

Trípodos, número 11, Barcelona, 2001

Focalización en los relatos audiovisuales

Efrén Cuevas

Efrén Cuevas és professor de Teoria i Crítica Cinematogràfica a la Universitat de Navarra, doctor en Comunicació (Universitat de Navarra) i màster en Estudis Cinematogràfics (Tisch School of Arts, New York University).

Considering translation as one of the most traditional forms of communication in Western culture, the purpose of this article is to point out the importance of those concepts —literal translation, free translation— which, being antagonistic, often preside over any debate relative to the complex aspects of this humble activity. These concepts become a constant from which Étienne Dolet and John Dryden formulate the first theoretical approach related to the theory of translation.

Las cuestiones asociadas al punto de vista, perspectiva o focalización que adopta un relato siempre han sido asunto central en los estudios sobre estructuras narrativas en literatura. Su aplicación a los relatos audiovisuales presenta complicaciones que obligan a una reflexión atenta que recoja los diferentes matices y combinaciones de los relatos cinematográficos y televisivos. El presente artículo pretende revisar la propuesta de una de las metodologías más contrastadas en la narratología literaria, la formulada por Gérard Genette, tal y como ha sido trasvasada al medio audiovisual por François Jost, sin duda el autor que más ha trabajado este asunto, al menos desde la perspectiva genettiana.¹ Estas propuestas serán en ocasiones matizadas o enriquecidas por aportaciones afines, como las realizadas por Edward Branigan o Slomith Rimmon-Kenan.

1. FOCALIZACIÓN EN GÉRARD GENETTE

En la metodología de análisis narratológico que Gérard Genette plantea en 1972, este autor propone sustituir términos hasta entonces habituales como “punto de vista” o “perspectiva” por “focalización”, por considerarlo más preciso.² Genette defiende este término en su empeño por distinguir dos preguntas que con anterioridad no siempre habían sido lo suficientemente diferenciadas: frente a la clásica cuestión de “quién habla”, atribuible al narrador, hay que preguntar también “quién ve”; o como el propio Genette mati-

¹ Jost ha dedicado atención específica a este asunto en su libro *L'Oeil-caméra. Entre film et roman*, 2.^a ed. revisada y aumentada, Presses Universitaires de Lyon, 1989 (1.^a ed.: 1987), así como en otros artículos de años anteriores: “Narration(s): en deçà et au-delà”, *Communications*, núm. 38, 1983, p. 192-212; “Le regard romanesque. Ocularisation et focalisation”, *Hors Cadre*, 1984, núm. 2, p. 67-86; “L'oreille interne. Propositions pour une analyse du point de vue sonore”, *Iris*, vol. 3, núm. 1 (1985). Estas diferentes aportaciones han sido recogidas de un modo algo más sintético en el libro que publicó junto con André Gaudreault, *Le récit cinématographique* (París: Nathan, 1990), traducido al castellano como *El relato cinematográfico. Cine y narratología* (Madrid: Paidós, 1995).

² Cfr. G. Genette, “Discurso del relato”, *Figuras III*, Barcelona: Lumen, 1989, p. 241 ss. Las cuestiones de focalización están encuadradas, dentro del sistema genettiano, en los asuntos que este autor estudia bajo el epígrafe de “modo”. En ese mismo apartado, también estudia la “distancia”, asunto que le lleva a terciar en el debate acerca del carácter mimético o diegético —de acuerdo con la terminología platónica— de la narración (cfr. p. 222-241). Este debate, al que tampoco es ajeno el cine, se encauza por unos derroteros muy específicos en el medio literario, en su articulación de los “relatos de palabras” y “relatos de acontecimientos”, que remite a asuntos de limitada aplicabilidad analítica al trasladarse al medio audiovisual.

zará más tarde, “quién percibe”, para no excluir los fenómenos auditivos; o incluso mejor, “dónde está el foco de percepción”, para situarlo como instancia impersonal.³ Para Genette, términos como perspectiva, visión o punto de vista tienen una connotación que los asocia en exceso a los procesos de percepción visual, con el consiguiente riesgo de restringir su significado. El término “focalización” resulta más ajeno a esa connotación⁴ y recoge mejor el contenido de este concepto, que Genette siempre ha explicado como un foco, una restricción de campo, “una selección de la información con relación a lo que la tradición denominaba ‘omnisciencia’”.⁵

