



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**ARTICULACIÓN DE HISTORIAS Y SITUACIONES
NARRATIVAS EN EL RELATO CINEMATográfico:
“AMOR ETERNO” Y “AMÉLIE” DE JEAN-PIERRE JEUNET.**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

PRESENTA

MORALES DOMÍNGUEZ LIZZETTE FABIOLA

ASESOR

MARCOS ENRIQUE MÁRQUEZ PÉREZ

CIUDAD UNIVERSITARIA, MARZO 2013





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

El camino hacia la culminación de este trabajo estuvo lleno de dudas y obstáculos que pude superar gracias a diversas personas invaluable en mi vida. Quiero agradecer a todos los que, con sus palabras, su afecto, su confianza e incluso su ausencia, fueron mi motor para concluir esta aventura.

Gracias a mi familia que ha sido testigo del esfuerzo para llegar hasta aquí y que siempre me ha apoyado. A mi abuelita Engracia que guardo siempre en mi mente, mi corazón y mis sueños, por enseñarme a amar a los demás sin importar lo que pase. A mi abuelito Manuel por su confianza, cariño y compañía. Gracias por siempre haber creído en mí, cuidarme y acompañarme hasta el final porque sin sus enseñanzas y amor hubiera estado perdida. A mi mamá, Omar y Bony por todos los momentos de risas y juegos que han alegrado mis días.

A Jorge, quien me conoce mejor que nadie, por caminar siempre a mi lado, por escucharme y compartir largas pláticas y desvelos, por ayudarme a recordar lo importante de la vida e impulsarme a seguir.

A mis amigas y mis princesas, por las aventuras y locuras. Gracias por ser mi segunda familia y permitirme ser como soy.

Al profesor Marcos Márquez que siempre ha creído en mí.

A mi Universidad de quien siempre estaré orgullosa a donde sea que vaya.

ÍNDICE

Introducción.....	5
Capítulo 1: Jean Pierre-Jeunet. El director, sus filmes y su estilo.....	14
Capítulo 2: El tiempo y el cine.....	25
2.1. La temporalidad narrativa.....	26
2.1.1. Orden.....	28
2.1.1.1. Memorias que retornan: el orden en <i>Amor eterno</i>	30
2.1.1.2. Un hecho inesperado: el orden en <i>Amélie</i>	37
2.1.2. Duración.....	40
2.1.2.1. Recopilando indicios: la duración en <i>Amor eterno</i>	43
2.1.2.2. “Su vida cambiará para siempre”: la duración en <i>Amélie</i>	44
2.1.3. Frecuencia.....	45
2.1.3.1. Un mundo recurrente: la frecuencia en <i>Amor eterno</i>	46
2.1.3.2. Un mundo singular: la frecuencia en <i>Amélie</i>	48
2.2. La temporalidad narrativa en <i>Amor eterno</i> y <i>Amélie</i> : peculiaridades en el relato cinematográfico de Jean-Pierre Jeunet.....	49
Capítulo 3: La enunciación y la narración en el cine.....	52
3.1. La voz narrativa.....	56
3.1.1. Tipos de narración.....	57
3.1.2. Niveles narrativos.....	57
3.1.3. Grado de presencia o ausencia del narrador.....	59
3.1.4. Funciones del narrador.....	60
3.1.5. La voz y la imagen en el relato cinematográfico.....	60
3.1.6. Estructura del relato. Articulación de historias y situaciones narrativas.....	61
3.2. El esplendor del provenir: la voz narrativa en <i>Amélie</i>	64
3.3. El entrecruce anecdótico: la voz narrativa en <i>Amor eterno</i>	69
3.4. La voz narrativa en <i>Amélie</i> y <i>Amor eterno</i> : peculiaridades en el relato cinematográfico de Jean-Pierre Jeunet.....	74
Capítulo 4: La información narrativa. El punto de vista en el cine.....	78
4.1. El modo narrativo.....	78
4.1.1. Distancia. Relato de acontecimientos. Relato de palabras.....	78
4.1.2. Perspectiva. Focalización, ocularización y auricularización.....	84
4.1.3. El espacio fílmico y el punto de vista.....	89
4.2. Una realidad múltiple: el modo en <i>Amor eterno</i>	92
4.3. La clave de la adivinanza: el modo en <i>Amélie</i>	100
4.4. El modo narrativo en <i>Amor eterno</i> y <i>Amélie</i> : peculiaridades en el relato cinematográfico de Jean-Pierre Jeunet.....	104

Para concluir.....	108
Anexo.....	113
Bibliografía.....	117
Fichas técnicas del <i>corpus</i> estudiado.....	122

INTRODUCCIÓN

En la historia del cine la narratividad ha predominado desde épocas tempranas. A pesar de que inició como una herramienta para registrar la realidad, pronto comenzó a narrar historias de ficción como lo pueden atestiguar, por citar un ejemplo, *El regador regado* (1895) de los hermanos Lumière. En su desarrollo el cine se vio influenciado por otros medios artísticos como el teatro y la literatura. De esta última pudo retomar y adaptar modelos narrativos que transformó con el paso del tiempo (por ejemplo la representación alternada de acciones simultáneas o la fragmentación temporal). Esta orientación hacia la narración dio lugar a una metamorfosis de los procedimientos narrativos para crear filmes cada vez más elaborados.

No hay que dejar de lado que los estilos y las técnicas para narrar se diversificaron también gracias al avance tecnológico del medio. Sucedió, por ejemplo, con la llegada del sonido sincronizado que, a pesar de que en los albores del cine se hizo uso de mecanismos como los “intertítulos” y los “explicadores” para aportar información narrativa, permitió la integración y el trabajo en conjunto del diálogo, el ruido y la musicalización en la imagen para la conformación de los enunciados fílmicos.

El interés por contar historias hizo que paulatinamente diversos cineastas dieran forma a nuevas técnicas discursivas. Se originaron procedimientos para articular el discurso narrativo por lo que poco a poco se pudo configurar y establecer un “lenguaje cinematográfico”, hecho que derivó en el surgimiento de múltiples estructuras y posibilidades de organización de los elementos del film.

El asentamiento gradual del cine narrativo –que no fue la norma para todas las cinematografías– dio paso a que los filmes fueran vistos por los estudiosos del cine con atributos propios de un lenguaje y reconocieron en ellos la presencia de

“relatos”.¹ El filme pudo analizarse según sus similitudes con la literatura al compartir ciertas estructuras y al encontrar que los esquemas pertenecientes a la narratología literaria podían ser aplicados en el ámbito cinematográfico. El estudio del film como relato cobró importancia con el paso del tiempo gracias a las aportaciones de diversos autores como Chatman, Gaudreault y Jost, por decir algunos, por lo que se pudo comprobar la validez de estudiar al cine con métodos y conceptos propios de la tradición literaria. Pronto diversos teóricos situaron su interés en la enunciación fílmica –hay que recordar que el problema de la enunciación fue estudiado por Émile Benveniste en el terreno de la lingüística– para analizar aquellas marcas que hacían evidente la presencia de una instancia externa que guiaba y configuraba los elementos del film, que tenía la capacidad de “mostrar” acciones sin “decirlas”.

Para el análisis de cualquier relato y todo lo que conlleva su narración –desde la selección de ciertos acontecimientos, su orden de presentación, la aparición de diversos puntos de vista, etcétera–, es necesario tener claro quién es el encargado de narrar la historia que se cuenta: el relato sólo podrá comprenderse en función de su situación de enunciación. En los estudios narratológicos se ha otorgado especial atención al “narrador” señalándolo como el eje organizador de los aspectos que conforman la narración y que puede manifestarse de diversas maneras en el relato. Es por ello que diversos teóricos coinciden, a pesar de que ciertos autores y directores piensen lo contrario, en que no es posible concebir la existencia de un relato sin narrador: el narrador existe siempre, aunque su presencia se puede disminuir a lo largo del texto.

Se debe tener claro que una película se constituye como un discurso.² El discurso como señala Benveniste es el lenguaje puesto en acción en donde, a través de

¹ Inicialmente, en términos generales, se puede definir al “relato” en cuanto a que comporta una serie de acontecimientos que suceden en un tiempo y espacio determinados.

² Vale la pena recordar la definición de Helena Beristáin, en su *Diccionario de retórica y poética*, donde señala que “en el análisis narrativo, discurso es el proceso de la enunciación (cuyos protagonistas son el narrador y el receptor de la narración) que vehicula la intriga de la historia (es

una sucesión de elementos, se emite un mensaje el cual se encuentra en manos de un sujeto de la enunciación. En el caso del discurso fílmico el mensaje se construye por medio de diferentes canales de información, como ya se dijo, es decir con la ayuda de elementos verbales y no verbales, visuales y sonoros. Aquí la pregunta es ¿quién emite el mensaje en el cine?³ Hay que reflexionar en lo siguiente. A lo largo de un relato, ya sea literario o fílmico, es posible detectar marcas que aluden a una figura productora del discurso. Por ejemplo, en un libro se puede identificar gracias al uso de la primera persona, un “yo” advierte que el personaje cuenta su propia historia. En el cine, también es posible ubicar a algún sujeto que relata algo, ya sea que se le vea a cuadro o sólo se escuche su voz. Sin embargo, puede que en la película un ángulo de cámara no se encuentre ligado a la “mirada” de un personaje situado dentro de ella: las marcas de enunciación no pertenecen a nadie identificable en el mundo diegético del film. ¿Quién es el encargado de enunciar en este caso?

Surgen entonces preguntas como ¿quién es el encargado de la enunciación cinematográfica? ¿Es acaso el creador o creadores del audiovisual? ¿Es tan siquiera el sujeto de la enunciación una figura con características antropomorfas o más bien un ente que subyace en el texto?

La enunciación del relato cinematográfico ha sido sumamente estudiada en la narratología y es también uno de los aspectos en donde se han originado opiniones diversas y sobre el cual no se ha llegado a un punto en común.

Para algunos estudiosos del cine hablar del narrador, el mostrador y el autor es referirse a sinónimos, para otros son figuras con capacidades y funciones diferentes unas de otras. Es necesario conocer la postura de algunos autores.

decir, los hechos relatados cuyos protagonistas son los personajes.)”, Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2006, p. 155.

³ Es importante aclarar que al referirse al “mensaje” se habla de aquel componente que forma parte del proceso comunicacional.

Seymour Chatman plantea la existencia de un *autor real* en contraste con un *autor implícito* del texto narrativo. En suma, el primero estará conformado por la persona o el equipo ubicados en una realidad extratextual y que se dirige a un *lector real*, mientras que el segundo consiste en la proyección del autor real en el texto con la capacidad de establecer *narradores intradieгéticos* y que se dirige a un *lector implícito*. Dentro del mundo del texto narrativo, Chatman identifica a un *narrador*, considerado como la voz que el autor implícito utiliza para dirigirse al lector, y al cual le corresponde un *narratario*.⁴

La profesora e investigadora María Isabel Filinich plantea la noción de *doble enunciación* en el caso del texto literario en donde se está ante dos situaciones comunicativas diferentes: un primer nivel correspondiente a la enunciación “real” entre autor y lector, distinta a la situación narrativa ubicada dentro del texto gobernada por el narrador y el narratario. Como se puede observar tanto Chatman como Filinich comienzan a distinguir el mundo textual (dieгético al relato) del extratextual.

Por su parte, François Jost y André Gaudreault hablan de *dos capas de narratividad* en la enunciación fílmica en donde existe la presencia de un *meganarrador* extradieгético e invisible quien se expresa a través de las imágenes y los sonidos, quien manipula el relato audiovisual y que se encarga de delegar ocasionalmente su función a segundos narradores (considerados como narradores explícitos) que a su vez subrelatan. Hay que considerar que el concepto de *meganarrador* no debe ser confundido con la figura del *autor* quien, para Jost, ha sufrido de cierto abandono por parte de los estudios narratológicos. Sostiene entonces –a partir de la noción de Chatman de un *autor implícito* considerado como figura inmanente al texto y que al mismo tiempo es inferido y construido por el propio lector, es decir pertenece tanto al mundo textual como al del lector–, que es necesario contar con la noción de un *autor construido*. El autor construido es

⁴ Vid., Seymour Chatman, *Historia y discurso: la estructura narrativa de la novela y el cine*, España, 1990, Taurus Humanidades.

aquel que es visto desde el mundo del espectador a partir de su experiencia con el texto y de su capacidad para percibir. En semejanza con la idea de Jost y Gaudreault sobre el *meganarrador*, María del Rosario Neira Piñeiro habla de un *narrador fílmico* extradiegético e impersonal encargado de “hablar” cine no mediante palabras, sino a través del discurso audiovisual que a su vez puede introducir en su relato segundos narradores, que se expresan verbalmente y que pueden estar identificados con algún personaje, utilizándolos como su portavoz.⁵ En cualquier caso se habla de la distinción entre instancias que pertenecen al ámbito textual del relato, como lo son el meganarrador o narrador fílmico y los segundos narradores, que no deben confundirse con la figura de un autor real quien se encuentra fuera del texto.

Sin embargo, no hay que dejar de lado que el narrador fílmico es un ser de ficción creado por el autor y debe ser considerado como una herramienta para construir y estructurar el relato cinematográfico. Así, en la instancia narrativa fílmica se puede determinar cierta imagen del autor del relato, puesto que puede verse reflejada su “visión del mundo” o su punto de vista sobre algún tema y que puede ser expresado abiertamente a través de la palabra hablada o escrita o ser sugerido con el uso de recursos visuales que pueden revelar ciertos rasgos estilísticos propios del autor. Aunque en la narratología el análisis se concentra principalmente en el texto, considero que no debe dejarse de lado la figura del autor para así entender el devenir del propio relato, su estructura y sus características.

En el siguiente trabajo se estudian dos relatos cinematográficos: los filmes *Amélie* y *Amor eterno* de Jean-Pierre Jeunet. Este director logró destacarse en la cinematografía francesa a principios de los años ochenta debido a sus cortometrajes animados, pero es a partir de la década de los noventa, gracias al control creativo de sus proyectos junto con el uso innovador de las nuevas

⁵ María del Rosario Neira Piñeiro, *Introducción al discurso fílmico narrativo*, Madrid, Arco Libros, 2003, p. 61

tecnologías para crear efectos gráficos, que comenzó a llamar la atención de críticos alrededor del globo al mismo tiempo que sus películas lograron atraer cada vez a audiencias más numerosas. Jeunet ha sabido integrar en sus trabajos un sello estilístico remarcado en el aspecto visual de sus filmes, ha mantenido una constante referencia a la historia de su propio país así como a diversas corrientes cinematográficas y otros medios de expresión como la animación y la publicidad, como se verá más adelante.

Amélie y *Amor eterno* constituyen dos grandes ejemplos del trabajo de Jeunet que permiten conocer a grandes rasgos el imaginario cinematográfico del director. La primera, que logró poner al director en el mapa cinematográfico mundial, hecha a partir de una colección de anécdotas escritas por Jeunet y la segunda, adaptación de la novela *Largo domingo de noviazgo* (*Un long dimanche de fiançailles*) del francés Sébastien Japrisot, logran distinguirse por la forma en que se logra conducir la narrativa. Así, los filmes fueron elegidos debido a que presentan formas de narrar y estructuras poco usuales en donde se pueden contemplar la variedad de situaciones narrativas presentes en un solo relato, asimismo se pueden advertir ciertas “alteraciones” dentro del film que no producen un choque en la coherencia, se observa también la inclusión de historias relacionadas unas con otras, la manifestación de modos de enunciación variados para conformar el relato cinematográfico y la presencia de un tiempo fragmentario.⁶ A lo largo de este trabajo se hará notar cómo ambas películas evidencian una movilidad recurrente en las figuras de narrador y narratario al verse modificadas constantemente. En ellas se puede observar la importancia del narrador o narradores como configuradores del relato en relación con los cambios que se operan principalmente en la temporalidad. En el caso de *Amor eterno*, como se verá, el relato está compuesto por una multitud de voces a partir de las cuales no sólo se logran reconstruir los hechos, sino que también se logra un juego con el

⁶ Dado que para este análisis la importancia radica en la narrativa que se conduce a lo largo de los relatos, tras la observación del resto de la filmografía del director, las características de las que se habla aquí no pueden encontrarse en ninguna otra película de Jeunet. Se hablará del trabajo cinematográfico de este director en el primer capítulo.

tiempo. En *Amélie*, por su parte, existe un sólo narrador con características omniscientes que conoce a los personajes con profundidad y los devela al espectador a modo de pequeños relatos.

Debido a lo anterior, considero vital el estudio de las formas en que se articulan las historias y situaciones narrativas en estos filmes. Así, en primera instancia, se explorará el segundo nivel de enunciación del que habla Filinich donde se encuentra la situación narrativa⁷ de narrador y narratario, con el fin de dar cuenta de los procedimientos de construcción y articulación del relato cinematográfico expresados a través de la voz y la perspectiva que a su vez se encuentran vinculados con la temporalidad narrativa. Para lograrlo se seguirá principalmente la metodología propuesta por Gérard Genette para el análisis del relato literario, gracias a lo cual formuló una serie de fundamentos explicados en su obra *Figuras III*, ya que sigue y seguirá siendo un punto de partida para la discusión del relato fílmico. Dentro de esta obra, el autor parte de la distinción entre “relato”, “historia” y “narración” para después exponer las categorías necesarias para el estudio del primero –el *tiempo*, la *voz*, y el *modo*– en función de las relaciones entre los tres términos.

De esta manera, se estudiará en cada film la *temporalidad narrativa*, que explora las distinciones o concordancias entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato, y sus categorías *orden*, *duración* y *frecuencia*, con lo cual se podrán identificar los pequeños relatos que subyacen en el film que permiten contar la historia en su totalidad, o bien cómo la inclusión de diversas historias se relacionan con los acontecimientos principales que conforman el relato. Se verán también las discrepancias en el orden temporal, hecho que permitirá analizar los cambios que se dan en cuanto a la aparición o no de nuevas situaciones

⁷ El concepto de “situación narrativa” utilizado en este trabajo, parte del análisis de la enunciación literaria de María Isabel Filinich en donde ella aclara “Nuestro concepto de situación narrativa, entonces, implica, por una parte, la consideración tanto de la voz como de la perspectiva narrativas, y por otra, siguiendo ahora a Genette, la relación entre narrador y narratario.”: María Isabel Filinich, *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*, México, Plaza y Valdés Editores, 1999, p. 21

narrativas. Los cambios temporales podrán también ser identificados a partir de la manifestación explícita de los narradores a través de su voz, como se observará en el apartado dedicado a la *voz narrativa* en donde se podrán explorar aspectos como quién o quiénes narran la historia y a quién se la dirigen. Además se observará la manifestación implícita o explícita del narrador, así como la aparición de diversos narradores en el relato, que a su vez darán pie a modificaciones en la situación narrativa. Asimismo, se verá la configuración del discurso de los narradores en la categoría de *modo narrativo*, así como la mirada desde la cual presentan los acontecimientos y la forma en que se le otorga al narratario la información narrativa de acuerdo con la cantidad de detalles proporcionados y el punto de vista que se adopte.

Al mismo tiempo en que se estudia el ámbito textual, será necesario tomar en cuenta aspectos ubicados fuera del texto, y expresados en el relato gracias a ese *narrador fílmico* al que se refiere Neira Piñeiro, dado que en ambas películas se pueden observar ciertas particularidades estilísticas propias del creador de los relatos, Jean-Pierre Jeunet, y que ayudan a entender la manera en que los filmes son narrados. Por ejemplo, se verá cómo la decisión de utilizar ciertos planos o la selección de determinado encuadre para expresar algún punto de vista intervendrán en la narración del relato. Por ello, como primer capítulo se hablará del director Jean-Pierre Jeunet, el contexto en el que se ha desarrollado durante su trayectoria, así como de sus trabajos previos a la creación de *Amélie* y *Amor eterno*, además se pondrán de manifiesto algunas de las características propias de su estilo que hacen a estos filmes peculiares en cuanto a su construcción narrativa se refiere.

En los capítulos posteriores se abordarán las categorías propuestas por Genette para el análisis narratológico del relato en donde se hablará, en el segundo capítulo, de “El tiempo y el cine” para explorar la temporalidad narrativa en el relato cinematográfico a través de las instancias de orden, duración y frecuencia en los filmes que se analizarán. En este punto se irá develando poco a poco la

estructura característica de los relatos en cuanto a las diversas situaciones narrativas de narrador y narratario y la presentación de distintas historias en un mismo relato en relación con los cambios temporales. En un tercer capítulo, se ahondará más en la cuestión de “La enunciación y la narración en el cine” a través de diversos autores para finalmente aterrizar en la noción de la voz narrativa en el mundo del texto en donde se explorarán los tipos de narración, los niveles narrativos, el grado de presencia o ausencia del narrador en el relato, además se hablará sobre la concordancia o no de la voz narrativa en la imagen cinematográfica para después abordar la estructuración del relato en relación con la voz narrativa. Por último, se dedica un espacio a la relación entre la información narrativa y el sujeto que la proporciona en el capítulo cuarto “Información narrativa. El punto de vista en el cine” en donde se abordan cuestiones como la perspectiva, la focalización, auricularización y ocularización, así como el punto de vista y el espacio fílmico en donde se observará cómo el uso de determinados procedimientos audiovisuales le darán sentido a la narrativa del relato y, por ende, a su estructura. Cabe anotar que en cada capítulo se hace un análisis de ambas películas de acuerdo con la categoría que se estudia.

Por último me enfocaré en la reflexión sobre las formas de conducir la narratividad en los filmes en relación con la intervención del autor y el interés por esta figura en los estudios narratológicos de cine, para después concentrarme en el caso de *Amélie* y *Amor eterno* y las características que distinguen a su director. Aunque, como se mencionó, el estudio del relato no contempla la figura del autor ¿a caso no será posible que, dada la transformación y experimentación en la cinematografía, haya cabida para el estudio de esta figura en relación con el texto que origina?

1. JEAN-PIERRE JEUNET. EL DIRECTOR, SUS FILMES Y SU ESTILO

Antes de comenzar con el análisis de *Amélie* y *Amor eterno* conviene antes hablar de su director. Jean-Pierre Jeunet es hasta cierto punto un personaje popular y conocido más ampliamente en muchos lugares del globo debido al éxito comercial conseguido con *Amélie*, sin embargo se puede rastrear su reconocimiento inicial en Francia gracias a la película animada de marionetas *Le Manège* con la que ganó el premio César a mejor cortometraje en 1981. Como se observará, el trabajo de Jeunet revela el compromiso de Europa con Hollywood, al mismo tiempo que lo hace ser representante de la tradición francesa del cine fantástico. Sus cintas ejemplifican la dimensión transnacional en expansión del cine francés no solamente por el éxito financiero de los filmes que en este trabajo se analizarán, sino también por su interés en esta industria que lo puso en el mapa global cinematográfico con *Alien: Resurrección*. A pesar de este interés en la industria cinematográfica estadounidense, Jeunet ha tenido la posibilidad de crear filmes personales que han posibilitado la inclusión de su sello personal como se verá a lo largo de este capítulo.

El trabajo de Jeunet se caracteriza en parte por su estética visual que puede asociarse con el estilo de cine francés de finales del siglo XX conocido como *cinéma du look* y también con corrientes cinematográficas como el Expresionismo alemán y el Realismo Poético francés como se verá más adelante. Respecto a los temas presentes en las películas de este director, Elizabeth Ezra señala en su libro *Jean-Pierre Jeunet* que “las películas de Jeunet tematizan cuestiones como la mediación tecnológica de las relaciones sociales, las ansiedades culturales que rodean los avances en biotecnología, y la represión y revelación subsecuente de un trauma histórico, especialmente en el contexto de la guerra”⁸, cuestiones abordadas desde su primer largometraje *Delicatessen* (1991), sumergido en un futuro postapocalíptico, en la búsqueda del amor perdido en la Primera Guerra

⁸ Elizabeth Ezra, *Jean-Pierre Jeunet*, EUA, University of Illinois Press, Serie: Contemporary Film Directors, 2008, p. 2

Mundial en *Un long dimanche de fiançailles* (*Amor eterno*, 2004) y hasta la lucha contra las empresas armamentistas en *Micmacs* (2009).

Jeunet, autodidacta en su formación, ha logrado destacarse por el tratamiento visual logrado en su filmografía gracias al uso del CGI (por sus siglas en inglés: *Computer Generated Images*) y la tecnología digital para producir efectos especiales, elementos provenientes y totalmente influidos por sus trabajos previos en animación, videos musicales y publicidad.

Nacido en Roanne en 1953, Jeunet proviene de una familia modesta. A los 17 años, mientras trabajaba en la misma compañía telefónica donde laboraba su padre, logró comprarse una cámara Súper 8 con la cual comenzó a realizar sus primeros films animados para posteriormente inmiscuirse en el mundo de la publicidad y los videos musicales. En la década de los años 70, Jeunet conoce a Marc Caro, ilustrador y artista gráfico, con quien crearía los cortometrajes *L'évasion* (1978), *Le manège* (1979), *Le Bunker de la dernière rafale* (1981) y *Pas de repos pour Billy Brakko* (1983). En 1989 crea el cortometraje *Foutaises* donde se pueden encontrar indicios de las que más adelante se convertirían en las marcas características de los filmes de Jeunet. El relato se concentra completamente en el personaje representado por Dominique Pinon quien, mientras mira directamente a la cámara, le da a conocer al espectador aquello que le gusta y lo que no, hecho que pasa a formar parte del estilo peculiar de Jeunet para representar a sus personajes y explorarlos en sus aspectos personales y específicos. Jeunet señala en una entrevista “hago listas todos los días: nuevas cosas que odio, cosas que amo. Me sé el juego de memoria. Si dices, ‘Me encantan los cacahuates’ no es interesante. Debes de encontrar el sentimiento. Y siempre había querido usar este juego para presentar a los personajes en una película y lo hice.”⁹ Este concepto de “gustos y disgustos” se verá más adelante

⁹ Andrea Meyer, *INTERVIEW: The Fabulous Destiny of Jean-Pierre Jeunet*, [en línea], 2 de noviembre del 2001, Dirección URL: <http://www.indiewire.com/article/interview-the-fabulous-destiny-of-jean-pierre-jeunet> , consulta: 20 de enero de 2012.

en *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain (Amélie, 2001)*, donde también utiliza este recurso para dar cuenta de la interioridad e idiosincrasia de los personajes. Es también en *Foutaises* donde se puede dar cuenta del estilo visual influido por sus trabajos anteriores como el uso del blanco y negro en *Le Bunker de la dernière rafale*, la inserción de imágenes de *stock* y el montaje rítmico, elementos que se verán también en sus trabajos posteriores.

En 1991 con Caro, encargado de la parte artística de los proyectos en cuestiones como los decorados y el vestuario mientras Jeunet tomaba parte en la dirección artística, debutaron como co-directores en *Delicatessen* para después continuar con *Cité des enfants perdus (La ciudad de los niños perdidos)* en 1995. La relación llegó a su fin cuando a ambos se les ofreció la oportunidad de dirigir la cuarta película de la serie *Alien* en Estados Unidos. A pesar de la negativa de Caro, Jeunet no quiso desechar la oportunidad de verse involucrado en una película de gran presupuesto, por lo que inmediatamente se embarcó con parte de su equipo de producción en esta aventura hollywoodense.

Tras el rodaje de *Alien: Resurrección (1997)*, Jeunet se concentra en la creación de *Amélie* idea que se venía gestando antes de que se le ofreciera trabajar en Estados Unidos. Con esta película se pudo observar el uso de la tecnología digital para transformar París en un lugar idealizado bajo la mirada de Jeunet¹⁰, realizado, por ejemplo, con alteraciones de color dominadas por el amarillo y el dorado inspirados por el trabajo del pintor brasileño Juárez Machado. Jeunet señala a propósito de la manipulación digital de la imagen en *Amélie*: “El desafío era glorificar la misma ciudad, pero de manera un poco diferente, y esta vez incluyendo los suburbios. Pero aún así es París, idealizado y visto a través de mi imaginación, de mi filtro. No puedo resistirme a vaciar las calles un poco, limpiar el

¹⁰ La manipulación digital a la que estuvo sujeta el film ocasionó que algunos críticos (el artículo de Serge Kaganski, “Amélie pas Jolie”, publicado en *Libération* encabeza la lista) resaltarán la falta de realismo y sostuvieran la idea de una “limpieza étnica” de Montmartre, ciudad que es representada por Jeunet como “racialmente homogénea”.

cielo, jugar con los colores.”¹¹ El énfasis dedicado a lo visual viene desde la meticulosa preparación del *storyboard* hasta la ya mencionada influencia de la estética de la publicidad y el video musical. Para Elizabeth Ezra el estilo visual de Jeunet recuerda a la corriente francesa del *cinéma du look*¹² originada a principios de 1980 con *Diva* de Jean-Jacques Beineix, un filme de culto del cine francés que pronto logró determinar las características visuales de filmes posteriores. Otros directores ubicados dentro de esta corriente son Luc Besson y Léos Carax con *thrillers* caracterizados por “entornos urbanos elegantes y coloridos, un alto grado de artificio, una celebración de lo visual y de los elementos sensoriales del texto fílmico.”¹³ Este cine se concentra más en el estilo visual mostrado en la superficie de la pantalla que en la complejidad de la psicología de los personajes, es decir, lo que importa es el placer proveniente de lo que puede ser visto. Aunque en el cine de Jeunet esta fascinación se ve representada con el uso de las tecnologías y la representación visual de los elementos del film –hecho que se observa en *Amélie* con la aparición de binoculares, telescopios, la pintura, la fotografía, el video o la televisión, así como en *Amor eterno* con el punto de vista subjetivo a través de mirillas de armas de fuego, cámara fotográficas o lupas– su trabajo ha logrado también caracterizarse por ahondar en el interior de los personajes.

A lo largo de la filmografía de Jeunet se nota la integración de la narrativa a través de una estética del *collage* que permite la incorporación de fragmentos

¹¹ *S/a*, *Entrevista: Jean-Pierre Jeunet / Micmacs*, [en línea], 20 de junio de 2011, Dirección URL: <http://www.sosmoviers.com/2011/06/entrevista-jean-pierre-jeunet-micmacs/>, consulta: 26 de febrero de 2012.

