



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Análisis Narrativo Audiovisual de la temporalidad narrativa en la película Memento (2000)

Alexánder Suárez Sánchez

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Lingüística

Bogotá, Colombia

2016

Análisis Narrativo Audiovisual de la temporalidad narrativa en la película Memento (2000)

Alexánder Suárez Sánchez

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

Lingüista

Director

PhD. Fernando Alfredo Rivera Bernal

Línea de Investigación:

Semiótica y Narrativa Audiovisual

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Lingüística

Bogotá, Colombia

2016

A mis padres, mis hermanos y mi chaparrita

Nolan's theory: Our memories are not to be trusted. They're merely temporal souvenirs.

Rita Kempley (Washington Post, 2001)

Agradecimientos

Este proyecto no habría podido ser llevado a cabo, sin las precisas retroalimentaciones de mi director de trabajo de grado, el profesor Fernando Rivera. También, fueron de vital ayuda las observaciones y críticas realizadas por mis colegas, amigos y compañeros de pedaleo Julián Sanabria y Miguel Ángel Montañez. Gracias a Marcela Afanador, quien me escuchó cada vez que necesité apoyo tanto teórico como moral. Por último, gracias al cine.

Resumen

Memento constituye en buen ejemplo, pedagógico si se quiere, para analizar las anacronías temporales estudiadas en la obra de Proust por Gérard Genette. Este ensayo parte de los estudios sobre el tiempo en Paul Ricoeur para justificar el análisis de la temporalidad narrativa. Más adelante, gracias a la Narrativa Audiovisual, este trabajo encontrará su sustento teórico y metodológico. Como resultado, se tiene que los estudios sobre cine nada deben desdeñar la teoría narrativa-literaria, ya que puede acoplarse junto con la semiótica, la textolingüística, la filosofía, etc., para desarrollar teorías que nos ayuden a comprender las diferentes conceptualizaciones del tiempo en nuestra cultura hoy.

Palabras clave: Narrativa Audiovisual, anacronías, semiótica, textolingüística, narratología, cine.

Abstract

Memento constitutes a nice example, pedagogical maybe, for analyze the temporal anachrony studied in the labor of Proust by Gérard Genette. This essay begins on the studies about time in Paul Ricoeur for justify the analysis of the narrative time. Later, thanks to Audiovisual Narrative, this work will find its theoretical and methodological foundation. As results, the studies about cinema have to learn from narrative and literary's theory, because can link up with semiotics, textual linguistics, philosophy, etc., for develop the theories that help us to understand the different conceptualizations of time in our culture today.

Keywords: Audiovisual Narrative, Anachronisms, Semiotics, Text linguistics, Narratology, Cinema.

Tabla de contenido

Resumen	ix
Abstract	x
Lista de <i>Figuras</i>	1
Introducción	1
Objetivos	5
Justificación	7
Marco teórico-metodológico	9
Descripción y análisis	55
Conclusiones	72
Referencias	74

Lista de Figuras

Figura 1: Cartel promocional de Memento. [Fotografía]. Tomado de Internet Movie Data Base (IMDB) (10 de mayo de 2016), recuperado de: http://www.imdb.com/title/tt0209144/mediaindex?ref_=tt_pv_mi_sm	1
Figura 2: The Notes. [Collage]. Tomado de Internet Movie Data Base (IMDB) (10 de mayo de 2016), recuperado de: http://www.imdb.com/title/tt0209144/mediaindex?ref_=tt_pv_mi_sm	55
Figura 3. El disparo. [Fotograma]. Memento (2000).....	56
Figura 4. Hotel room. [Fotograma]. Memento (2000).....	56
Figura 5. Camino al fin. [Fotograma]. Memento (2000).	57
Figura 6. Remember Sammy Jankis. [Fotograma]. Memento (2000).	57
Figura 7. Leonard´s explanations. [Fotograma]. Memento (2000).....	58
Figura 8. Leonard´s work. [Fotograma]. Memento (2000).....	58
Figura 9. Almuerzo de Leonard y Teddy. [Fotograma]. Memento (2000).	59
Figura 10. The injection 1. [Fotograma]. Memento (2000).	60
Figura 11. El trago amargo. [Fotograma]. Memento (2000).....	60
Figura 12. The injection 2. [Fotograma]. Memento (2000).	61
Figura 13. Teddy es un mentiroso. [Fotograma]. Memento (2000).....	62
Figura 14. El umbral. [Fotograma]. Memento (2000).	63
Figura 15. El revelado. [Fotograma]. Memento (2000).	63
Figura 16. The injection 3. [Fotograma]. Memento (2000).	64
Figura 17. La motivación de Leonard. [Fotograma]. Memento (2000).....	65

Partiendo de esta relación primaria, además muy íntima, entre literatura y cine, se pueden manipular (en el sentido de materia prima) muchos de los conceptos de la narratología y aplicarlos a las formas de narrar del cine.

Esta propuesta nace de la falla teórica y metodológica en muchos libros de análisis de imagen, de análisis fílmico o de crítica cinematográfica sobre un asunto como el tiempo. Se ofrecen siempre distinciones tan simples pero tan vastas como *flashback* y *flashforward*, y hasta se limitan a hacer alusiones a que hay objetos cinematográficos más complejos en materia de tiempo como *El año pasado en Marienband* (1961) de Alain Resnais, sin proponer una distinción de categorías temporales o cómo diferenciarlas.

Debido a esta falencia, nace la Narrativa Audiovisual como disciplina, que junta a la textolingüística, a la semiótica, a la antropología, a la didáctica y pedagogía, a la filosofía, a la hermenéutica, a la semiología, al psicoanálisis, a la lingüística, etc., para interpretar lo más acertadamente posible un texto audiovisual. Esta disciplina se desarrolla, principalmente, a principios de los años 1990, específicamente en España con el libro *Narrativa Audiovisual* de Jesús García Jiménez, como respuesta a ciertas carencias conceptuales y metodológicas que vivía la semiótica de aquellos años. La Narrativa Audiovisual acoge una perspectiva estructuralista-pragmatista, ubicándose dentro de lo que Francesco Casetti denomina <teorías de campo>. Estas teorías son pragmáticas, en el sentido en que aceptan planteamientos teóricos anteriores, mientras estos no hayan sido revaluados, vengan de la disciplina que vengan. Eso quiere decir que hay una orgía de conceptos en pro de una interpretación de un objeto audiovisual.

Pero este trabajo no solo hace uso de la Narrativa Audiovisual como aparato teórico-metodológico, sino que defiende y promueve su uso dentro de los salones de clase. Dentro de las clases de los lingüistas, esta disciplina debe ser un paso obligado porque ayuda a ver en acción y en relación áreas de estudio que permanecen abstractas y aisladas. Con el

enfoque práctico que tiene la Narrativa Audiovisual, los lingüistas encontrarían una guía completísima de interpretación, tanto si se quiere ir por el lado de la semiótica, como por el de la filosofía, etc.

Para los fines de este ensayo he trabajado con *Memento* porque su configuración temporal es algo más “regular” e identificable que en la de Resnais; lo que me permite un acercamiento más pedagógico (si se me permite la palabra), para la tarea que realizaré.

Objetivos

De manera general, observar, identificar e interpretar la estructura morfológica, es decir, la manera como se construye el tiempo narrativo en la película *Memento* (2000). De manera particular, dar cuenta de las diferentes figuras o herramientas narrativas que permiten hablar de una violación a la linealidad temporal en el corpus. Además, identificar las herramientas audiovisuales que están implicadas en esa violación. Finalmente, indagar en el propósito comunicativo y estético de la transgresión temporal en la película.

Justificación

El placer de aprender es, en efecto, el primer componente del placer del texto.

Paul Ricoeur

Jesús García Jiménez hace énfasis en que el arte narrativo audiovisual depende más del discurso (del cómo) que de la historia (del qué), es decir, es más importante cómo lo cuenta en lugar de qué cuenta. Lo que es precisamente interesante en *Memento* es cómo se construye la temporalidad narrativa y este trabajo aboga por darle una interpretación a ello.

Además, las imágenes, estáticas o en movimiento, carecen de significado denotativo, lo que implica desbordar los límites de un análisis puramente perceptivo o sintagmático y darle bases más sedimentadas a la Lingüística cuando se enfrente a textos de carácter audiovisual.

Por otro lado, si bien el Departamento de Lingüística de la UNAL fue creado para documentar, estudiar y salvaguardar las lenguas indígenas, ha venido descuidando gravemente el componente comunicacional de la Lingüística, ya que no aparece nada relacionado con semióticas de la imagen. A la fecha, solamente tenemos como materia “Semiótica”, que en últimas es la punta del iceberg. De esta manera, este trabajo aboga por el rescate y mantenimiento de una academia sólida en materia de análisis de la imagen, distinto del análisis discursivo, que permita a los estudiantes enfrentarse a verdaderos textos en acción y poner a prueba las teorías.

Marco teórico-metodológico

Cuando nació el cine, quedó atrapado por la tradición aristotélica de las artes de ficción y representación: diégesis y mimesis.

Christian Metz

El camino que pretende seguir este marco teórico va desde el tiempo agustiniano y su relación con la poética aristotélica en Paul Ricoeur (2009), pasando por apuntes de narratólogos sobre el tiempo, también por la textolingüística, la semiótica, el modelo teórico de Genette (1989), para finalizar con la Narrativa Audiovisual. El propósito epistemológico de esta <sintagmática> tiene dos razones: por un lado, abarcar históricamente el sentido narrativo del tiempo, y por otro, poder aplicar un modelo pragmático en el sentido que se explicará más adelante.

De la lectura que realiza Ricoeur sobre Agustín y Aristóteles, puede concluirse que el mundo desplegado por una obra narrativa es siempre un mundo temporal, es decir, que el tiempo se hace tiempo humano “en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal” (2009, p. 39). Además, que toda especulación sobre el tiempo es “una cavilación inconclusiva a la que sólo responde la actividad narrativa” (2009, p. 43).

Ricoeur llega a esta <especulación> partiendo de la *intentio animi* y *distentio animi* agustiniana y del *mythos* (y *mimesis*) y *peripeteia* aristotélicos. Los primeros son rasgos del alma humana, mientras que los otros son características configuracionales de la tragedia y la epopeya griegas.

La *intentio* y *distentio animi* formulan, en primer lugar, una pregunta fundamental:

¿En nombre de qué afirmamos el derecho del pasado y del futuro a existir de alguna forma? Una vez más, en nombre de lo que decimos y hacemos a propósito de ellos. Pero, ¿qué decimos y hacemos a este respecto? Narramos cosas que tenemos por verdaderas y predecimos acontecimientos que suceden como los hemos anticipado (Ricoeur, 2009, p. 48).

No obstante, responde únicamente al *cómo* existe el tiempo; luego busca un emplazamiento, un *dónde*, para las cosas futuras y pasadas, en cuanto son narradas y predichas. Esto lo hace Agustín, según Ricoeur, “para llegar a situar “dentro” del alma las cualidades temporales implicadas en la narración y en la previsión” (2009, p. 49). Esas cualidades implicadas en la narración son la **memoria**, la **previsión** y la **espera**. “Pero ¿qué es recordar? Es tener una imagen del pasado. ¿Cómo es esto posible? Porque esta imagen es una huella que dejan los acontecimientos y que permanece marcada en el espíritu” (ibíd.).

El concepto de memoria es la columna vertebral del triple presente, aunque depende en igual medida de la visión y de la expectación. Ese presente de las cosas pasadas (memoria), el presente de las cosas presentes (visión) y el presente de las cosas futuras (espera o expectación) existe en cierto modo en el espíritu. La memoria existe en la medida en que dota a ciertas imágenes la capacidad de hacer referencia a cosas pasadas, son imágenes-huellas (vestigios); y las imágenes futuras permiten ver cosas futuras que “todavía no” son: “Decir que las cosas “existen ya” es afirmar que por el signo yo anuncio cosas futuras, que puedo predecirlas; así, el futuro “se dice anticipadamente” (Ricoeur, 2009, p. 50-51).

De esta manera (resumidísima, en cualquier caso), el triple presente encuentra su sustento en la imagen-huella, ya que en ella lo importante no es lo que pasa sino lo que

permanece. La *distentio animi* recibe su definición total cuando se contrasta y se activa la memoria junto con la espera y la atención¹ (Ricoeur, 2009, p. 61).

Ahora bien, respecto de Aristóteles, Ricoeur presta especial atención a la construcción de la trama (*mythos*) y a la construcción de la actividad mimética (*mimesis*). Por un lado, debe considerarse a la trama como el arte de componer las tramas, la disposición de los hechos en sistema y como representación de la acción; por otro lado, la *mimesis* es la imitación o representación en un “sentido dinámico de puesta en escena, de trasposición en obras de representación” (Ricoeur, 2009, p. 83-85). Como si fuera poco, ambos conceptos no deben tomarse por separado, sino que deben pensarse y definirse recíprocamente:

En principio, esta equivalencia excluye cualquier interpretación de la *mimesis* de Aristóteles en términos de copia, de réplica de lo idéntico. La imitación o la representación es una actividad mimética en cuanto produce algo: precisamente, la disposición de los hechos mediante la construcción de la trama. Salimos de pronto del uso platónico de la *mimesis*, tanto en su sentido metafísico como en el técnico empleado en *República III*, que opone narración “por *mimesis*” a la narración “simple” [...] Conservemos de Platón el sentido metafísico dado a la *mimesis*, en conexión con el concepto de participación, según el cual las cosas imitan a las ideas, y las obras de arte a las cosas. Mientras que la *mimesis* platónica aleja la obra de arte bastante del modelo ideal, que es su fundamento último, la de Aristóteles sólo tiene un punto de distanciamiento: el hacer humano, las artes de la composición (Ricoeur, 2009, p. 85).

