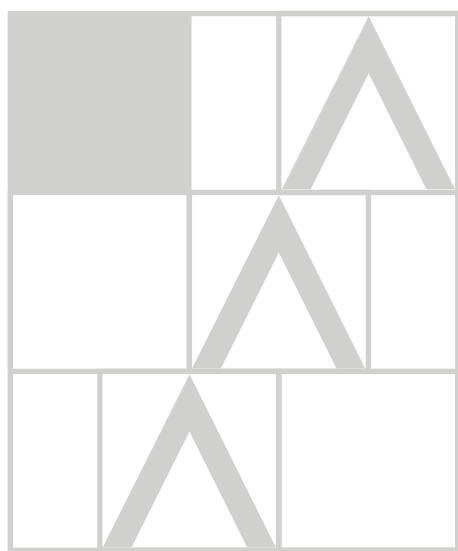


la marca
e d i t o r a



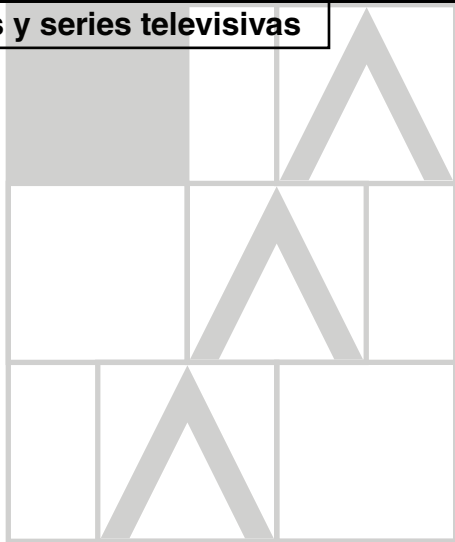
la marca
e d i t o r a

EI

RELATO

CINEMATOGRAFICO

Películas y series televisivas



la marca
e d i t o r a

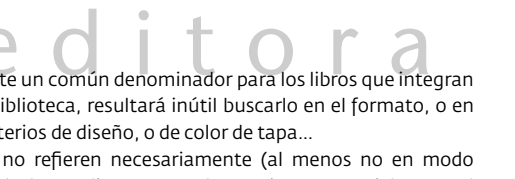
BIBLIOTECA DE LA MIRADA

dirigida por Guido Indij

NOTA DE ENVÍO

La biblioteca de la mirada surge en 1995 con la intención de agrupar aquellos textos que pasan por el escritorio de **la marca editora**, y que, a pesar de pertenecer a diversos géneros discursivos —paper, ensayo, arte, crítica, pop, antología, teórica, fotográfica, manifiesto, revista, etcétera—, pueden ser ordenados en una misma categoría: son capaces de hacernos reflexionar sobre nuestro lugar como lectores.

Esta colección se propone informar con el fin primordial de constituir en el lector una mirada activa, no inocente, un ojo capacitado para abordar analíticamente la compleja trama generada por la cultura.



LIBRO-OJO
(Λιβρο Οξο)

Si existe un común denominador para los libros que integran esta biblioteca, resultará inútil buscarlo en el formato, o en los criterios de diseño, o de color de tapa...
Estos no refieren necesariamente (al menos no en modo directo) a los medios, pero son herramientas esenciales para el desarrollo de una reflexión crítica y de la supervivencia en la sociedad del espectáculo, en una sociedad de la información.

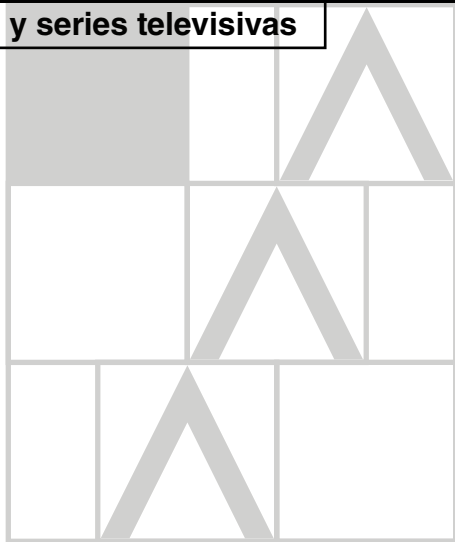
Su objetivo es político, en tanto apuntan a reponer protagonismo en el rol del receptor y procuran señalar —de las más diversas maneras— los mecanismos de la percepción.

