**TEÓRICO Nº 10**

**DOCENTE: MARÍA ROSA DEL COTO 28/05/2019**

***Tema*: *Introducción al texto de Gaudreault y Jost: nociones de punto de vista, visión, perspectiva, de acuerdo con los planteos formulados por Todorov; concepto de focalización y tipos, según Genette. Noción de ocularización. Tipos y sub-tipos de ocularización. Tipos y sub-tipos de auricularización. Imágenes mentales y focalización en el ámbito de los discursos audiovisuales.***

La clase de hoy está destinada a desarrollar los conceptos que aparecen en el texto de Gaudreault y Jost. Por un lado es un trabajo teórico, conceptual, y, por otro lado, brinda instrumentos para el abordaje de los textos audiovisuales. El trabajo de Gaudreault y Jost está centrado en cuestiones que tienen que ver con una disciplina, que ustedes relativamente conocen, que es la narratología, una disciplina que se ocupa de dar cuenta de las características que definen a un relato, esto quiere decir qué hace que un relato sea diferente de una descripción y de una argumentación. Lo que acabo de indicar no quiere decir que un relato no tenga descripción o argumentación, que no presente una descripción o que no posea una dimensión argumentativa. Sino que, de cualquier modo, igual diferenciamos lo que es un relato, lo que es una descripción y lo que es un texto que busca convencer a los enunciatarios de algo.

El texto de Gaudreault y Jost se basa en un trabajo previo de Jost en el que este autor desarrolla una serie de conceptos que son los de ocularización y de auricularización, o sea, ocularización tiene que ver con ojos y visión, y auricularización tiene que ver con lo que se oye, con cómo llega el sonido al enunciatario. Por otra parte, además de desarrollar estos conceptos, los autores van a retomar nociones que han sido abordadas por la narratología. Acá volvemos a lo que estábamos diciendo antes. La narratología se bifurca en dos grandes ramas: una que comenzó a desarrollarse de manera fuerte, ya incipientemente había trabajos previos, pero se desarrolla de manera fuerte a partir del estructuralismo que es la orientación que pone el eje en la lógica de los posibles narrativos. Podríamos decir que se centra en cuestiones que atañen al orden de la historia. ¿Cuáles son las temáticas, por ejemplo, y cuáles son los conflictos? ¿Cómo es la organización de esos elementos a nivel lógico? O sea que, básicamente, se limita a la cuestión de la historia. Y por otro lado, tenemos otra orientación dentro de narratología, que es la modal, la cual fue desarrollada entre otros por Genette. Gerard Genette es un autor al que Gaudreault y Jost van a retomar a través de tomar en consideración el concepto de focalización. Entonces, en primer lugar nos vamos a concentrar en el concepto de focalización y luego vamos a pasar a los conceptos de ocularización y auricularización que, reitero, son los que aportan Gaudreault y Jost.

Cuando Genette examina la bibliografía que se produjo respecto al relato antes de que él se dedicara al tema y se encuentra con el tratamiento de cuestiones que tienen que ver con la enunciación del relato, se enfrenta a un concepto que fue el primero que se elaboró y que, de alguna manera, se configura a finales del siglo XIX y a principios del XX, que es, según los autores, el de visión, punto de vista o perspectiva. Son denominaciones que se han presentado como sinónimos a lo largo del tiempo. Esto es algo que ustedes ya conocen de memoria, supongo, y que Todorov resume y organiza de la manera en que figura en la diapositiva referida al tema que a continuación observamos.



El autor plantea que la noción de punto de vista o de visión tiene que ver con el vínculo, con la relación que se establece entre narrador y personaje en relación con el saber. Se puede hallar tres tipos de vínculo: o el narrador sabe más que el personaje, o el narrador sabe lo mismo que el personaje, o el narrador sabe menos que el personaje. El primer caso, el narrador sabe más que el personaje, se corresponde con lo que se llama la visión desde atrás y se corresponde con el narrador que se denomina omnisciente. Esto no sólo lo habrán oído millones de veces sino que lo habrán utilizado en análisis en muchas oportunidades. ¿Qué quiere decir esto que el narrador sabe más que el personaje? Que el narrador puede dar cuenta, por lo tanto, comunicarle al narratario, en un determinado punto del desarrollo de la historia, cosas que dentro de la lógica de esa historia no son conocidas por el personaje. Un ejemplo podría ser una frase de este tipo, “cuando X se levanto ni se imaginó que ese sería el último de su vida”. Entonces ahí el narrador da cuenta que sabe más que el personaje, se adelanta temporalmente. Este tipo de narrador lo sabe todo de todos los personajes, esta es la idea. Y además, como decíamos recién, sabe cosas que cada uno de ellos no puede llegar a saber por la lógica propia “de la vida”, aunque esta sea una vida ficcional.

En el segundo caso, que se corresponde con que el narrador sabe lo mismo que el personaje, se da la visión desde adentro. En este caso, el narrador es equiciente. Esto quiere decir que sabe lo mismo, ya que *equi* significa mismo (pensemos en la palabra equidistante que significa que se está a la misma distancia). Entonces, en este caso el narrador es equiciente, sabe lo mismo que sabe el personaje. Puede meterse en su cerebro, dar cuenta de lo que el personaje siente, de lo que piensa, como así también de lo que lo afecta, tanto lo que siente corporal como mentalmente, psíquicamente.

Y por último tenemos el narrador que sabe menos que el personaje. De las tres formas esta última es la que se puso en escena más tardíamente con los escritores norteamericanos de entreguerras: uno de los representantes más importantes, al respecto, es Hemingway; en sus relatos, el narrador se define como un narrador deficiente en términos de lo que estábamos viendo. ¿Por qué sabe menos que el personaje? Porque de alguna manera el narrador aparece como si fuera un sujeto que se enfrenta a otros sujetos. Dicho de otra manera nosotros no sabemos lo que siente o piensa otro, sólo podemos presumirlo y esta presunción la podemos efectuar a partir de informaciones que nos suministra el cuerpo de nuestro interlocutor, es decir, hay marcas o pistas que va dando, que va mostrando el interlocutor y a partir de allí uno puede decir: “Parecía cansado”. En el segundo caso el narrador dirá: “Estaba cansado”. En el tercer caso dirá “parecía cansado”. Esto quiere decir que si en ese universo ficcional no “media” el discurso del personaje, diciendo que está cansado, se trata de una presuposición que realiza el narrador. Por eso éste sabe lo que le puede transmitir su propio aparato perceptivo. O sea, puede ver, puede oír, nada más, no puede meterse en la cabeza del personaje. Nos falta indicar que en este caso el narrador, es deficiente y la visión o el punto de vista es desde afuera. En el primer caso era desde atrás, en el segundo era desde adentro, en este último es desde afuera. Todos estos elementos, como verán ustedes, son posibilidades que se abren al narrador para contar una historia. Estos son elementos que forman parte de una estrategia constructiva.