¹ Aunque en realidad el enigma sobre el tiempo no queda resuelto todavía porque “lo que crea enigma es la propia estructura de la imagen [imagen anticipadora e imagen-huella], que vale unas veces como huella del pasado, otras como signo del futuro” (Ricoeur, 2009, p. 52).

Al poner ambos términos en relación con la *distentio animi* agustiniana, Ricoeur encuentra un contraste radical, debido a una dialéctica interna a la composición poética aristotélica, ya que la “invención del orden se manifiesta excluyendo cualquier característica temporal” (2009, p. 91), cuando se tiene al *mythos* como solución. De este modo, el *mythos* marca (señala) la concordancia, que se caracteriza por tres rasgos: plenitud, totalidad y extensión apropiada². Un todo tiene, según Aristóteles, principio, medio y fin. Pero algo adquiere valor de principio, medio o fin en virtud de la composición poética: “lo que define el comienzo no es la ausencia de antecedente, sino la ausencia de necesidad en la sucesión” (ibíd.). El fin es, entonces, lo que sigue a otra cosa, pero “en virtud, sea de la necesidad, sea de la probabilidad” (ibíd.). Por último, el medio es definido por la simple sucesión: “Viene después de otra cosa, y después de él viene otra cosa” (ibíd.).

Con el análisis de esta idea de “todo” se acentúa, pues, la ausencia de azar y la conformidad con las exigencias de necesidad o de probabilidad que regulan la sucesión. Ahora bien: si la sucesión puede subordinarse de este modo a alguna conexión lógica, es porque las ideas de comienzo, de medio y de fin no se toman de la experiencia: no son rasgos de la acción efectiva, sino efectos de la ordenación del poema (Ricoeur, 2009, p. 93).

De esta manera, se da la idea de que las conexiones lógicas y el comienzo, el medio y el fin de toda obra narrativa acabada dependen de la forma como se ordenen, del orden que se les imponga; y a su vez, la sucesión, esa transición, ese cambio de estadio (de la fortuna a la desgracia en la tragedia) solo puede ser temporal: “el cambio exige tiempo” (Ricoeur, 2009, p. 93).

² Nótese la relación tan estrecha que hay entre la noción de totalidad de la tragedia en Aristóteles y las discusiones sobre los límites textuales.

Ricoeur divide el análisis de la composición de la tragedia, a partir de la poética de Aristóteles, en tres partes³ (Ricoeur, 2009, p. 103-104):

Mimesis I: antes de la composición poética. Este nivel sugiere un mundo real preexistente, en el que la mimesis alcanza su dominio en la praxis como ética y en un mundo imaginario como poética. Se tiene, entonces, un estado de trasposición del campo práctico al *mythos*.

Mimesis II: la “mimesis-creación”. Tiene una función de ruptura, ya que “abre el mundo de la composición poética e instituye [...] la literalidad de la obra literaria” (ibíd.).

Mimesis III: después de la composición poética. Este nivel se refiere a que la actividad mimética “no encuentra el término buscado por su dinamismo sólo en el texto poético, sino también en el espectador o en el lector” (ibíd.).

Esta tesis se ubica en el segundo nivel de la mimesis, en el sentido en que la ciencia del texto (semiótica) “puede establecerse en la sola abstracción de *mimesis II* y puede tener en cuenta únicamente las leyes internas de la obra literaria, sin considerar el antes y el después del texto” (Ricoeur, 2009, p. 114).

Según Antonio Garrido Domínguez, en su libro *El texto narrativo* (1996), Aristóteles consideraba que lo verdaderamente específico del género narrativo eran la mimesis de acciones y la mimesis de hombres actuantes (Garrido, p.11); y para que esto se diera, se requería de *la fábula*, es decir, la separación entre el material (inerte) y su configuración artística. El ensamblaje (algo así como el montaje, en cine) de esos materiales de la fábula, deben regirse, de acuerdo a Aristóteles, por verosimilitud, necesidad (causalidad) y decoro (Garrido, 1996, p. 18). Éste último influye en todas las fases del proceso: *inventio*,

³ Esta escisión se relaciona con las dinámicas de producción, distribución y recepción textuales.

dispositio y *elocutio*, en otras palabras, el orden secuencial lógico y cronológico (fábula), el orden secuencial de los motivos (trama, que implica una reorganización del material) y el discurso, respectivamente⁴ (Garrido, 1996, p. 41).

Aquí se hace necesario precisar algunos conceptos, con el fin de evitar confusiones. Ricoeur (2009, p. 88) distingue narración en un sentido amplio y en sentido estricto. En el primero, la narración está definida como el “que” de la actividad mimética, y en el segundo, como diégesis aristotélica (que él llama posteriormente composición diegética). En Aristóteles la narración era precisamente la poesía diegética, mientras que la historia funciona como su contraejemplo y el drama se opone a la narración. (2009, p. 85).

Para Gérard Genette (1989), antes de sumergirse en un análisis narratológico es imprescindible definir *relato*, *historia* y *narración*. El primero tiene tres sentidos, uno en el que *relato* designa el enunciado narrativo, el discurso oral o escrito en el que está presente la relación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos; otro en el que *relato* designa una sucesión de hechos, reales o ficticios, que son objeto de dicho discurso y sus diversas relaciones de concatenación, oposición, repetición, etc. (1989, p. 81). Es esta definición última la que nos permite hablar de análisis del relato como “estudio de un conjunto de acciones y situaciones consideradas en sí mismas, haciendo abstracción del medio, lingüístico o de otra índole, que nos permite conocerlas” (p. 81). Y finalmente, el tercer sentido, en el que *relato* designa un acontecimiento, pero ya no el relato que se cuenta, sino el que consiste en que alguien cuente algo, “el acto de narrar tomado en sí mismo” (p. 82). De esta manera, Genette se inclina más por los sentidos 2 y 3 de *relato*, ya que según él, un análisis del discurso narrativo debe entrañar el estudio de las relaciones

⁴ En este último comentario puede observarse un claro idealismo narrativo presente en la literatura (clásica) y en el cine en forma de realismo.

entre ese discurso y los acontecimientos que relata (sentido 2), por un lado, y por otro, entre ese mismo discurso y el acto que lo produce, ya sea real o ficticio (sentido 3) (p. 83).

Del mismo modo, García Jiménez (1993, p. 176), distingue entre el discurso (audiovisual) y el relato (audiovisual). El primero es “el flujo de las imágenes, que asumen la función impropia de signos lingüísticos (no de lengua, sino de lenguaje) capaces de transmitir un mensaje y, por consiguiente, de contar una historia”; mientras que el relato audiovisual es la historia contada por el discurso icónico. Es un resultado del discurso. “El relato, en cuanto historia narrada, no sólo incluye el qué, que sería la historia, también el cómo. Si la historia aporta el contenido a la narración, el discurso aporta la expresión”.

En síntesis, para Genette, el *relato* propiamente dicho sería el significante, enunciado o texto narrativo mismo, *historia* sería el significado o contenido narrativo y *narración*⁵ al acto narrativo productor “y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce” (1989, p. 83). Esta tríada está conceptual, semiótica y discursivamente ligada:

Así, pues, historia y narración no existen para nosotros sino por mediación del relato. Pero, recíprocamente, el relato, el discurso narrativo no puede ser tal sino en la medida en que cuente una historia, sin lo cual no sería narrativo [...], y en la medida en que alguien lo profiera, sin lo cual no sería en sí mismo un discurso. Como narrativo, vive de su relación con la historia que cuenta; como discurso, vive de su relación con la narración que lo profiere (Genette, 1989, p. 84).

De esta manera, lo que estudia Genette son las relaciones entre relato e historia, entre relato y narración y entre historia y narración.

⁵ Narración, del modo en que es usada por Genette, encuentra su equivalente en la narrativa audiovisual como *diégesis*, de la manera como la interpretó Metz (1977, p. 41): la representación en sí.

Cuando García (1993) habla de la duración, explica que en ella interviene la diégesis, ya que la imagen, como huella especular de lo real, fijada tecnológicamente en un soporte material, haciéndose perdurable y manipulable, “es por ello capaz de reestructurar arbitrariamente la realidad a la que remite, re-presentándola. Aplicada a la imagen, la mimesis es diégesis” (p. 111).

A su vez, la diégesis puede ser pura o impura. Cuando es pura, el tiempo de narración y el tiempo narrado son iguales (como en los programas en directo). Cuando es impura, el tiempo de narración es mayor o menor que el tiempo narrado (García, 1993, p. 182).⁶

Metz (1974, p. 41) realiza una distribución psicoanalítica del significante cinematográfico: por un lado, las películas diegéticas o narrativo-representativas, y por otro lado, películas que no cuentan historia alguna.

En conclusión, la diégesis es un aspecto narrativo del discurso, es la historia que se cuenta (Vilches, 1997, p. 71).

Ahora bien, es fundamental mencionar que para Aristóteles existían dos tipos de narratio: una no artística, en la que se presenta una simple sucesión de acontecimientos sin implicación por parte de quien los refiere y una artística, donde los hechos se integran en el discurso del narrador, quien selecciona e impone un orden al material (Garrido, 1996, p. 19). “Artísticamente, la historia no es nada mientras el material que lo compone no pasa por la fase de la fábula⁷, esto es, el momento en que el poeta impone un orden, una

⁶ Esto se relaciona con los dos tiempos cinematográficos: la correspondencia exacta entre el tiempo que pasa (coincidencia exacta entre el tiempo de la enunciación y el tiempo del enunciado) y los sucesos que acontecen en esa porción de tiempo (no coincidencia entre el tiempo de la enunciación y el tiempo del enunciado) (Vilches, 1997, p. 88-89). Lo anterior se da porque, “generalmente, la imagen narrativa configura un discurso elíptico y por esto tiene una duración menor que la historia referente” (García, 1998, p. 182).

⁷ A este respecto Ricouer opina que *mythos* debe traducirse por <trama> ya que este término “orienta en seguida hacia su equivalente: la disposición de los hechos, cosa que no hace la traducción [...] por fábula” (2009, p. 83).

configuración, a los hechos” (Garrido, 1996, p. 28). Esto se relaciona con Cicerón, para el que existen tres posibilidades de acercamiento narrativo: 1- máximo (historia), 2- mínimo (fábula) y 3- intermedio (argumento) (Garrido, 1996, p. 20).

La narratio consiste, básicamente, en toda manipulación que el autor haga del material, ya sea en el orden de los acontecimientos, su amplificación, etc. La idea de director-autor en cine puede verse como el autor literario, en la medida en que el ensamblaje, la disposición e imposición de un orden al material, la *inventio* y la *dispositio*, entre otras, son actividades innatas, también, de la narratio cinematográfica. En este sentido, podría pensarse la narración como el significado de todo relato y el texto-obra como el significante.

Ahora bien, para Garrido Domínguez existen dos formas básicas de relato, el histórico, que atiende al dato concreto, a la realidad efectiva empíricamente verificable y el poético-literario, que “aparece como una realidad descomprometida del mundo objetivo, enmarcándose en el dominio de lo posible” (Garrido, 1996, p. 28). Traspasando lo anterior al cine, puede observarse una clara distinción entre el documental (aunque en un sentido de documental ideal, no olvidemos documentales de Chris Marker que también tienen fábula o diferentes tipos de documentales: histórico, biográfico, educativo, etc.) y el filme como obra de arte.

En este punto es importante recalcar las diferencias entre el relato y la ficción, por medio de los tres tipos básicos de modelo de mundo de Aldabalejo, en el libro de Garrido Domínguez: (p. 31)

I. La realidad efectiva. Comprende las reglas del mundo real y su contenido puede verificarse empíricamente. Se compone de textos de carácter histórico, periodístico o científico y no ficcionales.

II. Lo ficcional verosímil. Son instrucciones diferentes de la realidad efectiva, aunque semejantes a ellas. Se compone de textos de carácter realista.

III. Lo ficcional no verosímil. Son instrucciones no semejantes siquiera a la realidad efectiva y este tipo de textos existen únicamente en el ámbito mental.

Además, menciona que los tres tipos de mundos posibles no se dan necesariamente de forma aislada, sino que pueden haber imbricaciones de diferentes tipos. Por ejemplo, en *Aura* de Carlos Fuentes o con la masacre de las bananeras en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez; y en cine, con *Adele H.* (1975) de François Truffaut.

Esa relación de mundos posibles, también puede verse como un continuum que va desde lo real hasta lo irreal, pasando por lo fáctico, lo no-fáctico, lo posible, lo posible según lo necesario, lo posible según lo verosímil y lo posible según lo relativamente verosímil e imposible (Garrido, 1996, p. 35).

En lo concerniente al tiempo narrativo, Garrido Domínguez explica que no se trata de un tiempo reducible al de la naturaleza o al tiempo lingüístico, pero que de todas maneras puede estar representado dentro del relato y su fundamento o soporte es el tiempo físico (Garrido, 1996, p. 157). Más importante es, no obstante, el tiempo psicológico: “Los días tienen las mismas horas en todas partes y, sin embargo, su duración no es *sentida* de la misma manera por todos” (Garrido, 1996, p. 158).

En este punto vemos una escisión fundamental entre la narrativa literaria y la cinematográfica, que no podrá ser perdida de vista: el material de la literatura es el código lingüístico, la lengua, y de ésta se desprenden las alusiones temporales. No obstante, en cine no existe un código visual tan específico en categorías temporales como en una lengua, y por eso debe valerse de diferentes herramientas fílmicas como el *flashback* o

flashforward. Aquí es donde la tesis de este trabajo se hace explícita: sustentar la idea de que hay más de esas dos formas de anacronía en trabajos audiovisuales.

