

Palabra versus imagen. Apuntes sobre la narración oral en la pantalla cinematográfica

José Antonio Pérez Bowie
Universidad de Salamanca



<https://dx.doi.org/10.5209/arab.103299>

Recibido: 11/06/2025 • Aceptado: 02/07/2025

ES Resumen. Este artículo reflexiona sobre importancia de los elementos sonoros en el cine, a menudo eclipsados por el protagonismo de las imágenes. Se abordan cuestiones como la incorporación de la palabra al relato cinematográfico (en su periodo silente a través de los intertítulos y después mediante la voz de los actores), la introducción en determinados filmes de una voz narrativa (interna o externa), los casos en que esta última aparece personificada o la existencia de un destinatario (explícito o implícito) del relato). Se dedica también un apartado a considerar dos casos extremos relacionados con la voz en la pantalla: su protagonismo absoluto o su carácter irrelevante. Por último, se hace referencia a las nuevas líneas de investigación que proponen los estudios actuales en el ámbito de la audionarratología.

Palabras clave: voz en el cine; relato cinematográfico; narrador y narratario cinematográficos; voz vs imagen; audionarratología.

EN Word versus Image. Notes on Oral Narrative on the Film Screen

EN Abstract. This paper reflects on the importance of sound elements in cinema, often overshadowed by the prominence of images. It addresses issues such as the incorporation of speech into the cinematic narrative (during its silent period through intertitles and later through the actors' voices), the introduction of a narrative voice (internal or external) in certain films, the cases in which the latter appears personified, and the existence of a recipient (explicit or implicit in the film's narrative). It also includes a section considering two extreme cases related to the voice on screen: its absolute prominence or its irrelevant nature. Finally, it refers to the innovative lines of research proposed in this field by audionarratology studies.

Keywords: voice in cinema; cinematic narrative; cinematic narrator and narratee; voice vs. Image; audionarratology.

Sumario: 1. Palabras en la pantalla. 2. La incorporación de la voz narrativa. 3. La encarnación de la voz narrativa. 4. Algunas observaciones sobre el narratario. 5. Del protagonismo de la imagen a su irrelevancia. 6. Para terminar. Bibliografía.

Cómo citar: Pérez Bowie, J. A. (2025). Palabra versus imagen. Apuntes sobre la narración oral en la pantalla cinematográfica. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 25(3), 297-307.

1. Palabras en la pantalla

Es sabido que desde los mismos orígenes del cine, pese a que su condición de silente se prolongó durante casi treinta años, las palabras siempre acompañaron a las imágenes de la pantalla, ya fuera mediante la figura del “explicador”, ya recurriendo a los intertítulos. Recuérdese cómo Robert Bresson sostenía que resulta impropio hablar de cine mudo, pues con ese adjetivo se da a entender que los personajes no hablaban; y sí lo hacían: movían continuamente los labios emitiendo largas parrafadas de las que luego los intertítulos ofrecían un breve resumen. Por lo tanto, no es que el personaje de cine fuera mudo, sino que el cine era sordo con respecto a él (Chion 2004, pp. 20-21). La llegada del sonoro no supuso, por tanto, la de la palabra, que ya existía, sino la de la voz en su completa fisicidad y con todas sus matices y posibilidades que el cine sabía aprovechar a fondo.

No obstante, pese a la ausencia de voz, el cine silente pudo articular un discurso sobre cuya base Griffith construyó la narración cinematográfica incorporando una serie de adelantos técnicos que dejaron pronto obsoleto el denominado por Noël Burch “Modo de Representación Primitivo” (MRP) y sus reminiscencias teatrales¹.