Como les decía, Genette toma en consideración planteos como los que recién vimos, y los reformula, no está de acuerdo con algunas cuestiones. ¿Con qué no está de acuerdo? Con que se hable de visión o de punto de vista. Genette va a decir, si se estudian textos literarios no resulta pertinente utilizar los términos “visión”, “perspectiva” o la expresión “punto de vista” porque literalmente hablando no hay tal visión, no hay tal punto de vista, o sea, estamos usando estos términos y esa expresión en sentido metafórico. Entonces, ¿para qué vamos a usar algo que sabemos que es inexacto? Sustituyámoslo por algo que dé cuenta de una manera más perfecta de la cuestión a la cual pretendemos definir. Entonces a Genette se le ocurre usar el término focalización. Sustituye punto de vista, perspectiva, punto de vista por focalización. Otra cosa que no le parece pertinente es que se ponga en juego la noción de saber. Él dice si estamos en presencia de una instancia como lo es el narrador ―tengamos presente que el narrador no es el escritor, no es el autor, es una función que se presenta en todos los textos narrativos y es la función, precisamente, a cuyo cargo se halla la dinamización, la “entrega” del relato a los narratarios. Entonces, la función del narrador no es la de saber ―quienes saben son las personas―, el narrador es una instancia construida. Lo que atañe al narrador, su función específica es la de narrar, la de enunciar, si se quiere. Entonces él pone también entre paréntesis la cuestión de enfrentar la temática de la focalización a partir del concepto de saber. Va a hacer una distinción y va a mantener las tres clases que vimos reformuladas, pero reorganizadas en lo que denomina el relato sin focalización o que no presenta focalización o con focalización cero, por un lado, y el relato con focalización.

Para desarrollar la conceptualización de Genette acerca de la focalización pasemos a la siguiente diapositiva.



El primer gesto que el autor realiza es distinguir entre el relato focalizado y el no focalizado. El no focalizado se corresponde con el narrador omnisciente. ¿Qué quiere decir esto de relato focalizado o no focalizado? ¿Esto de foco? Si aparece en el relato, precisamente, un personaje o varios que aparecen como centros a partir de los cuales se organiza no el material, que está organizado por el narrador, pero sí la perspectiva, el punto de vista del texto. En ese caso tendremos un personaje que es el foco desde el cual se considera todo lo que hacen los otros personajes, el que da cuenta de lo que ve, de lo que oye, y de lo que piensa. Eso es cuando el relato está focalizado en un personaje. Cuando el relato no está focalizado en ningún personaje esto no se da. Pero además, dentro del relato focalizado existe una distinción entre la focalización interna y la externa; por eso les decía se mantienen los tres tipos anteriores, aunque sometidos a una revisión conceptual. El relato que presenta focalización interna se define como aquél en el que los acontecimientos parecen están filtrados por la conciencia de un personaje. Acá, como siempre, hay que resaltar el vocablo “parece”: todos los autores saben que se trata de ficciones, entonces en realidad siempre hay un narrador y, como les decía hace un rato, esto tiene que ver con una decisión estratégica que va a acarrear la configuración de presuntos efectos de sentido. Entonces observamos que la focalización interna es paralela a la visión desde adentro. Y además de hacer esta correlación, hacemos otra: el primer caso, o sea el del relato no focalizado tiene que ver con la visión desde atrás.

Por último, tenemos la focalización externa, que se correspondería con el tercer tipo planteado por Todorov, el del narrador deficiente, que, en términos de Genette, cuenta menos porque simplemente no aparecen los acontecimientos filtrados por la conciencia de ningún personaje. Hay una distancia entre el narrador y el personaje y el narrador no “puede” acceder a la consciencia de ningún personaje.

Como decía, Gaudreault y Jost aceptan esta reformulación realizada por Genette. Pero advierten que si bien están de acuerdo con lo que plantea Genette, cuando pasamos del universo de la ficción literaria al universo de la ficción audiovisual vamos a encontrar que hay focalización, pero que también existe punto de vista en un sentido literal del término. Es por eso que plantean la noción de ocularización.

Veamos la siguiente diapositiva.



El concepto de ocularización tiene que ver con “la relación que se da entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve”. A su vez, los autores van a plantear tipos de ocularización.

Ahora vamos a considerar los tipos y subtipos de ocularización. Veamos, para tal fin, la siguiente diapositiva



Acá ven que siguen más o menos la misma línea de Genette, y previamente la de Todorov, con alguna modificación importante porque no vamos a tener tres tipos sino dos tipos. Vamos a encontrarnos frente a una ocularización interna y a otra, denominada ocularización cero. En la ocularización interna el punto de vista de la cámara, el lugar desde el cual se captura la escena, que se va a presentar en la escena o el espacio presentado en un plano, coincide con el punto de vista desde el que el personaje supuestamente ve. No hay ningún secreto en esto: conociendo la noción de focalización o de visión o punto de vista uno puede hacer el paralelo perfectamente. Se trata del lugar donde se ubica la cámara, que es el lugar desde el cual, el enunciador “ve y muestra la escena” y el lugar desde el cual el enunciatario “ve la escena” o “el espacio que ha sido construido”. Y luego tenemos la ocularización cero que se define en función de que el punto de vista de la cámara no coincide con el punto de vista del personaje. En lo que sigue se explicita un poco más lo que acabo de indicar. Cuando ninguna instancia es diegética, cuando ningún personaje ve la imagen, el plano remite a un gran imaginador. En esta frase vamos a tener que detenernos para explicar algunas cosas. Primero está la noción de instancia diegética. Este adjetivo está remitiendo a diégesis. Diégesis es un término que tiene una larguísima historia, ya se lo encontraba en los trabajos de Platón y de Aristóteles. En general, en ese momento, el término diégesis significaba narración, relato, y se oponía a mimesis, por lo que se oponían épica y teatro (tragedia y comedia). Dicho de otra manera, diégesis se asimila a épica, lo que implica relato, y relato implica siempre una instancia mediadora, el narrador. En un texto épico se manifiesta el discurso indirecto, el que, a veces, se mecha con el discurso directo (cuando los personajes hablan entre sí “directamente”), mientras que en la tragedia o la comedia no existe tal mixtura, sólo se da el empleo del discurso directo, o sea, los personajes hablan no a través de un narrador que vuelca en un discurso indirecto el discurso directo de los personajes sino que se intercomunican entre ellos sin la instancia de ningún agente mediador, como lo es el narrador. Esto hizo que diegético se relacionara con la existencia del narrador. Posteriormente, apareció otro significado de diegético, uno que lo asimila a historia. Diégesis va a ser igual a aquello que se narra, no a narración, sino a la trama que se desarrolla en un relato. ¿Se entiende? Hubo un desplazamiento a lo largo de los siglos del término. Así se está usando aquí instancia diegética. Entonces si diégesis es igual a historia que se narra, la instancia diegética es igual a la instancia que corresponde al universo de la historia, o sea, a los personajes. Las instancias diegéticas son los personajes. Lo diegético es la historia, el plano diegético es el plano o el orden de la historia, los acontecimientos narrados. Entonces cuando ninguna instancia diegética, esto es, cuando ningún personaje ve la imagen, el plano remite a un gran imaginero. Gran imaginero, o gran imaginador, son otras expresiones en las que debemos detenernos.

