



Teoría narratológica aplicada al análisis cinematográfico¹

Erasmó Ramírez Carrillo
UNEARTE
Mérida, Venezuela
erarra@gmail.com

73

TÍTULO: Teoría narratológica aplicada al análisis cinematográfico

Resumen: La narratología es una disciplina que estudia los relatos desde el punto de vista estructural, según las relaciones que establecen las nociones 'relato e historia', 'niveles del relato', 'narrador', 'orden', 'movimiento narrativo', 'frecuencia', 'focalización', 'ocularización' y 'auricularización'. El siguiente artículo propone un acercamiento a este tipo de modalidad de análisis y lo contextualiza con ejemplos tomados de producciones cinematográficas, y así dilucidar estos conceptos. En primer lugar, se diferencian los conceptos 'relato e historia'. La noción 'niveles del relato' aborda los metarrelatos contenidos en el filme. El 'narrador' examina quién narra el relato y desde dónde lo hace, es decir, si forma parte de él o no. El 'orden' estudia la ruptura de la cronología de la historia. Los 'movimientos narrativos' describen los tipos de ritmo contenidos en el relato. Asimismo, se revisan las diferentes maneras cómo el relato se repite. La 'focalización' analiza la información que el narrador o personaje conoce o desconoce. La 'ocularización' considera lo que se muestra en el filme. Por último, la 'auricularización' examina lo que se escucha en el filme, ya sea que se trate de un artilugio perteneciente o no al relato.

Palabras claves: narratología, orden, frecuencia, focalización, ocularización, auricularización.

TITLE: Narratology theory applied to cinematographic analysis

Abstract: Narratology is a discipline that studies the narratives from the structural point of view. This is according to the relationships amongst the notions of 'narrative and story', 'narrative levels', 'narrator', 'order', 'narrative movements', 'frequency of events', 'focalization', 'ocularization' and 'auricularization'. The following article approaches this sort of analysis by reviewing several films, in order to illustrate these concepts. We start by addressing the notions of narrative and story. The notion of 'narrative levels' refers to the meta-narratives

¹ A Marie Claude Specel de Chirinos, mi profesora de narratología literaria.

within the narratives. Next, the notion of the 'narrator' refers to the figure who tells the narrative and from whose point of view he/she tells it, whether it belongs or not to the narrative. The 'order' reviews the break of the story chronology, whether it is by means of backwards or forwards. The 'narrative movement' explores the narrative rhythm. Furthermore, this article goes over the different ways the narrative repeats the events. The notion 'focalization' goes through the information the narrator knows or does not. The category 'ocularization' considers what it is shown in the film. The 'auricularization' reports what it is listened to in the film whether it is the result of a trick belonging or not to the narrative.

Keywords: narratology, order, frequency, focalization, ocularization, auricularization.

74

La narratología es una disciplina que estudia los relatos desde el punto de vista estructural. Esta área propone que el análisis del texto se realice mediante las relaciones que establecen las nociones de 'relato e historia', 'niveles del relato', 'narrador', 'orden', 'movimiento narrativo', 'frecuencia', 'focalización', 'ocularización' y 'auricularización' presentes en el relato. Se entiende por texto toda producción que contiene una estructura, propone una estética y posee un sentido. Excepto las dos últimas nociones, las demás las utiliza Gérard Genette para el estudio narratológico. Los primeros intentos de este tipo de modalidad de análisis se aplicaron a la literatura con el ruso Vladimir Propp, aunque para ese momento no se conocía con el término 'narratología'. Años después, le siguieron los franceses Roland Barthes, Gérard Genette, Claude Bremond; y el búlgaro residenciado en Francia, Tzvetan Todorov, alumno de Barthes en sus inicios. Dado el auge del análisis cinematográfico como campo de estudio, el cine comenzó a utilizar esta modalidad, especialmente impulsada por Christian Metz y el propio Barthes; más tarde le siguieron François Jost y André Gaudreault con las categorías 'ocularización' y 'auricularización', propias del ámbito cinematográfico.

Este material está preparado con el fin de dilucidar la terminología empleada en el campo cinematográfico. Es importante aclarar que el análisis no es absoluto y que debe estar acompañado de otro tipo de estudio para no permanecer solo en el plano de la descripción de la estructura, ya que este nivel no es suficiente para dar cuenta de los significados que genera, en este caso, el cine. La narratología revisa solo las relaciones entre las nociones mencionadas arriba que hay que complementarlas de contenido con el fin de generar un

análisis útil. Los conceptos de Genette, que presento acá, están adaptados para su utilización en el ámbito del análisis cinematográfico, acompañados de una explicación y contextualizados con ejemplos tomados de películas. Los conceptos de Jost y Gaudreault también están ilustrados con extractos cinematográficos.

Relato e historia

Existen dos conceptos fundamentales para el análisis narratológico que son importantes conocerlos para evitar confusiones. Estos son 'historia' y 'relato'. El primero de ellos se refiere a la sucesión consecutiva de los hechos; y el segundo se refiere al discurso oral, escrito o cinematográfico que los narra. Es decir que cuando se habla de 'tiempo de la historia' nos referimos a la sucesión cronológica de los eventos en su totalidad; y en contraposición, el 'tiempo del relato' es la disposición de dichos eventos en el discurso, en el texto cinematográfico. Existe historia desde el momento en que un evento produce una transformación de él, y existe relato desde el momento en que los eventos los asume una producción lingüística y los dispone en un discurso. Sin historia no hay relato. En el caso del filme venezolano *Oriana* (Fina Torres, 1985) tenemos los siguientes eventos:

Historia	{	≈ 1920 ² : A Oriana niña le toman una foto con Sergio y su padre ≈ 1920: Aspectos de la vida de Oriana niña ≈ 1928: Vida de Oriana adolescente 1985: María, sobrina de Oriana, viaja desde Francia a Venezuela a vender la finca que heredó 1985: María decide no vender la hacienda
Relato cinematográfico	{	≈ 1920: A Oriana niña le toman una foto con Sergio y su padre 1985: María, sobrina de Oriana, viaja desde Francia a Venezuela a vender la finca que heredó ≈ 1928: Vida de Oriana adolescente ≈ 1920: Aspectos de la vida de Oriana niña 1985: María decide no vender la hacienda

2 Las fechas del relato son implícitas, por lo tanto, es menester realizar un cálculo aproximado para ubicarnos en el tiempo. Este cálculo está explicado más adelante.

Como se puede ver en el ejemplo anterior, la historia corresponde a la sucesión de los eventos que trascurren cronológicamente. No obstante, el relato, que es la disposición de la historia en el discurso cinematográfico, desarticula la sucesión del tiempo. Las rupturas temporales, en cualquier relato, ocurren por dos razones: 1) en la tradición oral se apela a la memoria al momento de relatar una historia. Por lo general, la mente tiene baches; en consecuencia, el informante se ve en la necesidad de transmitir su discurso en la medida como lo va recordando. El relato es la puesta en práctica de la historia en un discurso. 2) En la tradición textual o artística, el relato se produce por cuestiones estéticas en donde el creador desea proponer un discurso distinto; por lo tanto, disloca el tiempo de la historia.

Esta relación entre la cronología de los hechos en la historia y su disposición dentro del relato es lo que Genette denomina 'orden', una de sus categorías para estudiar el tiempo del relato. Es evidente que esto genera una discordancia entre el orden de la disposición de los segmentos temporales en el discurso narrativo y el orden de sucesión de los hechos en la historia, ya sea que se presenten de manera explícita en el relato mismo o se puedan inferir de algún indicio.³

76

Relato primario, relato en segundo grado y relato principal

La disposición de los eventos en un discurso no se corresponde necesariamente con la cronología de los eventos en la historia. Esta discrepancia entre el orden del relato y de la historia, Genette lo denomina 'anacronía'. Toda anacronía constituye un relato segundo desde el punto de vista temporal, subordinado a un relato de nivel superior en el cual se inserta.

