

2

metodologías
de análisis
del film

Javier Marzal Felici
Francisco Javier Gómez Tarín
(editores)

a



x

Las aportaciones de la narratología al análisis fílmico

Efrén Cuevas Álvarez
Universidad de Navarra

La presente comunicación pretende realizar una exposición somera de la narratología fílmica como metodología de análisis, como herramienta de análisis textual que proporciona un eficaz acercamiento a los relatos cinematográficos. Este enfoque se puede ubicar, por tanto, en el ámbito genérico de lo que la bibliografía anglosajona suele denominar *close reading*, con sus raíces más específicas en las corrientes estructuralistas y semióticas de los sesenta y setenta, y con su objeto de estudio ceñido al análisis de las estructuras narrativas de las películas de ficción.

CONSIDERACIONES GENERALES

La narratología surgió en los años sesenta y setenta dentro del ámbito literario y se comenzó a traducir al ámbito cinematográfico sobre todo a partir de la década siguiente. Entre los diversos teóricos que han desarrollado esta área, me basaré aquí en la narratología formal de inspiración estructuralista de Gerard Genette, probablemente el estudioso con unas propuestas analíticas más fecundas y que mayor consenso ha suscitado en los académicos que posteriormente se han acercado a este ámbito. El camino que Genette traza para su aplicación a los relatos literarios, planteado inicialmente en *Figuras III* (1972) con su estudio de *En busca del tiempo perdido*, y matizado en *Nouveau discours du récit* (1983), ha sido traducido al ámbito fílmico principalmente por André Gaudreault (1988 y 1995) y François Jost (1987 y 1995).

Este instrumental analítico se ha demostrado de un indudable rigor para la mejor comprensión de las estructuras narrativas de los relatos cinematográficos, como expondremos con más detalle a continuación. Sin embargo, cabe matizar que su alcance resulta limitado al ceñirse a un análisis inmanente de la obra, lo que limita su potencial hermenéutico. Esto no supone una limitación seria, siempre y cuando se utilice conscientemente como una primera aproximación que permite hacerse con los mecanismos narrativos del relato, para a partir de ahí abordar con mayor rigor el sentido del relato, desde una perspectiva más abiertamente temática. Algo similar apunta Genette en una cita de carácter programático en la que aborda el papel del estructuralismo en la crítica literaria (1966: 161): “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”.¹

No obstante, la narratología genettiana se ha mantenido en esa primera fase analítica, lo que le ha valido la crítica de Paul Ricoeur (1987: 144-157), quien reprocha a Genette un cierto 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 encorseados 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: 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: 157).

Mi planteamiento asume también los postulados de Ricoeur, convencido de 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: 156). Pero ese análisis debe ir acompañado y envuelto 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: 156). Esos caminos que se descubren a partir del análisis narratológico son especialmente fecundos cuando se trata de analizar relatos con una estructura narrativa compleja, sobre todo si dicha estructura busca reflejar una autocomprensión de la identidad de los personajes en clave narrativa. Un ejemplo paradigmático podría ser la película *Memento*, cuya estructura alambicada sustenta la historia de un protagonista sin memoria reciente, incapaz de dotarse de historia y por tanto de identidad. Como he analizado recientemente (Cuevas, 2005), se trata de un caso en el que se percibe con claridad cómo a través de un análisis narratológico se llega a una mejor comprensión, no sólo de la forma en que se despliega el relato, sino también del sentido más profundo de la historia.

A continuación, realizaré un somero repaso, dadas las limitaciones del formato de comunicación, al planteamiento metodológico de Genette, centrándome en los aspectos que resultan más controvertidos en su trasvase al ámbito fílmico. Seguiré la estructura planteada inicialmente por Genette, que parte 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, en una reformulación de la división realizada por Todorov en “Les catégories du récit littéraire” (1966).

