a su colega de trabajo a través de un magnetofón. Después de haber grabado unas cuantas frases de su relato, unas imágenes nos muestran las diversas peripecias que ha vivido y que está relatando: llega en coche hasta la entrada de una casa en la que encontrará a la mujer que hará cambiar su vida. ¿Cómo se opera el paso de lo «dicho» a lo «mostrado»?

Para comprender la historia de la película, el espectador debe suponer que el narrador, Walter Neff, asume la responsabilidad de este relato audiovisual que viene a «recubrir» las imágenes que nos muestran su acto narrativo (la grabación de su confesión). Debe suponer, en todo caso, que la «audiovisualización», la transemiotización es fiel al relato verbal que, naturalmente, Neff sigue dictándole al magnetofón. En nombre de ese *postulado de sinceridad*, el espectador está dispuesto a aceptar numerosas rarezas o a borrarlas mentalmente: el hecho de que el mismo narrador, en el mundo diegético de la historia que está relatando, se nos muestre desde el exterior; el hecho también de que cada uno de los personajes tenga su propia voz y no la del narrador; y el hecho, además, de que todo nos sea mostrado detalladamente (hechos, gestos, decorados), aunque la memoria del narrador debería ser limitada, etc. Estas rarezas, que se convierten ciertamente en «paralepsis» (dan informaciones que no tendríamos que tener; véase Genette, 1972:212), son convenciones que acepto para creer en la diégesis, para identificarme con los personajes y con su punto de vista.

También puede ocurrir que se produzcan cortes narrativos que vayan más allá de lo que las convenciones de una época dada me permiten aceptar o borrar, divergencias que cavan un foso entre el relato verbal y su transemiotización:

a) *Divergencias entre lo que se supone ha visto el personaje y lo que vemos*. En este sentido, las audiovisualizaciones de los relatos de Thatcher y de Bernstein, en *Ciudadano Kane*, son pronunciadamente distintas una de otra. Que el primero nos muestre a Thatcher desde el exterior no nos

choca demasiado en la medida en que la mayoría de los *flashbacks* funcionan de esta manera y en la medida en que, por otra parte, las imágenes sólo nos muestran escenas de las que ha sido testigo. En cambio, que el relato de Bernstein empiece con un plano de Kane y Leland llegando al edificio del *Inquirer* en coche y que escuchemos su conversación es más curioso en la medida en que el narrador, Bernstein, no entra en campo hasta algunos segundos más tarde, subido sobre una pila de muebles, en una tartana que sigue a sus dos amigos: no ha podido, pues, ser testigo de esta parte de la escena... que, sin embargo, se supone que le está contando al periodista Thompson, que ha venido a entrevistarle. Todavía menos explicable es el relato de Susan cantando en la ópera, la multiplicidad de planos que describen la sala, el apuntador, Kane en su palco, Leland rompiendo su programa: esta vez vemos múltiples acciones de las que la narradora no ha podido ser testigo.

b) *Divergencias entre lo que relata el personaje y lo que vemos.* En *Le Journal d'un curé de campagne* (Robert Bresson, 1951), por ejemplo, que no parece ilustrar más que lo que anota periódicamente el cura en sus cuadernos, vemos, a su espalda, a la hija de la condesa, que observa la conversación de su madre con el párroco (fotos 69 a 71). En la diégesis, el cura no tiene conocimiento de esta indiscreción hasta el momento en que, mucho más tarde, el cura de Torcy le dice: «Le han visto mientras hablaba con la condesa...», y, en estas condiciones, no comprendemos muy bien cómo un plano así puede atribuirse a la visualización de su diario (además, en la novela de Bernanos, en la que se basa la película, no hay nada equivalente a esta imagen, por lo menos en ese punto del relato del cura; no sabemos de la indiscreción de la hija hasta mucho más tarde, con la única revelación, que además realiza con la prudencia adecuada, del cura de Torcy: «Supongo que estaría en el jardín, bajo la ventana, cuya repisa está muy elevada por encima del suelo»). Aquí, la autoridad del narrador-autor del diario se pone en entredicho a cada instante, *lo dicho* entra en contradicción con *lo mostrado*. Con mayor evidencia que en otras películas con comentario, en este caso la audiovisualización implica y construye, para el espectador, un narrador de nivel superior, cuya existencia es tanto más sensible dado que el género del «diario íntimo» no presupone más que una instancia narrativa: el autor del diario (Rousset, 1983).

Estas «divergencias» las podemos hallar tanto en reportajes como en documentales. La primera, entre lo que se supone que ve el entrevistado y lo que nosotros vemos, cuando se nos enseña imágenes que él no evoca, ya sea con intención irónica, ya sea para juzgarlo; la segunda, que revela una disparidad de instancias enunciativas, cuando se produce un salto en la imagen, revelando la presencia de un corte en las palabras del entrevistado (procedimiento parodiado por Welles en «News on the March»).

En todos los casos, si el espectador no hubiese sido sensible a la enunciación, si hubiese borrado mentalmente los procedimientos propios del lenguaje cinematográfico, se habría sentido llamado al orden: por encima de —o junto a— ese narrador verbal (explícito, intradiegético y visualizado) en quien creía «a pies juntillas», hay, pues, un gran imaginador filmico (implícito, extradiegético e invisible), que manipula el conjunto de la red audiovisual. Esta constatación puede reafirmarse de otro modo. Tratándose de ficción, diremos que esta instancia organizadora es un *narrador implícito*. Tratándose de un documental o de un reportaje, será un «documentalista» o un «periodista».

De la percepción del lenguaje cinematográfico a la idea de enunciación, de la visualización de un relato explícito a un relato implícito: he aquí dos maneras de aproximarse al discurso cinematográfico. Ello no implica que no desaparezca jamás sino, sencillamente, que su presencia es más o menos sensible. Esta manera de razonar sobre las instancias narrativas de la película está muy próxima a la que hallamos, a propósito de la lengua, en ciertas teorías lingüísticas.

¿Qué sucede, en efecto, cuando Pedro dice «Juan me ha dicho: vendré»? Hay dos locutores: Juan y Pedro. Por tanto, dice el lingüista Ducrot (1984:196), «es también posible que una parte del enunciado imputado *globalmente* a un locutor primero le sea, con todo, imputado a un locutor segundo [...] de la misma manera que, en la novela, el narrador principal puede insertar en su relato el relato que le ha hecho un narrador segundo». Tiendo a pensar que el locutor primero, Pedro, no traiciona los propósitos del narrador segundo, Juan. No obstante, basta con que, por ejemplo, Pedro, en la continuación de su discurso, me parezca mentiroso, para que cuestione ese *postulado de sinceridad* que es la condición de mi escucha. En ese caso, dissociaré radicalmente al locutor primero del locutor segundo.

Este encadenamiento de locutores nos lleva a una doble imputación del enunciado, dice el lingüista. Ello no significa que dos personas hablen *físicamente* en ese enunciado: el locutor no es el sujeto que habla. En la novela puede suceder que sólo la tipografía (guiones, comillas) permita distinguir al narrador principal (primero) del segundo narrador: hablan la misma lengua, la lengua «natural», como se suele decir. En el cine, en cambio, el locutor primero, el narrador implícito, es el que «habla» cine mediante las imágenes y los sonidos; el narrador explícito sólo relata con palabras. Esto explica que, como espectador de cine, tienda a imputar primero el relato al que lo reivindica explícitamente, de la misma manera que atribuyo el «vendré» a Juan, aunque me lo diga Pedro. El segundo nivel sólo se hace necesario para mi comprensión cuando lo relaciono, del mismo modo que, en la lengua, sólo lo necesito cuando algún indicio me señala que Pedro no transmite bien los propósitos de Juan, o que miente, y entonces me veo en

la obligación de disociar a los dos locutores y atribuirles créditos diferentes.

El cine mudo jugaba ya con estas sustituciones del relato verbal de ciertos personajes por secuencias de imágenes (véase la versión contradictoria de los dos abogados de la defensa y de la parte civil en *Les deux timides*, René Clair, 1928).

2. Segunda aproximación narratológica: de las instancias narrativas a la película

2.1. De la narración en subnarración

El cine tiene una tendencia casi «natural» a la delegación narrativa, a la articulación del discurso. En el fondo, la razón es muy sencilla: el cine muestra a los personajes mientras éstos actúan, imitan a los humanos en sus diversas actividades cotidianas, y una de esas actividades, a la que nos entregamos todos en un momento u otro, es la de hablar. Y, hablando, bastantes humanos suelen utilizar la función narrativa del lenguaje, relatar, relatarse. Ahora bien, en el cine, este fenómeno se acentúa además por el hecho de que utiliza, como ya hemos visto, esas cinco materias de la expresión que son las imágenes, los ruidos, las palabras, los textos escritos y la música, y de que, como hemos dicho, se trata por lo menos de un doble relato.

En cierto modo, podemos, pues, considerar que en el cine, un relato que, de hecho, es un narrador visualizado (como lo son Leland, Bernstein, Susan y Raymond en *Ciudadano Kane*) en realidad no es más que un *subrelato* (en el mismo orden de ideas, Genette [1972:239] habla de «metarrelato» y Mieke Bal [1977:24] de «hiporrelato»). Efectivamente, en un primer nivel, el cine relata siempre-ya, aunque sólo sea mostrando ese narrador visualizado que relata, o, para ser más exactos, que subrelata.

Vemos, así, todo lo que la expresión «subrelatar» puede tener de relativamente «tendencioso». Es correlativa a esta segunda aproximación narratológica que, queriendo respetar el orden de las cosas antes que, pongamos, el «orden de los fenómenos» que se le aparecen al espectador, considera que el único narrador «verdadero» de la película, el único que merece por derecho propio esta denominación, es el gran imaginador o, por llamarlo de otra manera, el «meganarrador» (Gaudreault, 1988), el equivalente del «narrador implícito» mencionado más arriba. Desde esta perspectiva, todos los demás narradores presentes en una película no son, de hecho, sino *narradores delegados, segundos narradores*, y la actividad a la que se entregan es la «subnarración», una actividad que se distinguiría radicalmente de la narración en primer grado. Una vez más, *Ciudadano Kane* es un ejemplo de primer orden a fin de comprender este modelo explicativo.

2.2. *Segundos narradores*

El problema de la subnarración es totalmente distinto según lo enfoquemos a partir del relato escrito o del relato fílmico. En el primer caso, el subrelato del segundo narrador suele estar relatado mediante el *mismo vehículo semiótico* que el que utiliza el primer narrador: el lenguaje verbal (aunque, en ciertos casos, el paso de las propuestas orales al texto escrito conlleve dificultades inherentes a la transcripción: ¿cómo transmitir las entonaciones, los acentos, los tics, etc.?).

Vayamos a *Las mil y una noches*. El primer narrador de este relato escrito, esta instancia que es la primera en tomar la palabra, relata la historia de un rey que, para vengarse de las mujeres, se casa sucesivamente con varias, a las que mata inmediatamente tras la noche de bodas. Le llega el turno a Scheherazade. Para retrasar el funesto final que le espera, emprende, cada noche, el relato de historias cada vez más cautivadoras, con lo que el marido, en consecuencia, aplaza indefinidamente la ejecución de su nueva esposa. Todas estas historias son relatadas por esta subnarradora, Scheherazade, que, en sí misma, forma parte del primer nivel de la diégesis relatada por el primer narrador (es una narradora *intradiegética*, siguiendo la terminología de Genette).

Resumamos: en un caso de este tipo, un narrador *verbal* relata *verbalmente* lo que otro narrador *verbal* ha (sub)relatado *verbalmente*. Existe, pues, una homogeneidad del material. Hay que señalar que una delegación narrativa de este tipo arrastra una invisibilidad casi completa del primer narrador: cuando es Scheherazade quien «habla», el lector olvida completamente incluso la misma existencia del primer narrador. En cierto modo, es como si éste estuviese ahogado, literalmente, en el flujo de las palabras del segundo narrador.

Dicha situación, que es el destino del relato escrito, no se encuentra con tanta frecuencia en el caso del relato cinematográfico. Ello se debe al carácter monódico del primero (una sola materia de expresión, la lengua), comparado con el carácter esencialmente polifónico del segundo. Dada la unicidad de la materia expresiva del vehículo lingüístico, el narrador del relato escrito que, al igual que hace el de *Las mil y una noches*, delega la palabra a un subnarrador, se ve obligado a ceder su sitio, *todo* su sitio. Esto explica la facilidad extrema con la que más de un subnarrador, más de un segundo narrador, a semejanza de Scheherazade, recubre la «voz» (en este caso, no hay que considerar el término en el sentido gramatical que le da Genette [1972:76] cuando define la voz como «aspecto de la acción verbal en sus relaciones [...] con el sujeto [y generalmente la instancia] de la enunciación») y oculta la presencia del primer narrador.

Sin lugar a dudas, se trata de una situación extremadamente paradójica

que algunas veces también sucede en el cine, aunque, como ya veremos, en menor medida. En este sentido, el cine parece tener un valor ejemplar para la narratología en su conjunto, puesto que, al contrario de la situación que prevalece en el caso del relato verbal, es relativamente difícil invisibilizar completamente, por interposición de un segundo narrador, la presencia de esa primera instancia que es el gran imaginador, el meganarrador. Esta situación paradójica del cine, que permite un juego entre los niveles del relato por otra parte mucho más complejo que en literatura (y que permite que el *doble relato* se manifieste plenamente) quizá no sea ajena al hecho de que el narratólogo fílmico es particularmente sensible a la jerarquización de las instancias.

2.3. *Relato oral, relato audiovisual*

Ciertamente, en una película el doble relato está jerarquizado, como hemos visto, y es la palabra la que opera los desniveles narrativos. Tomemos, como siempre en *Ciudadano Kane*, el caso de Leland en su silla de ruedas. Thompson le visita en el asilo en el que se halla confinado. Leland empieza a narrar lo que sabe acerca de la vida marital de Kane y su primera esposa:

«Ella era como todas las chicas jóvenes que conocí en la escuela de danza. Encantadoras. Absolutamente encantadoras. Emily era un poco más encantadora que las otras. En fin, tras los dos primeros meses, ella y Charlie no se veían más que a la hora del desayuno. Fue un matrimonio que acabó pareciéndose a cualquier otro».

A pesar de que Leland hace una narración oral, más exactamente una *subnarración*, el meganarrador sigue, a lo largo de este relato verbal, *mostrándonoslo* en su silla, y haciéndonoslo escuchar y, por lo tanto, siguiéndole, «él» también, en su relato. Un relato audiovisual, que relata, *mostrándonosla*, la historia del periodista Thompson de visita en casa de Leland, y que le pone en situación de (sub)narrador. En este caso, el doble relato se presenta como una concomitancia de la «voz» narrativa del meganarrador fílmico, responsable del relato audiovisual, y la del (sub)narrador verbal, responsable del (sub)relato oral.

La situación se complica un poco más en el plano narratológico cuando la imagen del segundo narrador se esfuma, en este caso Leland en su silla, en beneficio de la visualización del mundo diegético del que da cuenta (fotos 4 y 5). La trama del *relato* audiovisual que es la película, cede entonces su sitio a un *subrelato* tan audiovisual como ella. A la manera del primer narrador del relato escrito, el meganarrador fílmico desaparece, aparentemente, en un caso así, en beneficio de un segundo narrador que, tan

polifónico como él, ocupa los cinco canales de transmisión de lo filmicamente narrable. Ahí también, hay una identidad entre los materiales semióticos de lo narrable (el relato primero que es la película *Ciudadano Kane*) y los materiales semióticos de lo narrado (el relato segundo que constituye esa secuencia sobre el deterioro de las relaciones entre Kane y su mujer) y nos encontramos frente a un fenómeno de invisibilidad del primer narrador comparable, al menos en apariencia, al de *Las mil y una noches*.

La diferencia, no obstante, entre las dos situaciones, es que en medio de un relato escrito, el relato narrado se narra mediante un vehículo semiótico cuyo responsable, el segundo narrador (Scheherazade, digamos), es un usuario: el lenguaje verbal (es, en efecto, un sujeto que habla). Muy distinta es la situación que prevalece en el caso de los subrelatos transvisualizados de una película, por ejemplo el que acompaña a (o más bien es sustituido por) la narración verbal de Leland (éste no es, efectivamente, un sujeto «filmante»). Desde el momento en que el relato verbal del segundo narrador (Leland) sufre su transmutación, su transcodificación, en un lenguaje audiovisual del que éste no es, por sí mismo, un usuario, se hace difícil responder, como hemos visto en la primera parte de este capítulo, a las preguntas «¿Quién habla?» y «¿Quién relata?». Una de dos: o es el gran imaginador o es el segundo narrador. Dado que éste no es un usuario del lenguaje audiovisual (se supone que no puede comunicarse con su narrador intradieético [el periodista Thompson, al que habla] más que con palabras), ¿quién relata entonces este subrelato audiovisual? La pregunta merece formularse, máxime cuando, en muchas ocasiones, estos subrelatos transvisualizados transmiten informaciones que no están a disposición del segundo narrador (véase, en la primera parte de este capítulo, el ejemplo de subrelato, particularmente claro a este respecto, de la llegada de Kane al *Inquirer* relatada por Bernstein). Estamos, pues, obligados a convenir que el meganarrador tiene algo que ver en ello... Pero, ¿cómo establecer la separación entre los campos de intervención respectivos del meganarrador fílmico y de los subnarradores verbales?

La historia del cine es muy instructiva respecto a las relaciones que mantienen ciertos subnarradores con la transvisualización que se opera a partir de su relato verbal. En una película como *La Sultane de l'amour* (Le Somp-tier et Burguet, 1918), cuando la heroína relata cómo se encontró con el sultán, mira varias veces al vacío: tenemos la impresión de que ve las imágenes que está describiendo verbalmente a su servidor (el narratario). En la primera década del cine sonoro, a veces esta codificación de la mirada acompañaba todavía el desencadenamiento de los subrelatos. Así, en *Le Roman d'un jeune homme pauvre* (Abel Gance, 1935), cuando el regidor empieza su relato, lo vemos todavía sobreimpreso a los acontecimientos. Ya no le oímos, pero sigue hablando, con la mirada perdida en el vacío. La

narración verbal se ha ido disociando de un modo progresivo de la actitud del narrador en relación con la visualización de su relato (Jost, 1984).

2.4. *Instancias en colusión*

Volvamos a la secuencia de los desayunos evocada anteriormente. ¿Cómo pensar que su contenido, que visualiza el discurso de Leland, es una representación perfectamente fiel de los propósitos de éste? ¿No es, en efecto, poco verosímil que Leland haya utilizado una manera tan cinematográfica y tan alusiva de mostrar la degradación de las relaciones conyugales en su discurso verbal? Recordemos que vemos una serie de planos separados por panorámicas rápidas en los que Kane y su mujer, en el desayuno, primero mirándose a los ojos, conversan en medio de una creciente tensión, hasta el día en que cada uno se limita a leer el periódico, en sendos extremos opuestos de una enorme mesa. Ciertamente, Leland comienza su historia haciendo una alusión directa a la comida de la mañana («Al cabo de poco tiempo, Charlie y ella sólo se veían a la hora del desayuno. Una familia como tantas otras»), pero no es posible imaginar, a partir de ahí, que el contenido de la secuencia sea una transcripción mínimamente literal del relato verbal de Leland. Estos desayunos no tienen más que un valor ejemplar y simbólico: hubo otros, evidentemente, de los que por supuesto Leland no fue testigo (fotos 18 a 29).

La cosa es distinta si analizamos la secuencia de las memorias de Thatcher, de donde hemos partido al principio de este libro. El subrelato que constituye esta secuencia tiene, en cierta medida, un *status* híbrido, por el mero hecho de que, gracias a la interpretación de un relato *escritural*, más que a la de un *relato oral* (como con Leland, Susan, Bernstein y Raymond), las informaciones narrativas retrospectivas sobre la vida de Kane se transmiten al periodista-investigador y, por su mediación, al espectador. A diferencia del relato de Leland, que narra los acontecimientos en el aquí y ahora a Thompson, el relato de Thatcher se ha escrito antes, en una temporalidad anterior al momento en que Thompson toma conciencia de ello.

Y, no obstante, en apariencia nada cambia el *status* del relato audiovisual destinado a ilustrar los propósitos verbales de este subnarrador filmico que es Thatcher. A fin de cuentas, poco importa, en el caso presente, que sus propósitos verbales sean proferidos oralmente o consignados por escrito. Para llegar a establecer el origen ilocucionario de un subrelato audiovisual del tipo que nos ocupa actualmente, para lograr separar la responsabilidad de las diversas instancias narrativas implicadas en tal caso, hay que examinar con mayor atención, ya lo hemos dicho, las divergencias entre los diferentes saberes, lo que han podido ver los distintos personajes, etc. En

un caso como el de la secuencia de las memorias de Thatcher, hay que convenir en que el punto de vista inscrito en el subrelato audiovisual «es parecido» al de ese segundo narrador (aunque este último se vea desde el exterior). Hay, en ese caso, colusión entre el meganarrador filmico y el subnarrador verbal: nada de lo que nos es mostrado puede haber sido ajeno al conocimiento de Thatcher, y *eventualmente* a su escritura (porque, no hay que olvidarlo, el espectador no sabe exactamente lo que ha escrito Thatcher, puesto que no vemos más que algunas de las líneas del manuscrito de sus memorias).

Sin embargo, la colusión entre el meganarrador filmico y el subnarrador verbal no siempre es tan marcada. Lo hemos visto con la secuencia de los desayunos. Es lo que explica el aumento progresivo de las «divergencias» entre el saber del subnarrador y el del meganarrador en *Ciudadano Kane*; de la llegada de Kane al *Inquirer* relatada por Bernstein, a la noche en la ópera relatada por Susan.

La multiplicidad de las materias expresivas provoca —o permite— una variedad de «situaciones narrativas» que, por lo demás, no tienen parangón en la literatura escrita. Por lo tanto, y volveremos a ello con más detalle en el capítulo 6, dedicado a los problemas del «punto de vista», el relato cinematográfico también es particularmente proclive a amontonar una gran variedad de discursos, una gran variedad de planos de la enunciación y, finalmente, una gran variedad de puntos de vista, que pueden, eventualmente, entrelazarse. La polifonía del cine, su espesor significativo, hace que, al contrario de la situación que prevalece en el caso del más común de los relatos escritos, el hecho de que la voz del segundo narrador *recubra* la del narrador fundamental, el meganarrador, está lejos de ser la regla.

No obstante, en el cine encontramos una situación análoga a, digamos, el inicio del discurso de Scheherazade en *Las mil y una noches*, y que, por lo tanto, da lugar a un recubrimiento completo de la voz del narrador fundamental por parte del segundo narrador. Esta invisibilización máxima supone que el segundo narrador utiliza, para subrelatar, los mismos medios que el narrador fundamental. Si, en un relato escrito transcrito en cualquier lengua, se presupone que el subnarrador debe ponerse también a expresarse en esa lengua, ocupando así el canal de transmisión de lo narrable, en el cine, la situación análoga implica que el subnarrador se ponga a... «hablar cine». Y ello, *literalmente*. Es lo que sucede con el documental «News on the March», para no dejar *Ciudadano Kane*. Esta pequeña película (dentro de la película) ocupa completamente, en tanto que subrelato, los diversos canales de transmisión de lo narrable (las cinco materias de la expresión filmica) y su responsable oculta, a su manera y al menos durante un tiempo, al «meganarrador filmico fundamental» responsable del relato cinematográfico que es *Ciudadano Kane*.

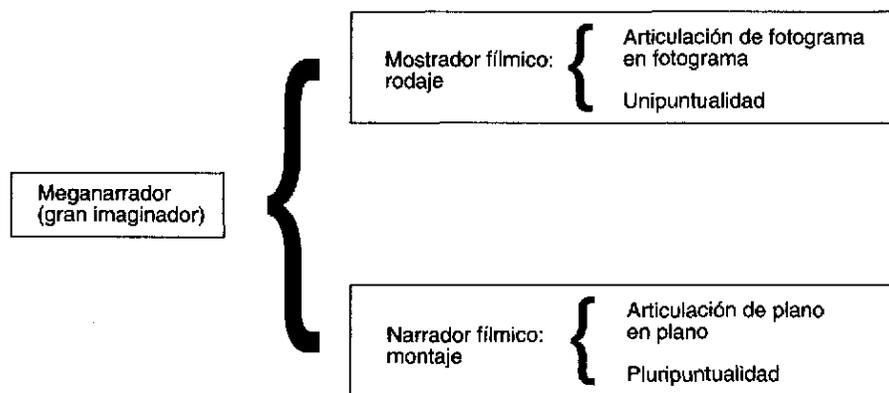
2.5. ¿Quién narra la película?

En la concepción que acabamos de desarrollar, podemos considerar que la instancia fundamental del relato fílmico no es unitaria, puesto que el cine, mezcla de materias de expresión, tampoco lo es. Desde esta perspectiva se ha podido proponer un modelo según el cual el narrador fundamental, responsable de la comunicación de un relato fílmico, podría asimilarse a una instancia que, manipulando las diversas materias de la expresión fílmica, las ordenaría, organizaría el suministro y regularía su juego para transmitir al espectador las diversas informaciones narrativas. Incluso se ha contemplado la posibilidad de reagrupar las materias expresivas bajo la cúpula o la tutela de subinstancias particulares: así André Gardies (1987) divide en tres subgrupos las diversas responsabilidades narrativas de este auténtico director de orquesta que sería su «enunciador fílmico», quien modularía la voz de tres subenunciadores, cada uno responsable, respectivamente, de lo *icónico*, de lo *verbal* y de lo *musical*.

En la medida en que el proceso fílmico implica una cierta forma de articulación de diversas operaciones de significación (*la puesta en escena, el encuadre, el montaje*), también es posible forjar un «sistema del relato» que tenga en cuenta lo que se ha dado en llamar el «proceso de discursivización fílmica» (Gaudreault, 1988:119). Esta hipótesis se basa en las diversas operaciones necesarias para la confección material de una película, en las diversas manipulaciones a las que se debe dedicar la instancia responsable de la producción de una película, e identifica dos capas superpuestas de «narratividad». La primera de estas capas, resultado del trabajo conjunto de la puesta en escena y del encuadre, se limitaría a lo que se ha convenido en llamar la *mostración*. Emanaría de una primera forma de articulación cinematográfica, la articulación entre fotograma y fotograma, que es la base misma del *procedimiento* del cinematógrafo y, que permite la presentación en un continuo, sobre la tela de la pantalla, de una serie de cuadros fotográficos sucesivos (los fotogramas).

Una vez articuladas unas con otras, estas unidades de primer nivel que son los *fotogramas* proporcionan la ilusión del movimiento continuo y dan lugar a esas unidades de segundo nivel que son los planos. La segunda capa de narratividad, de nivel superior a la mostración, equivale, según esta hipótesis, a la *narración*, aunque sólo fuera en virtud de sus mayores posibilidades de modulación temporal. Por su parte, de esta actividad de encadenamiento que es el montaje emanaría ese *proceso* al que han terminado, en un segundo tiempo (es decir, tras el descubrimiento del procedimiento del cinematógrafo), por dedicarse los cineastas para relatar sus historias. Esta segunda capa de narratividad se apoyaría así sobre una segunda forma de articulación cinematográfica: la articulación entre plano y plano.

Estas dos capas de narratividad presupondrían la existencia de, al menos, dos instancias diferentes, el *mostrador* y el *narrador*, que serían respectivamente responsables de cada una de ellas. Así, para llegar a producir un relato fílmico pluripuntual, se tendría que recurrir primero a un mostrador que sería la instancia responsable, en el momento del rodaje, del acabado de esa multitud de «microrrelatos» que son los planos. Intervendría luego el narrador fílmico que, recogiendo esos microrrelatos, inscribiría mediante el montaje su propio recorrido de lectura, resultante de la mirada que hubiera fijado primero sobre esta primera sustancia narrativa que son los planos. En un nivel superior, la «voz» de estas dos instancias estaría, de hecho, modulada y regulada por esa instancia fundamental que sería entonces el «meganarrador fílmico», responsable del «megarrelato» que es la película. Esto daría lugar al esquema siguiente (tomado de Gaudreault, 1988:116):



3. La narratología fílmica en perspectiva

Las concepciones que acabamos de exponer en los apartados 1 y 2 se adaptan, en cierto modo, a la tradición narratológica, en el sentido en que los modelos a los que dan lugar se inscriben, con toda propiedad, en la misma línea de las preocupaciones que han conducido a la investigación que recientemente ha abierto Gérard Genette, y cuyos principios quedaron expuestos en esa obra inaugural que fue *Figuras III*. Y ello a pesar de la distancia relativa que podemos adoptar aquí con respecto a cierto número de hipótesis genettianas.

Otros investigadores han abordado el problema del relato fílmico desde diferentes ángulos, especialmente Roger Odin (1988), que ha desarrollado

una aproximación «semiopragmática». Según ésta, el espectador y sus diversas reacciones deben tomarse en consideración antes que cualquier otra cosa, en la medida en que «la realización y la lectura de las películas» son «prácticas sociales programadas» (Odin, 1988:121). Para Odin, el consumidor de un relato cinematográfico de ficción, al que denomina el «actante lector», es llamado a efectuar, de manera relativamente imperativa, un «haz de determinaciones ficcionalizantes» identificables con las siete operaciones de la figurativización (reconocimiento de signos analógicos), la diegetización (construcción de un mundo), la narrativización (producción de un relato), la mostración (designación como real del mundo mostrado), la creencia (corolario de la precedente), el escalonamiento (homogeneización de la narración gracias a la colusión de las diversas instancias) y de la fictivización (reconocimiento del *estado* ficcionalizante del enunciador). La historia así comunicada al espectador presupone siempre, según Odin, la intervención de un narrador (Ibid.:127): «Una historia siempre es relatada, ya sea en el cine o en cualquier otro lugar».

Existe también, desde un ángulo más semiológico y más cercano a la problemática de la enunciación, el trabajo de Metz (1988) y de Francesco Casetti (1986).

En un artículo bastante reciente, Metz, efectivamente, avanzó una serie de proposiciones que, aunque se interesen en primer lugar por las cuestiones de la enunciación, no por ello dejan de lado la problemática de la narración. Lo cual, tratándose de cine, no es muy sorprendente, en la medida en que, en el cine, narración y enunciación están íntimamente ligadas. Metz pone en marcha un gran instrumental conceptual con el objeto de profundizar en las ilusiones concernientes a la enunciación, esa «capacidad que tienen muchos enunciados de arrugarse en el espacio, de aparecer aquí o allá como en relieve, de desprenderse de una fina película en la que llevan grabadas algunas indicaciones *de otra naturaleza* (o de otro nivel), concernientes a la producción y no al producto» (Metz, 1988:22). *Concernientes a la producción y no al producto*: he aquí por qué Metz puede adelantar que «la enunciación es el acto semiológico a través del cual ciertas partes de un texto nos hablan de ese texto como de un acto». Para Metz, la enunciación fílmica es, ante todo, «metadiscursiva», en el sentido en que lo que destaca en primer lugar es la película misma como objeto. Tanto es así que el «enunciador» se convierte, para Metz, en la película, y no en cualquier instancia situada por encima o por debajo (en todo caso, fuera) de ella. El resultado es esta toma de partido, en el análisis, en favor de quedarse únicamente en el nivel del texto y de eliminar toda instancia «antropomorfa», como «narrador», «enunciador», «enunciatario» y otros conceptos del mismo tipo de discurso metafílmico, y volverse hacia esas «posiciones de la enunciación», que son, en una punta del texto, en la casilla de salida,

el «foco» del enunciado, y en la otra punta, en la llegada, su «objetivo»: «*El enunciadore es la película*, la película en tanto foco que actúa como tal, *orientado* como tal, la película como actividad» (Ibíd.:26).

Basándose en el argumento que dicta que, en razón de su naturaleza no verbal, el enunciado filmico no puede, al contrario del enunciado lingüístico, atribuirse automáticamente a una persona concreta, Metz adelanta además lo que sigue (Metz, 1988:21):

Los que estiman que «enunciación en el cine» tiene algún significado, no deben tomar a la ligera este argumento, que en realidad es muy importante. Nos obliga a una importante reconversión: a concebir un aparato enunciativo que no sea esencialmente deíctico (y, por tanto, antropomórfico) ni personal (como los pronombres que se denominan así), y que no imite demasiado exactamente tal o cual dispositivo lingüístico, pues la inspiración lingüística se consigue mejor de lejos.

Por su parte, Francesco Casetti funda su proyecto sobre los principios formulados por Greimas y su equipo relativos a los problemas de la narrativa. Para esta escuela, el principio fundador del discurso narrativo es el «desembrague», esa operación por la cual la instancia de la enunciación proyecta las categorías del tiempo, el lugar y el sujeto fuera de sí misma: la acción de relatar, como cualquier otra forma discursiva, «aparece así como un esquizo creador, por una parte, del sujeto, del lugar y del tiempo de la enunciación y, por otra, de la representación actancial, espacial y temporal del enunciado» (Greimas y Courtés, 1979:79). Sobre esta base, Casetti (1986) identifica al enunciadore filmico con el *Yo*, al enunciatario (la instancia a la que va dirigida el enunciado) con el *Tú* y, por fin, al propio enunciado con el *Él*. Las tres instancias del *Yo*, del *Tú* y del *Él* están, según Casetti, inexorablemente presentes en el texto, pero su valor relativo y su función pueden variar. De donde resultan, para el investigador italiano, estas cuatro «configuraciones discursivas» del punto de vista, eventualmente inscritas en el discurso narrativo filmico (para el siguiente fragmento, hemos recurrido a una primera y provisional versión francesa de la obra de Casetti, editada por Jean Châteauevert):

a) La configuración llamada objetiva: se trata de esos planos, de hecho los más numerosos, «que presentan una aprehensión inmediata de los hechos, como si se tratara de aprehender lo esencial de la acción, sin destacar *quién los ve ni quién los muestra*», o sea, sin poner en evidencia ni al enunciadore (o narradore) ni al enunciatario (o espectador). Es el *nobody's shot* de los americanos: un plano relativamente «neutro» que no representa el punto de vista de «nadie» y donde el *Él* (el enunciado) prima sobre el *Yo* (el enunciadore) y el *Tú* (el enunciatario).

b) La configuración del mensaje: en este caso, el personaje actúa «como si fuera el que ofrece y da a ver la película» e interpela directamente a aquel

a quien va dirigida la película, el enunciatario-espectador. Así, por ejemplo, las miradas a la cámara. En esta configuración, el *Yo*, el enunciador, «se introduce en el *Él* que constituye el conjunto del enunciado» para interpelar al *Tú*, el enunciatario-espectador.

c) La configuración subjetiva: lo mismo sucede con esa figura, la mayoría de las veces de montaje, que es el famoso «plano subjetivo», y que hace coincidir la actividad observadora del personaje con la del espectador. Fundiéndose con el *Él*-personaje, el *Tú*, el enunciatario-espectador, comparte así lo que le es dado a ver a éste por el *Yo*-enunciador.

d) La configuración objetiva irreal: surge, por ejemplo, siempre que la cámara manifiesta de manera ostensible su omnipotencia, siempre que «el eje de la cámara crea una perversión debido a que las cosas pierden su apariencia “normal”». Por ejemplo, los contrapicados wellesianos, que marcan intensamente, debido a su carácter exagerado, la presencia de un *Yo*-enunciador que se afirma como tal y reafirma al *Tú*-espectador el poder que tiene sobre el *Él*-enunciado.