Este relato de nivel superior en el cual se incrusta un relato segundo, Genette lo designa, en un principio como, 'relato primero'. Sin embargo, luego opta por un término más neutro, con el fin de evitar confusiones, con respecto a la importancia temática que se le pudiera atribuir a un relato o a otro. Relato primero pudiera interpretarse más importante que relato segundo o tercero. El término 'relato primero'

3 Gérard Genette. *Figures III* (Paris: Éditions du Seuil, 1972): 78.

lo sustituyó por 'relato primario'.⁴ Entonces, el 'relato primario' es el relato que a nivel temporal con respecto a otro produce una anacronía,⁵ es decir, desde el comienzo del relato hasta cuando se produce la primera ruptura temporal. Al hablar de relato primario y relato segundo, deducimos que un relato se compone de diferentes niveles narrativos, que están subordinados a la ruptura temporal del relato que los originó. En consecuencia, si un relato segundo se encuentra a un nivel subordinado con respecto al primario, relato dentro del relato, estamos en presencia de un 'metarrelato' o 'relato en segundo grado'. Así, también podemos hallar un relato dentro de un metarrelato, 'relato en tercer grado' o 'meta-metarrelato'. Es importante aclarar que los metarrelatos constituyen un hecho de nivel narrativo y no temático. No siempre el relato primario es el que contiene el tema principal de la historia; este se puede encontrar en cualquier nivel de los otros metarrelatos. El relato principal concierne al relato que guiará todo el filme, corresponderá al tema de la película.

Mostremos un ejemplo tomado del relato cinematográfico *Oriana*:

1. Relato primario:
 - 1.1. 1920: Toma de fotografía en donde se presentan a dos personajes: Oriana niña y Sergio niño.
 - 1.2. 1985: María, sobrina de Oriana, quien vive en Francia, recibe un mensaje sobre la hacienda que le dejó su tía.
 - 1.3. 1985: María llega a la hacienda en Venezuela.
 - 1.4. 1985: María recorre el interior de la casa.
2. Relato segundo: 1947: María recuerda su infancia con su tía.
3. Relato principal: 1942-?: Vida adulta de Oriana.

El relato comienza con la toma de una fotografía en donde aparecen Oriana (Hanna Caminos) y Sergio (Alejandro Padrón) de niños junto con el padre de ella. En vista de que las fechas no están indicadas explícitamente, se pueden deducir estudiando algunos indicios contenidos en el filme como la vestimenta de María y la camioneta marca Jeep,

4 Gérard Genette. *Nouveau discours du récit* (Paris: Éditions du Seuil, 1983): 20.

5 Genette, *Figures III*, 90.

modelo Wagoneer, propia de los años 80. En consecuencia, asumimos que el año de la diégesis⁶ es 1985, el mismo año de producción del filme. No es esencial tener fechas precisas para el análisis cinematográfico; sin embargo, es importante tener claro cuándo se produce una anacronía para poder determinar los niveles del relato. En 1985, asumimos por su fisonomía, que María tiene 45 años. Deducimos que la foto se tomó alrededor de los años 20, debido a la vestimenta. Para ese momento, la edad de Oriana es de 8 años. La apariencia física de los personajes también ofrece información sobre las edades.

Como se puede observar, el relato avanza con el uso de la elipsis, de 1920 pasa a 1985. No hay dislocación del tiempo. El relato en segundo grado se produce cuando ocurre una alteración del orden de la historia, es decir, cuando María recuerda su propia infancia con su tía Oriana (Doris Wells). Esta vuelta hacia el pasado determina el relato en segundo grado. El relato principal se establece una vez que hemos visto todo el filme y concluimos que la película trata de la vida de Oriana, mediante los recuerdos de María. Dado que el relato primario y el metarrelato también abordan aspectos de Oriana, concluimos que los relatos principal, primario y en segundo grado corresponden a la misma historia, desde el punto de vista temático. En este filme también existe un relato en tercer grado que corresponde al momento cuando Oriana le cuenta su infancia a la sobrina. Esta disrupción traslada el relato años antes del nacimiento de María, por lo tanto, el retroceso en el tiempo marca un tercer relato.

78

Analicemos *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1951):

RASHOMON (relatos)	
Relato primario	Un campesino, un leñador y un sacerdote reunidos en un templo esperan a que cese una tormenta. Hablan de un acontecimiento curioso que los tiene perplejos.
Relato en segundo grado	Leñador camina por el bosque. Asesinato del samurái. El relato retrocede 3 días, cuando ocurre el asesinato.
Relato principal	Asesinato de un samurái.

⁶ Diégesis: universo espacio-temporal designado por el relato.

En *Rashomon* ocurre una ruptura del relato en el momento en que el leñador, reunido con sus compañeros, que esperan a que termine la tormenta, les cuenta la historia que acaba de presenciar: el asesinato de un samurái. Cinematográficamente, la dislocación se origina cuando vemos al campesino caminando por un bosque. Nos sitúa en otro espacio y lugar anterior al relato primario y corresponde con el inicio de los antecedentes del asesinato. Por consiguiente, el relato en segundo grado inicia el relato principal.

Antes de continuar, considero importante incluir dos términos que no pertenecen al campo de la narratología pero que serán útiles para el análisis cinematográfico. Estos son relato *in medias res* y relato *in ultimas res*. El primero se refiere al relato que comienza sin ningún tipo de antecedentes ni de referentes o, mejor dicho, es el relato que inicia en el medio de la historia. *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000) pertenece a este tipo de relatos, pues comienza con una persecución en la que Jorge (Humberto Busto) y Octavio (Gael García Bernal) huyen, en un carro, con un perro ensangrentado. No sabemos cuál es el motivo de la situación. Esta primera secuencia introduce el relato sin marcos referenciales. El segundo modo se refiere al relato que comienza por el final de la historia. *El ocaso de una estrella* (*Sunset boulevard*, Billy Wilder, 1950) y *Belleza Americana* (*American beauty*, Sam Mendes, 1999) son relatos *in ultimas res*; los héroes muertos cuentan el relato y mediante una fractura hacia el pasado se desarrolla la película.

79

Narradores del relato

El narrador es la instancia que cuenta el relato, es quien lo genera. No se confunda con el autor, ya que él es la persona que firma la obra. El narrador es un ente que crea el relato, lo puede generar un personaje de la historia o lo concibe un ente abstracto, como ese narrador omnisciente del que nunca sabremos de dónde salió. Por lo tanto, narrador y autor son dos conceptos que no tienen relación, aunque, en ocasiones, un personaje pueda plasmar las ideas del autor, sigue siendo un personaje narrador, no autor. En este caso, se trata de lo que se conoce como 'hablante implícito', es decir, un personaje deja entrever el pensamiento del autor. A veces ese narrador no es ninguno de los

personajes sino una entidad que forja el relato, por lo tanto, la figura antropomórfica desaparece.

En todo relato siempre hay una instancia que narra los hechos. Por ende, esta puede estar o no relacionada con la historia. Para clasificar los narradores, Genette propone una terminología precisa relacionada con el análisis narratológico. Un narrador puede producir un relato sin que él sea parte de la historia. Esta unidad narrativa corresponde a un narrador heterodiegético, es decir, no pertenece a lo narrado. La mayoría de los filmes presenta este tipo de narrador. Por el contrario, si uno de los personajes narra el relato principal, este narrador es homodiegético. De igual manera, los narradores poseen un nivel narrativo que determina con mucha más precisión esta clasificación. La primera instancia narrativa siempre es extradiegética, en tanto que el relato que se desprende de otro, es decir, el que queda subordinado a él, es intradiegético.