¹² El *cinéma du look* es un estilo de hacer cine que salió a relucir en la década de 1980 que no se caracteriza por una ideología colectiva sino más bien por un dominio técnico del medio y un espectacular estilo visual. Los tres principales directores asociados a este cine son Beineix, Luc Besson y Léos Carax. Ellos han sido agrupados en este movimiento por una semejanza percibida en el estilo visual y, en menor medida, por el tema que caracteriza sus filmes (jóvenes amantes en un entorno urbano o alienante). Este cine ha sido grandemente criticado por ser superficial y mostrar una total ausencia de preocupaciones políticas y sociales. Otras objeciones comunes incluyen la falta de trama y de realismo psicológico. También abundan comparaciones a otras formas culturales como la televisión, el video musical, la publicidad y el cómic. Una excepción importante a la crítica es Raphael Bassan y su ensayo, "Trois néo-baroques français", que apareció en *La Revue du cinéma* en 1989. Bassan acoge este cine como una ruptura con el naturalismo crónico del cine francés y valora su compromiso con los problemas de protagonistas alienados que están fuera de cualquier estructura familiar acogedora: Austin Guy, *Contemporary French Cinema: An Introduction*, Manchester, Manchester University Press, 1996, p. 119 y 120.

¹³ Elizabeth Ezra, *op. cit.*, p. 6

audiovisuales para la construcción del relato. Esto puede ser visto en la forma más literal del término, por ejemplo con la reconstrucción de fotografías desechadas por parte de Nino (Mathieu Kassovitz) en *Amélie* o con la creación de frases a través de palabras aisladas con Mathilde (Audrey Tautou) en *Amor eterno*, así como con en el ensamblaje de secuencias en el montaje para mostrar la simultaneidad de acciones en el tiempo mas no en el espacio en estos filmes. Incluso esta idea se puede observar también en la creación de *Amélie*, pues Jeunet mismo aceptó que antes de comenzar a darle forma a la película él ya poseía una colección de memorias, historias y anécdotas con la intención de hacer una película mediante estos elementos gracias a los cuales se dio origen al filme.

¹⁴ En una forma más general, el uso del *collage* se extiende hasta la multitud de figuras y corrientes que han logrado influir en el cine de Jeunet. Se puede mencionar el trabajo del animador Tex Avery (quien estuvo profundamente implicado en la creación de los personajes Pato Lucas y Bugs Bunny), los *spaguetti westerns* de Sergio Leone o las películas de Jacques Audiard. Asimismo, Jeunet considera como personajes inspiradores a Jacques Prévert, Marcel Carné, Federico Fellini –de cuyos filmes retoma el bajo mundo onírico del circo evocado en *Delicatessen* y *La ciudad de los niños perdidos*–. En relación con el uso de *collage* se puede mencionar la semejanza con el trabajo del caricaturista Rube Goldberg en el sentido del encadenamiento de reacciones que sugieren una interconexión en el amplio abanico de sucesos del quehacer humano. Esto se encuentra presente en la forma en que Jeunet suele enganchar diversos acontecimientos para dar la impresión de que todo se encuentra ligado, por ejemplo cuando en *Amélie* muestra todos los eventos ocurridos en diferentes lugares al momento de que es concebida por sus padres o en *Amor eterno* al plantear la conexión a través de un hilo invisible entre Manech (Gaspard Ulliel) y Mathilde. Una influencia más en el trabajo de Jeunet se encuentra presente en Julio Verne, el primer escritor de ciencia ficción de la era moderna, así como el cine fantástico de George Méliés. En *La ciudad de los niños perdidos* se nota súbitamente la influencia de Méliés con la apropiación del cuento de hadas, el

¹⁴ Andrea Meyer, *op. cit.*

género de la ciencia ficción y la fantasía, además del innovador uso de efectos especiales producidos digitalmente. En esta película, que fue en su momento la película francesa con el mayor número de efectos digitales, los escenarios artificiales tienen la función de mediar las relaciones narrativas con lo material y lo emocional, demuestran el nexo entre el interior y el exterior, entre el mundo físico y el psicológico del filme. La clara preferencia de Jeunet por la fantasía queda planteada cuando él señala “no estoy interesado en cosas realistas.”¹⁵ A propósito, Ezra plantea, desde su punto de vista, un paralelismo entre la oposición que han tenido algunos historiadores de cine por la obra de Mèliès en comparación con los filmes “realistas” creados por los hermanos Lumière y compara el trabajo de Jeunet con el gusto de Mèliès por intentar asombrar y deleitar visualmente a los espectadores.

Si bien es posible notar la influencia del Expresionismo alemán¹⁶ sobre todo en *La ciudad de los niños perdidos* y en los cortometrajes *Le manège* y *Le Bunker de la dernière rafale* –desde la preferencia por el uso del blanco y negro, el apoyo en la iluminación para crear atmósferas y determinadas emociones en el espectador hasta las referencias a contextos bélicos– y la reminiscencia a la Nueva Ola francesa¹⁷ en *Amélie*, es el Realismo Poético francés el que puede ser evocado en

¹⁵ Hannah Eaves y Jonathan Marlow , *Jean-Pierre Jeunet: "Not interested in realist things"*, [en línea], 30 de octubre del 2006, Dirección URL: <http://www.greencine.com/article?action=view&articleID=351>, consulta: 22 de febrero de 2012.

¹⁶ El Expresionismo alemán se originó a finales del siglo XX en Alemania constituyéndose como un movimiento pictórico, literario, musical, arquitectónico y cinematográfico. En el cine se vio caracterizado por lo peculiar de las escenografías en donde se buscó la desarticulación de la perspectiva, la iluminación y las formas; la exageración se trasladó a la actuación estilizada de los actores, su vestuario y maquillaje en una búsqueda por expresar el interior de los personajes. En esta corriente se destacaron figuras como Friedrich Wilhelm Murnau y Fritz Lang entre otros: Georges Sadoul, *Historia del cine mundial: desde sus orígenes hasta nuestros días*, México, Siglo XXI, 1972, p. 126-128

¹⁷ Jeunet se declara admirador de algunos directores ubicados en la Nueva Ola, admiración que plasma en *Amélie* en determinadas escenas: cuando Amélie va al cine, ella está observando *Jules et Jim* de Truffaut para quien trabajó la actriz Claire Maurier, madre de Antoine Doinel en *Les 400 Coups*, y que en *Amélie* juega el rol de Madame Suzanne, la dueña del café donde la protagonista trabaja. Sin embargo, debido al alto grado de artificio y a la meticulosa preparación de la historia, por ejemplo la elaborada especificidad del *storyboard*, *Amélie* se aleja completamente de la espontaneidad de la Nueva Ola. Este movimiento surgió en Francia a finales de la década de los cincuenta como oposición a la “calidad pura” del cine francés. Proclama un cine en donde el realizador, posee la libertad de crear historias narradas bajo su perspectiva personal; en estos filmes se hace uso de pequeños presupuestos, actores desconocidos y la improvisación. En esta

los largometrajes de Jeunet. Tras la Primera Guerra Mundial en el pueblo francés surgió un cuestionamiento respecto a su propia historia y su presente, hecho que afectó las dinámicas sociales como reflejo de la crisis económica, política y social. Es entonces que el cine apareció como una forma de reflejar la realidad de la posguerra y las preocupaciones de los franceses como su temor a la muerte y su angustia ante un futuro incierto. A mediados de los años 30 con el ascenso al poder del Frente Popular, algunos cineastas como Jean Renoir se vieron identificados con los ideales del partido, con el propósito de alcanzar un cambio político en beneficio del pueblo, y así lograron hacer del cine una herramienta para expresar la realidad de su país. ¿Cómo la esencia del Realismo Poético francés se ve reflejada en las películas de Jeunet? Son Marcel Carné y su guionista Jacques Prévert quienes se conformaron como las figuras centrales del realismo poético con el estreno de *Jenny* (1936), el primer largometraje de Carné. El mismo Jeunet ha asegurado la gran influencia de estos personajes al trabajar con su guionista de cabecera, Guillaume Laurant: “Guillaume y yo tenemos la misma pasión por Prévert, por el realismo poético que tanto le gusta a él y a [Marcel] Carné. Intento esa perspectiva poética en todas mis películas y él tiene la tendencia a moverse en esa dirección también. De hecho cuando el dialogo se hace demasiado ordinario para mi gusto, le digo, necesitamos ‘prevertizar’ esto.”¹⁸ Por otro lado, sus personajes, pertenecientes a un estrato modesto de la sociedad francesa logran rebelarse ante sus opresores. En el caso de *Delicatessen* se tiene a un grupo de inquilinos liderados por un payaso de circo que se unen y se levantan en contra del sádico carnicero que ha estado controlando sus vidas. En *La ciudad de los niños perdidos* un marinero y una banda de niños huérfanos trabajan juntos para combatir al malvado científico. Pero, es en *Amor eterno* donde se pueden ver los estragos de la guerra sobre un pueblo inocente representado con la lucha de Mathilde al enfrentarse al muro de silencio, por parte de los militares, que rodea el secreto del destino de cinco soldados condenados a muerte durante la Primera Guerra Mundial. Como asegura Israel Paredes en su artículo

corriente destacaron François Truffaut, Alain Resnais, Claude Chabrol, entre otros: André Z. Labarrère, *Akal: Atlas del cine*, Madrid, Ediciones Akal, 2009, p. 49, 195, 197.

¹⁸ S/a, *Entrevista: Jean-Pierre Jeunet / Micmacs*, op. cit.

Realismo poético, se “crearán historias urbanas, [...], protagonizadas por personajes de clase obrera y artistas a través de una mirada realista que, sin embargo, busca el poetizar esa realidad cotidiana que los rodea. El lirismo nace de la propia realidad y no de su manipulación.”¹⁹ La influencia de esta corriente en el trabajo de Jeunet se refleja entonces en los personajes que encabezan las historias, así como en la alusión recurrente al pasado, no únicamente representada por la narración de eventos históricos como en *Amor eterno*, sino también por la ambigüedad temporal expresada en el vestuario de los personajes, en la tonalidad de las imágenes, la iluminación, pero sobre todo en los escenarios que pueden mostrar una nostalgia hacia tiempos de guerra y conflicto social como en *Delicatessen*. Cabe destacar que el “realismo” propio de esta corriente cinematográfica está, paradójicamente, ausente en la filmografía Jeunet: por ejemplo, a diferencia del Realismo poético, *Delicatessen* tiene una estética puramente fantástica con extravagantes ángulos de cámara y un elenco de extraños personajes secundarios, entre ellos un hombre que vive en una habitación llena de caracoles. La mirada que guía las historias del director, está enfocada a representar elementos fuera de la realidad común, aspecto que no excluye la posibilidad de hacer ciertos “guiños” que aludan a ciertas corrientes cinematográficas.

La invocación constante hacia el pasado en los filmes de Jeunet puede explorarse claramente en su primer largometraje. *Delicatessen* relata la historia de un malvado carnicero que complementa sus reservas de carne con las personas que habitan en el edificio del que él es dueño hasta que su hija se enamora de la siguiente víctima. En este futuro postapocalíptico en el que se sostiene la historia, se pueden rastrear elementos que recuerdan al pasado. Desde los tonos sepia de la imagen, hasta la caracterización de los personajes, así como el oficio del protagonista Louison (Dominique Pinon), un payaso de circo, que recuerda las

¹⁹ Israel Paredes, “Realismo poético. ‘Pinto las cosas que están detrás de las cosas.’”, [en línea], España, *Miradas de cine. Revista de actualidad y análisis cinematográfico*, número 90, septiembre 2009, Dirección URL: <http://www.miradas.net/2009/09/estudios/realismo-poetico.html>, consulta: 30 de marzo de 2012.

formas de entretenimiento de la sociedad de los años 30. Elizabeth Ezra va más allá al señalar que el canibalismo en el que los mismos inquilinos participan al surtirse en la carnicería del dueño del edificio, sugiere una conexión con el contexto político y social de la historia francesa en su participación en conflictos como la Segunda Guerra Mundial o la Guerra de Liberación de Argelia, pero sobre todo con las guerras civiles. De esta manera “el canibalismo es pues una metáfora apta para una sociedad que se volvió sobre sí misma.”²⁰ *La ciudad de los niños perdidos*, vuelve a evocar un tiempo y espacio ambiguos alejados del resto del mundo. Sin embargo, aunque el decorado y el vestuario aluden al pasado, la película retoma temas propios de un futuro cercano donde existen grupos de clones creados por un solitario inventor y en donde hay máquinas que permiten la transferencia de sueños de un sujeto a otro, la sociedad se encuentra sujeta al control y al miedo, es una distopía propia de las historias de ciencia ficción.

En oposición a la “oscuridad” mostrada en los primeros largometrajes de Jeunet, aparece *Amélie* con la historia de una mujer que a pesar de ser tímida y solitaria, prefiere mantenerse optimista ante la vida. Jeunet muestra un París siempre visto bajo la mirada de Amélie (Audrey Tautou). Además, dice Jeunet, él buscó que “Amélie se desarrollara en la actualidad, en París, y no en una dimensión intemporal como los films precedentes”²¹ en donde tiene lugar el uso de televisores modernos, hornos de microondas, además de que se muestra la muerte de la princesa Diana. A pesar de lo anterior, no puede dejarse de lado la alusión constante a ciertos elementos que invocan el pasado como la presencia de pinturas de Renoir, la decoración, el vestuario e incluso los peinados de los personajes. De igual forma, en *Amélie* se pueden encontrar referencias a la historia del cine. Se pueden observar escenas realizadas en locaciones usadas en las películas propias de Realismo Poético, como el Canal de San Martín donde Amélie arroja piedras al agua y que también fue immortalizado por el filme de

²⁰ Elizabeth Ezra, *op. cit.*, p. 26

²¹ Lalanne Jean-Marcperon Didier, “Un bonheur indescriptible à fabriquer”, [en línea], Francia, *Liberation.fr*, 25 de abril del 2001, Dirección URL: <http://www.liberation.fr/culture/0101371708-un-bonheur-indescriptible-a-fabriquer>, consulta 22 de febrero de 2012.

Marcel Carné *Hôtel du Nord* en 1938, los tradicionales cafés, los edificios y la basílica del Sagrado Corazón en Montmartre.

Después de *Amélie*, Jeunet dirigió *Amor eterno* donde adapta la obra de Sebastián Japrisot, *Largo domingo de noviazgo*, ubicada en la Primera Guerra Mundial con lo que el director tuvo que basarse en fuentes como fotografías y documentos de la época para ambientar la película. Si bien en sus trabajos anteriores se había tratado el pasado histórico francés de manera implícita o metafórica, es en *Amor eterno* donde Jeunet trajo de forma abierta el tema al presentar la historia entorno a cinco soldados condenados a muerte por cometer automutilación con el propósito de ser enviados de nuevo a sus hogares. Mathilde, prometida del soldado más joven llamado Manech, se niega a creer que su amante ha muerto por lo que decide hacer todo lo posible, a pesar de su discapacidad, para encontrar la verdad. Al final ella logra reconstruir lo sucedido recolectando las memorias de los sobrevivientes de la guerra o de sus familias mientras, paradójicamente, Manech sufre de amnesia. La reestructuración del pasado olvidado por Manech –invocado a través de los relatos de aquellos testigos, cartas, informes o llamadas telefónicas– aparece como inaccesible debido a la profusión de códigos que deben ser descifrados por la protagonista. Todos los acontecimientos sugieren estar interconectados, ya que para saber el destino de Manech se debe conocer la historia del resto de los soldados.

La temporalidad, la importancia dedicada a explorar la naturaleza de los personajes y la forma de narración del relato son aspectos relevantes de la filmografía de Jeunet que interesan en este trabajo. Es en *Amélie* y en *Amor eterno* donde estas características se desarrollan de una forma más amplia dado que se experimentan cuestiones como la constante vuelta al pasado, la invocación del devenir, los acontecimientos vistos bajo la mirada de determinados personajes y la narración contada por diferentes voces. A continuación se hará un recorrido por el cine y su capacidad para expresar la temporalidad, así como los recursos a los que recurre para lograrlo. En el siguiente apartado se verá la movilidad

temporal que se realiza tanto en *Amor eterno* como en *Amélie* y su impacto en la articulación del relato en manos de Jean-Pierre Jeunet.

2. EL TIEMPO Y EL CINE

La característica fundamental de la imagen cinematográfica radica en su doble dimensión espacio temporal puesto que todos los elementos que la componen (personajes, escenografía, entre otros) se organizan dentro del encuadre y convergen en la construcción del espacio, además de que el relato cinematográfico se irá conformando a través de la sucesión de planos estructurados en determinado orden a través del proceso de montaje.²²

El relato cinematográfico posee ciertas capacidades en relación con la expresión de la temporalidad. Por ejemplo, en él se pueden presentar acciones simultáneas ocurridas en espacios diferentes e incluso dentro del mismo plano. También, gracias a la superposición de imágenes y sonidos se pueden entrelazar niveles temporales distintos. Asimismo, en el cine se cuenta con la posibilidad de dar cuenta de hechos que podrían o no haber sucedido y de revelar una percepción subjetiva del tiempo, es decir poder recrear un tiempo interno a los personajes.

Dentro del discurso fílmico se pueden encontrar diversas marcas que permiten analizar la temporalidad del relato suministradas a través del sonido, la imagen y la palabra escrita. De ahí la importancia de tomar en cuenta aspectos como los diálogos, las voces en *off* y *over*, las anotaciones escritas, los cambios en la música, los procedimientos de montaje para la organización de las acciones y también elementos dentro de la imagen como la escenografía, la iluminación o el vestuario. A continuación se verá la categoría de *tiempo* narrativo propuesta por Gérard Genette para el análisis del relato en donde se tomarán en cuenta aquellas marcas para encontrar peculiaridades en el orden, la frecuencia y la duración de los acontecimientos narrados y develar las concordancias o discrepancias temporales, la sucesión y la repetición de los acontecimientos, así como el “ritmo”

²² En el capítulo cuatro, “La información narrativa. El punto de vista en el cine”, se hablará al respecto del espacio fílmico y el montaje como elementos por medio de los cuales se construye la narrativa del filme y su importancia en relación con el tiempo, el punto de vista y la información narrativa.

o velocidad del relato en confrontación con el de la historia narrada en las películas de Jean-Pierre Jeunet *Amor eterno* y *Amélie*.

2.1. *La temporalidad narrativa*

Para el análisis del tiempo narrativo en el relato cinematográfico es necesario hacer la distinción entre la temporalidad del *filme* y de la *imagen fílmica*, ambos conceptos ligados con la doble temporalidad del relato (la de los acontecimientos narrados y la del mismo acto de narrar).²³ Para los autores François Jost y André Gaudreault, en su obra *El relato cinematográfico, la imagen fílmica*,²⁴ es decir lo que el espectador ve en el momento de la recepción, se encuentra siempre en presente, ya que toda la acción ocurre en el aquí y el ahora del universo fílmico. El *filme*, por su parte, visto como objeto se encuentra en un pasado, pues presenta algo que ya ha sido. De esta manera, en este análisis se tomará en cuenta la temporalidad de la imagen fílmica, es decir, del momento de recepción de lo filmado.

Por su parte, Antonio Garrido en su obra *El texto narrativo* retoma la tipología del tiempo establecida por Émile Benveniste en su obra *Problemas de lingüística general*, en donde se puede encontrar el *tiempo físico* o de la experiencia regido por las normas de la naturaleza, el *tiempo crónico* o convencional punto de referencia para los intercambios comunicativos, el *tiempo psicológico* ligado al estado de ánimo de los usuarios, el *tiempo lingüístico* vinculado con la enunciación y el *tiempo figurado* creado por la ficción literaria y que varía según la época, el universo artístico y sometido según sus convenciones estéticas. Éste último es un pseudo tiempo hecho por el creador, el artista, bajo el cual la obra se encuentra organizada y tal como señala Garrido “de él depende, en última instancia, el papel

²³ Alfonso Puyal habla del tiempo del enunciado y del tiempo de la enunciación. El primero se refiere a la duración de la historia mientras que el segundo alude al tiempo en que tarda en enunciarse el discurso cinematográfico: Alfonso Puyal, *Teoría de la comunicación audiovisual*, Madrid, Editorial Fragua, 2006, p. 172,

²⁴ André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2005, p. 110

y el sentido que adquieren en el marco de la estructura literaria”²⁵ por lo que la temporalidad narrativa estará regida por el universo creado por el autor de la obra literaria.

Establecido lo anterior se entiende que el análisis de la temporalidad narrativa se concentrará en la *imagen fílmica* y en el *tiempo figurado* de dos relatos cinematográficos: *Amélie* y *Amor eterno*.²⁶

Para el análisis se seguirá con la metodología propuesta por los narratólogos franceses para la teoría literaria, en concreto aquella propuesta por Gérard Genette quien sugiere la distinción entre el *tiempo de la historia*, el *tiempo del relato*, y el *tiempo de la narración* expuesta en su obra *Figuras III*.

Para Genette la *narración* consiste en el acto que da como origen al *relato*, es decir el enunciado o texto narrativo. Por su parte, la *historia* es el significado o contenido narrativo al que se refiere el relato para lo cual también emplea el término de *diégesis*.²⁷ La narración, pues, se relaciona con el acto de enunciación de una historia que culmina con la creación de un relato.

El análisis del tiempo se realizará con base en la relación entre la temporalidad expresada en la historia y la temporalidad bajo la cual se constituye el relato para lo cual Genette propone tres conceptos que servirán como base para encontrar aquellas discrepancias o deformaciones temporales relacionadas con el orden, la sucesión y la repetición de los acontecimientos narrados, así como la velocidad del relato en confrontación con el de la historia contada. De esta manera resultan los conceptos de *orden*, *duración* y *frecuencia*.

²⁵ Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Editorial Síntesis, España, 2007, p. 162

²⁶ Sin embargo, resulta inevitable dejar de lado el tiempo *psicológico* asentado en el interior de algunos de los personajes de los relatos que se analizarán. La recreación de este tiempo subjetivo por parte de Jean-Pierre Jeunet en *Amélie* y *Amor eterno* es de suma importancia para entender la narración cinematográfica. El tiempo subjetivo representado en los filmes, parte además de aquel tiempo *figurado* creado por el universo artístico .

²⁷ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 83.

2.1.1. Orden

En el análisis de esta categoría se realiza una comparación en el orden de los acontecimientos narrados en la historia y la forma en que son organizados en el relato. Aquí es donde será posible determinar las discrepancias temporales o *anacronías narrativas*²⁸ las cuales manifestarán la discordancia entre el orden de la historia y el orden del relato.

Las anacronías pueden aparecer en forma de *analepsis* o *prolepsis* que consisten, respectivamente, en “evocar un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos”²⁹ y contar un acontecimiento que sucede en un momento posterior al tiempo donde uno se ubica.

Al hablar de anacronías se establecen a su vez distintos niveles de temporalidad, por lo que se debe tener presente que existe un *relato primario* y uno o varios *relatos secundarios*. Para identificar al primero basta con determinar el eje temporal bajo el cual se presentan las anacronías, es decir un relato marco del cual se desprenderá el juego con la temporalidad.

Las analepsis y las prolepsis pueden ser *internas* o *externas* si hacen o no referencia al relato primario. Ambas características estarán dadas en función de su *amplitud* y *alcance*³⁰.

En el cine la vuelta atrás o *flashback* puede estar vinculado con un recuerdo, sueños e incluso con fantasías y pueden darse a notar gracias a procedimientos ópticos (como un primer plano de un rostro) y sonoros (por ejemplo con la voz *over* para indicar los pensamientos de algún personaje). Jost y Gaudreault hablan

²⁸ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 91 y 92.

²⁹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 95

³⁰ Según María de Lourdes Romero Álvarez, la amplitud de la anacronía es la extensión que una anacronía ocupa dentro de la historia; el alcance de la anacronía es la distancia que separa a la anacronía del relato primario: María de Lourdes Romero Álvarez, *El relato periodístico: entre la ficción y la realidad* (Análisis narratológico), tesis de doctorado, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1995, p. 86

de una analepsis verbal acompañada de la representación audiovisual de los acontecimientos escenificados. Para ambos autores las analepsis en el cine suelen completar una carencia u omisión de tal modo que aporten detalles necesarios para la comprensión de la historia, o bien, se encarguen de suspender o retrasar acontecimientos para crear expectativas en el espectador.³¹ Por su lado, el *flashforward* se utiliza como una forma de anunciar un acontecimiento, para generar curiosidad en el espectador y crear una interrogación.

María del Rosario Neira Piñeiro en *Introducción al discurso narrativo fílmico* indica algunos tipos de alteraciones en el orden que pueden aparecer en el relato cinematográfico. En primer lugar considera aquellos filmes en los que no se altera el orden cronológico de la historia. En un segundo lugar habla de aquellos relatos en los que se introduce un pequeño salto temporal para asegurar la continuidad entre dos planos que representan una misma acción. En tercer lugar, señala aquellos relatos donde es necesario seguir las acciones de varios personajes, por lo que el uso de las anacronías sirve para entrecruzar acontecimientos simultáneos o con la repetición de una misma historia bajo diferentes puntos de vista. Neira Piñeiro también distingue aquellos casos en los que las anacronías son aisladas (analepsis externas) y únicamente cumplen la función de mostrar antecedentes de la historia o para brindar datos importantes de algún personaje. En quinto lugar, se da el caso de anacronías que se apoderan de casi todo el film por lo que “la parte central de la narración no incluye uno sino varios *flashbacks* entrelazados, que pueden corresponder a diferentes puntos de vista sobre el pasado o lo recordado”.³² El último tipo de alteración corresponde a aquella en donde se entrecruzan diferentes niveles temporales, es decir que “una historia es reconstruida fragmentariamente a partir del testimonio de diversos personajes.”³³

³¹ André Gaudreault, François Jost, *op. cit.*, p. 119

³² María del Rosario Neira Piñeiro, *op. cit.*, p. 205

³³ María del Rosario Neira Piñeiro, *ibidem*.

2.1.1.1. *Memorias que retornan: el orden en Amor eterno*

Para analizar el orden de los acontecimientos es preciso distinguir cuál es la *historia* y cuál es el *relato*.

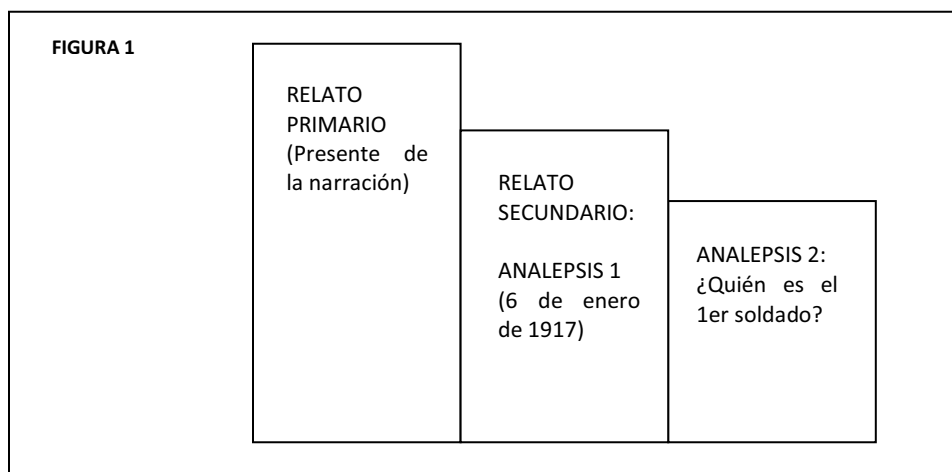
En unas cuantas líneas la historia cuenta lo siguiente: Mathilde y Manech se conocen de niños, crecen juntos, se enamoran, se comprometen, él se va a la guerra, se automutila y es condenado a muerte, no se cumple la sentencia y logra sobrevivir. A Mathilde le llega la noticia de que él está muerto, ella no lo cree y realiza su investigación. Ellos se vuelven a encontrar.

El relato por su parte es contado de otra manera, de tal suerte que se obtiene un film lleno de saltos en el tiempo que a resumidas cuentas consiste en lo siguiente: cinco prisioneros son condenados a muerte, éstos son presentados y son conducidos a una trinchera donde se decidirá su suerte. Años después Mathilde se entera que su prometido Manech fue condenado e inicia una investigación para encontrarlo. Durante este proceso en el relato se presentan el pasado de los personajes que de alguna manera están involucrados con lo sucedido a Manech hasta que Mathilde lo encuentra con vida.

De acuerdo con lo anterior, ya se empieza a distinguir la casi nula concordancia entre la disposición de los hechos en la historia y en el relato. Para estudiar más a fondo las diferencias es necesario establecer cuál es el relato primario e ir vislumbrando los relatos secundarios.

El relato primario constituye el presente de Mathilde una vez que ella se entera de la condena de Manech y de su muerte (se dice que es el relato marco, ya que a partir de él se originan una multitud de anacronías). A partir de este marco temporal se desprenderán los relatos secundarios de los personajes con los cuales Mathilde se relaciona durante la investigación de lo ocurrido a su prometido, los cuales aparecen en forma de anacronías.

