

La narratología audiovisual como método de análisis

Autoría



Efrén Cuevas Álvarez

Profesor Titular de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra. Master of Arts (Cinema Studies) por New York University y Doctor en Comunicación por la Universidad de Navarra. Entre sus publicaciones, cabe destacar la monografía *Elia Kazan* (Cátedra, 2000) y la coedición de los libros bilingües *El hombre sin la cámara: El cine de Alan Berliner* (2002) y *Paisajes del yo: El cine de Ross McElwee* (2009). Su investigación se ha centrado en tres áreas: narratología audiovisual; documental autobiográfico y cine doméstico; y realismo y representación en medios audiovisuales. En la actualidad está dirigiendo un proyecto de investigación en esta última área.

Sumario

Abstract

Introducción

1. Temporalidad

1.1. Orden

1.2. Velocidad

1.3. Frecuencia

2. Focalización

2.1. Focalización en Gérard Genette

2.2. Aplicación a los relatos audiovisuales

3. Narración delegada

3.1. La cuestión del narrador en los relatos audiovisuales

3.2. Narración delegada. Tipología

Referencias bibliográficas

ABSTRACT



Esta lección pretende desarrollar una visión sintética, al tiempo que útil para el análisis, de la metodología propuesta por la narratología en el ámbito audiovisual. Para ello se parte del trabajo de Gérard Genette en literatura, simplificando sus propuestas cuando resulten de escasa eficacia analítica en el medio audiovisual, o ampliándolas, en el caso de que este medio plantee opciones no existentes en literatura.

El trabajo arranca con una breve reflexión acerca del alcance analítico de la propuesta narratológica. Tras esa introducción, se aborda, siguiendo de modo flexible el esquema planteado por Genette, el estudio de los relatos audiovisuales en tres apartados: temporalidad, focalización y narración delegada.

Palabras clave: narratología, temporalidad, focalización, narrador, cine, televisión, Genette

INTRODUCCIÓN

Entre las diversas metodologías de análisis de los relatos audiovisuales, la narratología se ha convertido desde los años ochenta en un enfoque consolidado y de resultados contrastados. Este artículo pretende realizar una exposición sintética del instrumental analítico que proporciona la narratología aplicada a los relatos audiovisuales. Esta aplicación resulta igual de eficaz con independencia de su soporte (cine, televisión, internet) y su carácter (ficción, no-ficción, publicidad), aunque en nuestro caso se ejemplificará con largometrajes de ficción, por un sencillo criterio práctico, al ser estas obras más accesibles y conocidas.

La narratología surge en el ámbito literario, ya en los años setenta, impulsada por diversos estudiosos entre los que cabe destacar a Gérard Genette, quien en 1972 publica su influyente análisis de *En busca del tiempo perdido* en "Discurso del relato", dentro del libro *Figuras III*, trabajo que revisará en 1983 en *Nouveau discours du récit*. Numerosos estudiosos -como Seymour Chatman o Mieke Bal, por citar dos autores traducidos al castellano- han aportado también sus propias metodologías, en parte coincidentes con la de Genette. No obstante, parece acertado afirmar que el paso del tiempo ha confirmado la propuesta genettiana como la más completa y fecunda, por lo que aquí asumiremos su propuesta como falsilla para el análisis audiovisual. Esta apuesta se confirma cuando se repasan las diversas propuestas de traslación del análisis narratológico literario al ámbito audiovisual, entre los que destacan los

trabajos de André Gaudreault y François Jost, que también asumen a Gérard Genette como punto de partida.

Cabe señalar, antes de entrar en el desglose de esta metodología, dos advertencias previas. En primer lugar, en un plano más bien obvio, conviene recordar que el enfoque narratológico genettiano ofrece un detallado instrumental analítico que, por lo tanto, resulta fecundo cuando se estudian obras con una estructura narrativa compleja. Esto no quiere decir que no resulte adecuado para obras de consumo popular, especialmente en el panorama audiovisual contemporáneo, en donde se observa una creciente complejidad narrativa en obras con clara vocación popular, con ejemplos como ¡Olvídate de mí! (Eternal Sunshine of the Spotless Mind), la recientemente oscarizada *Slumdog Millionaire* o la conocida serie televisiva *Perdidos* (Lost). (1)

Una segunda precisión, de mayor calado, que aquí señalaremos de modo sumario, se refiere al alcance interpretativo de la narratología genettiana. Se entiende que esta metodología tiene una vocación de análisis formal, centrada específicamente en las estructuras narrativas del relato. Dicho análisis no tiene, por tanto, vocación exhaustiva, sino más bien instrumental, como medio para desentrañar el sentido de la obra. Habrá ocasiones, como en películas como *Memento* o *Big Fish*, en las que la propia estructura narrativa esté tan imbricada en el sentido global de la obra que de su estudio narratológico se obtendrán de modo casi inmediato conclusiones más amplias sobre el sentido de la obra (2). En la mayoría de las ocasiones, sin embargo, el análisis narratológico servirá para esclarecer aspectos significativos de la obra, pero que necesitarán otros enfoques complementarios para ahondar de modo apropiado en el sentido de la obra.

Genette no era ajeno a las limitaciones de su propuesta, que partía de la tradición estructuralista más en boga en aquella época. A pesar de que se mostró reacio en su estudio de *En busca del tiempo perdido* a emprender tareas interpretativas a partir del análisis narratológico, él mismo no se planteó como incompatibles ambos enfoques, como se desprende de esta cita de carácter programático en la que aborda el papel del estructuralismo en la crítica literaria: "La relación que une estructuralismo y hermenéutica podría ser no de separación mecánica y de exclusión, sino de complementariedad (...). Desplegarían así significados complementarios y su diálogo sería más fecundo" (1966: 161) (3). El trabajo posterior de Genette no desarrolló ese postulado, lo que le hizo acreedor de las críticas que se han realizado a los estudios de corte estructuralista, incapaces de trascender la inmanencia del texto.

Este tipo de críticas han sido formuladas con especial clarividencia por Paul Ricoeur, quien ha reprochado a Genette ese reduccionismo, tomando como punto de partida el propio análisis de *En busca del tiempo perdido*, en donde, según él, se encuentran apuntados numerosos elementos que se resisten a ser encorsetados en un molde estructuralista. Para Ricoeur el estudio formal de las técnicas narrativas nos lleva a "una inteligencia más aguda de la experiencia del tiempo perdido y recobrado" y es esa experiencia la que otorga a las técnicas narrativas su significación y su objetivo (1987, vol. II: 156). Ricoeur reivindica esa experiencia -ficticia- de un "tiempo vivido" y se pregunta "si, para preservar la significación de la obra, no hay que subordinar la técnica narrativa al objetivo que lleva al texto más allá de sí mismo, hacia una experiencia, fingida, sin duda, pero no obstante irreductible" a ese "simple juego con el tiempo" del que habla Genette; una cuestión ésta -continúa Ricoeur- que "la narratología, por decreto y ascesis de método, excluye" (1987, vol. II: 157). La propuesta narratológica que aquí se plantea asume la necesidad de esa primera etapa explicativa que llega de la mano del análisis narratológico entendido en su sentido más estricto, etapa con la que se logra, según Ricoeur, "desentrañar la estructura, es decir, las relaciones internas de dependencia que constituyen lo estático del texto" (1986, vol II: 156). Sin embargo, coincidimos también con Ricoeur en que esa explicación, siguiendo su terminología, debe ir acompañada y envuelta por la interpretación, que nos ayuda a "tomar el camino de pensamiento abierto por el texto, meterse en camino hacia el horizonte del texto" (1986, vol II: 156).

Una vez abordadas las dos precisiones mencionadas, afrontamos ahora el estudio de la metodología narratológica, a partir del esquema propuesto por Genette en "Discurso del relato". El autor francés asume como punto de partida la tesis de que todo relato puede ser considerado como la expansión de una forma verbal, por lo que propone su estudio siguiendo las categorías de tiempo, modo y voz (1989: 85-87), en una reformulación de la división realizada por Todorov en "Les catégories du récit littéraire". Según esto, se ha dividido este trabajo en tres epígrafes que se corresponden de modo genérico con las propuestas de Genette. El primero trata de la temporalidad del relato; el segundo aborda los asuntos relacionados con la focalización; y el tercero trata de los narradores delegados. Como se irá detallando a continuación, esta propuesta adoptará la metodología genettiana como falsilla, pero con las necesarias adaptaciones requeridas por el medio audiovisual. Además se primará el criterio de eficacia analítica, que llevará a prescindir de parte del aparato analítico genettiano, en aras de una mayor simplificación del método que redunde en un análisis más apropiado de los rasgos específicos de las obras audiovisuales. En el mismo sentido, con frecuencia la terminología genettiana se reemplazará por otra similar de comprensión más intuitiva, siempre que su sentido no resulte desvirtuado por el cambio.