El esfuerzo de teorización de Casetti llega en el momento oportuno, puesto que el problema que plantea es relativamente crucial, aunque sólo fuese en razón de la importancia que los teóricos del cine, y en primer lugar los que se han preocupado por los problemas del relato cinematográfico, han atribuido siempre a las diferentes «posturas enunciativas». Aquellas posturas que facilitan una comunicación entre el enunciador y el enunciatario, como por ejemplo la mirada a la cámara y el plano subjetivo, están además en el centro del interés que lleva a un investigador como Marc Vernet al relato cinematográfico y que, con capítulos de título tan revelador como «La mirada a la cámara» y «El más acá o la mirada de la cámara», se preocupa también, en una obra reciente (Vernet, 1988) por las figuras fundamentales del cine narrativo, cuestionando las diversas instancias del relato.

4. Una narración sin narrador

Lo hemos dicho más arriba: la historia comunicada al espectador presupone siempre, para Roger Odin, así como para el resto de los narratólogos fílmicos, la intervención de un narrador. Sobre esta cuestión, la teoría narratológica del cine, incluso en la época en que no estaba formalmente constituida, ha conocido siempre un consenso bastante amplio. Efectivamente, la «tradición» ha reconocido siempre, unánimemente, la necesidad (se trata, claro está, de una necesidad teórica) de una instancia narrativa fundamental, responsable de los enunciados fílmicos narrativos. Y poco importa el nombre que se le haya dado en su origen (mostrador de imágenes, gran imaginador, narrador, narrador fílmico, enunciador, etc.). Dado que

el cine, al contrario que la literatura, es un medio más audiovisual que estrictamente verbal, tal unanimidad puede parecer extraña, y cabría esperar que un día finalizara, lo cual quizás esté empezando a suceder: recientemente, una voz discordante se ha manifestado a tal efecto, la de David Bordwell, que ha impugnado la necesidad que, para la teoría del cine, supondría el reconocimiento de una fuente ilocucionaria de los enunciados narrativos, el narrador.

En primera instancia, sobre la base del rechazo de la pertinencia de adoptar, en lo que concierne al relato filmico, el famoso esquema de la comunicación de Jakobson, el investigador americano no duda en avanzar lo siguiente (Bordwell, 1985:62):

A partir del principio que afirma que no debemos alentar, sin necesidad, la proliferación de entidades teóricas, es inútil suponer un esquema de comunicación [presuponiendo un emisor, el narrador, y un receptor, el narratorio] como fundamento del proceso de toda narración, sobre todo si es para decir a renglón seguido que la mayoría de las películas «borran» o atenúan este proceso.

Vemos, pues, que, para Bordwell, la condena, prácticamente, no admite apelación. Y que es válida, en definitiva, para toda forma de narración, no sólo en el cine. Bordwell apunta con cierta agudeza ciertos problemas de la teoría de la enunciación aplicados al cine, pero las soluciones que propone parecen a veces más difíciles de aceptar que los problemas planteados al principio. Estudiémoslo con detenimiento.

De hecho, Bordwell no liquida completamente la teoría del narrador. Para él, existen al menos dos tipos de textos, los que efectivamente presuponen un narrador y aquellos para los cuales el hecho de situar a éste en su origen es algo inútil. Su primera proposición consiste en reconocer sólo un narrador a los mensajes narrativos que guardan en sí mismos huellas, y huellas *evidentes*, de la presencia subterránea de una instancia organizadora. Por un lado, estarían las películas clásicas, por ejemplo, en las cuales, aparentemente, «no habla nadie» (no «habla cine», se entiende). En tal caso, no hay necesidad de buscar un narrador; de lo contrario, nos encontraríamos ante una ficción antropomorfa. Por otro lado, y esta vez con su *corpus* muy diferente, que reúne particularmente las obras de los cineastas soviéticos y las de Godard, Resnais y Bresson, esos textos narrativos que presentan múltiples indicios que sugieren la existencia de una figura narrativa.

Pensamos que esta posición plantea un problema, en la medida en que no logra regular sus relaciones con el antropomorfismo, del que hemos visto más arriba que había que desconfiar. Y sin embargo, Bordwell es consciente de los peligros que esto representa, puesto que tiene, en un primer

momento, la sincera intención de «desantropomorfizar» las instancias del relato. Además, ésta es la perspectiva que, en ocasiones, llega incluso a sustituir la palabra «narrador» por la palabra «narración» para identificar la instancia responsable del relato cinematográfico. Pero, injusta jugarreta del destino, la operación viene muchas veces acompañada de una fuerte reaparición del antropomorfismo, puesto que esta instancia de la «narración» se ve pronto dotada de atributos humanos de primer orden (Ibíd.:209-210):

Además, el final suspendido [de *La noche* (La notte, 1961), de Antonioni] atestigua no sólo el poder de la narración sino también su humildad; la narración sabe que la vida es más compleja que el arte [...].

Creemos que se trata de una posición paradójica y difícilmente sostenible. Ciertamente, ¿de qué sirve impulsar la instancia de la narración hacia la abstracción, denominándola precisamente «narración» y no «narrador», para, de esta manera, en un primer momento, alejarla aún más de la instancia autoral, del autor empírico atestiguado, del autor concreto, si al final, por un irónico juego pendular, se le da, a esta instancia abstracta, características concretas que sólo pertenecen realmente al autor concreto? ¿Quién sabe, en realidad, que la vida es más compleja que el arte, sino el propio Antonioni?

Trátase de cine o de cualquier otra forma de manifestación narrativa, no es posible, según es, sin correr riesgos que se nos antojan inútiles, hacer abstracción de la noción de «narrador».

5. Bibliografía

- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, París, Gallimard, 1966.
- Bordwell, David, *Narration in the fiction film*, Madison, Universidad de Wisconsin, 1985, trad. cast.: *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Casetti, Francesco, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milán, Bompiani, 1986 (trad. cast.: *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1989).
- Ducrot, Oswald, *Le Dire et le dit*, París, Éditions du Minuit, 1984 (trad. cast.: *El decir y lo dicho*, Barcelona, Paidós, 1986).
- Gardies, André, «L'espace dans la narration filmique: l'exemple du cinéma d'Afrique noire francophone», tesis doctoral inédita, París, Universidad de París VIII, 1987.
- Gaudreault, André, *Système du récit*, París, Méridiens Klincksieck, 1988.

- Genette, Gérard, *Figures III*, París, Seuil, 1972 (trad. cast.: *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989).
- Greimas, A.J. y Courtés, J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, París, Hachette, 1979 (trad. cast.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1990).
- Gunning, Tom, «Présence du narrateur: l'héritage des films Biograph de Griffith», en Jean Mottet, comp., *David Wark Griffith*, París, Publications de la Sorbonne/L'Harmattan, 1984.
- Jost, François, «Discours cinématographique, narration: deux façons d'envisager le problème de l'énonciation», en *Théorie du film*, J. Aumont y J.L. Leutrat, París, Albatros, 1980.
- Jost, François, «Narration(s): en deçà et au-delà», en *Communications*, n. 38, *Énonciation et cinéma*, J.P. Simon y M. Vernet, comps., 1983.
- Jost, François, «Le la et le dit», *Fabula*, n. 4, Presses Universitaires de Lille, 1984.
- Jost, François, «Mises au point sur le point de vue», *Protée*, vol. 16, n. 1-2, *Le Point de vue fait signe*, Chicoutimi, Universidad de Quebec, invierno-primavera de 1988.
- Jost, François, «La sémiologie du cinéma et ses modèles», en *Christian Metz et la théorie du cinéma, Colloque de Cerisy*, M. Marie, comp., Méridiens Klincksieck-Iris, 1990.
- Jost, François, «Questions de principes», en *CinémAction*, monográfico dedicado a la semiología del cine coordinado por André Gardies, 1990.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, París, Armand Colin, 1980.
- Lotman, Iouri, *Esthétique et sémiotique du cinéma*, París, Sociales, 1977 (trad. cast.: *Estética y semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978).
- Metz, Christian, «L'énonciation impersonnelle, ou le site du film» en *Vertigo*, n. 1, París, 1988.
- Michel, Marie, «Analyse textuelle», en *Lectures du film*, París, Albatros, 1976.
- Rousset, Jean, «Le journal intime, texte sans destinataire?», en *Poétique*, n. 56, noviembre de 1983.
- Simon, Jean-Paul, *Le Filmique et le comique*, París, Albatros, 1979.
- Slama-Cazacu, Tatiana, *Langage et contexte*, París, Mouton, 1961.
- Sorlin, Pierre, «L'énonciation de l'histoire», en Jean Mottet, comp., *David Wark Griffith*, París, Publications de la Sorbonne/L'Harmattan, 1984.
- Vernet, Marc, *Figures de l'absence*, París, Cahiers du Cinéma, 1988.

3. La palabra y la imagen

Oponer la película *muda* a la película *hablada*, como se suele hacer, a menudo nos hace olvidar que, en el cine, la palabra y la imagen casi siempre han estado vinculadas. Ciertamente, en los inicios, lo único que se grababa sobre un soporte y se reproducía en la sala en la que se exhibía era la banda visual, pero las proyecciones sólo transcurrían en silencio en casos muy excepcionales. A la música de un piano o de una orquesta, a ciertas imitaciones de ruidos «en directo», se sobreañadía, algunas veces, al menos entre 1900 y 1910, un comentario dirigido a la sala, realizado por un «orador» o *presentador*. En definitiva, durante este período, los subtítulos eran bastante raros. En el segundo decenio del siglo, con la desaparición de este narrador de carne y hueso que era el presentador, la palabra escrita (mediante la interposición de un rótulo) sobre la película empezó a adquirir una función de primer orden y a aportar informaciones de naturaleza *verbal* al espectador sin necesidad de la *voz*. Más tarde, hacia 1928, la propia voz (la de los narradores, así como la de los personajes) consigue inscribirse, por fin, de forma material en el filme en sí, en la película. El cine *sonoro* se convirtió así en cine *hablado*. En este capítulo estudiaremos sucesivamente las distintas configuraciones del *doble relato* en estas tres etapas.

1. Al principio fue la palabra: el presentador

Como cualquier otra forma de narración, la narración fílmica supone la comunicación de informaciones entre dos instancias situadas cada una de ellas en un extremo de la cadena. El narratorio de un relato, aquel o aquella al que está destinado, está así sometido a un proceso comunicacional con motivo del cual el narrador le transmite multitud de informaciones sobre el universo diegético en el que evolucionan los distintos personajes del relato, así como sobre los mismos personajes y, por supuesto, sobre las acciones que éstos protagonizan. Muy al principio, los relatos fílmicos eran, comparados con los de hoy en día, de una gran simplicidad. La imagen bastaba por sí misma, y a menudo sólo iba acompañada de la música de un piano. Las «intrigas» de los primeros filmes narrativos que siguieron a *L'Arroseur arrosé* no eran difíciles de comprender, y todo el mundo podía seguir las sin grandes dificultades.

1.1. Un espectador asistido

Sin embargo, no pasó mucho tiempo antes de que las cosas cambiaran. A partir del momento en que los cineastas pasaron a la pluripuntualidad, los presupuestos de la actividad espectral dejaron de ser los mismos. La continuidad narrativa de la mostración *en un solo plano*, obtenida con relativa facilidad (*L'Arroseur arrosé* es un buen ejemplo de ello) se vio pronto amenazada por la llegada de la multiplicidad de planos. Cada cambio de plano, cada «hiato de la cámara», amenazaba efectivamente con romper el hilo del relato, con provocar una rasgadura en su tejido y, al hacerlo, con ceder al espectador una participación demasiado grande en la interpretación: la incompreensión. Y es que en cada articulación entre un plano y otro subyace en cierto modo una «consigna de lectura» (Odin, 1983) que el espectador debe conseguir descodificar: tal corte debe interpretarse como una elipsis, tal otro como un *flashback*, etc. Los significados de dichas consignas, así como su comprensión por parte del espectador, no estaban implícitos. Eran objeto de un aprendizaje.

Al principio, pues, la articulación de los planos supone, indudablemente, un añadido a la labor comprensiva del espectador. Y es más, las posibilidades que ofrece tal articulación van acompañadas, casi necesariamente, de una complejización casi exponencial de las distintas intrigas de base. Con ella, la unidad espacial a la que está necesariamente unida la expresión fílmica unipuntual ya no es la regla. La intriga «multilocativa» (que se desarrolla en múltiples lugares), que también añade un peso suplementario a la ardua tarea del espectador, se convierte rápidamente en moneda corrien-

te. Con el paso de *L'Arroseur arrosé* (que se remonta, recordémoslo, a 1895) a *Uncle Tom's Cabin*, de Edwin S. Porter (1903), el espectador pierde su capacidad de situarse.

Ésa es la razón por la cual los artesanos del cine parecen adolecer, precisamente en esa época, del deseo de recurrir a lo verbal, a las palabras. De ahí la aparición de los famosos intertítulos del cine mudo (que datan justo de 1903). De ahí también la aparición de esa figura fundamental, por mucho que no fuera jamás universal, y que su presencia fuera en definitiva bastante efímera, el *presentador*, el «explicador» de las películas en directo, que se encargaba de proporcionar a los espectadores la información que una mostración cada vez más compleja, e «irremediablemente» muda, no podía transmitir con facilidad sin la ayuda de la palabra. Ciertamente, su llegada significó un retorno al modo narrativo dual característico del espectáculo de la linterna mágica, puesto que suponía ya la concurrencia y la concomitancia de dos prestaciones narrativas paralelas: la de las imágenes, que narran icónicamente, y la de una voz humana, que narra verbalmente, en directo.

1.2. *El narrador-suplente*

Al presentador, del que al fin y al cabo sabemos aún muy pocas cosas, se le confió rápidamente la función del «narrador-suplente». Entre otras cosas, se encargaba de dar a conocer al espectador el contenido de los diálogos y de llenar los «vacíos» que una narración filmica, pluripuntual desde hacía poco tiempo, suscitaba a su pesar a lo largo de su discurso. Tomemos el ejemplo del filme de Porter *Uncle Tom's Cabin*, que era, como ya sabemos, la adaptación de una novela muy famosa en aquella época. Un catálogo proporcionaba el texto del que, verosímelmente, debía servirse el presentador, que a su vez, debía comunicar al espectador el sentido de las imágenes, particularmente complejas y densas en el caso que aquí nos ocupa (no obstante, hay que precisar que el texto que citamos proviene de un discurso proporcionado por otra compañía —la de Sigmund Lubin— que también ofrecía, en la misma época, su propia versión de la misma historia). Con la lectura del texto comprenderemos fácilmente cómo el presentador podía llegar a hacer hablar a las imágenes más allá de su primer nivel de significación. También comprenderemos por qué, en un caso así, el espectáculo cinematográfico llevado a su extremo puede considerarse como una prestación narrativa verbal ilustrada por la mostración de imágenes animadas, más que como una prestación narrativa propiamente filmica. He aquí, pues, el texto (Lubin, 1903) destinado a acompañar la acción descrita en el filme producido por la compañía Lubin, que corresponde a la acción

descrita en los planos 2 y 3 del filme de Porter, y que se desarrolla en un solo y mismo lugar, una taberna. Cada uno de estos planos iba precedido de un intertítulo explicativo.

Rótulo: «PHINEAS FRUSTRA LOS PLANES DE LOS TRATANTES DE ESCLAVOS».

Plano 2: «Una amplia sala en el interior de una taberna situada a orillas del río. Phineas Fletcher, propietario de una plantación, entra en la sala y ve, por la ventana, el río cubierto de hielo. Se lamenta de no poder ir hasta Ohio, en la orilla opuesta, lo que le habría permitido visitar a una joven dama cualquiera de la que está seriamente enamorado y con la que no se casará a menos que cumpla con la condición de hacerse cuáquero. En ese instante, Eliza y su hijo irrumpen en la taberna. La joven se dirige a Phineas a fin de saber si es posible encontrar una barca que salga esa misma noche. Phineas la informa de que, desgraciadamente, las barcas han interrumpido el servicio. Alegando que su hijo está gravemente enfermo, Eliza insiste en la urgencia de la situación. Entonces Phineas le revela que hay un hombre que, esa misma noche, se propone cruzar el río por la parte más baja. Acto seguido le recomienda a Eliza que guarde en un pequeño salón contiguo a la gran sala. Se ofrece a invitarla y traerle todo cuanto su hijo y ella deseen consumir. En ese momento entra Marks en la taberna. Phineas le recibe con unas palmaditas en la espalda y le pregunta su nombre, a lo que él responde: “Soy abogado y mi nombre es Marks”».

Rótulo: «LA FUGA DE ELIZA».

Plano 3: «Mientras los dos hombres toman una copa juntos, Haley y Loker entran y se dirigen hacia Marks. Le estrechan la mano y le explican que, precisamente, esperaban encontrarle. Haley cuenta que acaba de comprar a un joven de la mansión de los Shelby cuya madre, al ser informada de la transacción, ha huido con el muchacho; la pista que han seguido los hombres les ha llevado directamente a esa taberna. Haley pregunta entonces a Phineas si ha visto a los fugitivos. Evitando responderle, Phineas emprende entonces un relato con el que consigue que los dos hombres se desplacen hasta un rincón de la sala, de modo que queden de espaldas a la ventana. En el momento en que Eliza se asoma por la puerta del salón, Phineas le indica que huya por la ventana. Sólo que en el momento en que ella y su hijo se deslizan hacia el exterior, ella provoca un ruido que llama la atención de los tratantes de esclavos, que quieren lanzarse rápidamente en su persecución. Phineas saca, velozmente, sus dos pistolas y mantiene a los tres hombres a raya».

Además de los diálogos de estilo directo (*discurso relatado*: Marks dice «Soy abogado y mi nombre es Marks») y los diálogos de estilo indirecto (*discurso transpuesto*: «la joven se dirige a Phineas a fin de saber si es posible encontrar una barca que salga esa misma noche»), eventualmente el presentador puede beneficiar a su narratario con precisiones narrativas múltiples, algunas más útiles que otras. Principalmente precisiones acerca de la posición social y la identidad de un personaje, por ejemplo («Phineas Fletcher, propietario de una plantación»), acerca de sus deseos eventuales («y

le explican que, precisamente, esperaban encontrarle»), sobre sus intenciones («consigue que los hombres se desplacen hasta un rincón de la sala, de modo que queden de espaldas a la ventana»). Incluso puede hacerles partícipes de la connivencia que se establece entre dos personajes en perjuicio de los demás («en el momento en que Eliza se asoma a la puerta de la sala, Phineas le indica que huya por la ventana»). Cosas que, como es comprensible, habrían sido imposibles de *decir* de otro modo que no fuera mediante la palabra. Es más, estas manifestaciones narrativas orales conseguían estimular a más de un presentador durante las proyecciones... Seguramente algunos de ellos debían aprovechar las ocasiones para improvisar, y respecto al particular hay que decir que su perorata comentaba a su manera esas imágenes de las que, sin ser responsables, podían decir casi todo cuanto quisieran.

A título de «asociado» del gran imaginador, este «gran hablador» que era el presentador cinematográfico permitía que el relato filmico se expandiera considerablemente.

2. El texto y la imagen

2.1. La «lectura» de la imagen

Con la desaparición progresiva del presentador, los rótulos (o intertítulos) se fueron multiplicando poco a poco. También ahí, la intrusión del verbo (en esta ocasión más *escritural* que *oral*) en lo visual permitía dar nuevas dimensiones al primero. El estudio de algunos rótulos del principio de una película como *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, D.W. Griffith, 1915; para la división en escenas, véase *Avant scène*, n. 193-194) permitirá convencerse de ello. He aquí el texto del primero de los dos:

Rótulo: «Alegato en favor del arte cinematográfico. No tememos a la censura porque no tenemos la intención de ser ofensivos mediante inconveniencias u obscenidades, aunque sí reclamamos, a título de derecho, la libertad de mostrar la negra cara del error para poder iluminar el rostro resplandeciente de la virtud —la misma libertad que se le concede al arte de la escritura—, el arte por el cual somos deudores a la Biblia y a las obras de Shakespeare».

Y leemos a continuación:

Rótulo: «Si con esta obra conseguimos que se tome conciencia de los horrores de la guerra hasta el punto de hacerla odiosa, nuestro esfuerzo no habrá sido en vano».

Escrito, «Escrituras». Arte de escribir, literatura. Imposible decirlo con mayor claridad: al introducir el verbo en la imagen, se cambia el *status artístico* del cine. El presentador procedía, en cierto modo, como *si estuviera leyendo* para el espectador y, de este modo, éste accedía a la película mediante su palabra. En cambio, el texto exigía una participación personal relativamente activa por parte de un público que ya no podía ser analfabeto. El cine empezó entonces a abandonar el mundo popular de la feria en favor de un público que supiera leer. (El problema era aún más complicado en los Estados Unidos con motivo de la llegada de numerosos inmigrantes.) Asimismo, con rótulos como los que hemos citado, el filme adquiría un valor ideológico que la imagen sola no podía vehicular. Efectivamente, es ilusorio creer que las imágenes, por más que sean animadas, *hablan* por sí mismas: *muestran* cosas, *afirman*, pero no es fácil que lleven grabadas la opinión del que las ha producido. Gracias al rótulo, se puede influir en la recepción del filme de un modo controlado y unívoco —lo cual no era posible mientras el presentador disfrutara de la libertad de introducir al público en el espectáculo—, un poco a la manera de los narradores balzaquianos que nos dicen lo que hay que pensar de los acontecimientos que nos relatan. Sin embargo, el rótulo no sólo cumple una función ideológica. Naturalmente, también puede ponerse al servicio de la eficacia narrativa. Volvamos a *El nacimiento de una nación*:

Rótulo: «El transporte de los africanos a América sembró las primeras semillas de la desunión».

Un plano medio muestra a un hombre vestido de blanco; en el centro, un grupo de negros están vueltos hacia la izquierda; se inclinan uno a uno ante un cura que les bendice. Un solo plano, que muestra una bendición, para señalar a la vez la conversión de los negros, su transporte hacia América y la «desunión». Lo menos que se puede decir es que el rótulo *resume* intensamente la secuencia de supuestas acciones. La frase permite acelerar la temporalidad representada por la mostración y darle un sentido nuevo, sentido que el espectador difícilmente habría podido reconstruir gracias sólo a la imagen.

A semejanza de lo que hacía el presentador, el rótulo también puede servir para nombrar a los personajes y situarles social e históricamente:

Rótulo: «En 1860, un gran líder parlamentario, al que vamos a llamar Austin Stoneman, ascendía hacia el poder en la Cámara de los Representantes. Lo encontramos con su hija, Elsie, en su casa de Washington». (Fotos 30 y 31).

Y, naturalmente, nos muestran unos planos en los que se ve a un hombre sentado tras una mesa y a una joven que se le acerca y se acurruca junto

a él, de tal modo que no cabe sino pensar que se trata de un padre y su hija. Naturalmente, las costumbres pueden sugerir que se trata del siglo XIX (sobre todo a modo retrospectivo), pero la imagen sólo puede sugerir un nombre común (*un* hombre) y no un nombre propio. Una época y no una fecha (exceptuando ciertas representaciones muy codificadas como las de Napoleón o la Anunciación, por ejemplo). Advertimos, pues, que, en los inicios del cine, los rótulos cumplían la función de situar el decorado y el tiempo, de ubicar a los personajes del mismo modo en que lo hacían las palabras en la novela del XIX. Hasta más tarde, cuando las cosas se han colocado ya en su sitio, no se inicia realmente el relato.

Vemos un facsímil de una carta manuscrita: «Querido Ben: De acuerdo con lo que te prometí, mi hermano y yo nos dirigimos a visitarte; llegaremos a Piedmont el próximo viernes. Estamos, ambos, muy deseosos de verte a ti y a los tuyos». (Foto 32).

Cartas, diarios íntimos, artículos de prensa: en las películas del cine mudo abundaban este tipo de procedimientos. Mientras los carteles subrayaban la presencia de un narrador externo a la diégesis que conducía el relato visual, los textos escritos permitían dar informaciones a partir del *interior* mismo de la diégesis y, al hacerlo, contribuían a ocultar la presencia de una instancia narradora.

Rótulo: «En el Sur. Piedmont, Carolina del Norte, la mansión de los Cameron, cuyo estilo de vida está tocando a su fin».

«Que está tocando a su fin...». Un hombre que sale de la mansión, que recoge a dos muchachos negros que acaban de caerse de un coche que iba demasiado aprisa... (foto 33). ¿Cómo saber que esas imágenes resumen y simbolizan un estilo de vida que va a desaparecer? ¿Habría que interpretarlas como el narrador verbal y a la vez haber visto el conjunto de la película! El rótulo proporciona así a la sucesión de las imágenes otro valor que trasciende la cronología: nos proyecta en el futuro e introduce otra temporalidad, afirmando a la vez la omnisciencia de la instancia narradora (que saca, en consecuencia, lecciones que el espectador aún no ha podido sacar).

Rótulo: «Hostilidades».

Un gato y unos perritos. ¿Juegan? ¿Pelean? El cartel zanja la cuestión: están peleando. El ejemplo muestra una vez más hasta qué punto las imágenes no *hablan* por sí mismas (tal vez sea este sentido, y sólo éste, el que deberíamos reservar a la expresión *cine mudo*): comportan siempre un margen de incertidumbre en cuanto a la interpretación que debemos escoger entre

los múltiples significados que hacen posibles. Barthes ha demostrado que, respecto a esta «cadena flotante de significados», lo que nos ayuda a «escoger el nivel adecuado de percepción» es la palabra (Barthes, 1964: 44):

El texto guía al lector entre los significados de la imagen, hace que evite algunos y reciba otros; mediante un *dispatching* que suele ser sutil, le teledirige hacia un sentido escogido de antemano.

En este sentido, podemos afirmar que el mensaje lingüístico tiene una función de *anclaje*. En el caso que nos ocupa, es la función que desarrolla el rótulo. Asimismo, la función escrita puede también, en cierto modo, traducir lo que el espectador no sabrá *leer* en la imagen:

Rótulo: «¿Dónde has encontrado este sombrero?».

Plano americano de dos personajes que están hablando (Duke Cameron y Ted). Uno de ellos (Duke) señala con el dedo el sombrero del otro. La frase ha sido pronunciada, por más que nosotros no la hayamos oído (lo que llevó a Desnos a afirmar que, en realidad, el cine de principios de siglo era más *sordo* que *mudo*). Lo que la banda visual nos ha *mostrado*, nos lo ha *dicho* la palabra: el rótulo es literalmente un portavoz del personaje. De una vez, la misma acción nos ha sido narrada dos veces, una vez a través de la imagen y otra mediante un procedimiento verbal.

2.2. Funciones del rótulo en el cine mudo

El estudio que acabamos de realizar sobre las intervenciones escriturales vehiculadas por los rótulos del cine mudo sugiere que el tipo de palabras que éstos presuponen (la mayor parte de las conclusiones a las que llegaremos pueden aplicarse también a las intervenciones orales del presentador) producen efectos que son a la vez efectos lingüísticos y narrativos, y que, ciertamente, a veces resultan difíciles de distinguir entre sí, pero que presentamos independientemente, en la medida en que los primeros contribuyen al estudio del material (que es el objeto de la semiótica) y los segundos al estudio del relato (objeto de la narratología).

Efectos lingüísticos: la palabra aporta cierto número de informaciones que la imagen muda no puede vehicular:

a) Guía al espectador entre los distintos significados posibles de una acción representada visualmente. En ello consiste su función de *anclaje*.

b) Da un sentido ideológico, puede permitir un juicio sobre lo que la imagen no puede presentar de un modo asertivo; así pues, da *consignas* al espectador para que éste interprete lo que está viendo de una manera u otra.

c) *nombra* lo que la imagen no puede *mostrar*: los lugares, el tiempo, los personajes.

d) Añade a la *narración* la posibilidad de un *discurso directo* mediante la transmisión de las réplicas del personaje.

Efectos narrativos: la palabra ayuda a la construcción de la historia.

a) Las informaciones verbales contribuyen a construir el mundo diegético: situando las imágenes que vemos en el tiempo y el espacio, construyendo los caracteres de los personajes, nombrándolos, nos ofrecen el cuadro de interpretación dentro del cual la historia que se desarrolla ante nuestros ojos se hace verosímil.

El primer rótulo de una película hablada como *Un día de campo* (Une partie de campagne, Jean Renoir, 1936) aún cumple la misma función: «Monsieur Dufour, ferretero de París, rodeado de su suegra, su mujer, su hija y su empleado Anatole, que también es su yerno y futuro sucesor, ha decidido, tras haberle pedido prestado el coche a su vecino, el lechero, en este domingo de verano de 1860, ir a encontrarse cara a cara con la naturaleza». Como bien ha afirmado Chateau (1983:150), este texto: «define la diégesis en sí misma, en tanto que mundo específico, en tanto que productor de la historia que produce por sí misma: más allá del cuadro anecdótico global, bajo las especificaciones de un esquema de situación estereotipada determinada [...], hallamos una buena síntesis informativa sobre la familia Dufour que dibuja con mucha precisión su perfil social («ferretero de París», junto con su familia, incluido su *futuro* yerno y sucesor, pide prestado un carro)» (véase también Odin, 1980).

b) Los carteles *resumen* las acciones que no vemos o, es más, presentan ciertos planos como resúmenes de una duración más larga (véase, más arriba, «El transporte de africanos a América siembra los primeros gérmenes de la desunión»). Permiten, pues, acelerar la temporalidad representada por el relato visual.

c) *Modifican el orden temporal* de la banda visual anticipándola sobre la continuación del filme. Este fenómeno, que hemos observado a escala de la globalidad de una película como *El nacimiento de una nación*, existía también en el plano secuencial, lo que tenía un inconveniente: el de «matar» el suspense, al hacernos presentir la secuencia de acontecimientos que el espectador debería descubrir.

Así, en *On the Watches of the Night* (Griffith, 1909), que narra la historia de un parado dispuesto a cualquier cosa para sacar adelante a su esposa y a su hijita, cuando leemos «Se decide a actuar desesperadamente», comprendemos de repente que el hombre no va a hacer nada bueno.

d) Interrumpen la progresión del relato visual: es particularmente obvio cuando «traducen» las réplicas, dado que entonces el relato verbal no es sino el esclarecimiento de lo que el mudo no puede decirnos.

2.3. *Posterioridad del rótulo*

Desde los años veinte, estos dos últimos puntos se interpretaron como inconvenientes, herederos de la novela y del teatro, que había que eliminar. Así, Friedrich W. Murnau elaboró un filme sin intertítulos (*El último* [*Der letzte Mann*], 1924), mientras que, en Francia, bajo el liderazgo de Jean Epstein, la vanguardia reivindicaba «reducir al mínimo el empleo del texto escrito» (Epstein, 1955).

Sin embargo, otros cineastas supieron sacarle partido a esos «inconvenientes», ya fuera con finalidades plásticas o rítmicas —al principio de *La huelga* (Sergei M. Eisenstein, 1925), principalmente cuando la H y la O de la palabra rusa *Ho* («Pero») perfilan con su forma una secuencia visual (véase el análisis de este segmento en Albéra, 1975:33 y las fotos 34 a 39)—; ya fuera para fines humorísticos —véase, en *Un perro andaluz* (Un'chien andalou, Luis Buñuel y Salvador Dalí, 1928), las dos secuencias en aparente continuidad que se separan mediante un «Ocho años después», algo que, cuanto menos, resulta desconcertante—; ya fuera, en los años sesenta, para formar nuevas lógicas del relato, jugando a la vez con las asonancias, los temas, los colores, etc. —remítanse, por ejemplo, al principio de *Une femme est une femme* [Jean-Luc Godard, 1961] estudiado por Leutrat 1986 y Odin 1986—.

3. La voz y la imagen

La revolución del cine sonoro no consistió en introducir la lengua en el filme, pues ésta había estado allí desde un buen comienzo, sino en restituirla en forma de grabación sonora. Efectivamente, este tipo de restitución se oponía, a la vez, al comentario del presentador y al relato escrito de los rótulos.

El presentador *decía* palabras *simultáneamente* a la imagen, pero su texto comportaba, por lo demás como todo relato oral, un margen de azar, de improvisación achacable a la personalidad o al carisma del narrador. El rótulo redujo parcialmente ese margen —fijando en la película las palabras, emanaran o no de la diégesis— aunque su intervención no pudiera realizarse *en la sucesión*, con los inconvenientes que ya hemos señalado. La grabación sonora permitirá, a la vez, recuperar la simultaneidad perdida de la palabra y de la imagen y operar un control perfecto sobre el texto de las réplicas o de los comentarios, sobre su lugar exacto, etc. Así, el *doble relato* adquirirá su auténtico sentido, dado que será posible contar dos cosas a la vez de una forma absolutamente concomitante. En el capítulo 1 intentamos mostrar cómo lo verbal y lo visual se articulan entre sí. Un examen

más profundo mostrará que, efectivamente, la palabra pronunciada en el cine sonoro puede tener la mayoría de los efectos que hemos evocado anteriormente. De modo que no vamos a insistir en ello (véase, al respecto, Vanooye, 1989). En contrapartida, no habría que olvidar, como se acostumbra a hacer, el hecho de que, con el cine hablado, la mayoría de los comentarios narrativos son, de ahí en adelante, vehiculados por una voz «humana», más que por impersonales textos escritos. ¿Qué transformaciones sufre un texto narrativo, por mínimo que sea, cuando, en lugar de aparecer escrito, es dicho o interpretado por un actor?

3.1. *La voz y el cuerpo*

En el puerto de ninguna parte, en pleno barrio portuario, al fondo de un callejón sin salida, un hombre había acudido para escapar de sus recuerdos.

Imaginemos esta frase en el contexto de una novela: ¿qué voz la pronunciaría? ¿Un hombre? ¿Una mujer? ¿De qué edad? ¿De qué país? ¡Tantas preguntas sin respuesta! «No-nadie», como diría Benveniste, la tercera persona engendra en literatura una voz anónima, sin identidad, sin cuerpo. La misma frase en una película, desde el instante mismo en que se pronuncia, aunque lo haya hecho alguien a quien no vemos, *se encarna*, es decir, «hace que escuchemos un cuerpo que, aunque ciertamente no posee estado civil, “personalidad”, sí constituye en sí mismo un cuerpo separado» (Barthes, 1982:238). Así, al principio de *La Lune dans le caniveau* (Jean-Jacques Beineix, 1982), cuando escuchamos la frase que acabamos de citar sobre las imágenes de una calle desierta y sórdida por la que deambula un hombre, la única función de las imágenes no consiste en anclar la imagen y completarla: dado que se *pronuncian*, suscitan también un interrogante sobre el narrador verbal, sobre su personalidad, sobre su relación con la diégesis de la que habla.

Recordemos que denominamos voz *in* a la voz que se pronuncia en el propio campo. Esta definición tan vaga mezcla, por tanto, dos criterios, el sincronismo y la redundancia: lo que escuchamos puede corresponder exactamente al movimiento de los labios que vemos simultáneamente, ser sincrónico, sin que, por ende, se corresponda con la idea que nos hemos hecho del ser humano representado: así, cuando se pone una voz de hombre en un cuerpo de mujer, como al principio de *Soy el pequeño diablo* (Il piccolo diavolo, R. Benigni, 1988), donde una mujer muy gruesa, poseída por el diablo, habla con voz de hombre. En este caso, para evitar la ambigüedad del término *in*, nos referiremos a la voz *vinculada* (Chateau/Jost, 1979). La voz en *off* designará la voz del personaje fuera de encuadre que,

sin embargo, se halla en el espacio contiguo (como en el campo-contra-campo). Diremos que existe voz *over* cuando ciertos «enunciados orales vehicular cualquier porción del relato, pronunciados por un locutor invisible, situado en un espacio y un tiempo que no sean los que se presentan simultáneamente a las imágenes que vemos en la pantalla» (Kozloff, 1988:5).