A ello contribuyeron los intertítulos cuyas informaciones, además de ofrecer una síntesis de los diálogos, permitían configurar el universo diegético: situar las imágenes en el tiempo y en el espacio, construir los caracteres de los personajes, resumir las acciones no mostradas, modificar el orden temporal de la banda visual anticipándola sobre la continuación del filme e interrumpir la progresión del relato visual (Gaudreault-Jost, 1995, pp. 78-79). No puede olvidarse tampoco la función expresiva propiciada por el tratamiento de la caligrafía, a la que se refiere Balázs comentando, por ejemplo, la manipulación de los rótulos que anunciaban peligro, “escritos en grandes letras que se abalanzan sobre el espectador creciendo a gran velocidad del mismo modo que un grito penetra en nuestro oído”. Y, frente a ellos, otros que se desvanecían lentamente sugiriendo “pensamientos sombríos, una pausa significativa, comparable a los puntos suspensivos al final de una frase” (Balázs 1978, pp. 151-152).

Las numerosas obras teatrales que se llevan a la pantalla durante el periodo silente son sometidas al consiguiente proceso de narrativización inherente al Modo de Representación Institucional (MRI) instaurado por Griffith. Como explica Virginia Guarinos, mientras “el teatro posee un discurso no narrativo en el que la acción predomina sobre el relato”, el discurso fílmico es fundamentalmente, “una disposición de planos, como unidades contextuales, que se articulan para alcanzar una coherencia narrativa” (Guarinos, 1996, p. 69). La historia proporcionada por el texto teatral es, así, sometida a una organización narrativa en la que, entre otras cosas, se eliminan las restricciones espaciales de la pieza originaria y se dispone de una mayor libertad en el tratamiento de la temporalidad. El proceso de filmación supone la aplicación de los códigos narrativos fílmicos que fragmentan el *continuum* espacio-temporal de la realidad creando bajo sus propias leyes un nuevo *continuum* mientras que, en el teatro, la puesta en escena no es una fragmentación sino una reducción, una selección parcial de la realidad y de los elementos que en ella participan.

Ese proceso de reducción y selección afectó, obviamente, al componente oral de los textos dramáticos que se llevaban a la pantalla, ya que los diálogos reproducidos mediante los intertítulos debieron limitarse a las informaciones imprescindibles para el seguimiento de la trama; además de que una parte considerable de tales informaciones podían ser proporcionadas por la movilidad de la cámara, la cual permitía una cercanía al universo de la representación inviable para un espectador de teatro. Por idéntico motivo, la reducción de los diálogos se producirá luego también, aunque no de modo tan drástico, en la pantalla sonora al convertir en superfluo parte del contenido de aquellos.

1 Burch enumera los siguientes rasgos definitorios de ese modelo teatralizante cuya pervivencia se mantiene, más o menos hasta 1915 y cuyo espacio plano está más relacionado con el espacio de la pintura medieval que con el de la renacentista: 1) la iluminación más o menos vertical que baña con perfecta igualdad el conjunto del campo que abarca el objetivo; 2) el carácter fijo de este último; 3) su colocación horizontal y frontal a la vez; 4) la utilización muy generalizada del telón de fondo pintado; 5) la colocación de los actores siempre lejos de la cámara, desplegados casi siempre como cuadros vivos, sin escorzo, sin movimiento axial de ningún tipo (Burch 1991: 173).

Así pues, la incorporación de la voz no implicó necesariamente un proceso de teatralización del cine². Gran parte de la información necesaria para el seguimiento de una historia en la pantalla procede del narrador implícito, que es quien dirige la mirada del espectador, administra la temporalidad y determina los desplazamientos de la acción. A ello han de añadirse también las informaciones sobre la psicología de los personajes proporcionadas por el uso del primer plano o la captación por la cámara de detalles imperceptibles para un espectador de teatro, lo cual se traduce en la mencionada reducción del componente oral.