El gran imaginador es una noción que retoman estos autores y otros autores. La expresión pertenece a un investigador de los años ’50 que se llama Albert Laffay. Este autor que no es semiólogo ni muchos menos, hacía una distinción nítida entre lo que era el director de cine y lo que era esta figura que él denomina el gran imaginador que es el constructor de imágenes. Pero no se trata del director, sino que es el equivalente del que narra a través de imágenes, ese es el gran imaginador.

La ocularización interna es más común que se dé en el filme de ficción; pero donde teóricamente no puede darse es en el documental. Teóricamente, por eso yo les dije también que hay muchos documentales que incluyen dramatizaciones, o reconstrucciones y en esos fragmentos puede aparecer la ocularización interna. El documental puro, por decirlo de alguna manera, no puede darse porque va en contra de su propia lógica.

Como verán, todo el texto de Gaudreault y Jost y, por lo tanto, la clase de hoy, gira en torno de clasificaciones, que a ustedes les van a servir para analizar textos narrativos. La intencionalidad que preside el hecho de que estos textos formen parte de nuestra bibliografía es fundamentalmente la de que les aporte herramental para el abordaje de relatos audiovisuales.

Veamos otra diapositiva.



Bueno, dentro de la ocularización interna los autores plantean dos grandes tipos: una que es la primaria y otra que es la secundaria. ¿Cuál es la diferencia fuerte entre ellas? La ocularización interna primaria se define como aquella en la que la materialidad de un cuerpo en movimiento o de un cuerpo quieto, se señala en el propio significante. Esto quiere decir que en el plano aparece la materialidad o bien de un cuerpo, o de una parte de un cuerpo, o bien de la mirada, del ojo de un personaje. Obviamente, no lo vemos a él inscripto en el plano, pero hay algunos indicios de su presencia allí. ¿Cómo se da entonces esta presencia? Como dice la diapositiva, se trata de sugerir la mirada sin mostrarla. Entonces, ni antes ni después del plano que nos atañe ―o sea, el plano inmediatamente anterior o el inmediatamente posterior a él―, se pone en escena un personaje que está mirando y luego lo que este personaje ve o, al revés, se pone en escena antes lo que ve el personaje y luego al personaje que está mirando. Se inscribe esa mirada en el significante, o sea, en el plano aparece esa mirada. Ejemplo prototípico: esos fragmentos de una película ficcional en que se muestra algo, o se mira algo, a través de un dispositivo óptico: un microscopio o un telescopio o binoculares. ¿Se entiende? El plano da idea de que hay un personaje que está mirando a través de ese dispositivo técnico. Otro caso es, por ejemplo, el de un personaje que nosotros vimos previamente y que sabemos que está borracho; pasan otras imágenes, otras escenas, y luego se presenta un plano en el que se ve todo doble y entonces el enunciatario asocia esa visión a la de ese personaje del cual ya tenemos la información de que estaba borracho. O cuando un personaje se desmaya entonces también se empieza a alejar el sonido, ese es el efecto, se ve también todo borroso como que se va perdiendo la definición de los límites de los objetos, y luego se pone la pantalla en negro; entonces, desde el punto de vista del enunciatario, ese personaje se desmayó.

Jost pone como ejemplo uno que ustedes ya conocen, pues lo vieron en Semiótica I; es un ejemplo que aparece en un trabajo de Metz en donde éste desarrollaba la relación entre sintagma y paradigma y metáfora y metonimia, se acuerdan, ¿no? No sé si las dos semióticas anteriores vieron el texto o solamente una. Igual voy a reiterar el ejemplo. El ejemplo es el de la película *M, El vampiro de Düsseldorf*. Esa película en la cual la historia que se narraba tenía como eje a un violador y asesino de niñas y precisamente el ejemplo que va a aportar el autor tiene que ver con el que trabajaba Metz. En un determinado momento del film, se ve aparecer la imagen de una nena que sale del colegio y está jugando con una pelota, mientras se desplaza por la vereda. Vemos a la niña caminando, y de repente se detiene y empieza a interactuar con una persona, un hombre, le oímos la voz, pero no lo vemos. La niña mira no hacia la cámara sino a un punto cercano a ella, pero, para Gaudreault y Jost se trata de una ocularización interna primaria. Al lado, cercana a ella hay una columna y en la columna aparece un afiche donde se indica precisamente que se dará una recompensa a quien pueda ayudar a dar información respecto al asesino de niñas y violador. Entonces, ¿qué vemos del presumible asesino? Su presencia se da a través de una huella y esa huella o ese indicio es la sombra de un sombrero. En el significante se encuentra la huella de la materialidad de un cuerpo.

