

- APUNTES 1 Y 2

EL PUNTO DE VISTA

EL RELATO CINEMATOGRAFICO (A. GAUDREULT Y F. JOST)
EL CINE: ANÁLISIS Y ESTÉTICA (ENRIQUE PULECIO MARIÑO)

6. El punto de vista

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

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

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

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

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

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

1. La focalización en Genette

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Saber y ver: focalización y ocularización

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

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

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

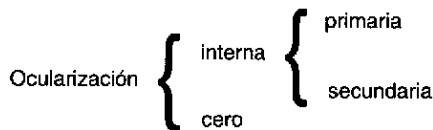
Un coche de caballos se acerca hasta el primer plano en una carretera bordeada de árboles y sale por la derecha del encuadre. Un automóvil le sigue: mientras se abalanza hacia la cámara, sus ocupantes se agitan y hacen grandes gestos hacia nosotros. Pero el coche sigue su trayecto hasta llenar la pantalla,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

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

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

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

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



La ocularización interna primaria

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

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

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

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

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

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

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

La ocularización interna secundaria

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

La ocularización cero

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

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

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

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

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

3. La escucha: la auricularización

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

Construir la posición auditiva de un personaje plantea varias dificultades:

a) La localización de sonidos

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

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

b) La individualización de la escucha

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

c) La inteligibilidad de los diálogos

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

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

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

Auricularización interna secundaria

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

Auricularización interna primaria

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

Auricularización cero

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

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

4. Las imágenes mentales

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

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

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

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

5. La focalización cinematográfica

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

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

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

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

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

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

5.1. Focalización interna

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

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

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

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

5.2. Focalización externa

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

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

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

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

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

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

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

5.3. Focalización espectacular

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

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

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

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

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

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

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

6. Focalización y género

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

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

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

7. Bibliografía

7.1. Libros y artículos citados

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

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

7.2. Otros libros y artículos

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

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

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

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

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

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

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

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

El personaje en la narración

Motor de los relatos, el personaje es muy distinto en el texto escrito que en una película: “El personaje es víctima de “la ilusión referencial: se ausculta su carácter, se supone de él comportamientos posibles, se le psicoanaliza. Se le puede ver en su naturaleza de simulacro, se interroga sobre sus “claves” o las fuentes para relacionarlo con lo *real*”.¹⁷⁵

Para Vanoye, en el análisis cinematográfico, es fundamental entender al personaje de una película no como una persona, sino como una representación, un “signo” global, constituido en sí mismo de signos, desempeñando un rol, un tipo y una función. Según el autor francés, son los enunciados descriptivos, narrativos, dialogados, los que nos informan, según las necesidades del relato, del *ser* (identidad, trazos físicos, psicológicos, sociales, etc.) y del *hacer* (acción sobre el mundo sobre los otros, evolución personal) del personaje. Pero es también la situación, en el sistema de conjunto de los personajes, lo que los define diferencialmente, por complementariedad, oposición y antítesis. De hecho, el personaje tiene un doble status:¹⁷⁶

Un status diegético: ocupa un lugar en la historia.

Un status narrativo: es un personaje puede ser un “príncipe”, un “héroe”, un “inútil”, o un personaje “secundario”, etc.

“Las correlaciones entre los status son interesantes en la medida en que ellos caracterizan códigos o valores constitutivos del relato”.¹⁷⁷ Es una manera con la cual el autor se define frente al mundo real. Si hablamos de literatura, al referirnos a un autor, época o género y mencionáramos, por ejemplo, a Balzac, a Zola, a Dumas, representantes de la novela decimonónica francesa, a través de sus personajes nos aproximáramos a una posición crítica y analítica no sólo frente al mundo representado por el autor, sino también al modo como ese autor ha representado ese mundo recreado por él.

Cuando los autores, guionistas o directores eligen los personajes de sus narraciones y de acuerdo al lugar que ellos ocupan en la historia, según su estatus, por decirlo así, están definiendo un aspecto de del mundo, con los valores puestos en juego; es decir están otorgando un valor específico al mundo representado a través de esos personajes. Para Francis Vanoye el estudio del personaje implica a la vez el estudio del status narrativo, y aún también, la distribución de los personajes. Así, si se reconoce la presencia de un héroe, es por el grado de localización (frecuencia de menciones, designaciones, apariciones, acciones) y por su diferenciación con los otros personajes. En el cine encontramos una cierta tipología cuando se establecen diferencias como las siguientes:

- Personaje principal único: James Bond.
- Varios personajes principales: *Tres mujeres* de Robert Altman.