En su estudio de este concepto, Genette se opone a la adjudicación de la función focalizadora a un agente, un “focalizador”, al que según Mieke Bal, le correspondería otro agente o personaje focalizado.⁶ Genette mantiene que “si se tuviese que calificar a alguien como “focalizador”, sólo podría ser la persona que “focaliza el relato”, o sea, al narrador o, si se quiere ir fuera de las convenciones de la ficción, al autor mismo, quien delega o no al narrador su poder de focalizar o no focalizar”.⁷ Una idea cercana es recogida por Juan José García-Noblejas, quien afirma —en una propuesta que recoge elementos de Genette y Bal— que la focalización es atributo último del autor, quien “al comprobar el alcance del saber compartido, establece el sistema referencial del enunciado como texto, a través del sentido de ese enunciado”.⁸

³ Cfr. Gérard Genette. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 45.

⁴ Con todo, tampoco este término recibe el beneplácito de todos. Seymour Chatman lo considera todavía demasiado ligado a los términos que pretende sustituir y a sus connotaciones visuales, por lo que propone reemplazarlo por otra serie de términos, entre los cuales parece que “filtro” es el más cercano al concepto genettiano. Cfr. *Coming to Terms*, New York: Cornell University Press, Ithaca, 1990, p. 143-155.

⁵ GENETTE, G. *Nuevo discurso del relato*, p. 51. En sentido estricto, continúa Genette, hablar de omnisciencia no sería del todo correcto, dado que el autor de la ficción no tiene nada que saber, pues él lo inventa todo. Por eso, habría que hablar más bien de posesión de toda la información que, transmitida al lector, le hace omnisciente.

⁶ Cfr. Mieke Bal. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. 2.ª ed., Madrid: Cátedra, 1987, p. 106-119. Los planteamientos de Bal son tomados por Celestino Deleyto como punto de partida para su propuesta sobre la focalización fílmica, si bien este autor los somete a una considerable reelaboración para su adaptación al medio audiovisual. Cfr. “Focalisation in Film Narrative”, *Atlantis*, vol. 12, núm. 1-2, noviembre de 1991, p. 159-177.

⁷ GENETTE, G. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983, p. 48-49. La traducción es mía.

⁸ GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José. *Poética del texto audiovisual*. Pamplona: EUNSA, 1982, p. 183. García-Noblejas se aleja, sin embargo, de ambos autores al situar esa focalización fuera del relato y hacerla compatible con otro tipo de focalizaciones diegéticas, de carácter secundario, que están en función del “universo de discurso que nace del sentido textual” ya establecido por la focalización del autor (cfr. p. 183-185).

Una vez definido el concepto, Genette señala tres posibles tipos de focalización, respetando la división básica ya expuesta por Todorov en "Les catégories du récit littéraire",⁹ con algunos añadidos propios: 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. Es el caso, frecuente en la novela hasta nuestro siglo, de relatos con narradores omniscientes que cuentan todo lo que pasa y lo que piensan los distintos personajes. El segundo caso —focalización externa— se sitúa en el extremo opuesto: el narrador sabe menos y, por lo tanto, cuenta menos, de lo que saben los personajes. Los ejemplos son más escasos y siempre se suele recurrir a la novela behaviorista u objetivista norteamericana como prototipo. Se trata de relatos en los que el narrador muestra todo desde fuera, sin que le sea posible acceder a los pensamientos de ningún personaje. La tercera y última posibilidad es la focalización interna: el narrador sabe y cuenta tanto como el personaje. Tendremos acceso, por tanto, al mundo interior de ese personaje y a lo que éste pueda llegar a conocer acerca de lo que ocurre en torno suyo, pero nunca a los pensamientos de los demás personajes. El personaje se convierte entonces en ese "foco situado", ese canal que sólo permite el paso de la información autorizada por cada situación. Dentro de este último tipo, Genette todavía distingue tres posibilidades: focalización interna fija, cuando se focaliza todo el relato a través del mismo protagonista; variable, cuando se focaliza a través de varios; y múltiple, cuando se focaliza un mismo suceso a través de distintos personajes. Como es evidente, casi ningún relato mantiene a lo largo de toda su extensión el mismo tipo de focalización, si bien se puede hablar con frecuencia del predominio de uno de los tipos de focalización (cero, externa o interna).