(1) Para un análisis narrativo de ¡Olvídate de mí!, cfr. Matthew Campora, "Art cinema and New Hollywood: multiform narrative and sonic metalepsis in *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*", *New Review of Film and Television Studies*, vol. 7, nº 2, junio 2009, pp. 119-131. [Disponible por suscripción en este enlace.](#)

(2) Para un análisis narratológico de *Memento*, cfr. mi artículo "Christopher Nolan visto desde Gerard Genette: análisis narratológico de *Memento*" *ZER*, vol. 10, n. 18, mayo 2005, pp. 183-198. [Consultable aquí.](#)

(3) Por las mismas fechas, Mikel Dufrenne realizaba un comentario similar, atento al posible reduccionismo de los estudios estructuralistas, a los que les otorgaba validez como una primera etapa del análisis: "No ponemos en duda que el estructuralismo pueda ofrecer un primer acceso al sentido, y desde ese punto de vista es irremplazable cuando el sentido se sustrae a un examen inmediato" ("Estructura y sentido. La crítica literaria", en José Sazbón (ed.), *Estructuralismo y literatura*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970, p. 213. Traducido de *Revue d'Esthétique*, 20, 2-3, 1967). Dufrenne reivindica la complementariedad del formalismo estructural con una fenomenología del sentido, que recogería "los problemas del sentido y de la subjetividad" que el estructuralismo dejaba fuera (215).

1. TEMPORALIDAD

Si el trabajo de Gérard Genette constituye un punto de referencia obligado de todo estudio narratológico, es en relación con la temporalidad narrativa en donde la metodología genettiana ha alcanzado un mayor grado de consenso, como se puede observar en el ámbito literario en las obras de Mieke Bal, Seymour Chatman o Slomith Rimmon Kenan. En el medio audiovisual este enfoque ha recibido también una amplia aceptación, como se comprueba al revisar los trabajos de Gaudreault y Jost, así como los de David Bordwell, André Gardies, Brian Henderson o José A. Pérez Bowie. Resulta especialmente significativo en Bordwell, que reconoce sin

reparos la validez del análisis genettiano de la temporalidad, a pesar de las diferencias que les separan en la definición de las categorías básicas del discurso narrativo: "Las categorías de Genette acerca de las relaciones temporales son útiles para las relaciones entre la narración (argumento más estilo) y la historia narrada (historia), afortunadamente para mí, pues el discurso de Genette sobre el tiempo es uno de los triunfos de la poética contemporánea" (343).

Para abordar la temporalidad narrativa, Genette realiza una primera distinción fundamental entre relato e historia. Por "relato" entiende los acontecimientos tal y como se presentan al espectador, mientras que la "historia" hace referencia al tiempo "ideal" de lo contado, un tiempo ordenado cronológicamente, que tiene que ser reconstruido por el receptor de acuerdo con los datos que nos aporta el relato. Para el estudio de la temporalidad del relato en relación con la historia, Genette recurre a tres coordenadas -orden, velocidad (4) y frecuencia-, que revisamos ahora para aplicarlas a los relatos audiovisuales.

(4) En *Nouveau discours du récit* Genette sustituye el término "duración", que había empleado en *Figuras III*, por el de "velocidad", que parece adaptarse mejor también al caso audiovisual.

1.1. ORDEN

En este apartado se estudian las anacronías, "formas de discordancia entre el orden de la historia y el del relato" (1989: 91-92), que por lo general son vueltas al pasado o idas al futuro. Para su definición, Genette recurre a la distinción previa de dos conceptos: el alcance y la amplitud (1989: 131-137). El alcance se define como la distancia temporal, hacia el pasado o hacia el futuro, respecto del presente del relato; la amplitud, como la duración o tiempo de la historia que abarca esa anacronía. En esta primera división, Genette omite los casos de simultaneidad de las acciones, debido posiblemente a su menor presencia en el campo novelístico. Gaudreault, sin embargo, les dedica una atención específica, pues para el medio audiovisual constituye un posible modo de organizar el material narrativo. En este contexto, Gaudreault (1995: 122-123) distingue cuatro posibles modos de recoger acciones simultáneas en los relatos audiovisuales: a) la copresencia de esas acciones dentro de un mismo plano, ya sea filmando con técnicas de profundidad de campo o utilizando planos de larga duración en los que cabe también el movimiento de la cámara; b) la copresencia de esas acciones en el mismo cuadro, mediante técnicas como la superimpresión o la pantalla dividida; c) la presentación de esas acciones simultáneas de forma sucesiva; d) el montaje alterno de las acciones simultáneas, que supone una complicación del tercer caso.

Retornando al esquema de Genette, abordaremos en primer lugar el estudio de las vueltas al pasado. Genette las denomina con el término *analepsis*, y las clasifica en primer lugar según su amplitud. Tendremos entonces *analepsis* externas cuando su amplitud total se sitúe fuera del relato primario o relato marco (5) ; y *analepsis* internas, cuando su amplitud total se sitúe dentro del relato marco. Se entiende, por el contexto, que el concepto de relato marco hace referencia a la parte del relato que se presenta como situado en el tiempo presente, frente al cual el relato puede avanzar o retroceder. En el medio audiovisual, suelen predominar las vueltas al pasado externas, utilizadas para recuperar acontecimientos pasados que explican la situación presente, hasta el punto de constituir en ocasiones el cuerpo principal del relato, como ocurre de modo extremo en casos como *Titanic* o *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*).

En relación con el contenido de esas vueltas al pasado, serán *heterodiegéticas* si desarrollan una línea de la historia distinta de la del relato marco, y *homodiegéticas* si la línea de la historia que desarrollan coincide con la del relato marco. En este último caso, las *analepsis* pueden ser *completivas* o *repetitivas*. Las *completivas* vienen a rellenar una *elipsis* presente con anterioridad en el relato, aunque también pueden rellenar *paralipsis* (acontecimientos que el relato no omite explícitamente, sino que evita, pasando "junto" a ellos). Las *analepsis* repetitivas, de extensión narrativa breve, tratan acerca de acontecimientos ya relatados. Pueden tener distinto valor: evocación o nostalgia del tiempo pasado, verificación retrospectiva, modificación de algo ya contado y cuyo significado se había manipulado o mantenido en suspenso inicialmente. En el ámbito audiovisual, la distinción entre vueltas al pasado *heterodiegéticas* y *homodiegéticas* resulta bastante superflua, pues la economía narrativa del medio audiovisual suele impedir la presencia de vueltas al pasado que no tengan que ver con el relato marco. Sí que tiene más relevancia, sin embargo, la distinción entre vueltas al pasado *completivas* y *repetitivas*.

En esta clasificación no se recoge, como es evidente, la naturaleza propia de los relatos audiovisuales, que nos obliga a introducir una ulterior clasificación que distinga las vueltas al pasado que utilizan la imagen, el sonido o ambos. Cabría considerar como vuelta al pasado el caso de un personaje que comienza a relatar en el presente del relato un hecho del pasado, sin que la imagen y el sonido se trasladen a ese tiempo, utilizando sólo el registro verbal. No obstante, lo habitual cuando se habla de "vuelta al pasado" en un relato audiovisual es referirse a la situación en la que tanto la banda visual como la sonora se trasladan al pasado, dando lugar a una escena distinta, (lo que en inglés se denomina *flashback* (6)). También cabe que se traslade sólo la imagen al pasado, mientras continúa la música o un narrador en off en el presente del relato, con lo que tendríamos una vuelta al pasado visual; y viceversa, mantener la imagen en el presente, mientras la banda sonora recupera sonidos o palabras que ocurrieron en un tiempo pasado, en lo que se sería una vuelta al pasado sonora.

En el caso de las idas al futuro, que Genette denomina *prolepsis*, se aplica la misma clasificación utilizada para las vueltas al pasado, teniendo en consideración que tanto en literatura como en los medios audiovisuales la presencia de esta figura es mucho menos frecuente. Tendremos, por tanto, idas al futuro externas cuando la historia avanza hasta un tiempo situado fuera del relato marco. En esta categoría se podrían situar en cierto modo los epílogos que en ocasiones cierran un relato literario o audiovisual, en donde se nos cuentan brevemente acontecimientos sucedidos en el futuro, tras la conclusión del relato, lo cual puede tener su lógica si se trata de historias basadas en hechos reales. Al margen de este uso es difícil pensar en la posibilidad de que un relato audiovisual contenga idas al futuro externas de carácter audiovisual en sentido estricto, en la medida en que el relato marco "acaba" antes y por lo tanto, resultará muy complicado saber si esa aparente ida al futuro va a ocurrir de hecho más tarde o se trata sin más de procesos mentales como sueños, alucinaciones o imaginaciones. Este sería el caso, por ejemplo del final de *Arizona Baby*, en donde el protagonista se "imagina" lo que sería su vida en el futuro. Ello no quiere decir que sea imposible este tipo de situaciones narrativas, pero con frecuencia los ejemplos se ciñen a relatos estructurados en torno a cambios temporales imposibles en la vida real, como ocurre con el prólogo de *Terminator 2*.