EI

RELATO

CINEMATográfico

Películas y series televisivas

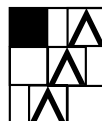


la marca
e d i t o r a

André Gaudreault

François Jost

Traducción de
Rodrigo Molina-Zavalía



la marca
e d i t o r a

Título
Originalmente publicado en Francia como

El relato cinematográfico. Películas y series televisivas
Le Récit cinématographique. Films et séries
télévisées, 3^e édition revue et augmentée
Par André GAUDREULT et François JOST
© Armand Colin 2017, Malakoff
Armand Colin est une marque de
Dunod Éditeur, 11, rue Paul Bert, 92240 Malakoff
André Gaudreault y François Jost

Autores

Colección

Director de colección

Coordinación editorial

Traductor

Composición de interior y tapa

Corrección

Foto de tapa

Editorial

Oficina

Fax

Tel

E-mail

W3

Imprenta

Taller

ISBN

Fecha de impresión

Lugar de impresión

Depósito de ley

©

Biblioteca de la Mirada
Guido Indij
Fátima Nieves García
Rodrigo Molina-Zavalía
Natalia Brega
Mónica Campos
la marca editora
Pasaje Rivarola 115 (1015)
Buenos Aires, Argentina
(54-11) 4 372-8091
(54-11) 4 372-4957
info@lamarcaeditora.com
www.lamarcaeditora.com
Buenos Aires Print
Pte. Sarmiento 459, Lanús, Buenos Aires
978-950-889-472-4
Agosto de 2024
Buenos Aires, Argentina. *Printed in Argentina.*

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'aide à la publication
Victoria Ocampo, a bénéficié du soutien de l'Institut français d'Argentine!
Esta obra, publicada en el marco del Programa de ayuda a la publicación
Victoria Ocampo, cuenta con el apoyo del Institut français d'Argentine



Gaudreault, André

El relato cinematográfico : películas y series televisivas / André Gaudreault ; Jost François.
- 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : la marca editora, 2024.
304 p. ; 23 x 16 cm. - (Biblioteca de la Mirada / Guido Indij)

Traducción de: Rodrigo Molina-Zavalía.
ISBN 978-950-889-472-4

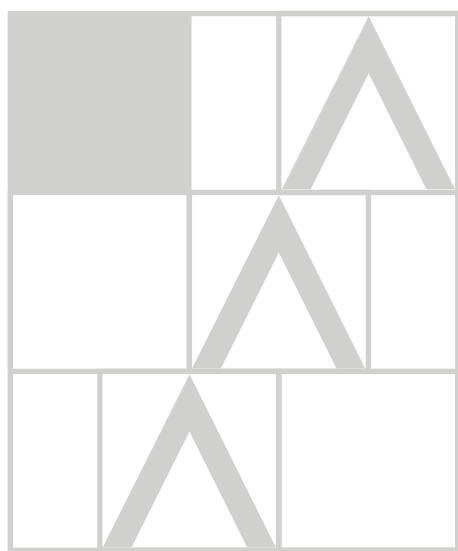
1. Cine. 2. Ensayo. I. François, Jost II. Molina-Zavalía, Rodrigo, trad. III. Título.
CDD 791.4301