TEMPORALIDAD NARRATIVA

Si el trabajo de Gérard Genette constituye un punto de referencia obligado de los estudios narratológicos, es en relación con el análisis de 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 (1987), Seymour Chatman (1990) o Slomith Rimmon-Kenan (1991). En el medio cinematográfico este enfoque ha recibido también una amplia aceptación, como se comprueba al revisar los trabajos ya citados de Gaudreault y Jost, así como los de David Bordwell (1996), André Gardies (1993), Brian Henderson (1983) o Santos Zunzunegui (1995).

Genette aborda el estudio de la temporalidad del relato –los acontecimientos tal y como se presentan al espectador– en referencia al tiempo “ideal” de la historia, un tiempo ordenado cronológicamente, que tiene que ser reconstruido por el receptor de acuerdo con los datos que nos aporta el relato. Para comparar ambas dimensiones Genette recurre a tres coordenadas –orden, velocidad² y frecuencia–, cuya aplicación a los relatos cinematográficos resulta muy útil.

El “orden” aborda el estudio de las anacronías, “formas de discordancia entre el orden de la historia y el del relato” (Genette, 1989: 91-92), que por lo general son vueltas al pasado³ o idas al futuro. Genette clasifica las vueltas al pasado o “analepsis” según tres criterios, aunque son los dos primeros los que resultan más útiles en el ámbito fílmico. El primero se basa en la relación con la amplitud, según lo cual puede haber analepsis externas (cuando su amplitud total se sitúa fuera del relato primario o relato marco), analepsis internas (cuando su amplitud total se sitúa dentro del relato marco) y mixtas (cuando se dé una combinación de ambos tipos). En el medio cinematográfico suelen predominar las analepsis externas, utilizadas para recuperar acontecimientos pasados que explican la situación presente. El segundo criterio está en función del contenido de esas analepsis, que serán heterodiegéticas si desarrollan una línea de la historia distinta de la del relato primario; 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 analepsis heterodiegéticas apenas existen en la práctica cinematográfica, aunque cabe la situación que plantea *Tomates verdes fritos*, construida sobre aparentes analepsis heterodiegéticas que al final del relato se descubren homodiegéticas.

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 cuenta que tanto en la literatura como en el cine, la presencia de esta figura es mucho menos frecuente. Cabe hablar, en primer lugar, de prolepsis externas (situadas fuera del relato marco) en referencia a los epílogos que en ocasiones cierran un relato literario o cinematográfico, en donde se nos cuentan brevemente los acontecimientos que sucedieron tras la conclusión del relato, como ocurre en ocasiones en las películas basadas en hechos reales. Al margen de este uso es difícil pensar en la posibilidad de que el cine contenga prolepsis externas de carácter audiovisual en sentido estricto, pues resulta complicado distinguirlas de procesos mentales (sueños, alucinaciones, imaginaciones), en la medida en que no se encuadran en las coordenadas temporales delimitadas por el propio relato.

Las prolepsis internas (situadas dentro del relato marco) tienen una mayor cabida en el medio cinematográfico, sobre todo si tienen carácter repetitivo, casi siempre con un carácter de anuncio, como ocurre en algunas aperturas del relato previas a los títulos de crédito.

Bajo el epígrafe de “velocidad”, Genette estudia la relación entre la duración de la historia y la longitud del relato. Traducido al medio cinematográfico, la velocidad resultará de la relación entre

duración de la historia y duración del relato, pues en el relato cinematográfico 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. En la "escena", el tiempo de la historia y el del relato coinciden, algo que en sentido estricto se produce siempre que nos encontramos dentro de los límites del plano cinematográfico, a no ser que se produzca una discordancia entre la velocidad de grabación y la de proyección. En la "elipsis" el tiempo de la historia es variable y el del relato es cero. En el "sumario" se produce una aceleración narrativa del relato, con una compresión de los acontecimientos de la historia, que adquiere en el cine habitualmente la forma de una secuencia de montaje. El cuarto movimiento, la "pausa", presenta mayores dificultades de translación al cine, 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 ; 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. El problema que plantea su aplicación al cine está muy bien definido por Brian Henderson (1983: 10): "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". Con todo, es verdad que también en el cine se encuentran momentos en los que predomina la función descriptiva, en especial en los comienzos de los filmes. 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 (1995: 128-129), a partir de esta clasificación, introduce un quinto movimiento, la "dilatación", en el que el tiempo de la historia sería menor al del relato, al contrario de lo que ocurriría en el sumario. Como ejemplo, cita la secuencia final de *La huelga* (1925), 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 tipo de comentario extradiegético 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.