En narrativa literaria “el eje regulador del tiempo es el sujeto de la enunciación, el tiempo que se instaura cada vez que un hablante se apropia del código de la lengua para satisfacer sus necesidades comunicativas” (Garrido, 1996, p. 161); en cine, ese eje regulador sería la cámara y las imágenes móviles que muestra, aunque también hay un sujeto de la enunciación que, como narrador, personaje o etiqueta presenta lingüísticamente una temporalidad. Recuérdese el narrador en *Barry Lyndon* (1975) de Stanley Kubrick, *La pasión de Ana* (1969) de Ingmar Bergman o al inicio de *Mi tío de América* (1980) de Alain Resnais, cuando cada personaje se introduce a sí mismo. También ese tipo de narrador puede funcionar únicamente como introductor del film, para contextualizar al espectador acerca de un discurso muy particular, tal como sucede en *Los olvidados* (1950) y en *La ilusión viaja en tranvía* (1954), ambas de Luis Buñuel.

El arte en general, pero más la literatura y el cine usan el tiempo figurado, que es la imagen del tiempo creada por la ficción artística.

Se trata, pues, de un pseudo-tiempo, un tiempo semiotizado y hecho a la medida del universo artístico, aprehensible únicamente a la luz de sus propias categorías y convenciones. Éstas varían en cada período artístico -conviviendo y compitiendo dentro de él- bajo el impacto que sobre ellos ejercen los supuestos estéticos de cada corriente, escuela o género y, desde luego, las peculiares condiciones sociales e ideológicas. En el seno de cada época conviven y compiten diferentes normas estéticas (socialmente estratificadas), cada una de las cuales pone en circulación un sistema de valores peculiar, aunque sometido a la norma imperante en ese momento. (Garrido, 1996, p. 161).

Como ejemplo de lo anterior, podemos comparar los primeros años del cine clásico, Murnau, Méliés, entre otros, con los innumerables ejemplos del cine contemporáneo, donde jugar con el tiempo parece ser la regla: *Ciudadano Kane* de Orson Welles, *El año pasado en Marienband* de Resnais o *Memento* de Christopher Nolan.⁸

Por último, Garrido Domínguez presenta algunas características del tiempo narrativo (195):

- El tiempo narrativo constituye una realidad homologable con el propio de la lengua estándar.
- El tiempo narrativo no mantiene ningún vínculo con el tiempo convencional.
- No existe, a pesar de las apariencias, el tiempo narrativo; tiempo y relato de ficción son realidades incompatibles.

En *La lectura de la imagen* (1997) de Lorenzo Vilches, están presentes las categorías básicas, tanto teóricas como metodológicas, de una imagen, ya sea fotografía o cine. La consideración principal es tomar los objetos (audio) visuales como textos culturales. Estos textos son un juego de diversos componentes formales y temáticos, que obedecen a reglas y estrategias precisas. Según Vilches, los juegos textuales son realizados a través de tres componentes: (Vilches, 1997, p. 9-10)

1. La manipulación de las formas y técnicas que constituyen el universo de los productos audiovisuales por parte de un realizador intelectual o colectivo (*Autor*).

⁸ Aquí meto las manos al fuego, debido a mi total ignorancia del cine clásico. En *Le voyage dans la lune* (1902) ya habían ejemplos de elipsis y ampliaciones; mi intención es solamente mostrar que en el cine contemporáneo es más “fácil” encontrar estas figuras.

2. La puesta en escena de un producto complejo pero formalmente coherente que constituye propiamente el *Texto*.

3. Finalmente, su recepción activa por un destinatario individual o colectivo al que llamamos *Lector* modelo.

En pocas palabras, es un proceso de producción, transmisión y recepción de los textos, como se define en textolingüística, y puede relacionarse con la separación que realiza Gerard Genette entre *historia* (significado, material temático), *relato* (significante o texto) y narración (proceso a través del cual el material recibe una determinada forma en el marco textual) (Garrido, 1996, p. 40). El texto funciona, además, en un juego comunicativo, en el que es definido como producto acabado, y por esto deben tenerse dos puntos de vista en todo análisis de un texto fílmico: el de la situación comunicativa, cuyo estudio es de una competencia pragmática y una porción textual que viene estudiada por la semántica (Vilches, 1997, p. 10).

Para la semiótica en general, el objeto de estudio es el signo, pero el valor del signo está determinado por su entorno, “y ese valor -que no es otra cosa que su significación- está colocado dentro de un contexto. Este valor es el significado del signo en un texto.” (Vilches, 1997, p. 30). Es decir, que la unidad pertinente en semiótica (desde una óptica pragmática) no es ni el signo ni la palabra, sino el texto, ya que, según Vilches la propia noción de signo resulta inoperante para la semiótica porque en el caso de las imágenes, el semiótico se encuentra con bloques macroscópicos, o sea *Textos* (1997, p. 31).

En este sentido, decidí aplicarle a Memento una función delimitativa de carácter textual, como corpus de análisis, es decir, un filme-texto. Esto exige definir texto, sus partes y características relevantes aquí. De esta manera, el texto puede definirse como una unidad del lenguaje en uso, como un evento comunicativo que contribuye al discurso

(Beaugrande, 2002), - diferente de Texto- y como un acontecimiento de la interacción entre seres humanos, que se ubica en un nivel supraoracional y que, de acuerdo a Bernárdez (1982), tiene carácter comunicativo (que comunica), pragmático (contextual) y estructurado (organización interna). García (1993) define texto como un “conjunto finito y analizable de signos concretos, que constituyen el discurso y transforman a la historia (abstracción) en relato” (p. 200). Otros autores añaden características semántico-sintácticas e ideológicas.

Álvarez (2001) menciona la característica de *textura*, de la que se desprenden dos redes semánticas, por un lado las que refieren al contexto, como registro o estilo y por otro lado las que se dan dentro del texto, como la cohesión, la coherencia, la intencionalidad, la aceptabilidad, la informatividad, la hipertextualidad, el género y la intertextualidad.

En primer lugar, para precisar el concepto de texto, Beaugrande (2002) discrimina entre texto y Texto acomodándolos a su proyecto dialéctico entre teoría y práctica. El primero, texto, lo define como un evento comunicativo que contribuye al discurso, este sería el texto “práctico”. Y el segundo, Texto, es una unidad del lenguaje producida por un evento discursivo y que es sostenida en el discurso, este sería el más “teórico”. Lo que los diferencia es que Texto es una unidad abstracta, supraoracional, creada como objeto de análisis por los científicos sociales. Por esto se sostiene en el discurso, que es otra categoría abstracta. En cambio, el texto son las realizaciones “tangibles” o “plausibles” de la comunicación. Podría hacerse una analogía entre texto y Texto, equiparándolas dentro de sus características de [+concreto] y [+abstracto] con habla y lengua.

Tal vez, el más complejo de los elementos textuales sea la cohesión, y a su vez, el más importante. Para que exista cohesión en un texto se requiere que sus partes estén conectadas semánticamente por objetos sintácticos, “de modo que si puede decirse que las frases o cláusulas están conectadas es porque sus proposiciones subyacentes lo están” (Álvarez, 2001). Es decir, que a partir de las relaciones entre dichos objetos se crea el

“sentido” del texto. De esto dependerá que el texto sea comprensible y que se puedan hallar conexiones entre sus partes. De aquí se extrae la idea de que *Memento* tiene cohesión, es decir, que hay conexiones entre sus partes, (falta decir cómo), que un texto con una narración temporal no lineal no es incomprensible, simplemente tiene una estructuración discursiva distinta. Por ejemplo, así como un libro puede subdividirse en tomos, éstos en capítulos, luego en párrafos, en oraciones, etc.; una película puede a su vez subdividirse en partes (I, II y III como *El padrino*), éstas en escenas, luego en secuencias, en planos, en fotogramas, etc. La forma como comúnmente se nos presenta un fenómeno audiovisual y su calidad cinematográfica dependen de la textura (los elementos nominados anteriormente), y la cohesión sería, en este caso, cómo se pasa de un encuadre a otro y la manera como se apropia el director de la angulación, la profundidad, el zoom, entre otros, para hacer que funcione. Ese vínculo semántico que crea la cohesión puede ir hacia atrás (anáfora) o hacia adelante (catáfora). Sin embargo, esto no solo vale para el lenguaje verbal literario. Piénsese que una película, como *El padrino* (1972) nos presenta anáforas, relaciones semánticas que adquieren sentido en el momento en que se relacionan con las anteriores, por eso son hacia atrás; o como *Memento* (2000), que nos presenta escenas anafórica y catafóricamente.

Dentro del repertorio lingüístico existen elementos que nos ayudan a consolidar la cohesión: los llamados conectores lógicos o proposicionales. Explicativos, causales, condicionales, concesivos, comparativos, sucesivos, restrictivos, etc., son comodines cohesivos en el lenguaje verbal. En los filmes, por ejemplo, el fundido encadenado es usado, normalmente, para no mostrar algo que el espectador debe suponer o porque pasa una cantidad de tiempo indeterminado entre antes y después del fundido, como sucede en las primeras escenas de *The stagecoach* (1939) de John Ford; mientras que el corte se usa para no detener la acción, como en *High noon* (1952) de Fred Zinnemann.

La otra característica “macro” de los textos, junto a la cohesión, es la coherencia. Ésta depende de la cohesión entre los elementos del texto, sus lazos y relaciones que permiten leerlo como un todo. De esta manera, la cohesión transita por lo microtextual y la coherencia por lo macrotextual. Así, el texto, el texto-imagen, el texto-film excluyen la pura multiplicación de elementos separados o la suma de fenómenos independientes; lo más relevante es su unidad, es decir, la *coherencia*.

La coherencia textual en la imagen es una propiedad semántico-perceptiva del texto y permite la interpretación (la actualización por parte del destinatario) de una expresión con respecto a un contenido, de una secuencia de imágenes en relación con su significado. La coherencia no es solamente un principio de identificación semántica (qué se ve), sino que tiene también una función de distribución coordinada de la información visual en el nivel de la expresión (Vilches, 1997, p. 34).

Añadido a esto, la coherencia textual no podría ser entendida sin la competencia discursiva del lector en la imagen (Vilches, 1997, p. 34). Una coherencia cinematográfica depende de las estructuras narrativas macrotextuales: personajes, lugares, movimiento, acciones que se muestren.

Esas propiedades micro y macroestructurales configuran lo superestructural del texto, entendido aquí como el género textual. Si bien un género, por ejemplo el literario, tiene una estructura, prefiero hablar de *estructuración*, como un proceso dinámico. La tragedia griega y la shakesperiana podrían hacer parte del género dramático, pero no tienen la misma estructura; socio-cultural e históricamente han cambiado drásticamente sus características. Lo mismo pasa con la novela, la poesía, la pintura, los filmes, etc.

Ahora bien, la intertextualidad es una relación que se establece entre dos textos; suponemos que esto sucede gracias a la coherencia y a otros elementos semánticos. Así, la

intertextualidad puede suceder entre una conversación y un poema o entre un libro y una película. Por último, la aceptabilidad y la informatividad no nos parecen intrínsecas al texto y dependen de otros factores: contexto, cotexto, norma, información conocida o no conocida, relevante o no relevante, etc.

Teniendo en cuenta lo anterior, se entiende que el texto también es un elemento que requiere de un estudio integrado; dado en varias disciplinas que mantienen el concepto de texto como entidad de investigación. Este enfoque interdisciplinar toma en cuenta, además, la utilización de la lengua y la comunicación tal y como se analizan en distintas ciencias. La interacción que emerge de aquí se fundamenta en que su manifestación sólo es a través de textos (que no sólo se remite al lenguaje escrito).

Al hacer uso del concepto de texto, complementado anteriormente, es relevante mencionar los niveles productivos del texto visual discernidos por Vilches (1997, p. 35-39) del siguiente modo:

1. Nivel de producción material de la imagen: este nivel trata de la manipulación de los materiales visuales como colores, tonos, líneas y formas todavía no significantes. En este punto no existe todavía una forma concreta de lectura.
2. Elementos diferenciales de la expresión: aquí pueden estudiarse trazos diseñados con los elementos del primer nivel como el punto, la línea, el círculo, el triángulo. En cine, este nivel sería el de las angulaciones o movimientos mecánicos de la cámara. “Aquí pueden analizarse [...] modificaciones estables de formas reconocibles aunque incompletas; es decir, anteriores a la coherencia que confiere la unidad textual.” (p. 36).

3. Niveles sintagmáticos: se refiere a operaciones complejas pero separables. En el lenguaje audiovisual, se trata de la tipología de montajes como recursos enciclopédicos o diversos tipos de perspectiva espacial.
4. Bloques sintagmáticos con función textual: se trata de las diversas formas narrativas de un filme que dependen de la cronología temporal, relaciones de duración entre la cámara y el acontecimiento, enfoques o puntos de vista, etc., en otras palabras, se trata del concatenamiento de sucesos estudiados separadamente.
5. Niveles intertextuales: trata de cómo un texto se relaciona con otros textos, el contexto, etc. Este nivel “funciona como una gramática definida en el momento en que el lector debe desambiguar el mensaje del - o de los- textos que tiene delante de sí” (p. 37).
6. El mecanismo del tópico: contiene especialmente los mecanismos de coherencia, tanto productivos como interpretativos. Aquí, Vilches define tópico desde el campo textual, funcionando como mecanismo de reproducción y desde el campo discursivo como el trabajo interpretativo por parte del destinatario.
7. El género como mecanismo macrotextual: en este nivel se ponen en juego las grandes estructuras textuales y discursivas especialmente; es una actualización de una gran superficie de textos visuales caracterizados por un género determinado. “El género funciona como dispositivo de actualización independiente de la superficie textual donde aparece” (p. 38).
8. Tipología de géneros: trata de los mecanismos de funcionamiento social de la comunicación de masas. “En este nivel deberían estudiarse los diversos aspectos de la estrategia comunicativa de los géneros: los sistemas de producción económicos, ideológicos, estéticos, los condicionamientos políticos (la censura, por ejemplo), geográficos, tecnológicos.” (p. 39).

Como síntesis de los ocho niveles anteriores, podría decirse que Vilches considera la imagen como un texto, como una unidad discursiva superior a una cadena de proposiciones visuales aisladas y que se manifiesta como un todo estructurado e indivisible de significación que puede ser actualizado por un lector o destinatario.