Cuando un filme empieza con una voz *over*, como es el caso de *La Lune dans le caniveau*, nuestra primera inquietud consiste en desacusmatizarla (se dice que la escucha es acusmática cuando escuchamos una voz sin ver la fuente de la que procede), es decir, en encontrarle una fuente visual *in* o *vinculada*, dado que esta operación nos permitirá determinar el lugar del narrador explícito (o sobrenarrador) en relación a la diégesis.

Según Genette, en la novela «la adopción de un *yo* para designar a uno de los personajes impone mecánicamente y sin ninguna escapatoria la relación homodiegética, es decir, la certidumbre de que ese personaje *es* el narrador; y viceversa, pero con el mismo rigor, la adopción de un *él* implica que el narrador *no es* ese personaje» (Genette, 1983:72).

En el cine, lo que permite unir a uno y otro antes de cualquier consideración sobre la persona gramatical es el reconocimiento del timbre de la voz del actor-narrador en la del actor-personaje.

Así, estos narradores pueden considerarse heterodiegéticos debido a que ninguna de las voces de los personajes visualizados se corresponde con la del narrador de *La Lune dans le caniveau* o con la de Michel Subor en *Jules y Jim* (Jules et Jim, François Truffaut, 1961), y no a que empleen la tercera persona. Prueba de ello lo constituye *Les Amants* (Louis Malle, 1958), en la que la voz de Jeanne Moreau comenta en tercera persona, en voz *over*, lo que le acontece al personaje que ella misma interpreta, que se llama Jeanne y al que nosotros vemos. La narradora cuenta, pues, su propia historia, sólo que en tercera persona. Un caso claramente más complejo, que juega con las diferencias sexuales de las voces, se desarrolla en *Elisa, vida mía*: al principio de la película, la voz del padre habla en lugar de la de la hija; al final, se invierten los papeles (Marie, 1985).

3.2. El timbre de voz como índice narrativo

En el capítulo precedente hemos estudiado la cuestión de la transformación de la palabra en imagen. Estudiar el timbre de voz va a permitirnos examinar cómo la voz *over* se transforma en voz *in* o *vinculada*, y cómo se producen intercambios entre las voces de los personajes. Existen multitud de combinaciones posibles.

1) Voz *over* del narrador y voz *in* de los distintos personajes

Es la solución más corriente cuando un narrador explícito o un subnarrador relata una historia. En la transaudiovisualización, cada personaje tiene su propia voz, su propio timbre, en cierto modo su «indicativo». Las palabras pronunciadas son sincrónicas y se corresponden con la representación visual del personaje: el máximo respeto de estos principios es lo que permite la postsincronización o el doblaje de una lengua a otra. Pese a todo, son ampliamente convencionales, como atestiguan diversos contraejemplos.

En primer lugar, los personajes pueden tener su «indicativo», por más que el contenido de las palabras que el narrador les presta se ponga en tela de juicio. Es lo que sugiere el siguiente pasaje de *El minuto de la verdad* (La Minute de vérité, Jean Delannoy, 1952) en el que Madeleine (Michèle Morgan) le recuerda a su marido, Pierre (Jean Gabin), un momento de celos del pasado. Vemos a Pierre, *in*, que presenta a su asistente a su mujer: «Ya conoces a Madame Meunier, mi colaboradora...». La voz *over* de Gabin rectifica: «No dije: “Mi colaboradora”». La contestación de las palabras de la narradora subraya la convencionalidad de esa transferencia casi mecánica de la narración verbal al diálogo.

Hallamos otro caso de la misma suerte en *Annie Hall* (Annie Hall, Woody Allen, 1977). El narrador (interpretado por Allen) evoca sus recuerdos de infancia: vemos su clase. Los niños se levantan para contarle a la cámara aquello en que se han convertido en la época en que el narrador nos narra su relato: uno es director comercial, otra psicóloga y una tercera heroinómana. Aunque las voces de los niños son sincrónicas, no se corresponden, evidentemente, a la voz de los adultos que imaginamos a raíz de sus afirmaciones.

2) Narración en voz *over* y diálogo intercalados.

Pasar de la voz *over* del narrador a la voz *in* de los personajes significa, a menudo, deslizarse, como en literatura, del discurso indirecto al discurso directo, del relato al diálogo. Ciertamente, a la lectura en voz alta de una novela puedo darle mi tono y, al hacerlo, puedo intentar darle una identidad vocal distinta a cada personaje. Por el contrario, una lectura silenciosa no impone en absoluto este ejercicio. Evidentemente, el filme *hablado* debe tener en cuenta esta transformación. En general, ello da lugar a un intercambio: la voz *over* se esfuma y deja espacio a la voz *in* de los personajes. No obstante, la dualidad de voces que supone el discurso directo —la del narrador, que entrecorta su relato con incisos como «dijo», «afirmó», etc., y la del personaje cuya conversación transcribe él— puede ser subrayada por el filme. Así, al principio de *La dama de Shanghai* (The Lady from Shanghai, Orson Welles, 1948), cuando O'Hara (personificado por Welles) aborda a Elsa Bannister (interpretada por Rita Hayworth), oímos la voz

over de Welles que dice: «Good evening, *says* I...». Lo único que distingue al personaje que suponemos que ha pronunciado esta frase («Good evening!») y al narrador verbal que relata el acontecimiento («Says I») es el tono. Hallamos el mismo procedimiento en *La lectora* (La Lectrice, Michel Deville, 1988), cuando la heroína (interpretada por Miou-Miou) va a ver a su antiguo profesor. Les vemos hablar pero no les oímos, mientras la voz *over* de la actriz comenta: «Le cuento cómo me convertí en actriz...». El profesor, *in*, la felicita por sus «bellas entonaciones». Y sigue ella: «Ah, *digo*». Con este inciso, la narradora afirma su presencia en medio del diálogo de los personajes.

Los cuentos morales de Éric Rohmer, que están completamente estructurados a partir de la presencia de esta voz de un narrador que planea por encima del relato (de *La coleccionista* [La Collectionneuse, 1967] a *El amor después del mediodía* [L'Amour l'après-midi, 1972]) hacen que subsistan algunos incisos del mismo tipo (*digo*) en *Mi noche con Maud* [Ma nuit chez Maud, 1969].

Dicho paso de la voz *over* a la voz *in* también puede efectuarse mediante un deslizamiento brusco. Así, en *La lectora* cuando la voz de Miou-Miou empieza una frase que la madre del joven Éric termina *in*: «Aún no sabemos...» (voz *over* de la lectora)/... «si tiene cura» (voz *in* de la madre).

3) Narración en voz *over* y mutilación del diálogo

La voz *over* puede sustituir completamente al diálogo sin que por ello deba desaparecer su representación visual. Eso es lo que ocurre, y seguimos con *La lectora*, cuando vemos a la madre de la niña llamar a la policía y la voz de Miou-Miou comenta: «Lo ha comprendido todo. No sólo han cogido a su hija sino que además es un robo organizado. Le cuesta trabajo hablar...». Desde el punto de vista sonoro, tenemos una *concurrency vacía* de la voz de la madre (Chateau, 1973).

4) Dos voces para un solo cuerpo

Que dos personajes distintos tengan voces diferentes, aunque uno de ellos cuente la historia del otro, puede parecer natural en tanto forma parte de las convenciones cinematográficas. Y, sin embargo, esta codificación no es la única posible, como queda demostrado en esta nueva secuencia de la película de Deville: la lectora imagina una escena en la que vemos a un hombre, a la que ella ha visto anteriormente en un café, desnudo y echado en una cama junto a la madre de Éric. Cuando esta última habla *in* tiene la voz de Miou-Miou. Así pues, la madre posee una voz propia cuando la escuchamos en la supuesta realidad, y la voz de otra cuando ésta se la representa a través de sus fantasmas.

5) Una voz para dos cuerpos

En *Le Plaisir* (Max Ophuls, 1952), el narrador, identificado con la figura de Maupassant, cuya voz *over* se escucha sin verle jamás, «presta su voz» (es la expresión que él utiliza) al «cronista» testigo de ciertos acontecimientos del tercer *sketch*. Por lo tanto, es la misma voz, el mismo actor (Jean Servais), el que cuenta los acontecimientos *del exterior* de la diégesis y el que *se encarna* en la diégesis, y ello por más que la identidad del narrador sea muy distinta de la del personaje. *Tenemos una voz para dos cuerpos*. Este defecto de redundancia puede ser aún más acentuado. Así, en *L'Homme qui ment*, la única vez en que el personaje llamado Jean toma la palabra, tiene la voz de otro personaje, de otro actor, Jean-Louis Trintignant. Y sin embargo la voz es sincrónica. Una vez más: una voz para dos cuerpos, por más que, a diferencia de *Le Plaisir*, les veamos a los dos. Esta última combinación de sincronismo y de no redundancia define la voz *vinculada*. *Elisa, vida mía* complica aún un poco más este circuito con dos voces (la del padre y la de la hija) para dos cuerpos, sólo que en distribución alterna.

Podría ampliarse más esta exploración rápida de algunas de las configuraciones que definen la voz en el interior del filme. No obstante, en el estado actual ya nos convence de que la narratología debe evitar dos escollos: darle un sentido *apriorístico* y definitivo a la voz *over*, y establecer una tipología de las relaciones entre palabras e imágenes, sin tener en cuenta todos esos rasgos que no forman parte del texto, a veces difíciles de transcribir, y que los lingüistas califican de «suprasegmentales» (el timbre de la voz, la entonación, la elocución, etc.).

4. Bibliografía

4.1. Obras y artículos citados

- Albéra, François, «Écriture et image, notes sur les intertitres dans le cinéma muet», en *Dialectiques*, n. 9, 1975, págs. 23-35.
- Barthes, Roland, «Le grain de la voix», en *L'Obvie et l'obtus*, París, Seuil, 1982 (trad. cast.: *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1992); «Rhétorique de l'image», en *Communications* n. 4, *Recherches sémiologiques*, 1964 (trad. cast.: *ibidem*).
- Chateau, Dominique, «Diégèse et énonciation», en *Communications* n. 38, *Énonciation et cinéma*, 1983.
- Chateau, Dominique, y Jost, François, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, París, U.G.E., col. 10/18, 1979, reeditado por Éditions de Minuit, 1983.

- Epstein, Jean, *Esprit de cinéma*, Paris-Ginebra, Jeheber, 1955.
- Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- Kozloff, Sarah, *Invisible Storytellers. Voice-over Narration en American Fiction Film*, Berkeley, Los Ángeles, Londres, 1988.
- Leutrat, Jean-Louis, «Il était trois fois», en *Revue Belge du cinéma*, n. 16, *Jean-Luc Godard. Les films*, verano de 1986.
- Lubin, Sigmund, *Uncle Tom's Cabin (Harriet Beecher Stow's Famous Story en Life Motion Pictures)*, Filadelfia, 1903.
- Marie, Michel, «Il y avait des années que je n'avais pas vu mon père», en *Protée*, vol. 13, n. 2, *Sons et narrations au cinéma*, 1985.
- Odin, Roger, «L'entrée du spectateur dans la fiction», en *Théorie du film*, J. Aumont y J.L. Leutrat, Paris, Albatros, 1980.
- Odin, Roger, «Pour une sémiopragmatique au cinéma», en *Iris*, vol. n. 1, *État de la théorie*, 1983.
- Odin, Roger, «Il était trois fois, numéro deux», en *Revue Belge du cinéma*, n. 16, *Jean-Luc Godard. Les films*, verano de 1986.
- Vanoye, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, 1989.

4.2. Otras obras y artículos

- Chion, Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, col. Cahiers du cinéma, 1982.
- Vernet, Marc, «Figures de l'absence 2: la voix off», en *Iris*, vol. 3, n. 1, *La Parole au cinéma*, 1985.

4. El espacio del relato cinematográfico

El espacio es una característica indefinible que no podemos ignorar tratándose del relato: la mayor parte de las formas narrativas se inscriben en el cuadro *espacial* susceptible de acoger la acción venidera. El relato cinematográfico no constituye una excepción en cuanto al espacio. Efectivamente, parece difícil concebir una serie cualquiera de acontecimientos fílmicos que no estén, por su propia naturaleza, inscritos dentro de un espacio singular. La unidad de base del relato cinematográfico, la imagen, es un significante eminentemente espacial, de modo que, al contrario de tantos otros vehículos narrativos, el cine presenta siempre, como vamos a ver, *a la vez*, las acciones que constituyen el relato y el contexto en el que ocurren.

El carácter icónico del significante fílmico llega incluso a imponer al espacio una cierta forma de primacía sobre el tiempo. Lo cierto es que si, tal como veremos en el capítulo 5, el tiempo sigue siendo un parámetro fundamental y esencial de la imagen fílmica, ello no es óbice para que, en cierta forma, el espacio vaya por delante. Como afirma André Gardies (1981:78), el espacio «figura en el fotograma, el tiempo no». Y, dado que el *fotograma* es anterior a *la sucesión de fotogramas*, la temporalidad en el cine debe apoyarse en el espacio para llegar a inscribirse en el seno del relato. El espacio no está *en el devenir* más que cuando se opera el *paso* entre un pri-

mer fotograma (que *ya* es espacio) y un segundo (que, a su vez, también es *ya* espacio).

La mayor parte de los relatos presuponen un cuadro espacial, susceptible de acoger este proceso de transformación que les caracteriza. No obstante, existen ciertos vehículos semióticos que obligan al espacio a desempeñar sólo una función de «sostén». Ése es el caso del relato verbal y, con mayor particularidad, del relato escritural. Con motivo de su carácter «unilineal», de su incapacidad de «bifidación», la lengua (escrita en mayor medida aún que hablada), pesa sobre la actividad narrativa. Efectivamente, el aspecto monódico de la materia expresiva a la que recurre el narrador del relato escritural (la lengua) le obliga a ejercer constantemente cierta forma de discriminación: no puede describir a la vez, al mismo tiempo, la acción y el cuadro en la que ésta tiene lugar. Elección ineludible que le conmina a operar una forma de «corte» de las escenas de la historia que narra y, en ocasiones, a sacrificar las informaciones de naturaleza espacial, al menos a las que se consideran más «decorativas» que útiles. Ello permite que el narrador evite este «estancamiento del relato» que provoca la descripción, «el despliegue de la simultaneidad en sucesividad» (Ricardou, 1973:130-131).

1. El indefectible espacio fílmico

Ciertamente, utilizando el canal de la lengua oral, no se puede *decir* todo a la vez. La concurrencia espacial, la sincronía, la simultaneidad, son un ideal imposible de alcanzar para el narrador escritural. Cuando dos acontecimientos han tenido lugar simultáneamente en el mismo espacio, éste se ve obligado necesariamente a dejar de lado a uno de ellos, por más que sea de modo provisional. Afirma Todorov (1966:127):

No hay que caer en el engaño de creer que la historia se corresponde con un orden cronológico ideal. Basta con que haya más de un personaje para que este ideal se convierta en algo extremadamente alejado de la historia «natural». La razón estriba en que, para salvaguardar este orden, deberemos saltar de un personaje a otro a cada frase para decir lo que el segundo personaje estaba haciendo «mientras tanto».

La capacidad casi universal de «hacer las veces de» de la lengua (su capacidad ilimitada para expresarlo todo), así como su carácter abstracto, le impiden dar fe con exactitud de ciertas realidades, entre las que se hallan las relaciones de orden espacial. Un relato escritural, por «escénico» que sea, no estará jamás en condiciones de respetar simultáneamente los parámetros topográficos (espaciales) y cronométricos (temporales) del aconte-

cimiento del que nos informa. Remitámonos al ejemplo privilegiado de nuestro capítulo primero, *L'Arroseur arrosé*, y, más concretamente, a la «adaptación» escritural que nosotros elaboramos a partir de él. Ciertamente es que, en ese relato escrito, nos faltó tratar sucesivamente (en distintas líneas) los acontecimientos que se producían, pongamos, en el extremo izquierdo de la imagen (el trabajo del jardinero) y los que sucedían en el extremo derecho (la farsa que protagonizaba el joven impertinente): «La linealidad del orden escritural funciona mediante sucesivas sustituciones» (Gardies, 1980:48). Por el contrario, el relato fílmico representado por la cinta de los hermanos Lumière, dado que la materia expresiva que constituyen las imágenes en movimiento se lo permite e incluso prácticamente le obliga a ello, se compromete a «decir» (a significar), de una sola vez, de golpe, todos los acontecimientos que se producían en ese espacio singular que es el jardín.

Así pues, el narrador del relato escrito trata separadamente (sucesivamente) los acontecimientos que suceden en un único y mismo espacio. Por esta razón, la novela del siglo XIX ha dado lugar a toda una serie de procedimientos destinados a introducir descripciones y a separarlas del relato en sí. El Nouveau Roman se enfrenta precisamente a esta separación generando el relato a partir de la propia descripción. Por su parte, el gran imaginador fílmico, a menos que recurra a subterfugios que no siempre son muy sutiles, está condenado a «acarrear», a lo largo de la cadena narrativa, «el estuche situacional» (Baby, 1980:26) que contiene la situación descrita o, si se prefiere, el *cuadro situacional* en cuyo seno se produce. Efectivamente, en un relato fílmico, el espacio está casi constantemente *presente*, está casi constantemente *representado*. Consecuentemente, las informaciones narrativas relativas a las coordenadas espaciales, sea cual fuere el encuadre privilegiado, aparecen por todas partes.

El cine es un fenómeno que implica constantemente una multiplicidad de informaciones topográficas, incluso cuando el argumento transcurre en primeros planos. Sean cuales fueren los objetos que nos presenten, éstos pueden descomponerse en partes más pequeñas, que se instalan necesariamente en un espacio dado y que establecen entre ellas algún tipo de relación espacial. Hasta el plano general constituye un buen ejemplo de la capacidad que posee el cine para entregar una cantidad infinita de informaciones (entre las cuales se cuentan las informaciones de tipo espacial). La secuencia inicial de *Terciopelo azul* (Blue velvet, 1986), de David Lynch, es un ejemplo de esta amplificación de la información gracias al paso de un plano general a uno de detalle, en un movimiento de cámara que llega a la altura de la hierba. A esta polifonía informacional del medio cinematográfico se refiere André Gardies (1980:49) cuando escribe:

Hablar de un primer plano de un rostro no significa en modo alguno que en la pantalla se represente un solo objeto (el rostro), dado que recurrir a una denominación así supone una síntesis previa de objetos múltiples: los ojos, las cejas, la nariz, los labios, la textura de la piel, etc., cuyo conjunto puede representar un rostro. Significa «un rostro», pero cuyos diversos elementos se proponen como sendos objetos singulares, susceptibles en sí de nuevas «divisiones» internas (la nariz también es una curva, una prominencia; los agujeros de la nariz, la movilidad de las aletas, la textura de la piel, que ésta sea grasa o seca, etc.).

Y es que, como cualquier otro medio visual, el cine se basa en la presentación simultánea, *en sincronía*, de elementos informacionales. Barthes (1964:258) no decía sino eso cuando se refería al *espesor de los signos* de ciertas formas de expresión. Tal como hemos visto, la mostración tiene sus propias contingencias y la «palabra» que deriva de ella es siempre, en mayor o menor medida, poliinformacional. Si digo: «El hombre está en el pasillo», no doy ninguna información contextual sobre el aspecto del pasillo, sobre lo que contiene, sobre la situación topográfica del hombre en relación a la pared de la izquierda, etc. Mientras que cualquier imagen fílmica que me ayude a comprender que hay un hombre en un pasillo también me dirá si está muy integrado en él, si el pasillo en cuestión parece muy largo, si contiene objetos, si el hombre está o no apoyado en la pared de la izquierda.

Efectivamente, en el cine es muy difícil abstraer la acción de su «cuadro situacional», es decir, del cuadro espacial en cuyo seno se desarrolla cada uno de los acontecimientos que constituyen la trama de la historia. Por lo tanto, podemos señalar, en el cine representativo (pues lo cierto es que existe, como en pintura, una «tradición» experimental puramente abstracta: de Richter y Eggeling a Kubelka) al menos cuatro estrategias que pueden encaminarnos en este sentido:

a) La acción puede producirse en una oscuridad relativa y así privar momentáneamente al espectador de un buen número de coordenadas espaciales. Por ejemplo, la primera secuencia de *Platoon* (*Platoon*, 1986), de Oliver Stone, que se desarrolla en plena noche, en una jungla iluminada tan sólo por los «fuegos artificiales» de distintos explosivos lanzados ocasionalmente por los dos bandos.

b) La banda de imagen, reemplazada a veces por la pantalla en negro, también puede funcionar momentáneamente como «defección». Procedimiento que puede tener un origen diegético —como la transición al negro justificada por el paso de un tren por un túnel, como en *Kiss in the Tunnel* (1899), de George A. Smith— o un origen narratorial —como las numerosas transiciones al negro de *Gai Savoir* (1968), de Jean-Luc Godard—. Hallemos también un caso límite en *L'Homme atlantique* (1981), de Marguerite Duras, en la que la pantalla en negro sustituye a cualquier otra imagen

al cabo de veinte minutos y durante veinte minutos más, mientras que la voz de la narradora sigue con su relato.

c) Cuando lo que realiza la defecación no es la totalidad de la banda de imagen, lo que puede acabar desapareciendo es el decorado, a fin, por ejemplo, de que la acción que se muestra sea aún más visible. El cine de los primeros tiempos era muy dado a procedimientos que afectaban a ciertos planos cercanos y con un grado de abstracción difícilmente realizable de otro modo: así, en *The Gay Shoe Clerk* (1903), de Edison, cuyo segmento muestra en plano cercano, sobre un fondo neutro que sustituye el decorado, las manos de un vendedor de zapatos que acaricia placenteramente los tobillos de una clienta. Es evidente que la acción, privada así en buena parte de su cuadro situacional, destaca sobre el fondo (como las primeras bandas kinetoscópicas de Edison filmadas sobre una pared negra) y resulta más visible (fotos 41 y 42). También hallamos esta abstracción deliberada en la fantasmagórica fábula de George Lucas *THX 1138* (1971). En ocasiones, la desaparición del decorado va acompañada de una auténtica voluntad de mutilación, de «reducción» de la materia cinematográfica. Así, en *Nacht und Traüme* (1983), de Samuel Beckett, un hombre, en un lugar cerrado —medio panteón, medio mazmorra— se adormece bajo una mesa. El único atisbo del exterior es el encuadre proyectado de una ventana en una de las paredes. Pronto éste desaparece o, mejor dicho, se diluye, y el hombre sueña: en la parte superior derecha de la pantalla aparece entonces el propio soñador, desdoblado, como en una especie de filacteria. Está en la misma posición, sólo que invertido. Una mano, como suspendida en el vacío, sale de la oscuridad y le roza el cabello. Otra, o la misma, acerca una copa a sus labios y le hace beber; otra le seca la frente con un trapo; y una última le coge de la mano. Recuerda ese fresco de Fra Angelico en el que fragmentos de cuerpos, que simbolizan los insultos a Cristo, flotan en el aire: un rostro que le escupe en la cara, manos que le azotan con una vara o que le abofetean.

d) Pese a lo que hayamos dicho anteriormente acerca de la indudable «polifonía informacional» del primer plano, ello no es óbice para que una sucesión de planos cercanos prive al espectador de las coordenadas espaciales precisas. Véanse, si no, ciertos pasajes de *Celovek s Kinoapparatom* [El hombre de la cámara, (1929)], de Dziga Vertov, principalmente la secuencia final, que encadena numerosas imágenes que hemos visto a lo largo del filme. O la serie *Rocky* (Rocky) y sus secuencias desenfadadas, que desencadenan una serie de planos cercanos tomados de diversas secuencias de entrenamientos del boxeador, y que saltan de un lugar a otro, sin aviso previo y sin que se informe al espectador de las coordenadas exactas de estos lugares.

La rareza de semejantes procedimientos en el cine de consumo no deja de poner en evidencia la extrema imposición del cuadro situacional en el

seno de todo relato fílmico. Hay que decir, por lo demás, que el efecto de la mayor parte de estos procedimientos no es la desaparición por completo del cuadro espacial, sino, como mucho, su relativa y momentánea paralización.

2. Espacio representado y espacio no mostrado

En un primer momento, el dispositivo de *producción* de un relato fílmico implica al menos dos espacios, cada uno de los cuales, de un modo totalmente simétrico, repercute en el dispositivo de *consumo* del relato. Por un lado, en cuanto a la producción, el espacio profílmico —es profílmico «todo lo que se ha hallado ante la cámara y ha impresionado la película» (Souriaux, 1953:8)— que es el campo, delimitado por el encuadre de la cámara, con su corolario, el espacio de rodaje (el espacio del que filma), necesariamente contiguo al primero. Por otra parte, en cuanto al consumo, ese lugar de inscripción del significante visual que es la superficie de la pantalla, y su corolario, el espacio del espectador, la sala de cine. Así pues, el mecanismo de base del dispositivo cinematográfico posibilita una especie de «teletransportación» espacial, dado que permite devolver un espacio meramente *ausente al presente* de un espacio ocupado por un conjunto de espectadores.

En la época del nacimiento del cine, ese poder de «teletransportación» desempeñó un papel nada despreciable en su popularización. De ahí el gran atractivo del exotismo, que por lo demás iniciaron los hermanos Lumière, en las producciones del momento. Como es sabido, a partir del primer año de explotación de su invento, los famosos hermanos se apresuraron a mandar operadores por todo el globo, con la misión de filmar distintos espacios extranjeros para llevarlos a Francia, «transportarlos» al espacio del espectador francés y dárselos a «consumir». De modo que el cinematógrafo estaba destinado a re-presentar (hacer presente por segunda vez) a los espectadores un espacio que, en un primer momento, se había presentado ante el aparato y que ellos descubrían, sin haberlo visto jamás.

Los hermanos Lumière no sospechaban que su invención iba a contribuir al desarrollo de un arte narrativo mediante el cual el *espacio no representado*, el espacio no mostrado, en muchos casos iba a tener una importancia casi tan grande como el *espacio representado*. Como dijo Jacques Aumont (1989:33): «En la visión de Lumière, la mirada se pasea, se pierde y se disuelve; en pocas palabras, se despliega dentro de un campo». Tanto es así que se reprime la salida inopinada del campo de cualquier personaje que «interprete»: por eso el jardinero de *L'Arroseur arrosé* no se molesta en correr tras el bromista en cuanto éste sale *fuera del campo*. Dada la inmovilidad de la cámara, que aún no había aprendido a desplazarse, ése era

el único espacio en que el jardinero podía reprender al joven ante la mirada de los espectadores.

Si partimos del principio de que «encuadrar es, a la vez, admitir en el campo y descartar en el fuera de campo» (Gardies, 1981:79) no es sorprendente que, históricamente, el fuera de campo diegético haya tenido que cumplir con tanta rapidez una función cuando menos crucial. *Campo y fuera de campo*, espacio presente y espacio ausente. Más aún: espacio representado y espacio no mostrado. Por una parte, un espacio relativamente simple, «constituido por todo lo que el ojo ve en la pantalla» (Burch, 1969:30); por otra, un espacio que suscita una serie de cuestiones por su misma ausencia. Noël Burch ha planteado el problema con mucho acierto (Ibíd.):

El espacio fuera-de-campo [...] se divide en seis «segmentos»: los confines inmediatos de los cuatro primeros segmentos quedan determinados por los cuatro ángulos del encuadre: son proyecciones imaginarias dentro del espacio ambiente de las cuatro caras de una pirámide (aunque esto sea evidentemente una simplificación). El quinto segmento no puede definirse con la misma (falsa) precisión geométrica, y a pesar de ello nadie objetará la existencia de un espacio fuera-de-campo «detrás de la cámara», distinto de los segmentos de espacio que rodean el cuadro, a pesar de que los personajes suelen acceder a él pasando justo a la derecha o a la izquierda de la cámara. Finalmente, el sexto segmento comprende todo lo que se halla detrás del decorado (o detrás de un elemento del decorado); se accede a él saliendo por una puerta, volviendo la esquina de una calle, escondiéndose detrás de una columna... o detrás de otro personaje. En el límite extremo, dicho segmento de espacio se halla detrás del horizonte.

Hay que destacar, pues, esos cuatro segmentos resultantes de la naturaleza «plana» del significante visual fílmico, y que, en principio, se hallan todos dentro del mismo lado de la «valla», es decir, del lado del enunciado. Todo lo que accede al campo se convierte en un elemento *profílmico* y, normalmente, es recuperable en el plano diegético: se supone que lo que sucede realmente ante la cámara pertenece al universo del relato que la película me está mostrando (y éste no es el caso, por ejemplo, del desafortunado micrófono que entra por accidente en el cuadro...). Lo mismo, y más evidente aún, prevalece para el sexto segmento, según Burch, que «comprende todo lo que se halla detrás del decorado (o detrás de un elemento del decorado)». Ejemplo de ello lo constituye, en *Vértigo*, el pasaje en que Madeleine pasa por detrás de una secuoya y desaparece del campo de visión de Scottie y del espectador. De este modo, ambos se ven subrepticamente inclinados a pensar que la heroína ha desaparecido completamente «del decorado», que ha desaparecido en la naturaleza. Sin embargo, tanto al personaje como al espectador los han situado tras una pista falsa (tal como le gustaba hacer a Hitchcock). Hela aquí, ahora nos la muestran: estaba pegada a ese árbol,

que la ocultaba momentáneamente, en esa porción diegética del espacio situada al otro lado de la secuoia.

El quinto segmento del espacio fuera-de-campo definido por Burch es de una naturaleza totalmente distinta: se sitúa de pronto del lado de la enunciación, no del enunciado. Es, tal como lo definió André Gardies de un modo más narratológico (1981:80), «el fuera-de-campo real del rodaje como lugar de origen del discurso», ese *fuera-de-campo* que los autores de *Estética del cine* sugieren llamar *fuera de encuadre*, según Eisenstein, puesto que el término ofrece «el interés de referir directamente al cuadro, es decir, de pronto, a un artefacto de la producción del filme, y no al campo, que, por su parte, ya está plenamente integrado en la ilusión» (Aumont y otros, 1983:19). Este quinto segmento sólo nos interesa en la medida en que representa el espacio en el que se mantienen los distintos elementos que intervienen en la producción de una película, y que figura, precisamente por ello, como el «lugar» a partir del cual se «habla» en el cine, a partir del cual se «habla cine».

Con todo, en el cine existe aún otro espacio fuera de campo que está directamente bajo el sombrero de copa del gran imaginador. Se trata de ese espacio «difícilmente localizable [...] que emana del sonido, particularmente en forma de música o de comentario de la voz en *off*», y que permanece como relativamente paradójico, dado que «desvela a la vez el enunciado mediante las informaciones específicas que vehicula y la enunciación en la medida en que estas informaciones emanan de un lugar que no es el de la propia diégesis» (Gardies, 1981:80). En los capítulos 2 y 3 hemos visto el importante uso que los cineastas hacen de esos narradores explícitos e implícitos que se intercalan en los filmes para recitar, narrar segmentos del relato cinematográfico en su conjunto. Si esos narradores hablan desde un lugar que es plenamente diegético (incluso cuando acompaña las imágenes de los desayunos de Kane, la voz de Leland proviene siempre de ese lugar diegético que es el asilo de ancianos en el que se halla), ése no es el caso de los narradores en voz *over* que, como si estuvieran encarnando al gran imaginador, se dirigen al espectador a partir de no sabemos muy bien dónde. Como el narrador de *Jules y Jim*, quien, como un auténtico «narrador Dios», comenta, desde un lugar no especificado, la acción que transcurre ante nuestros ojos. Es más que evidente que el espacio a partir del cual habla esa instancia no forma parte de la diégesis del relato que está narrando.

3. El espacio sugerido: el fuera de campo

El encuadre, ya lo hemos visto, instituye una exclusión por su mera presencia, la exclusión de todo lo que no es él y que está potencialmente ubica-

do en sus límites o sus alrededores: el fuera de campo. Jacques Aumont (1989:30) escribe:

Corolariamente, el encuadre es lo que instituye un fuera de campo, reserva ficticia de la que el filme extraerá, cuando sea necesario, los efectos necesarios para su reactivación. Si el campo es la dimensión y la medida espacial del encuadre, el fuera de campo es su *medida temporal*, y no sólo de forma figurada: los efectos del fuera de campo se despliegan en el tiempo. El fuera de campo como lugar de lo potencial, de lo virtual, aunque también de la desaparición y del desvanecimiento: lugar del futuro y del pasado, mucho antes de ser el del presente.

Si, efectivamente, es justo considerar al campo como la medida espacial del encuadre, y al fuera de campo como su medida temporal, tampoco hay que olvidar que tal dialéctica, que lleva a la película a pasar del campo al fuera de campo para después, en cuanto este fuera de campo se ha convertido en campo, pasar a otro fuera de campo, no excluye la medida espacial. No hay duda de que el destino irrefutable del *fuera de campo*, en cuanto se muestra a un espectador, no es otro que el de convertirse en *campo*... Como afirma Gardies (1989:99-100), un filme, una secuencia, es el producto de una rearticulación constante del campo y del fuera de campo:

Cada sucesión de planos actualiza y organiza un espacio que anteriormente estaba fuera de campo. El «aquí-ahora» del plano en curso no es sino el «allá» del plano anterior, mientras que el «allá» del plano en curso se convertirá pronto en un «aquí-ahora».

En estas articulaciones posibles entre un aquí y un allá, al que a su vez pronto se llamará para que se convierta en un aquí, reside buena parte del potencial narrativo del cine.

Efectivamente, en ellas se pone en juego la facultad del filme para acceder a diversos tipos de «proposiciones narrativas» que, de no ser así, habrían seguido desconocidas. La existencia de buen número de articulaciones *temporales* esenciales para la narratividad cinematográfica también se debe a ellas. ¿Cómo explicar cinematográficamente un «mientras tanto...» sin recurrir a la palabra (en voz *over* o mediante un rótulo) si no se puede proceder, icónicamente, a una sustitución del *aquí* (por ejemplo, en *Encadenados*, de Hitchcock, la bodega de la residencia de Sebastian —Claude Rains— en la que se encuentra Devlin —Cary Grant—) por el *allá* (el salón en el que en aquellos momentos se está celebrando una recepción). La pluripuntualidad es, ante todo, una cuestión de espacio, más que de tiempo. Prueba de ello lo constituye el desarrollo del montaje a principios de siglo, a causa del auge de las películas de persecución, que se debió principalmente a un problema de articulación espacial. El hecho de que los cineas-

tas se vieran *obligados* (hay que insistir acerca de la importancia de este punto) a operar «una de las mayores violencias ejercidas jamás sobre la percepción natural» (Aumont, 1989:97), *el cambio de plano*, no se debió sino a una falta de espacio, más que de tiempo.

Ciertamente, las sistemáticas *salidas de campo* que implica la temática de la «persecución» hicieron que los primeros cineastas empezaran a practicar el montaje.