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 cine. 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 en todas las vueltas al pasado de carácter repetitivo. En el tercer caso, el "relato iterativo", varios acontecimientos de la historia se sintetizan, en lo que tienen de análogo, en uno solo en el nivel del relato, señalando una recurrencia y una regularidad en la historia. 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 relato fílmico 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.⁴

MODO: FOCALIZACIÓN EN LOS RELATOS AUDIOVISUALES⁵

En la parte dedicada al estudio del “modo” Genette aborda dos asuntos: la distancia y la focalización. El primero le remite al debate acerca del carácter mimético o diegético –de acuerdo con la terminología platónica– de la narración. Este debate, si bien no es ajeno al cine, se encausa por unos derroteros muy específicos en el medio literario de limitada aplicabilidad analítica al trasladarse al medio fílmico. La focalización, sin embargo, se ha convertido en un asunto central de la narratología fílmica, como demuestran los estudios publicados sobre este asunto, entre los que destaca especialmente el trabajo de François Jost (1983, 1984, 1985, 1987 y 1995).

Genette (1989: 241ss) propone sustituir términos hasta entonces habituales como “punto de vista” o “perspectiva” por “focalización”, por considerarlo más preciso, pues ayuda a distinguir entre la clásica cuestión de “quién habla”, atribuible al narrador, y la pregunta acerca de “quién percibe” o “dónde está el foco de percepción” (1998: 45). El término focalización recoge mejor ese último concepto, que Genette siempre ha explicado como un foco, una restricción de campo, “una selección de la información con relación a lo que la tradición denominaba *omnisciencia*” (1998: 51).

Genette señala tres posibles tipos de focalización: ausencia de focalización (o focalización cero), focalización externa y focalización interna. En el primer caso el narrador sabe más –o mejor, cuenta más– de lo que saben los personajes. El segundo caso –focalización externa– se sitúa en el extremo opuesto: el narrador sabe menos y, por lo tanto, cuenta menos, que lo que saben los personajes. En el tercer caso, la focalización interna, el narrador sabe y cuenta tanto como el personaje, por lo que tenemos acceso al mundo interior de ese personaje y a lo que éste pueda llegar a conocer acerca de lo 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.

La traslación al medio audiovisual propuesta por Jost busca hacer frente a la doble dimensión –visual y sonora– de este medio. Este autor hace notar, en primer lugar la relativa confusión que provoca el término genettiano de focalización, pues incluye en un mismo concepto a 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 con un micrófono que escucha lo que ocurre. 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 las ficciones audiovisuales. De este modo, propone distinguir para los relatos fílmicos tres ámbitos, con términos propios para cada uno: “ocularización” (“relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve” [1995: 140]); “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). Para los dos primeros ámbitos, Jost establece, por su parte, una triple división, bastante clara en el caso de los aspectos visuales y más problemática en lo referente a los elementos sonoros: ocularización/auricularización interna primaria, interna secundaria y cero. Para el tercero, Jost distingue entre focalización interna, externa y espectador-

rial. Este último término pretende perfilar mejor lo que sería la focalización cero en literatura, aunque la argumentación de Jost no acaba de justificar la necesidad de este nuevo vocablo.

Esta tipología, que facilita una clasificación rigurosa de los diferentes tipos de focalización filmica, resulta sin embargo excesivamente prolija cuando se pretende aplicar al análisis de los largometrajes de ficción. Por ello, parece más razonable recurrir a ella sólo en ocasiones muy singulares, trabajando en el resto de los casos con el concepto genettiano de "focalización", en su sentido más amplio, que abarque tanto los aspectos perceptivos como cognitivos.