En este punto, conviene recordar la distinción entre *diálogo dramático* y *diálogo conversacional*. El diálogo dramático como productor de la acción en el teatro (entendido en su acepción genuina y tradicional) proporciona las informaciones que determinan el progreso de la acción modificando las diversas “situaciones”. Mientras que la novela narra una historia, el teatro ha de limitarse a unos momentos concretos de la misma, a una serie de situaciones en las que se planteen los elementos de un conflicto derivado de las circunstancias de un pasado que no es representado sino evocado por el espectador a partir de los datos que el diálogo escénico le proporciona. En la concepción clásica del drama, la narración se considera antidramática en cuanto se confiere a un personaje la función de dar cuenta de sucesos ya ocurridos en lugar de representarlos directamente; se introduce, así, el pasado en escena donde debe reinar absolutamente el presente; su abuso sería propio de malos dramaturgos que recurren a un personaje informante (el confidente, el mensajero) bien para dar información sobre hechos anteriores o para que el espectador tenga acceso al pensamiento de los protagonistas (función esta última desempeñada también por el monólogo)³. Por el contrario, el diálogo conversacional sería aquel que cumple una función de relleno o meramente distractiva.

2. La incorporación de la voz narrativa

Muchos de los estudiosos del cine (Chatman, Gaudreault y Jost, Casetti, entre otros) defienden la existencia de un narrador implícito, un “meganarrador”, como responsable último del manejo de todos los códigos que hacen posible la historia contemplada en la pantalla. Se trata, obviamente, de una abstracción, pues su presencia ha de ser deducida del resultado, es decir, del enunciado en el que aparece inscrito, ya que, como afirma Casetti, resulta cognoscible “solo por indicios, solo por una serie de emergencias internas del film” (Casetti 1989, p. 43). A este narrador básico se atribuye la responsabilidad última de la emisión del filme, de su enunciación, pues frente al relato literario, la polifonía del cine, su espesor significativo, impide que la voz del narrador interno pueda recubrir la del narrador fundamental. Por ello, otros teóricos como David Bordwell y Edward Branigan argumentan que esa categoría es una consecuencia de la aplicación mimética de los modelos lingüísticos y que no existe nada semejante a una presencia humana o sujeto parlante que pueda considerarse como fuente del relato; como afirma el primero de ellos, el narrador no es sino el producto de principios organizativos específicos, de ciertos factores de la historia y de la preparación mental del espectador; de ahí que no sea el narrador quien crea la narración sino la narración la que, apelando a normas históricas de visionado, crea al narrador (Bordwell 1996, p. 49).

El cine, en su etapa clásica, apostó por la “naturalización” del relato transmitiendo la sensación de que los hechos de la historia se desarrollaban por sí mismos ante los ojos del espectador sin necesidad de ninguna figura intermedia, propiciando mediante toda clase recursos la invisibilidad de la instancia narradora. Pero, pese a ello, ya durante el periodo clásico siente la tentación en determinados filmes de hacerla presente, sin duda por mimetismo del narrador omnisciente

2 Una excepción sería la de aquellos filmes premeditadamente teatrales (adaptación, por lo general, de un texto dramático previo) que aceptan las restricciones espacio-temporales de la escena y confían el desarrollo de la acción a las informaciones proporcionadas por los diálogos. El caso extremo lo constituyen películas basadas en la transcripción directa de actas de procesos judiciales como, por ejemplo, *El divorcio de Viviane Amsalem* (Romik y Shlomi Elkabetz 2014) o *B, la película* (David Ilundain, 2015), basada en el interrogatorio al que el juez Ruz sometió a Luis Bárcenas, tesorero del Partido Popular, el 15 de julio de 2013 (aunque, en este caso, el guion se basa de una versión teatral previa).