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Prólogo	13
Introducción	19
1. Relato oral, relato escrito, relato fílmico.....	21
2. Narratología y cine.....	22
3. Una herencia de la ola estructuralista.....	23
4. Un precursor: Albert Laffay.....	25
Capítulo 1. Cine y relato	27
1. ¿Qué es un relato?.....	28
1.1 Un relato tiene un principio y un final.....	28
1.2 El relato es una secuencia doblemente temporal.....	29
1.3 Toda narración es un discurso.....	30
1.4 La percepción del relato “irrealiza” lo contado.....	31
1.5 Un relato es un conjunto de acontecimientos.....	31
2. ¿Son relatos las series televisivas?.....	32
3. ¿Qué es un relato cinematográfico?, ¿qué es un relato audiovisual?.....	35
4. El nacimiento del relato cinematográfico.....	40
5. Narración y mostración.....	42
6. El cine sonoro: un doble relato.....	47
7. ¿Qué es un relato de ficción?.....	53
8. Realidad afílmica y diégesis.....	57
Capítulo 2. Enunciación y narración	61
1. Primer enfoque narratológico: de la película a las instancias narrativas.....	63
1.1 De la enunciación a la narración.....	63
1.2 El narrador explícito y el gran imaginador.....	72
1.2.1 Discrepancias entre lo que se supone que el personaje ha visto y lo que vemos.....	74
1.2.2 Discrepancias entre lo que el personaje cuenta y lo que vemos.....	75
2. Segundo enfoque narratológico: de las instancias narrativas a la película.....	77
2.1 De la narración a la sub-narración.....	77
2.2 Narradores secundarios.....	78
2.3 Relato oral, relato audiovisual.....	79
2.4 Instancias en colusión.....	81
2.5 ¿Quién cuenta la película?.....	85

3. La narratología fílmica en perspectiva	87
4. Una narración sin narrador.....	90
5. ¿Y el autor...?	93
6. Análisis.....	95
<i>Sin límites (Limitless)</i> – Las grandes discrepancias en la narración	95
<i>Daños (Damages)</i> – ¿Quién miente mejor, el narrador explícito o el narrador implícito?.....	98
<i>Ojos de serpiente (Snake Eyes)</i> – El narrador implícito como cómplice de los narradores explícitos	100
Capítulo 3. La palabra y la imagen	103
1. Al principio estaba la palabra: el presentador.....	103
1.1 Un espectador asistido	104
1.2 El narrador suplente.....	106
2. La escritura y la imagen	111
2.1 La “lectura” de la imagen.....	111
2.2 Funciones del cartel en el cine mudo.....	117
2.2.1 Efectos lingüísticos.....	117
2.2.2 Efectos narrativos.....	118
2.3 El porvenir del cartel	120
3. La voz y la imagen	122
3.1 La voz y el cuerpo	123
3.2 El timbre de la voz como indicio narrativo	125
3.2.1 <i>Voz over</i> del narrador y <i>voz in</i> de los diferentes personajes	125
3.2.2 Narración en <i>voz over</i> y diálogos entrelazados.....	126
3.2.3 Narración en <i>voz over</i> y mutilación del diálogo.....	127
3.2.4 Dos voces para un solo cuerpo	128
3.2.5 Una voz para dos cuerpos.....	128
4. Análisis.....	129
<i>El artista (The Artist)</i> y el porvenir de los intertítulos	129
Capítulo 4. El espacio del relato cinematográfico	139
1. El indefectible espacio fílmico	140
2. Espacio representado y espacio no mostrado	145
3. El espacio sugerido: el fuera de campo.....	150
4. Los diferentes tipos de relaciones espaciales.....	156
4.1 Un solo y único espacio: la “identidad” espacial	159
4.2 La alteridad espacial por contigüidad y por disyunción.....	161
4.3 El espacio cercano: la alteridad espacial por disyunción proximal	164
4.4 El espacio lejano: la alteridad espacial por disyunción distal	167
Capítulo 5. Temporalidades narrativas	173
1. Sobre el estatus temporal de la imagen	173
2. La doble temporalidad: los grandes conceptos de análisis del tiempo	177
2.1 El orden	178
2.1.1 Los saltos hacia atrás o analepsis.....	179
2.1.2 El salto hacia atrás audiovisual: el <i>flashback</i>	184
2.1.3 Saltos hacia adelante o prolepsis	189