Las idas al futuro internas, por su parte, se dan cuando la historia se adelanta hasta un punto situado dentro del relato marco. Este tipo tiene una mayor cabida en el medio audiovisual cuando tienen carácter repetitivo. Las idas al futuro de carácter *completivo* son poco

habituales, pues pueden generar una excesiva perplejidad en el espectador. Las repetitivas, sin embargo, son algo más frecuentes, en cuanto que son utilizadas con carácter de anuncio o anticipación: se nos adelanta brevemente algo que luego veremos repetido en su marco temporal correcto y normalmente de un modo más detallado. En las últimas décadas se observa una mayor presencia de esta figura, sobre todo como apertura del relato, incluso antes de que aparezcan los títulos de crédito.

(5) "Relato primario" es el término que Genette propone en *Nouveau discours du récit* (20). Javier de Navascués propone una variación terminológica, "relato marco", que aquí utilizaremos preferentemente (cfr. Adán Buenosayres, *una novela total. Estudio narratológico*, EUNSA, Pamplona, 1992, p. 97).

(6) Para un estudio más detallado de este fenómeno, véase Maureen Turim, *Flashbacks in Film: Memory and History*. Turim reconoce la validez de la metodología genettiana, aunque considera innecesaria la adopción de su terminología, aun a riesgo de acercar su análisis a lo que parecería una mera descripción (cfr. pp. 8-10).

1.2. VELOCIDAD

Bajo el epígrafe de velocidad, Genette estudia la relación entre la duración de la historia y la longitud del relato. Traducido al medio audiovisual, la velocidad resultará de la relación entre duración de la historia y duración del relato, pues en el relato audiovisual sí que existe una duración temporal. Al igual que en la literatura, esa relación no se mantiene constante a lo largo del relato, por lo que nos encontramos con diferentes movimientos narrativos: sumario, pausa, elipsis y escena (7).

La escena es el movimiento habitual en literatura y aún más en el medio audiovisual. En este primer caso, el tiempo de la historia y el del relato coinciden ($TH=TR$), algo que en sentido estricto se produce siempre que nos encontramos dentro de los límites del plano (segmento audiovisual comprendido entre dos cortes), a no ser que se produzca una discordancia entre la velocidad de grabación y la de proyección.

La elipsis constituye el otro movimiento básico del relato audiovisual; en él, el tiempo de la historia es variable y el del relato es cero ($TH=n$, $TR=0$). En la literatura también resulta muy frecuente, aunque compite en importancia con el tercer movimiento narrativo, el sumario, muy propio de los segmentos dominados por la figura del narrador. En el medio audiovisual, la elipsis es una figura utilizada de modo constante, si bien suele pasar desapercibida para el espectador, que asume esos saltos temporales como necesarios para la economía del relato. No obstante, en ocasiones la elipsis puede adquirir un protagonismo propio, como ocurre en películas como *El sur* o *La vida es bella* (*La vita è bella*), ambas estructuradas temporalmente en dos mitades claramente separadas por una elipsis de factura formal muy lograda.

En el sumario se produce una aceleración del relato, con una compresión de los acontecimientos de la historia en el nivel del relato (tiempo de la historia mayor que tiempo del relato; $TH>TR$). En el medio audiovisual, aún más que en literatura, este tipo de movimiento se plantea como elemento de transición entre dos secuencias y es utilizado para proporcionar gran cantidad de información en poco tiempo del relato. Con frecuencia estos sumarios se encuentran asociados a la presencia de un narrador en off. Su ejemplo más arquetípico lo constituyen las secuencias de montaje, en las que se condensa en un breve segmento narrativo una serie de acontecimientos a través de un montaje rápido, acompañado de algún tipo de recurso (calendarios, fechas sobrepuestas, voz en off) que indique el paso del tiempo.

El cuarto movimiento, la pausa, presenta mayores dificultades de traslación al medio audiovisual, debido a la peculiar dimensión temporal de este medio. Genette lo define en literatura como aquel en donde el tiempo de la historia es cero y el del relato n ($TH=0$, $TR=n$); y lo refiere fundamentalmente a las pausas descriptivas, aquellos momentos en que el narrador se para a describir algo, a expensas de la progresión narrativa de los acontecimientos (8). El problema que plantea su aplicación al medio audiovisual está muy bien definido por Brian Henderson:

La descripción plantea especiales problemas para el análisis fílmico porque todo plano tiene una función descriptiva (...). Al mismo tiempo, ningún plano es enteramente descriptivo, por lo que no puede haber una pausa descriptiva auténtica, porque el tiempo fijo de visionado del filme le da también una dimensión dramática. Incluso si no ocurre ninguna acción en este plano o en esta escena, el tiempo dedicado a ellos construye expectativas para la acción que vendrá; son también tics del reloj dramático. (10)

Con todo, es verdad que también en los relatos audiovisuales se pueden encontrar momentos en los que predomina la función descriptiva, en especial en los momentos iniciales del relato. En este sentido, el caso más cercano a la definición genettiana se daría en aquellos segmentos en los que un narrador nos describe imágenes en donde no parece ocurrir nada, en donde sólo se nos muestran personas o ambientes.

André Gaudreault, a partir de esta clasificación, introduce un quinto movimiento, la dilatación, en el que el tiempo de la historia sería menor al del relato (TH menor que TR), al contrario de lo que ocurriría en el sumario (1995: 128-129). Como ejemplo, cita la secuencia final de *La huelga*, en donde se combina la masacre de los obreros con la degollación de unos bueyes, suceso éste completamente ajeno a la historia y uno de cuyos efectos es la dilatación del tiempo del relato. Se trata de un fenómeno similar al que Genette también introduce en *Nouveau discours du récit* al hablar de la digresión reflexiva. Este nuevo tipo había sido omitido de la clasificación inicial, pues en sentido estricto no constituye una modulación del relato, sino otro tipo de discurso, de naturaleza no narrativa, que se podría introducir en este apartado como un quinto movimiento diferente de los cuatro ya mencionados.

Otra característica específica del medio audiovisual, significativa en el estudio de la temporalidad, es la posible variación en la velocidad de grabación y reproducción de imágenes y sonidos. Este asunto genera tres fenómenos -el congelado de imágenes, la cámara lenta y la cámara rápida- que merecen una breve consideración (9). El primero de ellos nos remitiría de nuevo a la pausa narrativa ya mencionada, cuestionando de algún modo la argumentación de Henderson. No obstante, las razones de este autor continúan siendo válidas, pues no hay que olvidar que cuando una imagen se "congela", lo que se "para" es la banda visual (Henderson, 10), mientras la banda sonora continúa su curso, ocupada normalmente por algún narrador en off, que utiliza estos segmentos para describir o comentar esa imagen o situación. En el segundo de los casos -cámara lenta- estaríamos ante un

fenómeno de dilatación del tiempo del relato muy particular, restringido a momentos muy concretos del relato. Al contrario ocurre con la cámara rápida, en donde se produce una condensación del tiempo del relato respecto a su duración real, en lo que constituiría un tipo muy particular de sumario.

(7) En el medio audiovisual cabe la posibilidad de que la duración de la historia y del relato sean iguales, cuando una obra conste de un sólo plano. Este fenómeno sólo se encuentra en sentido estricto en algunos cortometrajes de los primeros años del cine y en alguna película experimental, como las realizadas por Andy Warhol a comienzos de los años sesenta (Eat, 1963; Sleep, 1963; Empire, 1964). Una excepción notable la constituye La soga (Rope, 1948), dirigido por Alfred Hitchcock, en donde también se recurre a la misma técnica. Con todo, estos últimos filmes tenían que recurrir al menos a una forma mínima de montaje para unir los distintos rollos utilizados.

(8) En *Nouveau discours du récit* (24-25), Genette matizará que esa adscripción del valor descriptivo a la pausa no implica que toda descripción conlleve necesariamente una pausa narrativa, sino simplemente lo contrario: que parece que toda pausa narrativa en literatura lleva pareja una función descriptiva.

(9) Al hablar de cámara lenta y rápida -o de expresiones equivalentes como imagen ralentizada o acelerada-, no estamos definiendo el modo en que se obtienen esas imágenes, sino su apariencia final. Como es de todos sabido, unas imágenes ralentizadas se consiguen con su grabación a una velocidad superior a la que luego va a ser proyectada. Y viceversa, unas imágenes aceleradas se consiguen al ser grabadas a una velocidad menor de la que luego se va a utilizar en su proyección.

(10) Como es evidente, la banda visual tampoco se "para" en sentido físico, sino que se recurre a la repetición del mismo fotograma, eliminando el movimiento dentro de la imagen proyectada.

1.3. FRECUENCIA

Al estudiar la frecuencia se compara el número de apariciones de cada acontecimiento en la historia y en el relato. Así Genette destaca tres de las cuatro posibles combinaciones. La primera es el relato singulativo: lo que ocurre una vez en la historia aparece una vez en el relato. Es el caso más frecuente tanto en la literatura como en el medio audiovisual. El segundo caso es el relato repetitivo: lo que ocurre una vez en la historia se cuenta *n* veces en el relato. Ya no es tan frecuente, aunque se produce, por ejemplo, cuando existen vueltas al pasado de carácter repetitivo.