Los niveles tres y cuatro principalmente, funcionan como herramienta metodológica en relación con la temporalidad narrativa, ya que en cine se configura un “tiempo” cinematográfico a partir de la interacción entre pequeñas porciones de historia que ordenadas de cierta manera dan la idea de una diégesis.

Por lo tanto, este estudio se enfoca en esa unión de porciones sintagmáticas o secuencias cinematográficas, que sean temporalmente relevantes, haciendo uso de los niveles cinco y seis como herramienta teórica.

Mientras la secuencialidad tiene que ver, fundamentalmente, con la coherencia textual visual, la temporalidad se relaciona estrechamente con el elemento discursivo, con la competencia del lector (porque ésta se realiza a través de una performance diacrónica). Las nociones teóricas de secuencialidad y temporalidad son necesarias para la construcción teórica de la noción de texto visual (Vilches, 1997, p. 72).

La secuencia cinematográfica necesariamente está articulada plano por plano y estos a su vez por fotogramas, que serán usados como ejemplo cuando convenga. El plano es la unidad mínima de significado de una secuencia, que no es percibido en el nivel pragmático del espectador y es por esto que nos centramos en la secuencia. No obstante su propia

definición, limitación y posibilidades expresivas no dan cuenta del concepto de secuencia y se hace indispensable definirlo a partir de su unidad mínima: el plano⁹.

Vilches (1997, p. 76) propone definir al plano semióticamente, de acuerdo a una separación en tres niveles de la imagen fílmica:

- a) Sustancia de la expresión: está formada por diversas materias de expresión específica, principalmente auditivas y visuales.
- b) Forma de la expresión: la imagen fílmica corresponde a elementos figurativos que el cine impone a los siguientes significantes:
 - i) El encuadre: que es básicamente el *marco*, el espacio plano ocupado por ciertas figuras. Se halla en una cadena de sucesión que puede:
 - 1) dejar fijo el espacio encuadrado o movilizarlo, o ambos alternativamente;
 - 2) dejar fijas las figuras en el cuadro o animarlas con ciertos movimientos, o ambos alternativamente.
- c) Combinatoria de planos: las imágenes fílmicas pueden superponerse en el espacio y en el tiempo, o bien sucederse como eslabones encadenándose en un orden lineal determinado.

En este punto hay que tener en cuenta que la representación ideológica de un filme puede planearse desde la muestra u ocultamiento de la articulación plano a plano, es decir, del *raccord*. También, que hay dos maneras de concebir al plano dentro de la secuencia:

⁹ No hago una especificación del concepto de “escena” ni trabajo con ella porque sus límites son grandes y difusos: las narrativas de la imagen, en general, son representacionales o escénicas ya que, de acuerdo a García (1993) el cine narra los acontecimientos de una historia representándolos, aunque su puesta en escena no sea propiamente teatral; “la puesta en escena fílmica decide el contenido del plano, que es una unidad de espacio temporalizado” (p. 188).

(Vilches, 1997, p. 78) la secuencial, que funciona por simple asociación de planos, y la secuencia donde los planos no son intercambiables.

Una asociación por encadenamientos, se subordina al principio de no-conmutabilidad, que se formula como una de las reglas para producir macroestructuras narrativas (Vilches, 1997, p. 78). Vilches toma un ejemplo de Chateau (1978) en el que una serie de secuencias se dan en un orden preciso. Dentro de cada secuencia hay posibilidades de conmutación, es decir, que un plano se intercambie con otro sin alterar el sentido: “hay unas reglas que imponen restricciones a las secuencias lineales en función de la ley narrativa” (Vilches, 1997, p. 79). Sin embargo, más adelante menciona que teóricamente es posible transgredir ese orden, conmutar sin que se piense que ha sido un error técnico; más bien, que probablemente “nos encontramos frente a un filme <diferente>” (Vilches, 1997, p. 79).

Es decir, el espectador recurre (en caso de comprobar que no existe un simple error de tipo técnico), a su competencia de género por la cual infiere que la secuencia narrativa tiene su coherencia basada en la lógica de las acciones y que, si hay ruptura de la coherencia no hay *inadecuación* o incoherencia textual sino *otro tipo de coherencia* (Vilches, 1997, p. 80).

De esta manera, están presentes en el film dos lógicas: la de las acciones y la del discurso fílmico.

Pero ahí no acaba el tema de la secuencialidad fílmica, ya que debe tener en cuenta tres reglas icónico sintácticas, o como las nombra Vilches (1997, p. 87) *isotopías de la expresión fílmica*:

- a) Una coherencia espacial que viene dada por la puesta en escena (dentro del plano) y su relación con las reglas del montaje (fuera del plano), que no

necesita de una unidad espacial prefílmica y física; es decir, que una secuencia que conste de dos planos no tiene por qué obedecer a la unidad física de representación sino sólo a una unidad de montaje.

b) Es necesario que en la alternancia de planos no sólo existan dos unidades paralelas, sino que cada uno de los actantes debe realizar acciones que lo transformen en personaje que cumple funciones narrativas que se interaccionan entre ellas según el criterio espacial de a).

c) “La unidad secuencial no es coherente si no se da relación entre el espacio y el tiempo de la narración. Dos planos filmados en lugares diferentes no pueden formar una unidad inteligible si no existe la simultaneidad temporal” (p. 87).

Los elementos micro y macrotextuales de un filme, como la secuencia, dependen del montaje, ya que es el elemento que define al discurso fílmico como <lenguaje>, somete a la imagen a la ley de la secuencialidad, a la tensión psicológica y a la progresión dramática. Además, decide el modo en que el discurso construye el relato (lineal, inversa, paralela o alternadamente) (García, 1993, p. 200).

Finalmente hemos llegado a la coherencia temporal.

De acuerdo a Vilches (1997, p. 88-92), la imagen en movimiento no puede ser concebida sin el cambio y sin el tiempo. Cambio se refiere a la sucesión de imágenes y sin este no hay tiempo. En este sentido, cinematográficamente existen tres tiempos: primero, cuando existe coincidencia entre el tiempo de la enunciación y el tiempo del enunciado, es decir, que el tiempo de la historia narrada coincide con la expresión fílmica descartando toda alteración temporal, como en *High noon* (1950) de Fred Zinnemann. Y segundo, cuando no hay coincidencia entre el tiempo de la enunciación y el tiempo del enunciado, o

sea, que el tiempo de la historia no coincide con la forma temporal en que ésta se expresa, ya sea por las anacronías presentadas o por las herramientas cinematográficas de aceleración (o dilatación) del movimiento, como en toda *Koyaanisqatsi* (1982) de Godfrey Reggio. Por último, la detención del fotograma, un congelamiento total de la narrativa visual, como sucede en *Ascenseur pour l'Echafaud* (Ascensor para el cadalso) (1957) de Louis Malle, cuando examinan detenidamente unas fotografías, o en *Trainspotting* (1996) de Danny Boyle, cuando congelan la imagen al comienzo de la presentación de cada personaje.

En síntesis, dentro de la narrativa audiovisual pueden leerse, a partir de la manipulación temporal cinematográfica, <figuras retóricas>, es decir, herramientas fílmicas, como el *flashback*, el *flashforward*, la aceleración o la dilatación, que adquieren una funcionalidad especial en un momento dado en una película. Es el caso de la elipsis, para la cual Vilches tiene un comentario especial, aunque opino que se da exactamente para otras figuras:

...si el cine utiliza la elipsis por razones de economía narrativa de funcionalidad en el montaje, la figura retórica no se da verdaderamente hasta que se suprime un fragmento visual *necesario* y no superfluo ni inútil para la comunicación o la significación del filme. La elipsis, como figura retórica en el filme, no es sólo la supresión de elementos gramaticales o sintácticos, éstos son también semánticos. Es decir, para que haya elipsis, como efecto intencionadamente comunicativo y no sólo de tipo gramatical, es necesario que cualquier reducción de la información en el plano de la expresión tenga un efecto en el plano del contenido. (Vilches, 92)

Vale la pena recuperar una nota anterior de García, en la que explicaba que la imagen narrativa, de hecho, configura un discurso elíptico y por esto es frecuente que tenga una

duración menor que la historia referente (1998, p. 182). A esto, añade García que las elipsis tienen tres avales, tres razones de existir:

- a) De índole lingüística: se seleccionan significantes icónicos, datos de referencia.
- b) De índole dramática: con el fin de ocultar instantes decisivos de la acción.
- c) De índole cultural: con fines éticos, ideológicos, políticos, religiosos, sociales, etc. para omitir determinadas acciones o acontecimientos.

En cine, el corte se asocia generalmente a la elipsis. Pero el corte no es la elipsis sino su mera manifestación material. La elipsis es una discontinuidad¹⁰ narrativa de los significantes, que a su vez, como conexión discontinua de los significantes, conlleva una continuidad de significados; mientras que el corte afecta a los meros significantes (García, 1998, p. 182).

García (1998) hace referencia también al montaje elíptico, que se atiene a una lógica temporal, aunque trata de administrarlo rigurosamente; el montaje elíptico lleva necesariamente una economía de tiempo y espacio. Contrario al elíptico, hay un montaje intemporal en el que la imagen discursiva se aparta de la lógica del tiempo (p. 182).

Ahora bien, algunas figuras retóricas, dentro de los estudios narratológicos sobre la temporalidad narrativa, están maravillosamente desarrollados por Gérard Genette en su libro *Figuras III* (1989). Basándose en Todorov (1996), Genette presenta los problemas del relato en tres macrocategorías:

¹⁰ Discontinuidad entre el tiempo del discurso y el tiempo de la historia (García, 1998, p. 182).

1. *Tiempo*: En esta categoría se expresa la relación entre el tiempo de la historia y el del discurso. Lo que se estudia aquí son las infidelidades respecto del orden cronológico de los acontecimientos y sobre las relaciones de concatenación, alternancia o engarce.

2. *Aspecto*: Esta categoría se refiere a la manera como percibe la historia el narrador, en otras palabras, el punto de vista narrativo.

3. *Modo*: Quiere decir, el tipo de discurso utilizado por el narrador. Trata los problemas de <distancia> en función de la oposición entre *showing* (<representación>), y *telling* (<narración>), “como un resurgimiento de las categorías platónicas de *mimesis* (imitación perfecta) y de *diégesis* (relato puro)...” (Genette, 1989, p. 85).

Serán, pues, la macrocategoría de *Tiempo* y las infidelidades a las que hace referencia Genette (Orden, Duración y Frecuencia) las que determinen el curso teórico-metodológico de este estudio.

Para empezar a hablar del tiempo del relato, Genette acude a Metz¹¹:

El relato es una secuencia dos veces temporal...: hay el tiempo de la cosa-contada y el tiempo del relato (tiempo del significado y tiempo del significante). Esta dualidad no es sólo lo que hace posibles todas las distorsiones temporales cuya observación en los relatos constituye una trivialidad; más fundamentalmente nos invita a comprobar que una de las funciones del relato es la de transformar un tiempo en otro tiempo (1989, p. 89).

¹¹ Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en cine* (1968).

García (1993) opina que el tiempo es una categoría del discurso, es un concepto ordenador del discurso, determina la aparición de la narratividad y diferencia el relato del *descripto*. En esa medida, el tiempo narrativo es una convención. Para estudiar el tiempo narrativo hay que <seguir> una historia y “comprender los acontecimientos en la medida en que muestran una dirección particular” (p. 380-381). Esa **dirección** de los acontecimientos está determinada en el relato por su estructura temporal (ibíd.).

A su vez, el tiempo narrativo tiene un **flujo** temporal, que no es otra cosa que el cambio que se da en la materia prima, es decir, un espejismo de la mente, una ruptura. “La tipología del tiempo representado o significado por la imagen en función de la continuidad/discontinuidad del flujo permite establecer la relación entre tiempo y ritmo en el discurso narrativo” (García, 1993, p. 382).

Esto se debe a que hay una duración cronológica y una duración psicológica. Esta última “es tan variable como sus “lectores” en cada relato y depende de sus condiciones pragmáticas y de la voluntad estética y estilística de los autores”, es decir, depende de la **magnitud** de la ruptura. También, el tiempo narrativo está determinado por su aceleración o dilatación, o sea, por su **velocidad** (García, 1993, p. 383 - 384).

Por último, hay otro fenómeno temporal que estructura al relato: **frecuencia**. García la presenta en cuatro tipos (1993, p. 189- 191):

1. Singularidad: es propia de las narrativas de la imagen estática o pretecnológica, no secuencial.
2. La múltiple singularidad: se presenta cuando diversos significantes del discurso representan un mismo momento de la historia, o cuando “un solo significante discursivo abarca diversos momentos diferentes de la historia” (ibíd.).

3. La iteratividad: se refiere a repeticiones y variaciones de un motivo fundamental.
4. La repetitividad: cuando existen “varias representaciones discursivas que se refieren a un mismo momento de la historia” (ibíd.).

A lo anterior se añade que los relatos se actualizan en el tiempo de la lectura. La cinematografía, diferente a otros tipos de texto, exige una lectura sincrónica, es decir, el lector lee el texto a medida que éste se muestra; la lectura cinematográfica exige (parafraseando a Genette) una mirada cuyo recorrido está impuesto por la sucesión de las imágenes. Añade luego, “el texto narrativo, como cualquier otro texto, no tiene otra temporalidad que la que recibe, metonímicamente, de su propia lectura.” (Genette, 1989, p. 90).

Al leer un texto cinematográfico, lo más importante es el cambio, la sucesión y por lo tanto el tiempo. Las <infidelidades> o alteraciones del orden temporal cronológico que se presentan en un objeto-film particular son miradas a través de las *Anacronías*. Según Genette, para estudiar adecuadamente el orden temporal de un relato, lo que debe hacerse es:

...confrontar el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de esos mismos acontecimientos o segmentos temporales en la historia, en la medida en que va explícitamente indicado por el propio relato o se puede inferir de tal o cual indicio indirecto. (Genette, 1989, p. 91).