2.1.4 Algunos problemas de orden específicos del relato cinematográfico.....	195
2.2 La duración	208
2.2.1 Duración de la secuencia.....	209
2.2.2 Duración de la película	215
2.3 La frecuencia	219
2.3.1 El relato singulativo: un relato para una historia, <i>n</i> relatos para <i>n</i> historias	220
2.3.2 El relato repetitivo: <i>n</i> relatos para <i>una</i> historia.....	220
2.3.3 El relato iterativo: <i>un</i> relato para <i>n</i> historias.....	221
3. Análisis.....	225
<i>Daños (Damages)</i> y <i>Breaking Bad</i> – ¿Cuál es el estatus temporal de un comienzo <i>in medias res</i> ?.....	225
Capítulo 6. El punto de vista.....	229
1. La focalización según Genette	230
2. Saber y ver: focalización y ocularización.....	232
2.1 La ocularización interna primaria.....	235
2.2 La ocularización interna secundaria	241
2.3 La ocularización cero.....	242
3. La escucha: la auricularización	244
3.1 Algunos problemas relacionados con el sonido	244
3.1.1 La localización de los sonidos	244
3.1.2 La individualización de la escucha.....	244
3.1.3 La inteligibilidad de los diálogos	245
3.2 El sistema de auricularizaciones.....	246
3.2.1 Auricularización interna secundaria.....	246
3.2.2 Auricularización interna primaria.....	246
3.2.3 Auricularización cero	247
4. Las imágenes mentales.....	247
5. La focalización cinematográfica.....	253
5.1 Focalización interna.....	256
5.2 Focalización externa	259
5.3 Focalización espectral.....	261
6. Focalización y género audiovisual.....	268
7. Análisis	269
<i>Ojos de serpiente (Snake Eyes)</i> : ¿Una mirada al vacío o una mirada vacía?	269
La focalización interna: saber y sentir en <i>The Affair</i>	272
Conclusión.....	277
Bibliografía de las obras citadas	281
Bibliografía sugerida	287
Índice de temas	293
Índice de películas y de series.....	297



la marca
e d i t o r a

Agradecimientos

Los autores desean agradecer a Santiago Hidalgo, investigador posdoctoral asociado con la cátedra de investigación de Canadá en estudios cinematográficos y mediáticos en la Universidad de Montreal, y a Justine Chevarie-Cossette, adjunta a la coordinación, por la supervisión de todo el trabajo editorial. A Timothée Huerne, Marie-Ève Hamel, Camille Simone Brabant y Maxine Bradley Bellemare, asistentes de investigación de la Universidad de Montreal; Joël Lehmann, coordinador técnico de la Asociación Internacional de Investigación, TECHNÈS; Kim Décarie, coordinadora principal de TECHNÈS, de GRAFICS, del Observatorio del cine en Quebec y de la cátedra de investigación de Canadá en estudios cinematográficos y mediáticos. Gracias a nuestra correctora de revisión Anne Bienjonetti, quien no ha escatimado esfuerzos, así como a Martin Lefebvre y a Michel Marie, por sus valiosos consejos.

Los autores también quieren agradecer su apoyo a la cátedra de investigación de Canadá en estudios cinematográficos y mediáticos, financiada por el Programa de cátedras de investigación de Canadá, así como al grupo de investigación sobre el surgimiento y la capacitación de las instituciones cinematográficas y escénicas (GRAFICS), subvencionados por el Fondo de Investigación de Quebec – Sociedad y Cultura.

La redacción de la totalidad de esta obra es el producto de una estrecha colaboración de sus autores. Sin embargo, las secciones fueron escritas de manera individual como se detalla a continuación:

André Gaudreault

- Capítulo 1: secciones 4 y 5
- Capítulo 2: secciones 2, 3 y 4
- Capítulo 3: secciones 1 y 4
- Capítulo 4: secciones 1, 2, 3 y 4

François Jost

- Capítulo 1: secciones 1, 2, 3, 6, 7 y 8
- Capítulo 2: secciones 1 y 5
- Capítulo 3: secciones 2 y 3
- Capítulo 5: secciones 1, 2, 3 y 3
- Capítulo 6: secciones 1, 2, 3, 5.1, 5.2 y 6

La primera edición de este libro, publicado en 1990, data de una época en la que la teoría del relato cinematográfico aún se hallaba en pleno desarrollo. Hay que decir que la narratología –la disciplina que tiene como objeto el estudio científico de las estructuras del relato– había nacido unos veinte años antes *en el campo literario* e ignoraba ostensiblemente cualquier otro modo narrativo que no fuera la novela: el cine, por supuesto, pero también, en general, todo lo que no incumbiera a la ficción. Es en este contexto que escribimos *El relato cinematográfico*. La ambición de este trabajo era proporcionar al lector las herramientas necesarias para el análisis de la película, como Gérard Genette había sabido hacerlo para la literatura en 1972 con su libro fundacional *Figures III*. Desde entonces, los “estudios cinematográficos” han ganado terreno en la universidad y se han convertido en un campo legítimo. Incluso a veces sirven como ejemplo para las disciplinas tradicionales.