Además, una de las categorías –la focalización externa– resulta bastante problemática en su translación al cine. Como Robert Burgoyne (1999: 113) mantiene, no es fácil imaginar una secuencia cinematográfica en la que no se tenga al menos cierto acceso al mundo interior de los personajes. En la medida en que los recursos interpretativos con los que cuenta un actor (relacionados con la expresividad corporal y con la voz, principalmente) aportan continuamente pistas acerca de sus sentimientos, afectos y emociones, estas pistas remiten muy de cerca a lo que estamos considerando como focalización interna. De ahí que a efectos prácticos, parezca preferible reducir la tipología a los casos de focalización interna y cero.

La focalización interna recoge el modo más habitual de presentar la información en los relatos cinematográficos, articulados en su forma convencional en torno a los diversos personajes protagonistas que sirven como canal de la información para el espectador. Esta categoría no presenta aparentemente especiales problemas en su aplicación al cine: podrá ser fija, variable o múltiple, según se trate de un relato en el que narrador utilice a un sólo personaje o a varios para transmitirnos la información narrativa. El caso de la focalización interna múltiple resulta incluso ilustrado por el propio Genette con un ejemplo cinematográfico, ya en *Figuras III* (1989: 245): la película japonesa *Rashomon*, en donde se cuenta un mismo hecho a través de distintos personajes.

Esa focalización interna dominante suele estar puntuada por momentos de focalización cero o ausencia de focalización, en los que la información no llega al espectador a través de ningún personaje. Esta situación suele darse en ocasiones en los inicios de relatos o por ejemplo en las ya mencionadas secuencias de montaje, en las que el relato se desentiende de los protagonistas de la historia, para proporcionar una información condensada al espectador. Como categoría narrativa, la focalización cero también puede explicar de modo genérico los mecanismos de construcción del cine de suspense, que suelen basarse en el conocimiento anticipado por parte del espectador de circunstancias claves para la resolución del conflicto que los propios personajes desconocen.

EL NARRADOR EN EL CINE⁶

La figura del narrador, ya de por sí compleja en el ámbito literario, presenta aún mayores dificultades cuando se plantea aplicada a los relatos cinematográficos. En literatura se puede discutir el modo de relacionar la figura del narrador con otras instancias –el autor real y el autor implícito, habitualmente–, pero nadie suele discutir la presencia y utilidad analítica de esta figura. A esto contribuye también la simplificación derivada del hecho de que en el ámbito literario se cuente con un único registro –el texto escrito– para determinar la presencia del narrador y su función en el relato. En cine, sin embargo, los registros expresivos se agrupan en torno a cinco áreas –pala-

bras, 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 pesar de que este debate ha llevado a autores como David Bordwell (1995) y Edward Branigan (1984 y 1992) a considerar los relatos cinematográficos como narraciones en las que no comparece de modo habitual la figura de un narrador como instancia productora del discurso, la mayoría de los estudiosos defienden la necesidad de dicho narrador como instancia responsable del relato.

En esta línea se sitúa Tom Gunning (1991: 10-25), quien defiende la existencia de una instancia narrativa como canalizadora y jerarquizadora de todo el material que el cine “muestra”. Esa instancia sería responsable de la transformación de ese material de carácter mimético-fotográfico en un discurso narrativo, mediante un proceso de “narrativización”, que Gunning señala como característico del medio fílmico. Con un enfoque cercano, André Gaudreault (1984 y 1988) 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” (1988: 147-160), responsable de los diferentes registros expresivos presentes en un relato cinematográfico, no equiparable, por tanto, con ningún registro específico, como podría pensarse al considerar el papel de las voces en *off*, que tanto parecen recordar al narrador literario.