El tercer y último caso, el relato iterativo, reclama una atención particular por parte de Genette, debido a su propia complejidad y la importancia que tiene en la obra de Proust. Se trata del caso en el que varios acontecimientos de la historia se sintetizan, en lo que tienen de análogo, en uno solo en el nivel del relato. No se trata de contar uno que haga las veces de los demás, pues eso sería un uso paradigmático del relato singulativo, sino de sintetizar en un sólo acontecimiento -en el nivel del relato- un número de ellos que presenten una recurrencia y una regularidad en la historia, haciendo explícita esa regularidad en el relato ("cada mañana..."). Para mostrar esa regularidad, el lenguaje literario se apoya en el uso del pretérito imperfecto, acompañado habitualmente por indicadores temporales que muestren esa regularidad.

El problema que plantea el relato iterativo en el medio audiovisual reside en lo que Jost define como el carácter imperfectivo de la imagen cinematográfica, que por su propia naturaleza siempre muestra los hechos según están transcurriendo, subrayando de este modo la singularidad del acontecimiento mostrado (1995: 111). Con todo, el relato audiovisual puede acercarse a una presentación temporal de carácter iterativo a través de una puesta en escena que subraye una regularidad, si bien tiene que recurrir al lenguaje verbal para conseguir ese efecto iterativo sin ambigüedades. A través de las palabras de narradores en off o de los propios personajes se pueden introducir en el relato los marcadores de regularidad que requiere el relato iterativo, salvando así el escollo que presenta la naturaleza del medio audiovisual (11).

(11) Sobre el relato iterativo en el cine, cfr. también B. Henderson, "Tense, Mood, and Voice in Film (Notes after Genette)", pp. 11-12; y Marsha Kinder, "The Subversive Potential of the Pseudo-Iterative". Henderson realiza una interesante exposición sobre la posibilidad de fragmentos de naturaleza iterativa en el cine, tomando como ejemplo la apertura de *Qué verde era mi valle* (How Green Was My Valley). En esa apertura se nos describe un día típico en la población minera en la que transcurre la acción, con la ayuda de una voz en off (del protagonista ya adulto) que permite inferir la tipicidad de ese día, por encima del carácter aparentemente singulativo de las imágenes (los mineros saliendo de la mina, cobrando, etc.). Kinder, por su parte, amplía en exceso el concepto de iteración en el cine, asociándolo a nociones de tipicidad propias de las convenciones que definen los géneros cinematográficos.

2. FOCALIZACIÓN

Las cuestiones de focalización están encuadradas, dentro del sistema genettiano, en los asuntos que este autor estudia bajo el epígrafe de "modo". Antes ha tratado sobre la "distancia", asunto que le ha llevado a terciar en el debate acerca del carácter mimético o diegético -de acuerdo con la terminología platónica- de la narración. Este debate, al que tampoco es ajeno el relato audiovisual, se encauza por unos derroteros muy específicos en el medio literario, en su articulación de los "relatos de palabras" y "relatos de acontecimientos" (1989: 222-241), que remite a asuntos de limitada aplicabilidad analítica al trasladarse al medio audiovisual.

La focalización, sin embargo, se ha convertido en un asunto central en la bibliografía sobre narratología audiovisual, como demuestran los estudios publicados sobre este asunto, entre los que destaca especialmente el trabajo de François Jost. Este autor parte de los presupuestos desarrollados por Genette para el ámbito literario y los amplía para dotarles de la necesaria capacidad analítica en los relatos audiovisuales. Corresponde, por tanto, señalar en un primer momento, los elementos básicos de la teoría genettiana para luego estudiar su adaptación al medio audiovisual.

2.1. FOCALIZACIÓN EN GÉRARD GENETTE

Genette propone el término focalización en su empeño por distinguir dos preguntas que con anterioridad no siempre habían sido lo suficientemente diferenciadas: frente a la clásica cuestión de "quién habla", atribuible al narrador, hay que preguntar también "quién ve"; o como el propio Genette matizará más tarde, "quién percibe", para no excluir los fenómenos auditivos; o incluso mejor, "dónde está el foco de percepción", para situarlo como instancia impersonal (1983: 43). En cualquier caso, el término que ahora propone Genette hace referencia a un concepto que habitualmente se venía denominando como "punto de vista" y que algunos también denominaban "visión" o "perspectiva". Para Genette, todos esos términos tienen una connotación que los asocia en exceso a los procesos de percepción visual, con el consiguiente riesgo de restringir su significado. El término focalización resulta más ajeno a esa connotación (12) y recoge mejor el contenido de este concepto, que Genette siempre ha explicado como un foco, una restricción de campo, "una selección de la información narrativa con respecto a lo que la tradición ha llamado omnisciencia" (1983: 49) (13). Se trataría, en definitiva, de estudiar el canal por el que llega la información narrativa al espectador, bien sea directamente a través de un narrador omnisciente, bien sea a través de uno o varios personajes (14).

En consecuencia, Genette distingue tres posibles tipos de focalización, respetando la división básica ya expuesta por Todorov en "Les catégories du récit littéraire", con algunos añadidos propios. Así nos encontraríamos con ausencia de focalización (o focalización cero), focalización externa y focalización interna. En el primer caso -ausencia de focalización-, el narrador sabe más -o mejor, nos cuenta más- de lo que saben los personajes. Es el caso, frecuente en la novela hasta nuestro siglo, de relatos con narradores omniscientes que nos cuentan todo lo que pasa y lo que piensan los distintos personajes. En el segundo caso -focalización externa- vamos al extremo opuesto: el narrador sabe menos y, por lo tanto, nos cuenta menos, que lo que saben los personajes. Los ejemplos son más escasos y siempre se suele recurrir a la novela behaviorista u objetivista norteamericana como prototipo. Se trata de relatos en los que el narrador nos muestra todo desde fuera, sin que le sea posible acceder a los pensamientos de ningún personaje. En el tercer caso, la focalización interna, el narrador sabe y cuenta tanto como el personaje. Tendremos acceso, por tanto, al mundo interior de ese personaje y a lo que éste pueda llegar a conocer acerca de lo que ocurre en torno suyo, pero nunca a los pensamientos de los demás personajes. El personaje se convierte entonces en ese "foco situado", ese canal que sólo permite el paso de la información autorizada por cada situación.

Dentro de este último tipo, Genette todavía distingue tres posibilidades: focalización interna fija, cuando se focaliza todo el relato a través del mismo protagonista; variable, cuando se focaliza a través de varios; y múltiple, cuando se focaliza un mismo suceso a través de distintos personajes. Como es evidente, no es habitual que un relato mantenga a lo largo de toda su extensión el mismo tipo de focalización, si bien se puede hablar con frecuencia del predominio de uno de los tipos de focalización.

Además, estos tipos de focalización pueden sufrir variaciones puntuales, sin que por eso se hable de cambio de focalización en la secuencia afectada. Genette se hace cargo de estas situaciones e incorpora dos nuevos recursos que recogen las posibles infracciones a un tipo de focalización dominante: la paralepsis y la paralipsis. La primera hace referencia a los casos en que se nos da más información de la que autoriza el código de focalización. Se produce cuando se plantea una focalización externa y a pesar de ello se nos revelan pensamientos de algún personaje; o cuando se focaliza el relato a través de un personaje, pero se nos muestra también aspectos del mundo interior de otros personajes. La paralipsis es la infracción contraria: se nos proporciona menos información de la requerida por el tipo de focalización. Se trata de una omisión lateral, en el sentido de que se pasa por al lado de ella sin ser revelada. Es típico de las novelas policíacas, focalizadas a través de un personaje protagonista, en cuyo transcurso se nos oculta un dato que narrador y personaje conocen y que resulta clave para la resolución del enigma.

(12) Con todo, tampoco este término recibe el beneplácito de todos. Seymour Chatman lo considera todavía demasiado ligado a los términos que pretende sustituir y a sus connotaciones visuales, por lo que propone reemplazarlo por otra serie de términos, entre los cuales parece que "filtro" es el más cercano al concepto genettiano. (1990: 143-155).

(13) En sentido estricto, continúa Genette, hablar de omnisciencia no sería del todo correcto, dado que el autor de la ficción no tiene nada que saber, pues él lo inventa todo. Por eso, habría que hablar más bien de posesión de toda la información que, transmitida al lector, le hace omnisciente.

(14) En su estudio de este concepto, Genette se opone a la adjudicación de la función focalizadora a un agente, un focalizador, al que según Mieke Bal, le correspondería otro agente o personaje "focalizado" (106-119). Genette mantiene que "si se tuviese que calificar a alguien como focalizador, sólo podría ser a la persona que focaliza el relato, o sea, al narrador o, si se quiere ir fuera de las convenciones de la ficción, al autor mismo, quien delega o no al narrador su poder de focalizar o no focalizar" (1983: 48-49).