80 En resumen: 1) aquel narrador que cuenta una historia en primer grado que no es la suya propia es 'extra-hetero-diegético', este narrador no es un personaje del relato y pierde toda configuración antropomórfica como en *Betty Blue*, 37,2º grados por la mañana (*Betty Blue 37º2, le matin*, Jean-Jacques Beinex, 1986) en donde el narrador corresponde a ese ente que cuenta sin necesidad de poseer una configuración humana. Correspondería al narrador omnisciente en la literatura; 2) aquel narrador en primer grado que cuenta su propia historia corresponde a un narrador 'extra-homo-diegético', tal es el caso del Leñador en *Rashomon*, pues él inicia el relato y fue testigo del asesinato. 3) Aquel narrador en segundo grado que cuenta la historia de la cual ha estado ausente, corresponde a un 'narrador intra-hetero-diegético' como en la producción *Oriana*. En el momento cuando la tía Oriana le cuenta a su sobrina María su vida antes de que ella naciera, pero es la sobrina quien relata lo sucedido. Ella es una intermediaria que narra lo que su tía le contó. Relato en tercer grado. 4) Aquel narrador en segundo grado que cuenta su propia historia corresponde a un 'narrador intra-homo-diegético'. Casi todos los recuerdos que tiene María de su tía Oriana pertenecen a este tipo de narrador.

El siguiente cuadro (Genette, 1972, 256) esquematiza esta taxonomía, que está adaptada al ámbito cinematográfico:

Nivel Relato	Extradiegético	Intradiegético
Heterodiegético	Narrador omnisciente: <i>Betty Blue, 37,2º grados por la mañana</i>	María en <i>Oriana</i> : avanzado el relato hay un cambio de narradora. Relato en tercer grado.
Homodiegético	Leñador en <i>Rashomon</i>	* María en <i>Oriana</i> . * La esposa, el ladrón Tajomaru y la víctima mortal en <i>Rashomon</i> , quienes narran su experiencia, ante un juez.

En *Oriana*, la narradora que cuenta el relato es María (Maya Oloe), la sobrina de Oriana, que mediante sus recuerdos recupera la vida de la tía. En *Rashomon*, el ladrón-asesino (Toshiro Mifune), la esposa Masako Kanazawa (Machiko Kyō), la víctima mortal a través de la médium (Noriko Honma) y el leñador (Takashi Shimura) forman parte del relato principal, por lo tanto, son narradores homodiegéticos. En contraposición, cuando el narrador cuenta una historia que no es la suya se conoce como heterodiegético. Es el caso de María, que cuenta la historia que su tía le narró. Narra la historia de otro.

Como dijimos, si la instancia narradora que cuenta el relato primario pertenece al relato principal, es decir, un personaje del relato, se trata de un narrador homodiegético. En *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009) el narrador es homodiegético ya que Benjamín Espósito (Ricardo Darín), juez asistente, relata la historia del asesinato de una mujer mediante la escritura de una novela, pero al final le confiesa a su jefa, Irene Menéndez (Soledad Villamil), que está enamorado de ella. Esta historia es particular en la forma como se presenta al narrador, porque al inicio se nos presenta como un personaje que narra en primera persona una historia que no es la suya, el asesinato de una mujer —pareciera heterodiegético—. Durante todo el filme, el narrador cuenta la historia de otro, la de la mujer asesinada, y luego descubrimos que no lo es, que el relato principal, la muerte de una mujer, es simplemente una excusa para develar su amor a su jefa; es decir, cuenta su propia historia. Este aparente cambio de narrador sorprende

y nos hace cuestionar todo el relato, pero no para rechazarlo sino para justificar la cobardía de Benjamín Espósito al no poder confesarle el amor que siente hacia ella.

Orden del relato

Cuando se produce una ruptura del orden cronológico de la historia se origina una anacronía.⁷ De esta irrupción del tiempo podemos deducir que las anacronías pueden hacer referencia a hechos o acontecimientos que ocurrieron antes o después del relato primario. Estas disrupciones se conocen como retrospección y anticipación. En el lenguaje común, estos términos pudieran evocar connotaciones subjetivas, pero con el fin de evitar este tipo de insinuaciones fuera del análisis narratológico, Genette plantea dos términos neutros que se insertan con más propiedad en el estudio inmanente de la literatura (en nuestro caso corresponde al cine) es decir, las 'analepsis' y 'prolepsis'. Por consiguiente, designaremos como analepsis cualquier manobra narrativa que consiste en toda evocación de un evento anterior al punto de la historia donde ocurre la interrupción; y como prolepsis, el relato por anticipado de un evento ulterior;⁸ es un relato que revela alguna situación que va a suceder luego. Las analepsis, por lo general, tienen la función de completar información que falta en el relato, ya sea porque existe un personaje de quien no conocemos su vida y es necesario aclararla para comprender mejor la película o porque un extracto de la historia no se ha dilucidado y ha permanecido oculto, por lo tanto, hay que esclarecerlo. Las prolepsis tienen la prerrogativa de activar la participación del espectador con respecto al filme. Dado que esta irrupción del relato le anticipa información sobre lo que sucederá, el público se quedará pensando en ese suceso, tratará de reconstruir el evento y luego contrastarlo con el relato. La anticipación impulsa al espectador a generarle sentido al relato, por adelantado. A veces las prolepsis se diluyen y cuando se dilucidan, crean el efecto sorpresa, que también es otra manera de hacer partícipe al público.

Siguiendo con *Oriana*, el relato comienza en el momento cuando se le toma una fotografía a una familia y nos presentan a Oriana-niña,

7 Genette, *Figures III*, 20.

8 Genette, *Figures III*, 82.

el padre (Rafael Briceño) y a Sergio. Se toma la foto y un *zoom in* se aproxima hasta un PP⁹ de la niña. Aparece el rótulo "Oriana". Dado que los únicos personajes identificados claramente son Oriana y Sergio, entonces se deduce que la historia tratará de estos dos personajes. Por corte y con el uso de la elipsis, nos trasladamos al presente de la diégesis, 1985: María (Daniela Silveiro) recibe un telegrama en Francia, en el que se le informa que ha heredado una hacienda en Venezuela.

María llega a la casa. Comienza a revisarla, entra a una habitación, en la puerta, mira hacia la ventana, se ve a ella misma de joven que observa hacia fuera y le habla a su tía Oriana. Primera analepsis del relato. Hay una traslación hacia el pasado, pues la mirada de María nos remite a él. La puesta en escena también construye el recuerdo. Otras de las analepsis se generan cuando María-niña llega a la hacienda. Conoce a su tía Oriana. Regreso al presente del relato. María mira su habitación y recuerda sus rezos. Habla con su tía Oriana. Corte hacia el presente diegético. María registra un armario, encuentra unos vestidos que revisa. En ocasiones, las analepsis las inicia una mirada que retrotrae el relato hacia escenas vividas por ella. De igual manera, los objetos son fuente de analepsis: María abre un cofre, el relato retrocede para revelar que hay un secreto guardado relacionado con Oriana. Estos vaivenes son la consecuencia de revivir experiencias profundas que se agolpan a cada paso. Las rupturas temporales de la historia se producen mediante la aparición de objetos, conversaciones o puesta en escena; por ejemplo, el diálogo entre María y su esposo Georges (Philippe Rouleau) nos traslada hacia Oriana niña sentada en la escalera con la misma pose con que María había quedado en la escena anterior.