Considero, de la misma manera que Genette, que las anacronías narrativas implícitamente postulan la existencia de un <grado cero> “que sería un estado de perfecta coincidencia temporal entre el relato y la historia” (Genette, 1989, p. 92), puramente

hipotético. No hay que olvidar, sin embargo, que la poesía aristotélica rechazaba la narración de caracteres subordinado a la narración de hechos intrigantes o interesantes para la trama trágica.

Las anacronías narrativas pueden definirse como diferentes formas de discordancia entre el orden de la historia y el orden del relato. Las anacronías temporales narrativas pueden ir hacia atrás en el curso natural de la historia (retrospección, <flashback>) o hacia adelante (anticipación, <flashforward>). No obstante, Genette sugiere evitar el empleo de esos términos ya que pueden suscitar connotaciones psicológicas “que evocan espontáneamente fenómenos subjetivos” (Genette, 1989, p. 35), y en su lugar usar el término *prolepsis* para referirse a cualquier maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior y *analepsis*¹² a “toda evocación posterior donde nos encontramos, reservando el término general de *anacronía* para designar todas las formas de discordancia entre los dos órdenes temporales, que, como veremos, no se reducen enteramente a la analepsis y la prolepsis” (Genette, 1989, p. 95).

Se tiene entonces que, analepsis y prolepsis constituyen los dos tipos de anacronías temporales dentro de cualquier relato. Las características de estas anacronías dependen de qué tan <lejos> o qué <tanto> hayan ido o abarcado, es decir, su *alcance* y su *amplitud*. En otras palabras, el alcance se refiere a la distancia temporal que puede orientarse más o menos lejos del momento <presente> “es decir, del momento en que se ha interrumpido el relato para hacerle sitio” (Genette, 1989, p. 103) y la amplitud se refiere al tamaño o “duración de historia más o menos larga” (Genette, 1989, p. 103). En palabras de Garrido (1996):

¹² “Ambos procedimientos [...] se enmarcarán dentro de lo que Barthes denomina *distorsiones* y *expansiones*: el relato disloca y distancia acontecimientos que deberían aparecer dentro de la misma secuencia. La contigüidad de unidades discontinuas imprime al relato una *estructura de fuga*, que sólo el poder integrador del sentido permite neutralizar”. (Garrido, 1996, p. 168).

Con el primer término (alcance) se designa el salto temporal de la anacronía, la distancia que media entre el momento en que se encuentra el relato primero y el punto al que se retrotrae o se anticipa la subversión del orden [...] mientras que la amplitud es el período cubierto por la anacronía... (p. 168).

Específicamente, las analepsis se subdividen en externas e internas. Las externas son las que no corren el riesgo de interferir con el relato primero “pues su misión es la de completarlo aclarando al lector tal o cual <antecedente>” (Genette, 1989, p. 104); el alcance de las analepsis externas se remonta a un momento anterior al del punto de partida de ese relato (Garrido, 1996, p. 168). Por otro lado, existe la categoría de analepsis mixta, un tipo de analepsis externa, que está determinada por la amplitud y sucede cuando la analepsis externa se prolonga hasta alcanzar y superar el punto de partida del primer relato. Las analepsis mixtas se dividen en parciales: cuando una retrospección acaba en elipsis sin juntarse con el relato primero; y completas, cuando la analepsis enlaza con el relato primero, “sin evolución de continuidad entre los dos segmentos de la historia” (Genette, 1989, p. 115-116).

[La analepsis mixta parcial] sirve únicamente para aportar al lector una información aislada, necesaria para la comprensión de un elemento preciso de la acción; [la completa], vinculada a la práctica del comienzo *in medias res*, pretende recuperar la totalidad del <antecedente> narrativo; constituye generalmente una parte importante del relato y a veces incluso [...] presenta lo esencial de él y el relato primero hace de desenlace anticipado. (Genette, 1989, p. 116)

El campo temporal de las analepsis internas va incluido en el del relato primero y presentan un riesgo evidente de redundancia o colisión (Genette, 1989, p. 105). Las

analepsis internas, a su vez, se subdividen en heterodiegéticas y homodiegéticas. Las primeras son relativas a una línea de historia y, por tanto, un contenido diegético diferente del relato primero: no lo <inquieta>. Las analepsis internas homodiegéticas son relativas a la misma línea de acción que el relato primero y su “riesgo de interferencia es evidente e incluso inevitable aparentemente” (Genette, 1989, p. 106). Este tipo de analepsis se divide en tres tipos:

a) Analepsis completivas o remisiones, que son segmentos retrospectivos que vienen a llenar después una laguna anterior al relato: se llaman elipsis cuando se silencia un segmento temporal o se presenta una falla en la continuidad (elisión de un segmento diacrónico) y se llaman paralipsis cuando se omiten elementos constitutivos de una situación, en un principio abarcado por el relato (un miembro de la familia, una ruptura sentimental, etc.) (Genette, 1989, p. 106-110; Garrido, 1996, p. 169).

b) Analepsis-elipsis iterativas, que son relativas no a una sola fracción de tiempo transcurrido, como en la completiva, sino a varias fracciones consideradas semejantes y en cierto modo repetitivas (Genette, 1989, p. 108).

Pero no siempre la analepsis interna tiene como objetivo la recuperación de un hecho singular, sino que en ocasiones remiten a acontecimientos o segmentos temporales semejantes. Así, la mención de un hecho - por ejemplo, ir al cine un sábado determinado- puede interpretarse como sintomático de algo que es habitual en el personaje (Garrido, 1996, p. 169).

c) Analepsis repetitivas o evocaciones, que se tratan de no librarnos de la redundancia “pues en ellas el relato vuelve abierta, explícitamente a veces, sobre

sus propios pasos” (Genette, 1989, p. 109); en otras palabras, se encuentran analepsis repetitivas cuando el relato vuelve sobre sí mismo de modo explícito y alude a su propio pasado (Garrido, 1996, p. 169).

Ahora bien, nos dice Genette que las *prolepsis* (anticipaciones) son mucho menos frecuentes en la tradición occidental que las analepsis, aunque las tres grandes epopeyas antiguas, la *Ilíada*, la *Odisea* y la *Eneida*, comienzan por un sumario anticipado (*in medias res*, en la *Ilíada* por ejemplo) que Todorov llama <intriga de predestinación> (1989, p. 121). Este tipo de intriga está presente en *Memento* cada vez que se presenta un cambio de secuencia.

Otra característica es que los relatos en primera persona se prestan mejor para las anticipaciones “por su propio carácter retrospectivo declarado” (Genette, 1989, p. 121). Sin embargo, para el cine parece ser que esta característica no encuentra propiamente un lugar. Piénsese en filmes en primera persona como *Chinatown* (1974) de Polanski o *Enter the void* (2009) de Noé, que no hacen uso de las anticipaciones¹³; lo que convierte a *Memento* en una pieza aún más interesante.

Así como las analepsis, las prolepsis se dividen en internas y externas. Hay que tener en cuenta que el límite del campo temporal (podría pensarse en los límites textuales) del relato está marcado por la última escena no proléptica (Genette, 1989, p. 122). Las prolepsis internas representan el mismo riesgo que las analepsis del mismo tipo, es decir, interferir con el relato primero, “el posible doble empleo entre el relato primero y el que asume el segmento proléptico” (Genette, 1989, p. 124). Por esto, se clasifican de igual manera: homodiegéticas y heterodiegéticas. Genette no hace especificación alguna de las prolepsis heterodiegéticas ya que su riesgo de interferencia es nulo. Las homodiegéticas por

¹³ Aunque sí de analepsis en la de Gaspar Noé.

su parte se dividen en completivas, llenan por adelantado una laguna ulterior; iterativas, que remiten a la cuestión de la *frecuencia* (del mismo modo que en las analepsis); y repetitivas, que por adelantado duplican, por poco que sea, un segmento narrativo por venir, remiten por adelantado un acontecimiento que más adelante se contará con detalle, es decir, desempeñan una función de *anuncio*, es apenas una alusión (Genette, 1989, p. 124-126).

Particularmente, las prolepsis homodiegéticas iterativas tienen una actitud característica, que consiste, con ocasión de una *primera vez*. Según Genette, estas prolepsis señalan, en el caso proustiano,

un sentimiento más bien nostálgico de lo que Vladimir Jankélévitch llamó una vez la <primultimidad> de la primera vez, en la medida misma en que se experimenta intensamente su valor inaugural, es al mismo tiempo y siempre (ya) una última vez, aunque sólo sea porque es para siempre la última en haber sido la primera y después de ella, inevitablemente, comienza el reino de la repetición y el hábito.

La función, entonces, de esta iteración es mencionar una sola vez un acontecimiento que posteriormente se convertirá en hábito. Es decir, la anticipación de la primera vez “asume un valor paradigmático respecto de la serie posterior de actividades idénticas (marcadas por la huella profunda que deja en el interior la primera vez que se ejecuta un hecho o se vive una situación) (Garrido, 1996, p 175).

Por otro lado, las prolepsis externas funcionan a manera de epílogo únicamente: “sirven para conducir hasta su término lógico tal o cual línea de acción” (Genette, 1989, p. 122). A propósito de la amplitud de las prolepsis, Genette realiza también la distinción entre *parciales* y *completas*. Las completas tienen la cualidad de prolongarse en el tiempo de la historia hasta el <desenlace> (para las prolepsis internas) o hasta el propio momento

narrativo (para las prolepsis externas o mixtas). Las parciales se caracterizan únicamente por ser interrumpidas con tanta libertad como se las había iniciado (Genette, 1989, p. 130).

Genette añade que las prolepsis en general son una señal de impaciencia narrativa (1989, p. 125), aunque esto parece ser, más bien, una de sus posibilidades y no una característica intrínseca de las anticipaciones. En cine, es necesario que el espectador encuentre en el relato los indicios que le permitan distinguir las prolepsis del deseo imaginario o del sueño de los personajes (García, 1993, p. 391). “El futuro narrado no es un por-venir presentido o adivinado, sino un por-traer en el que la imagen invierte y traiciona las leyes del devenir” (ibíd., p. 390-391).

Por último, las *acronías* son un tipo especial de figura, ya que constituyen una anacronía que está privada de toda relación temporal, su contenido referencial no tiene fecha ni edad. Esto implica que el analista no puede definir el estatuto específico de su temporalidad (Genette, 1989, p. 136).

Las secuencias anacrónicas, en la narrativa de la imagen fílmica, han ido acompañada tradicionalmente de diversos procedimientos (García, 1993, p. 394):

- a) Referencia textual explícita
- b) Anacronía en el vestuario
- c) Calendario
- d) Travelling hacia adelante
- e) Fundido-encadenado
- f) Detención repentina de la acción
- g) Alteración del color

Hasta este punto, he expuesto los conceptos básicos que determinan los derroteros teóricos de una parte de mi estudio en lo que acaece al tiempo narrativo, principalmente, desde una perspectiva narrativo-literaria. Había llamado antes la atención sobre la falta de una <teoría> que permita al analista enfrentarse a un texto audiovisual con herramientas <mejores>; no obstante, existe un planteamiento teórico que funciona, en este caso, como punto de quiebre, entre la Lingüística textual, la Semiótica y la Semiótica del Film por un lado, y de la Retórica, la Narratología y la poética por otro: la *Narrativa Audiovisual*.

En su libro, *Narrativa Audiovisual* (1993) Jesús García Jiménez expone las bases de una <nueva> disciplina, llamada Narrativa Audiovisual, que se vale de las corrientes anteriormente mencionadas, incluidas otras, para llegar a un nivel de intensidad de lectura que permita una reflexión ordenada y un análisis intelectual y metódico¹⁴ (1993, p. 8)

De acuerdo a García Jiménez (1993), la Narrativa Audiovisual se define como la facultad que tienen las imágenes visuales y sonoras para relacionarse con otras y de esta manera configurar textos cuyo significado son las historias. Sus subcategorías serían la narrativa fílmica, radiofónica, televisiva, etc., ya que cada acepción “remite a un sistema semiótico que impone consideraciones específicas para el análisis y construcción de los textos narrativos” (p. 13) de las cuales, por supuesto, la Narrativa fílmica es mi objeto específico de interés.

La Narrativa Audiovisual propende por un ordenamiento sistemático de los conocimientos, procesos y mecanismos que expliquen y describan la narratividad, la forma y el funcionamiento de la imagen visual y acústica; distinta de la narratología, que se ocupa exclusivamente de análisis semióticos de raíz lingüística sin tener en cuenta los problemas

¹⁴ Llegar a este nivel de profundidad incrementaría el placer en la lectura de un relato, según el propio García (ibíd.).

suscitados por la pragmática y la poética narrativa, dos dimensiones fundamentales de la Narrativa Audiovisual (García, 1993, p. 14).

Las principales condiciones de la Narrativa Audiovisual son establecer un saber intelectual, documentado y fundamentado teóricamente, por oposición a un puro conocimiento sensitivo-perceptivo; un saber intrínseco, demostrado, opuesto a un conocimiento de fe; y un saber abierto y tentativo, por oposición a un conocimiento cerrado y terminado (García, 1993, p. 15-16)

Como disciplina, la Narrativa Audiovisual se organiza en cinco grandes partes:

1. Morfología narrativa (García, 1993, p. 16-27)

La morfología narrativa se ocupa de estudiar la estructura, los patrones o uniformidades observables de un relato en su conjunto. En la estructura del relato se distinguen el contenido y la expresión, cada una con su forma y su sustancia.

La forma del contenido sería la historia: acontecimientos, acción, personajes, espacio y tiempo; mientras que la sustancia del contenido es el modo y conceptualización de esos elementos en el código particular de un autor.

La forma de la expresión se refiere al sistema semiótico en particular de cada relato: cine, radio, tv, etc.; mientras que la sustancia de la expresión “es la naturaleza material de los significantes que configuran el discurso narrativo” (ibíd.): voz, música, imagen gráfica, fotogramática, etc.