2.2. APLICACIÓN A LOS RELATOS AUDIOVISUALES

La traslación al medio audiovisual de este sistema analítico conlleva necesariamente su reformulación para poder hacer frente a la doble dimensión -visual y sonora- de este medio. François Jost aborda este problema, al hacer notar la relativa confusión que provoca el término genettiano de focalización, que incluye los aspectos perceptivos y cognitivos -a través de quien percibimos, a través de quien conocemos-, sin distinguirlos suficientemente. Esta indefinición destaca más en el medio audiovisual, en donde contamos con una cámara que "mira" y que con un micrófono que "escucha" lo que ocurre en el relato.

Jost propone solucionar esa posible confusión a través de una inevitable multiplicación de la tipología genettiana, que proporciona una respuesta más ajustada a las nuevas posibilidades que surgen en los relatos audiovisuales (1989: 119-150; 1995: 139-141). De este modo, propone distinguir para los relatos audiovisuales tres ámbitos, con términos propios para cada uno: ocularización (relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve); auricularización (relación entre lo que el micrófono graba y lo que el personaje escucha, cabría decir en definición paralela a la anterior) y focalización (el concepto genettiano, ahora referido exclusivamente al grado de conocimiento de narrador y personaje). En el caso de la ocularización y auricularización, Jost distinguirá a su vez entre interna primaria, interna secundaria y cero. La detallada tipología le proporciona al autor francés un indudable rigor en el análisis, aunque su aplicación efectiva a los relatos audiovisuales no siempre resulta tan esclarecedora como cabría pensar, pues de hecho esos fenómenos de carácter perceptivo apuntan también a diversos modos de conocimiento -los específicos de un medio que se construye con imágenes y sonidos-, y por lo tanto cabe ubicarlos también en lo que Genette entiende como focalización, con

alguna excepción que veremos más adelante. Por tanto, en nuestra propuesta omitiremos dicha subdivisión en aras de nuevo de una simplificación que ayude a la eficacia del método. (15)

Al aplicar la clasificación genettiana al medio audiovisual, se observa en primer lugar la escasa aplicación analítica del concepto de focalización externa, hasta el punto de que se ha debatido acerca de su misma posibilidad en el medio audiovisual. Robert Burgoyne (1992: 90), por ejemplo, no considera fácil imaginar una secuencia audiovisual en la que no se tenga cierto acceso al mundo interior de los personajes, al menos a través de los recursos interpretativos de los actores (relacionados principalmente con la expresividad corporal y con la voz). Jost, sin embargo, defiende la existencia de focalización externa en el medio audiovisual, en situaciones en las que se produce una explícita restricción del saber del espectador en relación al del personaje, con sus consiguientes efectos narrativos (1995: 150-151). Este sería el caso del comienzo de *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*), en donde sólo vemos dos pares de piernas avanzando y subiendo a un tren, de donde apenas se deduce ningún tipo de información sobre los personajes. Otro caso posible, aunque quizá no tan relevante en el conjunto de un relato, podría ser la situación en la que se nos "muestra" una retención de información, al ofrecer el plano de un personaje mirando, pero negar el contraplano de lo mirado.

Resulta evidente, sin embargo, el recurso habitual de los relatos audiovisuales a la focalización interna. Y en este sentido, la triple subdivisión de esta focalización -fija, variable o múltiple- conserva toda su pertinencia al aplicarse al medio audiovisual (16). Lo normal en los relatos audiovisuales será encontrarse con una focalización interna variable, pues habitualmente se articulan en torno a las peripecias de un protagonista, pero no se reducen a él como canal de información, pues suele haber personajes ayudantes o antagonistas que también sirven como canales o focos de la información narrativa. La pregunta relevante será, por tanto, en función de quién está el espectador conociendo la información narrativa. La respuesta más frecuente será en función del protagonista, bien porque él protagoniza las acciones o bien porque otros personajes le transmiten a él esa información. Pero eso no quita para que haya segmentos del relato en el que el protagonista desaparezca, en especial en relatos articulados en torno a líneas narrativas paralelas, tipo protagonista-antagonista.

En ocasiones, también cabe encontrar relatos en los que la focalización dominante sea interna múltiple, cuando el conjunto del relato se articula en torno a un acontecimiento clave que es recapitulado por diversos personajes en busca de la versión verdadera. Así ocurre, por ejemplo, en el clásico japonés *Rashomon* (17) o en otros relatos más convencionales como *Snake Eyes* o *En honor a la verdad* (*Courage Under Fire*). Asimismo, también se dan casos en los que se puede hablar de una focalización interna fija como dominante, pues la información narrativa está vinculada necesariamente a un único personaje (sin que eso excluya momentos puntuales que no sigan dicho criterio). Este podría ser el caso del clásico hitchcockiano *La ventana indiscreta* (*Rear Window*) o películas más contemporáneas como *Atrapado en el tiempo* (*Groundhog Day*) o *The Game*.

Frente a la situación habitual de focalización interna, también presenta cierta relevancia analítica en el medio audiovisual la focalización cero o ausencia de focalización. Dicha focalización se puede observar en momentos más bien puntuales de un relato convencional. Ese sería el caso, por ejemplo, de escenas que cuentan con un narrador en off de carácter omnisciente como elemento dominante de dicha escena, como ocurre con frecuencia en las secuencias de montaje. Un caso más ambiguo serían aquellas secuencias estructuras a través de un montaje paralelo o alternado. Dependiendo de su ritmo narrativo, cabría hablar de focalización cero, pues de hecho el espectador se situaría con ventaja respecto a los personajes, o de focalización interna variable, en cuanto que el relato iría cambiando de foco narrativo a través de ese montaje alterno.

La ausencia de focalización también tiene relación con un recurso tan utilizado en los relatos audiovisuales como es el suspense, pues éste se fundamenta en un sentido más o menos estricto, según los casos, en la superioridad de conocimiento por parte del espectador respecto a los personajes del relato. Esta situación está muy bien explicada, en términos más coloquiales, por Alfred Hitchcock, gracias a su conocida distinción entre la "sorpresa" (fruto, diríamos aquí, de una focalización interna) y el "suspense" (focalización cero):

Nosotros estamos hablando, acaso hay una bomba debajo de esta mesa y nuestra conversación es muy anodina, no sucede nada especial y de repente: bum, explosión. El público queda sorprendido, pero antes de estarlo se le ha mostrado una escena completamente anodina, desprovista de interés. Examinemos ahora el suspense. La bomba está debajo de la mesa y el público lo sabe, probablemente porque ha visto que el anarquista la ponía. El público sabe que la bomba estallará a la una y sabe que es la una menos cuarto (hay un reloj en el decorado); la misma conversación anodina se vuelve de repente muy interesante porque el público participa en la escena. (...) En el primer caso se han ofrecido al público quince segundos de sorpresa en el momento de la explosión. En el segundo caso, le hemos ofrecido quince minutos de suspense. (Truffaut, 1974, p. 61).

(15) Para un estudio más detallado en castellano de la propuesta de Jost, cfr. mi artículo "Focalización en los relatos audiovisuales", *Trípodos*, nº 11, 2001, pp. 123-136. Consultable en www.tripodos.com/pdf/cuevas.pdf. En dicho artículo también abordo las cuestiones relacionadas con la focalización expuestas en este texto, con un planteamiento similar. En el ámbito audiovisual estas cuestiones también han sido estudiadas con indudable rigor por Edward Branigan, en su obra *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, desde la perspectiva del análisis del "punto de vista", en cuanto mecanismo textual de producción de significado.

(16) Cabría mencionar que este concepto de focalización interna ha sido planteado en un sentido más amplio por autores como Slomith Rimmon Kenan en el ámbito literario. Esta autora distingue tres "facetas" de la focalización: perceptual, psicológica e ideológica (77-82). La primera viene a coincidir con los conceptos de ocularización y auricularización propuestos por Jost. La segunda se acercaría al concepto genettiano de focalización, pues incluiría los componentes cognitivos y emotivos. La tercera -la faceta ideológica- se explicaría en función de la visión del mundo que presenta el relato, esas "normas" desde donde se evalúa el conjunto del relato, que en la novela convencional suelen estar encarnadas en primer lugar por el narrador omnisciente. Según esto, se hablaría también de focalización interna a través de un personaje si las coordenadas rectoras del relato coinciden con las que rigen la actividad de ese personaje.

(17) *Rashomon* es la única obra audiovisual que menciona Genette en *Figuras III* (245), como ejemplo, obviamente, de focalización interna múltiple.

3. NARRACIÓN DELEGADA

En el tercer y último apartado -la voz- del sistema analítico genettiano, este autor aborda las relaciones que se establecen entre la narración propiamente dicha -entendida como acontecimiento o acto de narrar- y la historia y el relato. Genette busca ahora la

respuesta a la pregunta acerca de "quién habla", referida convencionalmente al papel del narrador en literatura. No cabe confundirla, pues, con una pregunta dirigida al autor real del relato, como tampoco cabe referirla a los procesos de focalización (que responderían a la pregunta acerca de "quién percibe").