Si bien en la actualidad se reconoce al cine la capacidad de producir verdaderas obras de arte, durante mucho tiempo se lo consideró como un simple entretenimiento en busca de legitimidad artística. Esta situación explica el relativo desdén de los investigadores provenientes del campo literario hacia el séptimo arte y su desconocimiento respecto de la investigación, estimulante aunque embrionaria en ese momento, que Christian Metz había llevado a cabo a principios de la década de 1960 sobre el *relato cinematográfico*. Esa investigación y las reflexiones que la acompañaron fueron además tan intensas que es posible mostrar, como veremos más adelante en nuestra introducción, que no obstante fue en el campo del estudio del cine, lo que resulta completamente paradójico, donde la narratología hizo sus primeros avances significativos, aun cuando, en esa época, la palabra “narratología” no existía (dado que fue Tzvetan Todorov quien la propuso por primera vez en 1969).

Después de este período en el que lo que se podría considerar como la teoría “moderna” del cine comenzó su “reinado”, la cuestión de la historia del cine, que había sido un tanto desatendida en favor de los estudios sobre el relato y el signo, suscitó un nuevo interés a finales de la década de 1970 y comienzos de la década de 1980. Varios investigadores de la generación de los autores de la presente obra, es decir, aquellos que siguieron la época “pionera” de la semiología del cine, sometieron a examen los presupuestos del enfoque histórico, lo que permitió un renacimiento en la investigación sobre los inicios del cine. El objetivo perseguido era, obviamente, combinar los avances de la teoría con un estudio riguroso de la historia del cine. Puesto que las normas del lenguaje cinematográfico aún no estaban definidas a principios del siglo xx, el “cine de los primeros tiempos” se impuso como un terreno de investigación que permitía interrogarse acerca de la naturalidad de dicho lenguaje y de las primeras formas narrativas que implementó. Sin embargo, este regreso a la historia no se hizo a expensas de la teoría. Muy al contrario. Porque la historia del nacimiento del cine nos ha enseñado mucho, como veremos en este libro, sobre la naturaleza y el funcionamiento del relato cinematográfico en general.

Estos avances, sin embargo, no han estado exentos de retrocesos (aquí nos abstendremos de hacer una lista de ellos), como lo señalaba Roger Odin (2007: 9) hace casi diez años en su “lamentable constatación” durante la presentación de un número de revista dedicado a la “crisis” de la teoría del cine:

[...] mientras ha sido uno de los grandes lugares del pensamiento moderno [...], la teoría del cine, en el ámbito en el que trabajo, es decir, los estudios cinematográficos y audiovisuales en la universidad en Francia, apenas está en el orden del día. [...]. Observamos el regreso de las antiguas críticas que ya no me parecía posible enunciar sin caer en el ridículo: contra la jerga técnica, contra los “estragos” de los marcos de análisis, y más generalmente, contra cualquier intento de enfoque un tanto científico [...].

Odin lo afirma, sin duda con palabras un tanto duras, “enseñar cine” sobre todo no supone “formar el gusto de los estudiantes”, sino más bien “enseñarles la rigurosidad de pensamiento”. Es cierto que el enfoque “estético” ha tendido a imponerse con una facilidad desconcertante en la universidad (al menos en la universidad francesa, teniendo en cuenta especialmente la atmósfera cinéfila reinante). Sin embargo, el predominio

de este enfoque –que también puede revelarse eminentemente productivo y estimulante, como lo demuestran los trabajos de, por ejemplo, Jacques Aumont– ha sido, a nuestro entender, un factor que pudo haber favorecido el reciente retorno de la crítica cinematográfica en las instituciones de educación superior, en detrimento de enfoques más teóricos (aunque, como se sabe, desde Bazin, la crítica y la teoría no *necesariamente* se oponen entre sí).