3 Hay que tener en cuenta la existencia de obras exclusivamente monologadas, en las que, en realidad se escenifica una narración proferida por el único personaje que ocupa la escena. *La sombra del Tenorio*, de José Luis Alonso de Santos y *Los días de la nieve*, de Alberto Conejero (sobre los recuerdos de la viuda de Miguel Hernández) serían dos títulos, entre otros, que ejemplifican esta posibilidad.

de la novela. Ese narrador (al que hay que distinguir del narrador interno, identificable como un personaje perteneciente a la diégesis)⁴ se manifiesta habitualmente a través de la *voice over*, una voz de procedencia extradiegética, situada por encima del universo donde se desarrolla la historia y, por consiguiente, no identificable con la de ninguno de los personajes de la misma. La existencia de dicho narrador, pese a su condición de ajeno a la diégesis, obliga necesariamente a presuponer un primer nivel de ficción, ya que ese sujeto enunciator no podrá serlo nunca de la ficción enmarcada sino de una ficción previa o ficción marco; es decir un pseudo-enunciador producido por el aparato productor de la enunciación que lo utiliza como *alter ego*, atribuyéndole, unas funciones que está incapacitado para desempeñar; y es que la multiplicidad de códigos que interactúan en el cine, su espesor significativo, impide que, frente al relato literario, la voz de un narrador externo pueda recubrir la del narrador fundamental.

Esta *voice over* es una voz totalmente asimilable a la voz divina, que a veces puede identificarse con ella, como sucede en *¡Qué bello es vivir! (It's a wonderful life!)*, Frank Capra, 1946); o, si no, con una instancia todopoderosa muy similar, como es el caso de *Bienvenido, mister Marshall* (Bardem y Berlanga, 1952). El grado de intervención de este narrador no visible presenta diversas posibilidades; puede limitarse solo a introducir la historia subrayando la condición de *constructo* de la misma y haciéndonos ver que el universo que presenta es producido por su propio discurso; o, por el contrario, puede intervenir en el desarrollo de los acontecimientos, manipulando las imágenes (mediante su congelación, ralentización, rebobinado, etc.) o proponiendo desarrollos paralelos. Con respecto a esta voz no corporeizada, apunta Michel Chion (quien la denomina *voz acusmática*) la imposibilidad de equipararla a la voz que dice “yo” en la novela, pues “para provocar la identificación del espectador, para que este se la apropie, ha de estar registrada y encuadrada de manera que le permita funcionar como eje de la identificación, resonar dentro de nosotros como si se tratase de nuestra propia voz” (Chion 2004, p. 59). Y señala para ello dos condiciones indispensables: proximidad máxima con respecto al micrófono para crear una sensación de intimidad, y opacidad o ausencia de reverberación; esta segunda permitirá que resuene dentro de nosotros y la sintamos como nuestra sin estar inscrita en un espacio particular y sensible (59-60). Si los cumple, la voz-yo es un sujeto con el que se identifica el espectador y no una voz-objeto que se percibe como un cuerpo en su espacio. Esta voz sin cuerpo de la pantalla tiende a identificarse con la idea del Dios omnipresente y omnisciente de las religiones monoteístas, probablemente porque la ausencia de fuente perceptible nos traslada a una fase arcaica, original, de los primeros meses de vida e incluso de antes de haber nacido, donde la voz lo es todo y se encuentra por doquier (Ponce y Medina 2019, p. 182)⁵.

Hay que señalar, no obstante, la pérdida de fiabilidad que esa voz narradora experimenta en muchos filmes contemporáneos. Como apunta Michel Chion, la voz acusmática tiende cada vez más a perder su estatus autoritario, de representación de la Autoridad, del Maestro, y nos hallamos ante una voz “ciega” o “semiciega”, con lagunas en su conocimiento y con dudas sobre lo que percibe. Cita el ejemplo de películas como *Days of Heaven (Días del cielo)*, Terence Malick, 1978), *La tragedia di un uomo ridicolo (Historia de un hombre ridículo)*, Bertolucci, 1981) o *Les uns et les autres (Los unos y los otros)* (Claude Lelouch, 1981) donde la voz acusmática remite a personas

4 Remito para esta distinción al clásico libro de Sarah Kozloff (1988) donde establece la distinción comúnmente admitida entre *voice off* (para el narrador interno, perteneciente al universo del film) y *voice over* (para el narrador externo, ajeno a ese universo) y describe las diversas manifestaciones de ambos en la filmografía estadounidense. Aquí solo me ocuparé del segundo.