Además, estos tipos de focalización pueden sufrir variaciones puntuales, sin que por eso se hable de cambio de focalización en la secuencia afectada. Genette se hace cargo de estas situaciones e incorpora dos nuevos recursos que recogen las posibles infracciones a un tipo de focalización dominante: la *paralepsis* y la *paralipsis*. La primera hace referencia a los casos en que se da más información de la que autoriza el código de focalización. Se produce cuando se plantea una focalización externa y a pesar de ello se revelan pensa-

⁹ Cfr. Tzvetan Todorov. "Les catégories du récit littéraire". *Communications*, 8, 1966, p. 125-151.

mientos de algún personaje; o cuando se focaliza el relato a través de un personaje, pero se muestran también aspectos del mundo interior de otros personajes. La paralipsis es la infracción contraria: se proporciona menos información de la requerida por el tipo de focalización. Se trata de una omisión lateral, en el sentido de que se pasa por el lado de ella sin ser revelada. Es típico de las novelas policíacas, focalizadas a través de un personaje protagonista, en cuyo transcurso se oculta un dato que narrador y personaje conocen y que resulta clave para la resolución del enigma.

2. APLICACIÓN A LOS RELATOS AUDIOVISUALES

La traslación al medio audiovisual del sistema analítico genettiano conlleva necesariamente su reformulación para poder hacer frente a la doble dimensión —visual y sonora— de este medio. En este empeño destaca especialmente, como ya se ha señalado al inicio del artículo el trabajo de François Jost. El propio Genette lo reconoce, en una de las escasas referencias que se pueden encontrar en su obra en relación con el medio audiovisual, cuando afirma en *Nuevo discurso del relato* que la obra de Jost constituye “la contribución más significativa al debate sobre la focalización y al afinamiento que dicha noción necesita”.¹⁰ Jost aborda esta empresa con inteligencia, al hacer notar la relativa confusión que provoca el término genettiano de focalización, pues incluye en un mismo concepto 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 en el relato.

Jost propone solucionar esa posible confusión a través de una inevitable multiplicación de la tipología genettiana, que proporciona una respuesta más ajustada a las nuevas posibilidades que surgen en 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);¹¹ “auricularización” (relación entre lo que el micrófono graba y lo que el personaje escucha, cabría decir en definición paralela a la anterior) y

¹⁰ GENETTE, G. *Nuevo discurso del relato*, p. 51, nota 73.

¹¹ GAUDREAULT, A.; JOST, F. *El relato cinematográfico...*, p. 140.

“focalización” (el concepto genettiano, ahora referido exclusivamente al grado de conocimiento de narrador y personaje).

A continuación estudiaré estos conceptos a partir de la propuesta analítica elaborada por Jost, aunque agrupándolos en dos bloques a los que he denominado de un modo ligeramente diferente: “focalización perceptiva” —en el que incluyo la ocularización y la auricularización— y “focalización cognitiva”.

2.1. FOCALIZACIÓN PERCEPTIVA:
OCULARIZACIÓN, AURICULARIZACIÓN

Para los ámbitos perceptivos, 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.

Jost habla de “ocularización interna primaria” cuando la cámara se identifica en sentido estricto con la mirada del personaje. Esto ocurre en los movimientos de cámara subjetivos (como, por ejemplo, los planos filmados cámara en mano, con la imagen inestable, recreando un movimiento acelerado del personaje), en los planos que utilizan un *cache*, en aquellos en que se produce una deformación de lo visto atribuible a la mirada del personaje, o en aquellos en los que alguna parte del cuerpo humano (una mano, por ejemplo) induce a atribuir lo mostrado a esa mirada. Se daría una “auricularización interna primaria” cuando lo escuchado llegase al espectador filtrado claramente por el oído del personaje (por ejemplo, si un sonido se oye distorsionado debido a que quien lo escucha se encuentra bajo el agua).