La traslación de esa figura del narrador a los relatos audiovisuales plantea problemas específicos que hacen conveniente realizar en primer lugar una introducción somera a la cuestión del narrador en el cine más allá del esquema que nos proporciona la obra de Genette. Una vez expuesto este asunto, centraremos nuestro análisis en la figura específica de los narradores delegados y es entonces cuando volveremos al sistema genettiano, aplicando de un modo amplio la tipología que el autor francés propone para los narradores literarios. (18)

(18) Ya he abordado anteriormente el análisis de los asuntos planteados en este epígrafe tercero en el capítulo "El narrador en el cine. Análisis de Sospechosos habituales", en AAVV., Quién cuenta la historia. Estudios sobre el narrador en los relatos de ficción y no ficción, pp. 53-92. [Consultable en este enlace](#). En esta nueva versión, he tomado parte de esos materiales, de modo más cercano en el epígrafe 3.1., y propongo una tipología ligeramente modificada en el epígrafe 3.2.

3.1. LA CUESTIÓN DEL NARRADOR EN LOS RELATOS AUDIOVISUALES

La pregunta acerca de quién habla, referida a la figura del narrador, ya de por sí compleja en el ámbito literario, presenta aún mayores dificultades en los relatos audiovisuales. En la literatura nadie suele discutir la presencia y utilidad analítica de esta figura, a lo que contribuye también el hecho de que se cuente con un único registro -el texto escrito- para determinar la presencia del narrador y su función en el relato. En los relatos audiovisuales, sin embargo, los registros expresivos se agrupan en torno a cinco áreas -palabras, ruidos, música, texto escrito, imágenes-, por lo que nos encontramos con un medio mucho más complejo en lo que se refiere a sus canales de expresión y a su interrelación. A partir de este presupuesto, el debate en el ámbito audiovisual se ha centrado en dilucidar si este tipo de relatos cuentan con una instancia narrativa, productora del texto, como ocurre en literatura, y, en ese caso, cuáles son sus marcas identificadoras. Siguiendo la exposición de Burgoyne (1992: 105-118), cabe señalar tres caminos o enfoques que han intentado dar respuesta a esta cuestión: el estructuralista, el cognitivo y la narratología formal.

La tradición de la lingüística estructural se empezó a interesar por las cuestiones de la enunciación, desde donde Emile Benveniste planteó su distinción entre historia y discurso (237-250). Según este autor, se calificará como "historia" a aquel mensaje en donde no se perciben las marcas de la enunciación y como "discurso" a aquel en donde sí se perciben. A partir de estos postulados, autores como Christian Metz, Raymond Bellour o Stephen Heath estudiaron, de modos diferentes pero cercanos, los relatos audiovisuales -en especial dentro del cine clásico- en cuanto discursos cuyas marcas de la enunciación se habían ocultado para que el espectador se sintiera como instancia productora del filme. No se trataba, por tanto, de una discusión específica acerca del narrador en el cine, si bien su noción de discurso llevaba pareja la presencia de un enunciador, que en los relatos fílmicos clásicos pretendía pasar oculto.

Un segundo grupo de autores, entre los que destacan David Bordwell y Edward Branigan, han desarrollado, por su parte, un importante trabajo en el estudio del cine como medio narrativo, a partir de los postulados de los formalistas rusos y de la psicología cognitiva. El rasgo que más les distancia de los otros enfoques reside en la consideración de los relatos audiovisuales como narraciones en las que no comparece de modo habitual la figura de un narrador como instancia productora del discurso. Sería el propio espectador quien construye esa "narración" a partir de las claves que proporciona la película, por lo que no resultaría necesaria la introducción de una nueva instancia en el proceso narrativo que lo venga a complicar innecesariamente.

En un tercer bloque se pueden agrupar a una serie de estudiosos que se han preocupado por dar una solución al problema del narrador en los relatos audiovisuales a partir de los desarrollos que ha experimentado la narratología en el ámbito literario. Todos ellos vienen a coincidir en su reivindicación de la figura del narrador, como una necesidad lógica en el proceso narrativo. Los trabajos de autores como Chatman, Gaudreault o Burgoyne apuntan en esta dirección, con resultados diversos que convergen en su defensa del carácter diferenciado del narrador audiovisual. (19)

Chatman (1990: 124-138) parte de una comprensión del fenómeno narrativo como proceso comunicativo, en el que no se entiende la existencia de un mensaje sin la de un emisor, que en el caso de las narraciones corresponde al narrador. La novedad que presenta el cine, continúa Chatman, reside en el hecho de que este narrador -que él llama *cinematic narrator*- es más complejo que el literario, pues utiliza los canales auditivos y visuales que el medio pone a su disposición: puesta en escena, montaje, música, diálogos, voz en off, etc. Para este autor, por tanto, la actividad del narrador audiovisual abarca todos estos aspectos, rechazando así una posible identificación reduccionista de la instancia narrativa con las voces en off que evocan de un modo más directo a los narradores literarios.

El esfuerzo por delimitar las áreas en las que se concreta la actividad del narrador audiovisual define también en parte el trabajo de André Gaudreault (1984: 87-98; 1988: 83-116). Este autor plantea una comprensión de los relatos audiovisuales como resultado de dos capas superpuestas de narratividad, que denomina *mostración* y *narración*. La primera haría referencia directa a lo fotografiado, a la constitución de cada plano, y la segunda recogería la articulación de dichos planos, es decir, el proceso de montaje. Estas dos etapas, que Gaudreault llega a atribuir a diferentes instancias -*mostrador* y *narrador*- estarían regidas por una instancia global, que denomina *"meganarrador"* o *"narrador fundamental"* (1995: 63-64; 1988: 147-160) (20).

Burgoyne (1990) recoge esa misma idea y amplía el abanico terminológico, al denominar *narrador impersonal* a la instancia narrativa primera. Según este enfoque, todo relato cuenta con una instancia narrativa de carácter impersonal que cumple dos funciones: crear el mundo de ficción de ese relato e informar sobre él como si de hecho tuviese una existencia autónoma. Esto es compatible con la aparición de narradores personales, personajes que únicamente informan sobre ese mundo de ficción, pero a los que jamás se les concede la atribución creadora. De este modo, mientras la instancia narrativa impersonal nunca puede mentir, pues es la creadora de ese universo, el narrador personal puede distorsionar la "verdad", tanto con las palabras como con las imágenes, y necesita de una instancia superior a él que autentifique su relato.

En el presente trabajo nos sumamos a esta corriente en donde vienen a coincidir la mayoría de los estudiosos sobre narrativa audiovisual, que defiende la necesidad de un narrador -al que aquí nos referiremos habitualmente con el término de *meganarrador*- en

cuanto que responsable del conjunto del relato audiovisual. Se trata, como ya se ha señalado, de una instancia que resulta responsable de los diferentes recursos expresivos, y por tanto no equiparable con ningún registro específico, tampoco con esas voces en off que parecen recordar al narrador literario. No obstante, este último recurso tiene el suficiente protagonismo en la narración audiovisual como para requerir un estudio específico, que abordamos en un marco ligeramente más amplio en el siguiente epígrafe.

(19) En esta misma línea y entre autores españoles, cabe reseñar también el trabajo relativamente reciente de María del Rosario Neira Piñero, *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Arco/Libros, Madrid 2003, especialmente pp. 56-69.

(20) El empleo de un término nuevo y más específico para referirse a la instancia narrativa responsable del relato audiovisual en su conjunto no es algo nuevo ni extraño en los estudios narrativos sobre este medio, justificado por la necesidad de distinguir esta instancia de su homónimo literario y de los posibles narradores delegados presentes en el interior del relato audiovisual. El propio Gaudreault recoge expresiones similares de otros autores, como la Albert Laffay, uno de los pioneros en los estudios narrativos sobre cine, que ya se refería en sus escritos a esta instancia narrativa fílmica con el término de *grand imagier* (83); o la de André Gardiés, que denomina a esta instancia primera *enonciateur*, de la que hace depender tres subinstancias: *monstrateur*, *narrateur* y *partiteur* (120-123).

3.2. NARRACIÓN DELEGADA. TIPOLOGÍA

El frecuente recurso a esas voces en off plantea, por tanto, la conveniencia de un estudio más detallado, que aquí abordaremos bajo el término de "narradores delegados", un concepto más amplio que el estrictamente referido a la voz en off. De entrada resulta curioso observar la escasa atención que ha recibido el estudio de esta figura -que Gaudreault también denomina subnarradores o narradores segundos (1995: 57-62)-, si lo comparamos con el debate planteado en torno a la cuestión del meganarrador. Además de lo escrito por Gaudreault, cabe mencionar a Robert Burgoyne, a David A. Black, y especialmente a Sarah Kozloff, quien realiza la exposición más exhaustiva sobre el tema, desde la perspectiva de un estudio de la voz en off (*voiceover*) en el cine americano (21).