175 Vanoye, *Recit écrit recit filmique*, p. 117.

176 Ibid.

177 Ibid.

- Un personaje-grupo: *Nashville* de Robert Altman.
- Héroe colectivo: los marinos rebeldes en *El Acorazado Potemkin* o los habitantes de Odesa, en la misma película de Eisenstein.

El narrador y los modos del relato

Tal como lo que hemos venido exponiendo, puede comprobarse cómo los diversos investigadores franceses coinciden en ciertos resultados en sus investigaciones; aunque presenten entre ellos ciertas divergencias, los estudiosos del relato se centran en las mismas cuestiones y las resuelven en términos semejantes.

Todos han afirmado, por ejemplo, que cuando se habla de un relato, es obvio suponer una relación entre el autor con su lector o espectador. La pregunta: ¿Quién es el destinatario del relato, del texto o del filme?, ha sido por todos respondida en términos más o menos parecidos. Utilizaremos la de Roland Barthes para penetrar en ésta tema; afirma que esta es una cuestión planteada en el campo donde “se trata de describir el código a través del cual se otorga significado al narrador y al lector a lo largo del relato”.¹⁷⁸

Acerca de la pregunta “¿quién es el narrador?”, propone tres respuestas:¹⁷⁹

1. Es un sujeto con un nombre, una identificación, que vive en tal país y en tal ciudad, que ha tomado la iniciativa de escribir una historia, es el “autor”.
2. El narrador representa una cierta conciencia total, aparentemente impersonal, es interior a los personajes y exterior a ellos. Es un narrador omnisciente.
3. El narrador está limitado por las propias limitaciones de sus personajes, como si cada personaje fuera el emisor del relato.

Lo importante en esta diferenciación barthesiana, es que tanto el narrador como los personajes no pueden confundirse con personas vivas, tan sólo son “seres de papel”, porque: “El autor (material) del relato no puede confundirse con el narrador del relato (. . .) los signos del narrador son inmanentes al relato y, por tanto, perfectamente accesibles a un análisis semiológico”.¹⁸⁰

Para Metz el “enunciador” es la película misma, y no una instancia situada por encima de ella. ¿Es posible que exista una narrativa sin narrador? Gaudreault y Jost recuerdan la posición de David Bordwell al respecto. Dicen que para el autor norteamericano existen dos clases de textos, los que presuponen un narrador y aquellos para los cuales situarlos en su origen, es inútil.¹⁸¹ Los primeros son aquellos que dejan huellas evidentes. “Estarían, por un lado, las películas clásicas en las cuales

178 Antología, Introducción al análisis estructural del relato, p. 63.

179 Ibid.

180 Ibid., p. 33.

181 Gaudreault y Jost, El relato cinematográfico.

aparentemente no habla nadie";¹⁸² en cuyo caso no hay que buscar narrador. De otro lado están las películas en donde es ostensible la presencia del narrador (Eisenstein, Godard, Resnais), que son las películas de "autor", el cine moderno.

Gaudreault y Jost afirman que "Bordwell llega a sustituir la palabra "narrador" por "narración", para significar la instancia responsable del relato cinematográfico, pero en propiedad, es imposible hacer abstracción de la noción del narrador".¹⁸³

Estudiando la manera como un espectador comprende la película, Roger Odin afirma que deben tenerse en cuenta siete etapas u operaciones:¹⁸⁴

- Reconocimiento de los signos analógicos (figurativización).
- Construcción de un mundo (diegelización).
- Producción de un relato (narratización).
- Designación como real el mundo mostrado (mostración).
- Creencia (colorario del anterior).
- Homogenización de la narración gracias a la colusión de las diversas instancias (escalonamiento).
- Reconocimiento del estado ficcionalizante del enunciador (fictivización).

Punto de vista, perspectivas narrativas, localización

| 125

A propósito de la perspectiva narrativa en la literatura, para nosotros en el cine, Genette subraya la necesidad de distinguir dos niveles de la narración¹⁸⁵ que pueden enunciarse a partir de las siguientes preguntas:

- ¿Quién es el personaje desde cuyo punto de vista se orienta la perspectiva narrativa? O ¿Quién ve?
- ¿Quién es el narrador? O ¿Quién habla?