En cambio, la ocularización interna secundaria se construye por raccord ― racord es la palabra que se utiliza en teoría del cine como equivalente a enlace. Tiene que ver con el montaje o la edición de las imágenes. Y acá aparece una estructura que es a la que se denomina campo / contracampo, de la que ustedes habrán oído hablar bastante, también bajo la formulación de plano/contraplano. No obstante esto, voy a describirla. Esta estructura está constituida por dos partes, y estas dos partes pueden reiterarse, pero la idea es que forman una configuración, una estructura que está construida a partir de dos planos. En un primer plano se nos muestra a un personaje que está, por decirlo rápidamente, mirando directamente a cámara, entonces uno desde el punto de vista espectatorial, como receptor, puede pensar: “bueno, aquí aparece una toma subjetiva, o para decirlo en términos de Casetti, una mirada a cámara, un gesto de interpelación fuerte, pero ocurre que se produce el corte, o sea, “viene” la segunda de las dos partes que constituyen la estructura del campo/contracampo, que nos muestra o bien a otra persona que está mirando a cámara o que nos muestra la cabeza, los hombros de otra persona, entonces nos damos cuenta de que la interacción se producía entre dos personajes, y no entre el “personaje” y el enunciatario”. La estructura campo contracampo pone en juego una interacción que se da entre personajes, no se confunde nunca con una mirada a cámara porque esa mirada no está destinada a los que siguen el relato sino a otro personaje, a “alguien” que lo está viviendo. Esa es la estructura o construcción campo/contracampo. Como ejemplo podemos recordar esos planos en que se muestra a un personaje que se acerca a una ventana. Corte. El plano siguiente es la imagen de una calle, un parque, una playa. ¿Cómo se interpretan esas imágenes? A través del funcionamiento de una estructura campo/contracampo, se entiende que la imagen de la calle, la del parque, la de la playa es la visión que el personaje que se acercaba a la ventana tiene, es lo que está viendo. Por lo tanto “vemos” lo que ese personaje en ese universo ficcional percibe visualmente. Lo importante aquí es que se da lugar a lo que se denomina subjetividad. La subjetividad es la del personaje que, debido a la construcción, pasa a ocupar el lugar de la instancia enunciativa. ¿Queda claro cuál es la diferencia entre ambos tipos de ocularización interna, entre la primaria y la secundaria? En la que nombramos en segundo término, la ocularización interna se produce por contexto, en el otro tipo, en la ocularización interna primaria, se concreta a través de que en la propia imagen queda impresa una mirada.

Pasemos a la siguiente diapositiva.



En el caso de la ocularización cero tenemos dos posibilidades: se puede dar una ocularización ligada con la enunciación no marcada y dos “sub-tipos” ligados con la enunciación marcada. A la enunciación no marcada, obviamente, se la puede asimilar al orden de la historia, pues se trata de un enunciado, que es la totalidad del film, que no presenta marcas de la enunciación, o sea que ésta está borrada. En la enunciación no marcada la cámara puede estar al margen de los personajes. O sea, que está fuera, imaginariamente, de cualquier ojo de cualquier personaje, por un lado, y también que no aparecen marcas enunciativas.

Los otros dos “sub-tipos” presentan elementos en común y elementos que los diferencian. En el primer caso, la posición o el movimiento de la cámara pueden subrayar la autonomía del narrador en relación a los personajes. Como verán, la cuestión entre la primera posibilidad que ya vimos y las dos segundas, que vamos a considerar ahora, pasa por cómo es el comportamiento del narrador. En la primera posibilidad, la enunciación, como no está marcada, no presenta marcas del sujeto narrador, simplemente. Lo que se ve es lo que hacen los personajes y la cámara no “está situada”, imaginariamente, en los ojos de ninguno de ellos.

En el primer sub-tipo de la segunda posibilidad la posición o el movimiento de la cámara pueden subrayar la autonomía del narrador en relación a los personajes. Cuando hay, por ejemplo, un zoom o un acercamiento de la cámara muy fuerte que termina en un plano detalle de algún elemento, ese movimiento de cámara, ese zoom, funciona enunciativamente de una manera fuerte porque es como que le está diciendo al enunciatario, y por lo tanto al receptor, que preste atención a ese elemento, que ese elemento aporta una información muy importante. Entonces ahí lo que vemos es que el movimiento de la cámara o el zoom revela que la cámara no está a expensas de lo que hace el personaje, la cámara no está, por ejemplo, siguiendo el movimiento que realiza un personaje. Por eso se habla de la autonomía del movimiento de la cámara respecto del personaje. Lo que, en este sub-tipo de ocularización cero, la cámara hace es un movimiento con el cual destaca la importancia de algo, como si uno señalara con el dedo algo y todo el mundo mirara hacia donde uno señala con el dedo; funciona de esa manera y por eso opera a nivel enunciativo, marcando la enunciación, si no, aunque siempre opere a nivel enunciativo, la enunciación aparece borrada, no marcada (es el caso de cuando el movimiento de la “cámara” sigue al movimiento de los personajes). El segundo sub-tipo es el caso en el que la posición de la cámara puede reivindicar una elección estilística. O sea, acá se incluye el carácter artístico del cine y la existencia de las marcas de la enunciación en el cine clásico. Esta inclusión es una muestra evidente de que, a medida que la semiótica va sumando trabajos sobre la enunciación audiovisual aparecen cuestiones de diversa índole, entre ellas las estilísticas que antes no aparecían. El segundo sub-tipo, entonces, aparece como un caso de enunciación marcada. Cuando se habla de estilo se está hablando de estilo de autor; por ejemplo, cuando, en los prácticos, vieron los ejemplos que pone Bettetini del segundo tipo de comentario, el relato comentativo, encontraron dos o tres ejemplos de obras de Hitchcock, en los que los movimientos de cámara se vinculaban con la propuesta de generación de un efecto, el de suspense, (sobre esto vamos a volver), que, como se reiteran de varias obras del cineasta, contribuyen a definir su estilo particular. Pero el estilo al que el sub-tipo de ocularización que estoy presentando alude no es sólo el de autor. Puede tratarse también del estilo de un movimiento o de una escuela, o del estilo de época. En todos esos casos se percibe que hay una “mirada” que está remitiendo a un conjunto de directores, que comparten un mismo estilo de construcción de filmes. El recurso que compromete a la ocularización no aparece, como se vio en el caso anterior, solamente para generar determinado efecto de sentido al interior del texto en que se manifiesta, sino que, independientemente de que en muchas ocasiones esté conectado con ese efecto de sentido particular, contribuye a generar otro efecto, el de indicar que la producción fílmica pertenece a un cineasta particular, es una marca de autoría, o bien a un grupo como puede ser el Dogma 95 o al grupo de la Nouvelle Vague.

Luego de trabajar el concepto de la ocularización, los autores consideran el tema de la auricularización. Previamente a la indicación de los distintos tipos los autores hacen una serie de comentarios.

La diapositiva permite que los despleguemos.