La “ocularización interna secundaria” es aquella que resulta construida por los *raccords*, como en el plano-contraplano. Lo visto tiene como referencia un plano anterior de alguien que miraba, por lo que se supone que lo estamos viendo como él lo está viendo. La “auricularización interna secundaria” se daría si construímos un punto de “escucha” gracias a las imágenes y/o por el modo en que éstas son combinadas en el montaje.

Las imágenes mentales (y también los sonidos, asunto que Jost no menciona), tales como imaginaciones, alucinaciones, recuerdos subjetivos, etc., también se suelen asociar a una ocularización / auricularización interna, en la medida en que suelen venir justificadas por la actividad sensorial del personaje, debidamente introducidas por lo que este autor denomina “operadores de modalización”.¹² Habitualmente estos operadores (un fundido encadenado o un fundido a negro, por ejemplo) permitían distinguir una transición y reconocer, por tanto, lo mos-

trado a continuación como imaginario y no real. Más tarde estos operadores han tendido a desaparecer o a dejar de ser imprescindibles, encontrándonos con imágenes mentales introducidas por un simple *raccord* de miradas, lo que en ocasiones puede dar lugar a confusiones sobre el estatuto de lo mostrado en el relato cinematográfico.

Jost habla, por último, de “ocularización cero” o ausencia de “ocularización”. Se refiere a aquellos planos no atribuibles a ningún personaje, bien sea porque su posición no tiene ninguna marca que permita esa atribución, bien porque las marcas que contengan remitan a la autonomía del narrador o a determinados recursos estilísticos que formen parte del estilo del director de la película. Con frecuencia, este tipo de presentación es empleada en los principios y finales de los relatos. En este mismo sentido, también cabría hablar de una ausencia de “auricularización” cuando lo escuchado se encuentre regulado por las convenciones habituales (distancia entre personajes, inteligibilidad de los diálogos, etc.).

2.2. LA REPRESENTACIÓN AUDIOVISUAL DE LA SUBJETIVIDAD

Las situaciones de ocularización / auricularización interna están remitiendo a la cuestión de la subjetividad en las ficciones audiovisuales: cómo introducirse en la psicología de los personajes sin recurrir a un narrador omnisciente como ocurre en el ámbito literario (donde sólo existe un único registro expresivo —el verbal—, frente al que no compiten imágenes de ningún tipo). Es verdad que en el medio audiovisual se pueden utilizar narradores en *off* con pretensiones de omnisciencia, pero ése es un recurso del que no se debe abusar, aun en el supuesto de que se decida contar con él.

El asunto de la subjetividad en los relatos fílmicos es tema central de estudio por parte de Edward Branigan, autor que Jost cita en su bibliografía, pero que no utiliza en su sistematización de los fenómenos de focalización. En su monografía *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Branigan realiza un estudio exhaustivo de las estrategias fílmicas relacionadas con el punto de vista, hasta llegar a explicar los mecanismos textuales de producción de significado en el cine en función de estas estrategias.¹³

¹² Cfr. A. Gaudreault; F. Jost. *El relato cinematográfico...*, p. 147.

¹³ Cfr. Edward Branigan. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. New York y Berlín: Mouton Publishers, 1984. Para una exposición de sus presupuestos teóricos, véanse p. 1-72 y 176-180.

Más allá de los presupuestos teóricos de este autor, interesa ahora recoger el cuadro expositivo que realiza con las posibles modalidades de subjetividad de los relatos cinematográficos, para situarlo en combinación con la tipología de focalización perceptiva expuesta hasta aquí. Branigan coloca el concepto de subjetividad en relación directa con el de punto de vista en su sentido más estricto, al hacer depender ese concepto del modo en que se relacionan las coordenadas espaciales con el personaje en cuanto origen de esa percepción espacial. Así, la subjetividad se concibe como “una instancia específica (o nivel de narración) donde lo que se dice es *atribuido* a un personaje en el relato y recibido por nosotros *como si* estuviésemos en la posición del personaje”.¹⁴

Según esto, Branigan señala una gradación que recoge las posibilidades de subjetivización del relato filmico, siempre en función del punto de vista y en relación con tres parámetros distintos: condición mental del personaje, encuadre (con respecto al personaje como punto de origen) y tiempo (de la visión de ese personaje).