Estas interrogaciones implican, lo que él llama, el modo y la voz. Por modo entiende, la elección de *lo que se cuenta*, la perspectiva o localización. La voz es la enunciación narrativa en sus posibles manifestaciones, como ya se vio antes. A la pregunta acerca de ¿Quién ve? o focalización de la narración, nos remitimos a Vanoye quien da respuesta a ésta cuestión con la enumeración de las siguientes tres categorías:¹⁸⁶

182 Ibid.

183 Gaudreault y Jost, Op. cit.,

184 Ibid.

185 Genette, Funciones II.

186 Vanoye, Recit écrit recit filmique.

- a) Un narrador omnisciente, Sabe más que los personajes.
- b) Un narrador que no sabe más que lo que sabe un personaje.
- c) Un narrador que sabe menos que un personaje.

A los relatos del primer tipo en los cuales el narrador no está localizado, se les llama también de focalización cero.

A los del segundo tipo, en donde su focalización es interna, se les puede identificar bajo alguna de sus tres formas:

- Una focalización *fija*. En ésta nunca se abandona el punto de vista del personaje. El relato aparece limitado por lo que implica la restricción de su campo de visión.
- Una focalización *variable*, donde la voz narrativa pasa de un personaje a otro.
- Una focalización llamada *múltiple*, que se utiliza para que el autor pueda pasar de un personaje a otro y de este al siguiente, etcétera, en una sucesión de puntos de vista.

En los relatos donde el narrador sabe menos que un personaje, con su localización externa, y sin explicaciones sobre sus pensamientos o sentimientos, su situación es la que corresponde a “una suerte de testimonio inocente e ignorante”, como afirma Vanoye.¹⁸⁷

Aunque hay relatos en donde se mezclan los tres focos, en la mayoría de los casos de mezcla, asistimos a una combinación de los dos primeros. En estos, si algunos episodios son relatados en forma de focalización externa, en otros lo pueden hacer bajo la focalización interna.

El narrador y la focalización

Hablar del narrador es referirse al punto de vista desde el cual se narra la historia. Siempre hay dos grandes posibilidades y cambiando la terminología usada antes, ahora las dos grandes perspectivas las enunciaremos así:

- Un narrador externo. Ser omnisciente que lo sabe todo.
- Un narrador interno. Corresponde a uno de los personajes que hacen parte de la historia, o sea, al mundo diegético.

Como igualmente se dijo antes puede haber interferencias y mezclas, estas pueden darse en dos sentidos:

- a) De un nivel a otro, en donde se alterna un narrador externo y uno interno.

¹⁸⁷ Vanoye, Op. cit.

b) En donde se presentan relevos dentro de la narración, como en el caso de los narradores múltiples, en el ejemplo ya citado de *Rashomon* de Akira Kurosawa o en de *El ciudadano Kane*.

Gaudreault y Jost afirman que “el cine tiene una tendencia casi natural a la delegación de la narración; a la articulación del discurso”.¹⁸⁸ La razón es muy sencilla: el cine muestra a los personajes como imitación de sus acciones; una de estas es la del hecho de relatar.

Lo que se ha llamado “los segundos narradores”, que tantas veces encontramos en la literatura, corresponde a narradores dentro de narraciones como los encontramos en las páginas de *Las mil y una noches*. Este siempre será su mejor ejemplo: una narración dentro de otra, dentro de otra, etc. Fue André Gide quien habló de un relato “en abismo” cuando aludió a esta manera de narrar. Imaginemos una fotografía en donde vemos a un grupo de personas perfectamente bien compuestas para esa fotografía. El hombre sentado en el centro y que tiene tanto a su lado como a sus espaldas a sus amigos o familiares, sostiene en su regazo una fotografía: es la fotografía de ese mismo grupo donde él está sentado en el centro rodeado. Es una construcción “en abismo”, porque la sucesión es infinita.