En un momento cuando su tía toca el piano, María se acerca al armario a revisar el contenido de un cofre. Encuentra una carta y es su tía Oriana quien le narra lo sucedido en su época de niñez. Esta analepsis retrocede aún más al pasado y cuenta un extracto de su vida cuando el padre la castigaba. En este recuerdo hay un cambio de narrador, en este momento se vuelve heterodiegético: su tía Oriana es quien le cuenta a su sobrina esta anécdota, pero es la sobrina quien retoma el relato del cual no forma parte. La tía tenía prohibido ir a las caballerizas. En ese instante, descubrimos que el relato lo cuentan dos narradoras: una es heterodiegética porque es María quien relata lo que su

⁹ PP: primer plano.

tía le contó, y los recuerdos de María sobre su tía, narradora homodie-gética. María es una mediadora del relato de Oriana, pues es la sobrina quien recuerda lo vivido por la tía.

En cuanto a las prolepsis, en *Oriana* no hay. No obstante, en el filme *Sueños de un seductor* (*Play It Again, Sam!*, Herbert Ross, 1972) ocurre cuando Allan Felix (Woody Allen) invita a cenar a su amiga Linda (Diane Keaton), esposa de su amigo Dick (Tony Roberts) y él, desesperado por tener una excelente velada, piensa en cómo será: se imagina a ella besándolo con pasión junto a la chimenea. Esta escena se repite dos veces para remarcar que la cena saldrá mal, ya que él es muy torpe con las relaciones amorosas. El momento de la cena llega y él, nervioso, porque no sabe cómo manejar la situación, se imagina seduciéndola y la besa, con torpeza, a la fuerza. Este pensamiento se repite tres veces para insistir en lo burdo y torpe de su actitud y del fracaso de la cita. Más tarde, se nos muestra que la cena comenzó mal pero terminó con éxito. Él le confiesa su amor a Linda, que lo acepta como amante.

84

Como dijimos, las prolepsis preparan al espectador para el futuro del relato, ya que él se intriga por lo que va a suceder. Es una invitación a que el espectador participe del relato, que reflexione sobre los sucesos. La prolepsis es un anticipador de emociones, de pensamientos, de especulaciones, etc. En este filme ya sabemos que Allan Felix y Linda van a quedar juntos, el relato es predecible; no obstante, no deja de ser inquietante la manera como estas dos personas tan inseguras, dependientes de tranquilizantes, torpes con las relaciones, se juntarán. Las prolepsis acentúan este hecho. A pesar de esto, el final desconcierta porque Allan y Linda no quedan juntos, sino que el matrimonio se mantiene al estilo del filme *Casablanca*. Las prolepsis engañan al público, pero se justifica porque los héroes se salvan de los avatares de la vida.

En el arte cinematográfico, los relatos que más abundan son los que poseen una configuración concomitante.¹⁰ En cuanto a la disposición del tiempo, no hay rupturas sino que la sucesión de los eventos es cronológica. En consecuencia, los relatos primario y principal son el mismo. No existe relato en segundo grado. La diégesis avanza median-

¹⁰ En el cine independiente es donde más se producen relatos cinematográficos con propuestas innovadoras en el lenguaje, en particular con la dislocación del tiempo.

te el uso de la elipsis que omite un extracto de la historia para poder avanzar en el relato.

Por otro lado, en los filmes *La mirada de Ulises* (*To Vlemma tou Odyssea*, Theo Angelopoulos, 1995) y *Eleni* (*To Livadi pou dakryzei*, Theo Angelopoulos, 2004) se pueden apreciar las analepsis mediante la puesta en escena. En ambas producciones, el director recurre a la conformación de la escena para integrar el pasado a la diégesis del presente cinematográfico: en lugar de marcar un corte sintáctico en el orden del relato, involucra a los personajes para recordar el pasado. Este director griego ha realizado sus filmes con el uso del plano secuencia, en donde incluye la composición del escenario para conferirle una riqueza dramática y temporal interesante al relato. En *La mirada...*, el Griego (Harvey Keitel) entra a su casa de infancia y se encuentra con su madre, su padre, tíos y tías quienes fallecieron hace mucho tiempo; baila y conversa con ellos. La familia metaforiza el transcurrir del tiempo, ella epitomiza el recuerdo y se convierte en presente diegético. El Griego, en el presente, se topa con su pasado en ese tiempo actual. Pasado y presente convergen para mostrar lo vivido, que es su recuerdo y la búsqueda que inició. Aunque haya emprendido, en 1994, la tarea de encontrar unos filmes silentes extraviados, esto es solo un subterfugio para realizar un viaje a su fuero interno y explorar su vida, en el contexto del desmembramiento de Europa del Este durante la guerra de los años noventa. La familia, entonces, representa la analepsis en el relato. En *Eleni* sucede algo similar. Esta vez son los hijos muertos, soldados de la guerra, que se encuentran. La madre (Alexandra Aidini) se dirige hacia el último lugar donde fueron vistos y los ve encontrarse, la recuerdan y se despiden. Ellos se retiran. La madre conmovida abandona el lugar. El plano secuencia permite que el encuentro entre ellos sea fluido, natural, espontáneo y por supuesto conmovedor. Los personajes simbolizan el pasado, son héroes analépticos que metaforizan la nostalgia y melancolía contenidas en el relato.

Duración de la historia y longitud del relato

Genette define la velocidad del relato como la relación entre una medida temporal y una medida espacial. Es decir, la relación entre la duración de la historia, medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años;

y la longitud del texto medida en líneas y páginas.¹¹ En el caso cinematográfico el tiempo se mide con la película editada. Este concepto no deja de ser un concepto cuantitativo, externo a la narratología, que hay que vincularlo con las variaciones de *tempo* del texto cinematográfico.¹² Un relato tiene efectos de ritmo o 'anisocronías', ya sea que se acelere o ralentice según la extensión de lo que se narre. El cambio de ritmo permite determinar que una parte de la historia haya sido elidida; que el relato se concentre en descripciones, digresiones del narrador, comentarios, reflexiones; que la narración se efectúe en pocas escenas para indicarnos que una parte de la historia ocurrió en años, días o meses; o que los hechos de la historia se presenten de manera dialogada. En este último caso se genera una 'isocronía', especie de coincidencia entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia.

Los movimientos narrativos

Genette sostiene que:

- 86** Teóricamente existe una gradación continua que va desde esa velocidad infinita impuesta por la *elipsis*, donde un segmento nulo del relato corresponde a una duración cualquiera de la historia, hasta esa lentitud absoluta de la *pausa* descriptiva, donde un segmento cualquiera del discurso narrativo equivale a una duración diegética nula.¹³

No obstante, estos dos movimientos narrativos no son los únicos presentes en el discurso. Ellos representan los extremos de la velocidad del relato, mas dentro de ellos encontramos también la 'escena', por lo general dialogada, que permite crear una especie de sincronía o igualdad entre el tiempo de la historia y del relato, que Genette llama 'isocronía'. Por último, tenemos el 'sumario' que posee un movimiento variable que cubre con gran flexibilidad el campo temporal comprendido entre la escena y la *elipsis*. Con esta breve explicación, podemos sintetizar estos cuatro movimientos narrativos de la siguiente forma, en donde TH designa tiempo de la historia y TR, tiempo del relato:

11 Genette, *Figures III*, 123.

12 Genette, *Nouveau discours du récit*, 23.

13 Genette, *Figures III*, 128.

pausa	$TR = n, TH = 0$ en donde $TR = > TH$
escena	$TR = TH$
sumario	$TR < TH$
elipsis	$TR = 0, TH = n$ en donde $TR < = TH$ ¹⁴
∞: este signo matemático indica infinito. > : 'mayor que'. < : 'menor que'.	

Pausa

Según Genette, la pausa inmoviliza el tiempo de la historia para dar lugar a comentarios, reflexiones, digresiones extradiegéticas, pasajes descriptivos asumidos por el narrador con detención de la acción y suspensión de la duración de la historia. Se interrumpe el relato para introducir otro tipo de discurso.¹⁵

Al analizar la fórmula $TR = n, TH = 0$ en donde $TR \infty > TH$, el tiempo del relato es infinitamente mayor que el tiempo de la historia, se deduce que el relato se desvía de la historia para paralizarla y acometer una digresión fuera del campo diegético. La pausa contiene una velocidad cero, en vista de que el narrador abandona el curso de la línea narrativa.