En el grado más extremo tendríamos el “plano de punto de vista” (*point of view shot*), con un personaje en condiciones normales, en tiempo presente y con la cámara situada espacialmente en el punto de vista físico del personaje.¹⁵ Si lo visto resulta ser quien mira, como ocurre cuando un personaje se mira a un espejo, tendremos un caso particular de subjetividad, que Branigan resalta en su tipología y que denomina con el vocablo inglés *reflection*, que se podría traducir como “reflejo” (para evitar la mayor ambigüedad del término “reflexión”).

Si lo mostrado está condicionado por algún tipo de estado mental especial, Branigan habla de “percepción” (*perception*), siempre que continuemos en el presente y mantengamos el origen del punto de vista en el personaje. Es el caso, por ejemplo, del plano de punto de vista desenfocado, representando un estado de ebriedad,

¹⁴ BRANIGAN, E. *Point of View in the Cinema...*, p. 73. La definición no deja de tener sus puntos débiles. El autor se refiere, por ejemplo, a la subjetividad como “specific instance or level of narration where the telling is attributed to a character...”, cuando, en correspondencia con su énfasis en lo visual, cabría esperar oírle hablar de *showing*, y no de *telling*. Además él mismo limita su definición, “por conveniencia”, a los momentos en los que el personaje se encuadra en el universo diegético del filme, excluyendo todos los casos de narración en *off* como portadores de subjetividad en el relato cinematográfico (cfr. p. 73). De ahí que en este artículo situemos su aportación en el ámbito de la “focalización perceptiva”.

¹⁵ El autor no se refiere solamente a aquellos casos en los que la cámara suplanta por completo a la mirada del personaje, sino también a aquellos otros en los que se utiliza parte del cuerpo del que mira como punto de referencia, como suele ocurrir al planificar un diálogo en el que se recurre al plano-contraplano como estrategia de montaje.

drogadicción o similar. En este tipo de condiciones, si el personaje es tomado como origen de ese plano sólo en sentido metafórico, entonces se hablaría de “proyección” (*projection*). Será el caso de ciertos movimientos de cámara o decorados de carácter marcadamente expresionista que se justifican por la mirada de un personaje, aun cuando esa mirada no se identifique con la posición física de la cámara. Si estos fenómenos se localizan temporalmente en el pasado, entonces hablaríamos de “*flashbacks* subjetivos”. Si se sitúan en un momento indeterminado no presente, entonces tendríamos “procesos mentales subjetivos” (como sueños, etc.).

Como se observa, la tipología de Branigan sirve para describir las diferentes posibilidades que Jost encuadra bajo la ocularización / auricularización interna, ya sea primaria o secundaria. La ventaja que tiene la clasificación del autor norteamericano reside en que permite referirse a estos fenómenos de carácter perceptivo asociados a la subjetividad, con términos específicos en función de los mecanismos de puesta en escena más propios del medio cinematográfico. Serán, por tanto, de indudable utilidad a la hora de determinar si un determinado fragmento fílmico se haya focalizado internamente desde el punto de vista perceptivo, así como para distinguir entre sí este tipo de fenómenos perceptivos.

2.3. FOCALIZACIÓN COGNITIVA

Frente a esos casos vinculados a la actividad de los sentidos (externos o internos), Jost reserva el término “focalización” para referirse de un modo explícito al “foco cognitivo adoptado por el relato”,¹⁶ es decir, a la cuestión que Genette y Todorov abordan de un modo principal al establecer su tipología en función de los grados de conocimiento de narrador y personaje. Para distinguir estas situaciones de las estudiadas hasta ahora (focalización perceptiva), aquí he preferido calificarlas como “focalización cognitiva”. No obstante, esa distinción tiene una pertinencia limitada, pues cabe afirmar, aunque Jost no lo diga explícitamente, que la ocularización y la auricularización están incluidas habitualmente dentro de esta concepción más amplia de la focalización que se refiere al foco cognitivo del relato, pues también son de hecho canales de información, aunque asociados específicamente por diferentes mecanismos narrativos a la actividad sensorial de los personajes.

¹⁶ GAUDREAU, A.; JOST, F. *El relato cinematográfico...*, p. 148.