Es necesario asimismo señalar que, sin que se trate de una consecuencia directa del “retroceso” reciente de la teoría, la propia narratología ha experimentado sobresaltos. En declive a principios del siglo XXI, ha percibido la necesidad de imponerse una vez más con la llegada de nuevos objetos de estudio. Comenzando por los videojuegos. Al igual que el cine cuestionó algunos conceptos arraigados demasiado profundamente en el estudio exclusivo de la novela, estos juegos han exigido volver a reflexionar sobre la narrativa, el punto de vista e incluso el análisis de la imagen. Paralelamente a este “desplazamiento del terreno”, por así decirlo, las ciencias cognitivas animaron a los narratólogos a abandonar un abordaje puramente centrado en el “texto” de la película, es decir, para regresar a la etimología latina de la palabra, a su *entramado narrativo*, y a interesarse más directamente en la actividad del espectador. Aun así, esto no ha conllevado el abandono de las categorías de análisis desarrolladas en la década de 1980, cuya vitalidad queda demostrada por la publicación de numerosos trabajos tanto en el ámbito angloparlante como en Alemania, así como por la existencia de un sitio web dinámico y unificador como The Living Handbook of Narratology (www.lhn.uni-hamburg.de), en funcionamiento desde 2009.

Otro objeto audiovisual ha renovado la necesidad de adaptar los conceptos acuñados para el cine: las series de televisión. A partir de la aparición, en la década de 1980, de lo que en Estados Unidos se ha llamado *quality TV* [la televisión de calidad] (Thompson, 1996), las series han obrado cambios narrativos radicales; durante mucho tiempo despreciadas por los académicos, hoy constituyen el núcleo de numerosos trabajos. Es preciso decir que no solo abordan temas en sintonía con nuestras sociedades, sino que también lo hacen con una notable inventiva y una impresionante creatividad formal y “lingüística”. De ahí la modificación fundamental de esta edición de nuestro libro en comparación con las anteriores: la consideración de las *series televisivas* que, durante las últimas dos décadas, han inventado configuraciones narrativas que no utilizaban anteriormente las películas.

Por cierto, ¿realmente debemos conservar el calificativo “televisivas”? La respuesta a tal pregunta no es sencilla, ya que hoy muchos espectadores ven las series en una pantalla que no es la del televisor (computadora, teléfono inteligente, tableta) y las plataformas en línea se han convertido en productoras (Netflix, Amazon, SFR). Dicho esto, por justicia poética, sus producciones a menudo son recogidas posteriormente por las cadenas. Por tanto, nos adheriremos al uso y conservaremos este término.

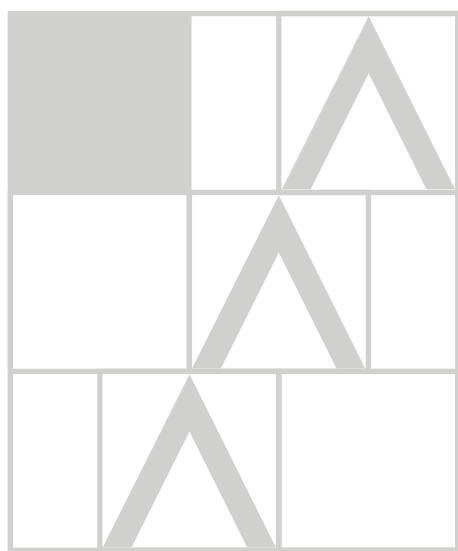
Más problemático, al parecer, podría ser incluir las series en la clasificación del *relato cinematográfico* que implica nuestro subtítulo “Películas y series televisivas”. ¿Significa esto que las series serían subproductos del cine? Por supuesto que no. Acabamos de afirmar lo contrario. Si la expresión “relato cinematográfico” puede referirse tanto a *películas* como a *series*, es en la medida en que se distingue de la expresión “relato fílmico”, que designa los tipos de guiones y la retórica de las películas como obras o como textos, y que podría oponerse a la expresión “relato serial”, que designaría las restricciones y combinaciones propias de las series. En otras palabras, la expresión “relato cinematográfico” remite a una dimensión lingüística; el estudio del objeto que designa tiene como objetivo determinar cómo esta actividad universal que es el relato, expresado tanto en palabras como en imágenes, en este caso se encarna en una materia audiovisual. Es necesario distinguir entre las posibilidades lingüísticas de los relatos audiovisuales y los usos normativos que guían su construcción. Las primeras se refieren a la manera en que las imágenes y los sonidos se combinan por ejemplo para expresar relaciones temporales o para ilustrar visualmente narraciones orales. Como tales, estas configuraciones pueden encontrarse tanto en películas como en series (se encuentran “fundidos encadenados” tanto en aquellas como en estas). Los segundos conciernen a formas de hacer que son más bien propias de las películas que de las series, o a la inversa. Una cosa es caracterizar configuraciones, como el *flashback* (o salto hacia atrás), el *flashforward* (o salto hacia adelante, etc.), y otra observar su frecuencia más o menos alta en las películas o las series según las épocas, los estilos o los autores. Por esta razón, hemos agrupado estos dos objetos culturales bastante diferentes bajo la denominación única de “relato cinematográfico”, que en realidad designa más generalmente al “relato audiovisual”, expresión que podríamos haber empleado para referirnos a la categoría en su conjunto, como se hace cada vez más.