No obstante, el recurso de las voces en *off* (*voiceover* en inglés), al que denominaremos aquí “narración delegada”, plantea combinaciones narrativas inexistentes en el texto literario —con las consiguientes cuestiones asociadas a la fiabilidad y a la ironía resultantes de esa subnarración—, que requieren un análisis más detallado. No ha recibido esta figura narrativa una excesiva atención, al menos si la comparamos con el debate planteado en torno a la cuestión del meganarrador. Además de lo escrito por Gaudreault, cabe mencionar a autores como Robert Burgoyne (1990 y 1999), David A. Black (1986), Volker Frenz (2005) y especialmente Sarah Kozloff (1988), quien realiza la exposición más exhaustiva sobre el tema, desde la perspectiva de un estudio de la voz en *off* en el cine americano. El término propuesto por Gaudreault para la denominación de esta figura narrativa —narradores delegados— recoge con claridad el rasgo más característico de esta figura narrativa: el ejercicio de una función delegada por el meganarrador. El aparente control del relato por parte de este narrador delegado no responde a los parámetros del caso literario, en el que un narrador principal puede ceder su función a otro personaje, que se apropia del único registro expresivo, el texto escrito, para su narración delegada, suplantando por completo al primero. En cine no se da esa suplantación, aún cuando la voz —en *off* o no— del narrador delegado introduzca explícitamente escenas que muestran audiovisualmente sus memorias o experiencias (lo que Jost [1995: 54] denomina “audiovisualización” o “transemiotización”). Su autoridad narrativa siempre estará en función de la actividad rectora del meganarrador, que puede refrendar esa narración, cuestionarla o ampliarla más allá de las posibilidades cognitivas del narrador delegado.

A pesar de las diferencias, para clasificar los narradores delegados fílmicos resulta útil la tipología que propone Genette para los narradores literarios, articulada según los criterios de relación con la historia y niveles narrativos. Combinando ambos criterios se obtienen cuatro tipos: extra-heterodiegético, extra-homodiegético, intra-heterodiegético e intra-homodiegético. De los cuatro

tipos, el tercero resulta difícil de ubicar en los relatos convencionales, pues se trataría de un personaje que se constituye en narrador de una historia en la que no participa. Para los otros tres tipos sugiero una denominación que resulte más asequible para el lector no iniciado, sin traicionar el sentido de los términos manejado por Genette. Así tendríamos en primer lugar a los “narradores no personaje” (equiparable a extra-heterodiegético), aquellos que no forman parte de la historia y la narran parcialmente pero desde “fuera” del relato, dirigiéndose al espectador. Sería la figura más cercana al narrador omnisciente de la literatura. Luego estarían los “narradores personaje” (homodiegéticos, en terminología genettiana; o sea, que forman parte de la historia), con dos variantes: “extradiegético”, que se oye en *off* y se dirige por tanto al espectador; e “intradiegético”, que desde “dentro” de la historia le cuenta a otro personaje una historia, en la que él habitualmente participa como protagonista o testigo.

Más allá de esta tipología propuesta, es preciso señalar que la principal novedad que presentan los narradores delegados fílmicos es el hecho de que se encuentran en un medio que cuenta con dos canales principales para su actividad narradora –el sonoro y el visual–, de cuya combinación se puede obtener una variada gama de posibilidades narrativas. En el caso de los narradores no personaje, suelen presentar una función básica de suministro de información complementaria, lo que no excluye buscadas variaciones tonales que pueden connotar el relato. En cualquier caso, su información resulta habitualmente fiable, pues se asume como un registro más del meganarrador, reforzado además por los rasgos de omnisciencia con que se suele presentar.

Si se trata de un narrador personaje extradiegético, su presencia suele connotar de un modo mucho más claro al relato, pues el registro verbal se tiende a utilizar en este caso para introducirnos en el mundo interior de ese personaje, aportando información difícilmente vehiculable a través de las imágenes y reforzando la focalización del relato a través de ese personaje. El recurso a la ironía en este tipo de narradores resulta frecuente, bien a través del propio discurso del narrador personaje, que aporta la auténtica lectura, de carácter irónico, a unas imágenes carentes de ese tipo de connotación, como ocurre en *El crepúsculo de los dioses*; o bien de modo inverso, con las imágenes comentando irónicamente una narración en *off* aparentemente ingenua, que resulta desmentida por la banda visual.