El nivel morfológico, en un análisis de un discurso narrativo audiovisual, nos permite pensar a la imagen y al sonido, en cuanto significantes discursivos y signos de la secuencialidad narrativa, capaces de exhibir “tres propiedades fundamentales, que los

acreditan como capaces de conformar un relato: el orden, la duración y la frecuencia” (ibíd.).

La morfología narrativa (al igual que la taxonomía, por su parte) debe dar cuenta del carácter selectivo y diferencial de los elementos del sistema, y los discrimina, en primer lugar, en los que se implican obligatoriamente, es decir, los que están implicados “hasta el punto de que su desaparición comportaría inevitablemente la desaparición del propio sistema” (ibíd.): la imagen y el sonido en la narrativa audiovisual. En segundo lugar, los factores de implicación optativa muestran gran riqueza y maleabilidad, ya que sus factores integrantes tienen un menor grado de compromiso en su implicación, es decir, responden a operaciones estratégicas asignadas por el autor al discurso narrativo: espacio y tiempo en relación con el personaje, con la acción o si el discurso estribará en la palabra, en la imagen visual, en la música, etc.

Para la morfología narrativa es indispensable distinguir en el sistema narrativo tres tipos de códigos o niveles:

- Lingüístico: en este nivel la significación es denotativa y equivale a *representación*.
- Retórico (semiótico): en este nivel la significación es connotativa, es decir, depende del concepto del autor sin que altere el referente de la imagen.
- Genérico (de los “géneros narrativos”): en este nivel la significación se atiene a pautas o patrones determinados por la cultura.

También es tarea del nivel morfológico dar cuenta del proceso conceptual y configuracional del relato. El proceso conceptual puede describirse fenomenológicamente: operación audiovisual, sucesiva, configuracional, reflexiva, teleológica, perspectiva, irónica

y didáctica, es decir, una descripción pensada a partir de un fenómeno (el cinematográfico) y las operaciones necesarias para su interpretación. Puede describirse el proceso conceptual, además, poéticamente mediante los siguientes pasos: la idea, la *story-line*, la sinopsis, el tratamiento, la estructura el guion literario y el guion técnico; o sea, describir desde partes pequeñas sin especificación alguna, como describir la <idea> del filme, hasta los más mínimos detalles técnicos (ibíd.).

En este punto es importante hacer énfasis en la estructura de la descripción poética, ya que se refiere a la estructura narrativa y a la estructura dramática. Según García (ibíd.), la estructura narrativa tiene diversos tipos, de los cuales su elemento característico es la **secuencia**:

- Lineal simple: cuando el relato se muestra fiel al tiempo cronológico.

Stagecoach (1939) de John Ford .

- Lineal intercalada: a pesar de ser lineal, en el relato se intercalan secuencias que discurren de algún modo en la historia. *Pasado el meridiano* (1966) José María Arzuaga.

- “In medias res”: sucede cuando un autor da inicio a su relato en un momento avanzado de la acción. *The English Patient* (1996) de Anthony Minghella.

- Paralela: si un autor hace intervenir a dos o más líneas narrativas proporcionadamente importantes y sin conexiones aparentes entre sí. *Crash* (2004) de Paul Haggis.

- Inclusiva: si unas historias contienen a otras. *Satyricon* (1968) de Federico Fellini.

- De inversión temporal: si el relato en su desarrollo se muestra infiel al tiempo cronológico. *Memento* (2000) Chistopher Nolan.

●De contrapunto: cuando varias historias confluyen en un mismo hilo narrativo. *American Graffiti* (1972) de George Lucas.

En cambio, la estructura dramática aborda la representación de las acciones nucleares o principales y satélites o secundarias y su unidad resulta del ordenamiento, subordinación e interrelación de las acciones. Da razón de esa unidad orgánica del relato y del proceso dramático en su conjunto, y además, se encarga de graduar y acomodar “la participación y tensión emocional del espectador a las exigencias de sus tres etapas básicas: el planteamiento, el nudo (y el clímax) y el desenlace (acción final o resolutive) (ibíd.).

Los verdaderos goznes o herrajes dramáticos sobre los que giran los cambios de situación o de grado funcional de las acciones son los llamados *plot-points*, denominados por Hulke “puntos clímax”. Los *plot-points* marcan el paso estructural de un simple “hecho” a un verdadero “acontecimiento” narrativo (ibíd.).

El proceso configuracional o representacional revela una doble condición del proceso narrativo: el orden del “hacer” práctico y el orden antropomórfico. Estos órdenes, en la medida en que son <representaciones> se pueden ver desde Platón como *mimesis* (imitación) y *diégesis* (narración) o una coexistencia de ambas; o desde Aristóteles como representación dramática (tragedia) y representación narrativa (epopeya). No obstante esto es aplicable de lleno únicamente en el fenómeno literario. En la narrativa audiovisual prefiere usarse los términos *telling* y *showing* (acogidos de la narratología estadounidense). Ambos términos se refieren permiten pensar a la narrativa audiovisual escénica y representacional al tiempo, es decir, un “hacer dramatizado”. Además, cuando las imágenes visuales y acústicas se asocian a los demás elementos portadores de significación y se

articulan para formar los mensajes audiovisuales “permiten la presencia intencionada, controladora y manipuladora del narrador en el discurso audiovisual...” (García, *ibíd.*).

2. Analítica narrativa (García, 1989, p. 29-53)

Desde esta perspectiva, los relatos audiovisuales son textos, es decir, conjuntos finitos y analizables de signos con sentido narrativo (*ibíd.*). Lo que busca la narrativa audiovisual es identificar las unidades mínimas del sistema y del proceso narrativo y generar reflexiones sobre su comportamiento (*ibíd.*).

Para hablar de <analítica narrativa> es necesario un modelo preexistente, que desempeñe cuatro funciones (*ibíd.*):

- A. Describe el fenómeno narrativo (modelo descriptivo);
- B. Hacer predecible el fenómeno narrativo (modelo predictivo);
- C. Configura un conjunto de normas y principios (modelo normativo);
- D. Evalúa la eficacia del resultado apoyado en teorías e hipótesis (modelo evaluativo).

A partir de la formalización de los modelos que cumplen las cuatro funciones (al menos idealmente), García expone los aspectos más relevantes de distintos modelos de análisis, de los que cabe rescatar la discusión sobre la sintagmática o la “cine-lengua”. El hecho se soluciona, de acuerdo a Metz, en la Lingüística general y en la Semiología general ya que solo estas disciplinas están en condiciones de proporcionar al estudio del “lenguaje cinematográfico” modelos metodológicos apropiados. Metz dice que se ha procedido a

clasificaciones por unidades materiales (lenguajes) pero hay que proceder por unidades de pertinencia (códigos) (ibíd.).

Esas unidades mínimas (no sintácticas) son seis: el plano autónomo (plano-secuencia, insertos, imágenes no diegéticas e imágenes subjetivas) y cinco sintagmas: la escena, la secuencia, el sintagma alternante (montaje paralelo o montaje alternado), el sintagma frecuentativo y el sintagma descriptivo (ibíd.).

Por su parte, Eco y Requena aseguran que el análisis narrativo no puede fundarse en códigos lingüísticos porque el audiovisual no es un lenguaje, sus códigos no son específicos y sus presuntos signos no son verdaderos signos (ibíd.).

El “lenguaje audiovisual” ha pasado a ser objeto de los análisis semiológicos sin haber pasado previamente por una identificación rigurosa de los signos y de los códigos que los rigen. Y esto a pesar de que la Semiología dispone de los criterios de validación probablemente más refinados de todas las ciencias humanas. Para poder hablar de “lenguaje” son necesarias tres condiciones: disponer de un conjunto finito de signos; que esos signos sean susceptibles de ser integrados en un “repertorio léxico”; y que pueda ser diseñado el sistema de reglas a que han de atenerse en su articulación discursiva. Las imágenes visuales y acústicas no reúnen ninguna de estas tres condiciones; por consiguiente no pueden configurar un verdadero lenguaje. “Lenguaje audiovisual” ha sido hasta ahora una expresión metafórica. (ibíd.).

Además, los códigos que intervienen en el sistema audiovisual no son específicos de ningún medio y no tienen sino valor connotativo, varían constantemente y no son susceptibles de atenerse a reglas sobre un repertorio léxico finito. “Sin embargo, negar la

capacidad discursiva de las imágenes, después que el cine lleva un siglo contando maravillosas historias, sería negar una evidencia histórica” (ibíd.).

El modelo más apropiado en este caso es el estructuralista. Este modelo considera la obra como un <todo> y en ese todo, cada elemento desempeña una <función> que a su vez produce un <significado>. “El significado para el formalismo es, por tanto, eso que un elemento hace en el todo en que se integra” (ibíd.).

Sus principios se resumen de la siguiente manera (ibíd.):

- A. Prioridad de la obra narrativa como conjunta y no fragmentaria.
- B. El peso y la significación del texto como conjunto orgánico.
- C. La obra no es una suma aleatoria, sino una integración de unidades de análisis.
- D. No obstante, el conjunto no equivale a la suma de sus partes.
- E. La estructura se articula a partir de <oposición> y <pertinencia> y determina a su vez la <función> y el <significado>. “Significado es aquello que hace un elemento en el todo en que se integra y precisamente por integrarse” (ibíd.).
- F. El análisis se distribuye, entonces, en distintos niveles, dando lugar a nuevas unidades de análisis.

A partir de sus principios, el modelo estructuralista adquiere las condiciones de ser sistemático, una modificación en una parte del sistema implica una modificación en las demás partes; transformacional, un conjunto de transformaciones constituye un grupo de modelos; prospectivo, las propiedades anteriores permiten predecir las reacciones del modelo en caso de modificaciones; y productivo porque da cuenta de los hechos observados.

No obstante, el modelo estructuralista se ha limitado históricamente al plano de la historia y no se ha interesado por las articulaciones externas o contextuales o de producción del discurso narrativo. Para subsanar estas falencias, la Narrativa Audiovisual hace uso de un modelo pragmático que, contrario al pensamiento analógico del modelo anterior es un modelo inductivo. “Parte del análisis de los textos narrativos audiovisuales para inferir las reglas que presiden su construcción. La tarea que se propone es “rehacer el proceso creativo” y “revivir la experiencia” poética de la creación audiovisual” (ibíd.). Además, es un modelo ecléctico, es decir, asume las contribuciones de modelos anteriores y trata de superar sus limitaciones, al tiempo que tiene una vocación de tipo práctico: es útil también para quien quiera proponerse la creación de un relato audiovisual.

Es, además, un modelo “icónico-analógico”, es decir, el acto narrativo, que constituye la “cosa presentada” por el modelo, puede ser analizado de un modo intuitivo (no reflexivo) y, sin embargo, las distancias y dimensiones cuantitativas de las relaciones pueden ser calculadas con una relativa precisión, hasta el punto de que es posible aplicar a su objeto el análisis de contenido (ibíd.).

3. Taxonomía narrativa (García, 1989, p. 55 - 70)

La taxonomía narrativa es una aplicación de una teoría de las clasificaciones, aunque también puede entenderse como un principio de organización paradigmática del discurso narrativo. El objetivo fundamental de este tipo de taxonomía es que no se limite simplemente a ordenar materiales, sino que categorice y ordene el pensamiento sobre esos materiales. La taxonomía cumple dos funciones: construye las tipologías y determina los criterios de clasificación (ibíd.).

Para este trabajo, considero importante respecto de la taxonomía, llamar la atención únicamente sobre la función que desempeñan la categorización, elección, encasillamiento y determinación de un género narrativo para un relato audiovisual (ibíd.).

- A. Cognitiva: ayuda al reconocimiento e identificación del relato audiovisual.
- B. Taxonómica: permite distinguir y clasificar conjuntos de relatos.
- C. Iconológica: se refiere al compromiso del texto-contexto y su condición de síntoma o símbolo de una cultura dada.
- D. Poética: como creación narrativa. Elementos-tipo que adquieren valor antonomásico de cada género.
- E. Sistemática: regularidades de género.
- F. Pragmática: género como legibilidad; reconduce el conjunto de expectativas de los destinatarios.
- G. Hermenéutica: legibilidad como validación de las expectativas.
- H. Estética: para establecer la verosimilitud propia de un género en particular.
- I. Ideológica: género como “visión del mundo”, y en cuanto tal aparece cargado de determinados valores.

4. Poética narrativa (García, 1989, p. 71 - 75)

Lo más relevante sobre la poética narrativa en este caso, tal vez sea que la poética da cuenta de tres propiedades del acto narrativo: como acción normativizada, naturaleza creativa y condición de libre. Es decir, un acto narrativo a la vez tiene norma y libertad; la poética permite pensar que un relato audiovisual tiene la libertad de violar sus propias

normas. La estilística entra cuando se habla subjetivamente de esas normas y violaciones (ibíd.).

Los elementos del código retórico, aplicados al universo de la imagen (de acuerdo a Eco, en García, 1989, p. 74) son figuras (metáforas, metonimias, sinécdoques...), premisas (“semas” iconográficos) y argumentos (concatenaciones sintagmáticas). La importancia de la poética narrativa es que el autor puede evaluar el contenido y la expresión de la obra de acuerdo a sus capacidades heurísticas o asociativas (concebir ideas y evadir sistemas de denotación), por un lado y a la libertad asociativa, la originalidad combinatoria y a la capacidad estratégica (eludir el mandato de elementos constrictivos, completar y contraponer imágenes estadísticamente menos probable y concebir su propio “programa narrativo”) por otro (ibíd.).

5. Pragmática narrativa (García, 1989, p. 77-80)

Por último, la dimensión pragmática en un proceso semiótico remite a la relación de los signos con sus intérpretes y usuarios ya que la imagen interviene en diferentes configuraciones discursivas distintas a una dimensión sintáctica y a una dimensión semántica (ibíd.).