La segunda modificación importante de este libro con respecto a las ediciones anteriores consiste en la actualización de las referencias

cinematográficas. A los ejemplos antiguos les hemos añadido referencias más recientes para alentar al lector a aplicar los análisis a las películas contemporáneas. Por otro lado, la bibliografía no ha experimentado los mismos cambios, excepto en lo que respecta a las series. Y esto, por una razón muy simple: los conceptos que permiten estudiar el relato cinematográfico (o audiovisual, si se prefiere) fueron codificados en la década de 1990 y apenas han sufrido modificaciones desde entonces. Siguen cumpliendo la función que les asignamos en este manual: proporcionar a los estudiantes de cine y a todos aquellos que deseen actualizar el funcionamiento narrativo de las películas los medios para lograrlo. Es un primer paso hacia la investigación. El lector curioso puede adentrarse en ella para construir su propio camino sobre bases sólidas. Dicho esto, de todos modos proporcionamos aquí una bibliografía “indicativa”, que reúne las obras que consideramos esenciales sobre la cuestión del relato en películas y series.

A veces se reprocha a la narratología que es más descriptiva que explicativa. Pensamos, muy por el contrario, que permite formular con precisión lo que, sin sus conceptos, a menudo queda en el ámbito de la impresión, de la intuición o del sentimiento. Porque estamos profundamente convencidos de ello, hemos añadido en esta nueva edición, al final de algunos capítulos, análisis que muestran, a partir de ejemplos concretos tomados tanto de películas como de series, cómo servirse concretamente de estos conceptos para explicar el funcionamiento de una secuencia o de un procedimiento recurrente.

Damos la bienvenida a nuestros nuevos lectores, así como a aquellos de nuestros antiguos lectores que de nuevo deseen recorrer con nosotros el camino que les propusimos hace tres décadas, para descubrir lo que hay de nuevo en el reino del relato cinematográfico o, para ser “modernos”, del relato *audiovisual*.



la marca
e d i t o r a

Introducción

“Mi primer encuentro con el señor Kane fue en 1871”. En el fondo blanco de una página manuscrita, aparece en sobreimpresión un niño con un trineo. La hermosa escritura inclinada se difumina. El niño se desliza. Se levanta y lanza una bola de nieve en dirección a la cámara.



0.1 *El ciudadano* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941).

“Mi primer encuentro con el señor Kane fue en 1871”.