En el caso de los narradores personaje intradiegéticos, sus relatos segundos rara vez se reducen a una narración oral en presente, en formato conversacional o monologado. La convención habitual es que esos relatos comiencen con el personaje narrando el comienzo de la historia, para pasar a continuación a una puesta en escena de carácter fílmico –la “audiovisualización” de la que hablaba Jost–, situada ya en el nivel metadiegético, en donde la presencia de la narración en *off* de ese personaje suele ser bastante esporádica. De hecho, una vez trasvasado el relato a ese nivel metadiegético, el relato segundo suele desmarcarse del narrador delegado que lo originó, incurriendo en numerosas paralepsis. En cualquier caso, estos narradores intradiegéticos no cuentan de principio con la fiabilidad que se concede a los narradores extradiegéticos. Las imágenes y palabras que se presentan en función de su relato, deben, por tanto, resultar autenticadas por una instancia narrativa superior. En ocasiones estos narradores personaje intradiegéticos nos pueden engañar, como ocurre cuando contemplamos unas imágenes/sonidos en función de su narración (intradiegética) que *a posteriori* se demuestran falsas (resultan desmentidas por el conjunto del relato, que controla el meganarrador).⁷ Este es el caso de películas clásicas por el uso de este recurso, como *Pánico en la escena* o la más reciente *Sospechosos habi-*

tuales.⁸ Una variación sobre este recurso se encuentra cuando la narración intradiegética de un personaje resulta desmentida (por el meganarrador) mientras se está produciendo, al contraponer esa narración verbal con imágenes y sonidos que lo desmienten. Las imágenes/sonidos diégticos vuelven a recuperar su carácter “verdadero”, al independizarse del narrador-personaje y rectificar su narración, habitualmente con intención irónica, como ocurre en *Forrest Gump*.

Este repaso panorámico de la metodología de análisis narratológico de Gerard Genette en su trasvase al estudio de los relatos cinematográficos permite vislumbrar la coherencia y sistematicidad del método genettiano, al tiempo que deja entrever las fortalezas y debilidades de su aplicación al ámbito audiovisual. El balance, en su conjunto, resulta muy estimulante, en cuanto que nos facilita la comprensión de los mecanismos narrativos de relatos complejos, como vía de acceso a una mejor comprensión del sentido de sus historias.

Bibliografía

- BAL, Mieke (1987): *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, 2ª ed., Cátedra, Madrid, 1ª ed. francesa: 1977.
- BLACK, David Alan (1986): “Genette and Film: Narrative Level in the Fiction Cinema”, *Wide Angle*, vol. 8, nº 3-4, pp. 19-26.
- BORDWELL, David (1995): *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Madrid. 1ª ed. inglesa: 1985.
- BRANIGAN, Edward (1984): *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Mouton Publishers, Berlín y Nueva York.
- (1992): *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, Londres, Nueva York.
- BURGOYNE, Robert (1990): “The Cinematic Narrator: The Logic and Pragmatics of Impersonal Narration”, *Journal of Film and Video*, vol. 42, nº 1, pp. 3-16.
- CHATMAN, Seymour (1990), *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus Humanidades, Madrid, 1ª ed. inglesa: 1978.
- CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén (1999): “El narrador en el cine. Análisis de *Sospechosos habituales*”, en T. Imizcoz et al., *Quién cuenta la historia*, Pamplona: Eunat, pp. 53-92.
- (2001): “Focalización en los relatos audiovisuales”, *Tripodos*, nº 11, 2001, pp. 123-136.
- (2005): “Christopher Nolan visto desde Gerard Genette: análisis narratológico de *Memento*”, *ZER*, vol. 10, nº 8, mayo 2005, pp. 183-198.
- DUFRENNE, Mikel (1967): “Estructura y sentido. La crítica literaria”, en José Sazbón (ed.), *Estructuralismo y literatura*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970. Traducido de *Revue d'Esthétique*, vol. 20, nº 2-3.
- FERENZ, Volker (2005): “Fight Clubs, American Psychos and Mementos: The Scope of Unreliable Narration in Film”, *New Review of Film and Television Studies*, vol. 3, nº 2, noviembre 2005, pp. 133-139.
- GARDIÉS, André (1993): *Le récit filmique*, Hachette, París.
- GAUDREAU, André (1984): “Narration et monstration au cinéma”, *Hors Cadre*, nº 2, pp. 87-98.
- (1988): *Du Littéraire au Filmique: Système du Récit*, Meridiens-Klincksieck, París.
- GAUDREAU, André y François Jost (1995): *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Paidós, Madrid (1ª ed. francesa: *Le récit cinématographique*, Nathan, París, 1990).
- GENETTE, Gérard (1966): *Figuras I*, Editions du Seuil, París.