Al margen de esta matización, y centrándose ya en la focalización en cuanto “foco cognitivo”, se descubre en este caso un mayor paralelismo entre la propuesta de Jost y la clasificación genettiana, aunque tampoco desaparecen completamente los problemas de adaptación al nuevo medio. En principio Jost distingue entre focalización interna, externa y espectral. 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, como se verá a continuación.

La “focalización interna” no presenta aparentemente especiales problemas: 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 ilustrado por el propio Genette, ya en *Figuras III*, con un ejemplo cinematográfico: la película japonesa *Rashomon*, en la que se cuenta un mismo hecho a través de distintos personajes.¹⁷ Jost poco añade a lo ya mencionado por Genette, salvo para matizar que el hecho de que un relato (o parte de él) esté focalizado a través de un personaje no significa que tengamos que compartir su mirada (“ocularización”), sino tan sólo que conocemos en la medida en que él conoce.

La situación se complica, no obstante, en la medida en que tomemos este concepto de focalización interna en un sentido más amplio, como hace Slomith Rimmon-Kenan para el ámbito literario. Esta autora distingue tres “facetas” de la focalización: “perceptual”, “psicológica” e “ideológica”.¹⁸ La primera viene a coincidir con los conceptos de ocularización y auricularización aquí mencionados. La segunda se acerca bastante al término de focalización en Jost, pues incluiría los componentes cognitivos y emotivos. La tercera —la faceta ideológica— se explicaría en función de la visión del mundo que presenta el relato, esas “normas” desde donde se evalúa el conjunto del relato, que en la novela convencional suelen estar encarnadas en pri-

¹⁷ Cfr. G. Genette. “Discurso del relato”, p. 245.

¹⁸ Cfr. Slomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London y New York: Routledge, 1991 (1.ª ed., 1983), p. 77-82. Rimmon-Kenan toma el concepto de “faceta ideológica” del trabajo de USPENSKI, B. *A Poetics of Composition* (Bloomington: Indiana University Press, 1973). Similares referencias a una focalización de tipo ideológico, también a partir de Uspenski, se pueden encontrar en Paul Ricoeur. *Tiempo y narración*. Madrid: Cristiandad, 1987, p. 169; y en POZUELO YVANCOS, José María. *Teoría del lenguaje literario*, Madrid: Cátedra, 1988, p. 247, y “Focalización y estructura textual: La capilla de Brandeso en la ‘Sonata de otoño’”, *Estudios de Lingüística*, núm. 2, 1984, p. 252-253, 266-270.

mer lugar por el narrador omnisciente.¹⁹ Según esto, se puede hablar también de focalización interna a través de un personaje si las coordenadas rectoras del relato coinciden con las que rigen la actividad de ese personaje. Este concepto resultará muy útil, por tanto, a la hora de analizar películas en las que se presenten visiones del mundo en conflicto, encarnadas por diferentes personajes principales.

El segundo tipo de focalización cognitiva propuesto por Jost —“focalización externa”— resulta más debatido, pues de hecho hay quien se pregunta acerca de su misma posibilidad en las ficciones audiovisuales. Robert Burgoyne, por ejemplo, se resiste a admitir ese concepto en el análisis fílmico, pues no considera 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.²⁰

Jost, sin embargo, defiende la existencia de focalización externa en el cine, en situaciones en las que se produce una explícita restricción del saber del espectador en relación con el del personaje, con sus consiguientes efectos narrativos.²¹ Este sería el caso del comienzo de *Extraños en un tren*, en que sólo vemos dos pares de piernas avanzando y subiendo a un tren, de donde apenas se deduce ningún tipo de información, más allá de la diferencia en estilos de vestir entre ambos personajes. Más claro y frecuente puede ser el caso en el que se “muestra” una retención de información, como ocurre en *Psicosis* (donde el protagonista nos hace creer que su madre está viva); o cuando se muestra a un personaje mirando, pero se nos priva del contraplano de lo mirado.

El tercer tipo de focalización, si seguimos la terminología genética, sería la focalización cero o ausencia de focalización. François Jost

¹⁹ Esta idea remite de nuevo al concepto de focalización que plantea García-Noblejas. Como ya se ha señalado, este autor sitúa este concepto en función de los principios rectoras del relato delimitados por el autor, concretados en cada filme en ese “sentido” del enunciado, que García-Noblejas asocia de un modo directo con el concepto de “autor implícito” planteado por Wayne Booth en *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: The University of Chicago Press, 1961). Cfr. J. J. García-Noblejas, *Poética del texto audiovisual*, p. 86-92, y “El mundo posible de Tolkien (Fantasía y comunicación de ideas)”, en *Comunicación y mundos posibles*, Pamplona: EUNSA, 1996, p. 131-135.