En esta sucinta descripción se habrá reconocido el primer *flashback* de *El ciudadano*¹ (Orson Welles, 1941). El periodista Jerry Thompson, durante su investigación sobre el famoso magnate de la prensa fallecido unos días antes, lee unas notas con los recuerdos de quien fue su tutor, Walter Parks Thatcher. Este pasaje extremadamente conocido de una película que no lo es menos parece simple y, sin embargo, plantea una multitud de preguntas a las que no siempre resulta fácil responder. Por ejemplo:

- ¿Cómo se lleva a cabo el pasaje casi mágico desde esta frase manuscrita que, evidentemente, nos *cuenta* algo (el primer encuentro entre Charles Foster Kane y su tutor) hacia estas imágenes que parecen *mostrarnos* directamente los acontecimientos?
- ¿Puede considerarse que esta visualización (para ser más precisos, deberíamos hablar de “audiovisualización”) de los recuerdos de Thatcher es un relato en un pie de igualdad con la sucesión de frases que la componen?
- Y, en caso afirmativo, entonces, ¿quién cuenta? ¿Es Thatcher, este narrador aparente que, innegablemente, cuenta en forma escrita (cuando se redactan los propios “recuerdos”, uno se cuenta a sí mismo), o es más bien alguna otra “instancia” más abstracta que sería responsable de la puesta en imágenes?
- ¿Cuál es el estatus de estas imágenes y sonidos que nos hacen ver y escuchar las peripecias bastante turbulentas del primer encuentro entre el joven Kane y su tutor? ¿Son solo una simple ilustración “objetiva” de los recuerdos en sí, o nos ofrecen la representación subjetiva de lo que imagina Thompson en el momento de su lectura? En resumen, ¿quién ve estas imágenes?

Estas son preguntas que ponen en perspectiva los problemas del *relato cinematográfico* (¿cómo cuenta el cine una historia?), de la *narración* (¿quién cuenta la historia?, ¿quién habla?), de *las relaciones entre las palabras y las imágenes* y, más ampliamente, de las relaciones audiovisuales en general (¿cómo se opera el pasaje desde el relato escrito hacia el relato audiovisual?) y, por último, del *punto de vista* sobre los acontecimientos contados.

1 *Citizen Kane. El ciudadano*, en la Argentina y en Uruguay; *Ciudadano Kane*, en España y en la mayor parte de Hispanoamérica. (N. del Ed.)

Al mirar con mayor detenimiento, pueden surgir otras preguntas. ¿Cómo construye esta película el espacio? ¿Cómo expresa la duración de los acontecimientos que nos presenta, supuestamente ocurridos en 1871? ¿Qué lógica guía este tipo de retroceso en el tiempo? En resumen, ¿cómo funciona la temporalidad cinematográfica?

Relato, narración, relación palabra-imagen, espacio, temporalidad, punto de vista... estas palabras, en apariencia bastante simples, representan los diferentes hitos del recorrido que seguiremos en este libro.

1. Relato oral, relato escrito, relato fílmico

La mayoría de los interrogantes que nos hemos planteado a propósito de ese relato cinematográfico que es *El ciudadano* podrían aplicarse igualmente, con algunos ajustes, a varios otros tipos de relato. Pero el cine tiene sus propias problemáticas. Esto se constata con facilidad cuando lo comparamos con otras formas de expresión narrativa. Tomemos, por ejemplo, al paciente que *cuenta* parte de su infancia a su psicoanalista. Esta situación relativamente simple (entiéndase, en términos narrativos) descansa, como cualquier otra forma de narración oral, en un dispositivo elemental que pone a dos personas en presencia a una de la otra: una que *narra* (es entonces el *narrador*) y otra que escucha, al menos eso se espera, su relato (es el *narratario*).

Una buena parte de los relatos que consumimos nos llegan de un modo que no coincide con esta forma elemental. ¿Por qué calificar de “elemental” a tal forma? Porque supone *un único* narrador explícito y *una única* actividad de comunicación narrativa, la que se efectúa, aquí y ahora, entre dos interlocutores *en presencia* uno del otro; esta copresencia del narrador y del narratario es una de las características esenciales del relato oral, que lo opone, en particular, al relato escrito que es la novela.

A diferencia de la narración de un relato escrito, la intervención del narrador oral es *inmediata*, no solo en el sentido de que interviene “de inmediato”, “en el momento mismo”, sino también en el sentido de que es “sin intermediarios” (in-mediata). En cambio, el lector de un relato escrito (o relato escrito) toma conocimiento de ello, por un lado, en *diferido*, ya que no se le entrega al mismo tiempo en que se “emite”, y, por otro lado,