5 La fusión de autoridad y de familiaridad exigibles a esa voz ha determinado que la industria cinematográfica haya recurrido para encarnarla a actores poseedores de tales características. Ponce y Medina comentan el caso de Don LaFontaine (1940-2008), conocido con el sobrenombre “The Voice of God”, quien alcanzó la fama como *voice over* de la mayoría de avances o *trailers* de las películas de Hollywood por el potencial expresivo de su voz, ligada a su incidencia sobre el inconsciente del público cinéfilo. Ello determinó también que fuera requerido insistentemente por la industria publicitaria debido a la confianza que inspiraba esa voz en los consumidores a la hora de decidirse por la compra de un determinado producto (Ponce y Medina, p. 181). Estas mismas autoras apuntan que el sucesor en la actualidad de LaFontaine sería el actor Morgan Freeman, quien, además de haber prestado su voz al narrador extradiegético de numerosos filmes y a varios mensajes publicitarios (su voz ha sido utilizada incluso en la *app* del asistente virtual de navegación vehicular Waze), ha encarnado también la figura divina en cintas cómicas como *Bruce Almighty* y *Evan Almighty* (Tom Shadyac, 2003 y 2007, tituladas en su versión española *Como Dios y Sigo como Dios* respectivamente).

desorientadas, perturbadas, cuyas palabras pueden “quebrar el relato habitual y desestructurar el punto de vista del espectador”. Son “signo de los tiempos, de una época en que narrar una historia supone para el narrador un riesgo mucho mayor que en épocas anteriores. En esos tres filmes se puede decir que existe “un intento más o menos artero de ocultar la historia que narran” (pp. 63-65).

En algunas películas recientes la voz narrativa extradiegética ha adquirido un grado de complejidad aún mayor en un intento por distanciarse de (y, a la vez, ironizar sobre) la fiabilidad atribuida tradicionalmente al narrador omnisciente. Una elocuente muestra de ello la encontramos en la película *El muerto y ser feliz* (Javier Rebollo, 2012), en la que el desarrollo de la historia está interferido continuamente por los comentarios de dos voces *over*, una masculina y otra femenina⁶, con una presencia abrumadora (sus intervenciones llegan a constituir casi un 80% del contenido verbal del guion) y con una elocución totalmente neutra, semejante a la de las audiodescripciones para personas invidentes. Juan José Domínguez, en un minucioso análisis que ha llevado a cabo de este filme, señala una serie de anomalías textuales en esas voces (tautologías, comentarios irónicos, anticipación de frases que los personajes repiten a continuación, etc.) no pertinentes en una narración de tipo audiodescriptivo; además, la intervención de las mismas llega incluso a una discusión en que cada una de ellas propone un final distinto, que se muestra ilustrado con las correspondientes imágenes. El resultado es, apunta Domínguez, que el espectador acaba familiarizándose con tales voces hasta el punto de identificarse “no con la trama o los personajes, sino con la manera en que está construido el discurso” teniendo, así, la oportunidad de participar en el proceso de creación. El extrañamiento provocado por tales intervenciones no funciona pues “para romper la suspensión de la incredulidad sino para superar ese pacto y crear otro más profundo, un pacto entre creador y espectador que asiste en directo al proceso de creación y se hace partícipe de él” (Domínguez López 2017, pp. 39-40).