Como indiqué, lo primero que plantean Gaudreault y Jost son una serie de problemas que no se dan en relación con la imagen, pero sí que aparecen como obstáculo cuando nos enfrentamos a la idea de trabajar la noción de auricularización o directamente cuando estudiamos la banda de sonido. ¿Cuáles son esos problemas? Primero, la localización de los sonidos. Cuando se habla de esto, se habla básicamente –no sólo, pero sí básicamente–, cuando la fuente de los sonidos no aparece en el plano; cuando el sonido está en *off* o fuera de campo. Entonces hay una dificultad para ubicar dónde es el lugar en el cual se encuentra el objeto que es fuente del sonido. Hay problemas para identificarlo. En general, si está en el plano, lo identificamos porque el objeto del que procede el sonido está ubicado allí. Supongamos que la banda de sonido presenta una música y el personaje está escuchando una radio o un aparato en donde está pasando un cd. En estos casos identificamos la fuente de los sonidos, podemos dar cuenta del lugar donde procede el sonido. Pero si la fuente de él no estuviera instalada en el plano, se vería impedida la identificación del lugar donde se encuentra la fuente sonora. Con la imagen esto no se produce: siempre podemos dar cuenta, más o menos aproximadamente, del lugar desde el que se capturó la imagen que se nos muestra.

Otro de los problemas es de la individualidad de la escucha. Esto está relacionado con el caso anterior y quiere decir que cuando hay una auricularización interna, que ya vamos a ver cuándo y cómo se produce, es difícil identificar cuál es el “oído”, o sea, cuál es el personaje del que se está tomando la audición del sonido que el receptor del filme oye. Si hay dos personas ubicadas una cerca de la otra, ambas oyen más o menos lo mismo. Hay grados de intensidad, eso tendrá que ver con la menor o mayor distancia a la cual esté el objeto que produce el sonido de la persona que lo oye. Pero si hay dos personas que están una al lado de la otra, o que están muy cerca, qué diferencia puede percibirse, en lo que oye una o lo que oye la otra. Esto, por supuesto, no considera que alguna de las dos personas tenga problemas en la audición.

Y luego un problema muy importante es el de la inteligibilidad de los diálogos. En la vida diaria, atravesamos un montón de situaciones que nos instalan en lugares determinados en donde hay mucho bullicio, o una gran cantidad de ruido. Si uno está en un bar o en un restaurant, va a escuchar las conversaciones de los otros, el chocar de los vasos, el ruido de los cubiertos al cortar los alimentos, el desplazamiento de los mozos, etcétera. Pero, en nuestra vida cotidiana, el cerebro tiene la aptitud de discriminar, de diferenciar los sonidos, de prestar como más atención, poner en el lugar de “la figura”, no en el “del fondo”, aquellos sonidos que son más importantes para nosotros, aquellos que nos interesan. Si uno está conversando con otra persona, lo que nos interesa es lo que la otra persona dice, y vamos, así, a dejar “inconscientemente” a los sonido ambiente del bar, del restaurant, de la plaza, de la calle, etcétera, como ruido de fondo. Este es un mecanismo que realiza el cerebro pero, cuando esto mismo se captura a través de un micrófono, éste no tiene la capacidad del hombre para distinguir sonidos y entonces se produce un solapamiento de todos los sonidos, solapamiento que hace que, en muchos casos, se escuche más el sonido ambiente y que ese ruido ambiente tape lo que se están diciendo los personajes. Entonces en el caso en el que el sonido sea directo, que muchas veces puede darse en el cine, después ese sonido se someterá a un trabajo de filtrado que hará que permanezcan estos otros sonidos, que también están en escena, para darle verosimilitud, pero su altura de ninguna manera será un impedimento para escuchar claramente lo que los personajes están conversando, porque eso es lo importante. Hay muchas películas de Godard, por ejemplo, que trabajan con un ruido ambiente tan fuerte que no permite por momentos oír lo que hablan los personajes. Pero esto es hecho *ex profeso* para generar un efecto de sentido particular, para subrayar la incomunicación, o para mostrar la convención de la que vive el cine.

Veamos ahora la próxima diapositiva.



Como se ve, Gaudreault y Jost siguen el mismo esquema que ponían en juego para abordar la problemática de la ocularizacion; en este caso, también, hay dos tipos: una auricularización interna y una auricularización cero. La interna tiene que ver con el hecho de que el sonido se filtra por el oído de un personaje. Acá se reitera, como dije recién, la misma perspectiva que se pone en juego en la ocularización interna.

La auricularización cero se define como lo opuesto de lo que vimos recién de la auricularización interna, donde el sonido no pasa, no está retransmitido por el oído de ningún personaje. Dado que “no pasa” por ninguna instancia diegética, entonces está remitiendo al narrador implícito, o sea, al gran imaginador como, recordemos, lo llaman Metz y otros autores, entre ellos Casetti. Vamos a ver algunos ejemplos. Una cosa que les quiero indicar es que para muchos de estos trabajos que se centran en el análisis enunciativo de los discursos audiovisuales, tenemos un conjunto de ejemplos que, por razones de tiempo, a veces lo podemos dar en clase, y a veces no, pero que están en la página, bajo la rúbrica de material audiovisual o algo por el estilo, y ahí se encuentran ejemplos de los cuatro tipos de comentario de Bettetini, como así también otros que tienen que ver con distintas problemáticas.