Aparentemente, la cosa habría empezado poco después del cambio de siglo, con una película británica titulada *Stop Thief!* (Williamson, 1901), que cuenta en tres planos la historia de un vagabundo que ha sustraído un pedazo de carne. Tal como estaba establecida la trama, parecida a la de *L'Arroseur arrosé*, implicaba, por parte del autor de la fechoría, un ansia irrefrenable de huir, cambiar de aire y... de espacio. Contrariamente a lo que ocurre en la cinta de los hermanos Lumière, el «malhechor» de Williamson consigue salir del campo antes de que su víctima le agarre. En ese momento, para que el filme tuviera un sentido, y con el fin de que pudiera continuar, habría que escoger, entre dos opciones: o el carnicero atrapaba al vagabundo en el fuera de campo y le conducía —¡a toda prisa, que la película era cara!— al interior del campo para castigarle, o la cámara, respondiendo así a la llamada del fuera de campo, se *movilizaba* y mostraba continuidad, como sólo ella puede hacerlo, el segundo cuadro locativo en cuyo seno se ha refugiado el ladrón. Y eso es lo que ocurrió en este corto en el que Williamson lleva su «audacia» hasta convertir este segundo cuadro locativo en un simple lugar de paso a través del cual desfilan, sucesivamente y a toda velocidad, el ladrón, una cuadrilla de perros y el carnicero. Así pues, hasta el plano 3 el vagabundo no interrumpe su carrera, al refugiarse en un tonel, de donde le saca un carnicero especialmente dispuesto a infligirle un severo correctivo.

En el plano narrativo, la *salida de campo*, sobre todo cuando lo vacía de personajes, es efectivamente la forma más evidente de marcar la importancia del fuera de campo. Como afirma Burch (1969:33):

[...] lo que más llama la atención sobre lo que está ocurriendo fuera de campo (y, por lo tanto, sobre el espacio-fuera-de-campo en sí) es el *campo vacío*, dado que, en principio, no hay nada que retenga más (o todavía) la mirada en el campo propiamente dicho». *India Song* utiliza repetidamente este tipo de puesta en escena.

La relación de la cámara en el espacio es, pues, de una importancia capital en el plano narrativo, puesto que, como vemos, el cine ha desarrollado buena parte de sus facultades narrativas gracias a la *movilización* de la cámara (en el doble sentido de movilización, de trasladar). Por lo demás, esta movilización ha operado a partir de dos parámetros que hay que dis-

tinguir bien entre sí: el *desplazamiento* de la cámara *entre los planos*, tal como lo acabamos de definir, y el *movimiento* mismo de la cámara, durante un plano (panorámica, *travelling*, etc.). Ciertamente, dos son los parámetros que tienen en común esta obtención del espacio necesario para conseguir la flexibilidad narrativa que tan bien caracteriza al cine; sin embargo, el primero le permite realizar una serie de propuestas narrativas difíciles de expresar con el único recurso de los movimientos de cámara.

Efectivamente, si el movimiento de la cámara puede ser íntegramente operatorio para articular un *aquí* con un *allá* (como el famoso movimiento de grúa que, en *Ciudadano Kane*, conduce al espectador del exterior al interior del cabaret en el que trabaja Susan), se utiliza poco para pasar a ese otro estadio de la articulación espacial que representa el acercamiento, en contigüidad y de una sola vez, entre un *aquí* y un *más allá*.

Con todo, hay excepciones. La panorámica que se desliza en un solo tiempo, que nos produce la ilusión de ser un movimiento de cámara capaz de articular dos espacios distintos... pero que no lo consigue porque en realidad le sigue un *raccord*, porque le sigue una ruptura de la continuidad espacial profilmica. Por ejemplo, al principio de *Hiroshima, mon amour*, en que pasamos de una panorámica del interior de un museo a un plano de un documental reconstruido. Además de este procedimiento, que implica un *raccord*, una de las pocas técnicas que permiten asociar, en el seno del mismo plano, dos espacios distintos es el ensamblaje, en estudio, de decorados adyacentes. Una vez más, Hitchcock nos proporciona un ejemplo fantástico cuando, en *Vértigo*, produce una ilusión perfecta de acercamiento entre dos motivos espaciales que, sin embargo, son totalmente distintos en el universo diegético sugerido por el filme, y ello sin que haya que efectuar un cambio de plano. Con todo, el cineasta sólo consigue sus fines al precio de una manipulación casi excesiva de lo profilmico. Dicha manipulación consiste en construir, en el estudio, un solo decorado constituido por dos partes distintas enfrentadas entre sí. Por una parte, la habitación de ese hotel del centro de San Francisco en el que vive Judy Barton (alias Madeleine Elster) y, por otro, la caballeriza del convento de las afueras de San Francisco donde, aparentemente, Madeleine se arrojó al vacío desde lo alto de un campanario. En el momento en que, hacia el final de la película, Scottie agarra a Judy y la obliga a girar lentamente, la cámara sigue su rotación (y por lo tanto está en movimiento): como por arte de encantamiento, a merced de esta rotación, el decorado, que va iluminándose y oscureciéndose, nos hace pasar alternativamente de la habitación de Judy, donde se hallan «en realidad» (diegéticamente) los dos personajes, a esa caballeriza donde ya han estado antes, cuando Judy fingía ser Madeleine.

En definitiva, se trata de un caso bastante infrecuente, aunque podemos encontrar numerosos ejemplos de este procedimiento en, al menos, un

cineasta que lo ha convertido en su sello distintivo. No es otro que Francis Ford Coppola, que pobló dos de sus películas con estos decorados adyacentes: *Corazonada* (*One From the Heart*, 1982) y, sobre todo, su más reciente *Tucker, el hombre y su sueño* (*Tucker*, 1988), con lo que recupera un procedimiento muy frecuente en la comedia musical americana (véase los ballets de *Un americano en París* [*An American in Paris*, Vincente Minnelli, 1951] y de *Cantando bajo la lluvia* [*Singin' in the Rain*, Stanley Donen, 1952]). De modo que, gracias a la movilización de la cámara de un cuadro locativo a otro, con vistas al paso de un plano a otro, el gran imaginador consigue adquirir un don que hasta entonces estaba reservado a los dioses (y a los novelistas...): *la ubicuidad*. Esa famosa ubicuidad de la cámara que permitirá que el cine, según afirman muchos de sus historiadores y teóricos (véase, sobre todo, Mitry, 1963) adquiera un buen número de sus facultades narrativas específicas.

Esta famosa ubicuidad es, efectivamente, muy importante en lo que nos ocupa, en la medida en que dota al gran imaginador de posibilidades narratorias de las que su equivalente escénico, el «mostrador» teatral, está prácticamente privado, y que hasta entonces había sido exclusividad del narrador verbal. Gracias a ella, la actividad narrativa del gran imaginador fílmico puede compararse favorablemente con la del narrador novelesco, ese «maestro absoluto del tiempo y el espacio» que, en palabras de Otto Ludwig (citado en Kayser, 1977:81), «representa sin el impedimento de ninguna de las trabas de la realidad», «escenifica sin ningún tipo de imposibilidad física» y, en una palabra, «posee todos los poderes de la naturaleza y del espíritu».

4. Los distintos tipos de relaciones espaciales

La pluripuntualidad del cine puede, en términos narrativos, considerarse una especie de «lenguaje», un lenguaje de orden a la vez espacial y temporal. Efectivamente, gracias a ella, el gran imaginador expresa los diversos tipos de articulación espacial y temporal que fundan el relato que él ofrece al espectador. La ubicuidad de la cámara es un parámetro que dota a la pluripuntualidad del coeficiente de la distancia. Con la pluripuntualidad surge, pues, cierta forma de diversidad espacial que plantea al espectador el problema de la relación que se debe establecer entre dos espacios (y, eventualmente, dos tiempos) mostrados mediante dos planos que se siguen el uno al otro.

Frente a una secuencia en montaje paralelo, por ejemplo, el espectador debe saber leer el sentido de los cortes que le transportan alternativamente de un lugar a otro. Principalmente, también debe poder evaluar, sin dema-

siada ambigüedad, la importancia de la distancia que separa un primer espacio diegético de un segundo. A menudo, puede llegar a comprender el entramado dramático de una situación en función de la medida que le da a esta distancia.

Tomemos como ejemplo una secuencia de salvamento en el último minuto muy propia de Griffith, pongamos la de *Salvada por el telégrafo* (The Lonedale Operator, 1911). El filme narra la historia de una joven que, habiendo sustituido a su padre de improviso en su cargo de telegrafista de una pequeña y aislada estación, sufre el ataque de dos malhechores que quieren apoderarse de los valores que ella guarda en su despacho. Como en la mayor parte de las películas del género, Griffith enfrenta a los tres actantes, que mantienen diversos tipos de relaciones espaciales entre ellos. El primero, el actante-amenazado, es la «clave» del drama. Aquí es la joven telegrafista la que desempeña ese papel. Su integridad se ve amenazada por un segundo actante al que llamaremos, por estas mismas razones, el actante-amenazador. Lo representan los dos atacantes. Un tercer actante, el actante-salvador, está constituido por personajes llamados al rescate del actante-amenazado, entiéndase el amigo del alma de la telegrafista y su compañero.

En una situación de salvamento en el último minuto, a menudo el actante-amenazador no puede, al menos durante un tiempo, ejecutar su amenaza, por razones de orden estrictamente *espacial*. Es un caso clásico en Griffith: personajes malvados que no pueden llevar a cabo su atentado contra la integridad de otros personajes porque surge algún obstáculo, normalmente en forma de pared y puerta bien cerrada, que se sitúa, precisamente, *en la distancia* misma que separa a los dos actantes. Tenemos a los dos malhechores de *Salvada por el telégrafo* a los que, en dos ocasiones, una puerta cerrada les impide acceder a la sala donde se halla la telegrafista (y el codiciado botín). Una parte del drama se basa precisamente en el miedo del actante-amenazado, miedo que el espectador comparte, de que los esfuerzos que el actante-amenazador hace para franquear la distancia que le separa del primero se vean coronados por el éxito. Esa distancia es, como afirma Raymond Bellour en el análisis que propone para esta película, una «distancia que se debe reabsorber» (Bellour, 1980:78). El programa narrativo del actante-amenazador no es otro que el de llegar a *ocupar el mismo espacio* que el actante-amenazado, condición *sine qua non* para la ejecución de su amenaza.

El acceso a ese espacio ocupado por el actante-amenazado constituye también, de un modo absolutamente simétrico, el programa narrativo del tercer actante. Éste debe franquear, tan rápidamente como pueda, la distancia que le separa del lugar en el que se ejerce la amenaza contra el actante que tiene como misión salvar. El desafío es de envergadura puesto que, si no franquea la distancia en el tiempo requerido, su misión habrá fracasado.

do... De modo que hay que reconocer que un filme como *Salvada por el telégrafo* es, en toda lógica, un drama espacial tanto como temporal. Por ello vamos a utilizarlo aquí con el fin de comprender las principales «articulaciones» del «lenguaje espacial» del cine.

La acción del filme de Griffith se resume fácilmente. Llega un tren a la estación de Lonedale y la joven telegrafista recoge los sacos del dinero, que lleva a su oficina. Pronto se da cuenta de que en el andén hay dos malhechores que quieren robarle el dinero que ella custodia. Cierra a cal y canto las puertas que la separan de ellos y pide auxilio mediante el telégrafo. Rápidamente envían para socorrerla a un amigo suyo, a la sazón conductor de trenes. Finalmente los dos bribones consiguen entrar en el despacho de la telegrafista, quien se salva encañonándoles hasta que llega la ayuda. En cuanto llegan los rescatadores, los malhechores se dan cuenta de que la chica les ha engañado, y que lo que ellos creían un arma de fuego no es más que una llave inglesa.

4.1. *Un solo y único espacio: la «identidad» espacial*

Cada *raccord* tiene un primer nivel de significado espacial en una película, y eso es lo que vamos a intentar demostrar aquí. En el plano narratológico, la expresión sucesiva de esos significados de primer nivel es lo que permite que el gran imaginador haga avanzar el relato. Podemos identificar cuatro tipos fundamentales de *raccords* espaciales. Cada uno de ellos aparece al menos en una ocasión en *Salvada por el telégrafo*. El más simple de ellos es el que articula dos segmentos espaciales (dos segmentos del espacio diegético) encabalgando parcialmente un plano con otro. Este tipo de articulación espacial representa en cierto modo un «regreso de lo mismo». Por ello, en este caso, nos referiremos a la *identidad* espacial. La oponemos a la *alteridad* espacial, que comprende los otros tres tipos de articulación del espacio cinematográfico.

El caso más flagrante de identidad espacial es el que en inglés se llama *cut-in*, es decir, el *raccord* (sobre el eje o no) en plano cercano (o en primer plano). Repite, con vistas al paso de un plano a otro, una porción del segmento espacial que ya hemos visto en un primer tiempo. Así pues, el plano que va en segundo lugar muestra un *detalle* del primero. La operación inversa, que presentará el paso de un primer plano a un plano medio del mismo espacio, que muestra el detalle antes que el conjunto, también es, evidentemente, un caso de identidad espacial. El fin de *The Lonedale Operator* nos da un ejemplo magnífico de esta configuración. Veamos una descripción sucinta:

Plano 95: **Plano medio**: la joven apunta a los dos malhechores. Los dos salvadores llegan y se ocupan de ellos. Entonces la joven muestra lo que le servía de «arma».

Plano 96: **Primer plano**: el mismo decorado, la acción sigue. Vemos que el «arma» no era un revólver sino una simple llave inglesa (fotos 43 y 44).

Plano 97: **Plano medio**: vuelta al primer encuadre. Los dos malhechores comprenden que la joven les ha engañado y le muestran su reverencia.

Sin duda, se trata de un caso de identidad espacial: los tres planos muestran, pura y simplemente, el mismo espacio, sin embargo lo muestran en (pro)porciones distintas. Tales *raccords* entre dos planos, si queremos traducirlo al lenguaje hablado, hallarían su equivalente aproximado en el «aquí mismo» que podría proferir el narrador verbal: «Vea, *aquí mismo* (en el espacio mismo de este plano), lo que la joven empuña es una llave inglesa».

Naturalmente, la panorámica o el *travelling* pertenecen a esta categoría. Y, sin embargo, algunas películas juegan con la evidencia de esta impresión de identidad creando un espacio-tiempo contradictorio. Dos ejemplos: *L'Immortelle*, en el que la cámara encuadra a una pareja en una terraza, les abandona en un movimiento circular y continuo, para encontrarlos de nuevo, en la misma terraza, aunque un poco más lejos, sin que aparentemente se hayan movido. *Péril en la demeure* (Michel Deville, 1985): un hombre (interpretado por C. Malavoy) se despide de otro (Richard Bohringer) en lo alto de las escaleras de su apartamento; la cámara traza un *travelling* lateral y encontramos de nuevo al primero, pensativo, sobre su cama, sin que haya esbozado ninguno de los movimientos prescritos en estos casos.

4.2. *La alteridad espacial: la contigüidad y la disyunción*

Todos los otros casos de figuras establecerán, ya lo hemos dicho, una relación de *alteridad*. Con todo, la alteridad espacial conoce diversos grados y sigue siendo función de la acción que los personajes despliegan en ella. Es una característica importante, dado que existe por lo menos una acción que, en razón de su naturaleza eminentemente espacial, puede cambiar los elementos de un análisis como el que estamos haciendo aquí: el *desplazamiento* de los personajes. En el interior de cada una de las categorías de la alteridad, distinguiremos al menos dos casos generales, dependiendo de si llevan a un personaje fuera de campo o no.

La contigüidad es la primera manifestación de la alteridad. Diremos, pues, que dos espacios que guardan relación de alteridad también están en relación, o bien de contigüidad, o bien de disyunción. Un *raccord* establece una relación de contigüidad entre los dos segmentos espaciales que muestra cuando las informaciones contenidas en los dos planos conducen al es-

pectador a la inferencia de una *contigüidad directa* (e impecablemente virtual) entre esos dos segmentos. En tal caso, dado que el espacio n. 2 está situado en el fuera de campo inmediato al campo mostrado por el plano n. 1, no existe impedimento alguno para una *comunicación visual inmediata* (no debe haber muro que los separe) entre los personajes eventualmente presentes en cada uno de los segmentos.

La figura tradicional de la conversación en campo-contracampo constituye un ejemplo por excelencia de la contigüidad espacial. Al mismo lugar inferido por el «aquí-mismo» de la identidad le sustituye, en el caso de la contigüidad, el ligero desplazamiento de la mirada supuesto por el «aquí» de la designación de un espacio adyacente. Si quisiéramos traducir el lenguaje icónico del narrador filmico a lenguaje verbal, podríamos imaginar la siguiente equivalencia: «Miren, este personaje, situado *aquí* (fragmento espacial que se halla justo frente a él), se dirige a este otro». Naturalmente, un caso como éste supone una alteridad de grado muy tenue sobre el plano diegético (los personajes comparten el *mismo* espacio diegético de conjunto: tal habitación, tal sala o tal paisaje). Sin embargo, sobre la pantalla es absolutamente radical: en el plano 2, en la pantalla ya no queda nada de lo que ha mostrado el plano 1. Lo que estoy viendo es la misma mesa, el mismo suelo o el mismo río, y veo su prolongación después del corte, sólo que ahora los veo con otro de los aspectos de su existencia espacial.

Por esta razón, André Bazin (1981) preconizaba la necesidad de filmar en un solo plano continuo lo que, en la realidad, se supone que transcurre en un espacio-tiempo homogéneo, principalmente cuando podemos suponer una manipulación de la realidad debida al montaje.

Podemos considerar que, siempre que la cámara capta *en continu*, en un segundo plano, a un personaje que en el plano precedente apenas acababa de salir de campo, estamos en el mismo caso. Y ello, haya o no comunicación visual inmediata entre los dos espacios: también pueden estar separados por una pared. Efectivamente, el desplazamiento del personaje en cierto modo viene a subsumir la relativa *disyunción* que implica la separación de dos segmentos espaciales mediante un obstáculo físico del tipo que sea (por el contrario, lo veremos pronto, si la cámara hace que franqueemos dos espacios adyacentes separados por una pared sin pasar por el intermediario de una persona que nos lleve del uno al otro, los dos espacios serán considerados en *disyunción* entre ellos).

The Lonedale Operator está lleno de cosas de este tipo. Por ejemplo, en los planos 22 a 25, cuando la joven telegrafista lleva los sacos que le han entregado en el tren a su despacho. He aquí una descripción de los cuatro planos en cuestión:

Plano 22: **Plano de conjunto:** la joven, que acaba de recoger los sacos y los mete en una cartera, va en dirección a la estación.

Plano 23: **Plano medio:** cruza el umbral de la puerta y entra en la estación.

Plano 24: **Plano de conjunto:** pasa de la sala de espera contigua a su despacho.

Plano 25: **Plano medio:** llega a su despacho y guarda la preciosa cartera (fotos 45 a 48).

En cierto modo, es como si el narrador dijera: «La joven está junto al tren, luego se dirige hacia la estación, que está justo *aquí*; acto seguido entra en la sala de espera, que está *aquí*», etc. Cada *raccord* que une los planos de dos en dos es un *raccord de contigüidad* que permite leer el desplazamiento de la joven como si transcurriera en *continuidad* (y ello incluso si, en el caso de esta película, notamos que el cineasta experimenta cierta dificultad en controlar de un modo absolutamente eficaz el trayecto efectuado por la chica: una parte de los enunciados filmicos conducen al espectador a considerar la puerta que ve en el plano 24 como el reverso de la que ha visto en el plano precedente [véanse particularmente los planos 33 y 34] —pese a que, en el plano estrictamente profilmico, no puede tratarse de la misma puerta, dado que el plano 23 se ha rodado en exteriores naturales y el plano 24 en estudio— mientras que ciertos otros lo conducen a suponer un espacio intermedio entre ambas).

4.3. *El espacio próximo*

La *disyunción* conoce dos regímenes distintos. Puede articular dos planos *cercanos* o dos espacios *alejados*. Hablaremos, en el primer caso, de disyunción «proximal» y en el segundo de disyunción «distal». Los dos términos se utilizan frecuentemente en anatomía y en psicología de la percepción.

En el cuadro de la teoría que proponemos, distinguiremos con bastante facilidad entre lo proximal (lo cercano) y lo distal (lo alejado). Hay tres casos distintos de disyunción proximal. Existe disyunción *proximal* siempre que el espectador puede suponer, a partir de informaciones de naturaleza espacial emitidas por el filme, una posibilidad de comunicación visual o sonora no amplificadas (el catalejo, por ejemplo, es un medio de amplificación de la vista, y el teléfono, de amplificación del sonido) entre dos espacios *no contiguos* aproximados por el montaje (hay que señalar, pues, que la primera condición para que los segmentos espaciales sean considerados como en disyunción es, obviamente, que sean *no contiguos*, es decir, que no guarden entre sí relación de inmediatez). Así pues, en la diégesis, se dan a leer estos dos segmentos espaciales como relativamente disyuntivos aun-

que *cercanos* («comunicantes», como los vasos). Con todo, la comunicación visual o auditiva entre dos espacios próximos no necesita actualizarse para que se les considere como tales. Basta con que se pueda inferir esta proximidad a partir de los datos que se han puesto a la disposición del espectador. El *raccord* entre los planos 21 y 22 de *The Lonedale Operator* cumple dichas condiciones. En el plano 21, los malhechores están en un extremo del andén de la estación y controlan los movimientos de la joven que, en el plano 22, se dirige del tren a la estación. Los dos segmentos espaciales no son contiguos (aunque también es cierto que por poco): hay una parte del andén que no se muestra entre el plano 11 y el 12. En cierto modo es como si el gran imaginador dijera: «Miren, los que están *aquí* la controlan a ella, que está *allá*».

Por lo demás, ya lo hemos mencionado, cuando la cámara nos hace franquear dos espacios adyacentes separados por un muro (y que, si no existiera ese muro, serían contiguos), sin pasar por el intermediario de un personaje que nos lleve de uno a otro, existe disyunción proximal. Por ejemplo, en los planos 28 y 29, que nos muestran a la joven en su despacho y a los dos malhechores en el exterior de la estación cerca de la ventana del despacho de la chica (fotos 49 y 50).

También diremos que hay disyunción proximal en el caso en que se advierta un proceso de comunicación vectorizada (por el desplazamiento de un personaje, por ejemplo) entre dos segmentos espaciales no contiguos, incluso si la condición de proximidad de escuchar o de ver descrita más arriba no se realiza. Una vez más, la circulación de un elemento que pasa de un plano a otro subsume en cierta manera la distancia que separa los dos segmentos espaciales y traza un vínculo entre ambos. Por ejemplo, el *raccord* entre los planos 5 y 6 de *The Lonedale Operator*, que muestran dos secciones del espacio recorrido por la telegrafista y su amigo para ir del pueblo a la estación (fotos 51 y 52). Es como si el gran imaginador dijera: «Miren, circulan de acá para *allá*». Para distinguir la disyunción proximal de la disyunción distal hay que tener en cuenta cualquier proceso de vectorización. Desde los planos 61 y 62, dado que a partir de ese momento se desplaza en dirección a la chica, el joven que corre en su auxilio está en disyunción proximal en relación a ella, pese a la importancia relativa de la distancia que separa aún a un personaje de otro.

4.4. El espacio lejano

El último tipo de *raccord* espacial, el que une, para realizar el paso entre dos planos, dos espacios en disyunción distal, se distingue fácilmente de los otros tres, aunque sólo sea por el apremio de su equivalente lingüísti-

co. Si la diferencia entre el *aquí* de la contigüidad y el *allá* de la disyunción distal parece a veces muy sutil, efectivamente podrá parecer más simple el establecimiento del *más allá* de la disyunción. Se considerará distal todo lo que, en un segundo plano, se sitúe en un aparte irreductible al espacio representado en el plano precedente.

Cuando aún no se ha puesto en camino para ir a salvar a la telegrafista, el joven conductor del tren ocupa un espacio en disyunción distal en relación al espacio que ella ocupa. Así, por ejemplo, el *raccord* entre los planos 54 y 55, que nos muestran a la joven en su despacho de la estación de Lonedale y al joven en otra parte, en el andén de otra estación. Por otra parte, esta situación de alejamiento explica los desvelos del enamorado para superar la distancia que le separa de su Dulcinea. Cuando el gran imaginador nos muestra esos dos planos, es como si dijera: «Miren, la joven está aquí mientras que el chico está *más allá*».

Los *raccords* de mirada, de movimiento, de dirección, que son procedimientos privilegiados para explicar la contigüidad, también pueden alterar la codificación que acabamos de establecer. En las películas comerciales, ése suele ser el caso cuando se reconstruye un recorrido continuo a partir de distintos planos en *raccord* según un movimiento uniforme: con ello nos proporcionan una apariencia de contigüidad a pesar de la heterogeneidad de los espacios de localización. También es el caso, aunque menos frecuente, de cuando pasamos de un espacio a otro mostrando a un personaje que vuelve la mirada hacia algún punto fuera del encuadre. Tardamos un instante en comprender, y lo advertimos con retraso, que la contigüidad era fingida y que se trata de una disyunción proximal, o quizá distal. De una forma más explícita hallamos un funcionamiento de este tipo en *Nosferatu, el vampiro* (Nosferatu, Friedrich W. Murnau, 1922: fotos 53 a 60) cuando el vampiro, en su castillo, se inclina sobre Jonathan para morderle el cuello; Nina, que está en Brême, se levanta de la cama y extiende los brazos hacia la derecha, presa de una crisis de sonambulismo; Nosferatu se inclina entonces hacia la derecha, en dirección a la muchacha, sale de la habitación de Jonathan e inicia el viaje que le conducirá hasta ella y a reducir la disyunción distal que el montaje ha neutralizado con un *raccord* de dirección.

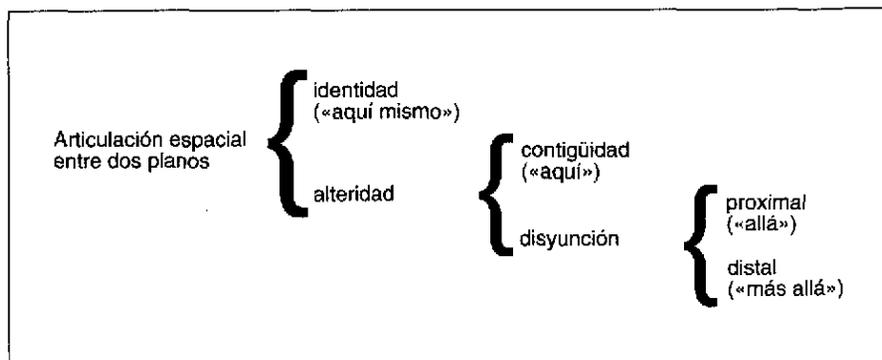
En aras de su exhaustividad, el estudio del doble relato debe tener en cuenta las informaciones sonoras. Efectivamente, los ruidos también son indicios en la construcción del espacio: cuando forman una continuidad tenemos la impresión de que se trata de una articulación de planos por contigüidad, veamos su origen o no. Así, en *Ciudadano Kane*, en la escena de la ópera, por más que la cámara se desplace repetidamente por toda la sala (de la escena a las bambalinas, de las primeras filas de la platea al palco en el que se halla Kane), la continuidad del canto de Susan, la sen-

sación de alejamiento más o menos grande sugerido por la toma de sonido, permite construir una geografía unitaria a pesar de la diversidad de ejes.

En el cine comercial, la función del *ambiente* consiste en cimentar la discontinuidad de imágenes engendradas por el montaje: por ejemplo, en las imágenes de comisaría oiremos teléfonos que suenan, máquinas de escribir que teclean, puertas que golpean, órdenes que estallan, etc., sin que se nos muestre el origen de todos estos sonidos. Llegados a este punto constatamos hasta qué punto es artificial la distinción *in/off*: ciertos sonidos parecen emanar del espacio contiguo, a pesar de que no los veamos. Basta con que no estén en contradicción con la idea que nos hemos hecho del mundo diegético planteado por la ficción para que el espectador los vincule al espacio representado o inmediatamente contiguo: por esta razón, hablamos de *ocurrencia vinculada a un sonido*.

En contrapartida, otros sonidos no se «corresponden» con un lugar visualizado: son las *ocurrencias libres* (Chateau, Jost, 1979). Algunas de ellas sólo anticipan el lugar proximal: así, en *L'Homme qui ment*, el personaje principal, que se encuentra en una habitación en un castillo, escucha el ruido de un cubo que golpea contra el brocal de un pozo, gira la cabeza, y luego vemos que se acerca al pozo, que se halla en el patio contiguo. Otras remiten a un espacio distal: por ejemplo, al final de *Belle de jour* (Belle de Jour, Buñuel, 1967), cuando la heroína se asoma a la ventana de su apartamento parisino atraída por el sonido de las campanillas de un coche de caballos que cruza un paisaje campestre, el sonido nos remite a visiones oníricas anteriores.

A modo de resumen, veamos lo que da de sí la teoría del espacio narrativo del filme que hemos propuesto aquí cuando se elabora según el siguiente esquema:



5. Bibliografía

- Aumont, Jacques, *L'Oeil interminable*, París, Librairie Séguier, 1989 (trad. cast.: *El ojo interminable*, Barcelona, Paidós, en preparación).
- Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel y Vernet, Marc, *Esthétique du film*, París, Nathan, 1983 (trad. cast.: *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1986).
- Baby, François, «Du littéraire au cinématographique: une problématique de l'adaptation», en *Études littéraires*, vol. XIII, n. 1, Québec, Publications de la Universidad de Laval, abril de 1980.
- Barthes, Roland, *Essais critiques*, París, Seuil, 1964 (trad. cast.: *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1983).
- Bazin, André, «Montage interdit», en *Qu'est-ce que le cinéma*, París, Éditions du Cerf, 1981 (trad. cast.: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990).
- Bellour, Raymond, «Alterner/Raconter», en *Le cinéma américain*, Raymond Bellour (comp.), tomo I, París, Flammarion, 1980.
- Chateau, Dominique y Jost, François, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, París, U.G.E., col. 10/18, 1979.
- Gardies, André, *Approche du récit filmique*, París, Albatros, 1980.
- Gardies, André, «L'espace du récit filmique: propositions», en *Cinéma de la modernité: films, théories*, bajo la dirección de Dominique Chateau, André Gardies y François Jost, París, Klincksieck, 1981.
- Kayser, William, «Qui raconte le roman?», en Roland Barthes y otros, *Poétique du récit*, París, Seuil, 1977.
- Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, tomo II, París, Klincksieck, 1972 (trad. cast.: *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1973).
- Mitry, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, tomo I, París, Editions Universitaires, 1963 (trad. cast.: *Estética y psicología del cine*, Madrid, Siglo XXI, 1984).
- Ricardou, Jean, *Le Nouveau Roman*, París, Seuil, 1973.
- Souriau, Étienne, *L'univers filmique*, París, Flammarion, 1953.
- Todorov, Tzvetan, «Les catégories du récit littéraire», en *Communications* n. 8, París, Seuil, 1966.

5. Temporalidad narrativa y cine

Si la fotografía parece presentarnos algo que ya ha ocurrido, un *habere-estado-ahí* (Barthes, 1964), el cine se aproxima más a la sensación de un «estar ahí en vivo» (Metz, 1968:16). A menudo se ofrece el siguiente ejemplo a título de prueba: entren en un cine cuando la película ya ha empezado, nada les permitirá afirmar si la escena que se desarrolla en la pantalla es una vuelta atrás o si, por el contrario, pertenece a la secuencia cronológica de los acontecimientos narrados. Así pues, contrariamente al verbo, que nos sitúa inmediatamente en el plano temporal, la imagen cinematográfica sólo conoce un único tiempo, y deberíamos admitir, tal como hizo principalmente Laffay (y tantos otros después de él), que «en el cine todo está siempre en presente» (Laffay, 1964: 18).

Por lo tanto, como señala Metz, si la imagen filmica está siempre en presente, el filme, por su parte ¿no estará siempre en pasado? (Metz, 1972: 73). Es lo que hemos sugerido en el capítulo 1 al oponer la prestación del actor teatral, siempre en simultaneidad fenomenológica con la actividad de recepción del espectador, a la prestación del filme, que, por el contrario, revela una acción ya ocurrida y que, por lo tanto, presenta *ahora* al espectador lo que ha pasado *antes* (sobre esta hipótesis y sus extensiones, véase Metz, 1977).

1. Acerca del *status* temporal de la imagen

Así pues, el filme como objeto estaría en pasado por la mera razón de que ha filmado una acción que *ha sido*; la imagen fílmica estaría en presente porque nos daría la sensación de que, con todo, sigue la acción «en directo». Dicha formulación un tanto esquemática muestra que, evidentemente, estos dos juicios sobre la temporalidad cinematográfica no desmienten la verdadera y única realidad: el primero se refiere a la *cosa filmada*, el segundo a la *recepción fílmica*.

Se puede admitir fácilmente la idea de que la cosa filmada conserva la huella de un acontecimiento pasado. En contrapartida, la cuestión del presente de la imagen fílmica merece un examen un poco más exhaustivo. ¿Qué quiere decir, en realidad? En principio, que la imagen fílmica *actualiza* lo que muestra («el espectador siempre percibe el movimiento como *actual*» [Metz, 1968: 18]). Sin embargo, en dicho caso, conviene señalar que el hecho de actualizar un *proceso*, como dicen los gramáticos (desarrollo de una acción en el tiempo, del latín *processus*, *procedere*: desarrollarse, suceder), es una propiedad del *modo* indicativo y no del presente. Emplear el indicativo significa, en realidad, *plantear* el proceso; por el contrario, el subjuntivo expresa todo lo relevante de una interpretación (juicio, sentimiento, voluntad, etc.), lo que no impide que también posea un presente. Admitamos, pues, que sería justo definir la imagen cinematográfica por su modo: el indicativo.

No obstante, no hay que olvidar que la lengua no sólo tiene la posibilidad de situar la acción en un plano temporal, de modalizarla, es decir, de afirmar con mayor o menor intensidad (gracias al modo); también puede plantearla como *terminada* o no: es una cuestión de *aspecto*.

Efectivamente, ningún proceso puede llevarse a cabo sin una cierta duración que supone un término inicial, un lapso de realización y un término final, que podemos presentar como sigue (Wagner y Pinchon, 1962: 288):

x [A _____ B] y

x...y = eje de la duración del cumplimiento del proceso

A-B = lapso de realización del proceso

A = término inicial

B = término final

Dicha esquematización muestra claramente que la acción puede describirse de dos maneras:

a) Supongamos que me sitúo en el interior del segmento A-B y describo o cuento el proceso ubicándome en el interior de la duración que va del inicio al fin de su ejecución. Ello ocurre, principalmente, cuando se emplea

el presente (*yo canto* o, con mayor énfasis, *yo estoy cantando*), aunque también puede darse cuando empleo el pasado: el imperfecto «relaciona estados o hechos pasados que evocamos en su desarrollo, en su sucesión a lo largo de la duración» (Wagner y Pinchon, 1962: 353), es decir, yendo del punto A al punto B (por esta razón, a veces se le denomina un «presente en el pasado»). Cuando el proceso se presenta así «en proceso de realización», hablamos del aspecto *imperfectivo*;

b) Supongamos que me sitúo en un momento ulterior a aquel que se corresponde con el segmento A-B y que presento el proceso como completamente terminado: es el *perfectivo*. Comparemos «le ocultaban algo» con «le ocultaron algo». En el primer enunciado se presenta el proceso en realización, acompañamos al agente durante la duración del cumplimiento del proceso, como si nos halláramos en su presente (estamos en el seno de A-B); en el segundo, el proceso se considera finalizado (estamos en B-y).

Volvamos a la imagen. En la imagen fija, la fotografía remite menos al pasado que a lo terminado: es un puro «ha sido» (Barthes, 1980: 120), a la vez porque sabemos que es «la retención visual de un [momento] espacio-temporal “real”» (Schaeffer), y porque no nos confiere la ilusión de que se desarrolla delante de nosotros. En contrapartida, la imagen cinematográfica, consideremos o no que nos remita a un momento pasado de la realidad (el tiempo de la filmación) es, para empezar, una imagen que sorprende por el hecho de que muestra el proceso narrativo mientras éste tiene lugar delante de nosotros. *Se toma su tiempo*, en todos los sentidos del término: el tiempo del fenómeno que se interpreta ante la cámara, y también el tiempo de su restitución. Dicho fenómeno es particularmente sensible en el caso de las películas familiares (Odin, 1979). Es esta restitución paciente del tiempo, en su despliegue, lo que cuestiona la visión del filme en el magnetoscopio, con sus saltos hacia adelante, sus paradas de la imagen, sus aceleraciones.