²⁰ Cfr. Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós, 1999, p. 113.

²¹ Cfr. F. Jost, *L’Oeil-caméra. Entre film et roman*, p. 73-76, y GAUDREAU, A.; JOST, F. *El relato cinematográfico...*, p. 150-151.

no hace referencia a este concepto en sus últimos escritos, introduce, sin embargo, uno nuevo —focalización espectral— de contenido similar, que define como aquella situación en la que se concede ventaja cognitiva al espectador respecto a los personajes.²² Su argumentación no resulta lo suficientemente convincente como para introducir un nuevo término, cuya única ventaja aparente es centrar la atención sobre uno de los efectos de la focalización cero. Esto no es óbice para reconocer lo acertado de los casos que plantea (calificables como focalización cero si mantenemos la terminología genettiana): recursos como la pantalla dividida o los más frecuentes de montaje paralelo o alternado. Jost se resiste a hablar en estos casos de ausencia de focalización, pues cada secuencia dentro de un montaje alternado puede estar focalizada a través de un personaje concreto, situándose el espectador con ventaja en la totalidad del fragmento. No obstante, Jost parece olvidar aquí casos más claros, como aquellos en los que un narrador en *off*, que no forma parte de la diégesis, se dirige al espectador desde una posición de omnisciencia, al estilo del narrador omnisciente literario. Siempre y cuando ese narrador sea fidedigno, no parece problemático encuadrar habitualmente esos casos dentro de los supuestos de ausencia de focalización.

134

Ya hablemos de focalización cero o espectral, conviene destacar que un recurso tan utilizado en los relatos fílmicos como es el suspense se construye habitualmente a partir de esta situación narrativa, pues se basa en el conocimiento anticipado por parte del espectador de circunstancias clave para la resolución de los conflictos. Se trata del mismo fenómeno que ya Alfred Hitchcock explicaba, en términos más coloquiales, cuando distinguía entre la “sorpresa” (fruto de una focalización interna) y el “suspense” (fruto de una focalización cero):

Nosotros estamos hablando, acaso hay una bomba debajo de esta mesa y nuestra conversación es muy anodina, no sucede nada especial y de repente: bum, explosión. El público queda sorprendido, pero antes de estarlo se le ha mostrado una escena completamente anodina, despro-

²² Cfr. *L'Oeil-caméra. Entre film et roman*, p. 76-79. Jost introduce un término correlativo —ocularización espectral— para aquellos planos en los que el espectador tenga ventaja narrativa sobre los personajes debido a su posición física, o sea, a la posición que la cámara le atribuye (cfr. *El relato cinematográfico...*, p. 152). Lo que este autor deja sin explicar son las diferencias entre este caso y algunas de las posibilidades que señaló al hablar de ocularización cero. Así, por ejemplo, en aquellos planos en los que se subraya la autonomía del narrador, que no parecen sino otro modo por el que el espectador termina teniendo ventaja sobre la capacidad perceptiva de los personajes.

vista de interés. Examinemos ahora el suspense. La bomba está debajo de la mesa y el público lo sabe, probablemente porque ha visto que el anarquista la ponía. El público sabe que la bomba estallará a la una y sabe que es la una menos cuarto (hay un reloj en el decorado); la misma conversación anodina se vuelve de repente muy interesante porque el público participa en la escena. (...) En el primer caso se han ofrecido al público quince segundos de sorpresa en el momento de la explosión. En el segundo caso, le hemos ofrecido quince minutos de suspense.²³

3. CONCLUSIÓN

El recorrido realizado hasta aquí ha permitido revisar una metodología de análisis de la focalización en los relatos audiovisuales, tomando como eje las propuestas que ha realizado François Jost a partir de los trabajos de Gérard Genette. Según esto, se ha analizado en primer lugar la “focalización perceptiva”, en la que se han agrupado los conceptos de ocularización y auricularización propuestos por Jost, al mismo tiempo que se ha sugerido su visión combinada con las propuestas de Branigan sobre la subjetividad en el medio fílmico. En segundo lugar se ha estudiado la “focalización cognitiva”, donde también se incluyó la faceta ideológica propuesta por Rimmon-Kenan. Con independencia del modo en que se vehicule esa focalización, se ha conservado la triple división que tanto Genette como Jost proponen para la focalización interna —fija, variable y múltiple—, pues resulta de indudable interés para estudiar este fenómeno en los relatos audiovisuales.