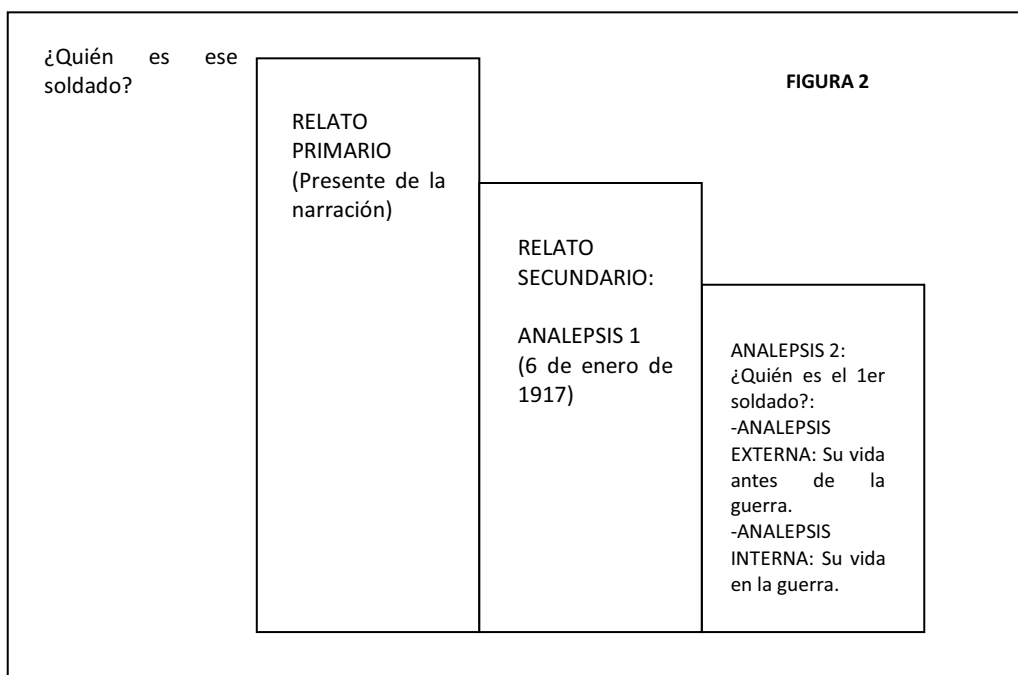
Al analizar la temporalidad en este relato es necesario preguntarse ¿visualmente qué informa sobre el tiempo? En primera instancia ¿qué es lo que aparece ante nuestros ojos y qué es lo que escuchamos? Por ejemplo, los créditos ¿aportan información sobre el tiempo? La respuesta en este caso es afirmativa, ya que en el inicio del film éstos aparecen en un color grisáceo y acompañados del sonido de la lluvia lo cual hace alusión a la desolación de las trincheras de guerra las cuales se hacen ver inmediatamente después del fin de los créditos iniciales. A continuación una voz *over*³⁴ introduce al espectador a la diégesis del relato al narrar lo siguiente: “Sábado seis de enero de 1917. Cinco soldados condenados a muerte fueron escoltados a Bouchavesnes en el frente del Somme.” No únicamente la voz ubica en el espacio, sino también en el tiempo. Se está hablando de un pasado al decir “fueron escoltados” con lo que se establece que esta oración es dicha en un presente, por lo que la película inicia con una analepsis. A continuación una transición tipo iris introduce al narratario en otro relato centrado en el primero de los soldados condenados, aquél con la placa 2124. Para una mejor comprensión de lo dicho anteriormente, se presenta el siguiente esquema (Ver Figura 1):



³⁴ Aquella que aparece “cuando ciertos enunciados orales vehiculan cualquier porción del relato, pronunciados por un locutor invisible, situado en un espacio y un tiempo que no sean los que se presentan simultáneamente a las imágenes que vemos en la pantalla”: André Gaudreault y François Jost, *op. cit.*, p. 82.

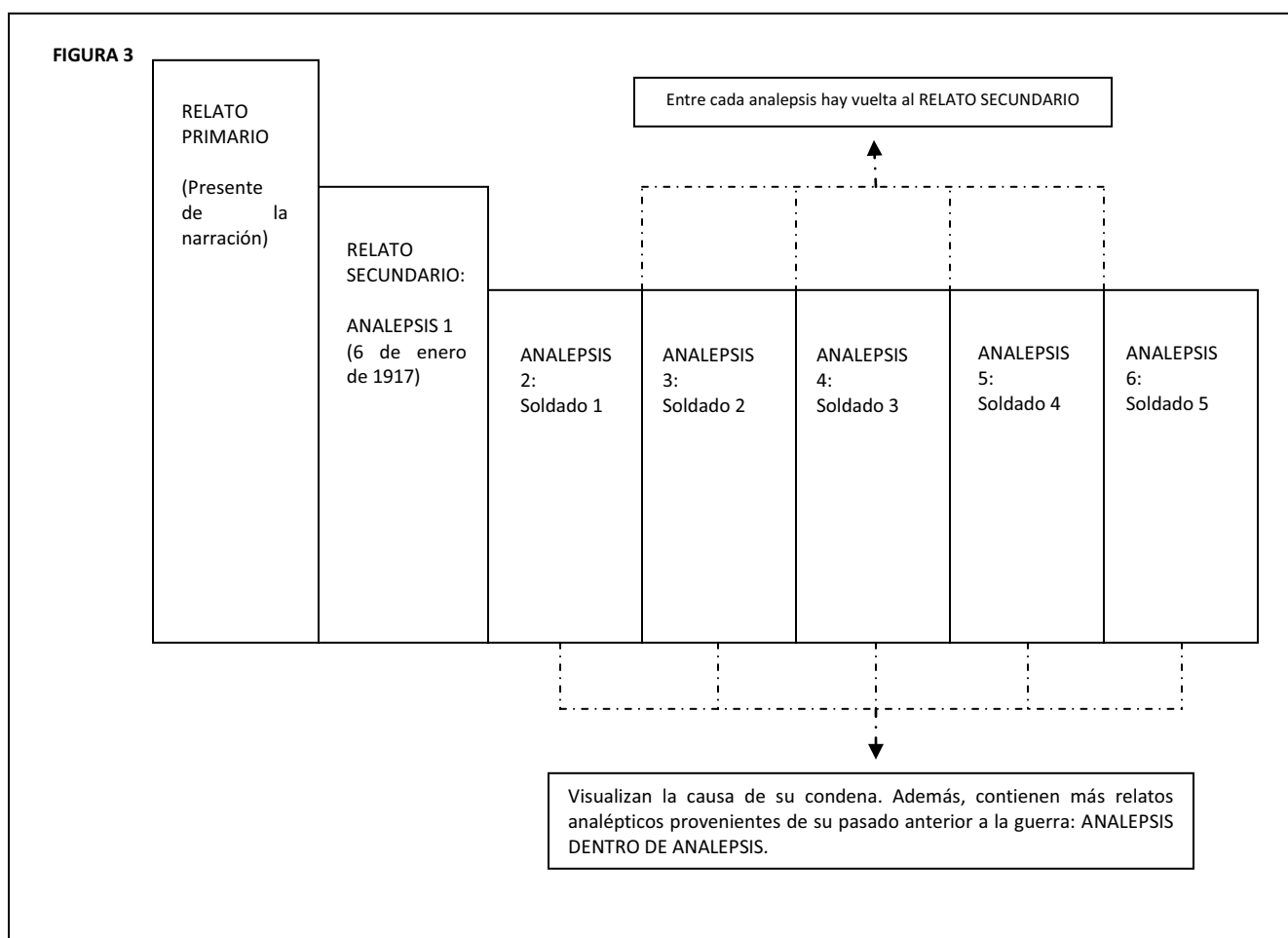
Con este primer esquema es posible dar cuenta de que el film se constituye por distintos niveles de temporalidad. A partir de un relato primario se desprende un pasado marcado en enero de 1917 y visualmente ubicado en un espacio específico: las trincheras de la guerra. A continuación se ve marchar a los cinco soldados escoltados por otros más.

¿Quiénes son los condenados a muerte? Se introduce un nuevo nivel narrativo marcado por una analepsis que muestra, por ejemplo, quién es ese primer soldado que utiliza las botas de un soldado alemán muerto. La misma voz *over* explica quién era ese soldado antes de unirse a la guerra: él es Bastoche, enamorado de una mujer pelirroja y de profesión carpintero. Visualmente la imagen sigue lo que la voz señala. Una analepsis más muestra a Bastoche quitándole las botas al soldado alemán. Otra más lleva al espectador al momento en que éste se dispara ya en tiempos de guerra y una más al momento en que es condenado a muerte por las autoridades francesas. A continuación hay una nueva vuelta a esa primera analepsis ubicada en enero de 1917. (Ver Figura 2)



De acuerdo con la figura previa es posible observar una parte del estilo peculiar de Jeunet, el cual consiste en mostrarle al narratario quiénes son sus personajes a través de su vida antes de la guerra y dentro de ella. En este relato es posible observar cómo una analepsis puede ser vista como el relato primario de otra analepsis, es decir que hay una analepsis dentro de otra.

La mecánica anterior es la que se utiliza para presentar al resto de los soldados franceses condenados a muerte, por lo que la función de las primeras analepsis recae en mostrar los antecedentes de los soldados y qué los llevó a estar en el lugar en el que se encontraron en enero de 1917, tal como lo explica la siguiente figura (Ver Figura 3):



Gracias al esquema anterior se pueden observar las características narrativas que el creador del relato audiovisual utiliza para mostrar a sus personajes. En primera instancia se tiene a un narrador que describe al menos una parte de su vida anterior a la guerra al mismo tiempo que se muestra el contraste al estar los soldados ya inmersos en el conflicto y al señalar aquello que los llevó a la condena. En la parte visual, ésta siempre va en sincronía con la voz narrativa.

Algunas veces, la vuelta a enero de 1917 se ve marcada por la frase “¡Cuidado con el cable!”, un recurso con el cual el autor, por medio de la narradora, ayuda tanto en la creación de temporalidad como a la mejor comprensión de los hechos por parte del narratario. Al repetir la frase, el narratario sabe que ha vuelto a ubicarse en el momento en que los cinco soldados marchan para que su condena sea cumplida. Este aspecto ayuda a entender cómo la voz narrativa y la temporalidad van de la mano en este relato.

Las analepsis que muestran a cada uno de los soldados, constituyen en sí mismas un nuevo nivel de temporalidad por lo que aparecen en forma de relatos terciarios, cuaternarios, etcétera. Estas analepsis son de dos clases: las internas que hacen referencia a la diégesis del relato en donde se exploran los motivos de su condena, es decir, en la imagen se les ve a unos automutilándose y a otros dispararse por accidente en las manos, todo dentro del contexto del relato primario. Asimismo, se ven analepsis externas que hacen referencia a la vida de los soldados antes de la guerra con un alcance y una amplitud no especificada. Al menos en el caso del quinto soldado, Manech, el alcance y la amplitud de la analepsis es mayor que en los demás. Las de mayor alcance van hasta el momento en que él vive su amor con Mathilde. La forma en que Jeunet decide mostrarlas recuerda al cine de los primeros tiempos al estar en tonos sepia o en blanco y negro, al mismo tiempo que aluden a las “vistas” de los hermanos Lumière.

Una vez que son introducidos en el relato los soldados al situarlos en el pasado, es decir durante el periodo de guerra, la voz de la narradora ubica al espectador ya en el presente del relato al mencionar lo siguiente acerca de Mathilde: “El corazón de Manech late en su herida”. La voz *over* se encarga, una vez más, de ubicar al espectador en el tiempo. Esta vez señala el cambio hacia el presente al señalar lo siguiente: “En junio de 1920, Mathilde recibió la carta de una monja.” Ejemplos como éste son frecuentes a lo largo del desarrollo del relato: existe “alguien” que desde afuera cuenta los hechos al narratario. Este hecho demuestra cómo existen diversos procedimientos por medio de los cuales se pueden crear marcas en la temporalidad que hagan menos ambiguo un relato complicado como lo es *Amor Eterno*, en este caso a través de la voz *over* de la narradora.

En otras ocasiones, los personajes son los que marcan los saltos en el tiempo a través del diálogo. Por ejemplo, se encuentra el relato de un soldado que conoció a Manech en enero de 1917 en el frente del Somme: Esperanza. A partir de una fotografía, él comienza a contarle a Mathilde lo que sabe sobre los cinco soldados. Ubicados espacial y temporalmente en un hospital en el año de 1920, Esperanza comienza un relato verbal donde el ex soldado rememora los hechos, a continuación aparecen las imágenes que conforman la analepsis. Mientras el narrador, ahora encarnado en Esperanza, relata en el presente –en el relato primario– la imagen fílmica se encuentra en 1917. A continuación, la escena cobra vida y comienza a desarrollarse aparentemente sin un narrador. Aunque se ve a los personajes dialogar, toda la información proporcionada está regida bajo lo que Esperanza vio y escuchó: es su propia perspectiva de los hechos. El regreso al presente en 1920 con Mathilde y Esperanza en el hospital se da a través de la toma de una fotografía a los soldados en 1917, imagen que le es mostrada a Mathilde en el presente, otro recurso importante usado por el director para volver al narratario al relato primario.

Otro elemento utilizado por Jeunet, se puede observar al momento en el que se le presenta al narratario el personaje de Mathilde. En una analepsis que va hasta el

día de su nacimiento, el 1 de enero de 1900, aparece una imagen tipo documental en blanco y negro donde se observa el nacimiento de un bebé y, posteriormente al hablar de la muerte de sus padres, se muestra lo que parece ser el resultado de un accidente en donde sacan del agua un autobús. Ambas imágenes van acompañadas de la voz de la narradora que vuelve a ubicar temporalmente el relato. Este es un procedimiento más a través del cual se expresa la temporalidad. Gracias a la misma imagen, en este caso intencionalmente mostrada en blanco y negro, se indica claramente el paso del tiempo que va de mostrar el “presente” caracterizado por los colores vivos de la imagen a mostrar un salto hacia el pasado.

Como se ha visto a través de diversos ejemplos, el orden del relato no corresponde con el orden de la historia. Se observa que la investigación de Mathilde está trastocada por diversos microrrelatos analépticos provenientes de distintos personajes, ya sea que los hechos le sean relatados cara a cara, por medio de una fotografía o a través de cartas.

Los recursos utilizados por Jean-Pierre Jeunet para establecer el orden en la temporalidad, en su mayoría y sobre todo en la parte inicial de la película, van marcados a través de la voz de la narradora. Posteriormente, durante el desarrollo, el orden queda en manos de los personajes quienes dan cuenta a Mathilde de las experiencias que ellos vivieron gracias a los diálogos, hecho que los ubica en la posición de narradores, de tal suerte que *Amor eterno* está constituida por una multitud de narradores. Asimismo, la expresión de la temporalidad va de la mano de la imagen, ya sea por las tonalidades que se manejan o por la visualización de determinados espacios con una escenografía y vestuario característicos.

2.1.1.2. *Un hecho inesperado: el orden en Amélie*

En comparación con *Amor eterno*, *Amélie* aparece como un relato más convencional al mostrar los hechos en el orden en que aparecen en la historia lo cual da la apariencia de estar frente a un relato más lineal como se explicará a continuación. En el filme se cuenta la historia de Amélie Poulain, una mesera parisina y cómo su vida da un vuelco a partir de un acontecimiento peculiar.

En contraste con la historia, el relato se encuentra construido a partir de anacronías planteadas por un narrador omnisciente, en voz *over*, que conoce a fondo el pasado y el porvenir de los personajes, de tal suerte que *Amélie* es un film plagado de analepsis y prolepsis que no forzosamente constituyen relatos secundarios hechos por segundos o terceros narradores, sino que en ocasiones aparecen como historias ajenas a la principal.

El relato primario está constituido por la vida de la protagonista hasta sus 23 años,³⁵ el cual aparece como eje narrativo de la historia, de donde se desprenden analepsis que revelan la personalidad o el pasado de los personajes que giran alrededor de ella, por lo que tienen como función principal contextualizar el relato y dar antecedentes sobre la historia contada.

El relato inicia con el día señalado por el narrador como “el tres de septiembre de 1973.” En un juego de simultaneidad con el tiempo, el narrador comienza contando lo ocurrido en distintos lugares –por ejemplo, una mosca atropellada por un automóvil o un par de copas balanceándose sobre un mantel– al mismo tiempo que Amélie es concebida por sus padres Raphael y Amandine. A continuación, el narrador marca un salto en el tiempo al señalar que “nueve meses después nació Amélie Poulain.”

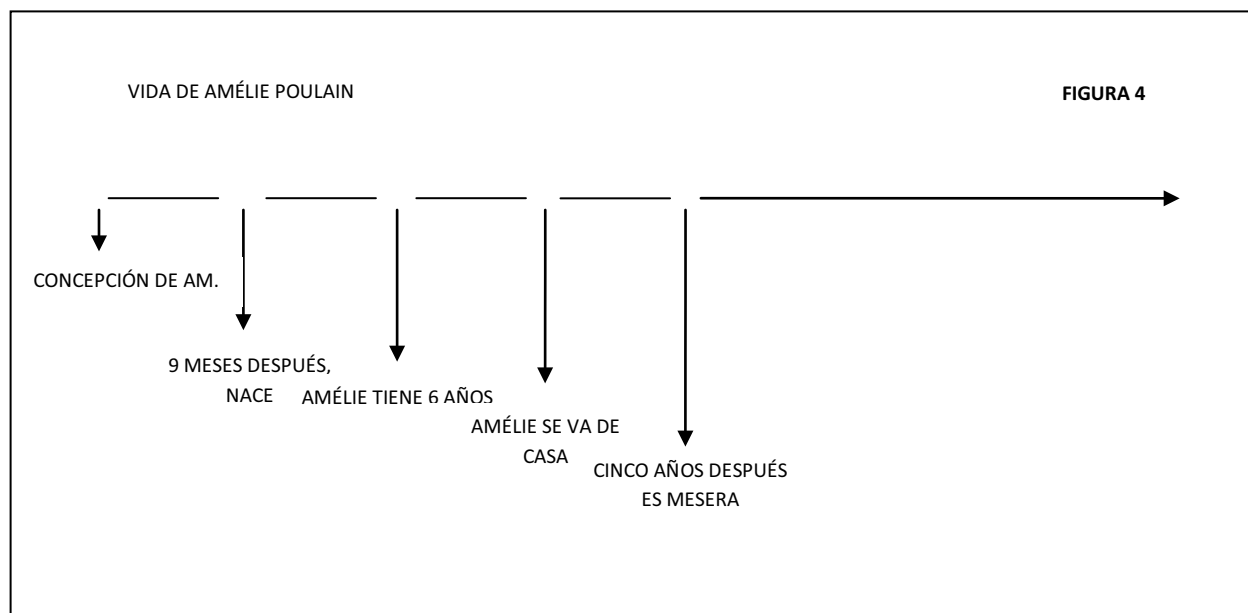
³⁵ Se sabe que es el relato primario porque el narrador relata en presente los sucesos que acontecen y no se refiere a ellos como a un pasado distante.

Después del nacimiento de Amélie, los créditos iniciales muestran a una niña y son éstos los que incluso brindan al narratario algunos indicios sobre su personalidad al tener la posibilidad de ver imágenes donde ella se divierte creando música con el borde de una copa o comiendo frambuesas con los dedos.

Al igual que en la película *Amor eterno*, Jean-Pierre Jeunet decide presentar a los personajes de una forma muy peculiar. Por ejemplo, en el caso de los padres de Amélie, éstos son presentados a través de lo que les gusta y lo que odian. Posteriormente, el narrador apunta “Amélie tiene 6 años” y comienza a relatar aquello que ella ama y lo que ella imagina en su propio mundo. Se puede observar entonces que la presentación de los personajes al narratario se hace por medio de esta comparación de relaciones entre lo que aman y lo que no.

De pronto el narrador señala “un día sucedió una tragedia” al referirse a la muerte de Amandine, la madre de la protagonista. Luego el relato da un salto hasta llegar al día en que Amélie se marcha de casa y acompañado con la información del narrador: “cinco años después es camarera en Montmartre en el Dos Molinos”.

La figura siguiente muestra el paso del tiempo en el inicio del film. (Ver Figura 4)



Hasta este momento, ubicado por el narrador como el 29 de agosto, el relato parece estar en concordancia con los hechos sucedidos en la historia, sólo que con algunos saltos en el tiempo dirigidos hacia momentos importantes en la vida de la protagonista. Sin embargo, luego de señalar el paso de cinco años tras dejar su casa, es el narrador omnisciente el que apunta un acontecimiento en el futuro de Amélie al acotar lo siguiente: “Es 29 de agosto. En 48 horas su vida cambiará para siempre, pero aún no lo sabe.” Aquí se está enfrente de una prolepsis acompañada no sólo de la voz del narrador, sino de una secuencia de imágenes –un accidente automovilístico, recortes de fotografías y Amélie con un disfraz– que posteriormente cobrarán sentido dentro de la trama del film. Esta acotación refleja la importancia de la conjunción entre el tiempo, la voz e incluso el modo narrativos.

Luego, el relato continúa con el narrador haciendo hincapié en el paso de los días con frases como “finalmente el 30 de agosto de 1997 ocurre el evento que cambia su vida para siempre.” y “el 31 de agosto a las 4:40 am, Amélie tiene una idea espectacular.”

A excepción de las analepsis que introducen a los personajes al relato a través de señalar aquello que les gusta y lo que les disgusta, existen analepsis que sí pueden considerarse como relatos secundarios. Por ejemplo, se encuentra aquella escena donde Amélie ve a Nino por primera vez. A pesar de estar contada por el mismo narrador, se introduce un nuevo nivel de temporalidad cuando en imágenes en tonalidades blanco y negro se muestra la niñez de Nino. También se encuentra el relato sobre el pasado del dueño de la caja encontrada por Amélie en su departamento, Dominique Bretodeau, el cual traslada al narratario al día en que él ganó todas las canicas de la clase. Asimismo, se encuentra el relato de Magdalena, la vecina de Amélie, sobre su esposo y su huida a Panamá con otra mujer.

Como se puede observar, el alcance de las analepsis se remonta a la niñez o a la juventud de algunos personajes y se puede decir que son analepsis externas al

desarrollarse fuera de la diégesis del relato primario. En el caso de las prolepsis su alcance y amplitud es breve, pues se refieren a hechos que sucederán en unos cuantos días e incluso minutos después y que, al ubicarse dentro del relato principal, son consideradas como internas.

De acuerdo con lo expuesto anteriormente, se puede determinar que la película *Amélie* es, de acuerdo a la clasificación de María de Lourdes Romero Álvarez³⁶, un relato que sigue el orden cronológico de la historia donde las anacronías tienen como función contextualizar la historia. Asimismo, dentro del film se puede observar que el inicio del relato y el de la historia coinciden al estar representados en la concepción de Amélie, es decir no existe un relato que anuncie acontecimientos previos a este hecho. De esta manera, se observa cómo se está ante un relato totalmente diferente al de *Amor Eterno*.

2.1.2. Duración

La siguiente categoría para estudiar el tiempo es la duración del relato, aspecto que va más allá de dar cuenta de la extensión temporal. Es preciso tomar en cuenta el concepto de *relato isocrónico* que señala Gérard Genette en *Figuras III*, el cual consiste en “un relato de velocidad igual, sin aceleraciones ni aminoraciones, en que la relación de duración de historia/longitud de relato permanecerá siempre constante.”³⁷ Por ello, en esta categoría cabe comparar la duración entre la historia y el relato contado (distinguir entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato), por lo que si hay una velocidad igual entre ambos es posible hablar de una isocronía. Es así como se debe entender que la duración estará determinada por la velocidad y el ritmo del relato en comparación con la historia como se verá más adelante.

³⁶ De acuerdo con el orden de los acontecimientos de la historia en el relato, la autora distingue dos tipos de relato. Aquellos donde el relato primario no sigue el orden de acontecimientos y aquellos que siguen el orden cronológico de la historia, pero que no necesariamente excluyen el uso de anacronías: María de Lourdes Romero Álvarez, *op. cit.*, p. 87

³⁷ Gérard Genette, *op. cit.*, p.146

La temporalidad en el relato se puede ver sujeta a diversas condiciones determinadas por quien lo narra. Por ejemplo, en la historia un acontecimiento puede durar una semana, pero en el relato el tiempo se puede reducir. Para explicar este aspecto de la temporalidad Genette, en su análisis de la obra *En busca del tiempo perdido*, recurre a comparar la extensión de un acontecimiento a lo largo de las páginas que conforman el texto. Sin embargo en el caso del relato cinematográfico, el análisis resulta completamente diferente.

El estudio de la duración está constituido por los denominados *movimientos narrativos*, clasificación que alude a aquellos recursos de los cuales se puede valer el narrador para acelerar o alentar el ritmo del relato. El estudio de estos movimientos da cuenta de las diferentes maneras en que se puede articular el tiempo en el relato cinematográfico. Esta manipulación temporal se puede notar en procedimientos como el *ralentí* o cámara lenta (una variante de éste se puede observar con el llamado *bullet time* en la película *Matrix* para observar el recorrido de una bala) o el acelerado de la imagen con fines dramáticos.

Entre los movimientos que se encargan de acelerar el tiempo se encuentra el *sumario* donde se resume el tiempo de la historia que da como resultado un relato con duración menor. En un relato escrito, por ejemplo, un acontecimiento con una duración de diez años puede ser resumido en unas cuantas líneas. En un relato cinematográfico el narrador podría contar el hecho en pocas palabras o bien, pocas imágenes.

La *elipsis* es también un movimiento de aceleración máximo en comparación con el sumario. En este movimiento simplemente se elide parte del tiempo de la historia en el relato. Para Jost y Gaudreault la elipsis “corresponde a un silencio textual (y por lo tanto narrativo) acerca de ciertos acontecimientos que, según la diégesis, han tenido lugar.”³⁸ Las elipsis pueden ser *explícitas* donde se precisa el tiempo que ha sido elidido, *implícitas* porque aunque no son marcadas en el relato

³⁸ André Gaudreault y François Jost, *op. cit.*, p. 128

pueden ser inferidas por el narratario o *hipotéticas* debido a que no pueden localizarse con precisión.

La *pausa* es un movimiento de desaceleración que otorga suma importancia al tiempo de relato en comparación con el tiempo de la historia. Este último puede ser utilizado para resaltar algún aspecto clave del relato. Suele utilizarse, por ejemplo, para enfatizar la descripción de un objeto o la contemplación de un personaje.

El movimiento con el cual el tiempo de la historia y el tiempo del relato se compensan es la *escena*. Es un momento de isocronía en el que “la duración diegética es idéntica a la duración narrativa”³⁹, donde la imagen se corresponde con el sonido. Por ejemplo, un diálogo entre personajes, momento en el cual recae un valor dramático importante.

2.1.2.1. *Recopilando indicios: la duración en Amor eterno*

Los movimientos narrativos con más presencia en el filme son la elipsis, el sumario y la escena.

En primera instancia las analepsis en su mayor parte se identifican con el sumario que, como Genette señala, “la mayor parte de los segmentos retrospectivos, y en particular en los que hemos llamado analepsis completas, corresponden a este tipo de narración”⁴⁰. El sumario sirve pues para concentrar los elementos más importantes de un acontecimiento. Por ejemplo, en *Amor eterno* se hace uso del sumario para abordar el pasado de los cinco soldados donde la narradora en unas cuantas palabras habla sobre ellos, es decir proporciona la información que para Jeunet es necesario que el narratario sepa sobre los personajes. Así, el sumario sirve para otorgar información sobre los personajes. Mathilde es, por decirlo de

³⁹ André Gaudreault y François Jost, *op. cit.*, p.126

⁴⁰ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 154

una manera, resumida en unas pocas oraciones. Asimismo, se encuentra un sumario que concentra vasta información cuando por fin Mathilde se encuentra con Celéstin Poux, encargado de la alimentación de los soldados en el ejército, quien llega a su casa a mitad de la noche y cuenta lo que él sabe sobre Manech. En este momento, únicamente interesa mostrar la información contenida en las vivencias de Celéstin importantes para que Mathilde conozca lo sucedido con Manech. No se muestra toda la escena en su conjunto, sino que se acrecienta la velocidad del tiempo y sólo se muestra lo relevante del relato.

La elipsis es otro de los movimientos más utilizados, por ejemplo aquélla que hace referencia al paso de tres años –de 1917 a 1920– en donde se omite la información sobre lo acontecido en la vida de Mathilde desde que Manech se va a la guerra hasta que ella se entera de su muerte.

Dentro del film se encuentra una elipsis explícita en el momento que Mathilde se encuentra con Esperanza. Él le habla de la estancia de los condenados en el Crepúsculo del Bingo y sobre Celéstin Poux quien atendió personalmente a Manech. Mientras él espera por su comida, el narrador, en este caso Esperanza, señala “quince minutos después regresó con todo” para acotar que Poux cumplió el deseo de Manech al llevarle el alimento que solicitó. Aquí es notable la elisión de esos quince minutos transcurridos en el tiempo de la historia, movimiento que ayuda a incrementar el ritmo en el tiempo del relato.

Una de las escenas más importantes es el diálogo que Mathilde sostiene con Esperanza. No se suprime información, sino que es relatada tal como ocurre. Sucede lo mismo en el encuentro entre Mathilde y Tina Lombardi en la prisión donde ésta se encuentra presa. Ambos son momentos clave por lo que la información es presentada tal como ocurrió.

2.1.2.2. “Su vida cambiará para siempre”: la duración en *Amélie*

Los movimientos narrativos más utilizados en *Amélie* son la elipsis y el sumario. La peculiaridad que se presenta es que ambos son marcados claramente por la voz del narrador. Es él quien se encarga de señalar el paso de los días o de los años y el que llega a utilizar frases como “algunas veces” o “veintiséis minutos después”.

Algunos de los ejemplos más representativos de *elipsis* se encuentran en la parte introductoria de la película, donde el narrador indica al narratario el paso de los meses o años en el crecimiento de Amélie. Por ejemplo, se pueden encontrar oraciones como “nueve meses después”, “cinco años después” o “transcurren días, meses y años”. Esta última es una elipsis manifestada en la imagen donde el narratario puede ver el paso del tiempo en el oso de peluche sentado en el pequeño jardín de la casa del padre de la protagonista. Mientras se escucha la voz del narrador, el oso se cubre de nieve, de lluvia o de hojas, hecho que refleja el paso de las estaciones del año.

Ocurre lo mismo en el caso de los *sumarios*. El narrador suele recurrir a frases como “a veces los viernes Amélie va al cine” o “cada martes por la mañana compra un pollo”, con el propósito de expresar la rutina de los personajes y que suelen identificarse con el relato iterativo, el cual se verá más adelante.

Gracias a lo anterior se puede determinar que *Amélie* está construida con un ritmo narrativo ágil al hacer solamente uso de figuras de aceleración como lo son la elipsis y el sumario, ya que el inesperado cambio en la vida de Amélie sucedió repentinamente y en pocos días.

2.1.3. Frecuencia

En esta categoría, Genette habla de *frecuencia narrativa* entre el relato y la diégesis al analizar el fenómeno de la repetición o reproducción de un acontecimiento en el relato en relación con las veces que ocurre en la historia. Al hablar de la *repetición* Genette señala que “es en realidad, una construcción mental, que elimina de cada caso todo lo que le pertenece propiamente para conservar sólo lo que comparte con todos los demás de la misma clase.”⁴¹ Por ejemplo, se puede describir en un texto la salida del sol cada mañana durante siete días o bien únicamente expresar el enunciado “el sol sale cada mañana”.