En el cine, las pausas se refieren a las descripciones que hace la cámara de algún lugar, un recorrido por el cuerpo de un personaje para resaltar un determinado aspecto de él, un plano largo de un objeto (que más adelante interferirá en el destino de los héroes y que se convierte en un objeto proléptico)¹⁶ o una mirada al infinito de un hombre frente al mar que perdió a su amada, como el personaje Zorg (Jean-Hugues Anglade) de *Betty Blue* 37,2º... En este ejemplo sucede algo curioso desde el punto de vista temporal, la historia y el relato se detienen, pero se enciende un motor que le permite a Zorg tomar la decisión de matar a Betty. Desde el punto de vista dramático, el relato se suspende, pero desde el punto de vista psicológico, él trama 'salvarla' del hospital psiquiátrico. Este tipo de pausa la he denominado 'pausa motor', porque permite preparar tanto a los personajes como al espectador a algo que va a acontecer. Las miradas perdidas siempre amasan algo, calientan los motores de la mente para que al final acabe con una acción determinante. Es una catalizadora del relato.

87

¹⁴ Genette, *Figures III*, 129.

¹⁵ Genette, *Nouveau discours du récit*, 25.

¹⁶ En este caso, el objeto se convierte en una suerte de prolepsis dramática porque el plano largo nos insiste en que veamos con cuidado el objeto, que será detonante de algo.

Otra 'pausa motor', ya no relacionada con la mirada sino con la puesta en escena, pertenece a 2001, *Odisea en el espacio* (2001: *A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968). La primera secuencia muestra la vida de los antecesores del *homo sapiens*, su interrelación social, el poder de liderazgo, la supervivencia del más fuerte. En apariencia no sucede nada, solo muestra una situación; la historia está paralizada, no conduce a un evento ulterior. Aunque tanta inocuidad genera inquietud, la escena solo enciende el motor para lanzar el relato a la elipsis más grande en la historia del cine y contrastar con mayor fuerza la evolución tecnológica del ser humano.

Escena

Según la fórmula $TR = TH$, el tiempo del relato es igual al tiempo de la historia, por lo tanto, la sucesión diegética y narrativa coinciden en su duración. La escena ofrece un relato cuya velocidad es idéntica a la historia, sin aceleraciones ni ralentizaciones, donde la relación entre duración de la historia y longitud del relato serán siempre constantes.¹⁷ El relato, a falta de efectos de ritmo o anisocronías, entonces es 'isócrono' o con grado de referencia cero. Por consiguiente, un relato isócrono contendría características propias del drama, cuyos diálogos se ejecutan con cierta igualdad de duración entre relato e historia. Se trata de escenas dramáticas donde la acción se desvanece casi por completo a favor de la caracterización psicológica o social del personaje.¹⁸ En el caso del cine, la escena sirve también para hacer avanzar el relato mediante información contextual de la situación narrativa del presente diegético.

Los soliloquios poseen esta característica de escena, pues es el personaje que piensa o habla solo, y hace que el relato cinematográfico evidencie la concomitancia entre el tiempo del relato y la historia. «Es el tiempo de la palabra en el que el tiempo del relato se iguala al tiempo de la historia».¹⁹ En *La tarea o De cómo la pornografía salvó del tedio y mejoró la economía de la familia Partida* (Jaime Humberto Hermosillo, 1991) el *tempo* es isócrono. Se trata de un plano secuencia que configu-

¹⁷ Genette, *Figures III*, 123.

¹⁸ Genette, *Figures III*, 143.

¹⁹ María Dolores Galve de Martín. *Relato y temporalidad. Estudio de Lucas, sus hospitales (II) de Julio Cortázar* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1990): 100.

ra toda la estructura de la obra; por lo tanto, los tiempos de la historia y del relato coinciden. Asimismo, se pueden mencionar *La soga* (*The Rope*, Alfred Hitchcock, 1958), *El arca rusa* (*Русский ковчег*, Alexander Sokurov, 2002) e *Irreversible* (*Irréversible*, Gaspar Noé, 2002); las tres utilizan un único plano secuencia en la configuración del relato, independientemente de las particularidades para la producción de dicho plano. El tiempo del relato y de la historia es el mismo. Cabría mencionar *Cléo de 5 a 7* (*Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda, 1961) cuyo *tempo* bascula entre la isocronía y anisocronía del tiempo del relato y el tiempo de la historia. Es otro experimento de la Nueva Ola Francesa de dislocar el lenguaje cinematográfico, en donde se ensaya con el tiempo de la puesta en escena, el tiempo de la edición y el tiempo del relato. La directora investiga sobre los efectos de ritmo mediante las variaciones o paralelismos entre los distintos tempos.

Pudiéramos decir que la escena, en la cinematografía, como movimiento narrativo —no se confunda con ‘escena’ como estructura narrativa del guion— se encuentra en los planos secuencias, puesto que con esta manera de representación los tiempos de la historia y del relato coinciden. Los diálogos representados mediante el uso de planos y contraplanos pertenecen más bien al sumario, debido a que la edición establece un ritmo determinado por el montaje cinematográfico. No obstante, hay excepciones que revisaremos más adelante.

89

Sumario

Es poco lo que Genette desarrolla sobre los sumarios. Para el narratólogo, un sumario corresponde a la narración en algunos párrafos o páginas de varios días, meses o años de existencia, sin detalles de acción o diálogos,²⁰ estos últimos característicos de la escena. En *Figures III* se aclara la relación funcional entre sumario y analepsis propuesta por Phyllis Bentley: «Una de las funciones más importantes y frecuentes del relato sumario es la de relatar con mayor rapidez un período del pasado. El escritor, luego de habernos interesado por sus personajes al narrarnos una escena, hace marcha atrás para ofrecer un resumen de su historia pasada, es decir, un sumario retrospectivo»²¹ o analéptico.

20 Genette, *Figures III*, 130.

21 Genette, *Figures III*, 132.

Si analizamos la fórmula $TR < TH$, en donde el tiempo del relato es menor que el tiempo de la historia, se deduce que en la narración lo que se cuenta posee una inmensa variabilidad de velocidad, ya que el sumario sirve de epítome para absorber un tiempo mucho mayor contenido en el tiempo de la historia. La historia se ve reducida ya que, a su gusto, el narrador sabrá qué contar para así extenderse o no sobre cualquier evento de la historia.

Según Genette, la obra *À la recherche du temps perdu*²² no es prolija en sumarios, puesto que la reducción del relato nunca sufre el tipo de aceleraciones que impone este movimiento, incluso en las anacronías, que son casi siempre verdaderas escenas, anteriores o posteriores, y no pasajes bruscos al pasado o al futuro.²³ Un ejemplo de sumario se encuentra en el *travelling* de Claude Lelouch, en su cortometraje producido para la película *Lumière y compañía* (*Lumière et compagnie*, Sarah Moon, 1995) en homenaje a los 100 años de la invención del cinematógrafo: una pareja en PM²⁴ se besa, mientras que detrás de ellos pasan todos los modelos de cámaras creados desde 1895. Entre las interpretaciones que se pueden deducir de esta película, la que resalta es la pasión que se debe tener al momento de hacer cine; no obstante, también pudiéramos inferir la siguiente: la manera como el cine ha evolucionado y ha estado presente en la vida durante el siglo XX. Este movimiento ha reducido todo el transcurrir del ser humano en un minuto. Nos encontramos con un sumario metáfora.

90

Toda obra cinematográfica se pudiera considerar que contiene un *tempo* sumario en su concepción, pues el tiempo del relato siempre tendrá una duración mucho menor que el tiempo de la historia; a menos que se trate de planos secuencias, que pertenecen al *tempo* escena.