3. La encarnación de la voz narrativa

Al referirse a la voz narrativa heterodiegética que nos interpela desde la pantalla, han de tenerse también en cuenta aquellos filmes, no demasiado frecuentes, en que en que el emisor de esa voz se hace visible tomando cuerpo en una persona que se presenta como fuente de la historia narrada. Como subraya Dominique Blüher la instancia “responsable” de la producción del texto cinematográfico es, por definición, extratextual e irrepresentable. Solo que en los filmes plenamente reflexivos la historia enmarcada parece ser asumida por una instancia diegética que mediante juegos metalépticos se dota de una apariencia y de unos poderes extradiegéticos con el fin de crear la ilusión de una instancia a la vez diegética y extradiegética, de una instancia que representa y no representa a la instancia productora primera, extratextual y por tanto irrepresentable (Blüher 1996: 18-19). Esta instancia, a la que se atribuye la plena responsabilidad de la enunciación del filme (no sólo de la historia sino también del discurso o totalidad del aparato productor de aquella, puede limitarse, al igual que el narrador invisible, a introducir la historia; o, por el contrario, a intervenir directamente en el modo de presentación de los acontecimientos. Anxo Abuín apunta a los orígenes teatrales de este narrador personificado y lo vincula a las teorías distanciadoras de Bertold Brecht, tan influyentes en los escenarios del siglo XX (Abuín 1997:51-59). En la pantalla, su presencia suele tener una intencionalidad humorística mediante la que se mitiga o hace más aceptable la inverosimilitud de la historia.

En un trabajo mío precedente (Pérez Bowie 2013) he intentado trazar una tipología de las diversas manifestaciones fílmicas de esa instancia narradora corporeizada. Las describo a continuación con brevedad, comenzando por la más frecuente que es la recurrencia a una figura, generalmente masculina, de carácter fantástico, que se presenta como responsable de la historia que cuenta; no solo conoce minuciosamente todas las vicisitudes de la misma, sino que, además, exhibe su capacidad de intervenir sobre el desarrollo de los acontecimientos y modificarlos. Es el caso de películas como *El Destino se disculpa* (Sáenz de Heredia, 1945) o *Una mujer bajo la lluvia* (Gerardo Vera, 1992). En la primera, basada en *El fantasma*, un relato de Wenceslao Fernández Flórez, la historia original sufre una reelaboración a fondo con la

6 Tales voces aparecen identificadas en los títulos de crédito finales como las voces reales de la guionista y el director de la película.

introducción de un narrador personificado (el Destino, interpretado por Nicolás Perchicot), quien dispone el desarrollo de la trama, la comenta, incorpora nuevos elementos de corte folletinesco, interpela a los espectadores advirtiéndoles sobre lo disparatado de la historia que va a contar y manipula los acontecimientos para conducirlos a un *happy end*. En la segunda, adaptación de *La vida en un hilo*, obra teatral de Edgar Neville, se mantiene el juego metaficcional del texto originario recurriendo a un narrador extradiegético, interpretado por Javier Gurruchaga, que aparece desde el principio (ante un telón que luego se abrirá dejando paso al espacio “real”) para comentar a los espectadores las peculiaridades de la historia que van a presenciar: la de una mujer que especula como podría haber sido su vida de no haber elegido como esposo al pretendiente equivocado. Posteriormente, intervendrá varias veces con comentarios en *over* llegando, en algunos momentos a hacer retroceder el tiempo para presentar opciones distintas de la elegida por la protagonista.

Otra de las manifestaciones de esta figura la encontramos en la recuperación por parte del cine africano de la figura del *griot* (el narrador popular, depositario de los mitos fundadores de la comunidad) como conductor de la historia que se narra en la pantalla. A pesar de que dicha figura va desapareciendo de la vida comunitaria africana, su estilo de narración oral es asumido como un recurso formal en varias películas de cineastas de ese continente. Como ejemplos podrían citarse *Jom* (1981) del senegalés Ababacar Samb Macaram o *Keïta, l'Héritage du griot* (1995), de Dani Kouyaté⁷.