El término propuesto por Gaudreault para la denominación de esta figura narrativa -narradores delegados- recoge con claridad su rasgo más característico: el ejercicio de una función delegada por el meganarrador. Esta subordinación puede no resultar clara en un principio, pues ya sea un narrador personaje o una voz en off no visible, su aparición parece reclamar siempre el poder narrativo que habíamos asociado a la instancia narrativa primera o meganarrador. Sin embargo, no debemos olvidar que en el medio audiovisual nos encontramos, en palabras de Gaudreault, con un texto polifónico, en donde el meganarrador sólo ha delegado uno de los registros, el verbal, a ese narrador delegado (1988: 183-184).

Para la clasificación y estudio de los narradores delegados, la terminología que Genette propone en su estudio de los narradores literarios (1989: 283-308) vuelve a resultar útil, por la aparente similitud que inicialmente presentan los narradores delegados en los relatos audiovisuales con los narradores literarios. No obstante, aquí propondremos una terminología más accesible, aún cuando señalemos también los términos genettianos paralelos. Genette distingue dos categorías como paso previo en su clasificación. En primer lugar se refiere a los niveles narrativos, que divide en tres tipos: nivel extradiegético (desde donde la instancia narrativa primera narra lo que es el relato marco o relato primario); nivel diegético o intradiegético (en donde se incluyen los acontecimientos de la historia misma así como la posible instancia narrativa de un relato segundo, si existiese); y nivel metadiegético (en donde se incluirían los acontecimientos del relato segundo). La segunda categoría hace referencia a la persona gramatical. Genette se muestra contrario a la distinción entre relatos en primera persona y en tercera persona, por las contradicciones que a veces presenta, y defiende en su lugar una clasificación que distingue dos nuevos tipos: narradores heterodiegéticos, si están ausentes de la historia que cuentan; y homodiegéticos, si están presentes en la historia que cuentan, bien como protagonistas (calificables entonces como autodiegéticos) o como testigos u observadores. A partir de estas dos categorías resultan, por tanto, cuatro tipos de narradores: extra-heterodiegético, intra-heterodiegético, extra-homodiegético e intra-homodiegético. Para su aplicación al medio audiovisual, además de simplificar esta terminología, prescindiremos del narrador intra-heterodiegético, pues, al igual que sucedía con las anacronías de carácter heterodiegético, es muy improbable encontrar dicha figura en un relato audiovisual.

El primer tipo correspondería al narrador extra-heterodiegético, y aquí lo denominaremos "narrador delegado no personaje". Se trata de aquellos narradores delegados que no son personajes de la historia y que hablan desde "fuera" de ella, en off, dirigiéndose al espectador, una vez que la historia ha terminado. Son la figura más cercana al narrador omnisciente de la literatura y suelen aparecer sobre todo al comienzo de los relatos fílmicos, pudiendo desaparecer durante el resto del relato.

El segundo tipo correspondería a los narradores extra-homodiegéticos, y aquí lo denominaremos "narrador delegado personaje extradiegético". Serían aquellos que narran también desde "fuera", y dirigiéndose al espectador, acontecimientos en los que ellos participan como personajes. Su voz aparece, por tanto, siempre en off y nunca originada por actos del habla del personaje desde dentro de la diégesis. Como en el caso anterior, suelen contar la historia en pasado, una vez terminada. Y resultan también bastante frecuentes en los relatos audiovisuales, en las dos opciones que señala Genette: como testigos u observadores, como en el caso del personaje que interpreta Morgan Freeman en *Cadena perpetua* (*The Shawshank Redemption*); y más habitualmente como protagonistas, como por ejemplo en *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*), en donde tanto el marido como la mujer aparecen como narradores delegados.

El tercer tipo se correspondería con los narradores intra-homodiegéticos. Aquí lo denominaremos "narrador delegado personaje intradiegético". Se daría cuando un personaje de la propia historia se constituye en narrador, desde dentro de la diégesis, de una historia (que se situaría en el nivel metadiegético) que narra a otro personaje también situado dentro de la diégesis (y por tanto, no directamente al espectador). Habitualmente suele ser el protagonista del relato el que personaliza este tipo de narración delegada, para recuperar hechos pasados que afectan a la trama principal, con ejemplos tan conocidos como *Forrest Gump*. Pero esto no excluye, como es lógico, el que otro personaje secundario pueda asumir esta figura.

Este último tipo de narración delegada se articula normalmente a partir de un personaje que, en el presente del relato, empieza a narrar a otro una historia pasada, lo cual sirve como motivo para que se produzca una vuelta al pasado audiovisual, que suele naturalizarse prolongando brevemente en off la narración de ese personaje. La banda visual y sonora se trasladan, por tanto, a ese tiempo pasado, en un proceso que Jost (1995: 54) denomina "audiovisualización" (o "transemiotización") (22). Una vez en el pasado, especialmente si se trata de vueltas al pasado largas, los relatos no suelen respetar a ese personaje como fuente narrativa, pues suelen proporcionar más información de la que podría conocer dicho personaje. Cabría afirmar, por tanto, que el meganarrador vuelve

a asumir el control narrativo del relato una vez que el relato se sitúa en el pasado. Por eso, tampoco cabe afirmar de modo automático que la vuelta al pasado provocada por esa narración delegada esté también focalizada a través de ese personaje narrador delegado. Una cosa es que ese personaje sea el origen de la narración delegada -quién cuenta la historia- y otra cosa es que escoja el meganarrador para vehicular la información una vez en el pasado, para lo que es normal que recurra a una focalización interna variable, utilizando varios personajes como canales de dicha información.

Podría resultar útil para el análisis ampliar este concepto de narración delegada más allá de su presentación habitual más explícita, para incluir los casos frecuentes en los que un personaje relata de modo oral una historia a otro personaje, sin necesidad de que se produzca una "audiovisualización" de esa historia, o sea, de que dicha narración provoque una vuelta al pasado convencional. En otras ocasiones también cabría hablar de narración delegada intradiegética, cuando el relato se va al pasado sin apoyarse en la narración verbal del personaje, pero dependiendo de un modo claro de la actividad rememorativa de algún personaje, que se puede expresar con recursos como un zoom en su rostro (como ocurre en *Salvar al soldado Ryan*) o una mirada fuera de campo que sugiera dicha rememoración. No obstante, en ambos casos habrá que valorar si una comprensión demasiado amplia de este concepto puede llevar a su devaluación como herramienta analítica, en la medida en que abarque situaciones demasiado divergentes entre sí.

Más allá de la tipología propuesta, es preciso señalar que la principal novedad que presentan estos narradores delegados es el hecho de que se encuentran en un medio que cuenta con dos canales principales -el sonoro y el visual- para su actividad narradora. Ese doble registro deja abierta una amplia gama de posibilidades combinatorias, que van desde las connotaciones literarias de los narradores delegados no personaje, hasta las contradicciones que puede plantear la banda visual frente a un narrador delegado personaje intradiegético no fidedigno. De hecho, es la cuestión de la fiabilidad la que ofrece posibilidades narrativas más interesantes en la narración delegada del medio audiovisual, por lo que realizaremos a continuación un breve análisis de esta cuestión.

En el caso de los narradores delegados no personaje, no se suelen plantear cuestiones acerca de su fiabilidad, pues su voz en off se asume normalmente como verdadera, en la medida en que se entiende como un registro más que el meganarrador utiliza para transmitir información. Su habitual connotación de omnisciencia refuerza esa fiabilidad que el espectador concede a este tipo de narración delegada.

Diferente es el caso de los personajes que asumen funciones narrativas delegadas. Cuando se trata de narraciones extradiegéticas, también suelen ser fiables, por la misma connotación de distancia y conocimiento de la historia, que este narrador delegado relata en tiempo pasado, una vez terminada. Con frecuencia, esta narración tiene un tono descriptivo y proporciona información que suele completar lo mostrado en las imágenes, profundizando así en la subjetividad del personaje narrador a través de su narración verbal. En otras ocasiones, esta narración puede presentar un carácter menos informativo y más irónico, introduciendo una capa de sentido que las imágenes de por sí no tendrían. Así se puede observar, por ejemplo, en el conocido arranque de *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*), que además cuenta con el matiz añadido de comenzar en tercera persona para pasar pronto a la primera persona, lo que lleva a identificar esa voz con el protagonista del relato. Más raro es el caso en que esa narración delegada extradiegética resulte claramente errónea, desmentida entonces por la propia banda visual o sonora de carácter intradiegético.