En la narrativa audiovisual, la pragmática se ocupa de la configuración y comunicación del discurso en dos planos (ibíd.):

1. Plano semiodiscursivo: la pragmática se interesa en los resultados de los textos narrativos en tanto que inciden en el ámbito social e ideológico de manera previsible. Esto implica pensar al relato audiovisual no como un objeto acabado sino como “un objeto-propuesta, que admite completar su construcción y sentido mediante la complicidad de diferentes lecturas” (ibíd.).

2. Plano sociocultural (contextual e ideológico): la pragmática entra en juego cuando también entran (en la producción, difusión o consumo del texto) los tabúes, filtros, censuras. Lo anterior se da debido a la naturaleza del medio cinematográfico como institución social y a su capacidad de actuar sobre los hombres y sobre la sociedad.

La primera secuencia (A) es una rebobinación del último evento en la historia, pero el primero en la diégesis. Aparece <hacia atrás> (*backwards*) el revelado de una fotografía y el momento cuando Leonard le dispara en la cabeza a Teddy. Se encuentran en un edificio abandonado. El evento es la resolución del film; ya sabemos cómo termina. Después viene la explicación.



Figura 3. El disparo. [Fotograma]. Memento (2000).



Figura 4. Hotel room. [Fotograma]. Memento (2000).

La segunda secuencia (B) es radicalmente diferente de la primera. Ahora en blanco y negro, Leonard despierta e intenta saber cuánto tiempo lleva en ese cuarto. Esa inquietud suscita un déficit cognitivo en él: hay ciertas cosas que no puede recordar.

Ese primer rebobinado, más la descripción de Leonard de su entorno y su condición son un prelude para la estructura fílmica que les sucede.

En la tercera secuencia (C) reaparece el color. Esto indica que las secuencias color-escala de grises se van a alternar, cada una en una diferente temporalidad. La tercera secuencia empieza con el encuentro entre Leonard y Teddy a la salida del hotel. Leonard se da cuenta, por medio de la fotografía que tiene de Teddy, que él es a quien debe matar y lo hace. La última toma de esta secuencia viene a ser la misma que la última de la primera secuencia: hay repetición.



Figura 5. Camino al fin. [Fotograma]. Memento (2000).

La cuarta secuencia (D) está en escala de grises, y nos presenta varios aspectos fundamentales de la personalidad de Leonard, su <condición>, su sistema de condicionamiento por medio de las notas, actuación por instinto y el inicio de la historia de Sammy Jankis. La secuencia empieza justo donde se había quedado la anterior, de nuevo hay repetición. Hasta aquí va el primer grupo.

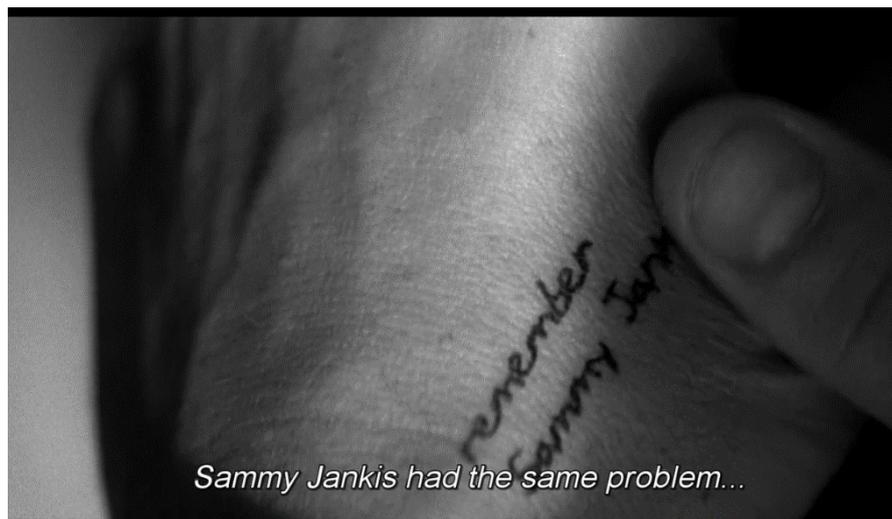


Figura 6. Remember Sammy Jankis. [Fotograma]. Memento (2000).

La primera secuencia del segundo grupo (E) contiene el último encuentro entre Natalie y Leonard en una cafetería. Él no la reconoce pero ella llama su atención. Leonard hace que ella se quite las gafas para hablarle a los

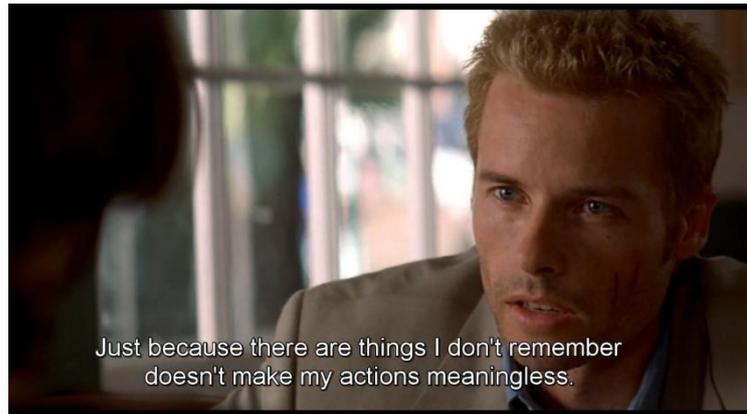


Figura 7. Leonard's explanations. [Fotograma]. Memento (2000).

ojos y se descubren los golpes que tiene en el rostro. Aunque ella muestra duda, le ayuda a encontrar al asesino de su esposa, John G., por medio de un número de placas que Leonard le había dado con anterioridad; incluso parece reconocerlo: es Teddy. Luego Leonard explica que no importa si él luego no recuerda la venganza, ya que *El mundo no desaparece cuando cierras los ojos*. Más adelante Leonard recuerda a su esposa (F), con imágenes sentimentales hasta que Natalie se va. La secuencia termina con la misma toma de Leonard en el baño viendo su tatuaje de Sammy Jankis, tal como en una secuencia pasada.

La segunda secuencia del segundo grupo (G) empieza donde la anterior había terminado. Aquí Leonard le explica por teléfono a un extraño sobre su trabajo (más tarde se puede inferir que la persona que lo llama es Teddy), investigador de demandas, y lo va recordando a



Figura 8. Leonard's work. [Fotograma]. Memento (2000).

medida que lo cuenta (H). Su trabajo implicaba saber cuándo una persona le mentía; él cree que es realmente bueno para eso.

La tercera secuencia de este grupo (I) abarca principalmente dos escenarios: el primero, un encuentro entre Leonard y Teddy para almorzar. Charlan sobre el asesino de la esposa de Leonard, y gracias a ello, Leonard aclara que él solo cree en hechos y no en recuerdos, que los recuerdos no son fidedignos. *Memory can change the shape of a room. It can change the color of a car. And memories can be distorted. They're just an interpretation. They're not a record.* Además, es de crucial importancia tener en cuenta que Leonard sabe que vive para vengarse. El segundo escenario se desarrolla en el motel *Discount inn*, al cual llega Leonard para buscar la llave de su cuarto. El recepcionista lo guía hacia la habitación 21, pero en realidad quería llevarlo a la 304. Debido a esto, le confiesa que le tienen rentados dos cuartos. En el proceso se distrae por la nota que le dio Natalie y sale a su encuentro. La secuencia termina donde había empezado la anterior secuencia a color.



Figura 9. Almuerzo de Leonard y Teddy. [Fotograma]. Memento (2000).

La última secuencia de este grupo (J) empieza donde había quedado la anterior secuencia a blanco y negro, una llamada telefónica. A ese <anónimo>, Leonard le cuenta la forma como conoció a Sammy, la condición que tenía, sus características y la decisión de ordenarle más pruebas para verificar que no estuviera mintiendo. Los recuerdos que transmite Leonard (K), como él mismo dice en la secuencia anterior, no son de fiar; y esto

aplica para todas las anacronías en las que Leonard llame un recuerdo en blanco y negro. Los recuerdos a color van a suscitar hechos; pero, esto lo comprobaremos más adelante.



Figura 10. The injection 1. [Fotograma]. Memento (2000).

Ahora bien, hago un corte hasta las últimas secuencias de la película. Aquí no se define el final de la historia, sino su argumento. El clímax, en Memento, consiste en las razones que llevan a Leonard a matar a



Figura 11. El trago amargo. [Fotograma]. Memento (2000).

Teddy. La primera secuencia de este grupo (L) empieza con Leonard en el Jaguar, mirando una nota al reverso de un portavasos de cerveza, estacionado a las afueras del bar de Natalie. Entra al bar y pide una cerveza pero Natalie reconoce la ropa de su novio. Él explica que no recuerda por qué está ahí debido a su condición. Por esta razón, Natalie habla que su novio le había hablado sobre él y que se hospeda en el *Discount*. También le dice que hace poco tiempo había pasado un policía (se presupone que es Teddy) a preguntar por él. Eso explica por qué Natalie reconoce vagamente a John G. en la licencia de conducción más tarde en la historia, pero lo que ella no sabe es que él se hace llamar Teddy

y por eso le pregunta a Leonard si él es Teddy. Como no está segura de la condición de Leonard lo pone a prueba con un “trago amargo”.

La siguiente secuencia (M), a blanco y negro, expone a un Leonard nervioso, acorralado, intentando justificar sus acciones por teléfono a un policía: nadie le cree. Incluso piensa que lo que le pasa ahora es <justicia poética> por no haberle creído a Sammy. Hasta cree haber cometido algo que Sammy también. Después le cuenta la prueba final que la esposa le aplicó a Sammy (N). Según Leonard, la esposa de Sammy le hizo aplicarle sucesivas inyecciones de insulina hasta llevarla a la muerte. Luego Leonard entiende que lo que necesitaba la esposa de Sammy era entender su condición, pero ahora está muerta y él en un manicomio. Ahora Leonard acepta los errores que cometió con ellos, especialmente con Sammy: *When I looked into his eyes, I thought I saw recognition. Now I know, you fake it. If you think you're supposed to recognize somebody, you just pretend to. You bluff it to get a pat on the head from the doctors. You bluff it to seem less of a freak.*



Figura 12. The injection 2. [Fotograma]. Memento (2000).

La tercera secuencia (O), a color, empieza con la frenada en seco del Jaguar frente a un salón de tatuajes, ya que Leonard se va a marcar el número de matrícula de un auto como *Fact 6*. Mientras se tatúa, llega Teddy algo preocupado por la situación. Le pide a

Leonard que cambie su ropa, su auto y que se vaya, con el argumento de que el policía malo lo está buscando. Supuestamente ese policía malo lo registró en el Discount, lo ha llamado por días, le manda sobres por debajo de la puerta; Teddy se entera de todo esto por medio de él porque le parece gracioso. Teddy dice que es un policía encubierto, y trabaja en conjunto con ese otro policía para atrapar a Jimmy Grants, que para ese momento ya está muerto. y Teddy lo sabe. Por lo tanto, se percibe en Teddy manipulación. Leonard va a cambiarse de ropa cuando revisa <sus> bolsillos y encuentra que detrás de la foto de Teddy dice *Don't believe his lies*. También encuentra dos fotografías quemadas y un portavasos con una nota: *Come by after, Natalie*. Así que se decide escaparse de Teddy y dirigirse hacia el bar de Natalie.

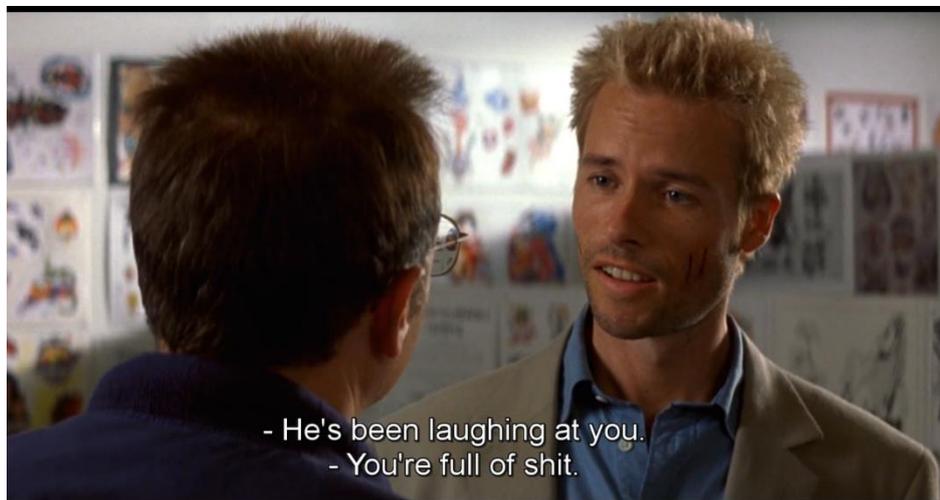


Figura 13. Teddy es un mentiroso. [Fotograma]. Memento (2000).

La última secuencia de este grupo (P), y la última de la diégesis, viene a estar en el medio de la historia, tanto narrativa como estructuralmente. Esta secuencia tiene tres momentos, empieza a blanco y negro, no exactamente donde había quedado la anterior secuencia a blanco y negro, es decir, no hay repetición, pero sí hay continuidad; un segundo momento: la transición de blanco y negro a color; y por último el clímax se decide a color. En el primer momento, entonces, el policía le informa a Leonard sobre un narcotraficante llamado Jimmy Grants, y le hace creer que es John G. Así que se decide a acabarlo lo más

pronto posible y para ello se encuentra con el policía en la recepción del motel. Se revela explícitamente la identidad del policía del teléfono: Teddy. Leonard se dirige solo hacia la dirección que le facilita Teddy, para encontrarse con Jimmy Grants. Mientras explora el espacio tiene leves recuerdos de su esposa (Q). Luego viene el enfrentamiento entre Jimmy y Leonard, cuya resolución va a ser el asesinato de Jimmy. De él, Leonard roba su ropa, zapatos y su auto.