El narrador puede también exponer repetidamente un mismo acontecimiento a lo largo de su obra o, en el caso de una película, el director puede repetir constantemente una escena referente al pasado de su protagonista a lo largo de ella. Como señala Genette, “un enunciado narrativo no sólo se produce, también puede reproducirse, repetirse una o varias veces en el mismo texto.”⁴²

Para entender mejor las relaciones de frecuencia que se pueden dar entre el relato y la historia, Genette realiza la exposición de las siguientes configuraciones:

El *relato singulativo* es aquel en el que se cuenta una vez lo que ha ocurrido una vez. En este relato existe una correspondencia entre lo que ocurrió en la historia y lo narrado en el relato. Como señala el autor “la singularidad del enunciado narrativo responde a la singularidad del acontecimiento narrado”⁴³. Asimismo, es posible contar “n” veces lo que ha ocurrido “n” veces, es decir que se van a narrar en el relato las repeticiones de acontecimientos que también se dan en la historia.

El *relato repetitivo* se refiere a contar varias veces en el relato lo que ha ocurrido una sola vez en la historia. En este tipo de relación no existe una correspondencia

⁴¹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 172

⁴² Gérard Genette, *op. cit.*, p. 173

⁴³ Gérard Genette, *ibidem*.

entre el enunciado narrativo y el acontecimiento. Genette señala que el uso de la repetición de un hecho no solamente se realiza con ayuda de variaciones estilísticas, sino que también puede realizarse con variaciones en el punto de vista.⁴⁴

Por último se encuentra el *relato iterativo* en el que se narra una sola vez lo que ha ocurrido en varias ocasiones. El narrador tiene la posibilidad de contar una vez lo que se ha repetido en la historia. El autor apunta que en este tipo de relación “una sola emisión narrativa asume varios casos juntos del mismo acontecimiento.”⁴⁵

2.1.3.1. *Un mundo recurrente: la frecuencia en Amor eterno*

En el caso de la película de esta película se encuentran diferentes ejemplos en cuanto a relatos singulativos y repetitivos. La repetición se encuentra definida en cuanto a la necesidad de mostrar detalles o hechos mostrados en forma de recuerdos que, a lo largo del desarrollo de film, cobrarán importancia para los objetivos de la protagonista.

Se hablaba en el apartado dedicado a la categoría del *orden* sobre la insistencia del enunciado narrativo “¡Cuidado con el cable!” como recurso para ubicar espacial y temporalmente al narratario dentro del presente de la historia, asimismo la voz *over* apunta que “el cable telefónico es el único lazo con los vivos” por lo que se entiende la repetición constante de la frase dentro del relato.

Dentro de los detalles que son contados constantemente a través de distintos personajes, se encuentra el regalo hecho por Célestin Poux a Manech: el guante rojo para proteger su mano del frío. Este pequeño indicio sirve para que Mathilde descubra si su prometido en realidad murió aquel enero de 1917.

⁴⁴ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 174

⁴⁵ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 175

En ocasiones la repetición aparece para ayudar al narratario a recordar a los personajes del relato. Por ejemplo, tras contratar Mathilde al señor Pire como investigador privado, él le revela que Bizcocho resulta ser el mejor amigo de uno de los soldados condenados, Bastoche. En este momento, hay un corte en la escena y a continuación se muestra la imagen de la noche de enero de 1917 en que Bizcocho le da a Bastoche las botas del alemán muerto y lo abraza. Esta escena es una repetición de la que fue mostrada minutos antes en el film, es una repetición audiovisual.

Como el ejemplo anterior, a lo largo del film se encuentran diversos acontecimientos que son narrados repetidamente por distintos personajes. Todos ellos son hechos que ocurrieron una sola vez en la historia, pero que son narrados varias veces a lo largo del relato según lo vivido por cada uno de los narradores. Para Mathilde, con cada información aportada, los recuerdos de los personajes se van precisando de tal manera que para ella es posible reconstruir el pasado y descubrir el destino de Manech.

Un acontecimiento al cual varios de los personajes recurren dentro de sus recuerdos sobre Manech, es haberlo visto tallar en el tronco de un árbol las letras “MMM” seguido del vuelo de un Albatros (nombre del bombardero alemán) disparándole. Este hecho es significativo para Mathilde ya que años atrás, antes de haberse marchado a la guerra, Manech talló las mismas letras –cuyo significado en francés remite al amor entre ellos: *Maneche aiMe Mathilde/ Mathilde aiMe Manech*– en un risco mientras en el cielo volaba un ave albatros.

El recuerdo de los disparos del Albatros a Manech, se precisa poco a poco gracias a los relatos de los personajes que vivieron el momento. Por ejemplo, en lo contado por Célestin Poux, él señala que inmediatamente después de los disparos Bastoche arrojó una granada en contra del bombardero lo cual causó que éste colapsara. También se encuentra el relato de la hermana de Gunter, un soldado

del bando alemán, donde le cuenta a Mathilde el mismo hecho, pero a través de la perspectiva de un compañero de su hermano.

Otro relato de la misma índole que el anterior es uno de los acontecimientos clave para resolver el misterio de Manech. Uno de los soldados, Benoît Notré-Dame “el granjero de Dordoña”, es aparentemente alcanzado por un cañonazo de las líneas enemigas y muerto al instante según el relato de Célestin Poux. Sin embargo, en el relato de la hermana del soldado alemán visualmente se observa, por la mirilla de un arma utilizada por “algún” alemán, que Notré-Dame es impactado, pero sale con vida. El hecho es contado una vez más cuando Mathilde se encuentra con “el granjero de Dordoña” y es él mismo quien le confiesa lo que le sucedió realmente.

Es posible observar que todos los momentos en que se cuenta varias veces lo que sucedió una sola vez, se dan debido a la importancia que estos acontecimientos tienen y que a lo largo del film serán más detallados de acuerdo con lo vivido por los personajes entrevistados por Mathilde.

2.1.3.2. *Un mundo singular: la frecuencia en Amélie*

En este film la mayor parte de los acontecimientos aparecen en forma de relato singulativo, es decir que aparecen contados en el relato las mismas veces en que suceden en la historia. Se tiene, por ejemplo, en el inicio de la película cuatro hechos que suceden al mismo tiempo, pero en diferentes espacios. Ocurren una sola vez en la historia y también en el relato.

Otro relato singulativo se da cuando Amélie recoge rocas del suelo, hecho que sucede varias veces en la historia y que es mostrado repetidamente en el relato para hacer énfasis en el gusto de Amélie por arrojarlas al agua.

Se pueden encontrar diversos ejemplos de relato iterativo donde “el narrador se vale de una sola referencia en el relato para dar cuenta de un acontecimiento que

se han producido varias veces en la historia.”⁴⁶ El narrador hace uso de expresiones como “cada martes” o “los fines de semana” con lo que es posible observar que se concentra un grupo de actividades en una sola frase por lo que también suele identificarse con el *sumario*. En el caso de *Amélie* estas expresiones sirven como marco para que el narratorio conozca más a fondo a los personajes, su rutina o sus aficiones, algo que Jeunet suele hacer con frecuencia.

2.2. *La temporalidad narrativa en Amor eterno y Amélie: peculiaridades en el relato cinematográfico de Jean-Pierre Jeunet*

Hasta este punto del análisis se ha podido observar la naturaleza en cuanto a la configuración de dos relatos por parte del mismo director. De acuerdo con la temporalidad narrativa, por un lado se tiene una película en la cual una misma historia es construida (mejor dicho reconstruida) a partir del relato de múltiples personajes, como es el caso de *Amor eterno*, y en donde se puede descubrir el origen de diversas situaciones narrativas a partir de los cambios en el orden temporal y correspondientes a distintos niveles narrativos. Las anacronías, identificadas como analepsis, aparecen la mayor parte de las veces como un nuevo relato de donde surgen nuevos narradores. Estas analepsis siempre tendrán una relación estrecha con el relato del cual se desprenden, pues sirven para reconstruir acontecimientos importantes desde diferentes puntos de vista o para mostrar los antecedentes de los personajes. Por otro lado, en *Amélie* se conserva una estructura más “lineal” ya que las anacronías identificadas como analepsis sirven para contextualizar a la historia principal y no siempre se constituyen como nuevos relatos. Además, en este filme, a diferencia del otro, están presentes algunas prolepsis. La “linealidad” correspondiente a *Amélie* es, por llamarlo de un modo, en el sentido “horizontal” del relato, ya que como ha podido verse conserva una apertura y diversificación del tiempo que presenta puntos de expansión (las anacronías) que se alejan de esa horizontalidad.

⁴⁶ María de Lourdes Romero Álvarez, *op. cit.*, p.118

La temporalidad está fuertemente vinculada con la voz narrativa, pues son los narradores quienes dan pie a nuevos cambios en el orden temporal con lo cual surgen los ya mencionados nuevos niveles narrativos. Gracias a la aparición de éstos surgen también nuevas situaciones de enunciación en donde emergen segundos y hasta terceros narradores. En el caso de *Amor eterno* se está ante un relato conformado por diferentes situaciones narrativas en el marco de una historia principal.

Amélie se constituye como un film en el que a la par de la historia principal se desarrollan pequeñas historias accesorias, autónomas unas de otras, que no necesariamente son vistas como relatos secundarios y que también pueden dar pie a nuevas situaciones narrativas. En la película se encuentran historias como la de la vecina de Amélie, Magdalena, o la del hombre que en su niñez vivió en el departamento de la protagonista, Dominique Bretodeau. En *Amélie* se observa la presencia del *flashforward* presentado de forma explícita, es decir a través del comentario del narrador omnisciente, pero también hay ocasiones en que se intuye gracias a la presencia de imágenes que aparentemente no tienen relación con lo que sucede en el presente del relato.

En ambas películas puede observarse la preferencia de Jeunet por hacer uso de un narrador omnisciente quien puede desplazarse por el tiempo y el espacio a condición del desarrollo de las tramas. Por ejemplo, en *Amor eterno* se hace evidente la repetición constante de ciertos acontecimientos para develar la incógnita del paradero de Manech. En *Amélie*, por su parte, le es mostrado al espectador una serie de hechos aparentemente inconexos, como los anhelos o vivencias de la gente que rodea a la protagonista, que al final de cuentas, y gracias a la construcción de la historia narrativa, servirán para otorgarle sentido al relato. En cualquier caso se observa que la manipulación temporal expresada en el orden, la frecuencia y la velocidad de los relatos está sujeta a los momentos dramáticos de las historias. Así, esta “libertad” espacial y temporal manifestada en la intervención del narrador omnisciente se encuentra determinada por su

capacidad dramática para asegurar la fluidez del relato como se verá en el apartado dedicado a la *voz narrativa*.

El tiempo fragmentario presente en ambos relatos las anacronías se presentan no solamente con una función explicativa, sino también están ligadas a la estructura y a la construcción del discurso. Los recuerdos, por ejemplo en *Amor eterno*, constituyen una manera de conservar el pasado perdido en la guerra y así dar pie a un discurso sobre la memoria.

A pesar de las diferencias, se puede ver en ambos relatos la presencia de una de las características más importantes del estilo narrativo de Jean-Pierre Jeunet que consiste en la introducción de escenas retrospectivas completas o parciales por lo que ocurre el cruce constante de temporalidades diegéticas. Asimismo, se está ante la presencia de distintas realidades provenientes de un tiempo “objetivo”, además de un tiempo “subjetivo” creado por el interior de un personaje, como sucede con las protagonistas de los filmes Mathilde y Amélie. Constantemente el narratorio se encuentra en la delgada línea de la realidad diegética y la imaginación, en los sueños y también en los recuerdos, aspectos que vienen filtrados por la conciencia de cada personaje. ¿Cómo Jeunet alude estos espacios mentales?⁴⁷ La forma en que el director recrea el estado mental de las protagonistas, por ejemplo cuando se muestra a la pequeña Amélie imaginar a las nubes con formas de animales, se da en algunas ocasiones a través de la conjunción de la imagen y la voz *over* del narrador omnisciente, en otras con el uso del blanco y negro. Pero, puede también ocurrir que no se indique la aparición del tiempo subjetivo dando lugar a una metalepsis. Como se puede observar, este hecho siempre va de la mano del punto de vista adoptado como se verá en el apartado correspondiente.

⁴⁷ Más adelante, en el apartado correspondiente al “Espacio fílmico y el punto de vista” en el capítulo cuarto, se podrá explicar con detenimiento la expresión del espacio psicológico en los filmes de Jeunet.

3. LA ENUNCIACIÓN Y LA NARRACIÓN EN EL CINE

El *relato*, según Genette en *Figuras III*, es aquel que “designa la sucesión de acontecimientos, reales o ficticios.”⁴⁸ Dado que es producido por la narración, se asume que el relato es un discurso resultado de una acción: el *acto de enunciación*.

La *enunciación* es, para Émile Benveniste, “este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización”⁴⁹, es decir, el acto por medio del cual un locutor hace uso de la lengua para crear enunciados y, por consiguiente, producir un discurso. El empleo de la lengua por parte de un individuo supone la existencia de un alocutario⁵⁰, es decir un sujeto que recibe o presencia la enunciación, para así satisfacer las necesidades de comunicación.

Tal como advierte Antonio Garrido en *El texto narrativo*, el productor de la enunciación “se convierte en el centro organizador del mensaje en sus diferentes dimensiones: personal, temporal y espacial.”⁵¹ Es así como se entiende la importancia de la instancia narrativa⁵² en la construcción del relato, ya que de ella dependerá la construcción de las relaciones espaciotemporales dentro de él.

Entender a la instancia creadora del relato cinematográfico ha sido un reto para los teóricos del cine que han intentado analizar el cine a partir de esquemas provenientes de la lingüística y la literatura. ¿Cuál es el papel de la cámara en el

⁴⁸ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 81

⁴⁹ Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1971, p. 83

⁵⁰ El término se utiliza únicamente para asemejarlo con el acto comunicativo. Sin embargo, como se verá a lo largo del texto, el término “narratorio” será el adecuado para indicar al otro elemento (además del narrador) participante dentro de la situación narrativa.

⁵¹ Antonio Garrido, *op. cit.*, p. 108

⁵² Para María de Lourdes Romero Álvarez, la instancia narrativa consiste en “el procedimiento de enunciación en el que se sitúa el narrador”: María de Lourdes Romero Álvarez, *op. cit.*, p. 1. Por su parte, Jacques Aumont la considera como una entidad abstracta a cargo de las elecciones en el seno del relato y la historia. Distingue entre la “instancia narrativa real”, la que se ubica fuera de cuadro, y la “instancia narrativa ficticia” interna a la historia y asumida por uno o varios personajes: Jacques Aumont, *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1996, p. 111 y 112.

relato? ¿La cámara es la que narra? Estas cuestiones son tratadas en *El relato cinematográfico*, donde Jost y Gaudreault establecen el papel de la cámara en relación con la percepción del espectador. Si bien es cierto que los actores son los que se desenvuelven en el relato, la cámara en ocasiones suele mostrar “algo” que los actores no, es decir aparecen señales que son “emitidas por una instancia situada en alguna parte por encima de esas instancias de primer nivel que son los actores.”⁵³ Sin embargo, hay que tener bien claro que la cámara no es la que narra, sino más bien es un instrumento para la construcción del relato.

Dicho lo anterior es posible observar que en el cine no siempre es fácil localizar a la figura responsable de la producción del relato (aquí no se habla de un ente con características antropomorfas), pero es claro que la idea de un relato narrado por sí mismo es errónea, ya que siempre existe alguien que lo produzca.

Tzvetan Todorov, a propósito de la idea de un cine sin narrador, “reconoce también la existencia de diferentes grados de manifestación de la presencia del narrador y concluye que los *acontecimientos nunca pueden contarse a sí mismos*.”⁵⁴ El narrador es quien se encargará de dar forma y orientar el relato, tal como señalan Jost y Gaudreault al hablar de la narración: él es “esa instancia que nos proporciona informaciones sobre los sucesivos estados de los personajes, en un orden dado, con un vocabulario escogido, y que nos transmite, más o menos, su punto de vista.”⁵⁵ Es entonces que el narrador, en manos de un director, se encargará, a partir de sus propios juicios de valor, de organizar el relato, dar una psicología propia a los personajes e incluso es él quien determina si el relato estará organizado bajo un orden cronológico o con cambios en la temporalidad.

En el cine al hablar de esta instancia narrativa surgen diversos modos de análisis, uno de los cuales hace referencia a aquellas *marcas de subjetividad* presentes en la imagen dentro del mundo del relato. María Isabel Filinich en su obra *La voz y la*

⁵³ André Gaudreault y François Jost, *op. cit.*, p.34

⁵⁴ Antonio Garrido, *op. cit.*, p. 111

⁵⁵ André Gaudreault y François Jost, *op. cit.*, p. 33

mirada apunta que, en el caso de un texto literario, esas “marcas” del narrador en el discurso se observan en “rasgos lingüísticos (persona gramatical, deícticos, tiempos verbales), rasgos estilísticos y axiológicos (evaluaciones, creencias)”⁵⁶, hecho que, de cierta manera, puede observarse también en el discurso fílmico. En el cine suelen presentarse situaciones en las que aquellas señales parecen provenir de un universo externo al relato. Es el *narrador implícito* quien, para Jost y Gaudreault, se erige como una instancia extradiegética e invisible que organiza el relato audiovisual, en contraposición con un *narrador explícito*, intradiegético y visualizado.⁵⁷ De acuerdo con esta lógica, es posible señalar que en la enunciación fílmica, el narrador explícito acude a las palabras mientras que el narrador implícito logra relatar a través de imágenes y sonidos gracias al montaje, como se explicará posteriormente en el caso de los filmes de ficción.

Jost y Gaudreault también exponen la idea de que el cine, en su relato, muestra a un narrador que produce un subrelato con lo que se recoge la idea del *gran imaginador*⁵⁸ de Albert Laffay o, como aseguran los autores, un *meganarrador*⁵⁹ que en ocasiones cederá su función a otros narradores (subnarradores) para que en conjunto construyan el universo del relato. Bajo esta lógica, Jost y Gaudreault plantean la existencia de *dos capas de narrativa*⁶⁰ con dos instancias responsables: la del *mostrador* y la del *narrador*. El mostrador fílmico será el responsable de articular los fotogramas, mientras que el narrador se encargará de

⁵⁶ María Isabel Filinich, *op. cit.*, p. 22

⁵⁷ André Gaudreault y François Jost, *op. cit.*, p.56

⁵⁸ Laffay se expresa acerca de ese “mostrador de imágenes” como una figura todopoderosa bajo la cual se guía la mirada del espectador, es él quien “*decide* lo que se ve y la cadencia según la cual se ve” y a cuya voluntad el espectador se abandona. El autor sostiene que en el cine se está ante “(...) una presencia virtual oculta tras *todos los films*, la de una especie de maestro de ceremonias, el gran imaginero que para nosotros da a los fotogramas el sentido, el ritmo y la duración. (...) un personaje ficticio e invisible a quien su obra común ha hecho nacer.”: Albert Laffay, *Lógica del cine. Creación y espectáculo*, Barcelona, Editorial Labor, 1973, tercera edición, p. 79 y 83

⁵⁹ La tarea de la visualización de los acontecimientos contados por el narrador le es atribuida al meganarrador quien, para Gaudreault, “es la única instancia a quien se puede imputar la responsabilidad de la mirada que ha podido dar origen a la narración segunda”: en François Jost, “De la narración al autor”, *El análisis cinematográfico. Teoría y práctica del análisis de la secuencia*, Madrid, Editorial Complutense, 1995, p. 137.

⁶⁰ André Gaudreault y François Jost, *op. cit.*, p. 64

la articulación entre plano y plano, funciones reguladas por el ya mencionado *meganarrador*.

Al respecto María Isabel Filinich, en *La voz y la mirada*, habla de una doble enunciación (similar a las *dos capas de narratividad* de Jost y Gaudreault) en los textos literarios: la primera será aquella en la que participan la figura de autor y lector, es decir en la enunciación “real”, a diferencia de la *enunciación ficcional o situación narrativa*, donde intervienen un narrador y un narratario. Se entiende entonces que el autor se encuentra en un primer nivel de narración y es él quien se encargará de dar pie a una segunda situación comunicativa representada por narrador y narratario. Filinich afirma que tanto el autor⁶¹ como el lector quedan fuera de la situación comunicativa presentada en el relato.

A pesar de lo anterior no hay que olvidar que aunque en ocasiones se intenten borrar las huellas de una instancia productora del discurso narrativo, siempre se podrán detectar detalles que pongan de manifiesto la existencia de un eje regulador ya sea dentro o fuera de la diégesis del film.

En *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Neira Piñeiro señala abiertamente que en toda película existe un narrador aunque no siempre se muestra de forma explícita. Conocido bajo diversas denominaciones a lo largo de los estudios sobre la enunciación fílmica, ella plantea la noción de *narrador fílmico* y lo define como “la instancia que, manejando simultáneamente todas las materias expresivas del cine (imágenes, lenguaje verbal, música, etc.) y sirviéndose de los mecanismos de montaje –entendido en el sentido más amplio del término-⁶², articula con ellas el

⁶¹ La noción de autor ofrecida por Filinich implica una figura que “es al mismo tiempo una exterioridad y una interioridad, se sitúa entre hombre y obra”: María Isabel Filinich, *op. cit.*, p. 39

⁶² Para crear el mensaje el director cinematográfico se vale de elementos que hagan posible la legibilidad de su discurso. Estos elementos se encuentran en el montaje que permite crear una “sintaxis visual” gracias a la “unión y ordenación de los elementos de la imagen (visual y sonora)” articulándolos en el tiempo y el espacio para poder narrar una historia. En la historia del cine, el montaje cinematográfico comenzó a operar bajo principios organizativos que lograron establecerse por la industria cinematográfica (creados para buscar soluciones a la hora de presentar acciones en distintos espacios y tiempos) con lo cual llegó a instituirse en el espectador una forma de “leer”

relato fílmico en su totalidad.”⁶³ Esta instancia pertenece al ámbito textual (por lo que no se debe confundir con el autor real), se expresa a través de lo audiovisual y no necesariamente debe estar revestido con características antropomórficas. Es él quien podrá, según las características determinadas de cada relato, delegar su función a segundos narradores. Una vez explicada la cuestión referente a la distinción entre el autor real y los narradores, ya sea explícitos o implícitos, es necesario trasladarse al estudio de la voz narrativa en el texto.

Es en el análisis de la voz narrativa donde se plantea inicialmente la pregunta ¿a quién corresponde la voz que relata esta historia?, es decir que no se toma en cuenta a la instancia capaz de integrar en su discurso la imagen en movimiento, el lenguaje hablado, la música y los ruidos al mismo tiempo, sino que se contempla a los narradores únicamente verbales ubicados en una segunda situación comunicativa, (la del terreno del narrador y el narratario). Sin embargo, como se planteó primeramente, para este trabajo es de vital importancia el análisis de las marcas del narrador fílmico (introducidas gracias a las decisiones del autor, situado en un nivel extratextual) en los relatos cinematográficos que se estudian y que sirven para poner en relieve determinados elementos para la articulación de historias y situaciones narrativas.

3.1. La voz narrativa

Para Gérard Genette, el análisis de la voz narrativa contempla el estudio de la llamada *instancia narrativa*. En esta categoría se analiza la relación existente entre la acción verbal y el sujeto generador de la actividad narrativa, es decir entre el narrador y aquello que es contado, y así “observar las estrategias discursivas que dan cuenta de quién destina la historia que se narra, y a quién se la dirige.”⁶⁴ En este punto, el autor hace hincapié en que para el análisis del relato la importancia

el cine. Por ello, el montaje puede considerarse como una “convención visual artificialmente construida”: Alfonso Puyal, *op. cit.*, p. 76 y 113-116.

⁶³ María del Rosario Neira Piñeiro, *op. cit.*, p. 60

⁶⁴ María Isabel Filinich, *op. cit.*, p. 16

recae en la situación narrativa del relato de ficción, por lo que el narrador es visto como una figura inmersa en un mundo ficticio y distinto al autor real del texto.

En esta categoría es necesario tomar en cuenta la posición del narrador respecto de la historia por lo que se debe considerar que el primero es susceptible de modificarse a lo largo del relato, lo cual significa que podrían coexistir más de dos narradores. Asimismo, es preciso considerar cuál es el momento en que ocurre la narración respecto a los hechos contados. En este punto, Genette plantea la importancia de la temporalidad en relación con la instancia narrativa ya que, como él apunta “puedo perfectamente contar una historia sin precisar el lugar en que sucede [...], mientras que me resulta casi imposible no situarla en el tiempo en relación con el acto narrativo”⁶⁵.

3.1.1. *Tipos de narración*

De acuerdo con lo anterior, Genette plantea cuatro tipos de narración relacionadas con la posición temporal de la instancia narrativa. La narración *ulterior* se da en un momento posterior al que ocurren los hechos contados. La narración *anterior* consiste en un relato predictivo, es decir, lo contado sucede en un momento posterior al de la narración. La narración *simultánea* es la que se da en el presente de la acción relatada. Por último se encuentra la narración *intercalada* que, como su nombre lo dice, alterna los tipos de narración señalados anteriormente.

3.1.2. *Niveles narrativos*

Genette señala que la narración intercalada suele ser la más compleja, ya que implica una colisión entre relatos producidos bajo diferentes momentos espaciotemporales en relación con el momento en que los acontecimientos sucedieron y en ocasiones contados por distintos narradores. Por ello, el autor introduce lo que él denomina como *niveles narrativos*. La diferencia de nivel se

⁶⁵ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 273

define en cuanto a que “todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato.”⁶⁶ Así es como se establece la distinción entre *nivel extradiegético* y *nivel metadiegético*, donde el primero sirve como relato de primer grado o marco en el que se desarrolla la línea básica de la historia y a partir del que se pueden desprender una multitud de acciones narrativas. Este relato marco puede servir de referencia cronológica para relatos posteriores, los cuales estarán ubicados en un nivel metadiegético (relatos en segundo grado).

De acuerdo con la distinción anterior, es posible que en un relato haya cabida a una multitud de narradores. Por ejemplo, un narrador ubicado en el nivel extradiegético, puede ceder su voz a un narrador ubicado en un segundo nivel, por lo que será un narrador de nivel metadiegético y éste, a su vez, puede dar paso a un narrador más y así sucesivamente.

María de Lourdes Romero Álvarez, plantea que aquellos relatos metadiegéticos ubicados en un segundo nivel pueden distinguirse atendiendo a su formulación textual,⁶⁷ esto es a través de textos epistolares, periodísticos, bibliográficos, documentales, etcétera, los cuales también ayudan a dar mayor fidelidad al relato contado.

La relación que guarden el relato de nivel extradiegético y el de nivel metadiegético puede ser de tres tipos, según Genette. En primer lugar, el paso a un segundo nivel puede corresponder a una *función explicativa*, es decir un acontecimiento que condujo directamente a su explicación en el relato metadiegético. En segundo lugar se encuentra una relación *temática* entre uno y otro nivel. Por último, Genette plantea que puede no existir ninguna relación entre los dos niveles, simplemente “es el propio acto de narración el que desempeña una función en la diégesis independientemente del contenido metadiegético”⁶⁸.

⁶⁶ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 284

⁶⁷ María de Lourdes Romero Álvarez, *op. cit.*, p. 22

⁶⁸ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 288 y 289

3.1.3. Grado de presencia o ausencia del narrador

Se ha hablado anteriormente de la creencia errónea de un relato sin narrador y que más bien es posible detectar señales que indiquen la forma en que aquél se manifiesta. De esta manera se puede hablar de los dos tipos de relato que Genette distingue de acuerdo con la presencia explícita o implícita del narrador: el primero, *heterodiegético*, donde el narrador está “ausente de la historia que cuenta”⁶⁹ y el segundo, *homodiegético*, donde se encuentra “presente como personaje”⁷⁰ durante el relato.

En el texto de María de Lourdes Romero Álvarez, *El relato periodístico: entre la ficción y la realidad*, la autora plantea una distinción entre tres tipos de narradores homodiegéticos: el *narrador protagonista*, que como su nombre lo dice participa en la historia como narrador y además es el personaje central; el *narrador disfrazado*, que aparece como narrador y protagonista, aunque prefiere tomar otra identidad; por último se encuentra el *narrador testigo*, que no forma parte del círculo de personajes principales, pero que se encarga de “expresar su experiencia personal sobre los acontecimientos que suceden a su alrededor y de los cuales él es testigo ocular.”⁷¹

María Isabel Filinich, a su vez, plantea una tipología respecto a la presencia del narrador en el relato literario, el cual puede aparecer de forma *explícita*, *implícita* o *virtual*. En el primer tipo se puede distinguir perfectamente el discurso del narrador y el de los personajes del relato. En la forma *implícita*, el narrador cede su función discursiva a otro o mantiene una voz que se puede fundir con la de los personajes. En la tercer forma, *virtual*, “el narrador calla para que los personajes se expresen”⁷² sin su aparente mediación.

⁶⁹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 299

⁷⁰ Gérard Genette, *ibidem*.

⁷¹ María de Lourdes Romero Álvarez, *op. cit.*, p. 7

⁷² María Isabel Filinich, *op. cit.*, p. 66

3.1.4. *Funciones del narrador*

Se ha insistido bastante en que el narrador es quien construye el relato al organizarlo y darle forma, para lo cual Genette se dedicó a señalar cuáles son las funciones de esta figura. La *función narrativa* es precisamente la que se refiere al hecho de contar, donde se hace notar que, como señala María de Lourdes Romero Álvarez, “el narrador es el elemento de unión que da paso al diálogo, a las palabras de los personajes. Lo dicho por ellos constituye, verdaderamente, la historia.”⁷³ Dado que el narrador es quien se encarga de organizar el mundo interno del relato, se le atribuye la *función de control* donde él hace referencia a la creación de su propio discurso “para señalar sus articulaciones, sus conexiones, sus inter-relaciones”⁷⁴.

En la *función comunicativa* el narrador se preocupa por su relación con el narratario, es decir, al interés por establecer o mantener con él un contacto y así involucrarse. La orientación del narrador hacia sí mismo se observa con la *función testimonial* o *de atestación*, en la que pone de manifiesto una relación afectiva, moral e incluso intelectual, donde se hacen notar emociones u opiniones por parte del narrador, aspecto que va de la mano con la *función ideológica* donde el narrador hace ver de forma implícita o explícita su forma de ver el mundo en el discurso.