Empero, los filmes de Theo Angelopoulos, por lo general, contienen sumarios dentro de los planos secuencias. Él los utiliza en sus filmes y los incluye en la puesta en escena, además de ser muy elocuentes y hermosos, son portadores de tiempo y determinan un relato complejo lleno de analepsis, prolepsis, sumarios, escenas y elipsis. *Eleni* y *La mirada...* poseen esta poderosa herramienta que expresan el transcurrir del tiempo, ya sea aglutinándolo o expandiéndolo.

22 Obra literaria de Marcel Proust que Genette utiliza como ejemplo para desarrollar la teoría narratológica.

23 Genette, *Figures III*, 132.

24 PM: plano medio.

Los sumarios dialogados mediante el uso del plano-contraplano son el *tempo* que más abunda en la cinematografía actual. La preponderancia de la palabra ha hecho que el cine haya regresado al cine-teatro o cine parlanchín de los inicios del sonoro. Michel Chion considera que el cine padece de verbocentrismo. Robert Bresson piensa de igual manera.

Elipsis

El análisis de la elipsis remite a la consideración del tiempo elidido de la historia. De acuerdo con la fórmula $TR = 0$, $TH = n$, donde $TR < \infty TH$ se concluye que, a pesar de que el tiempo de la historia existe, en el campo de la diégesis se omite. Se deja de narrar un evento de la historia, pero el relato continúa. Se lanza la historia al infinito para seguir el curso del relato y crearle una laguna al lector o, en este caso, al espectador. Si invertimos la fórmula, $TH \infty > TR$, se hace clara cuán grande es la omisión del tiempo de la historia, que es infinitamente mayor que el del relato. La secuencia inicial de *2001, Odisea...* cumple con esta definición, pues el tiempo de la diégesis avanza, por corte directo, desde los albores de la civilización hasta la vida del ser humano con un desarrollo tecnológico muy avanzado. Como vimos, al inicio de *Oriana*, el relato avanza por medio del uso de la elipsis, hasta que María recuerda a su tía cuando la sobrina mira por la ventana. Este retroceso interrumpe el relato y lo traslada hacia el pasado, pero avanza con el uso de la elipsis. Por otra parte, en *La mirada...*, las elipsis las determinan las conversaciones entre los personajes. En el momento cuando el Griego entra a su casa materna, el relato avanza desde 1945 a 1950, cuando dos policías del régimen comunista entran, en Constantza, a la casa de infancia del Griego y se llevan preso a su padre ante la vista de toda la familia durante el año nuevo de 1945. Este avance de la narración se concreta cuando todos los familiares en la fiesta se abrazan y le dan la bienvenida al nuevo año. Asimismo, el filme continúa hacia 1948 de la misma manera que la elipsis anterior: dos policías del régimen entran a la casa de la familia del Griego y decomisan varios objetos domésticos. La situación de arbitrariedad gubernamental se repite. La familia celebra y anuncia el año nuevo 1948 y se define la elipsis. Al final, el año nuevo llega y 1950 se concreta con

una foto familiar en donde el Griego aparece convertido en un niño que se acerca al grupo a tomarse una foto. Él representa un traslado al pasado, es analepsis y sumario. Aunque en esta escena se use el plano secuencia, los tiempos del relato y de la historia son concomitantes, pero el tiempo continúa con la introducción de personajes que metaforizan el avance del tiempo y representan las elipsis. Los personajes en esta película de Angelopoulos simbolizan el tiempo, en sus diferentes movimientos narrativos.

Ahora bien, esta omisión de la duración del tiempo puede estar indicada como elipsis explícitas —determinadas o indeterminadas—, implícitas e hipotéticas: a) Las 'elipsis explícitas' son aquellas que proceden por indicación del lapso de tiempo elidido. Estas pueden ser determinadas por un letrero que indique "dos años más tarde", un calendario que muestre el tiempo elidido, por ejemplo. También pueden ser 'elipsis indeterminadas', en donde el tiempo omitido no se muestra con precisión: muchos años después, en pocos años.²⁵ b) Las 'elipsis implícitas' son aquellas cuya presencia no está declarada en el relato y que el espectador solo las puede inferir de alguna laguna cronológica o continuidad narrativa.²⁶ Andréi Tarkovski utiliza poéticamente este tipo de elipsis. En *Oriana* todas las elipsis son implícitas; por lo tanto, hay que recurrir a algunos indicios de la dirección de arte para posicionarnos en el tiempo, como lo vimos antes. En *Oriana*, la primera elipsis ocurre cuando María recibe una llamada que le anuncia que ha heredado una hacienda en Venezuela y por corte de edición, aparece un PG²⁷ en donde se ven a ella y su esposo que llegan a la finca. Para poder hacer avanzar el relato se recurre a este movimiento narrativo que omite extractos de la historia. Este avance transcurre en apenas unos días, hasta que ocurre la analepsis. A partir de la llegada de María a la hacienda, la película tiene una duración de una tarde. Es un sumario que avanza con el uso de la elipsis. c) Las 'elipsis hipotéticas' son imposibles de localizar en el texto, a veces incluso ni siquiera ubicarlas en algún lugar de la historia.²⁸

Las elipsis implícitas e hipotéticas son herramientas potentes para la estructuración del guion, puesto que involucran de manera ac-

25 Genette, *Figures III*, 139.

26 Genette, *Figures III*, 140.

27 PG: plano general.

28 Genette, *Figures III*, 141.

tiva al espectador en la diégesis, y se ve obligado a pensar en ella para situarse en el tiempo dentro del relato. Este movimiento narrativo es típico del lenguaje cinematográfico pues hace avanzar el relato y le crea dinamismo.

Frecuencia

La frecuencia narrativa estudia las posibilidades de repetición de los eventos en la historia, repetición que, de diversas formas, corre a cargo del relato.²⁹ Esta posibilidad de repetición de los eventos narrados de la historia y de los enunciados del relato establece un sistema de relaciones que se pueden clasificar en cuatro tipos. Esquemáticamente, un relato, cualquiera que sea, puede contar una vez lo que sucedió una vez, n veces lo que sucedió una vez, n veces lo que sucedió n veces o una vez lo que sucedió n veces.³⁰

En este sentido tenemos: a) Relato singulativo: $H = R$. Consiste en contar una vez lo que sucedió una vez. La mayoría de las producciones cinematográficas posee un relato singulativo. *Oriana* es ejemplo de este tipo de frecuencia. $H = R$, según la fórmula, los eventos sucedieron una vez y el relato los muestra una sola vez. b) Relato repetitivo: $H = nR$. Consiste en contar n veces lo que sucedió una vez, v. g. *Rashomon*³¹ es un relato que sucedió una vez pero que lo retoman, el ladrón asesino, la esposa, la víctima mortal y el leñador, en un juicio. *Corre, Lola, corre (Lola rennt, Tom Tykwer, 1998)* también se podría considerar un relato de este tipo, ya que se trata de tres versiones de una misma historia. Son distintas versiones de una misma historia que marcan las consecuencias de la vida ante una decisión. c) Relato anafórico: $nH = nR$. Consiste en contar n veces lo que sucedió n veces. En la producción *El cielo te esperará (Le ciel attendra, Marie-Castille Mention-Schaar, 2016)*, el relato anafórico aparece cuando Sonia Bouzara (Noémi Merlant) y su amiga Maelle se dirigen al aeropuerto rumbo a Siria para unirse al Estado Islámico, pero lo hacen desde ciudades distintas. Al momento de chequearse en la taquilla de migración, las preguntas

²⁹ Rosario Alonso-De León. *Apuntes de Narratología* Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2002): 136.