Figura 14. El umbral. [Fotograma]. Memento (2000).

Más tarde, Leonard toma la foto que le servirá como comprobante de su venganza. Mientras la revela, se presenta el segundo momento de esta secuencia: la transición de blanco y negro a color, es decir, Leonard revela la foto y el quiebre hacia otra temporalidad.



Figura 15. El revelado. [Fotograma]. Memento (2000).

El último momento de la secuencia, y de todo el film en su diégesis empieza con Leonard ocultando el cadáver de Jimmy Grants. Leonard cree oír que el cuerpo sin vida de Jimmy dice “Sammy”, eso lo aterroriza, y se asusta todavía más cuando escucha que se acerca un auto. Sale a la ventana y se encuentra a Teddy. Leonard finge no reconocerlo para hacerlo entrar y dejarlo en evidencia para que confiese qué le ha obligado a hacer. Pero Teddy cambia los papeles diciéndole a Leonard *So you lie to yourself to be happy. There’s nothing wrong with that. We all do it. Who cares if there’s a few Little details you’d rather not remember?*



Figura 16. The injection 3. [Fotograma]. Memento (2000).

Algunos de esos detalles son que su esposa sobrevivió al ataque y no creía en la enfermedad de Leonard; Sammy era un estafador; Sammy no tenía esposa; la esposa de Leonard era la que tenía diabetes; Teddy le ayudó a matar al verdadero John G. hace más de un año y también le dio el archivo policial que tiene, y que por cierto está incompleto gracias a él mismo para crear un laberinto sin salida.

En un arranque de furia, Leonard decide cambiar todo su mundo solo para ponerse a sí mismo en contra de Teddy: *Can I just let myself forget what you’ve told me? Can I just let myself forget what you made me do? You think I just want another puzzle to solve? Another John G. to look for? You’re a John G. So you can be my John G. Do I lie to myself*

to be happy? In your case, Teddy, yes I will. Más adelante, toma el Jaguar y se va. Sus reflexiones <finales> son: *I have to believe in a world outside my own mind. I have to believe that my actions still have meaning even if I can't remember them. I have to believe that when my eyes are closed the world's still here.* La secuencia termina con Leonard frenando el Jaguar justo como empezaba la anterior secuencia a color.



Figura 17. La motivación de Leonard. [Fotograma]. Memento (2000).

Como apuntes generales, la película tiene una acción constante por los cambios alrededor del color y el vestuario. Casi dos horas en primera persona, el espectador ve a través de los ojos de Leonard su desafortunada memoria. Ahora es un ladrón y un asesino que busca una venganza que no recuerda y no recordará.

El estudio de las anacronías se condensa en la sistematización de las secuencias descritas arriba, de acuerdo a su ubicación en la diégesis y en la historia. A lo largo de la descripción, se etiquetaron los eventos que sugerían distintas temporalidades de la A a la Q, conforme eran presentadas en la diégesis. La siguiente fórmula presenta esas etiquetas numeradas del 1 al 5, que corresponden al tiempo que ocupan en la historia.

[A5] B4 [C5] D4 [E5 (F1)] G4 [H2] [I5] J4 [K3] [L5] M4 [N3] [O5] P4 [Q1*]

[X] Anacronías a color

[X] Anacronías a B y N

Para los numerales, se presentó el problema de las acronías; estas son específicamente los recuerdos de la esposa de Leonard. Genette no hace mención explícita sobre cómo deben marcarse en la formulación. No obstante, es bastante obvio que esos recuerdos provienen de un pasado anterior al asalto, así que los puse en primer lugar. Además, no intervienen con las demás anacronías.

El segundo numeral corresponde a los recuerdos que Leonard tiene de su trabajo. La razón de ubicarlos temporalmente en esta posición fue también arbitraria, aunque funcional. El tercer numeral marca las anacronías en las que se cuenta la historia de Sammy Jankis. El cuarto numeral está asociado con el tiempo que en la diégesis corresponde al <presente>. Y el quinto numeral a las anticipaciones.

Hay que anotar, además, que todos los segmentos encerrados entre paréntesis cuadrados “[]” corresponden a anacronías a color, a excepción de las que van subrayadas. Estas últimas son anacronías a escala de grises, es decir, son anacronías que aparecieron en una secuencia a blanco y negro. El segmento marcado * tiene la particularidad de ser una anacronía a color pero dentro de una secuencia a blanco y negro. Por último, los que no están marcados no constituyen anacronía alguna.

- 1- Recuerdos de la esposa
- 2- Recuerdos del trabajo
- 3- Recuerdos de Sammy Jankis
- 4- Presente a blanco y negro
- 5- Anticipaciones a color

Queda bastante claro, entonces, que si no se tienen en cuenta los segmentos anacrónicos subrayados se observa una alternancia exacta entre el presente (blanco y negro) y las anticipaciones (color). Esa imbricación es lo que define el carácter de esta película; parece como si en el montaje hubieran puesto los fragmentos de blanco y negro detrás de los de color sobre un libro abierto que luego cerraron, y por eso quedaron <revueltos> en esa dialéctica perfecta.

Respecto a qué tipos de anacronías se encuentran, los numerales 1, 2 y 3 constituyen analepsis externas porque no alcanzan al relato primero en ningún caso. No puede saberse con exactitud el alcance de las analepsis, salvo que es al menos de un año. Respecto a su amplitud, los recuerdos de la esposa son de algunos segundos, los recuerdos del trabajo no tienen una amplitud definida, mientras que los recuerdos de Sammy Jankis pueden tomar semanas, aunque tampoco es definible.

Ahora bien, el numeral 5 corresponde con las prolepsis, aunque con una leve modificación del concepto de prolepsis. Una prolepsis es una anticipación, una impaciencia narrativa por aludir algo que se mostrará de lleno más adelante en la diégesis. No obstante, en Memento las anticipaciones son al mismo tiempo la diégesis del relato primero pero en sentido opuesto. En todo caso serían prolepsis completivas, aunque no complementan nada, pero de todas maneras llenan por adelantado una información posterior. Y por último, serían parciales porque son interrumpidas con tanta libertad como se las había iniciado.

Hay que tener en cuenta que los segmentos en blanco y negro tienen un <sentido> diegético habitual, tienden a la progresión, y por eso los tomo como el relato primero y no los fragmentos a color. A pesar de estar primero en la diégesis, están de últimos en la historia. De esto puede concluirse que las anacronías en general son relativas, es decir, hay que mirar respecto a qué es anacrónico porque algo no puede ser anacrónico por sí mismo.

Así como están presentes las acronías y las anacronías, necesariamente hay elipsis. Por la estructura que tiene la película, cada vez que entra en escena una secuencia a color <aparece> una gran elipsis, que va a ser rellenada a lo largo del resto de la diégesis. Lo mismo sucede lo contrario, es decir, podría decirse que la elipsis se crea cuando entra la secuencia a blanco y negro, solo que la diegética de las secuencias a color está invertida.

A propósito de las elipsis, no visual, pero sí verbalmente, los personajes se remiten a un pasado antes del relato primero constantemente. Así que puede pensarse en que la película tiene un comienzo *in medias res*. No soy muy amigo de esta idea, porque en el cine las historias se reconstruyen a partir de las imágenes (hechos) y no narraciones (recuerdos). Como diría Leonard, si tienes los hechos, los recuerdos son irrelevantes. En cualquier caso, las elipsis y las anacronías en general juegan en pro de la estructura fílmica, que fungen como reflejo poético de la memoria de Leonard.

Es necesario distinguir también qué no es anacronía en *Memento*, aunque pueda parecerlo. Por ejemplo, en la parte final de la diégesis, Leonard quiere imaginarse un mundo fuera de su mente, mientras lo hace nos salta a la vista una imagen de él (con tatuajes incluidos) abrazando a su esposa. Esas imágenes están lejos de ser anacronías porque son simplemente imagerías del personaje. Así como el relato en primera persona facilita la aparición de las prolepsis, también convida la aparición de sueños y fantasías del protagonista, tal como la que se acaba de mencionar.

Ahora bien, se mencionó a lo largo de la descripción que había ciertas repeticiones. En la totalidad de la película (a excepción de tres secuencias), se repiten exactamente los límites de las secuencias. En los fragmentos a color, la primera parte de la secuencia coincide con la última parte de la secuencia a color inmediatamente siguiente. Con los fragmentos a blanco y negro la lógica es semejante, la primera parte de una secuencia

coincide con la última parte de una secuencia a blanco y negro inmediatamente anterior. En ambos casos, los segmentos que se repiten son analepsis internas repetitivas.

Debido a la estructura no convencional del film, se alteró su cohesión. No obstante, todo el equipo técnico usó las repeticiones, anteriormente nominadas, para dar la idea de un texto cohesionado y coherente. Gracias a esas analepsis, el espectador puede recuperar la información anterior, para las secuencias a blanco y negro, o retener una información que necesitará más adelante, para las otras secuencias.

También, hay elementos narrativos que permiten rastrear efectivamente un solape temporal. Estos elementos son los rasguños en el rostro de Leonard, que tienen lugar en la última secuencia de la diégesis, pero en la mitad de la historia, y su vestimenta, que cambia del mismo modo. Pero el elemento más claro es la ausencia y presencia del color; aunque no es un elemento de construcción anacrónica usado habitualmente en el cine en general, sus posibilidades están lejos de reducirse a estos cambios temporales.

Por otro lado, si se recuerda que para Ricoeur dos de los elementos más importantes para que se construya el tiempo son la permanencia y la memoria. Como la película tiene una estructura de alternación e inversión precisamente no hay algo que “permanezca”, si se acepta la idea del montaje como un espejo de la memoria de Leonard. Esto se debe a que los constantes cambios y prolepsis crean esas “lagunas”, esas elipsis. Hay que recordar que en el lenguaje común se usa la expresión <tiempo muerto> cuando no sucede nada. Si no se recuerda que de hecho algo pase es como si no hubiera sucedido. Si el signo no está para nadie es como si no estuviera y no podría relacionarse. De este modo se justifica el guion al darle al protagonista tiempos muertos dentro de la estructura textual.

Por último, existe una preciosa relación entre algo que yo interpreté como “el moderno Sísifo” y Memento. Obviamente, Sísifo sería Leonard, en la medida en que conoce que tiene una razón para vivir, y a pesar de su condición, sabe que vive para

vengarse. Pero ahí está su motivación y al mismo tiempo su piedra. Leonard siente la necesidad de buscar venganza, y una vez que la encuentra, buscar otra piedra, otro John G. que perseguir. Eso es lo único que lo mantiene con vida, y a eso debe aferrarse, por eso sigue cazando piedras, y le gusta, hay que imaginarse a Leonard feliz.

Conclusiones

La Narrativa Audiovisual ha demostrado que es una disciplina compleja y fuerte, que puede enfrentarse a un análisis narrativo y semiótico. Es un camino que debería ser tomado en cuenta como base teórica y metodológica en las aulas. Gracias a la Narrativa Audiovisual he podido comprobar y sustentar la existencia de una trama abundante y rica en <anormalidades> temporales.

Con este trabajo queda claro que narrativamente en el cine no hay solamente *flashback* y *flashforward*; esos nombres hacen parte de un discurso más técnico para referirse a un salto temporal y no a las características de la anacronía. Las formas de contar en cine no son muy diferentes, en sentido amplio, narrativamente hablando, de la literatura, y por esto es que es tan fácilmente adaptable la teoría literaria a las formas diegéticas cinematográficas.

Comprender las anacronías, no solo en cine o en literatura, sino las que nos salen en el discurso oral nos permite ver cómo comprendemos o la idea que nos damos del tiempo. Tal como dice Ricoeur, el tiempo se crea cuando se crea una narración. Las formas como contamos lo que nos sucede a diario es un espejo de lo que es relevante para nosotros, y las herramientas textolingüísticas de tematización o focalización son como expresamos el tiempo en la escritura. Qué va primero o qué va después tiene tanta relevancia cultural como el relato mismo, ya que de ese ordenamiento depende el concepto de tiempo que se desarrolle en la narración.

Un estudio de las temporalidades que se construyen en los relatos de los últimos años, podría dar cuenta, de alguna manera, de los cambios de *episteme* que han llegado con las redes sociales y los aparatos de comunicación.

Hace quince años ya del estreno de Memento y hoy permanece como una película que genera un reto en su lectura. Si bien su estructura temporal es original, Memento no es la única película, ni siquiera dentro del cine norteamericano, con una estructura temporal fuera de lo convencional. Múltiples ejemplos de narrativas complejas nos llegan de todas las latitudes y temporalidades, hay que seguir experimentando.

Referencias

Álvarez, A. (2001). Texto y textura. Disponible en:

<http://elies.rediris.es/elies15/cap51.html>

Beaugrande, R. (2002). Nueva introducción básica al estudio del texto y del discurso.

Disponible en: <http://www.beaugrande.com/NuevaIntroUno.htm>

Bernández, E. (1982). Introducción a la lingüística del texto. Espasa-Calpe: Madrid.

Casetti, F. (2010). *Teorías del cine*. Cátedra: Madrid.

García, J. (1989). *Narrativa audiovisual*. Cátedra: Madrid.

Garrido Domínguez, A. (1996). *El texto narrativo*. Editorial Síntesis: Madrid.

Genette, G. (1989). *Figuras III*. Editorial Lumen: Barcelona.

Metz, C. (1974). *Psicoanálisis y cine: El significante imaginario*. Editorial Gustavo

Gilli, S.A.: Barcelona.

Todd, J. (Productora) y Nolan, C. (Director). (2000). *Memento* [Cinta

cinematográfica]. Estados Unidos: Team Todd.

Ricoeur, P. (2009). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI editores, S.A.: México, D.F.

Vilches, L. (1997). *La lectura de la imagen*. Prensa, cine, televisión. Paidós Comunicación: Barcelona.