3.1.5. *La voz y la imagen en el relato cinematográfico*

Es común observar en el relato cinematográfico la concordancia entre la voz de un narrador y lo que es mostrado en la imagen, se complementan una con la otra, sin embargo puede que la voz y la imagen no se encuentren del todo asociadas.

⁷³ María de Lourdes Romero Álvarez, *op. cit.*, p. 26

⁷⁴ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 309

En el cine, se dice que hay una voz *in* o *vinculada* cuando ésta se produce dentro de lo mostrado en la imagen, existe una sincronía entre el personaje que habla a cuadro y lo que se escucha. La voz *off*, por su parte, es aquella que pertenece a un personaje fuera del encuadre, pero que se encuentra en el mismo espacio de la acción. La voz *over* se caracteriza por ser pronunciada por un narrador externo al espacio y el tiempo en que sucede la acción mostrada en la imagen. En ocasiones este tipo de voz puede pasar a ser voz *in* cuando se le cede la tarea de la enunciación a alguno de los personajes del relato.

Jost y Gaudreault plantean cinco casos posibles. Puede que exista la voz *over* de un narrador y la voz *in* de los personajes en el relato, ésta es una de las soluciones más comunes en el cine. De igual forma, hay casos en los que la narración *over* y la voz *in* se presenten de manera intercalada, donde la primera desaparezca para dar lugar a la segunda. En el tercer caso, la voz *over* sustituye completamente a la voz de los personajes. Por último, los autores mencionan que también existe la posibilidad de que dos voces distintas compartan un mismo cuerpo o que se presente una sola voz para dos personajes.

3.1.6. *Estructura del relato. Articulación de historias y situaciones narrativas*

Como se ha visto, con el estudio de la voz narrativa se puede explorar el surgimiento de nuevos narradores al mismo tiempo que se puede contemplar la existencia de una misma historia durante el desarrollo del relato. Sin embargo, existen aquellos relatos que presentan una multitud de historias a lo largo del discurso, pero conservando una misma situación narrativa⁷⁵ o bien diversas situaciones narrativas que se guíen bajo el eje de una misma historia. María Isabel Filinich amplía el concepto de *historia* presentado por Genette y establece que “no es simplemente una serie de acontecimientos, sino que comporta siempre

⁷⁵ Vid. *supra* p. 10.

microhistorias o secuencias de funciones”⁷⁶ que dan forma a una estructura compleja en el relato.

La autora desarrolla una tipología para señalar los tipos de relaciones que se pueden presentar en el caso de un relato formado con distintas historias. Se establece una relación de *paralelismo* cuando las historias narradas pertenecen a universos espaciales y temporales distintos, por lo que, entre sí, mantienen cierta autonomía. Se da una relación de *convergencia* cuando “la historia principal se alimenta de otras historias que confluyen en la principal, con la cual comparten acciones, actores y/o circunstancias espacio-temporales.”⁷⁷

A lo largo del relato puede que se presenten modificaciones en la situación narrativa, por lo que Filinich expone las formas en las que puede articularse. Es en la relación por *coordinación* o *yuxtaposición* donde, por un lado, diversas situaciones narrativas se presentan sucesivamente para contar una misma historia o, por otro lado, cuando las distintas situaciones narrativas se hacen cargo de historias diferentes. La relación por *subordinación* implica que un personaje de una primera historia se convierta en el narrador de una segunda y, a su vez, un personaje de ésta se convierta en el narrador de una tercera historia y así sucesivamente. Esta idea va de la mano de los *niveles narrativos* de Genette mencionados anteriormente.

Bajo esta misma idea, Fernando Canet y Josep Prósper exponen en el texto *Narrativa audiovisual. Estrategias y recursos* las distintas formas en las que se pueden estructurar los acontecimientos de la historia en el relato audiovisual. Ellos señalan diferentes tipos de estructura definidas también en cuanto a los *niveles narrativos*. Así un filme puede estar constituido por una sola trama⁷⁸ principal

⁷⁶ María Isabel Filinich, *op. cit.*, p. 85

⁷⁷ María Isabel Filinich, *op. cit.*, p. 88

⁷⁸ Los autores se valen del término *trama* entendido como “las diferentes líneas temporales y causales protagonizadas por los distintos personajes que protagonizan la historia, y que constituyen la estructura del relato.”: Fernando Canet y Josep Prósper, *Narrativa audiovisual. Estrategias y recursos*, Madrid, Editorial Síntesis, 2009, p. 95

además de una o dos secundarias o, por otro lado, puede estar compuesto por una multitud de ellas. Lo que distingue a estas estructuras es el tipo de vínculo que se da en las tramas: puede ser de *equivalencia* en donde mantengan la misma relevancia dentro del relato o de *subordinación* al organizarse de forma jerárquica.

Asimismo, los autores hablan de la *monotrama*, que como su nombre lo indica es una sola trama principal y una o varias tramas secundarias y de la *multitrama* con historias que pueden mantener una relación temporal, espacial, causal o temática. En los relatos de historias múltiples, dicen Canet y Prósper, puede que se presenten *historias convergentes*, en donde los “relatos están protagonizados por una amalgama de personajes cuyas historias se entrecruzan espacial y temporalmente”⁷⁹, o *historias no convergentes o paralelas* que tienen como característica una conexión simplemente temática.

Como se puede observar la estructura determina la organización de las historias y situaciones narrativas en el relato, que a su vez guarda una relación estrecha con el modo de narrar los acontecimientos y al tratamiento temporal en cuanto a su orden, duración y frecuencia. Así, tal como afirman Canet y Prósper, “una misma historia puede ser contada de tantas formas distintas como estructuras diferentes puedan ser imaginadas por un mismo autor o por autores diferentes.”⁸⁰ Respecto a la temporalidad como criterio para definir la estructura del relato, ambos autores hablan de tres formas más comunes. La *prospectiva* habla de un relato que centra la importancia en lo hechos que están por suceder. La *retrospectiva* habla de aquella estructura del relato que constantemente mira hacia el pasado a través de *flashbacks*. Por último hablan de la estrategia *in media res* en donde “el relato comienza en plena acción y de inmediato mira hacia atrás, buscando las causas de la situación actual.”⁸¹ Asimismo, María de Lourdes Romero en *El relato*

⁷⁹ Fernando Canet y Josep Prósper, *op. cit.*, p. 126

⁸⁰ Fernando Canet y Josep Prósper, *op. cit.*, p. 96

⁸¹ Fernando Canet y Josep Prósper, *op. cit.*, p.139

periodístico: entre la ficción y la realidad habla de la posibilidad de que el relato sea *in extremas res*, es decir que comience con una prolepsis.

A continuación se exploran los relatos cinematográficos *Amélie* y *Amor eterno* con base en los ejemplos expuestos en los apartados anteriores de este capítulo.

3.2. *El esplendor del porvenir: la voz narrativa en Amélie*

En una primera observación *Amélie* parece estar únicamente construida por la voz de un narrador “sabelotodo” que cuenta la vida de esta mesera parisina, con unos cuantos saltos en el tiempo, sin embargo la estructura del filme en cuanto a voz narrativa se refiere, conlleva un entramado de complejidad mayor al aparente.

En primer lugar, el tipo de narración varía a lo largo del filme, es intercalada, de tal forma que la narración se torna *ulterior* a los hechos contados, sobre todo en cuanto a las imágenes mostradas por el narrador fílmico –no tanto a lo dicho por el narrador–, las cuales se pueden identificar, por ejemplo, con la tonalidad en blanco y negro al mostrar la infancia de Nino o a la hora de mostrar los recuerdos de Dominique Brétodeau, dueño de la caja hallada por Amélie. La narración *anterior* o *predictiva* también está presente en el relato, con frases como “En 48 horas, su vida cambiará para siempre” o “Pero hoy no comprará un pollo. No irá más allá de esta cabina telefónica.” En el resto del film la narración es *simultánea* al acontecer de los hechos contados, ya que todo lo dicho se encuentra en tiempo presente.

En cuanto a los niveles narrativos, el relato marco o primero de nivel extradiegético, constituye la vida de Amélie desde su nacimiento, señalado como el tres de septiembre de 1973, hasta sus 23 años de edad. Desde el inicio se hace manifiesta la figura de un narrador a través de la introducción de una voz *over*, que no aparece como personaje dentro del film, por lo que se constituye como *narrador heterodiegético*. Es un narrador que no aparece como personaje y

únicamente “observa” desde fuera de la diégesis del relato y que conoce el pasado e incluso el futuro de los personajes.

El narrador de este relato cumple con una función de control que lo lleva a poder incluir pequeñas historias que permiten el tránsito del espectador por esa “realidad” mostrada por el director del film, aspecto claramente perteneciente a su estilo personal para narrar historias. *Amélie* es pues un film plagado de coincidencias, hecho que queda revelado en los primeros minutos del film, de tal suerte que se escucha y se observa en la imagen lo siguiente:

El tres de septiembre de 1973 una mosca azul capaz de dar setenta aleteos por minuto se posa en la calle Saint Vincent en Montmartre.

En ese momento, en un restaurante cercano el viento hace que dos vasos bailen por arte de magia.

Mientras, en el quinto piso de la avenida Trudaine, París 9 después del funeral de su mejor amigo, Eugéne Colére lo borró de su libreta de teléfonos.

A la vez, un espermatozoide con un cromosoma X perteneciente a Raphael Poulain inserta un huevo en su esposa Amandine.

La relación temporal de los sucesos antes mencionados, simultáneos a la concepción de Amélie, puede identificarse con la relación de *convergencia* a modo del concepto planteado por Filinich.

Este narrador omnisciente se encargará de organizar claramente la temporalidad del relato –muestra el pasado, da saltos y alude al porvenir–, presenta a los personajes, sus caracteres y sus hábitos. Por ejemplo, en la búsqueda de Amélie por encontrar al niño que vivió en su departamento años atrás, recurre a una de

sus vecinas, Magdalena, quien inmediatamente comienza a contarle sobre su esposo ya fallecido. Magdalena asume un acto de enunciación dentro del discurso iniciado por el narrador omnisciente. Así, ella comienza: “El 20 de enero sonó el timbre” para relatarle a Amélie la forma en que se enteró de la muerte de su esposo. A continuación, Magdalena da pie a otro discurso al leerle a Amélie una de las cartas escritas por el difunto. La relación se puede observar más claramente en el siguiente cuadro. (Ver Figura 5)

FIGURA 5

1° SITUACIÓN NARRATIVA	Narrador extradiegético y heterodiegético	2° SITUACIÓN NARRATIVA			
	Narrador homodiegético MAGDALENA				
	Narratario virtual		Narratario: Amélie	3° SITUACIÓN NARRATIVA	Narrador extradiegético
	Historia: La vida de Amélie		Historia: La muerte de su esposo y su huida a Panamá con otra mujer.		ESPOSO EN VOZ DE MAGDALENA
					Historia: Amor por Magdalena

En este punto se manifiestan diversas situaciones narrativas dentro del marco principal del relato. Magdalena de pronto se convierte en narradora, de tal suerte que el narrador principal aparece ahora como un *narrador virtual* que permite la intromisión de uno de los personajes como narrador. Este cambio de situación

narrativa se identifica con la categoría de *yuxtaposición*⁸², ya que no da cuenta de la historia que se viene narrando, sino de una completamente diferente.

Es importante señalar que este cambio de situación narrativa no da pie a un nivel narrativo diferente⁸³, pues lo narrado por Magdalena no se desprende del principal eje de la narración, sino que es una historia que no guarda relación con la vida de Amélie y solamente aparece como una forma en la que el narratario puede conocer a los personajes que forman parte del entorno de la protagonista. De manera general, se puede establecer que las situaciones narrativas surgidas del relato de acontecimientos por parte de los personajes que giran en torno a Amélie se articulan bajo la *yuxtaposición* puesto que se abordan varias historias no necesariamente relacionadas con la principal. En este punto también puede hablarse de una estructura *monotrama* puesto que el relato se concentra principalmente en las acciones realizadas por la protagonista acompañada por tramas secundarias correspondientes a los demás personajes. Para Canet y Prósper, la estructura monotrama implica la trayectoria del personaje en su búsqueda por alcanzar un objetivo determinado y comúnmente se caracteriza por estar bajo su propio punto de vista: “en este tipo de estructuras, el rumbo que debe seguir el personaje es trazado por una necesidad o impulso interno exteriorizado a través de un objetivo más bien tangible”,⁸⁴ que en este caso será el deseo de influir positivamente en la vida de los demás.

Con lo anterior se puede establecer que existen dos tipos de narrador, de acuerdo con la presencia o ausencia del narrador, uno heterodiegético que no participa en los hechos narrados y uno homodiegético que aparece cuando el primero cede su voz a uno de los personajes. De tal forma se está, de acuerdo a lo expuesto por María Isabel Filinich, ante un narrador virtual.

⁸² *Vid. supra* p. 61

⁸³ María de Lourdes Romero Álvarez señala que la introducción de diálogos a lo largo de un relato que dan a conocer o introducen a los personajes “estos diálogos o relatos de palabras en ningún momento constituyen relatos metadieгéticos. Ellos funcionan simplemente como recursos estilísticos para agilizar el discurso.” María de Lourdes Romero Álvarez, *op. cit.*, p. 25

⁸⁴ Fernando Canet y Josep Prósper, *op. cit.*, p. 121

A propósito de las relaciones de coincidencia o diferencia entre la voz del narrador y lo mostrado en la imagen en el relato cinematográfico, como ya se había señalado, existe un narrador fílmico que, ubicado en un nivel externo a la diégesis, organiza el relato. Es un narrador manifestado por una voz *over* que produce enunciados orales que son complementados con lo que se ve a cuadro. Por ejemplo, cuando se presentan los padres de la protagonista al narratario a través de lo que les gusta y lo que no. Otro ejemplo se da cuando se introduce al relato a la dueña del café “Dos Molinos”: el narrador apunta su pasado como antigua artista del desnudo y su gusto por los atletas que lloran con desilusión, es en este momento donde en el relato aparece una imagen tipo documental en blanco y negro que ilustra este hecho. Lo mismo sucede con el resto de los personajes, una parte de sus características se ve mostrada al narratario en sincronía con lo dicho por el narrador.

Un hecho que llama la atención en *Amélie* provoca de cierta manera una ruptura en el mundo diegético del film, pues en una ocasión la protagonista parece dirigirse al narratario cuando mira a la cámara y apunta, a propósito de sus gustos, “me gusta ver la cara de las personas en la oscuridad” y “me gusta ver detalles que nadie más nota”. (Ver Imagen 1 en “Anexo”) Esta ruptura constituye lo que Genette señala como *metalepsis narrativa*⁸⁵ ya que surge un momento en el que la frontera entre el mundo diegético de la película, aquél del que se cuenta, parece mezclarse con la del mundo real en el que se da el acto narrativo. Al dirigirse al narratario, Amélie lo hace partícipe del mundo de ficción en el que ella se encuentra, además de que es visto como un recurso de reflexividad utilizado por el mismo Jean-Pierre Jeunet.

Existe otro momento en el que parece haber una transgresión de este tipo cuando Amélie crea un mundo posible al sufrir una decepción amorosa. El creador de este relato decide mostrar dos imágenes superpuestas en el mismo fotograma, donde

⁸⁵ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 290

el narratario ve a Amélie situada de pie en la cocina de su departamento y también aquello que imagina⁸⁶: Nino le compra flores, llega a su departamento, se dirige a la cocina donde la ve de pie y de espaldas. Para llamar su atención, él balancea la cortina de cuentas de madera que Amélie tiene en la puerta de su cocina. Al hacerlo, en el mundo “real” de la protagonista, se escucha el ruido que las cuentas hacen al moverse y Amélie sale de su ensueño para darse cuenta que el responsable es su gato. Aquí estamos también frente una forma de quebrantar el mundo de la protagonista y el mundo posible creado en su propia imaginación. (Ver Imagen 2 en “Anexo”)

3.3. *El entrecruce anecdótico: la voz narrativa en Amor eterno*

En primera instancia se advierte que el tipo de narración de *Amor eterno* se da en un punto ulterior al de los acontecimientos que se cuentan. De igual manera que en *Amélie* el narratario se encuentra ante una voz *over* que desde el inicio del film se encarga de ubicarlo espaciotemporalmente: “Sábado seis de enero de 1917 cinco soldados condenados a muerte *fueron* escoltados a Bouchavesnes en el Frente del Some.” La imagen se encarga de complementar la información dada por el narrador al mostrar las trincheras desoladas y una fila de soldados caminando a través de estrechos caminos, uno tras otro. La narración ulterior se mantiene a lo largo de la presentación de cada uno de los cinco soldados, se habla de su pasado antes de la guerra y se intercalan imágenes que muestran pasajes de su vida anterior.

En un punto avanzado del relato, la narración se vuelve contemporánea a la acción mostrada en escena, de tal manera que se escucha la voz *over* decir “Ahora Mathilde tiene 20 años” o “Así son las cosas” al respecto de la vida de la protagonista.

⁸⁶ Ver apartado de “Espacio filmico y punto de vista” en el capítulo cuarto dedicado a la *Información narrativa. El punto de vista en el cine* y la mención al tiempo subjetivo en “La temporalidad narrativa en *Amor eterno* y *Amélie*: peculiaridades en el relato cinematográfico de Jean-Pierre Jeunet” en el capítulo segundo sobre *El tiempo y el cine*.

Amor eterno es un relato en el cual se presentan diversos niveles narrativos. El relato principal, a partir del que se desprenden los demás, lo constituye el presente de Mathilde. En este nivel, la instancia reguladora queda en manos de una narradora invisible que no participa como personaje dentro de la historia que se cuenta, es de carácter heterodiegético.

Se presentan nuevos niveles narrativos cada que se advierte un nuevo descubrimiento por parte de un personaje-testigo de lo sucedido a Manech. Se entiende que son niveles metadieгéticos porque parten del eje principal del relato. Sin embargo, se puede decir que las cinco primeras historias que hablan de la vida pasada de los condenados, guardan cierta relación de autonomía respecto al acontecimiento principal que se cuenta en el relato (descubrir el paradero de Manech) por lo que cumplen con la función de que el narratorio los conozca, además de que, como se ha visto, forman parte de una peculiaridad del director, una fascinación por presentar a sus personajes de esa manera.

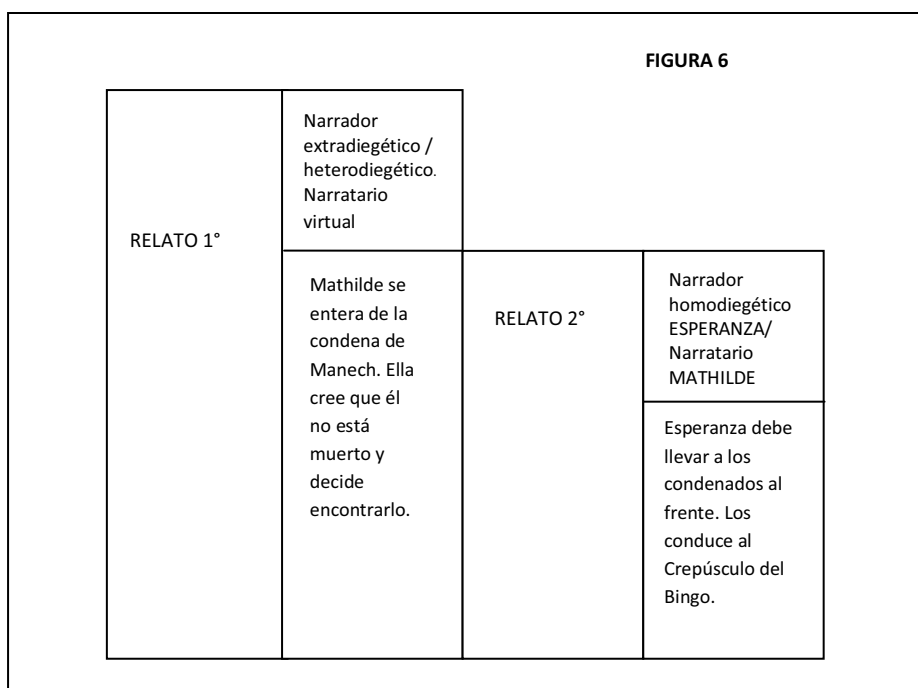
En *Amor eterno*, a diferencia de lo que sucede en *Amélie*, existe una complejidad mayor con respecto al estado de la situación narrativa, ya que ésta no se mantiene constante a lo largo del relato, sino que se desplaza de la voz de la narradora a la de los personajes con los que la protagonista interactúa, por lo que aparecen como *narradores testigo*. Asimismo se observan nuevos niveles de narración atendiendo a los casos de formulación textual que María de Lourdes Romero Álvarez menciona⁸⁷, mayormente a través de cartas e incluso por medio de fotografías.

El cambio de situación narrativa, el cual hace que en el relato se encuentren diversos subnarradores, en ocasiones sucede por una *transvisualización*⁸⁸: lo que

⁸⁷ Para diferenciar un nivel narrativo de otro “podemos distinguir distintas posibilidades: poética, epistolar, periodística, técnica, documental, bibliográfica, etcétera.”: María de Lourdes Romero Álvarez, *op. cit.*, p. 22

⁸⁸ André Gaudreault, François Jost, *op. cit.*, p. 60

en un inicio correspondía a un relato oral frente a un narratario presente en la escena, pasa a convertirse en un relato audiovisual donde se puede seguir escuchando la voz del narrador y también se muestra lo que él “ve”. Esta transvisualización permite la aparición de un nuevo nivel, metadieгético, por lo que se da una relación de *subordinación* donde “el actor de una historia primera se convierte en narrador de una historia segunda.”⁸⁹ Lo anterior puede representarse de la siguiente manera (Ver Figura 6) según uno de los múltiples casos de subnarradores en el film: el ejemplo corresponde al encuentro entre Mathilde y Esperanza, un viejo soldado que conoció a Manech en el Frente del Somme horas después de haberse dictado a los soldados sentencia por automutilación.



En este ejemplo se observa a Mathilde y Esperanza sentados uno frente a otro. Cuando el ex soldado comienza a contarle cómo conoció a su prometido, la imagen comienza a mostrar sus vivencias, es decir que mientras el narrador relata en el “presente”, las imágenes complementan lo dicho. En ellas aún se puede escuchar la voz, ahora en *over*⁹⁰, de Esperanza, pero con el transcurso del hecho

⁸⁹ María Isabel Filinich, *op. cit.*, p. 90

⁹⁰ Aquella que aparece “cuando ciertos enunciados orales vehiculan cualquier porción del relato, pronunciados por un locutor invisible, situado en un espacio y un tiempo que no sean los que se

narrado la voz del narrador desaparece: las escenas comienzan a desarrollarse aparentemente sin la mediación de un narrador. En este punto se puede decir que en el relato lo que en un inicio correspondía a un narrador metadieético, al escuchar únicamente su voz mientras los personajes se desenvuelven en la escena, éste se convierte en un narrador omnisciente.

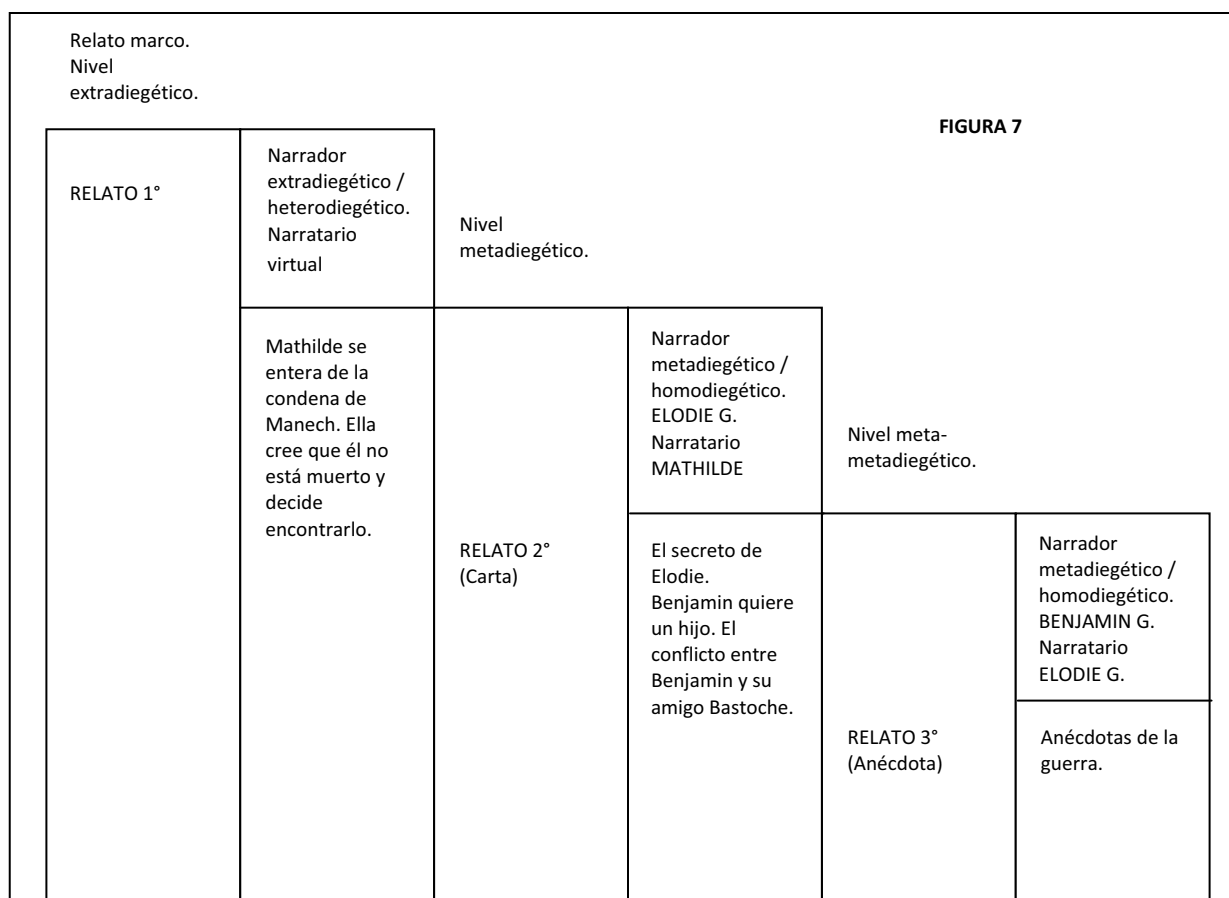
Constantemente hay una vuelta al presente donde él y Mathilde conversan, pero nuevamente vuelve a sumergirse en sus recuerdos donde la acción en la escena continúa a veces sin escuchar su voz, la cual ocasionalmente irrumpe para acotar algún detalle relevante.

En diversas secuencias, donde Mathilde se encuentra con alguna pista importante que la ayuda a dar con el paradero de su prometido, como en el caso de las cartas, se puede observar cómo la voz de Mathilde se funde con la de los personajes. La lectura en voz alta de las cartas se da en el presente de Mathilde, sin embargo en un punto su voz y la de los autores de los textos convergen. La mayoría de las veces se puede observar en el mismo encuadre una superposición de imágenes donde, por un lado, se ve a Mathilde leyendo y, por otro, al autor o una mano escribiendo la carta.

La secuencia dedicada a Elodie Gordes, esposa de Benjamin Gordes uno de los condenados y pieza clave para develar el destino de Manech, es un buen ejemplo que explica lo mencionado anteriormente. En un mismo cuadro se puede ver a Mathilde leyendo la carta y la imagen de Elodie y un bolígrafo escribiendo en el pasado respecto al punto temporal en el que se encuentra la protagonista, pero la voz corresponde a Elodie. (Ver Imagen 3 en "Anexo") La escena siguiente se encarga de visualizar lo narrado en esta nueva situación narrativa donde Elodie narra mientras Mathilde lee. Entre lo contado por la nueva narradora se muestran imágenes donde se ve a su esposo, Benjamin, contándole anécdotas de la guerra

presentan simultáneamente a las imágenes que vemos en la pantalla". André Gaudreault, François Jost, *op. cit.*, p. 82.

las cuales, a su vez, son representadas audiovisualmente: se desarrolla la acción de los personajes en la escena sin la voz de la primera narradora, aunque todo se hace posible gracias a ella. Aquí se observa una doble transvisualización y un relato terciario, hecho que puede ser representado de la siguiente manera. (Ver Figura 7)



Aunque el surgimiento de situaciones narrativas suele darse por *subordinación*, también se puede hablar de una *coordinación* puesto que aparecen para dar cuenta de una misma serie de acontecimientos, es decir lo que cada narrador sabe sobre Manech.

Como se ha podido observar *Amor Eterno* se caracteriza por ser *multitrama*, según el concepto de Canet y Prósper, donde cada historia contada por los

personajes-testigo guarda una relación de convergencia, ya que están íntimamente ligadas con lo sucedido a Manech.

3.4. *La voz narrativa en Amélie y Amor eterno: peculiaridades en el relato cinematográfico de Jean-Pierre Jeunet*

La manera de emplear la voz narrativa no solamente se relaciona con una forma de expresar la temporalidad del relato. Como se ha visto la voz permite también darle determinada estructura al relato audiovisual al mostrar distintas maneras de articular las historias y las situaciones narrativas.

En ambas películas se hace evidente la preferencia por el uso de una voz *over* que posea todo el conocimiento, se desplace por el espacio y el tiempo, que se muestre como narrador heterodiegético y en ocasiones le ceda su voz a segundos narradores.

Tanto en *Amélie* como en *Amor eterno* el tipo de narración es intercalada, aunque en la primera se explora la narración predictiva en manos del narrador omnisciente quien, como ya se mencionó, relata hechos que están por venir en el futuro de los personajes. En *Amor eterno*, el relato comienza con la visualización de acontecimientos que ya han sucedido para después ubicar al narratario en la simultaneidad de la narración.