³⁰ *Ibíd.*

³¹ Genette toma esta película como ejemplo, para explicar el relato repetitivo.

que le hace el funcionario a Sonia las responde Maelle, Sonia avanza y Maelle continúa el recorrido de su compañera. La historia se repite dos veces y el relato bascula entre dos personajes. Por lo general, para darle vitalidad al relato, se utiliza el montaje paralelo para mostrar este tipo de frecuencia. d) Relato iterativo: $nH = R$. Consiste en contar una sola vez lo que sucedió n veces. Este tipo de relato se pudiera presentar en el cine mediante el uso de un calendario o un reloj que marca el paso del tiempo de un suceso que aconteció varias veces, pero en el relato se resume una vez con el uso de estos artilugios.

Focalización

La focalización se refiere a la información develada o no. En este sentido, Genette propone una clasificación para el estudio de esta categoría narrativa:

Focalización cero: narrador > personaje. Establece que el narrador conoce más información que los personajes o, mejor dicho, ofrece más información que lo que ellos pueden decir. Las películas de suspense utilizan a menudo esta focalización, en la que el narrador le ofrece al espectador pistas que el personaje no conoce. Hitchcock utiliza esta herramienta para construir el suspense: en el filme *Sabotaje* (*Sabotage*, Reino Unido, 1936) el terrorista Verloc (Oscar Homolka) le da unas latas de celuloide al sobrino de su esposa, Stevie (Desmond Tester), para que las lleve a una sala cinematográfica. Ellas contienen una bomba cronometrada que estallará a la 1:00 p.m. El niño se dirige al lugar y en el recorrido se le presentan varios obstáculos que le impiden llegar a tiempo y salvarse. Este relato contiene un punto de vista con focalización cero. En consecuencia, se genera el suspense dada la información que el narrador conoce y se la ofrece al espectador, pero los personajes, no.

Focalización externa: narrador < personaje. Se refiere al otro extremo de la focalización en donde el narrador conoce menos información que los personajes o que estos conocen mejor la historia que el narrador. En *Las Horas* (*The hours*, Stephen Daldry, 2002), el poeta Richard Brown (Ed Harris) adolece de una patología que no sabemos cuál es sino hasta muy entrado el relato. Esto se hace para mostrar el compromiso, amor y dedicación que tiene Clarisse Vaughan (Meryl Streep) con el poeta. Luego nos enteramos de que tiene sida. Los cui-

datos proporcionados a él son una manera de expresarle su amor. Los personajes poseen más información que el narrador heterodiegético que, paradójicamente, es quien cuenta el relato.

Focalización interna: narrador = personaje. El narrador y los personajes ofrecen la misma información del relato, es decir, ambos saben lo mismo de la historia. Con este tipo de focalización, la información ofrecida se devela al mismo tiempo, tanto al narrador como al personaje. En *Oriana* prevalece este tipo de focalización. Genette clasifica esta focalización en primero, 1) múltiple, cuando varios personajes cuentan el relato para ofrecer distintas versiones sobre un mismo hecho. Tal es el caso de *Rashomon*. En el momento cuando Tajomaru y el sacerdote hablan de la esposa del samurái asesinado, las versiones son opuestas y contrastantes; para el primero, ella es fuerte y malévola; para el segundo, es dócil y débil. Tenemos dos puntos de vistas opuestos de personajes que presenciaron un mismo evento. Por supuesto, las versiones tan disímiles con respecto al asesinato dejan mucho que pensar de la naturaleza del ser humano, 2) fija, que consiste en conservar el mismo foco y el mismo narrador.

La focalización es importante porque le permite al espectador participar o no de la construcción del sentido del relato. Por lo tanto, él se sentirá identificado con los personajes mediante matices, y por ende le generará una emoción. Colocar a los espectadores a desentrañar acertijos en el relato es una manera muy sagaz de atraer su atención.

Así como Genette propuso una teoría y metodología para el análisis literario que luego se aplicó al ámbito cinematográfico, François Jost y André Gaudreault expusieron su propia terminología para complementar el sistema analítico *genettiano* que involucra las relaciones entre cámara-micrófono; es decir, qué muestra la cámara y qué ve el personaje; y qué escucha el personaje y qué deja escuchar la banda sonora. Estas nociones corresponden a la ocularización y auricularización.

Ocularización

En el cine hay mucha información que se evidencia ya sea porque lo muestra la cámara o lo ve el personaje. Aunque también es cierto que todo lo que se ve en el cine se hace por el intermediario de la cámara,

a veces el aparato fotográfico le da lugar al personaje para que sea él quien vea y así enfatizar o mitigar algún aspecto de la narración. La ocularización remite a lo que muestra el significante de la imagen y lo que ve el personaje.³² ¿Cómo sabemos lo que muestra la cámara y lo que ve el personaje? En este sentido, los narratólogos establecen tres tipos de ocularización que permite dilucidar si es el personaje o no quien observa la realidad cinematográfica. Asimismo, hay un tipo de ocularización que no se aborda y que la presento como una cuarta: ocularización directa.

1. Ocularización interna primaria: muestra lo que ve el personaje, puede ocurrir por el ojo de una cerradura, unos binoculares o la cámara que asumen directamente la mirada del personaje. Se trata del personaje que mira a través de la cámara. En el argot cinematográfico se conoce como cámara subjetiva. Entonces, la cámara toma el papel del personaje y así se tiene la misma visión del relato.

96

2. Ocularización interna secundaria: ahora bien, si un personaje tiene la mirada subjetiva anterior pero le sucede un contraplano en continuidad o en *raccord* con el plano precedente, estamos en presencia de una ocularización interna secundaria, que lo establece el montaje y nos indica que el plano subsiguiente es continuación del anterior, por lo tanto, la mirada es del personaje pero con sucesión de planos diferentes. En *La ventana indiscreta* (*The Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954) se puede apreciar este tipo de mirada, en la que se evidencia el voyerismo del fotógrafo L. B. Jefferies (James Stewart), quien mira a través de unos binoculares a sus vecinos, entre ellos a un asesino.

3. Ocularización cero: si vemos que solo es la cámara la que muestra y no hay ninguna relación o identificación con el personaje, nos encontramos con una ocularización cero. Se trata de ese gran imaginador o *nobody's shot*³³ que muestra el relato. Esta ocularización puede presentarse de varias maneras: a) la cámara tiene esa presencia imperceptible de mostrar el relato sin que el espectador se dé cuenta de que el significante existe o que se trata de una película. Se busca borrar todo indicio de artificialidad. Es el caso más frecuente del cine, en general; b) la cámara realiza movimientos con tal auto-

32 André Gaudreault y François Jost. *El relato cinematográfico. Cine y narratología* (Barcelona: Paidós Comunicación, 1990): 144.

33 Gaudreault y Jost, *El relato cinematográfico*, 144.

nomía que no se pueden relacionar con ningún personaje, sino que son muestras de las habilidades técnicas de la producción (escena final del *Reportero* (*The Passenger*, Michelangelo Antonioni 1975)) o desplazamientos de cámara que los podría asumir un personaje pero no está presente en la escena (secuencia inicial de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1942)); c) el emplazamiento de cámara remite solo a cuestiones estilísticas del director como los contrapicados de Welles o los 'desencuadres' de Godard.³⁴ Almodóvar ha utilizado varios planos 'extravagantes' que remiten a este tipo de ocularización: coloca la cámara en el interior de una máquina de escribir para observar al personaje que escribe, ¿qué significa o qué sentido tiene este tipo de plano?

4. Ocularización directa: ¿Qué sucede si el personaje mira a la cámara? Se rompe la ilusión cinematográfica y se quiebra la cuarta pared. Esto da la impresión de que el personaje ausculta al espectador, lo increpa y hace consciente su presencia dentro de la sala cinematográfica. Esta mirada lo aleja de su comodidad como público y lo hace reflexionar sobre la construcción del sentido del filme. Jean-Luc Godard utiliza este tipo de ocularización para perturbar a la audiencia y distanciarla del placer adormecedor del cine. También, podemos encontrar miradas directas al espectador que están vinculadas con el estado de ánimo del personaje, que pertenecen al relato, pero de igual manera sugestionan al público.