Así pues, la imagen cinematográfica se define menos por su cualidad temporal (el *presente*) o modal (el *indicativo*) que por esta característica *aspectual* que es el ser *imperfectiva*, mostrar el curso de las cosas. De ahí la paradoja del doble relato cinematográfico: a pesar de que las palabras nos presentan los hechos como ya transcurridos, la banda visual no puede sino mostrárnoslos mientras están transcurriendo; este tipo de contradicción existía tanto en la época del cine mudo, en la que el rótulo podía narrar un hecho como acaecido, mientras que la imagen hacía que lo reviéramos en su duración, como en el cine sonoro, fundamentalmente con la utilización de la voz *over*: ciertas voces *over*, en realidad, son en imperfectivo y, como tales, coinciden con la naturaleza misma de la imagen cinematográfica («De momento, ignoro la suerte de los demás pasajeros...», concluye el reportero de *Y la nave va* [*E la nave va*, Federico Fellini, 1983]), mientras que otras, la mayoría, informan de acontecimientos ya transcurridos (Jost, 1988). Con

todo, es excepcional que la fotografía ilustre dichos momentos ulteriores: así ocurre en *La Lectrice*, cuando la heroína imagina escenas a partir de la lectura de una novela en pasado.

Si un plano nos muestra un acontecimiento mientras está transcurriendo sin situarlo en un plano temporal, ¿cómo podríamos, a pesar de todo, orientarnos? Hemos visto que, en los inicios del cine, a menudo dicha tarea recaía en lo verbal. Y es que la lengua, además de la temporalidad que le es propia, también puede medir el tiempo gracias a un sistema de palabras que permiten la numeración («hace ocho días», «cinco días después»), fechas, etc. Es lo que conocemos como tiempo *crónico* (Benveniste, 1974). Rápidamente, el cine ha introducido un sistema comparable en el interior de la imagen con distintos «detonantes»: reloj de pared, reloj de pulsera, calendario, tiempo crónico enunciado por los personajes, etc. (Simon, 1981: 61 y Lagny, 1979). Sin embargo, el cine también cuenta con otros medios de significar el tiempo a través de sus construcciones discursivas. Durante el resto del presente capítulo vamos a ocuparnos de ellos.

2. La doble temporalidad: los grandes conceptos de análisis del tiempo

Todo relato plantea dos temporalidades: la de los acontecimientos relatados y la relativa al acto mismo de relatar. En el contexto del universo construido por la ficción, la diégesis, un hecho puede definirse por el lugar que ocupa en la supuesta cronología de la *historia*, por su duración y por el número de veces en que interviene. No obstante, para informarnos de un hecho determinado, el narrador no está obligado a comenzar por ese hecho y no por otro, ni a relatarlo largamente o, por el contrario, sucintamente, ni a evocarlo en una o más ocasiones. Así pues, su relato tiene una temporalidad específica, distinta a la de la historia.

Si esos dos ejes resultan difíciles de superponer, se pueden articular en los tres niveles que acabamos de sugerir:

— El orden: confrontando la sucesión de los acontecimientos que supone la diégesis al orden de su aparición en el relato.

— La duración: comparando el tiempo que dichos acontecimientos deben tener en la diégesis y el tiempo que tardamos en narrarlos.

— La frecuencia: estudiando el número de veces que tal o cual acontecimiento se halla evocado por el relato, en relación al número de veces que se supone que sobreviene en la diégesis.

Esta división conceptual, que Gérard Genette avanzó en el campo de la narratología literaria, ha sido actualizada por la novela, es decir, por un medio homogéneo y monódico (en el sentido en que sólo pone una materia de expresión en juego): el texto escrito. Ya que a menudo comprende numerosos relatos, orales o escritos (vehiculados por los rótulos, por voces *in*

u *off*), el filme puede trabajar la temporalidad de manera parecida, aunque, claro está, ésta se engasta siempre en otra, mucho más manifiesta, la de la banda de imagen. Si queremos estar en condiciones de analizar el conjunto de la red audiovisual, hay que tener en cuenta a la vez el tiempo novelesco y el tiempo cinematográfico.

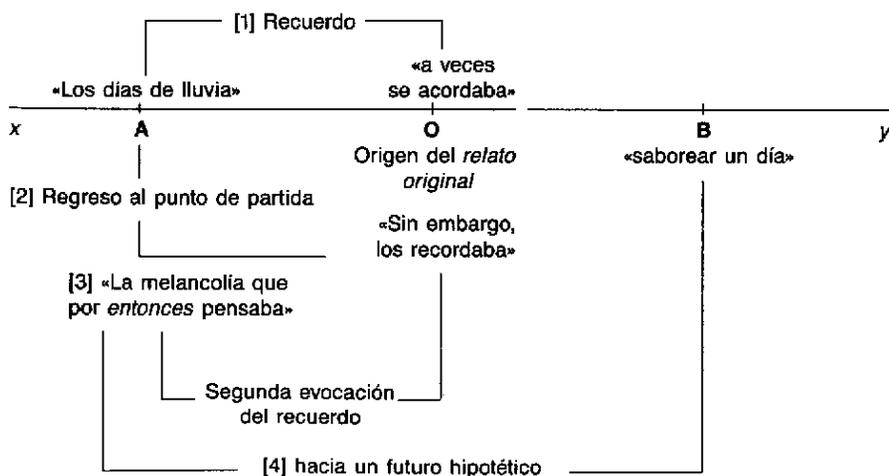
2.1. El orden

Así pues, estudiar el orden temporal es comparar el orden que se le supone a los acontecimientos en el mundo postulado por la diégesis y aquel, bastante más material, en el que aparecen en el seno mismo del relato que estamos leyendo o al que asistimos. Una simple frase es susceptible de desplazarnos rápidamente en el eje temporal. Así, cuando Proust escribe:

[0] «A veces, pasando delante del hotel, él se acordaba [1] de los días de lluvia en que llevaba a su criada en peregrinaje hasta allí. [2] Sin embargo, los recordaba sin [3] la melancolía que por entonces pensaba [4] saborear un día, junto con el sentimiento de no amarla ya».

En relación a la primera proposición [0], que nos sitúa, en un eje temporal, en esa especie de presente en el pasado que, según los gramáticos, constituye el imperfecto, nos va devolviendo paulatinamente al pasado («los días de lluvia»), nos remite a nuestro punto de partida («Sin embargo, los recordaba»), nos lanza de nuevo al pasado («la melancolía que por entonces») y por fin nos proyecta hacia un futuro hipotético.

Así pues, en una obra literaria o filmica, al igual que en la vida, existe el paso del tiempo, que interpretamos como el desplazamiento, de izquierda a derecha, del punto 0 sobre el eje x-y, y que vamos a denominar el *relato original*. Podemos representarlo como sigue:



Como vemos, el punto 0 es el instante a partir del que el relato se organiza, haciéndonos viajar en el tiempo. En relación a esta referencia, las proposiciones [1] y [3] son retrospectivas, dado que evocan un acontecimiento o sentimiento que ha intervenido previamente en la diégesis; en contrapartida, la proposición [4] nos lleva más allá, ya que alude a un estado que el personaje sitúa en un futuro totalmente indeterminado.

Genette denomina *analepsis* (del griego *-lepsis*, que significa «tomar», y *ana-*, «después») a la evocación *a posteriori* de un acontecimiento anterior al momento de la historia en que nos hallamos [0], mientras que la intervención de un acontecimiento que llega *antes* de su orden normal en la cronología es una *prolepsis* (*pro-* significa «en adelante»). Dichos términos, aparentemente complejos, fueron acuñados por la narratología para evitar «retrospección» o «anticipación», que habrían connotado el análisis temporal del relato de tintes demasiado psicológicos, y *flashback* o *flash-forward*, cuya utilización parece demasiado vinculada al análisis exclusivo de la banda de imagen. Así, en el filme, al igual que en la novela, ocurre a menudo que la mediación del lenguaje es lo que dota de significación a tales cambios temporales o, mejor dicho, a tales *anacronías* (véase Lagny, 1979).

Las vueltas atrás o analepsis

Las palabras de la novela

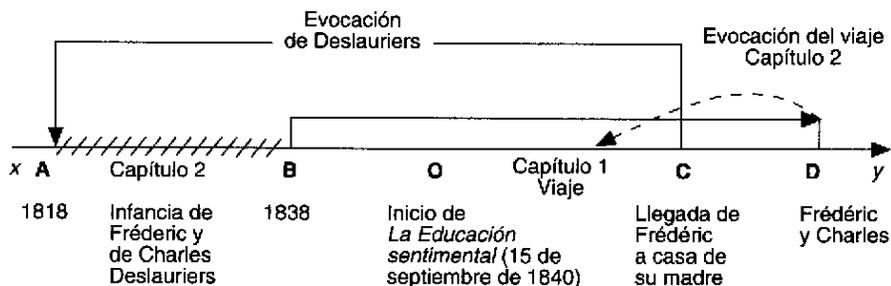
No todas las vueltas atrás tienen el mismo *alcance*: algunas nos remiten al punto de partida de la historia [0] y otras más allá. Recordemos que el primer capítulo de *La educación sentimental*, de Flaubert, empieza el 15 de septiembre de 1840 con el relato del encuentro entre Frédéric Moreau y Madame Arnoux en el barco Ville-de-Montereau y termina con la llegada del joven a casa de su madre, donde le espera una nota de su amigo Deslauriers en la que le pide que se reúna con él. El capítulo 2 empieza con las siguientes palabras:

El padre de Charles Deslauriers, antiguo capitán de barco, que dimitió en 1818, había regresado a Nogent para casarse y, con el dinero de la dote, había conseguido un cargo de escribano con el que apenas le alcanzaba para vivir.

Esta analepsis, que naturalmente cumple la función de explicar cómo se conocieron Charles y Frédéric, nos remite a 1838. Regresamos más tarde al presente, en el que se reúnen los dos amigos (BD):

[Charles] le cogía las manos y, para distraerle, le hacía preguntas acerca de su viaje. Frédéric no tuvo mucho que contar. Pero, ante el recuerdo de Madame Arnoux, su pena desapareció. No habló de ella, retenido por su pudor. En contrapartida se extendió en explicaciones sobre Arnoux, sobre sus discursos, sus maneras, sus relaciones.

Podemos esquematar el orden temporal del relato como sigue:



Mientras que el inicio del capítulo 2 (representado por AB) está más acá del punto de partida de la historia, la evocación del viaje de Frédéric, en el mismo capítulo, nos remite más allá de ese punto (flecha punteada), a un segmento de tiempo ya recorrido por el relato original (OC): para diferenciar esos dos tipos de regreso al pasado, hablaremos en un caso de *analepsis externa* y en el otro de *analepsis interna*.

Tal como muestra la representación gráfica de estas «anacronías», los acontecimientos referidos o resumidos por estas *analepsis* no presentan todos la misma duración: mientras que el primero concentra veinte años de su vida (AB), el segundo sólo da cuenta de unas horas (en el interior del segmento OC). Diremos, pues, que no tienen la misma *amplitud*. Si la historia de las relaciones de Charles y Frédéric, en lugar de detenerse en 1838, hubiera seguido hasta el 15 de septiembre de 1840, la *amplitud* de la *analepsis* tendría su término en el relato original: *externa* por su inicio, *interna* por su fin, sería *mixta*. (En nuestro esquema, que no reproducimos a escala por falta de espacio, las flechas simbolizan el alcance de la *analepsis*, y la sección rayada, la *amplitud*.)

Las palabras del filme

Generalmente, en una película son las palabras las que, de un mismo modo, nos permiten comprender la vuelta atrás, su alcance y su *amplitud*. En la época del cine mudo, a veces bastaba con un solo rótulo como «Recuerdos», «El pasado» o incluso «He aquí los recuerdos intangibles que toman forma» (*La Femme de nulle part*, Louis Delluc, 1922) para que las imágenes adquirieran el *status* de *analepsis*. En *Un perro andaluz* (Un chien

andalou, 1928), Dalí y Buñuel juegan con este efecto, que ya hemos señalado, haciendo intervenir la mención «Dieciséis años antes» en medio de una secuencia aparentemente continua. Cuando la función de la vuelta atrás consiste en dar a conocer un auténtico relato secundario y no una simple imagen que cruza la mente del personaje, a veces el rótulo puede esbozar una frase con toques novelescos. Así, en *La Sultane de l'amour*, la heroína cuenta la causa de su tristeza a su servidor: «Un atardecer, había decidido acercarme al palacio donde fue asesinado el sultán Nadin, al que no se podía acceder desde entonces...». La secuencia siguiente ilustra esta analepsis de alcance indeterminado: la joven contempla el palacio con sus sirvientes y se precipita hacia allí. Nuevo rótulo: «Me vestí como una mujer del pueblo y corrí hacia el acantilado en el que se elevaba el siniestro palacio...». Los planos siguientes completan la suspensión de la frase: vemos a la heroína que corre hacia el palacio, que se pasea por las rocas cercanas al mar, hasta el momento en que cae por el acantilado. La ordenación de estas imágenes depende, en buena medida, de la temporalidad verbal que vehicula los rótulos y guarda relación con un relato escritovisual.

Para expresar el regreso al pasado, el cine de los primeros tiempos recurría a menudo a la mirada al vacío de un personaje con un fundido en negro o una sobreimpresión. Así, al final de *Alpine Echo* (Vitagraph, 1909), un hombre vuelve a ver, en América, a la mujer que había conocido en Suiza cuando era un niño. Mira hacia la izquierda y extiende los brazos: su recuerdo de infancia, que constituye una analepsis interna, se superpone al presente. Sólo con la imagen era bastante difícil determinar el alcance de la analepsis. Por esta razón, en *Napoleón, Man of Destiny* (Vitagraph, 1909), por ejemplo, vemos alternativamente al emperador que mira al frente e imágenes de batallas que recuerda, mientras que sus nombres se van inscribiendo en sobreimpresión.

Dado que el filme sonoro es un doble relato, el orden temporal a menudo es el complejo resultado de mezclar lo que los actores interpretan visualmente y lo que un narrador cuenta verbalmente.

A menudo la voz en *off* permite datar y medir las analepsis. Así, al principio de *Ciudadano Kane* el noticiario («News on the March») resume la vida de Kane, que acaba de morir, del modo que a continuación reseñamos:

El primer plano es un rótulo: «Noticia necrológica: el señor de Xanadú». Después una voz comenta la secuencia de imágenes: «Legendaria era Xanadú, donde Kubla Khan hizo erigir su palacio. En nuestros días, el Xanadú de Florida es casi igual de fabuloso...». Vemos la construcción del dominio de Kane hasta su estado actual. Nuevo rótulo: «La semana pasada, en Xanadú, se celebraron los funerales más importantes y extraordinarios del año 1941. [...] Sus humildes comienzos en esta casucha desvencijada, un periódico en decadencia...» (para un análisis más

preciso de estos recursos en el tratamiento del tiempo, véase Marie, 1980).

Tras un primer rótulo que en ese momento no es fácil de datar con exactitud, la voz nos da a conocer, mediante una analepsis de alcance indeterminado, las distintas etapas evolutivas de Xanadú, de su puesta a punto y de lo que significa «hoy». La amplitud de esta vuelta atrás es maximal, puesto que nos remite al presente a partir del cual se organiza la temporalidad de ese reportaje. Un texto escrito y el comentario nos remiten de nuevo al pasado: «La semana pasada». En esta ocasión, una analepsis interna de alcance definido nos permite datar la noticia necrológica con certidumbre. Le sigue una nueva analepsis externa (si se considera el pequeño documental haciendo abstracción del contexto del filme en el que está insertado): «los humildes comienzos» del futuro magnate de la prensa.

Un análisis detallado del conjunto de este reportaje mostrará que permite situar en su cronología todos los acontecimientos que el filme va a mostrarnos acto seguido (por lo demás, hay que añadir que también nos muestra elementos que no volverán a aparecer). Nos contentaremos con retener sólo la función de lo verbal en la ordenación de la banda visual y de sus bifurcaciones.

La vuelta atrás audiovisual: el flashback

Lo que en cine denominamos *flashback* combina generalmente una vuelta atrás del nivel verbal y una representación visual de los acontecimientos que nos cuenta el narrador. Así, en *Ciudadano Kane*, tras el breve resumen de la vida de Kane presentado en forma de documental insertado en la diégesis del filme, un periodista investiga para comprender el sentido de la última palabra pronunciada por el héroe antes de extinguirse («Rosebud»). Encuentra a distintas personas que lo habían conocido y que evocan, contando verbalmente ciertos episodios, tal o cual aspecto de su vida. La mayoría de los relatos empiezan con una o dos frases que pronto cederán el espacio, lo sabemos, a la visualización de un episodio cuyo alcance se puede medir a partir del primer comentario y cuya amplitud es más o menos grande. Tras cada vuelta atrás, volvemos al presente.

Por lo demás, en *Ciudadano Kane* el alcance de un *flashback* está en función de la amplitud del *flashback* que le precede: así, la historia del *Inquirer*, relatada por Bernstein, recupera el curso de los acontecimientos allá donde los había dejado el diario íntimo de Thatcher; por su parte, Leland desarrolla el encuentro entre Kane y Emily que Bernstein había esbozado. Los *flashbacks* permiten reconstruir la vida de Kane como un *puzzle*, como se ha venido diciendo.

También puede ocurrir que la vuelta al pasado tenga una amplitud tal que casi todo el filme cuente cómo el personaje se encontró en la situación que motiva su relato: es el caso paradójico de *El crepúsculo de los dio-*

ses (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950) en el que un hombre ahogado nos cuenta cuál fue la serie de circunstancias por las cuales acabó ahogándose en una piscina.

Por su parte, *Mister Arkadin* presenta un interesante caso de analepsis mixta: un hombre, Van Stratten, encuentra a un tal Zouk, al que pretende salvar de una muerte próxima. Con el fin de que comprenda la amenaza que pesa sobre él, le explica el encadenamiento de los hechos que le han llevado hasta él. El relato se desarrolla entonces del pasado al presente y, al cabo de una hora de película, nos encontramos de nuevo en el mismo lugar del principio, impulsados por la lógica de las acciones, sin que se subraye el regreso al presente: Van Stratten ayuda a Zouk en su fuga.

Sin duda, las analepsis internas visualizadas son menos frecuentes que las analepsis externas o mixtas. Generalmente se utilizan para reinterpretar una escena que ya hemos visto o para completarla. *Liliom* (Fritz Lang, 1934) nos ofrece un ejemplo de reinterpretación: el héroe va a apuñalar a un hombre al que pretende robar cuando pasa un afilador y le pregunta si tiene algún cuchillo que afilar. El crimen fracasa y *Liliom* se suicida. Poco después, lo vemos de nuevo en el paraíso: el mismo afilador pasa ante él. Ante su sorpresa, le cuentan que es su ángel guardián, y que debería haberle dado el arma cuando se la pedía. En este caso, el motivo visual (el afilador) no cobra sentido más que *a posteriori*, gracias a una repetición y una explicación verbal. Por otra parte, una película como *Atraco perfecto* (*The Killing*, Stanley Kubrick, 1956) opera vueltas atrás para completar nuestro conocimiento de la historia: un *hold-up* en un hipódromo (ejemplo: «A las 3,45 de ese sábado Marvin debía de ser el único apostante que permanecía indiferente...»/«Una hora después, esa misma tarde, el agente Randy Rennan tenía un problema que resolver...»/«A las 19 h., el mismo día, Johnny Clay defendía su punto de vista...»/«Hacia las 18,30 h., Mike, el barman, regresaba a su casa...»).

La forma más corriente del *flashback* va acompañada de las transformaciones semióticas siguientes:

—paso del pasado lingüístico al presente de la imagen y, generalmente, del perfectivo al imperfectivo;

—diferencia de aspecto entre el personaje narrador y su representación visual (modificaciones de la vestimenta, de la apariencia visual, de la edad, etc.);

—modificación del ambiente sonoro;

—transposición del estilo indirecto (relato verbal) en estilo directo (diálogos).

Con todo, puede ocurrir que las imágenes, las palabras y los sonidos mantengan relaciones mucho más complejas, motivando una temporalidad específicamente cinematográfica. Es lo que ocurre en *Hiroshima, mon amour*,

principalmente en el momento en que la heroína cuenta su historia en un bar: vemos lo que ha vivido durante la guerra, en Nevers, aunque escuchamos la música del *juke-box* que se halla en el bar. El relato mezcla, pues, dos temporalidades diégéticas distintas de forma que una novela no puede conseguir: estamos a la vez en el pasado y en el presente, en un lugar y en el otro, en la imaginación y en la «realidad» (al menos en la que se sugiere y supone en el primer nivel del relato). En *L'Homme qui ment* se observa un fenómeno del mismo género: el personaje interpretado por Trintignant evoca, en pasado, sus recuerdos de la Resistencia, mientras que la banda visual nos lo muestra exactamente tal como es en el presente, ni más joven ni más viejo, llevando el mismo traje. Así pues, la representación de la historia va al encuentro de la vuelta atrás que el relato visual pretende instaurar. Como vemos, para analizar el filme es importante que tengamos en cuenta a la vez las analepsis revelables en el lenguaje y los indicios temporales que nos proporciona la imagen.

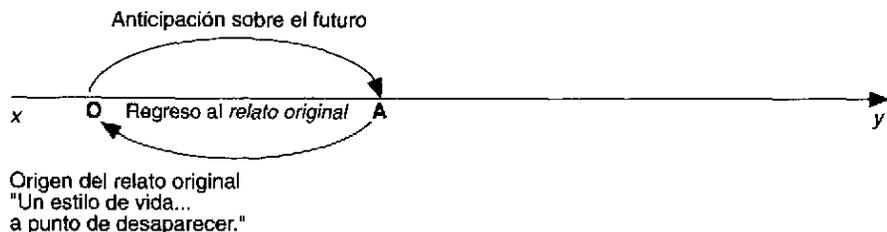
¿De qué sirven los distintos tipos de vuelta atrás que acabamos de examinar? Pueden tener, en relación a la organización global del relato, múltiples funciones, de las que vamos a dar dos ejemplos:

—*Completar* una carencia u omisión: así, para explicar el carácter de un personaje, regresaremos a una escena de su pasado. En *Recuerda* (*Spellbound*, 1945), las fobias del héroe se clarifican poco a poco a partir de un trauma que sufrió en su infancia. Es el mismo caso que en *Marnie, la ladrona* (*Marnie*, Hitchcock, 1964). De manera más paródica, *Aterrizaje como puedas* (*Airplane!*, Jim Abrahams, David y Jerry Zucker, 1980) centra su trama en un piloto que no soporta subir a un avión después de una caricaturesca peripecia en la guerra de Vietnam.

—*Suspender*: si las analepsis externas aportan detalles necesarios para la comprensión de la diégesis, también pueden cumplir la función de retrasar ciertos acontecimientos. Así, en *Mister Arkadin*, el relato de Van Stratten ante Zouk deja al espectador a la espera de lo que va a ocurrir, y además de forma inminente, en la diégesis.

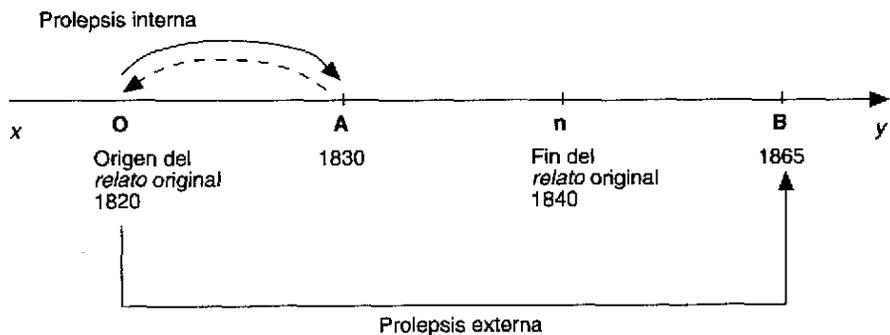
Los saltos adelante o prolepsis

La aparición de un acontecimiento antes de su lugar normal en la cronología es mucho menos corriente que la vuelta atrás. Al igual que la analepsis, puede expresarse en primera instancia en el nivel verbal, como en el rótulo, citado ya en el capítulo 3, que hallamos al principio de *El nacimiento de una nación*: «En el Sur. Piedmont, Carolina del Sur, la mansión de los Cameron, un estilo de vida a punto de desaparecer». Este procedimiento supone que el narrador sabe lo que va a ocurrir y que puede anticiparse al futuro, lo que puede representarse como sigue:



Hay prolepsis porque, tras la alusión al futuro, el tiempo recupera su devenir lineal a partir del punto [O]. Si saltáramos al punto A sin regresar inmediatamente a la situación presente, habría sido simplemente una *elipsis* (véase el apartado siguiente). Los conceptos de *alcance* y de *amplitud* permiten describir estos saltos adelante igual que hemos hecho con las vueltas atrás. Una prolepsis externa nos proyecta fuera del eje temporal que recorrerá el relato original, mientras que la prolepsis interna no hace más que anticipar lo que nos será narrado posteriormente.

Imaginemos un relato original que se extiende de 1820 a 1840; podríamos esquematizar las prolepsis de la manera siguiente:



Esquema de la elipsis



Si la prolepsis verbal parece desflorar la secuencia de los acontecimientos, también tiene la ventaja de intrigar al espectador suscitando una pregunta. Así, en *La dama de Shanghai*, se narra todo el relato en pasado (en «narración ulterior»), y sin embargo el narrador nos deja entrever las conclusiones que podremos sacar de su aventura: «Si hubiera sabido en qué

iba a terminar todo esto, no habría empezado [...]. Seguimos con nuestro crucero sin sospechar los problemas que se avecinaban». ¿Qué problemas, qué final? En estas interrogaciones reside el placer que vamos a experimentar cuando nos cuenten la historia.

Cuando hablamos de *flash-forward* solemos hacer alusión a la anacronía visual. Consiste en imágenes que vemos antes de que ocupen su lugar normal en la cronología. De modo que siempre son prolepsis internas. En *Una noche, un tren* (Un soir, un train, André Delvaux, 1968), por ejemplo, diversos *inserts*, muy rápidos, principalmente de un vagón en una vía y de faros giratorios, se entremezclan con planos de un hombre que dormita: hasta el final de la película, al volver a ver estas imágenes, no comprendemos que forman parte del relato del accidente del tren en el que se halla. En pleno *El desprecio* (Le Mépris, Jean-Luc Godard, 1963), durante la larga secuencia de la disputa conyugal entre Camille (Brigitte Bardot) y Paul (Michel Piccoli), un montaje de imágenes muy breves presenta, además de los planos que nos remiten a la vida anterior de la pareja (analepsis externa), dos planos que habíamos visto al principio (analepsis interna), una imagen del final del filme, la de Camille y Paul caminando por una terraza de la villa de Capri (Marie, 1988): es una prolepsis interna. Es difícil imaginar una prolepsis externa en el nivel visual, dado que anularía esa posibilidad de verificación que nos permite atribuir un *status* temporal a la imagen, y nada la distinguiría de la pura imaginación.

Contrariamente a lo que se pueda pensar, la anticipación visual parece que apareció en la historia del cine antes que la vuelta atrás. En *A Mother's Devotion* (Vitagraph, 1907), por ejemplo, una mujer ve de pronto los troncos que imagina dispuestos a través de la vía férrea que va a transitar el tren que conduce su hijo. Corre al encuentro de este último para salvarle y vemos de nuevo las mismas imágenes. Podemos explicar esta aparente «precocidad» por la concepción popular, muy extendida en el siglo XIX, según la cual toda imagen mental debe concebirse como exterior, mágica o premonitoria, ya sea una visión o un recuerdo (Jost, 1989).

Normalmente, las prolepsis tienen la función de anunciar un acontecimiento de manera más o menos explícita. Sin embargo, la naturaleza de este anuncio puede variar. La mayoría de las veces, conserva esa dimensión «mediúmnica» que tenía en los inicios del cine: en una película fantástica, por ejemplo en *Carrie* (Carrie, Brian de Palma, 1976) o en *El exorcista* (The Exorcist, William Friedkin), un personaje dotado de un sexto sentido verá ciertos acontecimientos antes de que ocurran. Si no, se utiliza sobre todo para atraer la curiosidad del espectador: ya sea para nombrar el final sin explicarlo (*La dama de Shanghai*) o para *mostrarlo* mediante algunos planos rápidos extraídos fuera de contexto (*Una noche, un tren*), el salto adelante suscita una interrogación sobre el *cómo* (¿cómo ha llegado el perso-

naje hasta ahí?) o sobre el *por qué* (¿por qué estas imágenes?, ¿qué significan?).

Acerca de algunos problemas de orden específico en el relato cinematográfico

En el cine, y dada la tipología de los materiales de base, las cuestiones relativas a la sincronía de los acontecimientos, a la simultaneidad de acciones, merecen una atención particular, puesto que son las que cuestionan la dimensión diacrónica de un modo más directo que la novela.

Al contrario que la novela, el cine articula, lo hemos repetido abundantemente, múltiples «lenguajes de manifestación». Una multiplicidad tal (que por la mera imagen plantea colores, gestos, expresiones, vestidos, objetos, etc., *ad infinitum*), por lo demás duplicada por la pluralidad de las materias expresivas (más las imágenes en movimiento, los textos escritos, los ruidos, las palabras y la música), pone al espectador en presencia de una cantidad importante de signos (y por lo tanto de acontecimientos) simultáneos, de manera que la *simultaneidad* de acciones diegéticas está íntimamente vinculada con la *sucesividad*.

Por lo demás, la naturaleza eminentemente espacial del significante fílmico y la posibilidad de recurrir a la ubicuidad de la cámara (véase el capítulo 4) han favorecido la elección puntual, en el plano formal, de procedimientos narrativos como el montaje rápido (principalmente durante los años veinte) y, en el plano temático, de asuntos que implican numerosos desplazamientos, ya sea de los personajes de la acción (es bien conocida la preferencia de siempre por la «persecución» en todas sus formas) o de la instancia narrativa (como por ejemplo la «salvación en el último minuto», que, como ya hemos visto, obliga a rendir cuentas del estado de las «tropas» de cada uno de los actantes implicados ante el espectador, alternativamente y con una frecuencia bastante alta).

Diacronía (sucesión) y sincronía (simultaneidad) están, pues, íntimamente vinculadas en el cine, y esto es evidente en la expresión de la simultaneidad de acciones, figura particularmente mimada por los cineastas a lo largo de la historia. Sabemos que, genéricamente, existen cuatro maneras de expresar tal relación:

1. La copresencia de acciones simultáneas dentro de un mismo campo: es posible mostrar, ya sea mediante un plano suficientemente largo, ya sea por una filmación en profundidad, dos acciones que se desarrollan dentro de un solo y mismo cuadro (o dentro de un mismo cuadro virtual, en el caso de la ampliación del cuadro en un movimiento de cámara); no obstante, en cuanto tienen lugar dos acciones en dos lugares demasiado alejados en la diégesis, es imposible plantearse dichas soluciones; remitámonos al

principio de *Ciudadano Kane*, cuando vemos, en el encuadre de la ventana, al niño Kane jugando con su pequeño trineo mientras sus padres están disponiendo los últimos detalles de su partida con Thatcher (foto 61). Dicha figura es muy característica del cineasta griego Théo Angelopoulos en *O Thiassos* [El viaje de los comediantes, 1975], y, asimismo, abunda en el resto de su filmografía.

2. La copresencia de acciones simultáneas dentro de un mismo cuadro: aquí, las acciones no se producen dentro de un mismo espacio fílmico, sino que se reúnen «artificialmente» en la misma imagen mediante un trucaje determinado (sobreimpresión, pantalla dividida, etc.); recordemos la pantalla dividida de algunas escenas telefónicas en las que vemos a ambos interlocutores.

3. La presentación de acciones simultáneas de forma sucesiva: las acciones que se supone que se van a producir simultáneamente en la diégesis se presentan simultáneamente: la que se ha escogido para mostrarla en segundo lugar no aparecerá en la pantalla hasta que se haya completado la exposición de la primera. En ese caso la relación de simultaneidad se expresa o significa ya sea mediante un texto escrito («Mientras tanto...»), ya por la presencia en los dos cuadros locativos de un acontecimiento común (por ejemplo, el ruido de una explosión), ya incluso por la mención explicativa proferida por una voz *over*, cuando no es, sólo y simplemente, mediante la lógica inferida por los diálogos. Hallamos buen ejemplo de ello en una de las películas más conocidas de principios de siglo, realizada por Porter, *The Great Train Robbery* (Thomas A. Edison, 1903) cuyo plano 10 presenta una acción (el telegrafista vuelve en sí y da la voz de alarma) que se ha producido en el seno de la diégesis en el mismo instante (no precisado) que alguno de los segmentos de la acción descrita en los planos 2 al 9 (el asalto al tren y la subsiguiente fuga de los bandidos).

4. El montaje alterno de las acciones simultáneas: es la figura por excelencia de la expresión fílmica; es lo suficientemente conocida como para que no debamos insistir en ella; basta decir que las acciones simultáneas se presentan sucesivamente, sólo que segmento a segmento (en series), mediante la manipulación del montaje, que las muestra alternativamente (A-B-A-B-A-, etc.). Recordemos que fue Griffith quien sistematizó su uso en sus cortometrajes de la Biograph y posteriormente en *El nacimiento de una nación*.

La cuestión de la expresión de la simultaneidad de acciones es muy importante en el cine, puesto que fue probablemente ella la que, dado el carácter temporal del significante fílmico, causó las mayores inquietudes en el plano del guión a los cineastas de los inicios, quienes, tras el reinado de los filmes unipuntuales, se vieron obligados a gestionar no sólo una multiplicidad de planos, sino también una eventual pluralidad de acciones, con todos los problemas de orden que ello conlleva.

El filme en un solo plano, al menos en los inicios del cine, no conocía, tal vez ni siquiera podía conocer, los problemas relativos al plano de la linealidad y de la continuidad de la acción: la singularidad (del plano, de la acción, del tiempo, del espacio, etc.) impide cualquier bifurcación (con todo, un realizador como Miklos Jancso ha utilizado un número reducido de planos-secuencia para filmar acciones extremadamente variadas y complejas (doce en *Sirocco de invierno*, Sirokko, 1969; veintisiete en *Salmo rojo*, Meg ker a Knep, 1972). Hasta que el filme no supone más de un plano no hay que empezar a resolver los problemas de la homogeneidad del relato. ¿Qué hay que mostrar en el plano 2? ¿Cómo comprenderán el vínculo y la relación entre el plano 1 y el plano 2? Y, sobre todo: ¿qué hacer en el plano 2 si, en el plano 1, los dos protagonistas (imaginemos una continuación de *L'Arroseur arrosé*) parten en direcciones opuestas para efectuar dos acciones distintas que se producen simultáneamente en el universo diegético sugerido por la película?

Y es que, para empezar, la yuxtaposición de dos planos implica al menos dos parámetros: el espacio y el tiempo. En cuanto al parámetro espacial, ya lo hemos visto en el capítulo precedente. Analicemos ahora el plano de la temporalidad, limitándonos sólo a los enlaces intrasecuenciales, un poco en el mismo sentido en que procedimos con el espacio en el capítulo 4. Así pues, en esta sección dejaremos a un lado el *flashback*, que hemos tratado extensamente en la primera parte de este capítulo y del cual sabemos que comporta operar con articulaciones de orden intersecuencial.