Ahora bien, yo igual voy a dar algunos ejemplos verbalmente para que tengamos idea de qué es una auricularización interna y cuáles son sus subtipos. Por ejemplo, en aquellas películas en las cuales la historia que se cuenta es la biografía de un compositor o músico realmente existente o bien de un músico o compositor ficcional suele aparecer este tipo de auricularización, la interna. Hay una película sobre Beethoven, ustedes saben que Beethoven se fue volviendo sordo, a medida que iba envejeciendo, entonces, en un momento determinado de la trama se muestra que él está dirigiendo un concierto; se ve a los músicos que están interpretando una obra de él, pero no se oye el sonido que producen los instrumentos que ellos están tocando. El enunciatario, y luego el espectador, se da cuenta de que hay un concierto; en esa escena se está mostrando eso, pero no se percibe ningún sonido; la explicación es que hay una auricularización interna, en este caso de Beethoven y, como Beethoven es sordo, no escucha nada, por lo tanto nosotros no oímos nada. También en este mismo tipo de películas suele darse que la imagen muestre al compositor mientras está produciendo una obra. Pero, por ejemplo, no la compone en el piano o en algún otro instrumento sino que la va pensando mentalmente y transcribe las notas en el pentagrama. Vemos que el compositor realiza ese trabajo y mientras oímos las notas, o sea, la música que corresponde a las notas que él está escribiendo en el pentagrama. Así es como si estuviéramos imaginariamente en la cabeza del compositor y se estuviera traduciendo lo que él “escucha”, la composición que está produciendo. ¿Se entiende el caso? Otro ejemplo también prototípico es el de cierto modo particular de aparición auditiva del funcionamiento de la comunicación telefónica. Hay una llamada telefónica, alguien que contesta, y acá se abren como posibilidades constructivas, dos: o bien se ve a una persona que está hablando por teléfono y se oye sólo lo que ella habla. O bien, la otra posibilidad es oír también sin que haya ningún cambio de plano, sin que se pase a la persona que está hablando, obviamente, lo que la persona que está mostrada en el plano, escucha, o sea, que el espectador oye lo que el personaje oye; de modo que se oye la voz de la otra persona que está hablando por teléfono. Este es otro ejemplo prototípico de auricularización interna. Otro ejemplo es el de una película de Kieslowski –no sé si la vieron–, se llama *La doble vida de Verónica.* En esta película hay un personaje que aspira a ser novio de la protagonista, y para llamarle la atención a la chica, que era cantante de música clásica, le manda un casette donde está grabada no una composición musical, sino las palabras que el muchacho dice en un bar que está en una estación de ferrocarril, entonces se escuchan todos esos sonidos y se puede tratar de inferir, a partir de los sonidos –y como si se tratara de un film policial, por ejemplo–, dónde está el muchacho, tal como trata de hacerlo la protagonista. Recapitulemos y aludamos al ejemplo. En determinado momento de la película le llega a la chica un sobre con un casette adentro y vemos, por ocularización cero, que ella procede a abrir el sobre y se encuentra con el casette, lo pone en el dispositivo correspondiente y en ese momento se coloca los auriculares. La lógica diría que el enunciatario, y por ende el espectador, no va a oír el contenido del casette y sin embargo nosotros lo oímos, por lo tanto estamos en presencia de una auricularización interna, se produce el efecto de que el sonido que ella está escuchando es el que también nos es retransmitido. Lo que vemos es que hay un montaje, o sea, nosotros la vemos a ella cuando abre la carta, cuando se queda mirando el casette y luego cuando lo pone en la casetera y en última instancia cuando lo escucha. La ocularización que se da en este caso es la de la ocularización interna secundaria que, como dijimos, aparece cuando un personaje, por ejemplo, va acercándose a una ventana, corte, y luego lo que se supone ve desde la ventana, un paisaje determinado, la calle, etc., o sea, lo que está detrás del vidrio de la ventana. Acá también se da el montaje, pero, en este caso, permite que uno pueda entender bien de dónde proceden las palabras que se están escuchando.

Para la auricularización cero podríamos dar como ejemplo la referencia que hice al primer caso del ejemplo del teléfono. Simplemente se escucha la voz de aquel que aparece en la imagen, no de la otra persona con la cual habla y que, por supuesto, no está *in*.

Ahora bien, uno podría decir que también se pueden agregar aquí todos los sonidos que o bien no sean diegéticos o bien que lo sean pero que resultan sometidos a una operatoria que dé como resultado un destaque, un subrayado. Esto es, podrían agregarse los sonido introducidos por el narrador implícito o, para ser más precisos en realidad, por la instancia enunciadora, y que tienen que ver con índices comentativos que pueden producirse sobre la música diegética, a través de un tratamiento técnico que lo subraya ―de la misma manera que se subrayaba, por ejemplo, en el caso que nombra Bettetini de relato comentativo en los textos que presentan suspense, sobre eso también vamos a volver―. Por ejemplo, recordarán, en *Notorius*, el caso de la llave, ejemplo en el que se produce un acercamiento violento de la cámara como si se la señalara con el dedo. Así, de la misma manera se puede enfatizar un sonido diegético, se puede subrayar ese sonido. O sea que puede tratarse del sonido o bien diegético o bien extradiegético y, en este último caso ya tendría que ver con una auricularización no sé si cero, pero sí que no corresponde a ningún personaje y sí es una indicación para el receptor mediante un trabajo sobre la banda de sonido, lo que hace que allí aparezca una marca enunciativa.

Pasemos a la otra diapositiva.



Bueno, ahora volvemos a la auricularización interna y a relevar los dos tipos que los autores postulan: la primaria y la secundaria. Lo hacen de la misma manera en que lo habían hecho cuando se referían a la ocularización. Así tendremos también auricularización primaria y secundaria. En el primer caso, el de la auricularización interna primaria, el sonido remitirá a una instancia no visible cuando deformaciones, filtro, pérdida de parte de la frecuencia construyan una escucha particular. Acá podríamos traer a colación un texto, un film de una realizadora argentina que se llama Verónica Chen, y la película a la que aludimos, se llama Agua, que trata sobre varios nadadores y uno de ellos empieza a entrenarse, se prepara para una competencia determinada y entonces se muestra el entrenamiento. De tal modo, hay muchas secuencias en las cuales se ve al personaje dentro del agua y se oye lo que el personaje oye de los sonidos que se producen en el exterior y cuya fuente entonces no se muestra, sino de los sonidos que se reciben dentro del agua. Entonces, como el nadador está dentro del agua “oímos” no sólo lo que él está oyendo, sino como lo oye por la distorsión que de las ondas sonoras se produce en el agua. Podríamos plantear aquí, para hacer un poco más preciso y complejo el ejemplo, la articulación con una ocularización interna primaria; así, además de oír lo que imaginariamente oye el personaje, veríamos lo que él vería. El enunciatario, y luego el espectador, el receptor, por identificación cinematográfica primaria “estaría” dentro del cuerpo del nadador mientras éste se va deslizando en el agua; no vemos nada de él o lo vemos parcialmente, o sea, vemos simplemente el movimiento del agua al ser atravesada por el nadador, o, eventualmente, también parte de su cuerpo, (los brazos moviéndose), mientras, paralelamente, y asimismo, oímos los sonidos que proceden del exterior pero distorsionados. Así tendríamos una ocularización interna y una auricularización interna, en ambos casos, primaria. Lo que quiero decir con esto es que la ocularización interna y la auricularización interna pueden darse aisladas o juntas.

Lo que importa es la cuestión de la escucha particular que siempre tiene que estar localizada en un personaje, lo que escucha ese personaje, como en el ejemplo del agua. Siempre pasa por la categoría del personaje y la del enunciador/enunciatario.