El cuadro final podría parecer más complejo de lo que realmente resulta cuando se aplica al análisis concreto de un relato audiovisual. Esta afirmación no busca ninguna autojustificación final frente a un posible lector escéptico. La experiencia del análisis indica que, con independencia de que se trate de focalización perceptiva o cognitiva, los relatos audiovisuales se encuentran presentados en su mayor parte a través de focalizaciones internas. Los otros dos tipos de focalización —externa y cero— quedan circunscritos habitualmente a momentos específicos dentro de cada relato, facilitando con ello el análisis, pues no hay duda de que esos dos casos son los que plantean más problemas a la hora de aplicarlos al medio audiovisual. Esto no debe hacer que se evite el esfuerzo por profundizar en las cuestiones planteadas en esos casos, pero sí que hace más asequible la aplicación del instrumental genettiano al estudio de la focalización en los relatos audiovisuales.

²³ TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza, 1974, p. 61.

Bibliografía

- BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. 2.ª edición. Madrid: Cátedra, 1987 [1.ª edición francesa: Narratologie. Paris: Klincksieck, 1977].
- BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.
- BRANIGAN, Edward. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin & New York: Mouton Publishers, 1984.
- CHATMAN, Seymour. *Coming to Terms*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1990.
- DELEYTO, Celestino. "Focalisation in Film Narrative". *Atlantis*, vol. 12, núm. 1-2, noviembre de 1991, p. 159-177.
- GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José. *Poética del texto audiovisual*. Pamplona: EUNSA, 1982.
- . *Comunicación y mundos posibles*. Pamplona: EUNSA, 1996.
- GAUDREAU, André; JOST, François. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Madrid: Paidós, 1995 [1.ª edición francesa: *Le récit cinématographique*. Paris: Nathan, 1990].
- GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989 [1.ª edición francesa: *Figures III*. Paris: Seuil, 1972].
- . *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998 [1.ª edición francesa: *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983].
- JOST, François. "Discours cinématographique, narration: deux façons d'envisager le problème de l'énonciation". En Jean-Louis Leutrat y Jacques Aumont (eds.), *Théorie du film*. Paris: Albatros, 1980, p. 121-131.
- . "Narration(s): en deçà et au-delà". *Communications*, núm. 38, 1983, p. 192-212.
- . "Le regard romanesque. Ocularisation et focalisation", *Hors Cadre*, núm. 2, 1984, p. 67-86.
- . "L'Oreille interne. Propositions pour une analyse du point de vue sonore", *Iris*, vol. 3, núm. 1, 1985.
- . *L'Oeil-caméra. Entre film et roman*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon. 2.ª ed. revisada y aumentada, 1989. 1.ª ed., 1987.
- POZUELO YVANCOS, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 1988.
- . "Focalización y estructura textual: la capilla de Brandeso en la 'Sonata de otoño'". *Estudios de Lingüística*, núm. 2, 1984, p. 251-271.
- RICCEUR, Paul. *Tiempo y narración*. Madrid: Cristiandad, 1987 [1.ª ed. francesa: *Temps et récit*, 2 vol. Paris: Seuil, 1983 y 1984].
- RIMMON-KENAN, Slomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London & New York: Routledge, 1991 [1.ª ed. 1983].
- STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós, 1999 [1.ª edición inglesa: *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. London y New York: Routledge, 1992].
- TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza, 1974 [1.ª ed. francesa: *Le Cinéma selon Hitchcock*. Paris: Robert Laffont, 1966].
- TZVETAN, Todorov. "Les catégories du récit littéraire". *Communications*, núm. 8, 1966, p. 125-151.
- USPENSKI, B. *A Poetics of Composition*. Bloomington: Indiana University Press, 1973.