Si tenemos dos planos (A y B) que se suceden en la pantalla, en el interior de una secuencia que describe una acción determinada, el tiempo de la acción descrita en el segundo plano puede referirse a uno de los tres segmentos temporales siguientes:

—a un segmento temporal que transcurre simultáneamente a una parte o a la integridad del plano A: es lo que denominamos *el encabalgamiento temporal*; véanse los dos últimos planos (8 y 9) de *The Life of an American Fireman*, que muestran sucesivamente dos aspectos concomitantes (del interior y luego del exterior de la casa en llamas) de una sola y única acción (el salvamento de una madre y su hijo); en el plano estrictamente cronológico, la misma acción se presenta en dos ocasiones y podemos hablar de montaje *repetitivo*; es el equivalente temporal de la identidad espacial;

—a un segmento temporal que sucede de manera rigurosamente continua al de la acción descrita en el plano A: es el *enlace en continuidad*; se supone, pues, que el segmento temporal que muestra B es la estricta continuidad del segmento temporal que ha mostrado A;

—o, por fin, a un segmento temporal que, a pesar de ser sucesivo al del plano A, está separado de él por un intervalo más o menos importante: es la *elipsis*.

2.2. *La duración*

Si el tiempo de la lectura de una novela es aleatorio, el de la visión de un filme es fijo y cuantificable. El tiempo de la pantalla (Souriau, 1953), es decir, el tiempo de la proyección, el tiempo del significante, es un dato objetivo que comparten todos los espectadores por igual (al menos en las condiciones habituales de consumo de las películas en las salas de cine) y que puede compararse, trazando paralelismos, con ese otro dato, tan importante en narratología, que es el tiempo diegético (ya sea el tiempo de la acción mostrada, el tiempo del significado, el tiempo de la historia o, incluso, el tiempo de la narración).

La comparación entre la duración de la narración y la duración de la historia narrada no es fácil en lo que respecta a los relatos escritos, dada la inmensa variabilidad del tiempo de lectura: sólo se puede medir la velocidad de la acción de manera absolutamente aproximativa, en términos de número de líneas o de número de páginas. Genette (1972:122 y sigs.) propone este tipo de criterios para la novela cuando establece una comparación entre los segundos, los minutos, las horas, los meses o los años del tiempo de la historia, y el número de líneas o de páginas consagradas a un determinado segmento de la acción. Las operaciones que podemos efectuar con el establecimiento de tales comparaciones suelen ser bastante productivas, ya que permiten dar cuenta de los cambios de ritmo de la velocidad narrativa. Efectivamente, no es lo mismo resumir en una sola línea, en el relato, lo que en la historia ha sucedido en más de seis semanas («Pasaron seis semanas. Rodolphe no volvió. Una noche, por fin, apareció», *Madame Bovary*), que contar un minuto en treinta páginas (*Ulises*, de James Joyce), o, incluso, que consagrar, en una larga pausa descriptiva, cinco o seis páginas a un tiempo de la historia cercano o igual a cero (véase la famosa descripción de la pensión Vauquer en *Papá Goriot*).

Duración de la secuencia

Para Genette, en la literatura hay cuatro ritmos narrativos principales: la pausa, la escena, el sumario y la elipsis. Vamos a abordarlos uno a uno.

En el caso de la *pausa*, a una duración determinada del relato no le corresponde ninguna duración diegética (de la historia). Lo que Genette (1972:129) esquematiza como sigue:

$$TR = n, TH = 0. \text{ Con lo cual: } TR \infty > TH$$

que se lee de la siguiente manera: el Tiempo del Relato equivale a «n», du-

ración indeterminada, mientras que el Tiempo de la Historia equivale a cero, con lo cual el Tiempo del Relato es infinitamente más importante que el Tiempo de la Historia.

En literatura, el ejemplo privilegiado de este tipo de figura se ha establecido con lo que denominamos, precisamente, descripción, «en la que un segmento cualquiera del discurso narrativo se corresponde con una duración diegética nula» (Genette, 1972:128). En el cine, existen una serie de técnicas, de procedimientos o de configuraciones semióticas que explican tal relación. Por ejemplo, el movimiento de cámara estrictamente descriptivo sobre un decorado en el seno del cual no transcurre ninguna acción: tenemos numerosos ejemplos de ello en la cinematografía de Visconti, principalmente en *El Gatopardo* (Il Gattopardo, 1963) y en *Muerte en Venecia* (Morte a Venezia, 1971), en las que las largas pausas descriptivas hacen que la acción principal transcurra con mayor lentitud. Si nos remitimos al esquema de la Gran Sintagmática de Metz (1968:146), se impone tajantemente un tipo sintagmático, el *sintagma descriptivo*, que el semiólogo define de la siguiente manera (1968:129): «La relación entre *todos* los motivos presentados sucesivamente en la imagen [es] una relación de simultaneidad», y ofreciéndonos el ejemplo de la descripción de un paisaje: «Primero un árbol, después una vista parcial de ese árbol, más un pequeño riachuelo que fluye junto a él, más una colina en la lontananza, etc.».

La segunda configuración del ritmo narrativo, *la escena*, presenta un caso de isocronía en el que se supone que la duración diegética es idéntica a la duración narrativa. El acontecimiento que en ella se narra dura, en la diégesis, tanto como el tiempo necesario para narrarlo. En una novela, por ejemplo, lo que llamamos «escena dialogada» (que recuerda esa otra «escena» en cuyo seno evolucionan los actores de teatro) corresponde a ese criterio. De ahí la siguiente fórmula:

$$TR = TH,$$

fórmula simple que, evidentemente, debe leerse como sigue: el Tiempo del Relato equivale al Tiempo de la Historia.

Existe una unidad, en el cine, según la cual el tiempo del relato equivale también, de un modo tan estricto como la fórmula exige, al tiempo de la historia. Naturalmente se trata del plano, que, salvo en caso de aceleración o disminución del ritmo, respeta siempre la integridad cronométrica de las acciones que muestra. Así podemos afirmar, por ejemplo, que todas las películas de los hermanos Lumière, con su unipuntualidad, presentan una configuración temporal en la que $TR = TH$. Si los analizamos aisladamente, podemos aplicar la misma regla a cada uno de los planos (salvo excepciones señaladas) de la historia del cine. Cierta modernidad ha jugado con esta

isocronía acentuando la longitud de los planos con finalidades expresivas: Chantal Ackerman en *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080, Bruxelles* (1975), en la que vemos cómo la heroína prepara una comida a tiempo real, y, dentro de otro registro, muchos filmes de Jean-Marie Straub (*Othon*, 1969, por ejemplo). Si nos remitimos de nuevo al esquema de la Gran Sintagmática, podemos hallar dos tipos de segmentos autónomos que sólo concentran unidades para las cuales el Tiempo del Relato equivale al Tiempo de la Historia. En primer lugar, el tipo 1 consignado por Metz, el *plano autónomo*. En efecto, «los segmentos autónomos [están] formados por un solo plano» (Metz, 1968:125). Evidentemente, el plano-secuencia es el ejemplo perfecto de «escena» filmica que respeta la cronometría de los acontecimientos. Pero existe otro caso de «escena» filmica. Se trata, precisamente, de ese tipo sintagmático, el sexto según el esquema de la Gran Sintagmática, para el que Metz reserva concretamente la denominación de «escena», y que es «el único sintagma cinematográfico que se parece a una “escena” de teatro, o mejor dicho a una escena de la vida corriente, es decir, que presenta un todo espacio-temporal que percibimos sin fisuras» (Metz, 1968:130).

El *sumario*, que se utiliza para resumir (*summarize* en inglés) un tiempo diegético que suponemos más largo es, según Genette, la tercera posibilidad de construcción narrativa, en lo que respecta a la cronología de los acontecimientos. Su fórmula también es muy simple:

$$TR < TH$$

y se lee: el Tiempo del Relato es más corto que el Tiempo de la Historia.

El cine utiliza frecuentemente dicha configuración temporal con el fin de evitar detalles juzgados inútiles o de acelerar la acción. También es el principio de funcionamiento de la *secuencia por episodios* según Metz y, asimismo, de la *secuencia ordinaria*. En *Ciudadano Kane*, la secuencia de los desayunos de Kane y de su primera mujer (secuencia por episodios), evocada en el capítulo 2, es un sumario. Por lo demás, la película de Welles presenta algunos otros ejemplos del género. Para citar sólo uno, recordemos que el espectador tiene noticia de la gira de Susan a través de los Estados Unidos gracias a un «sumario filmico»: en un mismo movimiento, la película baraja, en un montaje sincopado, imágenes de Susan dando sus recitales, otras en las que se muestran las reseñas de los periódicos de las ciudades por las que pasa, etc. Aunque el sumario sea un recurso muy frecuente en las películas, puede presentarse con considerables variaciones de velocidad. En *Muriel* (*Muriel ou le temps d'un retour*, Alain Resnais, 1963), por ejemplo, el primer acto, que dura cincuenta minutos, relata una velada, mientras que los actos 2 y 4, en montajes muy cortos, informan de una duración diegética de 15 días cada uno (Marie-Claire Ropars, 1973).

El cuarto caso que define Genette es la *elipsis*. Corresponde a un silencio textual (y por lo tanto narrativo) acerca de ciertos acontecimientos que, según la diégesis, han tenido lugar. Ello se traduce en una fórmula un poco más compleja que las dos últimas y que recuerda, dado que es justo su opuesto, a la primera de todas, la de la pausa:

$$TR = 0 \text{ y } TH = n, \text{ con lo cual } TR < \infty TH$$

y se lee como sigue: el Tiempo del Relato equivale a cero, mientras que el Tiempo de la Historia equivale a «n», duración indeterminada, con lo cual el Tiempo del Relato es infinitamente menos importante que el Tiempo de la Historia.

A diferencia del sumario, que resume una acción homogénea, la elipsis es una supresión temporal que interviene entre dos acciones distintas, entre dos secuencias. *Ciudadano Kane* nos ofrece un bello ejemplo cuando pasamos directamente de Kane aplaudiendo a Susan que canta sólo para él a los aplausos del público que aplaude a Leland durante un mítin electoral. Sin embargo, los procedimientos que permiten que se pase brutalmente de una secuencia a otra por elipsis de una duración intermedia son numerosos. Ciertos cineastas de hoy en día los han sistematizado hasta el punto de convertirlos en un procedimiento (Jean-Jacques Beineix en *Betty Blue* [37° 2 le matin, 1985]).

En el estudio narratológico de un filme se puede plantear otra categoría que no sería igual de pertinente si la aplicáramos a lo escritural: *la dilatación*, que correspondería a esas partes del relato en las que el filme muestra cada uno de los componentes de la acción en su desarrollo vectorial (y por ende integrando cada uno de los momentos de la acción en su narración), aunque salpicando su texto narrativo de segmentos descriptivos o comentativos cuyo efecto consiste en alargar indefinidamente el tiempo del relato. Este procedimiento, que se corresponde, aunque en sentido inverso, al del sumario, podría traducirse del modo siguiente:

$$TR > TH$$

y, evidentemente, se lee como sigue: el Tiempo del Relato es más importante que el Tiempo de la Historia.

Hallamos numerosos ejemplos de este procedimiento en Eisenstein, quien se permitía a menudo, al menos en su período mudo, operar diversos comentarios de naturaleza casi «editorial» a través de las metáforas alusivas que practicaba insertando distintas imágenes tomadas de un *continuum* ajeno (al menos en el plano diegético) a la acción en curso. Así la famosa secuencia final de *La huelga* (Stacka, Sergéi M. Eisenstein, 1925) que mezcla ale-

grememente dos series de acontecimientos de entre las cuales una, la segunda (la de los bueyes degollados), no se ubica en ninguna parte en el universo diegético supuesto por el filme, y cuyo efecto consiste, dado que ocupa una duración en pantalla, en dilatar el tiempo cronométrico necesario para la exposición de los hechos que constituyen la primera (es decir, la de los obreros en huelga masacrados por los cosacos).

Con todo, la dilatación es aún más sistemática en la segunda parte de *Octubre* (Oktiabr, Sergei M. Eisenstein, 1927), durante la que Eisenstein «estira» los momentos preparativos del asalto al Palacio de Invierno y, más aún, la espera de los combatientes durante el ultimátum de los bolcheviques al gobierno provisional (Lagny, 1979).

Duración del filme

Las relaciones de igualdad o de desigualdad que acabamos de estudiar en el nivel de la secuencia pueden encontrarse a escala de toda la película.

a) $TR = n$, $TH = 0$

Ciertamente, parece difícil imaginar un filme de ficción en el que la historia se redujera a cero. Sin embargo, además del hecho de que esta situación se puede encontrar en algunos documentales, es concebible en las diégesis que se desmarcan de los códigos del realismo. Así, en *Orfeo* (Orphée, Jean Cocteau, 1950), suenan las seis en el reloj y vemos al cartero deslizar un sobre en el buzón en el mismo momento en que el poeta cruza el espejo que le conduce a los infiernos; más tarde, cuando sube en compañía de Eurídice, escuchamos las mismas seis campanadas y vemos al cartero terminando su acción: es como si la muerte hubiera detenido el tiempo.

b) $TR = TH$

Es el caso de los filmes en los que se supone que las historias transcurren durante el mismo tiempo de la proyección. Así, en *Solo ante el peligro* (High Noon, Fred Zinneman, 1952), en una hora nos narran la misma porción de tiempo en la que el *sheriff* está esperando el tren que trae a un forajido al pueblo. Lo mismo puede afirmarse de *Cleo de 5 a 7* (Cléo de 5 à 7, Agnès Varda, 1962) en la que la heroína, como indica el título del filme, espera durante dos horas los resultados del examen médico que va a revelar que está enferma de cáncer. ¿Es una casualidad que en ambos casos la isocronía perfecta nos haga vivir esperas? Evidentemente no.

c) $TR < TH$

Es inútil insistir en esta configuración que, sin duda, es la más corrien-

te. ¿Cómo contar setenta años en una hora y media sin tener que efectuar algunos cortes (por ejemplo, *Recuerdos de nuestra Francia*, *Souvenirs d'en France*, André Téchiné, 1974)?

d) $TR = 0$, $TH = n$

La elipsis, a escala de la película, es contradictoria por definición, puesto que si la duración de la película fuera nula, sencillamente no habría película.

e) $TR > TH$

Es bastante extraño que se cuente una historia en más tiempo del que tarda en transcurrir. No obstante, es lo que nos muestra *La paloma* (La paloma, Daniel Schmid, 1974): toda la película nos cuenta lo que ocurre en la cabeza de un hombre durante el tiempo en que intercambia una mirada con una mujer.

2.3. La frecuencia

Ya lo hemos dicho: la frecuencia es la relación establecida entre el número de veces que se evoca tal o cual acontecimiento en el relato y el número de veces que se supone que ocurre en la diégesis.

Genette (1973) ha apuntado cuatro configuraciones. Un relato puede narrar:

a) *Una vez* lo que ha ocurrido *una vez* en la diégesis (para abreviar: 1R/1H). Ejemplo: *Ayer me acosté temprano*. «Esta forma de relato, en el que la singularidad del enunciado narrativo responde a la singularidad del acontecimiento narrado, es, evidentemente, la más común», y se ha propuesto llamarla *relato singulativo* (Genette, 1973:146).

b) *N veces* lo que ha ocurrido *n veces* en la diégesis (nR/nH). Ejemplo: *El lunes me acosté temprano, el martes me acosté temprano, el miércoles me acosté temprano, etc.* En realidad, esta figura es parecida a la precedente, dado que «las repeticiones del relato no hacen más que responder [...] a las repeticiones de la historia» (Genette, 1972:146).

c) *N veces* lo que ha ocurrido *una vez* (nR/1H). «Las recurrencias del enunciado no responden a ninguna recurrencia de acontecimientos» (Genette, 1972:147). Ejemplo: *Ayer me acosté temprano, ayer me acosté temprano, etc.* Es la *repetición*. Ya sabemos que el Nouveau Roman supo sacar un buen partido estético de dicho procedimiento (véanse, por ejemplo, las múltiples iteraciones de la escena del aplastamiento del ciempiés que remiten al espíritu obsesivo del narrador de *La Jalousie*, de Alain Robbe-Grillet).

d) *Una vez* lo que ha ocurrido *muchas veces*. Ejemplo: *Durante mucho tiempo estuve acostándome temprano*. Existe un tiempo particularmente

apto para describir esta relación temporal: el imperfecto, que los gramáticos denominan a veces *iterativo* (del latín *iterare*, empezar de nuevo) o *frecuentativo*. Genette ha propuesto conservar «iterativo» para los relatos en los que «una sola emisión narrativa asume el conjunto de ocurrencias del mismo acontecimiento» (Genette, 1972:148).

Tratándose de una película, dichas distinciones pueden aplicarse tanto al relato verbal (oral o escrito) como a la imagen. Así, en *Mister Arkadin*, Van Stratten inicia su relato a Jakob Zouk con una forma singulativa: «Todo empezó, *una noche*, en el viejo puerto de Nápoles...». Por lo demás, tanto podemos encontrarlos en el nivel de la secuencia como en el del relato fílmico tomado en su globalidad. Veamos cómo:

El relato singulativo: un relato para una historia, n relatos para n historias

Es el caso más común: cada secuencia está constituida por planos que muestran una acción o un gesto particular y explica un hecho autónomo, distinto del precedente. El relato progresa aportando informaciones narrativas siempre nuevas. En este sentido, se ha podido afirmar que la lectura del filme es «desfasada hacia adelante» (Metz, 1968:53).

El relato repetitivo: n relatos para una historia

Para empezar, dicha *repetición* puede intervenir en el nivel de la secuencia mediante la iteración parcial de una acción desde un ángulo distinto, como en el caso del «encabalgamiento» que citamos previamente a propósito de *The Life of an American Fireman* (pág. 124): mostrar dos veces la misma acción permitía que el espectador trazara el vínculo espacial entre las dos secuencias, que vinculara narrativamente el interior y el exterior. En ocasiones, se monta varias veces el mismo gesto (por ejemplo, cuando Kerensky cruza repetidamente la puerta a las habitaciones de la zarina en *Octubre*, o en la «violación» de *El año pasado en Marienbad* [*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961], cuando la heroína, sentada sobre la cama, levanta los brazos, asustada). El procedimiento se ha convertido en un estereotipo de los videoclips.

En cuanto al filme analizado en su globalidad, la repetición puede intervenir de muchas maneras: ya sea para expresar un recuerdo que se va precisando poco a poco (la escena de la horca que el hombre de la armónica ve repetidamente en *Hasta que llegó su hora* [*C'era una volta il West*, Sergio Leone, 1968]), una obsesión del héroe (la escena de la salida del agua que persigue a Claude Ridder en *Tè amo, te amo* [*Je t'aime, je t'aime*, Alain

Resnais, 1968]), una diferencia de punto de vista sobre el hecho narrado (*Atraco perfecto*, que cuenta un *hold-up* como fue vivido por sus distintos protagonistas; *Rashomon* [Rashomon, Akira Kurosawa, 1956], que nos muestra cuatro versiones del asesinato de un samurai, véase el capítulo 6). Con todo, dichas repeticiones también pueden obedecer a una lógica puramente musical, como ecos de un mismo hecho dispersados en la película: así, *L'Immortelle* escenifica algunas variaciones en torno a un pequeño número de situaciones clave (una mujer tumbada en un diván que mira a la cámara, un hombre que mira por su ventana).

El relato iterativo: un relato para n historias

Dado que la imagen no dispone de tiempo gramatical, no es fácil expresar que una acción mostrada en la pantalla vale por muchas acciones similares. Podemos hablar de una «tendencia singulativa de las imágenes y de los sonidos» (Brian Henderson, 1983). A menudo, la interpretación del actor —mecánica, automática— es la encargada de significar que los gestos que vemos se han repetido numerosas veces antes de mostrársenos. El diálogo también permite llenar la laguna de la banda visual: basta con ver a François (Jean Gabin) bajando la escalera de su casa y respondiendo maquinalmente «Pues ya ve, unos días más y otros menos» al «Buenos días, Monsieur François, ¿le van las cosas como usted desea?» del portero, para comprender que esta escena se repite cotidianamente en la diégesis (*Le jour se lève*, Marcel Carné, 1939).

El relato iterativo sólo puede construirse realmente en el nivel del montaje. *Au baigne* (Pathé, 1905) pretende mostrar la vida cotidiana en las prisiones (relato iterativo) más que el relato de una jornada particular (relato singulativo) [lo sabemos por los catálogos de la época]. A tal fin, el realizador, probablemente Zecca, *representa* al presidiario evitando sistemáticamente *presentar* a un único presidiario. Los seis primeros planos alinean, según un orden más lógico que cronológico, diversos episodios de la vida en el penal. Con una única excepción, esos seis planos nos muestran los acontecimientos presentando a diferentes presos.

Si hiciéramos abstracción de los intertítulos para formar un segmento autónomo que reagrupara todas esas imágenes, obtendríamos una configuración aproximada de ese «sintagma conopial» de modalidad frecuentativa que Metz describe como sigue (según un ejemplo distinto del nuestro): «La película empieza con una sucesión [...] de planos [...] se representan aspectos parciales [de la vida en el penal]. Sin embargo, la cámara muestra y luego abandona a los personajes, deliberadamente poco individualizados, sin que se organice su actividad en una consecución real. No se siguen sus

actos en un desarrollo vectorial, sino que simplemente se escogen como representativos de cierta realidad [la vida en el penal]». (Metz, 1968:152; las palabras entre corchetes son nuestras.)

Los *raccords* también pueden construir un relato iterativo sin la ayuda de las palabras. Al inicio de *Lo viejo y lo nuevo* (Staroie i Novoie, S.M. Eisenstein, 1929), hombres y mujeres se arrodillan y se levantan durante una procesión. No obstante, gracias a magníficos *raccords* de movimiento, se encadenan gestos efectuados por distintas personas (una se arrodilla, la otra se levanta). En cierto modo es como si hubiéramos escrito, con el fin de significar la repetición indefinida de una acción: «Los hombres y las mujeres se arrodillaban mientras la procesión seguía su camino...».

Para Metz, el sintagma conopial «a menudo suele aparecer, además, con una modalidad frecuentativa» (iterativa). Efectivamente, cuando se agrupan distintos planos que, manifiestamente, no se encadenan según una lógica espacial o una sucesión temporal (como al principio de *La mujer casada* [Une femme mariée, Godard, 1964], en el que vemos fragmentos de cuerpos desnudos de una pareja que hace el amor), lo que se desprende del segmento es un valor de motivo: esas frecuencias de planos no significan sino «Vemos cómo esta pareja hace el amor normalmente» (y no un día o un momento determinado). En cuanto al «sintagma paralelo», que alterna planos que se oponen temáticamente (por ejemplo, la vida de los ricos/la vida de los pobres, la calma/la tempestad), se convierte también en un valor frecuentativo, dado que incita al espectador a continuar mentalmente la serie de imágenes que le han mostrado mediante la idea de la repetición sin fin.

No hay que confundir relato iterativo con sumario. Por ejemplo, la secuencia de los desayunos de Kane y su mujer no tiene un valor realmente iterativo: «la iteración no interviene [...] en el nivel de sintagma tomado en su conjunto, dado que las imágenes, como las frases correspondientes a la evolución que la película intenta resumir, se suceden en ella con un orden cronológico» (Metz, 1968:133). No se trata de mostrar una vez lo que ha ocurrido *n* veces (como haría una frase de este tipo: «Todas las mañanas Kane y su mujer desayunaban juntos...»), sino más bien de significar «el deterioro progresivo de las relaciones afectivas entre el héroe y su primera esposa, a través de una serie cronológica de alusiones rápidas a las comidas que la pareja toma conjuntamente en un clima más o menos afectuoso» (Metz, 1968:132). Naturalmente, cada uno de estos planos es representativo de una serie (la serie «Comidas matinales tomadas en una atmósfera cordial y distendida...» para el primero, «Comidas matinales tomadas en una atmósfera de agresividad» para el tercero, etc.). Sin embargo, conviene señalar que este cariz iterativo sólo tiene sentido cuando el montaje agrupa escenas distintas. Así pues, lo que le da sentido es el valor temporal del seg-

mento en su totalidad. Valor temporal que hemos identificado con la idea de resumen, de sumario (véase 2.2).

En contrapartida, la secuencia que representa la gira de Susan por los Estados Unidos mediante una serie de imágenes del teatro, del recital o de las críticas de los periódicos locales, expresa perfectamente y de una sola vez lo que se supone que está pasando un número indeterminado de veces en la diégesis (foto 62).

Evidentemente, en el cine la frecuencia es más compleja, también más libre, que en la novela, dada la polifonía de las materias expresivas. Un hecho puede contarse una o más veces, dentro del diálogo, pero también puede contarse alternativamente por las palabras y por las imágenes. Se pueden plantear numerosas combinaciones de estas dos posibilidades. Así, en *Ciudadano Kane*, muchos de los momentos de la vida del magnate de la prensa presentados por «News on the March» se desarrollan más tarde gracias a *flashbacks* audiovisuales. Hay ocasiones en que las palabras precisan poco a poco el relato visual mediante un regreso interpretativo: *Hiroshima, mon amour* nos proporciona una buena muestra de este movimiento de verbalización progresiva de imágenes que asaltan la mente de la heroína. No obstante, sería ingenuo creer que dichos cambios se deben a la pura y simple repetición del hecho: *mostrar* un hecho y *narrarlo* verbalmente no son actitudes de comunicación narrativa estrictamente equivalentes. Es la lección que arroja *Pánico en la escena*, de Alfred Hitchcock (Stage Fright, 1950): el héroe cuenta por qué desgraciado encadenamiento de circunstancias ha llegado a ser sospechoso de un crimen que no ha cometido. Nos ofrecen su relato a través de una audiovisualización. Al final, cercado por la policía, confiesa a la que había intentado demostrar su inocencia que él es el auténtico culpable. Está claro que la diferencia de forma de estos dos relatos de una misma historia tiene consecuencias sobre la credibilidad del espectador: en la primera versión, visualizada, del crimen, es difícil dudar de lo que está contando el héroe, por la sencilla razón de que la imagen es asertiva. En contrapartida, cuando le vemos temblando, asediado por una iluminación duramente contrastada, captamos su estado psicológico antes que el contenido de sus palabras, de manera que, por un momento, nos sentimos proclives, como su compañera, a dudar de la veracidad de su discurso y a imputarle un trastorno mental.

3. Bibliografía

Barthes, Roland, «Rhétorique de l'image», en *Communications*, n. 4, *Recherches sémiologiques*, 1964 (trad. cast.: «Retórica de la imagen», en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986).

- Barthes, Roland, *La Chambre claire*, París, Gallimard-Seuil, 1980 (trad. cast.: *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1992).
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, tomo II, París, Gallimard, 1974.
- Henderson, Brian, «Tense, mood and voice», en *Film Quarterly*, vol. 36, n. 4, 1983.
- Jost, François, «La règle du Jeu» en *Iris*, vol. 5, n. 8, *Cinéma et narration II*, 1988.
- Jost, François, «Apparitions et images mentales dans le cinéma des premiers temps», en Jeanne-Marie Clerc, comp., *Le verbal et ses rapports avec le non verbal dans la culture contemporaine*, Montpellier, Universidad Paul Valéry, 1989.
- Laffay, Albert, *Logique du cinéma*, París, Masson, 1964.
- Lagny, Michèle, «Le temps d'octobre», en Lagny, Michèle; Ropars, Marie-Claire; y Sorlin, Pierre, *La révolution figurée*, París, Albatros, 1979.
- Marie, Michel, «La séquence/le film», en *Le Cinéma américain*, tomo 2, Raymond Bellour, comp., París, Flammarion, 1980.
- Marie, Michel, «Richard, Paul, Jean-Luc et les Dieux», en *Revue belge du cinéma*, n. 22-23, 1988.
- Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, tomo I, París, Klincksieck, 1968 (trad. cast.: *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972).
- Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, tomo II, París, Klincksieck, 1972 (trad. cast.: *Ibid.*).
- Metz, Christian, *Le Signifiant imaginaire*, París, U.G.E., 10/18, 1979 (trad. cast.: *Psicoanálisis y cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980).
- Odin, Roger, «Rhétorique du film de famille», en *Revue d'Esthétique*, n. 1-2, *Rhétoriques, sémiotique*, París, U.G.E., 10/18, 1979.
- Ropars, Marie-Claire, «Muriel ou le temps d'un récit», en *Muriel*, Baiblé, Claude; Marie, Michel; y Ropars, Marie-Claire, París, Galilée, 1974.
- Schaeffer, Jean-Marie, *L'Image précaire*, París, Seuil, 1987.
- Simon, Jean-Paul, «Remarques sur la temporalité cinématographique dans les films diégétiques», en D. Chateau, A. Gardies y F. Jost, comps., *Cinéma de la modernité: films, théories*, París, Klincksieck, 1981.
- Souriau, Étienne, *L'univers filmique*, París, Flammarion, 1953.
- Wagner, René Léon y Pinchon, J., *Grammaire du français*, París, Hachette, 1962.

6. El punto de vista

En uno de sus diálogos con Truffaut, Hitchcock opone la *sorpresa* al *suspense* de la manera siguiente (Truffaut, 1983:59):

Estamos hablando, tal vez haya una bomba debajo de esta mesa y nuestra conversación es de lo más normal, no ocurre nada especial, y de repente: bum, una explosión. El público está sorprendido, pero antes de que lo estuviese se le ha mostrado una escena corriente, sin interés alguno. Ahora examinemos el suspense. La bomba está debajo de la mesa y el público lo sabe, probablemente porque ha visto al anarquista que la colocó. El público sabe que la bomba explotará a la una y sabe también que es la una menos cuarto, hay un reloj en el decorado; la misma insignificante conversación se convierte de pronto en muy interesante, porque el público participa en la escena. Tiene ganas de decirle a los personajes que están en pantalla: «No deberíais hablar de cosas tan triviales, hay una bomba debajo de la mesa y pronto va a estallar». En el primer caso, hemos ofrecido al público quince segundos de sorpresa en el momento de la explosión. En el segundo caso, le ofrecemos quince minutos de suspense.

A fin de cuentas, el acontecimiento relatado es el mismo (un atentado) y, sin embargo, la emoción que siente el espectador difiere considerablemente en los dos casos: la primera explosión es una *sorpresa* tanto para los

personajes que son víctimas de ella como para el espectador que es testigo; la segunda sólo es una sorpresa para los primeros. Tal como insiste Hitchcock, el hecho de que el espectador haya visto al anarquista colocando la bomba le pone en situación de saber antes que los personajes lo que va a ocurrir (de ahí sus ganas de comunicarse con ellos para prevenirles, igual que los niños cuando, en un espectáculo de marionetas, ven al gendarme provisto de un buen garrote). Cómo no pensar, leyendo a Hitchcock, en el magistral inicio de *Sed de mal* (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958), en el que vemos una bomba de relojería depositada en el coche de una pareja de americanos que cruzan la frontera con México.

Mientras en el régimen de la «sorpresa», el relato sólo transmite las informaciones narrativas de las que tienen conocimiento los personajes que están sentados a la mesa, en el «suspense» se nos dan más elementos de los que éstos poseen, sobre todo presentándonos una acción de la que no han sido testigos y que por tanto ignoran. El problema que plantea el ejemplo de Hitchcock ya no consiste en saber quién narra el relato (¿quién es el narrador?, ¿quién habla?), sino cuál es el «foco» que orienta lo que Genette llama la «perspectiva» narrativa.

A finales del siglo XIX, el escritor Henry James planteó explícitamente esta cuestión, sin duda la que más han trabajado los teóricos de la literatura del siglo XX. El mérito recae, una vez más, en Gérard Genette, por haber sintetizado las diferentes posiciones a las que habían llegado unos y otros. Además, ha contribuido a que un buen número de teóricos del cine llegaran a ciertas conclusiones gracias a su clasificación. Recordarla no estará de más.

1. La focalización en Genette

Para la mayoría de autores, sea cual fuese la terminología que empleen («visión», «campo», «punto de vista»), las relaciones de conocimiento entre narrador y personaje se pueden resumir en este sistema de igualdades o desigualdades propuesto por Todorov (1966):

- Narrador > Personaje: donde el narrador sabe más que el personaje, o más concretamente *dice* más de lo que sabe cualquiera de los personajes;
- Narrador = Personaje: donde el narrador no dice más de lo que sabe el personaje;
- Narrador < Personaje: donde el narrador dice menos de lo que sabe el personaje.

«Para evitar lo que los términos de *visión*, de *campo* y de *punto de vista* tienen de demasiado visual», Genette (1972) propone el término *focalización*, que recuerda que la cuestión consiste, ante todo, en determinar cuál

es el *foco* del relato (*focus* en inglés). A partir de ahí, llegamos a la siguiente tripartición:

— relato *no focalizado* o de *focalización cero*, cuando el narrador es «omnisciente», es decir, dice más de lo que sabe cualquiera de los personajes;

— relato en *focalización interna: fija*, cuando el relato da a conocer los acontecimientos como si estuviesen filtrados por la conciencia de un solo personaje (Genette da como ejemplo *Lo que sabía Maisie*, de Henry James, novela en la que sólo se narra lo que previamente ha sido puesto en conocimiento de un niño, que ostenta entonces el papel de «centro de la perspectiva»); *variable*, cuando el personaje focal cambia a lo largo de la novela (como en *Madame Bovary*, donde primero es Charles, luego Emma, y nuevamente Charles); *múltiple*, cuando el mismo acontecimiento se evoca en distintas ocasiones según el punto de vista de diversos personajes (y Genette pone como ejemplo *Rashomon*, donde sucesivamente un bandido, el alma del muerto, su mujer y un leñador nos narran la muerte de un samurai);

— relato en *focalización externa*, cuando no se permite que el lector o espectador conozca los pensamientos o los sentimientos del héroe (lo que denominamos muchas veces el «relato behaviorista»: véase Claude-Edmonde Magny, 1948).

Como podemos constatar, la focalización se define en primera instancia por una relación de *saber* entre el narrador y sus personajes. Sin embargo, a lo largo de sus páginas, Genette tiene en cuenta otro factor: el hecho de ver. Así, cuando evoca «la escena del coche en *Bovary*, que está totalmente narrada desde la perspectiva de un testigo exterior e inocente» (Genette, 1972: 208); o incluso cuando precisa que la focalización interna «implica en todo rigor que el personaje focal no se describa nunca, y ni tan siquiera se designe desde el exterior» (Ibíd.: 209).