Respecto de la auricularización interna secundaria, no hay casi diferencia de la interna primaria, ya que también se construye por montaje. En referencia a este sub-tipo podemos dar varios ejemplos. Uno podría ser el de *La doble vida de Verónica*, al que ya presentamos. También podemos considerar el caso en el que un personaje recibe una carta que en un plano anterior adyacente al que estamos comentando, estaba siendo redactada por un personajes X, y cuando ella es leída se oye la voz del personaje que la escribió. Lo que se daría a entender aquí es que el lector “oye” esa voz. El ejemplo es muy interesante porque es medio indiscernible, esto es, no se puede establecer con certeza, es como una decisión de lectura, el receptor -o mejor el analista-, toma tal decisión en función de aquella que le parezca más rica. Si ustedes ven que se puede conectar ese elemento con otros que aparecen en el film, elementos que pueden pertenecer al orden de lo temático o de lo retórico ―si el procedimiento constructivo se reitera en el film– se lo podrá leer remitiéndolo a la instancia de producción o a la figura del personaje. Lo que estamos tratando tiene que ver con la cuestión de cómo armar una hipótesis; entonces, si hay posibilidades de conectar un elemento con otros elementos que estarían operando de la misma manera que él en la película entonces los articulan y plantean la generación de un efecto de sentido. Sobre éste o alrededor de éste se formula la hipótesis. La cuestión es prestar atención, tener en cuenta lo que da “más rédito” a la lectura; lo que quiere decir que cuando uno puede conectar un elemento con otros, se lo conecta porque esas relaciones dan cuenta de la riqueza del texto y de la riqueza del análisis; si no, se da una descripción de cada elemento sin atender al funcionamiento general, esto es, sin pensar su funcionamiento en relación con el funcionamiento de los demás elementos, que pueden ser recursos técnicos, motivos, etc. Y la hipótesis puede montarse a partir de presuponer el modo de funcionamiento de un determinado recurso, o de varios recursos en la producción de sentido de un film determinado. Esto es hacer una hipótesis, es “arriesgar” –arriesgar en el sentido en que Peirce habla de abducción–, que algo se considera válido, que se considera que es así, aunque se sabe que luego el análisis puede comprobar lo planteado en la hipótesis o, en su defecto, desmentirla. Por eso es una hipótesis, no es una certeza, se la plantea como que puede llegar a ser o no. Generalmente las hipótesis cuando uno las pone en un trabajo es porque se corroboran, se confirman, pero el trabajo de investigación funciona así, planteando hipótesis que guiarán el camino de la investigación y que luego del análisis, serán corroboradas o desmentidas por él.

Otra de las cosas que trata el texto de Gaudreault y Jost es la cuestión de las imágenes mentales. Aquí los autores vuelven al tema de la imagen y luego también al de la focalización.

Veamos la próxima diapositiva.



En el caso de la lengua, están los modos verbales y los modalizadores, o sea, esos elementos que permiten indicar si lo que se dice pertenece al orden de lo real, o sea, de lo efectivamente producido o que efectivamente se está produciendo, o bien al orden del mandato, de dar una orden, entonces aparece el modo indicativo o bien el modo imperativo, por ejemplo. Pero también tenemos el modo subjuntivo, que se usa cuando aquello que se dice no puede ser sometido a la prueba de verdad (lo mismo sucede con el imperativo). Por ejemplo, un verbo modal es creer: una cosa es decir, por ejemplo, “Pedro partió”, otra cosa muy distinta es decir “creo que Pedro partió” o “Supongamos que Pedro partió”, que es otra cosa. Entonces, esto tiene que ver con la enunciación, por un lado, y vinculado con ella, toda la problemática de la modalización, que pone en juego la utilización del criterio de la verdad o la falsedad, y la cuestión de aquello a lo que se compromete el locutor a través del enunciado que profiere. Entonces en las imágenes también aparece, como dicen los autores, ciertos operadores o indicadores, podríamos decir, de modalización que nos están diciendo si ese fragmento de película en que el “enunciatario” mira al espectador pertenece al orden de lo real dentro, por supuesto, de la ficción que se lo está contando, o si es fruto de la imaginación, del deseo, del sueño, de la borrachera, del delirio del personaje. ¿Se entiende? Siempre hay indicadores que dan idea de si eso que se muestra pertenece al orden de lo que efectivamente sucede en el universo diegético o de lo que imagina, fantasea, recuerda o alucina el personaje. Entonces aquí simplemente se plantea que existen esos operadores y uno tiene que identificarlos. La cuestión no es difícil porque generalmente hay elementos que sirven para identificarlos, si no muchas veces no se entendería la película. Si uno ve que el personaje está un su cama durmiendo y todo lo que viene es medio extraño es un sueño; después suele haber un corte y vemos que se despierta sobresaltado, algo que apuntala la idea de que lo que vimos previamente es fruto del personaje, no algo que ocurrió efectivamente en el mundo diegético que se define como “real”, entendemos que tuvo una pesadilla. O, cuando el personaje mira hacia el horizonte, más allá de la cámara, mira como mirando hacia la cámara pero no a la cámara, sobrepasándola, eso “quiere decir” que lo que viene después es lo que piensa o lo que recuerda el personaje. Los *flashback* muchas veces son introducidos de esa manera. Y en el caso de ellos lo que tenemos es la presencia de un narrador delegado. Un narrador delegado es un sujeto del enunciado o sea un personaje al que el gran imaginero le “otorga” la posibilidad de contar un fragmento de lo narrado, y consiste en “reproducir” el recuerdo que, acerca de determinados acontecimientos, tiene el personaje.

Y así como aparecen imágenes de ese tipo también aparecen auricularizaciones modalizadas. Es el caso, por ejemplo, de los personajes que en vez de una alucinación visual o audiovisual, tienen una alucinación auditiva (oyen voces).

No es muy común digamos, pero a veces los textos pueden jugar con esto, o sea, actualmente no sé, pero había muchas películas hace unos años en las cuales había un personaje que quería engañar a otro, hacerle creer que estaba loco, etc., generalmente era un marido el que tramaba toda esa escena para disponer del dinero de la esposa, a la que internaba en un hospital para enfermos mentales. El malvado montaba una serie de artificios para que la persona sometida a ellos oyera ruidos que efectivamente se producían pero que después eran negados por otros personajes, con lo que se generaba gran confusión en el personaje afectado y, a veces, en el enunciatario, que no podía dilucidar rápidamente acerca de si el personaje estaba loco (los sonidos son productos de su psiquis) o cuerdo.

Pasamos a otra diapositiva.