La transvisualización de lo narrado es muy común en ambos relatos, sobre todo cuando se muestra lo dicho por el narrador extradiegético a través de la voz *over*. Es en *Amor eterno* donde los segundos narradores ubicados en un nivel metadiegético, se convierten de pronto en narradores omniscientes con la transvisualización de su relato. Ellos dirigen la mirada y le muestran al narratario por medio de lo audiovisual, y no sólo verbalmente, los acontecimientos de los que fueron testigos.

En este film la aparición de nuevos niveles narrativos se apoya en diferentes recursos visuales, sobre todo para solucionar problemas debido al origen literario del relato. El libro del cual parte la película, *Largo domingo de noviazgo*, se encuentra construido a partir de cartas que le proveen pistas a la protagonista para dar con su prometido. Jean-Pierre Jeunet, se apoya en la superposición de fotogramas para dar cuenta de la escritura y lectura posterior de las cartas con lo cual logra establecerse no sólo una fusión temporal en un mismo encuadre, sino también una combinación entre las voces de narradores y subnarradores. Mientras se escucha al destinatario de la carta, en este caso Mathilde, leyendo el documento en voz alta, sus palabras se entrecruzan con las del autor. Con lo anterior se hace evidente también una compleja articulación de la situación narrativa, donde el narratario original se convierte en el narrador para después desaparecer y cederle su función al autor de la carta.

Como ya se había establecido, ambos relatos están contados por múltiples voces, hecho que implica la aparición de diferentes situaciones narrativas aunque en un estudio más profundo se puede observar que estas voces no siempre darán cuenta de la historia principal del filme, sino que también pueden relatar otras historias. En *Amélie* la protagonista tiene el propósito de hacer felices a las personas que coexisten con ella, por lo que durante el relato aparecen personajes que cobrarán importancia para la historia. Para que el narratario pueda conocerlos e incluso identificarse con ellos, Jean-Pierre Jeunet hace que el narrador omnisciente muestre sus interioridades a través de pequeñas anécdotas. Éstas compartirán con la historia principal circunstancias espaciales y temporales, como en aquellos hechos que se dieron a la par de la concepción de Amélie. Sin embargo, aquéllas que son contadas por la propia voz de los personajes permanecerán como microhistorias ajenas a la historia principal y son sólo éstas las que darán pie a una nueva situación narrativa, aunque no necesariamente originarán un nuevo nivel narrativo. Como se puede observar en el caso de *Amélie* y *Amor eterno*, al nivel de la articulación de historias, el tipo de relación que mantienen entre ellas no es único y exclusivo a lo largo del relato, sino que van

cambiando dependiendo de las necesidades y recursos narrativos que se utilicen para expresar el sentido del filme. De esta manera se puede ver que *Amélie*, en términos generales, es un relato formado con distintas historias, la mayoría autónomas unas de otras y que no afectan su lógica, por lo que mantienen una relación de *paralelismo* puesto que están desarrolladas en mundos temporales o espaciales diferentes y con personajes también distintos. En *Amor eterno* la relación que existe entre todos los acontecimientos, tanto los que son narrados por la voz *over* como aquellos que son contados por los mismos personajes, mantienen una relación de *convergencia* puesto que la historia principal se nutre de las historias accesorias.

Respecto al nivel de la situación narrativa, en ambas películas hay constantes cambios de situación entre narrador y narratario. Es común que en ellas al momento que los personajes secundarios hablan de sus propias experiencias –sin importar si guardan relación o no con la historia principal– surge una nueva situación narrativa en donde ellos pasan a ser los narradores. Siempre y cuando se origine un nivel narrativo, como en el caso de los segundos o terceros narradores en *Amor eterno*, la relación será por *subordinación*. Sólo en el caso en que las situaciones narrativas aparezcan de forma sucesiva, la relación será por *coordinación* puesto que narran la historia sobre el destino de Manech. Por su parte, las situaciones narrativas que se presentan en *Amélie* se relacionan por *yuxtaposición* ya que conllevan historias diferentes.

Ahora bien, ya explorada la articulación de historias y situaciones narrativas, se puede entender mejor la estructura de cada uno de los relatos. De esta manera *Amélie* posee una estructura monotrama, puesto que se encuentra la trama principal encabezada por la protagonista en su aventura por dar felicidad a los demás acompañada de tramas secundarias conformadas por la vida de los personajes que giran en torno a ella. *Amor eterno*, por otro lado, tiene una estructura multitrama ya que las historias se entretajan en lo espacial, temporal y causal. Lo anterior puede observarse en la siguiente figura (Ver Figura 8):

FIGURA 8	EN EL NIVEL DE LA HISTORIA	EN EL NIVEL DE LA SITUACIÓN NARRATIVA	ESTRUCTURA
Amélie	Relación por <i>paralelismo</i> : las historias contadas por los vecinos son autónomas unas de otras, pues hablan de fragmentos de sus vidas sin confluir con la de la protagonista.	Relación por <i>yuxtaposición</i> : Nuevos narradores y narratarios que cuentan sus historias personales.	<i>Monotrama</i> : La historia del presente de Amélie acompañada de tramas secundarias.
Amor eterno	Relación por <i>convergencia</i> : las historias contadas por los soldados o sus familiares, convergen en distintos momentos en la historia principal de Manech.	Relación por <i>subordinación</i> : Personajes de un relato primario se convierten en narradores de un relato secundario. Relación por <i>coordinación</i> : Aparecen nuevos narradores y narratarios de forma sucesiva para contar su parte en lo sucedido a Manech.	<i>Multitrama</i> : Se vinculan distintas tramas por su relación causal. Lo sucedido en una, tiene consecuencias en otra. Todas unidas también por temática: el destino de los cinco soldados para descubrir qué pasó con Manech.

4. LA INFORMACIÓN NARRATIVA. EL PUNTO DE VISTA EN EL CINE

Para la articulación de un relato cinematográfico es necesaria la mediación de la información que se le otorgará al narratario. La narración podrá realizarse según tal o cual forma dependiendo de las intenciones del creador del relato cinematográfico para crear, por ejemplo, sorpresa o suspenso. Debido a la diversidad de canales de expresión en el cine, la información proporcionada puede provenir de lo que se ve a cuadro, lo que los personajes o el narrador omnisciente dicen, del sonido diegético o no, e incluso del decorado. Para estudiar la forma de narración de las historias, las modalidades de su práctica y la configuración de las situaciones narrativas se explorará a continuación la categoría de *modo* propuesta por Gérard Genette en la narratología literaria. De esta manera se estudiarán los conceptos propuestos para literatura y después se relacionarán con el mundo de lo cinematográfico con el análisis de *Amélie* y *Amor eterno*.

4.1. *El modo narrativo*

Para Gérard Genette la categoría de *modo* narrativo refiere al hecho de que “se puede contar más o menos lo que se cuenta y contarlos según tal o cual punto de vista”⁹¹, es decir que en esta categoría se verá la forma en que es proporcionada la información narrativa por parte de un narrador, por ello Genette reconoce dos modalidades, *distancia* y *perspectiva*, dependiendo, primero, de la cantidad de detalles proporcionados y, segundo, el punto de vista adoptado.

4.1.1. *Distancia. Relato de acontecimientos. Relato de palabras.*

Para explicar el término *distancia*, el cual remite al grado de implicación del narrador en el discurso que emite,⁹² Genette recurre a lo expuesto por Platón y

⁹¹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 220

⁹² Para María de Lourdes Romero Álvarez, la *distancia* es la modalidad cuantitativa de la narración, ya que refiere a la mayor o menor cantidad de detalles proporcionados lo que conlleva una mayor o menor distancia del narrador en su discurso: María de Lourdes Romero Álvarez, *op. cit.*, p. 30

Aristóteles respecto a la llamada *mímesis*⁹³ para explicar la relación existente entre la información narrativa y el sujeto que la proporciona. Platón plantea dos modos narrativos, el “relato puro” y la imitación o *mímesis*. El primero responde a lo dicho o narrado por el propio poeta quien habla en su nombre y en el cual no hay imitación. Por otro lado, la *mímesis* corresponde a ese intento del poeta por hacer parecer que no es él quien habla, intenta ocultarse en la persona de otro. En el relato puro hay una mediación explícita del narrador y es considerado por Genette como más distante, al contrario de la *mímesis* en la que se dice menos y de una forma más mediata. De esta manera, la *mímesis* aparece como una forma de “representar” las acciones de los hombres. Mientras que la *diégesis* o relato puro se dedica a “contar” estas acciones.

Genette también analiza los términos *showing* y *telling* utilizados inicialmente por Henry James y la crítica anglosajona, que de igual manera hacen alusión a la forma de presentar los hechos por parte del narrador.⁹⁴ Genette retoma el concepto de *showing* (visto como imitación o representación narrativa) para asegurar que “ningún relato puede <<mostrar>> ni <<imitar>> la historia que cuenta. Sólo puede contarla de forma detallada, precisa <<viva>>, y dar con ello más o menos la *ilusión de mímesis*.”⁹⁵ Así, Genette cuestiona la idea de imitación de Platón la cual únicamente se refiere a las palabras pronunciadas y no a las acciones mudas o a los acontecimientos. ¿Cómo dejar que se cuenten ellos mismos sin la intervención del narrador? Es así como se entiende la imposibilidad de que en un texto narrativo se muestren los hechos o la realidad tal cual son, sino que únicamente es posible tratar de imitarlos a través de la mediatización de una instancia narrativa.

⁹³ Para Aristóteles, el hombre imita por naturaleza y se complace en mirar esas representaciones en tanto más exactas sean para, así, aprender de las cosas.: Aristóteles, *La poética*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1989 p. 134 y 135

⁹⁴ Genette establece que ambos términos provienen del “resurgimiento de las categorías platónicas de *mímesis* (imitación perfecta) y de *diégesis* (relato puro)”: Gérard Genette, *op. cit.*, p 85. Por su parte, María Isabel Filinich apunta que los términos aluden “a la presentación indirecta o directa de las palabras de los personajes por parte del narrador”: María Isabel Filinich, *op. cit.*, p. 151

⁹⁵ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 221

Esta “ilusión de mimesis” se puede ver manifestada en lo que Genette llama *relato de acontecimientos* donde el narrador pretende transcribir lo no verbal en verbal y así intentar ofrecer un efecto de realidad a lo narrado: “el narrador [...] se deja gobernar por la <<realidad>>, por la presencia de lo que está ahí y exige ser <<mostrado>>.”⁹⁶ La función primordial del relato de acontecimientos es, dice María de Lourdes Romero Álvarez, “contar en sentido estricto” para informar acerca de los hechos que suceden en la historia a través de las modalidades del discurso narrativo, el descriptivo o el expositivo.⁹⁷ La impresión de estar ante un texto mimético dependerá en gran medida del emisor y el receptor del texto, a partir del punto de vista que se quiera adoptar para interpretar la realidad, así como de la época en la que es producido y también, como señala Genette, obedece a la cantidad de información narrativa y a la ausencia o presencia del narrador. Se habla pues de una “norma mimética” en la que a mayor cantidad de información y menor presencia del narrador corresponderá un texto narrativo más cercano a la mimesis, fórmula que aparece inversa en la *diégesis*.

A propósito del grado de distancia narrativa, Genette plantea un segundo tipo de relato, el de *palabras*, que sirve para expresar las voces ajenas a las del narrador, y se da a la tarea de plantear tres tipos de discurso en relación con la presencia o ausencia del narrador y su forma de presentar los hechos en la narración. Vale la pena esclarecer que a pesar de distinguirlos, líneas adelante en su obra el autor afirma que en su aparición en los textos la distinción no siempre se aplica estrictamente. El discurso *narrativizado* o *contado* es donde el narrador aparece más distante de los sucesos y el más reductor en cuanto a la transcripción verbal de los acontecimientos. En el discurso *transpuesto*, identificado con el discurso

⁹⁶ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 223

⁹⁷ El discurso narrativo se utiliza propiamente para contar acciones a diferencia del descriptivo en donde a través del lenguaje se representan lugares, personas o cosas, y el discurso expositivo en donde se tiene lugar para la expresión de ideas, opiniones, juicios y reflexiones por parte del narrador y los personajes. Es preciso dejar claro que estas modalidades del discurso no se excluyen unas de otras, puesto que pueden aparecer todas a lo largo del relato: María de Lourdes Romero Álvarez, *op. cit.*, p. 32

indirecto⁹⁸ y su variante, indirecto libre⁹⁹, el narrador integra su propia interpretación de los hechos en el discurso. Por último se encuentra la forma más “mimética”, el discurso *restituido*, donde el narrador cede su palabra al personaje, su presencia en el texto se reduce.¹⁰⁰ A través de esta tipología es posible afirmar que la función del relato de palabras “no es, en sentido estricto, la de contar, sino la de servir de expresión a las distintas hablas ajenas a la voz del narrador.”¹⁰¹ Es Romero Álvarez quien también plantea tres formas de introducir las palabras del personaje en el discurso del narrador las cuales han sido mencionadas líneas arriba, pero que la autora considera como las comunes en los textos narrativos, éstas son el *estilo directo*¹⁰² en donde el narrador reproduce literalmente lo dicho por el personaje, el *estilo indirecto* donde el narrador se apropia de lo dicho por el personaje y lo introduce en su propio discurso y el *estilo indirecto libre* en el cual sucede lo mismo que en el anterior, pero existe una ambigüedad en donde el discurso de ambas figuras se confunde.

Una vez explicado lo anterior, sabemos que la *distancia* en el terreno del relato cinematográfico se relaciona con la naturaleza de la imagen como representación de la realidad. Aunque se ha llegado a hablar de una imagen “mimética” en el cine con la capacidad de representar la realidad tal como es, la supuesta verosimilitud

⁹⁸ Donde “el narrador no se contenta con trasponer las palabras en oraciones subordinadas, sino que las condensa, las integra en su propio discurso y, por tanto, las interpreta en su propio estilo”: Gérard Genette, *op. cit.*, p. 229

⁹⁹ En él, tal como lo define Genette, “el narrador asume el discurso del personaje o, si se prefiere, el personaje habla por la voz del narrador y las dos instancias quedan confundidas”: Gérard Genette, *op. cit.*, p. 231

¹⁰⁰ Esta tipología, definida por el grado de manifestación del narrador en su discurso, ha sido considerada por José Ángel García Landa como una gradación de mimesis que, como lo explica Genette, únicamente hace referencia a lo verbal. García Landa, por el contrario, establece que sí hay cabida para una mimesis de las acciones no verbales al señalar que “las acciones humanas tienen relevancia semiótica, son también un lenguaje, y como tal pueden transmitir mensajes traducibles y resumibles.”, por lo tanto propone la existencia de grados de mimesis en donde sea posible que “un autor puede así narrar actos realizados por los personajes en una escena especificando al máximo su significación en ese contexto determinado.”: José Ángel García Landa, *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*, España, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, p. 181 y 182

¹⁰¹ María de Lourdes Romero Álvarez, *op. cit.*, p. 31

¹⁰² Al hablar del discurso directo en los relatos literarios no ficcionales, María de Lourdes Romero Álvarez, plantea las distintas formas en las que se puede manifestar el estilo directo, éstas son las citas, réplicas desgajadas de diálogo y los diálogos: María de Lourdes Romero Álvarez, *op. cit.*, p. 48

mostrada en la imagen a la hora de capturar el mundo, por ejemplo a través de una cámara fotográfica, no hace más que apresarlo de manera fragmentaria por lo que, tal como asegura Alfonso Puyal, “no es más que una ilusión, la apariencia de algo que sustituye a un objeto o escena.”¹⁰³ En sus inicios el cine se reveló como una forma de representar al mundo a través de recursos visuales, como lo sugieren las “vistas” de los hermanos Lumière, que sin la inclusión del sonido la imagen aparecía como un lenguaje universal con la posibilidad de comprenderse sin tener que depender de la presencia de diálogos y, por consiguiente, de un narrador. Así, con la llegada del cine sonoro sincronizado la esencia se consideraba perdida, pues se llegó a creer que la pura imagen podía fielmente registrar la realidad al sugerir en el espectador la presencia de la palabra y el sonido.

En la época del cine clásico estadounidense¹⁰⁴ se presentan una serie de estrategias cinematográficas que intentaban reducir al mínimo la presencia de una instancia productora del discurso y con una composición de la imagen dirigida a cumplir una función representacional que, para Lauro Zavala, “es consecuencia del supuesto de que la narración es la representación de una realidad pre-existente, y que esta representación es fiel a la naturaleza de esa realidad.”¹⁰⁵ Lo anterior puede ser visto, en parte, en la concepción de “cine-ojo” de Dziga Vertov¹⁰⁶ o en el *Cinéma vérité* (cine-verdad)¹⁰⁷ de los años sesenta en Francia en donde se intenta anular todo indicio de narratividad fílmica.¹⁰⁸

¹⁰³ Alfonso Puyal, *op. cit.*, p. 50

¹⁰⁴ A pesar de las distintas periodizaciones que se le han otorgado, se ha considerado para este trabajo como el cine estadounidense entre los años 1900 y 1960.

¹⁰⁵ Lauro Zavala, “Del cine clásico al moderno”. [en línea], revista *Razón y palabra "Miradas desde el Margen. El Cine y sus Discursos"*, número 46, año 10, Proyecto Internet del ITESM Campus Estado de México, Coordinación: Maricruz Castro Ricalde, Agosto-septiembre de 2005, <http://www.razonypalabra.org.mx/antecedentes/n46/lzavala.html>, p.1, [consulta: 10 de mayo de 2011].

¹⁰⁶ El inicio del cine soviético estuvo sobre todo en manos de grupos de vanguardia. En 1920, Vertov (quien había creado la publicación filmada *Kino Pravda*) declaró la primacía del *kinok* o *kino glaz*: “Se proponía desterrar como invenciones burguesas la puesta en escena, los guiones, los actores, los estudios, etc. Para recurrir solamente a elementos “tomados en vivo” por lo que se dedicó a registrar sucesos de la vida cotidiana como ceremonias, mítines o deportes con el propósito de examinar una realidad objetiva a través de la cámara-ojo.: Georges Sadoul, *op. cit.*, p. 164-166.

A pesar de que diversos teóricos y realizadores se han planteado la posibilidad de que un relato se cuente a sí mismo a través de la mostración de las acciones con la finalidad de anular la presencia del narrador para crear un relato “objetivo” y mostrar los acontecimientos tal cual son, resulta imposible encontrar un relato que no aparezca mínimamente mediatizado por alguna instancia narrativa ya que, aunque en ocasiones se intenten desaparecer las marcas en la enunciación que lo pongan de manifiesto, el relato siempre se encontrará orientado por una cierta visión del mundo. Como señala Albert Laffay acerca de la visión cinematográfica y la mostración de las imágenes:

(...) los fotogramas se hallan frecuentemente en un ángulo que no podría ser el de un espectador supuestamente real. Cuando un *travelling* o una panorámica cambia la incidencia de la fotografía, el movimiento de la cámara o el giro de la cámara no corresponden necesariamente tampoco a lo que sería el desplazamiento de un hombre o su cambio de actitud. A veces se advierte demasiado que lo que se mueve es un aparato y no el ojo de un vivo.¹⁰⁹

Incluso Henry James, perteneciente a la crítica anglosajona que propone los términos *showing* y *telling*, en su propósito por un narrador menos visible en el relato plantea como alternativa una narración construida a partir de la inclusión de diversas perspectivas provenientes de distintos personajes con lo que lograba,

¹⁰⁷ El término *cinéma vérité* fue inicialmente utilizado por Jean Rouch para describir la película *Crónica de un verano* del sociólogo Edgar Morin. Las películas pertenecientes a este cine se caracterizaron por pretender captar la realidad sin intromisiones por parte de sus directores. La realidad fluía de forma natural ante la cámara sin otorgar elementos de subjetividad narrativa a esas imágenes.: André Z. Labarrère, *op. cit.*, p. 114

¹⁰⁸ *Vid.*, Requena Hidalgo, Cora, “Narratividad cinematográfica”, [en línea], *Espéculo*, número 33, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, 2006, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/narracin.html>

¹⁰⁹ Albert Laffay, *Lógica del cine. Creación y espectáculo*, Barcelona, Editorial Labor, 1973, tercera edición, p. 76

según él, “la ocultación del narrador –que ahora pierde protagonismo– y el amortiguamiento de la omniscencia”.¹¹⁰

Neira Piñeiro en *Introducción al discurso narrativo fílmico* señala que en el cine lo que predomina es la *mostración* o mimesis¹¹¹ en las escenas donde el tiempo del relato y el de la historia es isocrónico. Al decirlo, la autora se refiere a que gracias a la naturaleza visual del cine, la imagen por sí misma (sin la necesidad de información verbal) proporciona una gran cantidad de información narrativa con sólo observar el desenvolvimiento de los actores en escena, el vestuario, la escenografía, la iluminación, entre otros. Sin embargo, esto no debe dejar de lado el hecho de que las escenas en ocasiones enfatizan determinados detalles de información narrativa gracias a los movimientos y ángulos de cámara sugeridos por una instancia impersonal y extradiegética, tal como la autora reconoce en páginas posteriores: “Aunque el film muestre directamente a los personajes actuando y hablando en la pantalla, no podemos negar la existencia de un narrador que dirige nuestra mirada y guía el desarrollo del relato.”¹¹²

4.1.2. *Perspectiva. Focalización, ocularización y auricularización.*

Gracias a lo dicho anteriormente se observa la importancia de la *perspectiva*, en donde convergen el narrador y el punto de vista bajo el cual se encuentra presentada la información. En la perspectiva se puede ver más claramente la regulación de la información que “procede de la elección (o no) de un <<punto de vista>> restrictivo”¹¹³, es decir, el hecho de que el o los narradores tomen en cuenta o deleguen cierta información a la hora de contar el relato. Para los autores André Gaudreault y François Jost, lo anterior se reduce a “las relaciones de

¹¹⁰ Antonio Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 124

¹¹¹ “Parece evidente, pues, que el cine no sólo permite sino que conlleva, por lo general, un predominio de la mostración, incluso en lo que se refiere a la narración de acciones.” María del Rosario Neira Piñeiro, *op. cit.*, p.81

¹¹² María del Rosario Neira Piñeiro, *op. cit.*, p.84 y 85

¹¹³ Gérard Genette, *op. cit.* p. 241

conocimiento entre narrador y personaje.”¹¹⁴ Es importante señalar que no siempre coinciden el sujeto perceptor de los hechos y la voz narrativa que da cuenta de los acontecimientos, es por ello que, a la manera como lo establece María de Lourdes Romero Álvarez, se hablará entonces del *focalizador* y de un narrador ya que una historia puede estar contada desde el punto de vista de un personaje sin que este sea el narrador.

Genette retoma la tipología de punto de vista realizada por los estudios de Tzvetan Todorov¹¹⁵ y plantea la noción de *focalización* que consiste en determinar el “foco” de la narración a partir del cual está constituido el relato, por lo que el autor distingue tres tipos: *focalización cero*, *focalización interna* y *focalización externa* las cuales dependen de la información que el narrador posea y qué tanto permite que el narratario conozca. En el relato no focalizado o de focalización cero, el narrador dice más de lo que saben los personajes, es pues un narrador omnisciente. En la focalización interna el grado de información del narrador y del personaje es el mismo, sin embargo posee tres variantes: *fija* en donde no se abandona el foco de determinado personaje, *variable* donde se modifica el personaje focal durante la narración y *múltiple* en el que “se puede evocar el mismo acontecimiento varias veces según el punto de vista de varios personajes”¹¹⁶. Por último en la focalización externa el narrador dice menos de lo que el personaje sabe. Aquí el narrador se convierte en un observador de hechos externos puesto que no tiene acceso a la interioridad de los personajes como sucede con el narrador omnisciente. Sin embargo, el foco de la narración puede cambiar constantemente a lo largo de un mismo relato y no suelen presentarse de forma pura. Asimismo Genette habla de las *alteraciones* cuando se refiere al cambio de focalización que no afecta la coherencia del relato y propone dos tipos

¹¹⁴ André Gaudreault y François Jost, *op. cit.*, p. 138

¹¹⁵ Todorov ya establecía una correlación entre la *visión* y el conocimiento a disposición del narrador y señala dos tipos de conocimiento: *subjetivo* el cual informa sobre el perceptor y *objetivo* que se centra en el objeto de la percepción. Asimismo plantea, con respecto a la cantidad de información percibida por el narrador, los conceptos de la *extensión*, referente a la mayor o menor apertura del ángulo de visión, y la *profundidad* o grado de penetración: Antonio Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 132

¹¹⁶ Gérard Genette, *op. cit.* p. 245

de alteraciones: *paralipsis* que consiste en omitir determinada información, el narrador la oculta; lo contrario sucede en la *paralepsis* en donde el narrador proporciona un exceso de información.

Como se observa, la noción de focalización se orienta más hacia el saber, visto como una información cognoscitiva y es el propio Genette quien asegura tomar el término *focalización* y no el de “visión”, “campo” o “punto de vista” para así “evitar el carácter específicamente visual”¹¹⁷. Debido a esta confusión en el terreno del relato cinematográfico, los autores Jost y Gaudreault distinguen el punto de vista cognitivo del punto de vista visual y plantean el término *ocularización* el cual “caracteriza la relación entre lo que la cámara *muestra* y lo que el personaje supuestamente *ve*.”¹¹⁸

En el relato cinematográfico se tiene la posibilidad de mostrar al mismo tiempo el objeto de la percepción visto por los “ojos” del sujeto *focalizador* a través de la voz de un narrador, éste puede corresponder a un personaje (que puede ser o no el perceptor original) o bien a una instancia externa a la diégesis del film. Por ello, Jost y Gaudreault plantean las distintas configuraciones de la ocularización. Es de tipo *interno* cuando la información proporcionada al narratario está directamente vinculada a una instancia intradiegética: “Cuando se señala en el significante la materialidad de un cuerpo, inmóvil o no, o la presencia de un ojo que permite, sin que sea necesario recurrir al contexto, identificar un personaje ausente de la imagen”¹¹⁹ se está ante un caso de *ocularización interna primaria*. Aquí la cámara ocupa el lugar de los ojos del personaje, se sugiere la mirada, a través de la materialidad de objetos, como una cerradura o un catalejo, o la evocación de la visión peculiar de algún personaje, por ejemplo imágenes borrosas o dobles. En la *ocularización interna secundaria* la imagen mostrada queda anclada a la mirada

¹¹⁷ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 244

¹¹⁸ André Gaudreault y François Jost, *op. cit.*, p. 140

¹¹⁹ André Gaudreault y François Jost, *op. cit.*, p. 141

de un personaje por medio del montaje, los *raccords*¹²⁰ o lo expresado verbalmente, es decir por una contextualización.

La *ocularización cero* refiere a alguien situado fuera de la diégesis del film, a un “gran imaginador” señalan Jost y Gaudreault. Existen tres posibles casos: primero, la cámara está ubicada en una posición en la cual se intenten mostrar los acontecimientos en escena sin relacionarlos a un aparato de filmación. En un segundo caso la posición o los movimientos de la cámara se muestran al servicio del narrador al afirmar su autonomía respecto a los personajes. Por último, puede ser que la cámara esté a favor de una “elección estilística” del autor del relato. En cualquier caso no existe una relación entre lo que el personaje percibe y lo que muestra la cámara.

Debido al carácter doble del relato audiovisual, Jost y Gaudreault no dejan de lado la información auditiva en el film, por lo que también plantean el concepto de *auricularización*: “no es de extrañar que sea posible construir un <<punto de vista>> sonoro, o más bien auricular, mediante el tratamiento que se les da a los ruidos, a las palabras o a la música, en definitiva, a todo lo que es audible.”¹²¹ La *auricularización interna primaria* refiere a las deformaciones de sonido filtradas por el oído de un personaje construyéndose así una escucha particular. La *auricularización interna secundaria* alude a la restricción de la escucha gracias al montaje o la representación audiovisual. En la *auricularización cero* el sentido de lo escuchado no está filtrado por ningún personaje intradieético, como es el caso de la variedad en la intensidad de la banda sonora al surgir un diálogo.

Como se ha visto la información proporcionada en el film proviene tanto del ver como del oír por lo que ambos aspectos poseen un alto valor cognitivo. Jost y Gaudreault afirman acertadamente que se obtiene gran información a través de

¹²⁰ Término que hace referencia a cualquier elemento de continuidad entre planos. Existen distintos tipos de *raccord* (de posición, de eje, de dirección, de iluminación, sonido, vestuario o puesta en escena), pero el que se ocupa aquí es el *raccord* de mirada que sirve “para mantener las posiciones en un plano-contraplano.”: Alfonso Puyal, *op. cit.*, p. 174

¹²¹ André Gaudreault y François Jost, *op. cit.*, p. 144

las acciones puestas en escena y del decorado, así como las correspondencias entre lo visto en la pantalla y lo dicho para esclarecer si el que “habla” corresponde al sujeto perceptor o al narrador (ya sea interno o externo a la diégesis).

En su análisis por entender la narratividad en el relato cinematográfico, Jost y Gaudreault estudian el término de *focalización* de Genette en el terreno de lo audiovisual. De su estudio proviene el concepto de *focalización espectral*, que ubica al espectador¹²² en una posición clave, donde la información es dada al narratario a través de la puesta en escena, el decorado o el montaje, por ejemplo al incluir en un mismo plano, o con ayuda del montaje paralelo, información que sólo es desconocida por los personajes del relato. Los autores definen la *ocularización espectral* cuando “el espectador toma ventaja sobre el personaje únicamente por su posición, o más bien por la que le atribuye la cámara.”¹²³ Se da pues un desequilibrio cognitivo a favor del espectador.

Una vez expuesto lo anterior, ambos autores insisten en que la focalización no depende de lo que el narrador debe saber, sino más bien de su posición en relación con los personajes de la historia que relata. Se puede decir entonces que en la focalización cinematográfica el conocimiento se da en relación con el saber del personaje y el narratario mediado por la voluntad del narrador. Para ambos autores la *focalización interna* se identifica con la “investigación”, pues el relato está limitado a los conocimientos que un personaje posee y es durante el relato que se da “la dilucidación progresiva de los acontecimientos” que son descubiertos por el espectador al mismo tiempo que por el personaje. La *focalización externa* se relaciona con el “enigma” pues al espectador se le restringe información que el personaje sí conoce. Y por último, la *focalización espectral* que va de la mano del “suspense” donde el narrador suscita un sentimiento de angustia al brindarle al espectador más información de la que el personaje posee.