Volviendo al lugar del narrador en la narración Gaudreault y Jost escriben:

Homogenizadas por el hecho de estar narradas verbalmente, y en donde en muchos momentos el narrador primero desaparece, el cine, con su carácter polifónico, no hace desaparecer al primero, y más bien implica una jerarquización de las instancias.¹⁸⁹

Ejemplifiquemos esto con el caso, siempre elocuente, de *El Ciudadano Kane*: La película de Orson Wells comienza con un narrador omnisciente y más tarde cuando el director delega la función narrativa en los cinco sucesivos narradores a través de los cuales nos vamos a enterar de los acontecimientos que constituyeron la vida del magnate del periodismo americano. En el caso de *Rashomon* de Akira Kurosawa, es lo mismo: Se parte de un narrador omnisciente para después asistir al despliegue de las diversas voces narrativas, quienes relatan esta vez un mismo hecho y en donde cada versión difiere de la otra.

Para explorar más estrechamente los problemas que suscitan estas relaciones, comunes al relato oral y al audiovisual seguiremos aún a nuestros autores Gaudreault y Jost. Ellos apelan de nuevo a *El ciudadano Kane*. Allí uno de los narradores: Leland aparece en una silla de ruedas, narra aspectos de la vida de Kane con su esposa y cómo es ella. A pesar de hacer una narración oral, el narrador-director no deja de mostrarnos a este personaje en su silla de ruedas.

La situación cambia a partir del momento en que este narrador, Leland, desaparece “En beneficio de la visualización del mundo diegético que él relata, desaparece el primer narrador en beneficio de

188 Gaudreault y Jost. El relato cinematográfico.

189 Ibid.

este último”.¹⁹⁰ Igual sucede con todos y cada uno de los narradores que en un momento toman la palabra para relatar su experiencia personal al lado de Charles Foster Kane.

Lo que Gaudreault y Jost indagan es acerca de la legitimidad de la presencia de un narrador, o bien, de otro narrador, dentro del relato. De hecho, nada nos garantiza que lo que vemos corresponda al discurso de Leland. “¿Todo lo mostrado en imágenes, se ajusta a sus propósitos? ¿No es acaso poco verosímil que Leland haya utilizado una manera tan cinematográfica y tan alusiva de mostrar la degradación de las relaciones conyugales en su discurso verbal?”.¹⁹¹

El ejemplo de la escena del desayuno, con la cual Leland ilustra el deterioro de las relaciones entre Kane y su esposa a lo largo del tiempo es un perfecto ejemplo de lo que Gaudreault y Jost tratan de explicar. El director lo expresa mediante la sucesión de una serie de planos separados por tomas de panorámicas rápidas:

Leland comienza su historia diciendo que al cabo del poco tiempo Charlie y ella sólo se veían a la hora del desayuno, pero no es posible imaginar que a partir de ahí el contenido de la secuencia sea una transposición literal del relato verbal de Leland. Estos desayunos no tienen más que un valor ejemplar y simbólico: hubo otros, por supuesto, de los que Leland no fue testigo.¹⁹²

128

Otro ejemplo interesante en ésta misma película, es cuando se pasa del relato, no ya oral, sino escrito, a la pura narración cinematográfica. Cada instancia narrativa ofrecida en *El ciudadano Kane* es una nueva oportunidad para hablar de las “instancias de colusión” en el cine. La colusión es la unión entre el primer narrador y el delegado.¹⁹³

Si regresamos a la pregunta ¿Quién narra la película? Obtendremos de estos autores la siguiente explicación:

En la medida en que el proceso fílmico implica una cierta forma de articulación de diversas operaciones de significación (la puesta en escena, el encuadre, el montaje) estas operaciones se resuelven en la *mostración*, (que es la) articulación entre los fotogramas que proporcionan la ilusión del movimiento en la sucesión de los planos que constituyen mediante su articulación la narración y cuya lógica queda cerrada con el montaje.¹⁹⁴

Según ellos se presentan dos instancias:

- El que muestra, el mostrador, responsable de los planos en el momento del rodaje.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Gaudreault y Jost, Op. cit.

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ Ibid.

- El que narra, el narrador, quien recogiendo esos planos los organiza de una cierta manera que concluye en el montaje.

En el nivel superior está la “voz” del director quien articula todas las instalaciones finales.

Director	Fotografía: Mostrador, rodaje
Gran “imaginador”	Narrador, montaje.