En el caso de los narradores delegados personaje intradiegéticos, su fiabilidad resulta menos estable. En numerosas ocasiones su narración delegada sí resulta fiable. Pero también puede que esa narración delegada dé paso a una vuelta al pasado que muestre acontecimientos falsos, con la finalidad de engañar a los interlocutores intradiegéticos y al espectador. El engaño suele resultar eficaz, pues el espectador se deja llevar por la fuerza retórica de las imágenes, que como dice el dicho popular "nunca mienten". Se entiende que las imágenes no "mienten" si dependen directamente del meganarrador, pero en la medida en que responden a la narración intradiegética de un personaje, éste puede estar interesado en engañar a sus interlocutores en la diégesis y en consecuencia al espectador que sigue la historia a través de su narración delegada. Así suele ocurrir en las películas ya mencionadas estructuradas en torno a una focalización interna múltiple, que va presentando versiones contradictorias entre sí. Esta puede ser también la estrategia de relatos de intriga basados en la recapitulación de hechos pasados, como muestra de modo brillante la película *Sospechosos habituales* (*Usual Suspects*).

En cualquier caso, las imágenes y palabras que se presentan en función de una narración delegada intradiegética deben resultar autenticadas por el meganarrador, quien terminará aportando las pruebas pertinentes a lo largo del relato para hacerse cargo del grado de fiabilidad de dicha narración delegada. Normalmente esa narración se entenderá como fiable si resulta coherente con el resto del relato. En otras ocasiones la narración delegada será abiertamente desmentida por los propios personajes dominantes en el relato, siguiendo una pauta relativamente convencional en la que el protagonista aporta o descubre la versión verdadera que corrige la narración falsa aportada por un personaje antagonista o simplemente equivocado. También puede ocurrir que el propio relato matice o desmienta esa narración delegada a través de su contraposición con la banda visual o sonora. Sobre esta premisa se construye en cierta medida la conocida y lograda narración de *Forrest Gump*. Su protagonista va sobreviviendo a los diversos avatares de la convulsa historia contemporánea de su país gracias a su propia limitación cognoscitiva, que le hace "no enterarse" de lo que realmente pasa. El espectador percibe esa disfunción a través de la misma trama, ayudado también por su conocimiento de esos acontecimientos históricos. Pero el relato se encarga de remarcarlo a su vez con diversos recursos que aportan una connotación irónica, al hacer colisionar el relato ingenuo de Forrest con las propias imágenes (como ocurre, por ejemplo, en la escena en la que narra cómo invirtió en una empresa de manzanas, mientras se le ve abriendo un sobre con el logotipo de Apple).

Termina aquí la exposición de la metodología que puede proporcionar la narratología audiovisual, a partir de los postulados que Gérard Genette planteó para el ámbito literario, adaptada siguiendo criterios de simplificación y eficacia analítica. Como se afirmaba al inicio, dicha metodología ha adquirido ya una madurez que le garantiza una indudable eficacia a la hora de desentrañar el sentido de un relato audiovisual, para lo que estas herramientas ofrecen un primer acercamiento, en su análisis detallado de las estructuras narrativas, andamiaje básico para quien quiera profundizar en el sentido de un relato.

(21) El enfoque de Kozloff es ligeramente distinto, pues toma como objeto de estudio un recurso delimitable empíricamente y no una figura narrativa, aun cuando los conceptos de "narración delegada" y "voice over narration" cubran campos casi similares. La autora plantea una clasificación cercana a Genette, pero con una terminología más visual. Así, en vez de narradores extra/intradiegéticos, propone hablar de framed y embedded narrators, traducible como narradores marco y narradores enmarcados.

(22) Gaudreault también se refiere al mismo proceso con el término "transvisualización" (1995: 60). Este proceso es estudiado con detalle por este último autor en *Du Littéraire au Filmique...*, pp. 173-185.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAL, Mieke (1987). Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología). 2ª ed., Madrid: Cátedra. 1ª ed. francesa: Narratologie. París: Klincksieck, 1977.
- BELLOUR, Raymond (1977). "Hitchcock: The Enunciator". En: Camera Obscura, 2, otoño, pp. 66-91.
- BENVENISTE, Emile (1966 y 1974). Problèmes de linguistique générale. París: Gallimard.
- BLACK, David Alan (1986). "Genette and Film: Narrative Level in the Fiction Cinema". En: Wide Angle, vol. 8, nº 3-4, pp. 19-26.
- BORDWELL, David (1995). La narración en el cine de ficción. Madrid: Paidós, 1ª ed. inglesa: Narration in the Fiction Film. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.
- BRANIGAN, Edward (1992). Narrative Comprehension and Film. Londres y Nueva York: Routledge.
- BRANIGAN, Edward (1984). Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film. Berlín y Nueva York: Mouton Publishers.
- BURGOYNE, Robert (1990). "The Cinematic Narrator: The Logic and Pragmatics of Impersonal Narration". En: Journal of Film and Video, vol. 42, nº 1, pp. 3-16.
- BURGOYNE Robert, Robert Stam y Sandy Flitterman-Lewis (1992). New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond. Londres y Nueva York: Routledge. Publicado en castellano como Nuevos conceptos de la teoría del cine. Barcelona: Paidós, 1999.
- CAMPORA, Matthew (2009). "Art cinema and New Hollywood: multiform narrative and sonic metalepsis in Eternal Sunshine of the Spotless Mind". En: New Review of Film and Television Studies, vol. 7, nº 2, junio, pp. 119-131.
- CHATMAN, Seymour (1990). Coming to Terms. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- CHATMAN, Seymour (1990). Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine. Madrid: Taurus Humanidades. 1ª ed. inglesa: Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1978.
- CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén (1999). "El narrador en el cine. Análisis de Sospechosos habituales". En: AAVV. Quién cuenta la historia. Estudios sobre el narrador en los relatos de ficción y no ficción, Pamplona: Eunate, pp. 53-92.
- CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén (2001). "Focalización en los relatos audiovisuales". En: Trípodos, nº 11, pp. 123-136. [Consultable en este enlace](#).
- CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén (2005). "Christopher Nolan visto desde Gerard Genette: análisis narratológico de Memento". En: ZER, vol. 10, nº 18, mayo, pp. 183-198. [Consultable en este enlace](#).
- GARDIES, André (1993). Le récit filmique. París: Hachette.
- GAUDREAU, André (1984). "Narration et monstration au cinéma". En: Hors Cadre, nº 2, pp. 87-98.
- GAUDREAU, André (1988). Du Littéraire au Filmique: Système du Récit. París: Meridiens-Klincksieck.
- GAUDREAU, André y François Jost (1995). El relato cinematográfico. Cine y narratología. Madrid: Paidós. 1ª ed. francesa: Le récit cinématographique, París: Nathan, 1990.
- GENETTE, Gérard (1966). Figures I. París: Editions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (1989). Figuras III. Barcelona: Lumen. 1ª ed. francesa: Figures III. París: Editions du Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard (1983). Nouveau discours du récit. París: Editions du Seuil.
- HEATH, Stephen (1981). Questions of Cinema. Londres: MacMillan Press.
- HENDERSON, Brian (1983). "Tense, Mood, and Voice in Film (Notes after Genette)". En: Film Quarterly, vol. XXVI, verano, pp. 4-17.
- JOST, François (1989). L'Oeil-caméra. Entre film et roman. 2ª ed. revisada y aumentada. Lyon: Presses Universitaires de Lyon. 1ª ed.: 1987.
- KINDER, Marsha (1989-90). "The Subversive Potential of the Pseudo-Iterative". En: Film Quarterly, vol. 43, nº 2, invierno, pp. 2-16.
- KOZLOFF, Sarah (1988). Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- LAFFAY, Albert (1973). Lógica del cine. Creación y espectáculo. Barcelona: Labor. 1ª ed. francesa: Logique du Cinéma. Création et spectacle. París: Masson, 1964.
- METZ, Christian (1976), "History/Discourse: Note on Two Vouyerisms". En: Edinburgh 76 Magazine, pp. 21-25.

NEIRA PIÑEIRO, María del Rosario (2003). Introducción al discurso narrativo fílmico. Madrid: Arco/Libros.

PÉREZ BOWIE, José Antonio (2008). Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

RICOEUR, Paul (1987). Tiempo y narración. Madrid: Ediciones Cristiandad. 1ª ed. francesa: Temps et récit. París: Editions du Seuil, 1984.

RICOEUR, Paul (1986). Du texte à l'action : essais d'herméneutique. París: Editions du Seuil.

RIMMON-KENAN, Slomith (1991). Narrative Fiction: Contemporary Poetics. Londres y Nueva York: Routledge. 1ª ed.: 1983.

TODOROV, Tzvetan (1966). "Les catégories du récit littéraire". En: Communications, 8, pp. 125-151.

TURIM, Maureen (1989). Flashbacks in Film: Memory and History, Londres y Nueva York: Routledge.

Original disponible en: http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?Ing=esp&id=53

PDF creado en: 29/04/2011 11:39:39

Portal de la Comunicación InCom-UAB: El portal de los estudios de comunicación, 2001-2011

Institut de la Comunicació (InCom-UAB)
Edificio N. Campus UAB. 08193 Cerdanyola del Vallès (Barcelona)
Tlf. (+34) 93.581.40.57 | Fax. (+34) 93.581.21.39 | portalcom@uab.cat