¹²² El término únicamente se utiliza con el propósito de hacer referencia a la figura que presencia o percibe el film a diferencia del concepto de narratario quien es el receptor del discurso proporcionado por el narrador.

¹²³ André Gaudreault y François Jost, *op. cit.*, p. 152

Como se ha podido observar el punto de vista en el cine no depende únicamente de lo visual, hecho que resalta Neira Piñeiro al realizar una clasificación de los aspectos que pueden ser abarcados dentro de este concepto. De esta manera se encuentra el punto de vista *cognitivo* en donde la autora mantiene la tipología creada por Genette. También se encuentra el punto de vista *perceptivo* que abarca la información conocida a través de los sentidos (lo visual, auditivo, olfativo, etcétera) y que en el cine puede ser representado con los planos o la movilidad de la cámara para expresar la actividad del personaje focalizador. Por último se encuentra el punto de vista *psicológico* que logra sumergirse en la interioridad de los personajes y que puede expresarse a través de distintos procedimientos como el uso del plano subjetivo, el plano–contraplano, con elementos sonoros, entre otros. Estos procedimientos tienen que ver en todo momento con lo que se ve y se escucha a cuadro o fuera de él. Es así como se entiende que con la elección de determinado encuadre se estará proporcionando determinada información, es decir, implica la aparición de un punto de vista. Vale la pena, entonces, explicar el papel del espacio fílmico en relación con la perspectiva y la información que se da en él.

4.1.3. *El espacio fílmico y el punto de vista*

Todos los acontecimientos que se dan en el film suceden en un espacio, en un lugar que sirve como cimiento de las acciones de los personajes. A diferencia de los relatos literarios en donde el espacio es sugerido, aludido, a través de las palabras, en el relato cinematográfico la imagen del espacio se encuentra ahí a disposición del espectador. Jost y Gaudreault apuntan que “La unidad de base del relato cinematográfico, la imagen, es un significante eminentemente espacial [...], el cine presenta siempre, como vamos a ver, *a la vez*, las acciones que constituyen el relato y el contexto en el que ocurren.”¹²⁴ Se entiende entonces que

¹²⁴ André Gaudreault y François Jost, *op. cit.*, p.87

los escenarios, los ruidos, la música, el vestuario, entre otros, confluyen en el espacio fílmico.

La cantidad de información que ofrece el espacio fílmico va desde determinar la mirada o el punto de vista desde el cual se rige la imagen a través de la elección de determinado encuadre, movimiento de cámara, el tipo de plano o de montaje — hecho que ayuda a establecer el tipo de focalización adoptada por tal o cual narrador—, hasta expresar la temporalidad en la que se inscribe el relato.

El estudio del espacio permite también establecer relaciones entre los personajes, realzar ciertos elementos importantes en la historia, la creación de atmósferas a través de la distribución de los objetos, la inclusión de ciertos sonidos o la elección de determinado tipo de iluminación. Abarca también aquellos espacios situados en el interior de los personajes, los llamados "espacios psicológicos".

En cierto tipo de cine, la representación del espacio en la imagen cinematográfica viene también de esta búsqueda por la semejanza con la realidad, de la que se hablaba anteriormente, para dar una impresión de tridimensionalidad ayudada por diversos procedimientos como la movilidad de la cámara.

Dentro de todo lo anterior, para este trabajo resulta sumamente importante la posibilidad que tiene el relato cinematográfico de mostrar una diversidad de puntos de vista sobre el espacio. La manera en que se organice el espacio fílmico del relato cinematográfico corresponderá a la posición del narrador. Neira Piñeiro señala, respecto al uso de la descripción en la narración de un fragmento del libro *La Regenta* de Leopoldo Alas, la capacidad del *narrador fílmico* para “variar su punto de vista sobre el espacio, así como para seleccionar unas u otras porciones o detalles del mismo, ampliar el campo visual con sonidos procedentes de espacios contiguos y situarse alternativamente en el punto de vista óptico de los tres personajes.”¹²⁵ Si se analiza un plano aislado dentro del film, se puede

¹²⁵ María del Rosario Neira Piñeiro, *op. cit.*, p.161

establecer que con la elección de un encuadre determinado se está ante la aparición de un punto de vista. Por ejemplo, en la película mexicana *Veneno para las hadas* de Carlos Enrique Taboada, la posición en la que se encuentra la cámara cuando las niñas protagonistas, Verónica y Flavia, se encuentran ante los padres de esta última, no permite que sean visibles sus rostros. Esto pretende indicar que la historia se encuentra inmersa en el mundo fantástico, y hasta tenebroso, propio de la niñez de las protagonistas.

Dentro del estudio del espacio fílmico, importancia especial tienen los ya mencionados *espacios psicológicos* que aluden a los sueños, las fantasías o representaciones de sentimientos a través de metáforas visuales, un tipo de plano determinado como el picado o con la introducción de elementos sonoros que tienen su raíz en una temporalidad subjetiva a determinados personajes.

De acuerdo con lo dicho anteriormente es posible notar cómo el uso de determinados procedimientos le darán sentido a la narrativa del relato. A continuación se presenta el análisis del modo narrativo en *Amor eterno* y *Amélie* a partir de la distinción de Genette sobre la focalización vista como el punto de vista cognoscible, además de lo propuesto por Jost y Gaudreault en cuanto a la ocularización y auricularización consideradas como el punto de vista perceptivo además del punto de vista psicológico, ya que es una característica importante en los filmes debido a la relevancia que se le otorga a la información psicológica expresada en ellos. Asimismo, se tomarán en cuenta las informaciones provenientes del espacio fílmico que permiten reflejar un punto de vista al revestirse con características específicas dependiendo del desarrollo de la historia y los personajes, por lo que se pondrán una serie de ejemplos de planos o secuencias aisladas que den soporte a la idea general de las películas y que den cuenta de los recursos utilizados para narrar el relato.

Desde el inicio de este trabajo se ha determinado que la “situación narrativa” implica la participación de las figuras narrador y narratario, sin embargo también

se debe considerar la intervención de una instancia superior que guía la percepción de los acontecimientos narrados, así como la voz por medio de la cual se expresa. Por ello, además del estudio de la *perspectiva*, para dar una mejor cuenta de la formación o el surgimiento de nuevas situaciones narrativas, será preciso estudiar los modos de enunciación de los personajes (narradores) en relación con la forma de manifestación de sus discursos, por ejemplo a través de una enunciación “escrita” como es el caso de las cartas o informes, una enunciación oral como la que se presenta a través del diálogo o una enunciación interior como en el caso del monólogo interior. Dado que, por la naturaleza audiovisual del cine, se proporcionan grandes cantidades de información a través de lo mostrado, el análisis se concentrará más en el relato de palabras –vale la pena recordar que éste expresa las voces ajenas a las del narrador– que en el de los acontecimientos.

4.2. *Una realidad múltiple: el modo en Amor eterno*

En *Amor eterno* el narratario se enfrenta a una serie de sujetos *focalizadores* quienes han sido testigos de una parte importante de lo sucedido a Manech, información con lo cual Mathilde logrará saber su destino al final del film. El relato está construido con la participación de diversos narradores, cada uno de los cuales ha presenciado una pieza clave de los acontecimientos, por lo que posee una información única en relación con la de otros personajes.

En primer lugar, y en términos generales referentes a lo cognoscible, se está frente a un relato de *focalización interna variable*, porque el personaje focalizador cambia a lo largo del relato, y también de *focalización interna múltiple*, ya que un mismo acontecimiento es abordado y evocado bajo el punto de vista de distintos personajes. Debido a que en su mayoría se trata de un relato ceñido a la focalización interna, se está entonces ante un narrador que proporciona la información al narratario al mismo tiempo que es conocida por el personaje

principal del film. Se identifica, según lo dicho por Jost y Gaudreault, con la “investigación”.

Al ir desmenuzando poco a poco el relato, se puede notar que la focalización interna no es identificable para todo el relato. En el inicio de la película, por ejemplo, cuando se muestra a los condenados marchando uno tras otro por las trincheras lúgubres, ¿de quién es la perspectiva que guía al narratario a través de esta acción? Si bien es cierto que hay una narradora omnisciente –por lo que el relato aparece en ciertos momentos identificado con una *focalización cero* porque aquélla dice más de lo que saben los personajes al mostrar el pasado de los condenados– que muestra los hechos, ¿a quién pertenece el punto de vista o mejor dicho la ocularización que se está presenciando? Hasta este momento el punto de vista no pertenece a ninguno de los distintos personajes por lo que se está frente a una *ocularización cero* donde la posición y el movimiento de la cámara busca únicamente dar cuenta de lo sucedido como una forma de documentar el destino de estos cinco soldados, es una cámara testigo al servicio de la narradora. Lo mismo sucede en el momento en el que cada soldado es presentado al narratario –situación que se da también cuando la narradora se pregunta “¿Quién es Mathilde?” –, pues no hay una identidad declarada para el receptor de estos acontecimientos. Pese a esta consistencia hay un momento que parece escaparse de los terrenos de visión de la narradora en el momento en que es mostrado cómo fue Manech herido en una mano. La secuencia muestra a Manech, en la trinchera francesa encendiendo un cigarrillo, lo coloca entre sus dedos y asoma su mano por encima de los sacos que forman la defensa. Inmediatamente después aparece una ocularización anclada a la mirilla de un arma de fuego que mira, desde la trinchera enemiga, una pequeña luz proveniente del fuego que Manech encendió para después dispararle. Esta *ocularización interna primaria* aparentemente da la sensación de que se está ante un cambio en la focalización ahora ligada con el saber de algún personaje, sin embargo no es así. (Ver Imagen 4 en “Anexo”) El sujeto *focalizador* aparece una vez más oculto aunque lógicamente el conocimiento va ligado al de un narrador omnisciente. Algo

similar, pero de diferente naturaleza, aparece en el relato de Esperanza quien, como ya se había señalado en apartados anteriores, conoció a Manech en el frente del Somme durante su trayecto al Crepúsculo del Bingo. Este ex soldado comienza a recordar lo vivido el seis de enero de 1917 a partir de una fotografía. Así lo relatado se encuentra regido bajo lo que él vio y escuchó, es una *ocularización interna*. Sin embargo, mientras la escena sigue su curso, hay un momento en que se ve en la pantalla una mirada identificada con la apertura del diafragma de una cámara fotográfica, indicativo de que “alguien” tomó la fotografía que sirvió de pretexto para esta analepsis, ¿quién la tomó? Se sabe que no pudo ser una acción por parte del narrador, pues es él quien ha sido fotografiado junto con el resto de los soldados. Entonces ¿a qué se debe este detalle? Jean-Pierre Jeunet recurre frecuentemente a estas tomas subjetivas durante el film las cuales están ligadas con algún objeto, como ya se ha visto, ya sea una mirilla, unos prismáticos o una cámara fotográfica, los cuales no siempre corresponden con el punto de vista del personaje que narra. En esta ocasión, esta aparente inconsistencia en la ocularización del relato responde más a una estrategia del creador audiovisual para volver al presente de la narración de Esperanza en donde la fotografía sirvió como anclaje para su relato metadieético. También sirve como recurso audiovisual en *Amor eterno* el hecho de que la narración del personaje ocurra sin escucharla de su propia boca, sino manifestada como voz *over* mientras se muestra la visualización de lo dicho al narratario, pero siempre bajo la perspectiva del narrador que dirige el relato.

Otro caso en que el narratario es testigo de una toma subjetiva, sucede también durante la narración de Esperanza ante Mathilde. Mientras él continúa recordando y se ve su representación audiovisual en la pantalla, hay un cambio en el sujeto focalizador que esta vez sí se identifica con un personaje dentro del universo del relato. Puesto que ya se sabe, gracias a la información proporcionada por Esperanza, que el capitán Favourier al mando del Crepúsculo del Bingo ha decidido echar a los soldados a su suerte fuera de la trinchera, la escena muestra —a través de una mirilla ubicada desde el lado francés— a los cinco condenados

tratando de esquivar los bombardeos provenientes del lado alemán. Después de un corte el narratario sabe que quien vio a través de la mirilla no era Esperanza, el narrador y testigo de los hechos, sino el mismo capitán Favourier. Aquí hay una transgresión en cuanto a la coherencia focal que se manejaba en el relato de Esperanza. Esta alternancia en el sujeto focalizador del relato no se explica, por lo cual puede identificarse con la *paralepsis* donde, como ya se había explicado, el narrador proporciona información que supuestamente está de más. En este caso se introduce el punto de vista de Favourier que puede identificarse como un recurso por parte del creador audiovisual para crear una atmósfera de desesperación al ver a los condenados huyendo por sus vidas.

Algo que llama la atención en este film es la aparición de ocularizaciones en donde no se sabe la identidad del sujeto dueño del punto de vista que se está mostrando. Por ejemplo, el narratario presencia las acciones de Tina Lombardi sin un narrador identificado con alguno de los personajes y sin la presencia manifiesta de la narradora omnisciente, es pues una *focalización y ocularización cero*. Aunque parece como si ese fragmento del relato se contara a sí mismo al no estar narrado por “ninguna” voz, así las acciones entran en el terreno de conocimiento de la narradora omnisciente quien tiene la capacidad de dar cuenta, por ejemplo, de que Tina Lombardi asesina a todos los militares que de alguna manera estuvieron involucrados con el destino de su amante Angel Bassigniano. Sin embargo, ¿quién le otorga a la narradora esta libertad? Ya anteriormente se ha hablado del poderío del *narrador fílmico* que es capaz de expresarse audiovisualmente. Es así, como puede considerarse que es él quien se vale de la omniscencia de la narradora para dar a conocer esta información que, de otra manera, no podría conocerse.

En la historia de este film se sabe que Mathilde cuenta con un investigador privado, llamado Pire, que le ayuda a develar lo sucedido a Manech. La información que éste le da a Mathilde, que en ocasiones es proporcionada por

terceras personas, está vinculada la mayor parte del tiempo a una ocularización que en origen pertenece a éstos.

Hasta ahora únicamente se ha hablado del tipo de focalización interna variable, aunque en *Amor eterno* hay un caso peculiar de *focalización interna múltiple*. A lo largo de la investigación de Mathilde, es crucial determinar el destino de uno de los soldados que acompañó a Manech, Benoît Notré-Dame. Cuando Mathilde da por fin con Celéstin Poux él le cuenta cómo vio a Notré-Dame ser alcanzado por un proyectil después de que los cinco soldados fueron echados de la trinchera francesa a través de una ocularización. Posteriormente ella se encuentra con la hermana de un soldado alemán, Gunther, que hace el recuento de lo sucedido desde la caída del avión alemán llamado “Albatros” hasta el momento en que supuestamente Notré-Dame es volado en pedazos, sólo que bajo la mirada del bando alemán gracias a la cual se sabe ahora que el soldado salió ileso. (Ver Imagen 5 en “Anexo”) Aunque ella es dueña del saber, posee ese conocimiento gracias a un camarada de su hermano Gunther, es decir que la ocularización pertenece a un sujeto focalizador distinto. En primera instancia se observa aquí un mismo hecho presenciado por distintos sujetos, por un lado se tiene como “foco” lo visto por Celéstin Poux y, por otro lado, se tiene el mismo acontecimiento pero regido bajo el punto de vista de un soldado alemán. Asimismo, una vez que Mathilde encuentra a Notré Dame vivo en “su presente”, éste le vuelve a contar el mismo acontecimiento sólo que ahora bajo su propia perspectiva. También se observa que la focalización no coincide con el narrador, ya que la hermana del soldado solamente cuenta los acontecimientos que fueron presenciados por otro personaje. Otra focalización de este tipo, se da precisamente cuando Manech talla en un árbol las letras “MMM” y cuando el “Albatros” es derribado gracias a una granada arrojada por Bastoche. Se observa pues que cada focalización interna múltiple, la cual siempre va acompañada de una ocularización, agrega más información a la investigación.

En *Amor eterno* es muy frecuente que los casos de cambio de focalización se den a través de cartas y éstas, a su vez, estén vinculadas con casos especiales de *auricularización*. Por ejemplo, una de las primeras cartas recibidas por Mathilde proviene de Verónique, amor de Bastoche. En la escena se ve a Mathilde leyendo en “su presente” mientras que en el mismo fotograma se ve sobreimpresa la imagen de la autora de la carta escribiéndola, aunque la voz que se escucha proviene de la misma Mathilde que la lee en voz alta. Es decir el narratario escucha lo que Verónique escribió en el pasado y que Mathilde lee en su presente. Hay otros casos en los que mientras Mathilde lee, se escucha la voz del propio autor de la carta, a veces acompañado de una *ocularización*, por ejemplo en el caso de Elodie Gordes donde es ella misma quien le cuenta, de cierta forma, al narratario lo que ella sabe. Ella se convierte en una nueva narradora, dueña de la focalización, la *ocularización* y la *auricularización*. Hay momentos en los que, mientras Mathilde lee alguna carta o recuerda algún dato importante, se escuchan los sonidos provenientes de la imagen que se encuentra sobreimpresa, la cual viene en sí del “pasado”.

De esta manera, en cuanto al punto de vista se refiere, en *Amor eterno* hay cambios constantes de narrador y de focalizador, aunque éstos no siempre coinciden en el mismo instante. Por ejemplo el relato focalizado por el compañero de Gunther es narrado a través de las palabras de su hermana.

Una vez explicado lo anterior se puede decir que el relato posee *focalización cero* en el caso de la narradora omnisciente al contar el pasado de los cinco soldados. *Focalización interna* tanto variable como múltiple, ya que el relato es sobre todo investigación, por lo que requiere nutrirse del conocimiento que se encuentra en manos de los testigos. La información es descubierta al mismo tiempo por el personaje principal y el narratario. Los cambios de focalizador permiten recolectar información desde diferentes puntos de vista, ya sea para cubrir espacios en el tiempo que permitan dilucidar el destino de los condenados para así dar con Manech o para “mirar” un mismo hecho desde diferentes perspectivas.

Lo narrado por los personajes no siempre va ligado con una *ocularización*. La focalización no siempre va ligada a la imagen, excepto en el caso de las del tipo interno múltiple. De igual forma, algunas ocularizaciones se encuentran narradas por personajes que no se constituyen como los dueños del saber original, testigos directos del suceso, lo que contribuye a la multiplicidad de narradores.

Dentro de una focalización relacionada con el saber de la narradora o determinado personaje, surgen tomas subjetivas que no pertenecen al sujeto perceptor original en forma de ocularización interna primaria asociados con un objeto. Estas ocularizaciones responden, en primer lugar, a un recurso audiovisual del autor del relato para crear una sensación de incertidumbre (por ejemplo, mientras se maneja una focalización cero se sugiere la mirada de un personaje no presente en la escena y desconocido en la diégesis) y para volver al presente de la narración (por ejemplo, al final de un relato analéptico una toma subjetiva de alguien que toma una fotografía). El cambio de ocularización correspondiente a un nuevo sujeto focalizador, aparece como una alteración del foco de la narración (por ejemplo, en la ocularización del narrador interviene el punto de vista de otro personaje de la diégesis sin que se rompa la coherencia del relato). El resto de la ocularizaciones son de carácter *interno secundario*, ya que lo mostrado en pantalla alude a alguno de los personajes gracias al montaje, la continuidad del relato o las palabras.

Se ha establecido anteriormente el gusto de Jean-Pierre Jeunet por ahondar en la interioridad de sus personajes. De esta manera se tiene la representación de lo que Mathilde imagina, aspecto identificado con el *espacio psicológico*, por su puesto regido bajo su punto de vista. Por ejemplo, al momento que la narradora omnisciente describe quién es la protagonista, existe un momento en que la voz *over* señala: “A veces antes de dormir ella se imagina situaciones excitantes” y a continuación se muestra qué es lo que Mathilde se imagina. El espacio mostrado sugiere una película muda caracterizada por el blanco y negro en donde se le ve

siendo cortejada por el hombre que le da masajes debido a la polio que sufrió cuando niña. Posteriormente se vuelve a ver a Mathilde en su cama, mientras la narradora dice: “Así son las cosas” y la escena termina con una transición tipo iris.

Las formas a través de las cuales se configura el discurso de los personajes focalizadores y de los narradores es de naturaleza diversa y compleja. Se tiene la *enunciación escrita* puesto que el relato cinematográfico parte de un relato literario compuesto por cartas, de esta manera aparecen personajes que producen los textos y que en ocasiones son leídos por ellos mismos. En el caso de aquellos personajes que narran sus historias a Mathilde, como en el caso de Célestin Poux, se está ante una *enunciación oral*. Como se ha mencionado anteriormente este tipo de narradores testigo delegan su voz o callan totalmente para mostrar en escena el desenvolvimiento de los acontecimientos contados. A veces se está ante un diálogo, como el que se da entre Mathilde y Esperanza, y en otras se adopta la forma del monólogo. La *enunciación interior*, también tiene cabida en este relato y aparece aquellas veces en que Mathilde se dice así misma cosas como “Si Garbanzo entra antes de que me llamen a cenar, Manech está vivo.” Es así como, en ocasiones se encontrará el discurso transpuesto, donde los narradores integran su propia interpretación de los hechos, además del discurso restituido para que el narrador ceda su voz al personaje. Así, los procedimientos más utilizados para incluir las palabras de los personajes son el *estilo directo* puesto que son ellos quienes narran lo que vivieron durante la guerra, ellos hablan por su propia voz, a través de cartas, diálogos con Mathilde e inclusive por medio de documentos o fotografías. El *estilo indirecto*, por ejemplo, aparece en manos del detective Germaine Pire que investiga el paradero de Tina Lombardi y en su búsqueda recopila testimonios que dan cuenta de lo sucedido con ella. Estos testimonios son transmitidos a Mathilde integrados en el discurso de Pire.

4.3. *La clave de la adivinanza: el modo en Amélie*

En primera instancia es notable que este relato se rige bajo una *focalización cero*, pues el narrador es omnisciente y constantemente pone de manifiesto que su conocimiento va más allá del que poseen los personajes al hacer alusión a acontecimientos que están por suceder o al narrar acciones diferentes que suceden en distintos lugares al mismo tiempo. En este relato el narrador no dice menos de lo que sabe el personaje, pues constantemente hace referencia a la interioridad de las personas que se relacionan con Amélie, además constantemente al narratorio se le permite conocer los pensamientos del personaje principal al dar pie a constantes imágenes oníricas provenientes de su imaginación. Recurrentemente, el narrador se filtra en la conciencia de los personajes al señalar su pasado, aunque no son ellos quienes explícitamente manifiestan su interior por lo que este aspecto se aleja de la *focalización interna*.

A pesar de que el relato, al igual que en *Amor eterno*, se trata también de una investigación (descubrir quién es el hombre calvo de los tenis rojos) el hecho de develar la incógnita no es tarea del personaje principal, sino de otro de los personajes de la diégesis. En este caso Nino, que colecciona las fotografías desechadas de las cabinas, tiene una obsesión por este hombre el cual constantemente aparece en su álbum fotográfico y es Amélie quien posee mayor conocimiento que Nino e incluso más que el espectador –como lo pone de manifiesto el narrador al señalar: “En ese preciso momento sólo Amélie posee la clave de la adivinanza del hombre misterio” –, por lo que se relaciona más con el “enigma”, pues al espectador se le restringe información que el personaje sí conoce y que develará casi al finalizar el relato. Sin embargo el saber de Amélie no se encuentra al nivel de conocimiento del narrador omnisciente. Expuesto lo anterior se hace notar nuevamente que este relato no se encuentra construido bajo un único tipo de focalización.

En cuanto a la ocularización, en comparación con *Amor eterno*, lo mostrado en la mayoría de las escenas queda en manos del ya mencionado *narrador fílmico* quien suele utilizar como portavoz al narrador omnisciente, pues son imágenes que no se vinculan a la mirada de ninguno de los personajes del relato. Como señalan Jost y Gaudreault, aquí el movimiento y la posición de la cámara reafirman la independencia del narrador en relación con los personajes. Por ejemplo, la secuencia inicial muestra los sucesos ocurridos en distintos espacios en el mismo momento en que Amélie es concebida por sus padres. (Ver Imagen 6 en “Anexo”) El punto de vista bajo el cual fueron percibidos estos hechos no pertenece a ninguno de los personajes dentro de la diégesis, sino a una instancia que tiene la capacidad de moverse entre distintos espacios y temporalidades. Un ejemplo que también demuestra lo anterior ocurre cuando Amélie ve por primera vez a Nino en el andén del subterráneo de París. El narrador apunta “Él es Nino Quincampoix”, entonces en imágenes en tonos sepia se muestra a un niño siendo molestado por otros en la escuela, mientras se escucha la música proveniente del fonógrafo del ciego sentado en el andén del metro (la cual, por cierto, aparece como sonido no diegético).

En el film hay momentos en los que el narratorio puede acceder a la imaginación de Amélie, se sabe que no es la “realidad” gracias a la intervención del narrador quien explícitamente manifiesta que es ella la que imagina. Jost y Gaudreault hablan un poco sobre estas “imágenes mentales” y su relación con la mirada, o más concretamente con la ocularización interna. Por ejemplo, se puede ver a Amélie a la edad de seis años imaginarse que los discos de acetato se fabrican como se cocinan las crepas o las formas de animales que ella ve en las nubes. Todo esto se encuentra ligado a la mirada de la pequeña Amélie, una mirada infantil e inocente ante el mundo adulto la cual se encuentra anclada a *ocularización interna secundaria*. (Ver Imagen 7 en “Anexo”)

Dado que en este relato constantemente se muestra lo que le gusta y lo que no a los personajes, el narrador omnisciente siempre acompaña su saber con una

ocularización cero. Es decir si se dice que, por ejemplo, “Amélie ha cultivado un placer por los pequeños detalles”, la imagen mostrará cuáles son esos momentos que le causan placer a la protagonista como meter la cuchara en una *crème brûlée* o lanzar piedras al lago. En este caso la posición de la cámara está sencillamente al servicio del narrador y no intenta dar la apariencia de que el relato se cuenta por sí solo. Sucede lo mismo en el caso de las imágenes en blanco y negro que acompañan la presentación de los compañeros de Amélie en el café “Dos Molinos”. Por ejemplo, cuando el narrador señala que a Gina, una de las meseras del café, le gusta “tronar huesos”, de pronto aparece una imagen en blanco y negro en la que se ven las manos de alguien que se truenan los dedos. También cuando se presenta a Hipólito, el escritor fracasado, el narrador señala que le gusta ver toreros corneados en la televisión, a continuación la imagen en blanco y negro muestra a un torero e incluso se acompaña de una música de tipo pasodoble que alude a las corridas de toros. Estas imágenes son de tipo documental y sirven para ilustrar lo que el narrador dice, por lo que únicamente están al servicio de él. Dentro de estas *ocularizaciones cero* aparece un momento peculiar en la narración, relacionado con el estilo personal de autor del relato, pues cuando se presenta a la aeromoza Philoméne y el narrador dice que a ella le gusta “el sonido del tazón del gato en el azulejo”, a continuación el narrador dice qué le gusta al gato (escuchar historias para niños) acompañado ahora de una *ocularización interna secundaria* ligada a la mirada del animal construida por los *raccords*. La inclusión de estos singulares detalles se constituyen como parte fundamental del discurso de la instancia narrativa.

En *Amélie* también se presencian alteraciones en la coherencia focal del relato. Mientras el narrador habla de la forma de ser de la protagonista al mencionar “A veces los viernes Amélie va al cine” y en la pantalla, con una *ocularización cero*, el narrador la ve sentada en las butacas, inesperadamente ella comienza a hablarle al espectador al añadir que le gusta ver la cara de las personas en la oscuridad de la sala. Esta intervención aparece como una *focalización interna*

proveniente de la voz del mismo personaje quien de pronto se convierte también en narrador.

En el relato también se presentan *ocularizaciones* del tipo interna primaria cuando Amélie mira con sus binoculares a su vecino, Raymond Dufayel, apodado “el hombre de vidrio”, y también cuando éste mira a través de su cámara de video.

Gracias a lo anterior, se obtiene lo siguiente en cuanto al punto de vista en *Amélie*: En primer lugar el narrador sabe más que el personaje, por lo que está en su mayoría regido bajo la *focalización cero*. Cuando el narrador habla, por ejemplo, acerca de la interioridad del personaje (su pasado), va acompañado de *ocularización cero*, es una cámara a favor del narrador omnisciente. Sin embargo, cuando el narrador se adentra en la mente de Amélie (en su imaginación) los acontecimientos son mostrados a través de su mirada infantil, por lo que se identifican con la *ocularización interna secundaria*.

Debido a que en el relato se busca develar un enigma (quién es el hombre calvo que aparece en el álbum fotográfico de Nino) al espectador se le niega una parte del conocimiento en manos de Amélie, pues ella es la única que ha descifrado la adivinanza, por lo que en momentos el relato posee una *focalización externa* donde el espectador no conoce los pensamientos del personaje.

En esta película el espacio filmico también posee gran importancia para entender el relato. Se pueden encontrar espacios ligados a determinados personajes. Por ejemplo, en el departamento de Amélie predomina el colorido, en contraste con el lugar en donde vive Raymond Dufayel, un lugar oscuro, desordenado y donde se pueden ver muebles y aparatos forrados precisamente para no hacerle daño por su condición. A la hora de internarse en el espacio psicológico de la protagonista, en donde se expresa aquello que pudo haber pasado o lo que imagina que sucederá, la mayor parte de la veces comienza con la aparición de un *close-up* a su rostro, en otras es el narrador el que señala abiertamente que ella está

imaginando mientras en la imagen se combinan imágenes tipo documental, de archivo, con algunas otras creadas en blanco y negro o sepia para que también parezcan de este tipo. Algunos ejemplos se dan cuando Amélie mira en su televisión los sucesos desencadenados tras su supuesta muerte y su posterior funeral y cuando ella cita a Nino en el café “Dos Molinos” y se pregunta por qué él no ha aparecido.