Autor y Narrador

Entre autor y el narrador se establece pues una diferencia esencial. Por comodidad y falso concepto de claridad muchas veces identificamos el uno con el otro, pero rigurosamente hablando, es necesario establecer tal diferencia ni confundirse. Pues, entre el escritor o autor y el narrador., escribe Ives Reuter, “El primero es el hombre, o la mujer, que existe en nuestro mundo. Su existencia se sitúa fuera del texto”.¹⁹⁵ El narrador sólo existe en el texto, a través de su escritura, es quien cuenta la historia y esta constituido por el conjunto de signos lingüísticos que dan forma a la historia que narra. “No es una distinción puramente técnica da libertad al escritor para contar a través de identidades diversas”.¹⁹⁶

Por ejemplo, en *El Moro* de Tomas Carrasquilla, el narrador es un caballo. Esta distinción hace inteligible el hecho que un escritor contemporáneo puede convertirse en un narrador del siglo XVI. O el narrador de las *Novelas ejemplares* de Cervantes no es el mismo de *El Quijote*, aunque el autor sea el mismo.

Tiempo de la ficción

Todo relato implica la organización cronológica de los acontecimientos narrados. En el cine, estos acontecimientos son ordenados por medio del montaje y construyen un tiempo cinematográfico y una cronología. Francis Vanoye distingue:

- Tiempo de la ficción o tiempo diegético, (fechas, duración).
- Organización del tiempo de la ficción por el relato, (relato lineal, elipsis, rupturas de cronología).
- Tiempo de la narración, (tiempo empleado para contar la historia, fecha de la narración).
- Tiempo de referencia o temporalidad social “real”, (tiempo histórico de la ficción y de la narración).

¹⁹⁵ Antología, Introducción al análisis estructural del relato.

¹⁹⁶ Ibid.

Así, es obvio decir que toda historia se sitúa y desarrolla en el tiempo, no ya en el tiempo narrativo del cual hemos hablado, sino en el tiempo histórico. En el cine, la imagen muestra lugares, objetos, arquitectura, modas y lengua; que son puntos de referencia históricos.

Aunque hay puntos de referencia fuera del tiempo histórico, como es el caso en la ciencia ficción. Algunos directores introducen anacronismos como efecto de lenguaje. Por ejemplo, Dereck Jarman, en su *Caravaggio*, en un momento de la película, deja ver una máquina de escribir sobre la mesa de trabajo del pintor. El relato escrito sitúa al lector en el tiempo y lo puede hacer de mil maneras, una es en forma de información lingüística. Así, hay relatos fechados, que pueden ser explícitos, mediante escritura en letreros, o implícitos, como referencia a momentos históricos determinados por detalles o acontecimientos materiales.

Tiempo de la acción y tiempo de la narración

Ya hemos tocado brevemente el tema, aquí lo desarrollamos un poco más. Según Genette el narrador puede situarse de diversas maneras en relación al tiempo del relato. También es una instancia narrativa que puede presentarse como relevo en el tiempo de la narración. ¿Cómo se sitúa el narrador temporalmente en relación con los acontecimientos descritos? Hay cuatro casos posibles:

- La narración es posterior al momento de ser contada. Es el caso más general.
- La narración es anterior. Es el relato de las profecías, previsiones o anticipaciones.
- La narración es contemporánea. La narración se desarrolla como monólogo interior.
- La combinación de dos tipos de narraciones. Relato en forma de diario íntimo, por ejemplo, o novelas escrita en forma de cartas cruzadas sus personajes.¹⁹⁷

Francis Vanoye, al respecto de las relaciones entre el tiempo de la acción y la narración, afirma que este asunto no es pertinente cuando se trata del relato fílmico, pues, aclara que el “quién habla” se confunde con el “quién muestra”, en todos los casos, sin excepción.¹⁹⁸ De aquí que el problema del tiempo en la narración en el cine, en relación al tiempo de la ficción, se determine según el relato es transformado en imágenes. En el cine, el relato puede ser narrado por una o varias voces, pero siempre, a la vez, por las imágenes. Cuando interviene la voz, ésta puede ser la de uno de los personajes o bien, una voz extra-diegética, voz off, la de un narrador anónimo. Los letreros del cine mudo o de algunas películas modernas pueden asimilarse a una voz-off, extra-diegética, que indica la presencia de una instancia narrativa externa.

Como fenómeno de temporalidad narrativa en el cine, Gaudreault y Jost, hablan de la comparación del tiempo, uno evocado y otro invocado, en cada uno de los medios de expresión por la imagen, es decir,

¹⁹⁷ Vanoye, *Recit écrit recit filmique*, p. 157.

¹⁹⁸ *Ibid.*