En el filme *El Rey Charles, el sucesor* (*King Charles III*, Rupert Goold, 2017) el recién coronado monarca del Reino Unido (Tim Pigott-Smith) en varias ocasiones se dirige al espectador para contarle sobre su ansiado deseo de convertirse en el mejor rey, así como su firme posición de no ir en contra de sus principios sobre la libertad de prensa. En tanto que su nuera, Kate (Charlotte Riley), hace lo suyo para confesarle al público sobre su deseo irrestricto de llegar al trono a expensas de su suegro. Ambos testimonios tienen la función de velarle a la audiencia las relaciones de poder y ambición en la corte inglesa. Esta estrategia discursiva lo increpa a que transite por los derroteros de la realeza y se cuestione el *status quo* establecido. Al alejar al espectador del entretenimiento, reflexiona, de manera consciente, sobre el relato con el objetivo de dejar plasmado un cuestionamiento.

34 Ibid.

Por lo general, las producciones cinematográficas utilizan la ocularización cero, que borra todo indicio de artificialidad del séptimo arte y así conmovier de manera eficaz al espectador. En *El Arca Rusa* ocurre la ocularización interna primaria, que se alterna por momentos con la ocularización directa cuando Europa (Serguéi Dreiden) mira y le habla a ese personaje misterioso y anónimo (Alexander Sokurov) que recorre el Museo El Hermitage, configurado mediante la cámara, pero en realidad mira al espectador y quiebra así la cuarta pared. El carácter onírico del relato justifica que haya movimientos de cámara inusuales que convierten la mirada —la cámara— en ocularización cero u ocularización directa.

Auricularización

Así como existe la ocularización relacionada con la imagen vista y mostrada, también se hace importante establecer su equivalente con respecto al sonido, es decir, lo que escuchan los personajes y lo que deja escuchar la banda sonora. Hay varios tipos de auricularización:

98 a) la interna secundaria remite a que lo que escucha el personaje es lo mismo que escucha el espectador; por ejemplo, cuando un personaje escucha música a través de unos audífonos, la escucha es la misma para ambos receptores. También se conoce como música diégetica; b) la interna primaria ocurre cuando el sonido es acusmático y por lo general se utiliza por cuestiones dramáticas o narrativas; por ejemplo, un personaje que se encuentra bajo los efectos de una droga y no logra oír con claridad su entorno, todo lo escucha de manera confusa, con reverberación y lentitud; c) la cero se establece por cuestión de estilo. Esta auricularización no pertenece a la diégesis del relato, es extradiégetica. La música que se coloca para ilustrar o contrastar la imagen, que no provenga de ningún elemento contenido en la puesta en escena, se considera auricularización cero, ya que se coloca a voluntad del autor de la obra y no pertenece a la diégesis. Jean-Luc Godard en *El desprecio* (*Le mépris*, Francia, 1963), *Alphaville, una extraña aventura de Lemmy Caution* (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965), *De nombre Carmen* (*Prénom Carmen*, 1983), utiliza la banda sonora con el objetivo de cuestionar al espectador sobre el hecho cinematográfico. El sonido sale y entra en escena sin justificación alguna o sin motivos

dramáticos. Recordemos que a Godard no le interesa el cine como entretenimiento sino como medio de reflexión y experimentación con el lenguaje. En *Banda aparte* (*Band à part*, Jean-Luc Godard, 1964), tres amigos bailan pero luego la música desaparece sin mayor 'justificación'³⁵ y el baile continúa; o en otro filme del mismo director, *Alpha-ville...*, al inicio de la película, algunos efectos sonoros: el ambiente del hotel y la música diegética de la habitación desaparecen en ocasiones o no se escuchan algunos efectos, para mostrar el hablante implícito y su posición política con respecto a los sistemas autoritarios que son arbitrarios y autocráticos de la misma forma como lo es la banda sonora en esa secuencia: autocrática y autoritaria, que no responde a ninguna lógica. Otro ejemplo de auricularización cero, pero utilizada de manera dramática, sucede en *Ciudadano Kane* en el momento en que Kane (Orson Welles) sale del mitin con su esposa, Emily Monroe (Ruth Warrick), quien le comenta que deben hablar. El ambiente de continuidad exterior-calle-noche-bulliciosa baja tanto de intensidad que los aísla del lugar para crear un contexto de intimidad y ella le dice que ha descubierto su infidelidad. El ambiente se vuelve connotativo, porque luego de denotar un entorno ruidoso de calle se transforma en un ambiente íntimo, propicio para la ocasión.

Asimismo, Buñuel utiliza la auricularización cero para subrayar con ironía algún aspecto vinculado con los sistemas de poder o las clases sociales, en particular la burguesía. El cine siempre le ha dado relevancia a la inteligibilidad de la palabra como manera de establecer la comunicación entre los personajes. No obstante, el enmascaramiento de las voces también puede contribuir con reforzar las relaciones entre ellos. En *El discreto encanto de la burguesía* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, Luis Buñuel, 1972) el director aragonés utiliza el ambiente de las locaciones para bloquear la comunicación entre los personajes, tal es el momento cuando Don Rafael, el embajador de Miranda (Fernando Rey) y la terrorista (María Gabriella Maione) discuten sobre Mao Tse-Tung, pero su argumento se hace ininteligible cuando el ambiente de ciudad envuelve las voces, genera incomunicación y, sin embargo, a ellos no les importa porque la conversación continúa sin inmutarse.

35 Coloco 'justificación' entre comillas, porque Godard siempre está retando al espectador a que reflexione sobre la ilusión que provee el cine y deje de concebirlo como mero espectáculo para convertirlo en un hecho social. Para él, un travelling puede contener una denuncia implícita.

El narrador implícito nos da muestra que hay asuntos a los que no hay que prestarles atención, en este caso, al comunismo. Otro instante similar ocurre cuando el Ministro del Interior (Michel Piccoli) increpa al comisario Délecluze (François Maistre) a que deje en libertad a sus compañeros diplomáticos. El sonido de las teclas de una máquina de escribir entorpece tanto el diálogo que la conversación se hace incomprendible. Acá podríamos afirmar que cualquier asunto relacionado con la burguesía es tan fútil que no merece la pena escucharlos; y esto lo marca la auricularización cero.

100 Hasta acá expongo esta herramienta para el análisis narratológico cinematográfico que permite dilucidar las relaciones entre dichas nociones. Esta modalidad de estudio es útil, primero porque da cuenta de cómo funciona la estructura del relato y segundo porque hace que el análisis se apegue a la estructura, que el estudio sea confiable y lo aleje de los comentarios que conceden un análisis impresionista, subjetivo o personal. Aunque traté de adjudicarle un significado a cada noción y su funcionamiento en la construcción del sentido, debo resaltar que este tipo de análisis se debe acompañar de otro estudio para complementar lo que la narratología ayudó a desentrañar. A esta pesquisa, enfocada en el ámbito estructural habrá que brindarle sentido u otorgarle significado para que el mensaje del filme cobre una significación en la teoría cinematográfica.

Referencias bibliográficas

- De León Alonso, Rosario. *Apuntes de Narratología*. (2002). Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Galve De Martín, María Dolores. *Relato y temporalidad. Estudio de Lucas, sus hospitales (II) de Julio Cortázar*. (1990). Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Gaudreault, André y Jost, François. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. (1990). Barcelona: Paidós Comunicación.
- Genette, Gérard. *Figures III*. (1972). Paris, Éditions du Seuil.
- . *Nouveau discours du récit*. 1983. Paris, Éditions du Seuil.