En cuanto a las modalidades de expresión por parte de los personajes, se encuentra en primera instancia la *enunciación oral* a través del estilo directo puesto que los personajes se hacen cargo de su propia narración a través del diálogo. En otras ocasiones es el narrador quien se hace cargo de la narración sin cederle su voz al personaje. Al contrario de lo que sucede en *Amor eterno* la *enunciación escrita* no es predominante en este film, aunque sí se le otorga importancia a la escritura de cartas en el caso de la vecina de Amélie, Magdalena, quien le hace llegar la historia de su esposo. La *enunciación interior*, por otro lado, parece de vital importancia en este relato puesto que constantemente se hace llegar (no solamente tras el aviso del narrador omnisciente) a través de la imagen aquello que la protagonista imagina. Como personaje, ella se constituye como una mujer fantasiosa y que no le gusta enfrentarse a la realidad, vive sumergida en un mundo onírico por lo que constantemente se observa la expresión de su interior. Al no ser verbalizados como “imaginarios” se da una fusión entre los hechos de su consciencia y aquellos que sí suceden dentro de la realidad del film, aunque pueden ser distinguidos si se atiende a las características provenientes del espacio fílmico, como los cuadros parlanchines de su habitación.

4.4. El modo narrativo en Amélie y Amor eterno: peculiaridades en el relato cinematográfico de Jean-Pierre Jeunet

Como se ha visto a lo largo de este análisis, en ambas películas la presencia del narrador es máxima, él posee el control y se mueve a través del espacio y del tiempo. Jeunet no intenta hacer relatos miméticos, no pretende crear filmes fieles

a la realidad, puesto que en ellos siempre incluye elementos oníricos y fantásticos que aludan a la interioridad psíquica de sus personajes. En el caso de Amélie y Mathilde, logra involucrar al espectador al mostrarle los sueños e imaginaciones de las protagonistas, de aquí viene la notoria presencia de un eje regulador que organice el relato. Logra mostrar una figura que es capaz de desplazarse entre distintos lugares y temporalidades reales dentro del universo diegético del film y que incluso tiene dominios fuera de los límites de éste. Tal es el caso de las disonancias o alteraciones que aparecen en forma de *metalepsis* o *paralepsis* que claramente corresponden a una intencionalidad por parte del creador audiovisual, pues sirven para reafirmar el poderío de esta instancia invisible conocida como *narrador fílmico*, pero siempre a condición del desarrollo de las tramas.

Paradójicamente, a pesar de constituirse como relatos no miméticos, en ambos filmes se hace presente un aspecto interesante con la aparición constante de imágenes de archivo, o de *stock* (Ver Imagen 8 en "Anexo"), que en algunos instantes dan apariencia de documental al estar en tonalidades sepia o en blanco y negro. Se tienen, por ejemplo, al principio de *Amélie* las imágenes que hacen evidentes los nueve meses de gestación en el cuerpo desnudo de una mujer, en las cintas de video que ella graba para Dufayel o en las imágenes que dan cuenta del accidente de la princesa Diana que son transmitidas por la televisión. En *Amor eterno* se observan también, por decir algunas, cuando se menciona que Mathilde nació el 1 de enero de 1900 o cuando se indica que sus padres murieron en un accidente. Incluso Jeunet mismo filma secuencias hechas para parecer imágenes de archivo, como en la secuencia de créditos iniciales donde aparece la pequeña Amélie y que dan la apariencia de una película casera. Jeunet, entonces, incluye algunas secuencias que son tomadas de la "realidad", sobre todo en *Amor eterno* —que bien podrían asemejarse a las "vistas" de los hermanos Lumière— para otorgarles la característica de documento con una función informativa e histórica. Ya se había hablado en el primer capítulo de este trabajo sobre la importancia que Jean-Pierre Jeunet le otorga al pasado y a los conflictos históricos como la guerra. En *Amor eterno*, contextualizado en una guerra que llevó la tragedia al pueblo

francés, se entiende la necesidad de resaltar el papel del cine como “testigo ocular”, como medio para exponer hechos, narrar historias y reconstruir el pasado. Jeunet mismo asegura en una entrevista: “Yo quería contar la historia de la Primera Guerra Mundial porque se sabe muy poco. Tenemos imágenes falsas de ella a 16 cuadros por segundo, secuencias de los desfiles del Día de los Veteranos, viejitos con boinas, medallas, banderas.”¹²⁶ Así, con el uso de material de archivo (y pseudoarchivo) parece que se le otorga autenticidad histórica a una obra de ficción.

Como se pudo constatar, las películas juegan con la perspectiva en todo momento, al presentar diversos narradores y “focos” de la narración a través de los cuales se presentan los hechos, sobre todo en *Amor eterno* donde se da la necesidad de rememorar acontecimientos y completarlos a través del punto de vista de distintos personajes. Es el punto de vista, dado que se habla de un relato audiovisual, el que también se ve expresado por medio de la configuración del espacio. Por ejemplo, el hecho de que en *Amélie* los escenarios se encuentren manipulados digitalmente para eliminar *graffiti* de las paredes o colorear el cielo de azul y observar nubes en forma de animales funcionan para evitar dar el efecto de realidad del París actual, además expresa que el mundo mostrado en el film se encuentra sujeto bajo la mirada alegre e imaginativa de la protagonista. Anteriormente se había hablado de la ocasional ambigüedad temporal presente en la filmografía de Jeunet, hecho que se ve reforzado, por ejemplo, con un vestuario y maquillaje determinados para caracterizar a los personajes. En *Amélie*, cuando Nino la espera en el café “Dos Molinos” sin saber cómo luce ella físicamente, se puede ver claramente la distinción entre la mujer que un inicio Nino cree que es Amélie y ella misma tan sólo con observar el vestuario que utilizan.

¹²⁶ Liza Bear, *Jean-Pierre Jeunet, With A Distaste for War, On His Bittersweet "A Very Long Engagement"*, [en línea], 24 de noviembre del 2004, Dirección URL: <http://www.indiewire.com/article/jean-pierre-jeunet-with-a-distaste-for-war-on-his-bittersweet-a-very-long-e#> , consulta: 15 de enero del 2012.

En cuanto al punto de vista bajo el cual se observan los hechos es complejo y heterogéneo en el caso de *Amor eterno*. Los hechos están regidos bajo lo presenciado por determinados personajes a los que recurre Mathilde además de la amplitud de información proporcionada por el narrador omnisciente. Esta información es proporcionada al narratario de forma incompleta y con cada testimonio se irá conformando el rompecabezas que constituye el enigma de la investigación de Mathilde. La perspectiva en *Amélie* es menos variada, aunque es aquí en donde se observa con mayor claridad el dominio que posee el narrador en cuanto a la información, ya que puede moverse entre el pasado y el futuro de los personajes.

En cuanto a los modos de enunciación de los personajes, la verbalización de los hechos se encuentra realizada por diferentes instancias. En *Amor eterno* la narración de la historia corre por cuenta de varios personajes quienes se manifiestan por la enunciación escrita, la enunciación oral e interior. En *Amélie*, donde a la par de la historia principal se desarrollan historias secundarias, cada personaje se hace cargo de su propia historia. La enunciación predominante es de tipo oral.

PARA CONCLUIR

A lo largo de este trabajo se han observado dos casos entre las múltiples posibilidades para narrar una historia en el mundo del cine. Lo que en sus inicios consistió en un medio nuevo que buscó ser un registro de la realidad, fue paulatinamente convirtiéndose en un arte para relatar acontecimientos de forma peculiar a través del juego con el tiempo, el espacio, la perspectiva, la instancia que los guía y otros procedimientos propios del cine. Los estudiosos del cine vieron en la instancia narrativa un eje de vital importancia a la hora de configurar un relato al dar lugar a múltiples situaciones narrativas con distintos narradores y narratarios y, a su vez, se dio la posibilidad de abarcar una o varias historias dentro de un mismo relato. *Amor eterno* y *Amélie*, han podido destacar debido a la manera en que se ha sobrellevado la narratividad, por lo que han servido como ejemplos de relatos creados gracias a la experimentación de su director al encontrar una vía distinta para abordar los hechos que se cuentan sin tener que recurrir al relato lineal o a la ocultación del sujeto de la enunciación del relato.

Con el estudio de la voz, el tiempo y el modo narrativos se ha visto cómo *Amor eterno* y *Amélie* presentan una complejidad en la estructura del relato al estar conformadas, en el primer caso, por la aparición constante de diversas situaciones narrativas que dan lugar a múltiples narradores ubicados en diferentes niveles de la narración y, en el segundo caso, por un relato que explora diversas historias a lo largo del film que no necesariamente se relacionan con la trama principal.

En *Amor eterno* el origen de nuevas situaciones narrativas está sujeto a rupturas temporales y a la aparición de relatos secundarios y hasta terciarios con la manifestación de diferentes voces. Las nuevas situaciones narrativas se encuentran fuertemente ligadas a la temporalidad, a la voz que narra los hechos y, también, al sujeto focalizador. Esta forma de organizar el relato cinematográfico está también determinada por el relato literario que le precede. A partir de una novela con características epistolares, como lo es *Largo domingo de noviazgo*, se

buscó una forma de condensar la narración literaria de la obra de Japrisot y adaptarla al terreno de la cinematografía. Es por ello que la riqueza del relato de Jeunet en cuanto a las estrategias narrativas utilizadas, tiene su origen en la búsqueda por solucionar diversos aspectos contenidos en la obra literaria. *Amélie*, visto como un relato que en una primera revisión posee una complejidad menor en su estructura, explota también la movilización en la situación narrativa con la inclusión de anécdotas y el recorrido por distintas historias como un recurso para conocer al personaje. Este viaje por el interior de los personajes culmina en la necesidad de un narrador omnisciente, presente en las dos cintas, que lleve al espectador a explorar el pasado o le sugiera el porvenir, que se mueve por el espacio y el tiempo, que le da una voz a los personajes para también convertirse en narradores de sus propias historias y que, inclusive, transite y explore el mundo onírico de las protagonistas.

Al inicio de este trabajo se habló acerca de la intervención del autor del relato cinematográfico manifestado en un *narrador fílmico* que, a su vez, da pie a una narración en el terreno del texto cinematográfico. Hacer un examen de la figura del autor en el filme es una tarea previsiblemente compleja, ya que entraña años de discusión en los estudios del cine con lo que ha originado una multiplicación de enfoques. Sin embargo, es necesario detenerse en el caso del análisis del film como relato. En los estudios narratológicos se considera que el universo de la obra fílmica posee una autonomía en donde el autor queda excluido, no obstante no es posible dejar de lado las formas de manifestación que éste pueda tener en el film. Para el análisis del relato cinematográfico es también necesario tomar en cuenta el papel del autor en su texto, sobre todo si se trata de cuestiones como la enunciación cinematográfica en donde resulta casi imposible hacer a un lado la dimensión comunicacional que necesariamente lanza al análisis fuera del texto.

En este estudio para lograr entender el devenir de dos relatos fílmicos, fue necesario hacer un recorrido a través de manifestaciones públicas, críticas y recientes compendios sobre el director Jean-Pierre Jeunet con el cual pudieron

encontrarse determinadas características de su estilo. Éstas fueron identificadas claramente en dos de sus cintas gracias al análisis estructural del relato, hecho que hizo más evidente la influencia y la manifestación del autor en su texto. El análisis del relato hizo visible la presencia de una instancia declarada capaz de tomar decisiones conscientes en el terreno de lo visual, lo estilístico y lo narrativo.

Tras este análisis se pudieron observar algunas peculiaridades, tanto en *Amélie* como en *Amor eterno*, en la manera de configurar la narración que bien se relacionan con una idea del autor para la construcción de estos universos de ficción.

El uso de diversos narradores a lo largo del relato funciona para entender las diversas líneas que conlleva la historia que se presenta. Se muestra una “realidad” en la que aparecen conectados diversos personajes al destino de una sola persona, como en el caso de *Amélie*, y una conexión sugerida con la mostración de diversos puntos de vista sobre un mismo hecho, como es el caso de *Amor eterno*.

Se advierte la exteriorización de un *narrador fílmico*, representado en la voz *over* de un narrador perteneciente al universo del film que transita por distintas temporalidades y espacios gracias a sus capacidades cognitivas, sensoriales y psicológicas que, a su vez, le permiten adentrarse en los personajes. Asimismo, todo personaje es relevante para la historia y tiene la capacidad de relatar, con lo cual pueden generarse relatos metadieгéticos, plantado desde su propia visión del mundo.

Se observa, también, la utilización de recursos audiovisuales como la sobreimpresión de imágenes como recordatorio de una situación o un personaje mencionado con anterioridad, para expresar la fusión de dos voces, “realidades”, espacios o tiempos distintos en un punto del relato; la transición peculiar entre escenas como el iris; la inclusión de imágenes de archivo o pseudoarchivo para

demostrar una actitud “documentalizante”; el cambio en la tonalidad de la imagen en situaciones imaginarias o relatos metadieéticos; el anclaje de “miradas” en un objeto como las mirillas de un arma de fuego o unos binoculares vinculadas con el punto de vista de un personaje en concreto; la repetición constante de frases específicas, situaciones o relatos metadieéticos para la caracterización de un personaje o para el entendimiento de la historia.

De esta manera se advierte cómo Jeunet se ha podido caracterizar por un estilo visual –influido claramente por la publicidad, la animación y otras corrientes cinematográficas de las que él se declara admirador– que ha resultado eficaz para sobrellevar la narrativa de los filmes. El trabajo de Jeunet se destaca por su inclinación por contar historias sobre coincidencias, sus películas son el lugar ideal para la contingencia de eventos singulares que son puestos en marcha por una idea de conexión que se entrevé, por ejemplo, gracias al montaje y a la articulación de ese “tiempo rompecabezas”. En la construcción de los relatos puede observarse la introducción de una gran cantidad de personajes en un corto periodo de tiempo que, aparentemente, genera una ausencia en el desarrollo de personajes más completo. En su lugar se da la presencia de una voz *over* que otorga gran cantidad de información (fechas, lugares y hasta datos sobre la temperatura). Jeunet logra mostrar esa “realidad” que, se quiera o no, es inevitablemente múltiple y en donde cada personaje se enfrenta desde su punto de vista peculiar y bajo un tiempo subjetivo. El tiempo es en Jeunet una figura ondulante que se desplaza entre los recuerdos, los sueños, lo imaginario y el porvenir logrando construir una colección de memorias, como si de diarios personales se tratara. El fenómeno de la repetición, factor esencial del director, en donde se presentan elementos recurrentes (desde frases hasta hechos en sí mismos) que colaboran no sólo a la evolución del relato, sino también surten un efecto retórico en la construcción del discurso, como es el caso de la anáfora. Se entiende que cada elemento mencionado en este párrafo posibilita un estudio exhaustivo debido a su complejidad y no se desecha la posibilidad de analizarlos particularmente en trabajos posteriores.

Como se ha podido observar, las singularidades en el estilo de Jean-Pierre Jeunet, aparecen como elementos que coadyuvan en la construcción y estructuración narrativa. De igual forma, lo “narratológico”, considerado como lo correspondiente a la estructuración del relato, en ambas películas cobra un papel determinante al contribuir a conformar la dimensión estética y dar cuenta de las herramientas estilísticas utilizadas por el autor. Pese a que se tiene claro lo complejo que, en el terreno cinematográfico, puede resultar identificar al autor o autores reales del texto, en el caso de este trabajo la fuente autorial se consideró distinta de la realidad de la producción. De ahí aquel recorrido en el capítulo primero en donde se pudo conducir al lector por el imaginario cinematográfico del director en la construcción y el papel que tiene en sus filmes. Es por eso que, al menos en el caso de estas cintas –donde Jeunet se constituye como un creador audiovisual que ha logrado tener la libertad de poner su “sello” personal en sus filmes– se puede hacer una relación entre su estilo y lo que produce audiovisualmente

Este trabajo se ha presentado como un primer paso, una aproximación al estudio y crítica del análisis formal del relato en la cinematografía de nuestros días y su conjunción con el interés por la figura de un autor en la creación de sus filmes

Es importante precisar que lo que se ha hecho en este trabajo no es darse una idea de las intenciones reales del autor al crear estos relatos, puesto que el análisis se estaría dirigiendo hacia los caminos de la interpretación unívoca propios de la hermenéutica tradicional. Más bien lo que se ha logrado en este trabajo es entender la intervención de Jeunet en relación con las estrategias narrativas puestas en acción para configurar dos relatos fílmicos haciendo hincapié en las situaciones narrativas e historias a partir de los postulados planteados por Gérard Genette.

ANEXO



Imagen 1. Caso 1 de “Metalepsis narrativa” en *Amélie*.

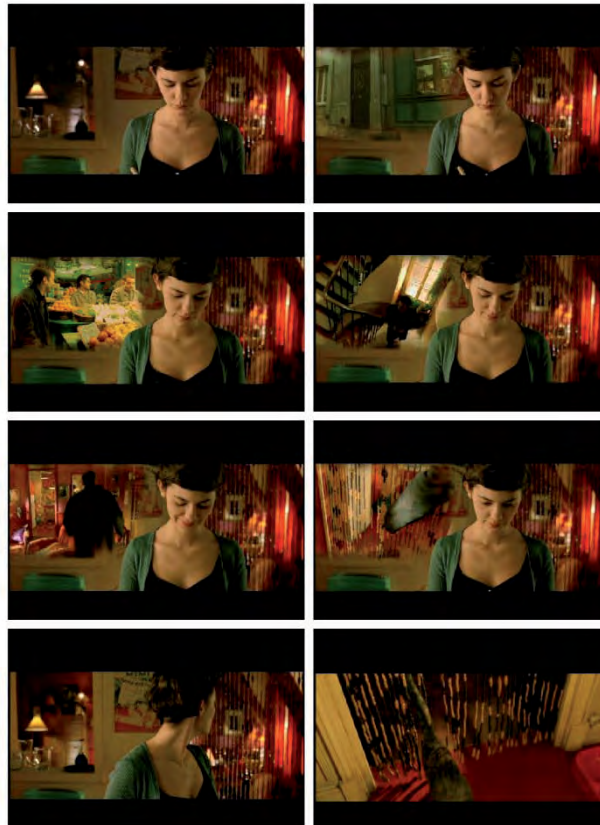


Imagen 2. Caso 2 de “Metalepsis narrativa” en *Amélie*.



Imagen 3. Sobreimpresión de imágenes en *Amor eterno*. El relato de Elodie Gordes.



Imagen 4. "Ocularización interna primaria" en *Amor eterno*. Cambio de sujeto focalizador

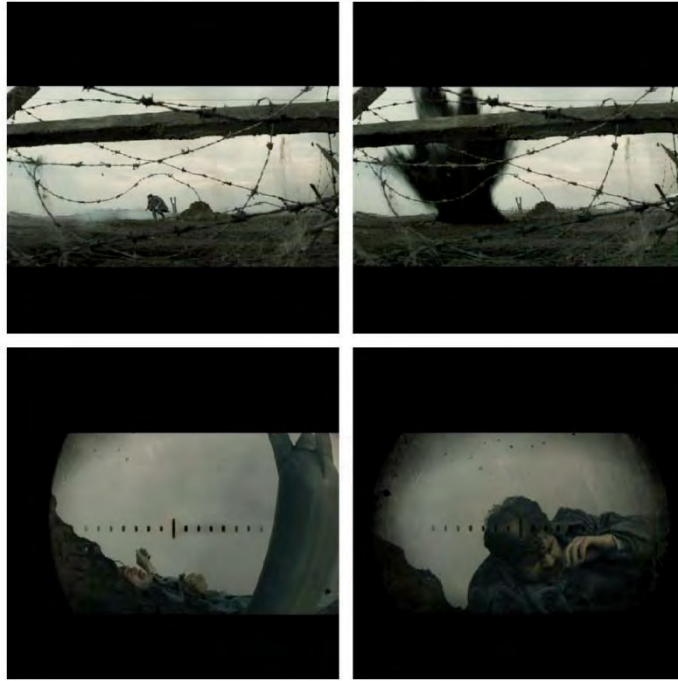


Imagen 5. “Focalización interna múltiple” en *Amor eterno*. Arriba focalización de Célestin Poux. Abajo focalización del soldado alemán.



Imagen 6. Distintos hechos durante la concepción de Amélie.



Imagen 7. "Ocularización interna secundaria". La mirada infantil de Amélie.



Imagen 8. Ejemplos de imágenes de archivo (columna izquierda) y pseudoarchivo (columna derecha) en *Amor eterno*, arriba, y *Amélie*, abajo.

* BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, Jacques. *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1996, 329 pp.
 - *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990, 311 pp.
- Austin Guy, *Contemporary French Cinema: An Introduction*, Manchester, Manchester University Press, 1996, 240 pp.
- Ayala Blanco, *El cine actual, desafío y pasión*, México, Océano, 2003, 468 pp.
 - *El cine actual: palabras clave*, México, Océano, 2005, 416 pp.
- Barthes Roland, et. al., *Análisis estructural del relato*, México, Premia, 1982, 223 pp.
- Bear, Liza, *Jean-Pierre Jeunet, With A Distaste for War, On His Bittersweet "A Very Long Engagement"*, [en línea], 24 de noviembre del 2004, Dirección URL: <http://www.indiewire.com/article/jean-pierre-jeunet-with-a-distaste-for-war-on-his-bittersweet-a-very-long-e#>, consulta: 15 de enero del 2012.
- Bejar Navarro, Raúl. *El diseño de investigación y la metodología en ciencias sociales*, México, UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Humanidades, 1992, 71 pp.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general II*, México, Siglo XXI, 1971, 218 pp.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2006, 520 pp.
- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1996, 364 pp.
- Brunetta, Gian Piero. *Nacimiento del relato cinematográfico*, Madrid, Cátedra, 1987, 141 pp.
- Canet Fernando y Josep Prósper, *Narrativa audiovisual. Estrategias y recursos*, Madrid, Editorial Síntesis, 2009, 456 pp.

- Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1993, 183 pp.
- Chatman, Seymour, *Historia y discurso: la estructura narrativa de la novela y el cine*, España, Taurus Humanidades, 1990, 298 pp.
- Didier, Lalanne Jean- Marcperon, “Un bonheur indescriptible à fabriquer”, [en línea], Francia, *Liberation.fr*, 25 de abril del 2001, Dirección URL: <http://www.liberation.fr/culture/0101371708-un-bonheur-indescriptible-a-fabriquer>, consulta 22 de febrero de 2012.
- Eaves, Hannah y Jonathan Marlow , *Jean-Pierre Jeunet: "Not interested in realist things"*, [en línea], 30 de octubre del 2006, Dirección URL: <http://www.greencine.com/article?action=view&articleID=351>, consulta: 22 de febrero de 2012.
- Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis: Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, México, Gedisa, 1984, 267 pp.
- Ezra, Elizabeth, *Jean-Pierre Jeunet*, EUA, University of Illinois Press, Serie: Contemporary Film Directors, 2008, 159 pp.
- Hernández Sampieri, Roberto. *Metodología de la investigación*, México, McGraw-Hill, 2003, 705 pp.
- Filinich, María Isabel. *La voz y la mirada. Teoría de la enunciación narrativa*, México, Plaza y Valdés, 1999, 237 pp.
- Garrido, Antonio. *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis, 2007, 302 pp.
- Gaudreault, André y Jost, François, *El relato cinematográfico*, Paidós, 1995, 172 pp.
- Genette, Gérard, *Figuras III*, Madrid, Editorial Lumen, 1972, 338 pp.
- González Requena Jesús (Compilador), *El análisis cinematográfico. Teoría y práctica del análisis de la secuencia*, Madrid, Editorial Complutense, 1995, 269 pp.
 - Francois Jost, *De la narración al autor* (“Una chica tan decente como yo”, Truffaut), pp. 133-150.

- José María Nadal, *La obertura de Apocalypse Now. Estudio narratológico* ("Apocalypse Now, Coppola), pp. 177-212.
- Japrisot, Sébastien, *Largo domingo de noviazgo*, Barcelona, Ediciones Urano, 2009, 315 pp.
- Kosík, Karel, *Dialéctica de lo concreto: estudio sobre los problemas del hombre y el mundo*, México, Grijalbo, 1976, 268 pp.
- Labarrère André Z., *Akal: Atlas del cine*, Madrid, Ediciones Akal, 2009, 687 pp.
- Laffay Albert, *Lógica del cine. Creación y espectáculo*, Barcelona, Editorial Labor, 1973, tercera edición, 170 pp.
- Lotman M. Yuri, *Estética y semiótica del cine*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, 1973, 153 pp.
- Márquez Pérez, Marcos Enrique, "Acerca del significado de las imágenes periodísticas", en María de Lourdes Romero Álvarez, coord., *Espejismos mediáticos: Ensayos sobre la construcción de la realidad periodística*, México, SITESA, FCPyS, 2009, pp. 39-56.
 - "La Gioconda en México", en María de Lourdes Romero Álvarez, coord., *Espejismos de papel: La realidad periodística*, México, FCPyS, UNAM, 2006, pp. 13-48.
- Meyer, Andrea, *INTERVIEW: The Fabulous Destiny of Jean-Pierre Jeunet*, [en línea], 2 de noviembre del 2001, Dirección URL: <http://www.indiewire.com/article/interview-the-fabulous-destiny-of-jean-pierre-jeunet>, consulta: 20 de enero de 2012.
- Neira Piñeiro, María del Rosario, *Introducción al discurso fílmico narrativo*, Madrid, Arco Libros, 2003, 319 pp.
- Paredes, Israel, "Realismo poético. 'Pinto las cosas que están detrás de las cosas.'", [en línea], España, *Miradas de cine. Revista de actualidad y análisis cinematográfico*, número 90, septiembre 2009, Dirección URL: <http://www.miradas.net/2009/09/estudios/realismo-poetico.html>, consulta: 30 de marzo de 2012.

- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI Editores, 1998, 191 pp.
- Prada Oropeza, Fernando. *El lenguaje narrativo*, Zacatecas, México, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1991, 360 pp.
- Puyal, Alfonso, *Teoría de la comunicación audiovisual*, Madrid, Editorial Fragua, 2006, 287 pp.
- Reyes Córdoba, Bladimir, *Introducción a la metodología de la investigación en las ciencias sociales*, Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana, 2003, 237 pp.
- Requena Hidalgo, Cora, "Narratividad cinematográfica", [en línea], Espéculo, número 33, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, 2006, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/narracin.html>, [consulta: 19 de abril 2011].
- Romero Álvarez, María de Lourdes, *El relato periodístico: entre la ficción y la realidad (Análisis narratológico)*, tesis de doctorado, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1995.
 - Coordinadora, *Espejismos de papel: La realidad periodística*, México, FCPyS, UNAM, 2006, 201 pp.
 - Coordinadora, *Espejismos mediáticos: Ensayos sobre la construcción de la realidad periodística*, México, SITESA, FCPyS, 2009, 157 pp.
- Sla, *Entrevista: Jean-Pierre Jeunet / Micmacs*, [en línea], 20 de junio de 2011, Dirección URL: <http://www.sosmoviers.com/2011/06/entrevista-jean-pierre-jeunet-micmacs/>, consulta: 26 de febrero de 2012.
- Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial: desde sus orígenes hasta nuestros días*, México, Siglo XXI, 1972, 828 pp.
- Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Editorial Paidós, 2000, 238 pp.
- Zavala Lauro, "Del cine clásico al moderno", [en línea], revista *Razón y palabra "Miradas desde el Margen. El Cine y sus Discursos"*, número 46,

año 10, 11 pp., Proyecto Internet del ITESM Campus Estado de México,
Coordinación: Maricruz Castro Ricalde, Agosto-septiembre de 2005,
<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>, [consulta: 10
de mayo de 2011]

Un long dimanche de fiançailles (Amor eterno; 2004)

- País: Francia, Estados Unidos
- Producción: 2003 Productions, Warner Brothers France, Tapioca Films, TF1 Films Productions, Canal+
- Productores: Bill Gerber, Jean-Marc Deschamps, Jean-Lou Monthieux, Jean-Pierre Jeunet, Francis Boespflug
- Director: Jean-Pierre Jeunet
- Guión: Jean-Pierre Jeunet, Guillaume Laurant, basada en la novela *Largo domingo de noviazgo* de Sébastien Japrisot.
- Género: Drama, misterio, romance, guerra
- Duración: 133 min.

Le fabuleux destin d'Amélie Poulain (Amélie; 2001)

- País: Francia, Alemania
- Producción: UGC Images, Victoire Productions, Tapioca Films, France 3 Cinéma, MMC Independent GMBH, Sofinergie 5, Filmstiftung, Canal+
- Productor: Claude Ossard
- Director: Jean-Pierre Jeunet
- Guión: Guillaume Laurant, Jean-Pierre Jeunet
- Género: Comedia, fantasía, romance
- Duración: 122 min.

Alien Resurrection (Alien Resurrección; 1997)

- País: Estados Unidos
- Producción: Twentieth-Century Fox, Brandywine
- Productores: Bill Badalato, Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill, Sigourney Weaver
- Director: Jean-Pierre Jeunet
- Guión: Joss Whedon

- Género: Ciencia ficción
- Duración: 104 min.

La Cité des enfants perdus (La ciudad de los niños perdidos; 1995)

- País: Francia, Alemania, España
- Producción: Lumière, StudioCanal France, France 3 Cinéma, Elias Querejeta, PC SL, Tele München, CNC
- Productor: Claude Ossard
- Directores: Jean-Pierre Jeunet, Marc Caro
- Guión: Gilles Adrien, Jean-Pierre Jeunet, Marc Caro y Guillaume Laurant
- Género: Aventura, comedia, drama, fantasía, ciencia ficción
- Duración: 112 min.

Delicatessen (1991)

- País: Francia
- Producción: CNC, StudioCanal, Constellation, U. G. C.-Hachette Première, Sofinergie, Sofinergie 2, Investimage 3, Fondation Gan.
- Productor: Claude Ossard
- Directores: Marc Caro, Jean-Pierre Jeunet
- Guión: Gilles Adrien, Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro
- Género: Comedia, drama, romance, humor negro
- Duración: 99 min.

Foutaises (1989)

- País: Francia
- Director: Jean-Pierre Jeunet
- Guión: Bruno Delbonnel, Jean-Pierre Jeunet
- Género: Comedia
- Duración: 8 min.

Le Bunker de la dernière rafale (1981)

- País: Francia
- Producción: Zootrope
- Directores: Marc Caro y Jean-Pierre
- Guión: Gilles Adrien, Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro
- Género: Ciencia ficción
- Duración: 26 min.

Le Manège (1979)

- País: Francia
- Producción: Cinématon
- Director: Jean-Pierre Jeunet
- Guión: Jean-Pierre Jeunet
- Género: Animación
- Duración: 10 min.