2. Saber y ver: focalización y ocularización

Si esta confusión entre saber y ver, reunidos bajo el mismo término de «focalización», puede parecer legítima tratándose de la novela, o en el caso de que sólo hablemos metafóricamente de visión, en cuanto intentamos reflexionar sobre la representación del punto de vista en un arte visual como el cine se convierte en un obstáculo. Tanto es así que el cine sonoro puede *mostrar* lo que ve un personaje y *decir* lo que éste piensa. ¿No es además paradójico que Genette señale *Rashomon* como ejemplo depurado de focalización interna? En efecto, si la película de Kurosawa pone en escena cuatro relatos de la muerte de un samurai, cada uno de los cuales está restringido al saber del narrador que lo relata (el bandido, el leñador, la mujer del sa-

murai, el alma del muerto), no hay que olvidar que muestra estos personajes «desde el exterior», contradiciendo así este principio, que el mismo Genette ha establecido, relativo a la focalización interna, y según el cual el personaje focal no tendría, dentro de este régimen, que ser designado «desde el exterior». Partiendo de esta constatación, se ha podido plantear (Jost, 1983) la separación de los puntos de vista visual y cognitivo, dándoles a cada uno un nombre. Según ese sistema, la «ocularización» caracteriza la relación entre lo que la cámara *muestra* y lo que el personaje supuestamente *ve*. Este término, forjado a partir del modelo *ocular* —ya designe, como sustantivo, el «sistema óptico situado del lado del observador que sirve para examinar la imagen dada por el objetivo», o, como adjetivo, al que ha visto algo, el testigo ocular—, no es exactamente un neologismo, puesto que encontramos ya, de puño y letra del poeta Jules Supervielle, esta advertencia: «En el cine, cada espectador se convierte en un gran ojo, tan grande como su persona, un ojo que no se contenta con sus funciones habituales, sino que añade las del pensamiento, el olfato, el oído, el gusto, el tacto. Todos nuestros sentidos se *ocularizan*». «Focalización» sigue designando el punto de vista cognitivo adoptado por el relato.

Con el fin de establecer la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve, hay que intentar determinar esto: ¿cómo podemos llegar, en cine, a comprender que lo que vemos equivale a la mirada de un personaje? He aquí una pregunta de la que el cine se ocupó ya en sus inicios. Quede como testimonio una película muy breve pero también bastante divertida, *How it Feels to Be Run Over* (Hepworth, 1900):

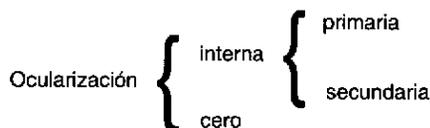
Un coche de caballos se acerca hasta el primer plano en una carretera bordeada de árboles y sale por la derecha del encuadre. Un automóvil le sigue: mientras se abalanza hacia la cámara, sus ocupantes se agitan y hacen grandes gestos hacia nosotros. Pero el coche sigue su trayecto hasta llenar la pantalla, que se oscurece y se vuelve negra. Multitud de manchitas blancas salpican la pantalla, así como puntos de interrogación y signos de admiración. Se inscribe finalmente esta frase: «Oh, mother will be pleased!» (¡Oh, mamá estará contenta!).

En esta película, cuyo objetivo consiste —lo sabemos también por los catálogos de la época— en dar la sensación de una colisión entre el vehículo y un obstáculo humano no identificado, situado detrás de la cámara (o en su lugar) y que es derribado y después, literalmente, aplastado (como muy bien dice el título: «to be run over»), se coloca al espectador en una posición en que se identifica intensamente con las condiciones del rodaje: se fija más en el segundo vehículo que se le acerca que en los gestos alocados de los pasajeros. Esta «identificación primaria» (Metz, 1977:79) con la cámara, une al espectador con la situación de la fuente de observación en relación al coche. La imagen se experimenta como una marca que co-

necta lo visto en la pantalla con una posición real o una situación diegética (el aplastamiento). En este sentido, su función es la de un *indicio*, en tanto que el «¡Eh!» que grita el cochero para llamar la atención del peatón de que puede atropellarle es un indicio, según Peirce (1978:155), porque pone a éste «en unión real con el objeto que es su situación en relación al caballo que se acerca».

Generalmente, al visionar esta película, la primera sensación que se tiene es la de estar asistiendo a una «vista» Lumière, una simple mostración sin sorpresa alguna; luego, cuando el coche se abalanza directamente sobre el espectador, su identificación con el instrumento de filmación se hace más importante que la toma misma; por último, con la lectura de la inscripción «Oh, mother will be pleased!», tenemos la clara sensación de haber compartido una *mirada* (por lo demás, la función de las manchas blancas a que nos hemos referido no era otra que la de evocar las estrellas que ve el pobre accidentado: también lo sabemos por los catálogos de la época). Así pues, para interpretar un plano como éste, ha sido necesario situarlo sobre un eje imaginario *ojo-cámara*. Esto significa que hay tres posturas posibles en relación a la imagen cinematográfica: o la consideramos como vista por unos ojos y, consecuentemente, la remitimos a un personaje, o bien la atraen hacia sí el estatuto o la posición de la cámara, y entonces la atribuimos a una instancia externa al mundo representado, gran imaginador de todo tipo, o bien intentamos borrar la existencia misma de este eje: es la famosa ilusión de la transparencia.

En realidad, estas tres posturas se reducen a una sola alternativa: un plano, o bien está anclado en la mirada de una instancia interna a la diégesis y se produce entonces una *ocularización interna*, o bien no conlleva una tal mirada y es una *ocularización cero* (Jost, 1983). Podemos explicitar esta oposición de la manera siguiente:



La ocularización interna primaria

Conoce distintas configuraciones. Primer caso: cuando se señala en el significante la materialidad de un cuerpo, inmóvil o no, o la presencia de un ojo que permite, sin que sea necesario recurrir al contexto, identificar un personaje ausente de la imagen. Se trata entonces de *sugerir* la mirada, sin la obligación de mostrarla; para ello, se construye la imagen como un

indicio, como una *huella* que permite que el espectador establezca un vínculo inmediato entre lo que ve y el instrumento de filmación que ha captado o reproducido lo real mediante la construcción de una analogía elaborada por su propia percepción. De hecho, este tipo de inferencia sólo funciona bien si la imagen está afectada por un coeficiente de deformación en relación a lo que las convenciones cinematográficas consideran como la visión normal de una época determinada: desdoblamiento o *flou* ostensible, que remiten a un personaje borracho, bizco o miope. Los ejemplos son muchos. Contentémonos con éstos: las imágenes difuminadas o deformadas que ve el portero borracho en *El último*; la carretera que se desdobra en *Con la muerte en los talones*, después de que hayan forzado a Kaplan, interpretado por Cary Grant, a ingerir una fuerte dosis de *whisky*; y, naturalmente, buena parte de *Film* (Beckett, 1965), cuyos planos vidriosos y difuminados remiten a la mirada de un tuerto. La mirada también puede construirse directamente mediante la interpretación de un *cache* que sugiera la presencia «en perspectiva» de un ojo: el agujero de una cerradura, unos prismáticos, un catalejo, un microscopio, etc. Es, sin duda, la razón por la cual, en la historia del cine, se han utilizado tales procedimientos mucho antes que lo que hoy llamamos «*raccord* de mirada». Y quizá también el motivo por el que han sido mucho menos frecuentes a partir del momento en que empezó a dominarse esta figura de montaje.

La representación de una parte del cuerpo en primer plano también permite remitir al ojo por contigüidad: ya hemos citado el caso de *Encadenados*, donde la carretera, una vez más, se atisba entre el flequillo que cubre los ojos de Alicia, interpretada por Ingrid Bergman, o en *Recuerda*, que decididamente borda este tipo de composición visual, cuando vemos el arma del doctor Murchison apuntando a la heroína, situada al fondo de la habitación: el revólver la sigue y, súbitamente, el gesto se interrumpe, la mano vuelve el arma hacia la cámara... y estalla una deslumbrante explosión (fotos 63 a 68).

Queda lo que damos en llamar el movimiento «subjetivo» de la cámara, que remite a un cuerpo bien sea por su «temblor», su «brusquedad» o su posición en relación al objeto observado: veamos, si no, el pasaje ya citado de *Senda tenebrosa*, en el que una panorámica muy rápida barre el paisaje siguiendo a unos motoristas que pasan por la carretera, o el principio de *M, el vampiro de Düsseldorf* (M, Fritz Lang, 1931), cuando primero nos muestran a la niña en picado, la siguen mediante un *travelling* a una altura mayor que la suya, y comprendemos rápidamente que la cámara construye «en perspectiva» la mirada del asesino, cuya sombra proyectada pronto se situará sobre el aviso de busca y captura que han emitido en su contra.

El ejemplo más célebre de ocularización interna primaria generalizada es, ciertamente, *La dama del lago* (The Lady in the Lake, 1947), puesto que

no vemos al detective Marlowe sino excepcionalmente. Todos los criterios que acabamos de enumerar se hallan combinados aquí: en una secuencia, por ejemplo, el héroe se dirige a casa de un tal Lavery; un *travelling* frontal ligeramente tembloroso avanza hacia una placa colgada sobre la puerta en la que leemos el apellido de la persona buscada; un movimiento de cámara nos conduce de la placa a la mano que toca el timbre; nuevo movimiento hacia el apellido. Luego la mano empuja la puerta y la cámara entra en la casa barriendo las habitaciones en todos los sentidos... Raymond Depardon ha recurrido de nuevo a este tipo de narración en ocularización interna primaria en *Une femme en Afrique* (1985), en la que el narrador no está nunca representado.

Si el *cache*, la deformación de lo visto o una parte del cuerpo en primer plano autorizan, con práctica infalibilidad, a construir la mirada de un personaje, el caso del *travelling* subjetivo es más ambiguo: cuando la cámara tiembla, ¿es para evocar el cuerpo del que mira o es simplemente porque las condiciones de rodaje no han permitido una mejor calidad de imagen? No siempre es fácil contestar a esta pregunta, porque, semiológicamente, nada distingue a la simple identificación primaria con la cámara de la mirada de un personaje no representado. En ciertas películas, es imposible dilucidarlo; en otras, el conocimiento de datos extrafilmicos —el género, la época, el tipo de producción, etc.— es lo único que nos ayudará a ello: si, en una superproducción hollywoodiense, la cámara tiembla, sé que no se trata de una simple torpeza, y que, tras la imagen, tiene que haber un personaje; si, por el contrario, el mismo fenómeno se produce en una película de bajo presupuesto de los años sesenta o en el cine «directo», habrá que atribuir este «defecto» a las mismas condiciones del rodaje y, por lo tanto, a ese mostrador que me «habla» cine.

La ocularización interna secundaria

Se define por el hecho de que la subjetividad de la imagen está construida por los *raccords* (como en el plano-contraplano), por una *contextualización*. Cualquier imagen que enlace con una mirada mostrada en pantalla, a condición de que se respeten algunas reglas «sintácticas», quedará anclada en ella.

La ocularización cero

Cuando ninguna instancia intradieгética, ningún personaje, ve la imagen, cuando es un puro *nobody's shot*, como dicen los americanos, habla-

mos de ocularización cero. El plano remite entonces a un gran imaginador, cuya presencia puede ser más o menos evidenciada. Se pueden distinguir varios casos:

a) la cámara puede estar al margen de todos los personajes, en una posición no marcada (claro está que cada época define su plano «estándar»); se trata, simplemente, de mostrar la escena intentando por todos los medios que se olvide el aparato de filmación: es el régimen más corriente del cine comercial;

b) la posición o el movimiento de la cámara pueden subrayar la autonomía del narrador en relación a los personajes de su diégesis: por ejemplo, al principio de *Ciudadano Kane*, cuando, a pesar de la mención intradiegética «No trespassing», atravesamos la alambrada mediante un *travelling* vertical. O también, al final de *El reportero* (*The Passenger*, Michelangelo Antonioni, 1975): el héroe está tumbado sobre una cama, la cámara avanza hacia la ventana, atraviesa la reja, llega a la plaza que linda con la casa y vuelve finalmente hacia el interior de la habitación, después de haber realizado un movimiento de 360°. Aquí la cámara está al servicio de un narrador que se propone decididamente afirmar su papel sin intentar transmitirnos la ilusión de que el mundo se relata solo;

c) la posición de la cámara también puede remitir, más allá de su papel narrativo, a una elección estilística, que primordialmente revela más bien al autor: por ejemplo, los contrapicados de Welles o los «desencuadres» de Godard.

3. La escucha: la auricularización

Hemos insistido bastante en ello: el cine trabaja dos registros —la imagen, el sonido— y, por tanto, no es de extrañar que sea posible construir un «punto de vista» sonoro, o más bien auricular, mediante el tratamiento que se les da a los ruidos, a las palabras o a la música, en definitiva, a todo lo que es audible. Por simetría con la ocularización, lo hemos llamado *auricularización* (Jost, 1983 y 1985).

Construir la posición auditiva de un personaje plantea varias dificultades:

a) La localización de sonidos

Contrariamente a la imagen que remite, más o menos, a una localización de la cámara en el espacio (y, acto seguido, a una mirada, o no), el sonido fílmico está, en la mayoría de los casos, desprovisto de dimensión espacial, es decir, no está ni localizado ni lateralizado (si exceptuamos la auténtica estereofonía). Imaginemos un plano general que muestra los árboles de un bosque, mientras oímos el canto de un pájaro: ¿cómo saber

si este sonido tiene su origen en la imagen o fuera, si proviene de la derecha de la pantalla, de la izquierda, del fondo o del medio? La mayoría de las veces «el sonido fílmico flota en el espacio de proyección» (Odin, 1977:111), su escucha es *acusmática*, es decir, oímos sin ver cuál es su origen.

b) La individualización de la escucha

Dos personas que hablan entre sí en la mesa de un café no ven en absoluto el mismo decorado, aunque comparten un buen número de percepciones sonoras: los vasos que entrecrocán, los ruidos de los juegos electrónicos, las llamadas al camarero y el murmullo producido por las conversaciones de los clientes. Este efecto es todavía más acentuado en el cine que sólo conoce una perspectiva sonora de dos dimensiones, en el sentido en que «no localiza un punto, sino una superficie» (Bernhart, 1949). Lo que llamamos *ambiente* de una película es, precisamente, ese tejido sonoro que cubre tanto el campo como el fuera de campo inmediato, sin distinción. Godard juega con este efecto en la mayoría de sus películas, hasta el punto de poner en primer plano lo que normalmente está destinado a utilizarse de ruido de fondo (véase el principio de *Vivir su vida* [*Vivre sa vie*, 1962], y todas las escenas de café en *Masculin-Féminin*, 1966).

c) La inteligibilidad de los diálogos

Si, en los inicios del cine sonoro (y particularmente en Hollywood), se intentó privilegiar el realismo de la reproducción sonora (Altman, 1989), rápidamente se advirtió que se corría el riesgo de perjudicar la inteligibilidad de los diálogos y, para salvaguardar ese cine *hablado*, se codificó poco a poco una especie de verosímil sonoro, proscribiendo, por ejemplo, «los ruidos demasiado elevados, la música con un nivel demasiado fuerte durante los diálogos» (Marie, 1976:209).

Así pues, todo esto hace que la limitación de la banda sonora a un punto de vista preciso sea bastante compleja y, muchas veces, las películas comerciales no presentan casi ninguna preferencia auricular, privilegiando la inteligibilidad del diálogo y reduciendo las informaciones a lo estrictamente necesario: así, en el caso de los telefilmes, se prescinde de los sonidos que no son necesarios para la comprensión de la imagen (como los pasos, ciertos gestos, el hecho de abrir las puertas, etc.). Evidentemente, un cineasta como Godard ha luchado contra esta tendencia desde *Week-End* (*Week-End*, 1967), en ocasiones incluso cubriendo de música una conversación: por ejemplo, en la segunda secuencia, una mujer (Mireille Darc) relata sus últimas aventuras sexuales a su amante, pero los detalles más atrevidos están arbitrariamente recubiertos por la música que interviene de manera discontinua, cada vez más alta, permitiendo que el espectador dé rienda suelta a su imaginación.

No obstante, en este contexto es posible indicar las grandes líneas de lo que es (y de lo que podría ser más frecuentemente) el sistema de las auricularizaciones:

Auricularización interna secundaria

Cuando la restricción de lo oído a lo escuchado está construida por el montaje y/o la representación visual. Es el caso más frecuente: véase, en *M*, cuando el vendedor ciego de globos oye un organillo, en un café, y la música desaparece cuando se tapa los oídos con las manos, para hacerse audible de nuevo cuando las aparta, o cuando oye el silbido del asesino, que aumenta de intensidad y luego disminuye, mientras se ve pasar la sombra de este último. Estas señales visuales permitieron construir un punto de vista auricular incluso antes de que el cine fuera sonoro: por ejemplo, en *Nosferatu*, cuando Jonathan se halla en el castillo del vampiro, se sobresalta y se vuelve hacia la derecha. Descubrimos un reloj de pared que toca las fatídicas doce campanadas indicadas por las manecillas.

Auricularización interna primaria

Si no conocemos la distancia a la que se halla la fuente sonora, y si no disponemos de señales que constaten la escucha activa, no es fácil saber si el sonido se filtra por el oído de un personaje. Por esta razón, un sonido remitirá a una instancia no visible sólo cuando ciertas deformaciones (filtro, pérdida de una parte de las frecuencias, etc.) construyan una escucha particular: así, por ejemplo, cuando los ruidos o las palabras llegan deformados por una ligera resonancia y por una pérdida de frecuencias agudas hasta un personaje que se encuentra bajo el agua (como en el caso de Claude Ridder nadando en *Te amo, te amo*, del que oímos sobre todo su dificultosa respiración. La supresión de ciertos sonidos puede desempeñar el mismo papel: por ejemplo, en *Una noche, un tren*, el sonido del tren desaparece después de que hayamos visto algunos planos muy rápidos acompañados de ruidos que sugieren un accidente. No comprenderemos hasta mucho más tarde que esta transformación sonora es el indicio de un cambio en el nivel narrativo: en efecto, a partir de ese momento, toda la película es una imaginación del héroe tras el accidente y, por lo tanto, tras la inmovilización del tren.

Auricularización cero

En el caso en que la intensidad de la banda sonora está sometida a las variaciones de la distancia aparente de los personajes, o cuando la mezcla hace variar los niveles obedeciendo únicamente a razones de inteligibilidad (que se baje la música para dejar «pasar» el diálogo, por ejemplo), el sonido no está retransmitido por ninguna instancia intradiegética y remite al

narrador implícito. Godard lleva este proceso al absurdo en la secuencia de *El desprecio* en la que vemos a los personajes escuchando a una cantante italiana en una sala de cine, donde cada vez que uno de ellos dice una palabra a la oreja de su vecino, la canción se interrumpe bruscamente.

4. Las imágenes mentales

Desde el principio de su historia, la inquietud del cine ha consistido no sólo en representar la mirada, sino también en traducir todas esas visiones que pasan por nuestras cabezas: imaginaciones, recuerdos, alucinaciones, imágenes mentales de todo tipo. Obviamente, la dificultad reside en diferenciarlas de las imágenes percibidas directamente en la realidad supuesta por la diégesis.

Para tal fin, el cine primitivo tomó prestados diversos procedimientos de los espectáculos teatrales del siglo XIX, de las *comic strips* y de las linternas mágicas. Uno de los más extendidos era, sin duda, el «bocadillo», que encontramos ya en *Life of an American Fireman*: encima de un bombero adormecido, a la derecha de la pantalla, vemos, en un gran *cache* circular, una mujer colocando a su hijo en la cama. Pero también se han utilizado otros códigos: la sobreimpresión, el fundido en negro, etc. Estos códigos, cualesquiera que fuesen, permitían significar que las imágenes que introducían no se presentaban como reales sino como imaginarias. Dado que permitían establecer una diferencia de modo (en el sentido gramatical), los denominamos *operadores de modalización*.

Durante mucho tiempo, estas visiones no han estado vinculadas a la vista (en ciertas películas se superponen literalmente al sujeto que las imagina: por ejemplo, en *Det Hemmelighedsfulde X* [Benjamin Christensen, 1913], donde la imagen de un elefante recubre la de la mujer que sueña en su cama, recogiendo una muy antigua tradición pictórica presente, por ejemplo, en *La pesadilla*, de Füssli). Posteriormente, poco a poco, se atribuyeron al sujeto imaginante mediante la mirada, primero con un operador de modalización (véase al Freder de *Metrópolis*, erguido sobre su cama en pleno delirio, cuando ve que el bajorrelieve de la catedral que representa a la muerte está cobrando vida), o, más tarde, mediante un simple *raccord* de mirada (en *Hiroshima, mon amour*, cuando la heroína, al ver la mano de su amante japonés, ve de nuevo a su amor alemán, muerto en Nevers: véanse fotos 72 a 75). Desde entonces, la imagen mental no se ha diferenciado de una ocularización interna, lo que ha podido (y aún puede) suscitar incertidumbres relativas a su estatuto, dependiendo de los momentos y los espectadores.

Paralelamente, con el nacimiento del cine sonoro, vimos aparecer diversos efectos capaces de sugerir auricularizaciones modalizadas (ecos, resonancias, etc.).

5. La focalización cinematográfica

Si la ocularización y la auricularización afectan respectivamente a la banda de imagen y a la banda sonora, la focalización concebida como foco cognitivo adoptado por el relato no puede deducirse pura y simplemente de una o de otra, en la medida en que lo visto no puede asimilarse a lo sabido. Ello se debe a varias razones:

a) El valor cognitivo de la ocularización puede depender de las acciones puestas en escena y del decorado

Al principio de *Mister Arkadin*, el héroe de la película llega ante nosotros; tras él, vemos casas medio destruidas. Si nuestra percepción difiere de la suya (puesto que tanto ha podido ver esas casas antes que nosotros como no hacerlo), ello no tiene consecuencia alguna sobre la comprensión de las *funciones narrativas* (foto 76). También está ese plano de *Ciudadano Kane* en que, gracias a la profundidad de campo, vemos en el mismo plano al pequeño Kane jugando en la nieve, despreocupado, y a sus padres que le abandonan (foto 61). El hecho de que en *Marnie, la ladrona*, la cámara esté situada de manera tal que nos permite seguir simultáneamente el robo de Marnie en una oficina y la llegada de la mujer de la limpieza al pasillo es constitutivo de ese desequilibrio cognitivo entre personaje y espectador que Hitchcock denomina *suspense*. De la misma manera, a menudo consideramos que el plano «semisubjetivo» (que capta el campo por encima de la espalda de uno de los personajes) nos hace compartir la visión de éste. Sin duda ése es el efecto que más corrientemente produce en el espectador. Sin embargo, todo depende de las informaciones que nosotros conocemos y el personaje no: en *M*, la letra trazada con tiza en la hombrera del abrigo del asesino es una información narrativa que justifica la diferencia de visión entre él y nosotros.

De modo que, para atribuir un valor cognitivo a una ocularización, hay que tener en cuenta las informaciones narrativas representadas, así como las acciones puestas en escena, examinando su pertinencia en cuanto a la comprensión de la historia.

b) El valor cognitivo de la ocularización puede depender de la voz en *off*

Generalmente, cuando oímos la voz de un narrador explícito, el punto de vista verbal es el que permite fijar las imágenes en tal o cual personaje. Ya se trate de una ocularización interna primaria, como en *La dama del lago*, o de una ocularización cero, como en *Mister Arkadin*, *Perdición* o *El crepúsculo de los dioses*, las correspondencias entre lo visto y lo dicho son las que nos aclaran que el que habla es también el que vemos en pantalla o aquel mediante el que percibimos visualmente la realidad.

5.1. Focalización interna

Existe focalización interna cuando el relato está restringido a lo que pueda saber el personaje (como en la «sorpresa» hitchcockiana). Ello supone que éste esté presente en todas las secuencias, o que diga cómo le han llegado las informaciones sobre lo que no ha vivido él mismo.

Así, al principio de *Mister Arkadin*, el héroe, Van Stratten, sólo relata las escenas de las que ha sido testigo. Posteriormente, evocará momentos que no ha vivido, pero que se supone le han sido comunicados por su amiga Raina.

Esta limitación de los acontecimientos al saber de un personaje no implica, en cambio, que compartamos siempre su mirada, como postulaba la teoría literaria. Bien al contrario. En la mayoría de los casos, efectivamente, si la película utiliza la ocularización interna primaria, hay al menos una cosa que nosotros desconocemos y que el personaje supuestamente conoce: su apariencia física, así como su identidad. Al respecto podemos citar *Senda tenebrosa*, que juega con este aspecto en las primeras imágenes: lo vemos todo a través de los ojos del héroe y no comprendemos que se trata de un presidiario fugitivo hasta un poco más tarde, al ver la mirada asustada del que lo acepta a bordo de su coche.

Generalmente, cuando una voz en *off* va comentando la acción, la focalización interna está asociada a una ocularización cero retransmitida por ocularizaciones internas secundarias. De modo que lo importante para la comprensión del espectador no es tanto la perfecta correspondencia entre lo que ha visto un personaje y lo que sabe, como la coherencia global del montaje. Por ejemplo, la visualización del relato de Thatcher en *Ciudadano Kane* no se corresponde con su posición visual exacta, puesto que lo vemos en el plano, aunque, no obstante, tampoco está en contradicción con lo que ha podido saber de las escenas que relata. A veces, las palabras pesan tanto sobre la imagen que el espectador debe estar dispuesto a borrar ciertas incoherencias espaciales: al principio de *Laura* (Laura, Otto Preminger, 1944), particularmente, cuando vemos al detective Mac Pherson mientras Waldo Lydecker cuenta que «podía observarle por el hueco de la puerta», estamos dispuestos a creerle mientras que, manifiestamente, la imagen de Mac Pherson no puede ser una ocularización interna secundaria, porque es imposible el *raccord* con la posición del personaje-narrador. En cambio, en *Le Journal d'un curé de campagne* (Robert Bresson, 1951), cuando detrás del cura, que supuestamente no relata más que lo que sabe, vemos a la hija de la condesa que lo observa por la ventana, el relato no sufre ya la restricción de la focalización interna (fotos 69 a 71). Denominamos paralipsis a este tipo de infracción de la coherencia focal (Genette, 1972).

5.2. Focalización externa

En literatura, a veces definimos la focalización externa como el hecho de que los acontecimientos se describen desde el exterior sin que penetremos en la cabeza de los personajes. Si este criterio fuera suficiente, significaría que toda película, desde el momento en que no estuviera en ocularización interna primaria, no podría estar más que en focalización externa.

Ahora bien, conviene señalar que, incluso sin la ayuda de la voz en *off*, el espectador puede muy bien compartir los sentimientos de un personaje, o saber lo que siente, mediante la única codificación de la interpretación del actor, de su gesticulación, de su mímica, etc. (como en *El silencio de un hombre* [*Le Samourai*, Jean-Pierre Melville, 1967], en la que Alain Delon apenas habla). La exterioridad de la cámara no puede asimilarse, pues, a una pura negación de la interioridad del personaje.

La exterioridad, para ser pertinente desde el punto de vista de la distribución de las informaciones narrativas, debe conllevar una restricción de nuestro saber en relación al del personaje que acabe produciendo efectos narrativos. Que no vea más que dos pares de piernas que avanzan en la misma dirección al principio de *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*, Alfred Hitchcock, 1951), reduce mi saber en cuanto a la identidad de los personajes mostrados (incluso si, como es el caso, me puedo hacer una idea sobre las diferencias de personalidad que existen entre ellos gracias a los códigos indumentarios: los zapatos y los pantalones del primero son muy serios, y contrastan con el aspecto más desinhibido, más deportivo, de los zapatos del otro). Lo mismo puede decirse de *Pépé le Moko* (*Pépé le Moko*, Julien Duvivier, 1937), en el momento de la primera aparición de Gabin, cuyos pies bajando una escalera se enmarcan en un primerísimo plano. De esta ignorancia nace el *enigma*. Es un procedimiento similar al que encontramos en la primera fase de *La piel de zapa* (Balzac), «Hacia el final del mes de octubre, un joven entró en el Palacio Real»: «un» denota la voluntad del narrador de no dar todas las informaciones de golpe para excitar la curiosidad del lector. No debe extrañarnos, pues, que este régimen focal se encuentre muy frecuentemente en el inicio de la película.

La focalización externa no es nunca tan fuerte como cuando nos *muestran* una retención de información, como demuestra ejemplarmente la escena de *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) en la que Bates baja a su madre a la bodega. He aquí cómo la describe el propio cineasta (Truffaut, 1983:235):

Perkins sube la escalera. Entra en la habitación y ya no le vemos más, pero le oímos: «Mamá, debo bajarte a la bodega porque van a venir a vigilarlos». Luego vemos a Perkins que baja a su madre a la bodega. No podía cortar el plano porque de lo contrario hubiese despertado el recelo del públi-

co: ¿por qué de repente la cámara se retira? Así que opté por la cámara suspendida que sigue a Perkins cuando sube la escalera; entra en la habitación y sale del encuadre, pero la cámara sigue subiendo sin interrupción y, cuando estamos encima de la puerta, la cámara gira, enfocando de nuevo las escaleras abajo y, para que el público no se interrogue sobre este movimiento, le distraemos dejándole oír una disputa entre la madre y el hijo.

En esta puesta en escena, el público cree en la existencia de la madre (que, lo sabremos al final, lleva tiempo muerta) sin verla y el misterio que se cierne sobre su presencia, incluso sobre su existencia, queda intacto. De esta manera, el personaje se halla en posesión de un secreto, que es el motor del enigma, y, como dice Truffaut, «deseamos que le detengan para conocer la clave de la historia» (Ibíd.:231), es decir, deseamos saber tanto como él. La función de la secuencia final (en la que el psiquiatra explicará el funcionamiento mental de Bates) es la de restablecer el desequilibrio cognitivo provocado por la focalización externa. En *Psicosis*, la posición de la cámara dificulta la lectura de la acción y provoca este desequilibrio cognitivo, pero este resultado también puede obtenerse mediante la ausencia de retransmisión de la mirada de un personaje, mediante la ausencia de ocularización interna secundaria: una mujer grita ante la vista de un espectáculo que presumimos horrible, y los títulos de crédito finales empiezan a aparecer en pantalla... ¡pero tendremos que esperar hasta la semana próxima para conocer la continuación del serial y la explicación de este aullido! También es el principio de *Impacto* (Blow out, Brian de Palma, 1981). Ocularización y focalización están tan poco ligadas mecánicamente que puede ocurrir, como ya hemos dicho, que una ocularización interna primaria restrinja las informaciones dadas al espectador desde el momento en que el narrador explícito y el que supuestamente ve no son el mismo personaje: como ejemplo una escena de *Trois Couronnes du matelot* (Raúl Ruiz, 1982), en la que vemos a alguien que relata su historia, de espaldas, seguido en ocularización interna primaria, volverse de repente hacia la cámara y desplomarse, mientras su voz comenta: «Me han atacado, he recibido un golpe en la cabeza. Seguramente me habrían matado si un niño no hubiese venido en mi ayuda...». Este «habrían» que representa la cámara quedará indefinido...

5.3. Focalización espectacular

En lugar de privarnos de ciertas informaciones, el narrador puede, por el contrario, dar una ventaja cognitiva al espectador por encima de los personajes. Este procedimiento se encontraba ya abundantemente en el relato escénico: bien sea gracias a la puesta en escena o al decorado, que proporciona al espectador la posibilidad de seguir dos acciones a la vez, bien gra-

cias a la convención del aparte, que manifiesta los sentimientos de un personaje a espaldas de otros. Así pues, es absolutamente natural que el mostrador cinematográfico haya reutilizado estas diversas organizaciones del espacio para transmitir, en el interior de un único plano, informaciones que los personajes desconocen. Es el caso tanto de *L'Arroseur arrosé*, en el que el chico se prepara para hacerle una jugarreta al jardinero a sus espaldas, como del plano de *Marnie* citado más arriba. Hablaremos de *ocularización espectral* en la medida en que el espectador toma ventaja sobre el personaje únicamente por su posición, o más bien por la que le atribuye la cámara (Jost, 1987).

Con la pantalla dividida puede obtenerse un efecto del mismo tipo: *El estrangulador de Boston* (The Boston Strangler, Richard Fleischer, 1968) saca partido narrativo de la utilización sistemática de la división de la pantalla mostrando simultáneamente una serie de acciones paralelas. Si el montaje paralelo representó una revolución tal en la historia del cine fue porque permitió aumentar este desequilibrio cognitivo en favor del espectador ya no sólo por el control del espacio, sino también por el control del tiempo. Es lo que ilustra *The Fatal Hour*, de Griffith (1908): han atado a una detective un mecanismo que, a mediodía, le disparará una bala al corazón. Puesta en conocimiento de lo ocurrido, la policía sale en su búsqueda para rescatarla. A partir de entonces las dos series de acontecimientos se alternan. Esta alternancia produce en el espectador una voluntad de anticiparse al encuentro de las dos series y, con ello un sentimiento de angustia, de orden temporal, lo que precisamente denominamos *suspense*. No se trata, pues, de una ausencia de focalización, reducible a una focalización cero, sino de una organización tal del relato que el espectador se encuentra en una posición privilegiada. Es la razón por la cual podemos hablar de focalización *espectral*.

Por lo tanto, no debe extrañarnos encontrar este tipo de montaje en las películas policíacas, en las de Hitchcock, por ejemplo, de las que hemos partido: ya se trate del final de *Extraños en un tren*, donde Guy se esfuerza por ganar su partido de tenis antes de que Bruno llegue hasta el lugar del crimen para intentar depositar allí el encendedor del tenista (fotos 77 a 92), o ya de *Psicosis*, donde Leila descubre el cadáver de la madre en la bodega mientras Sam trata de retener a Bates en el motel.

Este mecanismo de anticipación espectral puede también tener una eficacia cómica. Algunos *gags*, ciertamente, se basan en la sorpresa, pero otros, muchas veces los mejores, requieren una *preparación* del espectador mediante la producción de esperas que el narrador puede frustrar o no: acordémonos de *Siete ocasiones*, donde el protagonista, que ha puesto un anuncio en el periódico para encontrar una esposa, espera, melancólicamente echado en el primer banco de una iglesia, que una candidata a novia se reúna

con él. Mientras duerme, vemos paralelamente una multitud de mujeres que se dirigen hacia el lugar de la cita con todos los medios de locomoción posibles (automóvil, tranvía, caballo, incluso en patines) para acabar formando una gran muchedumbre detrás de Buster, que sigue esperando (fotos 93 a 102). El *quiproquo* se basa en el mismo funcionamiento: un cómico debe ir a cierta dirección para hacer una prueba; unos truhanes esperan a un matón que deben contratar. Debido a un error con las puertas, el cómico se encuentra ante ellos y cree que están allí para hacerle interpretar un papel... Es el principio de *Coup du parapluie* (Gérard Oury, 1980).

Al término de esta tipología, conviene insistir sobre el siguiente punto: la focalización no se deduce de lo que el narrador (explícito o no) debe supuestamente conocer, sino de la posición que adopta en relación con el protagonista cuya historia relata. Si los acontecimientos han concluido, se supone ciertamente que el narrador en voz *over* sabe todo aquello que va a relatar. No obstante, tres actitudes son posibles: o nos desvela lo que ha vivido como lo ha vivido en tanto que personaje, es decir, por orden, sin prolepsis, etc. (Van Tratten en *Mister Arkadin*); o anticipa lo que va a seguir y se aprovecha del saber adquirido después de experimentar el acontecimiento que está a punto de vivir como personaje visualizado (O'Hara, al principio de *La Dama de Shanghai*, que confiesa: «Inicio mi historia como el héroe que en realidad no soy...»); o, y es más raro, confiesa su ignorancia de tal o cual momento que ha vivido.

6. Focalización y género

Pocas son las películas que adoptan un solo tipo de punto de vista a lo largo del relato, pero puede ocurrir. *La condesa descalza* (The Barefoot Comtessa, Joseph Mankiewicz, 1954) o *Rashomon* están ambas estructuradas sobre el hecho de que un mismo relato o una misma parte del relato se cuenta varias veces según el punto de vista restringido al conocimiento de un personaje (focalización interna). *Atraco perfecto*, en su conjunto, reposa sobre el hecho de que el narrador explícito, que nos hace seguir los acontecimientos hora por hora, los relata transportándonos sucesivamente a todos los lugares donde, a veces en el mismo momento de la diégesis, unos delincuentes preparan su golpe. Pero aunque estas tomas de postura existen, es mucho más corriente que la focalización varíe a lo largo de un mismo relato filmico en función de los sentimientos o emociones que se quieren transmitir.