— (1989): "Discurso del relato", *Figuras III*, Lumen, Barcelona, pp. 75-327. 1ª ed. francesa: 1972.

— (1998): *Nuevo discurso del relato*, Cátedra, Madrid. 1ª ed. francesa: 1983.

GUNNING, Tom (1991): *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*, University of Illinois Press, Urbana y Chicago.

HENDERSON, Brian (1983): "Tense, Mood, and Voice in Film (Notes after Genette)", *Film Quarterly*, vol. XXVI, verano 1983, pp. 4-17.

JOST, François (1983): "Narration(s): en deçà et au-delà", *Communications*, nº 38, pp. 192-212.

— (1984): "Le regard romanesque. Ocularisation et focalisation", *Hors Cadre*, nº 2, pp. 67-86.

— (1985): "L'oreille interne. Propositions pour une analyse du point de vue sonore", *Iris*, vol. 3, nº 1.

— (1989): *L'Oeil-caméra. Entre film et roman*, 2ª ed. revisada y aumentada, Presses Universitaires de Lyon (1ª ed.: 1987).

KINDER, Marsha (1989-90): "The Subversive Potential of the Pseudo-Iterative", *Film Quarterly*, vol. 43, nº 2, invierno 1989-90, pp. 2-16.

KOZLOFF, Sarah (1988): *Invisible Storytellers: VoiceOver Narration in American Fiction Film*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles.

RIKOEUR, Paul (1986): *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, II, Editions du Seuil, París.

— (1987): *Tiempo y narración*, vol. II, Ediciones Cristiandad, Madrid. 1ª ed. francesa: 1984.

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

STAM, Robert, Robert BURGOYNE y Sandy FLITTERMAN-LEWIS (1999): *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Paidós, Barcelona. 1ª ed. inglesa: 1992.

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

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

ZUNZUNEGUI, Santos (1995): *Pensar la imagen*, 3ª ed., Catedra/Universidad del País Vasco.

Notas

¹ 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 Sazbón, 1970: 213.). 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).

² 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 cinematográfico.

³ Para un estudio más detallado de este fenómeno, con un enfoque complementario al esbozado aquí, véase Maureen Turim, *Flashbacks in Film: Memory and History* (1989). Turim reconoce la validez de la metodología genettiana, aunque prefiere no adoptar la terminología del estudioso francés (cfr. pp. 8-10).

⁴ Sobre el *relato iterativo* en el cine, cfr. también Brian Henderson (1983: 11-12) y Marsha Kinder (1989-90: 2-16). Henderson realiza una interesante exposición sobre la posibilidad de fragmentos de naturale-

za iterativa en el cine, tomando como ejemplo la apertura de *How Green Was My Valley* (*Qué verde era mi valle*, 1941). 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.

- ⁵ He estudiado las cuestiones referidas a la focalización en los relatos audiovisuales en un artículo publicado en *Tripodos* en 2001. Aquí se incluye un resumen matizado de lo dicho en ese artículo.
- ⁶ La cuestión del narrador en el cine la he estudiado con anterioridad en el capítulo de un libro colectivo sobre el narrador publicado en 1999. Aquí sintetizo parte de aquellas aportaciones y propongo una tipología cercana, con una terminología más simplificada.
- ⁷ Volker Frenz (2005: 133-139) ha publicado recientemente un artículo muy clarividente sobre este caso, que él denomina "unreliable pseudodiegetic narrator", en el que lo distingue de casos cercanos a veces incorrectamente calificados con términos similares.
- ⁸ Para un análisis narratológico más detallado de *Sospechosos habituales*, véase mi trabajo publicado en 1999.