En esta diapositiva encontramos los tipos de focalización cinematográfica. Acá lo que hacen los autores es retomar el concepto de focalización que, vimos, era planteado por Genette. Entonces, hay una focalización interna, otra externa, y otra espectatorial. Dos de ellas se van a valer de unos conceptos, unas nociones que formula Hitchcock. Ustedes sabrán que Truffaut fue un director de cine que perteneció en su momento a la *Nouvelle Vague* –como Godard–, por un lado, y, por otro, perteneció también a *Cahiers du Cinéma*, o sea, fue a la vez director, y antes de serlo, fue crítico cinematográfico. Truffaut tiene todo un libro dedicado a las conversaciones que tuvo con Hitchcock, en donde él le va preguntando distintas cosas respecto de toda la filmografía Hitchcockiana. Hitchcock formula dos nociones: una es la de sorpresa y la otra es la de suspense –es parecido a suspenso pero no es estrictamente lo mismo–. Ambas nociones están relacionadas con la cuestión del saber, con el quantuum de saber que poseen los personajes y cuánto saber se transmite al enunciatario y por ende al receptor. Entonces veamos, el primer caso, el de la sorpresa. En este caso, vamos a dar un ejemplo para ver cómo funciona, y para indicar que es el que se corresponde con la focalización interna. Supongamos que se trata de un personaje que se levanta de dormir, se lava los dientes, toma el desayuno, lee el diario, habla con los hijos, agarra el portafolios, –se pueden ir multiplicando las acciones que realiza–, luego toma las llaves de su automóvil, sale de su casa, abre la puerta del auto, pone la llave donde corresponde para prender el motor y en ese momento explota el auto con el personaje adentro. Ese es un ejemplo de la noción de sorpresa, que es un efecto. Es algo que, en líneas generales, el receptor no espera que suceda. Y este ejemplo da cuenta de que la sorpresa produce un efecto conmovedor, es shockeante respecto del espectador. Es algo que no se espera. Y, como dijimos, se corresponde con la focalización interna. Se produce cuando el relato está restringido a lo que pueda saber el personaje. Entonces el narratario, se podría denominar así, o el enunciatario, sabe lo mismo que sabe el personaje, comparten el mismo saber, poseen el mismo saber.

La focalización externa es el caso en que el narratario, o el enunciatario, y, por ende el espectador, sabe menos que el personaje. Se restringe la información también para producir determinados efectos. Hablando de Hitchcock, él siempre decía lo siguiente, más o menos, no tan textual, que no le gustaba dirigir actores, decía: “Yo no dirijo actores, dirijo espectadores”. Tenía que ver con esto de configurar la película de modo tal de generar determinados efectos en el espectador. Un caso prototípico de focalización externa es aquellas secuencias en las cuales se ve llegar un automóvil o un tren, cualquier vehículo, digamos, y entonces se ve parcialmente, muy parcialmente, a una persona que desciende, a un personaje que desciende de dicho vehículo. Entonces tenemos la información restringida podemos advertir, solamente, si se trata, por ejemplo, de un niño, o de una persona mayor, o de una mujer o de un hombre, pero no sabemos estrictamente quién es. Obviamente el personaje que baja imaginariamente del automóvil sabe quién es el que está ahí, entonces tiene mayor información que la que pueda obtener el enunciatario. Esto también puede limitarse, o sea, inmediatamente se va a saber quién es el poseedor de esos zapatos o de esas piernas o no, o puede mantenerse así durante mucho tiempo sin saberse quién es, esto es, sin que el plano lo incluya de manera más amplia. Esta es una estrategia constructiva y, por lo tanto, produce determinados efectos de sentido. El texto habla de un ejemplo clásico de la película Psicosis de Hitchcock en donde, voy a decirlo rápidamente, el personaje Bates, uno de los personajes centrales, sube unas escaleras, la cámara lo captura de atrás, el personaje sube el primer piso entra en una habitación. ¿Qué esperaríamos normalmente? Corrientemente se produciría un corte y veríamos lo que sucede en el interior de la habitación. Pues no, en el ejemplo que estamos considerando lo que hace la cámara es seguirlo y es como si este fuera el primer piso y esa fuera la puerta de la habitación donde está el personaje. La cámara da una serie de sobrevuelos, se coloca arriba, casi en el techo, y se escucha acusmáticamente (sin que se vea la fuente de la que procede el sonido) la conversación que tiene Bates con su madre. Rápidamente termina esta conversación y vemos que Bates sale de la habitación, la cámara está arriba y lo va siguiendo de la misma manera que lo hizo previamente, lo toma primero desde arriba y luego desde atrás en el proceso de ir bajando la escalera con la madre en brazos. Esto es fundamental, es también una pista. Pero acá, como ven, hay una retención de información porque, no voy a develar los secretos si ustedes no han visto la película, pero es de importancia saber con quién está hablando efectivamente Bates. Ahí entonces ex profeso se restringe la información para generar un determinado efecto que, en el caso de esa película, va a ser de sorpresa, en parte, porque de cualquier manera se van esparciendo algunos indicios, algunas pistas. Pero de cualquier manera sorprende, no la ultima escena, pues después viene la del psicólogo que habla, pero es como un agregado, a nivel de la trama.

Después tenemos la focalización espectatorial, en la que el narrador puede dar una ventaja, respecto del saber, al espectador por encima de los personajes. Este es el caso que tiene que ver con el suspense, la técnica del suspense en Hitchcock, que consiste en dar una información al enunciatario, por lo tanto al espectador, que el personaje no posee; es como si nosotros en el ejemplo de la sorpresa que dimos, se presentara una escena previa en la que el enunciatario/narratario, y, luego, el espectador, ve que viene alguien y le pone la bomba en el automóvil. En general, cuando se produce este efecto de suspense –y acá aparece la mención a un autor que vieron en Semiótica I, que es Barthes cuando habla del relato, cuando habla de las funciones catalíticas–, bueno vamos a encontrar un compilado de funciones catalíticas que se pueden ir viendo salvo, por supuesto, las escenas de la colocación de la bomba, y de la que da cuenta de ella explotando, pero todas las anteriores son catalíticas, porque están hechas para ir dilatando el momento definitorio. Las dos funciones cardinales, las fundamentales son la de colocación de la bomba y el momento en que ella explota. Todas las funciones catalíticas mantiene abierta la posibilidad de que explote o no; o de que explote pero no muera aquél a quien iba destinado el explosivo. Entonces queda la expectativa abierta.

También es prototípico de esta focalización espectatorial esos planos en los que se ve desplazarse hacia la cámara digamos, que está en plano fijo, en general, un personaje y por el costado o detrás de él aparece otro con un cuchillo o un revólver, o cualquier otro elemento amenazante (un animal, por ejemplo). Entonces ahí el espectador sabe más que el propio personaje.

Con esto terminamos la presentación del texto de Gaudreault y Jost. La próxima, Amparo se encargará de presentarles el texto de Chion sobre el sonido en el cine.