Psicosis empieza con una focalización espectral (contrariamente a Sam y Leila, sabemos cómo ha desaparecido Marion) para continuar con una focalización externa, como resorte del enigma que se ha de resolver.

Mister Arkadin, en su mayor parte, es relatada según el punto de vista del personaje Van Stratten (focalización interna), pero finaliza con una focalización espectral. La existencia de tales variaciones delata la importancia, según los momentos del relato o según el tipo de película, de colocar al espectador en diferentes posiciones. Globalmente, la focalización interna permite la dilucidación progresiva de los acontecimientos (descubrimos las cosas al mismo tiempo que el personaje) y, por esta razón, es la forma privilegiada de la *investigación*. La focalización externa es la figura del *enigma*: puede, pues, servir para engranar la película o plantear una pregunta que el relato se esforzará por dilucidar. En cuanto a la focalización espectral, lo hemos repetido suficientemente, es el motor del *suspense* o de lo *cómico*.

7. Bibliografía

7.1. Libros y artículos citados

- Altman, Rick, «Technologie et représentation», en J. Aumont, A. Gaudreault y M. Marie, comps., *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, París, Publications de la Sorbonne, 1989.
- Bernhart, Jacques, *Traité de prise de son*, París, Eyrolles, 1949.
- Genette, Gérard, *Figures III*, París, Seuil, 1972 (trad. cast.: *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989).
- Hitchcock/Truffaut*, edición definitiva, París, Ramsay, 1983 (trad. cast.: *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, 1993).
- Jost, François, «Narration(s): en deçà et au-delà», en *Communications* n. 38, *Énonciation et cinéma*, 1983.
- Jost, François, «L'oreille interne. Propositions pour une analyse du point de vue sonore», en *Iris*, vol. 3, n. 1, *La parole au cinéma*.
- Jost, François, *L'Oeil-Caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987, 21989.
- Magny, Claude-Edmonde, *L'Age du roman américain*, París, Seuil, 1948.
- Marie, Michel, «Son», en *Lectures du film*, París, Albatros, 1976.
- Metz, Christian, *Le signifiant imaginaire*, París, U.G.E., 1977 (trad. cast.: *Psicoanálisis y cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979).
- Odin, Roger, «A propos d'un couple de concepts: son in vs son off», *Sémiologiques*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977.
- Peirce, Charles S., *Écrits sur le signe*, París, Seuil, 1978.
- Supervielle, Jules, respuesta a una encuesta titulada «Les lettres, la pensée moderne et le cinéma», en *Les Cahiers du Mois*, n. 16/17 (referencia proporcionada por Isabelle Raynauld).

Todorov, Tzvetan, «Les catégories du récit littéraire», en *Communications* n. 8, *L'analyse structurale du récit*, 1966.

7.2. Otros libros y artículos

Aumont, Jacques, «Le point de vue», en *Communications*, n. 38, *Énonciation et cinéma*, 1983.

Branigan, Edward, *Point of view in the cinema*, Berlín-Nueva York-Amsterdam, Mouton, 1984.

Casetti, Francesco, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milán, Bompiani, 1986 (trad. cast.: *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1989).

Dagrada, Elena, «The Diegetic Look», en *Iris*, n. 7, *Cinéma et narration* 1, 1986.

Gardies, André, «Le su et le vu», en *Hors cadre*, n. 2, *Cinénarrable*, 1984.

Lagny, Michèle; Ropars, Marie-Claire; y Sorlin, Pierre, «Le récit saisi par le film», en *Hors cadre*, n. 2, *Cinénarrable*, 1984.

Protée, vol. 16, n. 1-2, *Le point de vue fait signe*, Chicoutimi, Universidad de Quebec, 1988.

Simon, Jean-Paul, «Énonciation et narration», en *Communications* n. 38, *Énonciation et cinéma*, 1983.

Conclusión

La expresión «narratología cinematográfica» ha aparecido recientemente. No obstante, esto no significa que esta disciplina, como tal, sea del todo nueva. Desde los precursores (como Mitry, Laffay, etc.) hasta la semiología, la reflexión sobre el relato ha sido siempre el centro de las preocupaciones de los teóricos. Con Christian Metz, el estudio de la narratividad y el análisis de los códigos cinematográficos se solaparon de tal modo que hemos podido ver cómo la investigación avanzaba de uno a otro en un movimiento periódico y pendular. Pero como el estudio de la narratividad no tenía nombre, se englobaba en la semiología del cine, sin tener conciencia de este movimiento de ida y vuelta.

Con la aportación decisiva de *Figuras III*, de Gérard Genette, el estudio del relato ha aparecido como una disciplina autónoma, particularmente fecunda en el campo literario y que, simultáneamente, ha hecho sentir la necesidad de considerar el relato cinematográfico por sí mismo, y además con una fuerza tal que, a veces, hoy se deplora la excesiva buena salud de esta joven narratología que se ha olvidado de su primogénita. ¿De qué vale este reproche? El recorrido que acabamos de realizar a lo largo de este libro da, o al menos así lo creemos, algunos elementos de respuesta al lector. Veamos cuáles son.

Contrariamente a la lengua natural, que es un sistema de signos particulares, el relato es universal: es la razón por la cual uno y otro dependen de distintas disciplinas. Sin embargo, nos equivocáramos al concluir de la universalidad del objeto, la uniformidad de la disciplina: un relato escrito no será jamás un relato cinematográfico por la única razón de que el uno es monódico y el otro es polifónico. Esta trivial afirmación no está exenta de repercusiones en las investigaciones. ¿Cómo hablar de *relato* en el caso del cine, donde el narrador, sin darse a ver directamente, avanza siempre enmascarado? ¿Qué sentido puede tener el *punto de vista* en una novela que, sea como fuera, no funcionará nunca sobre la mirada? Preguntas como éstas sólo son susceptibles de respuesta por un constante vaivén entre los diferentes «medios». De este modo, y dado que pone en escena acciones, el cine remite al teatro; dado que utiliza el verbo, remite a la novela; etc. Pero este coeficiente de teatralidad o de verbalidad que contiene se encuentra transformado necesariamente por el hecho mismo de que la película pone en juego a la vez numerosas materias expresivas. Estos desvíos no pueden, pues, efectuarse sin una reflexión de orden semiológico sobre la materia (lo hemos observado tanto para la narración, el espacio o el tiempo, como para el punto de vista).

Al final de este itinerario, es evidente que ciertos conceptos elaborados en el campo de los estudios novelescos, por ejemplo, deben ser objeto de un replanteamiento: así, esa focalización que el análisis de la película ha fragmentado en puntos de vista cognitivo, visual y auditivo. Un retorno a las fuentes: la narratología literaria debe volver al trabajo bajo el impulso de su «prima» cinematográfica. Éste es, efectivamente, el ejemplo que deberíamos tomar: actualmente, ya no es posible protegerse en los tranquilizadores límites de su campo; la narratología debe ser *comparada*, avanzar aprovechando cosas de los diferentes medios, o de lo contrario, ya no tendrá razón de ser. Ciertamente, esta idea encuentra resistencias: el cine sigue siendo para algunos un mero entretenimiento, y si los espíritus más despiertos admiten que una disciplina pueda hablar de ello de manera «seria», raramente lo hará hasta el punto de tomar prestados sus modelos. No obstante, habrá que acostumbrarse. La comprobación de conceptos sólo puede hacerse a fuerza de experimentar su validez sobre objetos variados. La narratología literaria ganaría mucho reflexionando sobre los resultados de la narratología cinematográfica para integrarlos en su análisis. De la misma manera que para Saussure la lingüística no era más que una parte de la semiología, la narratología literaria no es hoy más que una parte de la narratología. Del mismo modo, la narratología cinematográfica deberá tener en cuenta los adelantos de otras narratologías de las artes visuales y de la representación, ya se trate de teatro (véase particularmente a Patrice Pavis) o del cómic (véanse los artículos de Guy Gauthier y de Yves Lacroix).

Este libro no pretende agotar el campo de las investigaciones narratológicas posibles: en particular, no aborda la cuestión de las situaciones narrativas, es decir, la cuestión de esas configuraciones que resultan de combinaciones particulares del orden temporal, de la narración y del punto de vista. Un examen tal nos habría llevado demasiado lejos, hasta límites a los que los investigadores apenas han llegado. Puede que este vacío no sea en realidad más que el testimonio de la vivacidad de la narratología cinematográfica que, lejos de formar un cuerpo de doctrinas fijas e inamovibles, está en constante evolución. ¿O quizá sea el signo de una esperanza? Que el lector prosiga la investigación ahí donde la hemos dejado.

Índice de filmes

- A Mother's Devotion* (Vitagraph, 1907), 121
Acorralado (First Blood, Ted Kotcheff, 1982), 30
Al morir la noche (Dead of night, Alberto Cavalcanti, 1945), 48
Alpine Écho (Vitagraph, 1909), 116
Amants, Les (Louis Malle, 1958), 82
Amor después del mediodía, El (L'amour l'après midi, Éric Rohmer, 1972), 84
Annie Hall (Annie Hall, Woody Allen, 1977), 83
Año pasado en Marienbad, El (L'année dernière à Marienbad, Alain Resnais, 1961), 131
Arrivée d'un train en gare de la Ciotat, L' (Lumière, 1895), 41
Arroseur arrosé, L' (Lumière, 1895), 15, 32 ss, 39, 72 ss, 89, 92, 96, 124, 152
Aterriza como puedas (Airplane, Jim Abrahams, David y Jerry Zucker, 1980), 119
Atraco perfecto (The Killing, Stanley Kubrick, 1956), 118, 132, 153
Au baigne (Pathé, 1905), 132
- Bataille de boules de neige* (Lumière, 1897), 41
Belle de jour (Belle de jour, Buñuel, 1967), 106
Betty Blue (37°2 le matin, Jean-Jacques Beineix, 1985), 128

- Cantando bajo la lluvia* (Singin' in the Rain, Stanley Donen, 1952), 98
Carrie (Carrie, Brian de Palma, 1976), 121
Casablanca (Casablanca, Michael Curtiz, 1942), 41
Celovek s Kinoaparatom (El hombre de la cámara, Dziga Vertov, 1929), 91
Ciudadano Kane (Citizen Kane, Orson Welles, 1941), 17 ss, 21, 50 ss, 57 ss, 97, 105, 116 ss, 123, 127, 134, 144, 148 ss
Cléo de 5 a 7 (Cléo de 5 à 7, Agnès Varda, 1962), 129
Coleccionista, La (La collectionneuse, Éric Rohmer, 1967), 84
Con la muerte en los talones (North by Northwest, Alfred Hitchcock, 1959), 51, 142
Condesa descalza, La (The Barefoot Contessa, Joseph L. Mankiewicz, 1954), 153
Corazonada (One from the Heart, Francis F. Coppola, 1982), 98
Coup du parapluie (Gérard Oury, 1980), 153
Crepúsculo de los dioses, El (Sunset Boulevard, Billy Wilder, 1950), 117-118, 148

Dama de Shanghai, La (The Lady from Shanghai, Orson Welles, 1948), 83, 120 ss, 121, 153
Dama del lago, La (The Lady in the Lake, Robert Montgomery, 1947), 142, 148
De entre los muertos/Vértigo (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958), 31, 93, 97
Déjeuner de bébé (Lumière, 1895), 39, 41
Desprecio, El (Le Mépris, Jean-Luc Godard, 1963), 121, 147
Det Hemmelighedsfulde X (Benjamin Christensen, 1913), 147
Deux timides, Les (René Clair, 1928), 57

Elisa, vida mía (Carlos Saura, 1977), 38, 82, 85
Encadenados (Notorious, Alfred Hitchcock, 1946), 51, 95, 142
El exorcista (The exorcist, William Friedkin), 121
Extraños en un tren (Strangers on a train, Alfred Hitchcock, 1951), 150, 152

Fanny (Fanny, Marc Allégret, 1932), 37
Fatal Hour, The (David W. Griffith, 1908), 152
Femme de nulle part, La (Louis Delluc, 1922), 115
Film (Samuel Beckett, 1965), 142

Gai Savoir (Jean-Luc Godard, 1968), 90
Gatopardo, El (Il gattopardo, Luchino Visconti, 1963), 126
Gay Shoe Clerk, The (Edison, 1903), 91
Great Train Robbery, The (Thomas A. Edison, 1903), 123
Guerra de las galaxias, La (Star Wars, George Lucas, 1977), 26

- Halcón maltés, El* (The Maltese Falcon, John Huston, 1941), 26
Hasta que llegó su hora (C'era una volta il West, Sergio Leone, 1968), 131
Hiroshima, mon amour (Hiroshima, mon amour, Alain Resnais, 1959), 37, 97, 118, 134, 147
Homme atlantique, L' (Marguerite Duras, 1981), 90
Homme qui ment, L' (Alain Robbe-Grillet, 1968), 30, 37, 85, 106, 119
How it Feels to Be Run Over (Hepworth, 1900), 140
Huelga, La (Stacka, Sergei M. Eisenstein, 1925), 80, 128
- Immortelle, L'* (Alain Robbe-Grillet, 1963), 26, 101, 132
Impacto (Blow Out, Brian de Palma, 1981), 151
India Song (India Song, Marguerite Duras, 1975), 37, 96
- Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce 1080 Bruxelles* (Chantal Ackerman, 1975), 127
Jour se lève, Le (Marcel Carné, 1939), 132
Journal d'un curé de campagne, Le (Robert Bresson, 1951), 55, 149
Jules y Jim (Jules et Jim, François Truffaut, 1962), 82, 94
- Kiss in the Tunnel* (George A. Smith, 1899), 90
- Laura* (Laura, Otto Preminger, 1944), 149
Laveuses, Les (Lumière, 1897), 43
Lectora, La (La Lectrice, Michel Deville, 1988), 84, 112
Life of an American Fireman (Porter, 1903), 124, 131, 147
Liliom (Fritz Lang, 1934), 118
Lo viejo y lo nuevo (Staroie i novoie, Sergei M. Eisenstein, 1927-1929), 133
Lune dans le caniveau, La (Jean-Jacques Beineix, 1982), 81 ss
- M, el vampiro de Düsseldorf* (M, Fritz Lang, 1931), 142, 148
Marnie, la ladrona (Marnie, Alfred Hitchcock, 1964), 119, 148
Masculin-Féminin (Jean-Luc Godard, 1966), 145
Mélo (Alain Resnais, 1987), 37
Metrópolis (Metropolis, Fritz Lang, 1927), 147
Mi noche con Maud (Ma nuit chez Maud, Éric Rohmer, 1969), 84
Minuto de la verdad, El (La minute de vérité, Jean Delannoy, 1952), 83
Mister Arkadin (Confidential Report, Orson Welles, 1956), 118 ss, 131, 148 ss, 153 ss
Muerte en Venecia (Morte a Venezia, Luchino Visconti, 1971), 126
Mujer casada, La (Une femme mariée, Jean-Luc Godard, 1964), 133
Muriel (Muriel, ou le temps d'un retour, Alain Resnais, 1963), 127

- Nacimiento de una nación, El* (The birth of a nation, D. W. Griffith, 1915), 75 ss, 119, 123
- Nacht und Traum* (Samuel Beckett, 1983), 91
- Nanouk el esquimal* (Nanook of the North, Robert Flaherty, 1921), 43
- Napoleon, Man of Destiny* (Vitagraph, 1909), 116
- Noche, La* (La Notte, Michelangelo Antonioni, 1961), 69
- Nosferatu, el vampiro* (Nosferatu, Friedrich W. Murnau, 1922), 105, 146
- O Thiassos* (El viaje de los comediantes, Théó Angelopoulos, 1975), 123
- Octubre* (Oktiabr, Sergei M. Eisenstein, 1927), 129, 131
- On the Watches of the Night* (David W. Griffith, 1909), 79
- Orfeo* (Orphée, Jean Cocteau, 1950), 129
- Othon* (Jean-Marie Straub, 1969), 127
- Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), 26
- Paloma, La* (La paloma, Daniel Schmid, 1974), 130
- Pánico en la escena* (Stage Fright, Alfred Hitchcock, 1950), 134
- Paris qui dort* (René Clair, 1923), 40
- Pépé le Moko* (Pépé le Moko, Julien Duvivier, 1937), 150
- Perdición* (Double Indemnity, Billy Wilder, 1945), 54, 148
- Péril en la demeure* (Michel Deville, 1985), 101
- Plaisir, Le* (Max Ophuls, 1952), 85
- Platoon* (Platoon, Oliver Stone, 1986), 90
- Psicosis* (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960), 150 ss
- Rashomon* (Rashomon, Akira Kurosawa, 1956), 132, 139
- Recuerda* (Spellbound, A. Hitchcock, 1945), 119, 142
- Recuerdos de nuestra Francia* (Souvenirs d'en France, André Téchiné, 1974), 130
- Reportero, El* (The Passenger, Michelangelo Antonioni, 1975), 144
- Rocky* (Rocky, John G. Avildsen, 1976), 26, 91
- Roman d'un jeune homme pauvre, Le* (Abel Gance, 1935), 60
- Salmo rojo* (Meg Ker a Knepp, Miklos Jancso, 1972), 124
- Salvada por el telégrafo* (The Lonedale Operator, D.W. Griffith, 1911), 99-104
- Sed de mal* (Touch of Evil, Orson Welles, 1958), 138
- Senda tenebrosa* (Dark Passage, Delmer Daves, 1947), 51, 142, 149
- Siete ocasiones* (Seven Chances, Buster Keaton, 1925), 35, 152
- silencio de un hombre, El* (Le Samourai, Jean-Pierre Melville, 1967), 150
- Siroco de invierno* (Sirokko, Miklos Jancso, 1969), 124
- Solo ante el peligro* (High noon, Fred Zinneman, 1952), 129
- Son nom de Venise dans Calcutta désert* (Marguerite Duras, 1976), 37

- Sortie des usines Lumière, La* (Lumière, 1895), 41
Soy el pequeño diablo (Il piccolo diavolo, Roberto Benigni, 1988), 81
Stop Thief! (Williamson, 1901), 96
Sultane de l'amour, La (Le Somptier y Burguet, 1918), 60, 116
Superman (Superman, Richard Donner, 1978), 42
- Te amo, te amo* (Je t'aime, je t'aime, Alain Resnais, 1968), 131-132, 146
Terciopelo azul (Blue Velvet, David Lynch, 1986), 89
THX 1138 (George Lucas, 1971), 91
Trois Couronnes du matelot (Raúl Ruiz, 1982), 151
Tucker, un hombre y su sueño (Tucker, Francis F. Coppola, 1988), 98
- Último, El* (Der letzte Mann, F. W. Murnau, 1924), 80, 142
Un americano en París (An American in Paris, Vincente Minnelli, 1951), 98
Un día de campo (Une partie de campagne, 1936), 79
Un perro andaluz (Un chien andalou, Salvador Dalí y Luis Buñuel, 1928), 80, 115-116
Una noche, un tren (Un soir, un train, André Delvaux, 1968), 121, 146
Uncle Tom's Cabin (Edwin S. Porter, 1903), 73
Une femme en Afrique (Raymond Depardon, 1985), 143
Une femme est une femme (Jean-Luc Godard, 1961), 80
- Vértigo*, véase *De entre los muertos/Vértigo*
Vivir su vida (Vivre sa vie, Jean-Luc Godard, 1962), 145
- Week-end* (Week-end, Jean-Luc Godard, 1967), 145
- Y la nave va* (E la nave va, Federico Fellini, 1983), 111
- Zelig* (Zelig, Woody Allen, 1983), 53

Bibliografía general

A

- Albéra, François, «Écriture et image, notes sur les intertitres dans le cinéma muet», en *Dialectiques*, n. 9, 1975, págs. 23-25.
- Altman, Rick, «Technologie et représentation», en J. Aumont, A. Gaudreault, M. Marie, comps., *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, París, Publications de la Sorbonne, 1989.
- Aristóteles, *La Poétique*, París, Seuil, 1980.
- Aumont, Jacques, «Le point de vue», en *Communications*, n. 38, *Énonciation et cinéma*, 1983.
- Aumont, Jacques, *L'Oeil interminable*, París, Librairie Séguier, 1989 (trad. cast.: *El ojo interminable*, Barcelona, Paidós, 1996).
- Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel y Vernet, Marc, *Esthétique du film*, París, Nathan, 1983 (trad. cast.: *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1993).
- Aumont, Jacques; Gaudreault, André y Marie, Michel, *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, París, Publications de la Sorbonne, 1989.
- Aumont, Jacques y Leutrat, Jean-Louis, comps., *La Théorie du film*, París, Albatros, 1980.

B

- Baby, François, «Du littéraire au cinématographique: une problématique de l'adaptation», en *Études littéraires*, volumen XIII, n. 1, Québec, Presses de l'Université Laval, abril de 1980.

- Bal, Mieke, *Narratologie*, París, Klincksieck, 1977.
- Barthes, Roland, *Essais critiques*, París, Seuil, 1964; «Rhétorique de l'image», en *Communications* n. 4, París, Seuil, 1964 (trad. cast.: «Retórica de la imagen», en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986).
- Barthes, Roland; Booth, Wayne C.; Hamon, Philippe y Kayser, William, *Poétique du récit*, París, Seuil, 1977.
- Barthes, Roland, *La Chambre claire*, París, Gallimard-Seuil, col. Cahiers du cinéma, 1980 (trad. cast.: *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1992).
- Barthes, Roland, «Le grain de la voix», *L'Obvie et l'obtus*, París, Seuil, 1982 (trad. cast.: «El "grano" de la voz», en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1992).
- Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, edición definitiva, París, Le Cerf, 1981 (trad. cast.: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990).
- Bellour, Raymond, *Le Cinéma américain*, tomos I y II, París, Flammarion, 1980.
- Bellour, Raymond, «Alterner/Raconter», en Raymond Bellour (comp.), *Le Cinéma américain*, tomo I, París, Flammarion, 1980.
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, tomo I, París, Gallimard, 1966; tomo II, París, Gallimard, 1974.
- Bernhart, Jacques, *Traité de prise de son*, París, Eyrolles, 1949.
- Bettetini, Gianfranco, *L'indice del realismo*, Milán, Bompiani, 1984.
- Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985 (trad. cast.: *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1995).
- Branigan, Edward, *Point of View in the Cinema*, Berlín/Nueva York/Amsterdam, Mouton Publishers, 1984.
- Branigan, Edward, «Here is the picture of no revolver!», en *Wide Angle*, vol. VIII, n. 3 y 4, 1986, págs. 8-17.
- Browne, Nick, «Rhétorique du texte spéculaire», en *Communications*, n. 23, 1975.
- Burch, Noël, *Praxis du cinéma*, París, Gallimard, 1969 (trad. cast.: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1986).

C-D

- Casetti, Francesco, «Les yeux dans les yeux», en *Communications* n. 38, *Énonciation et cinéma*, 1983.
- Casetti, Francesco, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milán, Bompiani, 1986 (trad. cast.: *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1989).
- Chateau, Dominique, «La sémantique du récit», en *Semiotica*, vol. XVII, n. 3, 1976.
- Chateau, Dominique, «Diégèse et énonciation», en *Communications* n. 38, París, Seuil, 1983.
- Chateau, Dominique; Gardies, André y Jost, François comps., *Cinéma de la modernité: films, théories*, París, Klincksieck, 1981.
- Chateau, Dominique y Jost François, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, París, U.G.E., colección 10/18, 1979. Reeditado en Éditions de Minuit, 1983.
- Chatman, Seymour, *Story and Discourse*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1978 (trad. cast.: *Historia y discurso*, Madrid, Taurus, 1990).
- Chion, Michel, *La Voix au cinéma*, París, Éditions de l'Étoile, 1982.
- Colin, Michel, «Comprendre l'événement sportif à la télévision: l'exemple de Paris-Roubaix», Mannheim, *Mana* n. 7, *Texte et médialité*, 1987.

- Collet, Jean; Marie, Michel; Percheron, Daniel; Simon, Jean-Paul y Vernet, Marc, *Lectures du film*, Paris, Albatros, 1976.
- Communications* n. 4, «Recherches sémiologiques», Paris, Seuil, 1964.
- Communications* n. 8, «L'analyse structurale du récit», Paris, Seuil, 1966.
- Cosandey, Roland, «Revoir Lumière», en *Iris*, vol. II, n. 1, Paris, 1984.
- Courtés, Joseph y Greimas, Algirdas-Julien, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979 (trad. cast.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1990).
- Dagrada, Elena, «The Diegetic Look», en *Iris* n. 7, *Cinema et narration 1*, 1986.
- Ducrot, Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984 (trad. cast.: *El decir y lo dicho*, Barcelona, Paidós, 1986).

E-G

- Eisenstein, Sergei Mikhailovitch, *Le film: sa forme/son sens*, Paris, Bourgois, 1976.
- Epstein, Jean, *Esprit de cinéma*, Paris, Ginebra, Jeheber, 1955.
- Gardies, André, *Approche du récit filmique*, Paris, Albatros, 1980.
- Gardies, André, «L'espace du récit filmique: propositions», en D. Chateau, A. Gardies y F. Jost, comps., *Cinemas de la modernité: films, théories*, Paris, Klincksieck, 1981.
- Gardies, André, «Le su et le vu», *Hors cadre* n. 2, *Cinénarrable*, 1984; *L'Espace dans la narration filmique: l'exemple du cinéma d'Afrique noire francophone*, tesis doctoral inédita, Paris, Université de Paris VIII, 1987.
- Gardies, André, «Le pouvoir ludique de la focalisation», en *Protée* vol. 16, n. 1-2, Université de Chicoutimi, 1988.
- Gardies, André, *Cinéma d'Afrique noire francophone. L'espace miroir*, Paris, L'Harmattan, 1989.
- Gaudreault, André, «*Mimèsis, diègèsis* et cinéma», *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, volumen V, Toronto, Association canadienne de sémiotique, 1985.
- Gaudreault, André, «Narrator et narrateur», en *Iris*, Paris, n. 7, 1986.
- Gaudreault, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.
- Gaudreault, André, «*Mimèsis* et *diègèsis* chez Platon», en *Revue de métaphysique et de morale*, n. 1, Paris, Armand Colin, 1989.
- Gaudreault, André, «Christian Metz et les théories de la narrativité», en M. Marie y M. Vernet, comps., *Christian Metz et les théories du cinéma*, Méridiens Klincksieck-Iris, 1990.
- Genette, Gérard, «Frontières du récit», en *Communications* n. 8, Paris, Seuil, 1966.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 (trad. cast.: *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989).
- Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- Greimas, Algirdas-Julien, y Courtés, Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979 (trad. cast.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1990).
- Gunning, Tom, «Présence du narrateur: l'héritage des films Biograph de Griffith», en J. Mottet, comp., *David Wark Griffith*, Paris, Publications de la Sorbonne/L'Harmattan, 1984.

H-J

- Henderson, Brian, «Tense, mood and voice» en *Film Quarterly*, vol. 36, n. 4, 1983. *Hitchcock/Truffaut*, edición definitiva, París, Ramsay, 1983 (trad. cast.: *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, 1993).
- Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, París, Éd. de Minuit, 1963, reeditado por Seuil, colección Points, 1970.
- Jost, François, «Le film; récit ou récits?», en *Cahiers du XX^e siècle, Cinéma et littérature*, n. 9, Klincksieck, 1978.
- Jost, François, «Discours cinématographique, narration: deux façons d'envisager le problème de l'énonciation», en J. Aumont y J.-L. Leutrat, comps., *Théorie du film*, París, Albatros, 1980.
- Jost, François, «Narration(s): en deçà et au-delà», *Communications* n. 38, París, Seuil, 1983.
- Jost, François, «L'oreille interne. Propositions pour une analyse du point de vue sonore», en *Iris* vol. 3, n. 1, *La Parole au cinéma*, 1985.
- Jost, François, *L'Oeil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987, 2.^a edición revisada y aumentada, 1989.
- Jost, François, «Mises au point sur le point de vue», *Protée*, vol. 16, n. 1-2, Chicoutimi, Universidad de Quebec en Chicoutimi, primavera-invierno de 1988.
- Jost, François, «Règles du Jeu», en *Iris* n. 8, *Cinéma et narration 2*, 1988.
- Jost, François, «Documentary: narratological approaches», en *Image-Reality-Spectator*, en W. de Greef y W. Hessing, Leuven, Acco, 1989.
- Jost, François, «Apparitions et images mentales dans le cinéma des premiers temps», Jeanne-Marie Clerc, comp., *Le verbal et ses rapports avec le non verbal dans la culture contemporaine*, Montpellier: Université Paul Valéry, 1989.
- Jost, François, «Questions de principes», en *CinémAction*, número sobre la semiología cinematográfica coordinado por André Gardies, 1990.
- Jost, François, «La sémiologie du cinéma et ses modèles», en M. Marie y M. Vernet, comps., *Christian Metz et les théories du cinéma*, Méridiens Klincksieck-Iris, 1990.
- Jost, François y Chateau, Dominique, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, París, U.G.E., colección 10/18, 1979. Reeditado en Éditions de Minuit, 1983.

K-L

- Kayser, William, «Qui raconte le roman?», en Roland Barthes y otros, *Poétique du récit*, París, Seuil, 1977.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, París, Armand Colin, 1980.
- Kozloff, Sarah, *Invisible Storytellers. Voice-over Narration in American Fiction Film*, Berkeley/Los Ángeles/Londres, The University of California Press, 1988.
- Laffay, Albert, *Logique du cinéma*, París, Masson, 1964.
- Lagny, Michèle, «Le temps d'octobre», en Lagny, Michèle; Ropars, Marie-Claire; Sorlin, Pierre, comps., *La Révolution figurée*, París, Éd. Albatros, 1979.
- Lagny, Michèle; Ropars, Marie-Claire; Sorlin, Pierre, «Le récit saisi par le film», en *Hors cadre* n. 2, *Cinéarrable*, 1984.
- Leutrat J.-L., «Il était trois fois», en *Revue belge du cinéma*, n. 16, *Jean-Luc Godard. Les films*, verano de 1986.

- Lintvelt, Jaap, *Essais de typologie narrative*, París, Librairie José Corti, 1981.
- Lotman, Iouri, *Esthétique et sémiotique du cinéma*, París, Éditions Sociales, 1977 (trad. cast.: *Estética y semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976).
- Lubin, Sigmund, *Uncle Tom's Cabin (Harriet Beecher Stow's Famous Story in Life Motion Pictures)*, Filadelfia, 1903.

M

- Magny, Claude-Edmonde, *L'Age du roman américain*, París, Seuil, 1948.
- Marie, Michel, «Analyse textuelle» y «Son», en *Lectures du film*, París, Albatros, 1976.
- Marie, Michel, «La séquence/le film», en Raymond Bellour, comp., *Le Cinéma américain*, tomo 2, París, Flammarion, 1980.
- Marie, Michel, «Il y avait des années que je n'avais pas vu mon père», *Protée* vol. 13, n. 2, *Sons et narrations au cinéma*, 1985.
- Marie, Michel, «Richard, Paul, Jean-Luc et les Dieux», en *Revue belge du cinéma* n. 22-23, 1988.
- Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, tomo I, París, Klincksieck, 1968 (trad. cast.: *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972).
- Metz, Christian, *Essais sur la signification du cinéma*, tomo II, París, Klincksieck, 1972.
- Metz, Christian, *Le Signifiant imaginaire*, París, U.G.E., 1977 (trad. cast.: *Psicoanálisis y cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979).
- Metz, Christian, «L'énonciation impersonnelle ou le site du film», en *Vertigo*, n. 1, París, 1988.
- Meunier, Jean-Pierre, *Les Structures de l'expérience filmique. L'identification filmique*, Lovaina, Librairie universitaire, 1969.
- Mitry, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, tomos I y II, París, Éditions Universitaires, 1963 y 1965 (trad. cast.: *Estética y psicología del cine*, Madrid, Siglo XXI, 1989).

O-P

- Odin, Roger, «L'entrée du spectateur dans la fiction», en J. Aumont y J.-L. Leutrat, comps., *La Théorie du film*, París, Albatros, 1980.
- Odin, Roger, «À propos d'un couple de concepts: son *in* vs son *off*», en *Sémiologiques*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977.
- Odin, Roger, «Rhétorique du film de famille», en *Revue d'Esthétique*, n. 1-2, *Rhétoriques, sémiotique*, París, U.G.E., 10/18, 1979.
- Odin, Roger, «Pour une sémio-pragmatique du cinéma», en *Iris*, vol. 1, n. 1, París, 1983.
- Odin, Roger, «Film documentaire, lecture documentarisante», en J. C. Lyant y R. Odin, *Cinéma et réalités*, en Saint-Étienne, Université, Cierac, 1984.
- Odin, Roger, «Il était trois fois, numéro deux», en *Revue belge du cinéma*, n. 16, *Jean-Luc Godard. Les films*, verano de 1986.
- Odin, Roger, «Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur approche sémiopragmatique», en *Iris* n. 8, París, 1988.

- Peirce, Charles S., *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, col. L'ordre philosophique, 1978.
- Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, col. Points, 1970 (trad. cast.: *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1987).
- Protée* vol. 16, n. 1-2, *Le point de vue fait signe*, Chicoutimi, Université du Québec, 1988.

R-W

- Ricardou, Jean, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973.
- Rimmon-Kenan, Slommit, *Narrative fiction. Contemporary poetics*, Londres-Nueva York, Methuen, 1983.
- Rohmer, Éric, *Le Goût de la beauté*, Paris, Éd. de l'Étoile, col. Cahiers du cinéma, 1984.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, «Narration et signification», en R. Bellour, comp., *Le Cinéma américain*, tomo II, Paris, Flammarion, 1980. Aparecido inicialmente en *Poétique*, 12, 1972.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, «Muriel ou le temps d'un récit», en C. Baiblé, M. Marie, M.-C. Ropars, *Muriel*, Paris, Galilée, 1974.
- Rousset, Jean, «Le journal intime, texte sans destinataire?», en *Poétique* n. 56, novembre de 1983.
- Schaeffer, Jean-Marie, *L'Image précaire*, Paris, Ed. du Seuil, col. Poétique, 1987 (trad. cast.: *La imagen precaria*, Madrid, Cátedra, 1990).
- Simon, Jean-Paul, *Le Filmique et le comique*, Paris, Albatros, 1979.
- «Remarques sur la temporalité cinématographique dans les films diégétiques», en D. Chateau, A. Gardies, F. Jost (comps.), *Cinemas de la modernité: films, théories*, Paris, Klincksieck, 1981.
- Slama-Cazacu, Tatiana, *Langage et contexte*, Mouton, 1961.
- Sorlin, Pierre, «L'énonciation de l'histoire», en J. Mottet, comp., *David Wark Griffith*, Paris, Publications de la Sorbonne/L'Harmattan, 1984.
- Souriau, Étienne, comp., *L'Univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953.
- Supervielle, Jules, respuesta a una encuesta titulada «Les lettres, la pensée moderne et le cinéma», en *Les Cahiers du Mois*, n. 16-17.
- Todorov, Tzvetan comp., *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965 (trad. cast.: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo XXI, 1975).
- Todorov, Tzvetan, «Les catégories du récit littéraire», en *Communications* n. 8, Paris, Seuil, 1966.
- Vanoye, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, 1989.
- Vernet, Marc, «Figures de l'absence 2: la voix off», en *Iris* vol. 3, n. 1, *La Parole au cinéma*, 1985.
- Vernet, Marc, *Figures de l'absence*, Paris, Cahiers du cinéma, col. Essais, 1988.
- Wagner, R.L. y Pinchon, J., *Grammaire du français*, Paris, Hachette, 1962.