La instancia narradora puede estar también personalizada en la figura del propio director de la película, quien puede ser representado por un actor o mostrarse directamente ante la cámara. Ejemplos de la primera posibilidad serían *Otto e mezzo* (*Ocho y medio*, Fellini, 1963) o las películas de Abbas Kiarostami *Zendegi va digar hich* (*Y la vida continúa*, 1992) y *Zire darakhshan zeyton* (*A través de los olivos*, 1994). La segunda posibilidad puede ejemplificarse con filmes como *La nuit américaine* (*La noche americana*, François Truffaut, 1973), *Stardust Memories*, (Woody Allen, 1980), *Intervista* (Fellini, 1987), o *Caro diario y Aprile* (Nani Moretti, 1993 y 1998)⁸.

Un caso poco frecuente de la presentificación de la instancia narradora se produce en algunos filmes de base literaria en los que el autor del texto interviene presentándose como responsable de la historia que se va a desarrollar en la pantalla. Uno de los pocos ejemplos de esta modalidad lo constituye el filme *Zalacaín* (Juan de Orduña, 1954) en cuyo inicio parece Pío Baroja, autor de la novela, conversando con el realizador a quien le dice que la va a relatar circunstancias de la vida del protagonista que no figuran en el texto editado. Palabras que justificarían las mutaciones introducidas por Orduña respecto del relato original. Una explicación distinta tiene la presencia de Jorge Amado en la secuencia inicial de *Tieta do Agreste* (Carlos Diegues, 1996), basada en su novela homónima. El autor aparece sentado en la placita del pueblo donde transcurre la acción leyendo en voz alta algunos párrafos del prólogo de la novela en los que siembra dudas sobre la verosimilitud de los hechos narrados en ella. Su voz vuelve a escucharse (ahora no corporeizada) en la secuencia de cierre leyendo las frases finales del texto. La presencia del autor de la novela se justificaría en este caso como un intento de conservar mínimamente en la película el importante componente metadiscursivo que posee el texto originario y cuyo tratamiento cinematográfico implicaba una excesiva complejidad.

Más frecuente (y esta sería la última modalidad del procedimiento que nos ocupa) es la encarnación de la figura del autor del texto literario en cargo de un actor, quien aparece como sujeto enunciativo de la historia que se cuenta. Así sucede en *Madame Bovary* (Vincent Minnelli, 1949) película que se abre y cierra con el proceso en el que Gustave Flaubert (interpretado por Charles Mason) se vio envuelto tras la publicación de la novela y refuta las acusaciones de

7 Más información sobre esta cuestión en Bachy 1989 y en Shohat y Stam 2002, p. 289.

8 Este tipo de filmes serían equiparables a las narraciones literarias que se acogen al marbete de “autoficción”. Al igual que en ellas, es posible distinguir entre *autoficción biográfica* (la narración gira alrededor de un núcleo narrativo elemental, que es exhibido como verídico y cuyo protagonista es homónimo del autor) y *autoficción especular* (el protagonista es, igualmente, el propio autor, pero la trama gira en torno a la creación de la obra en que aparece). Los filmes de Moretti pertenecerían a la primera categoría y los de Fellini, Truffaut y Allen a la segunda. La personificación de la instancia narradora en la figura del director del filme es también habitual en el formato, cada vez más frecuente, de cine ensayo, cuyo precedente es *Lettre de Sibérie* (*Carta de Siberia*, Chris Marker, 1958).

inmoralidad que le imputaron. Otro ejemplo es *Le Plaisir* (*El placer*, Max Ophüls 1952) que adapta dos cuentos (*Le Masque*, *La Maison Tellier* y una novela corta (*Le Modèle*) de Guy de Maupassant; oímos la voz del presunto autor (perteneciente al actor Peter Ustinov), quien al principio del filme aparece a oscuras ante la pantalla para ir introduciendo y comentando sus propios relatos; con ello se crea un vínculo de unión entre las tres historias al servir su voz como hilo conductor que las sutura. En algún caso en que no existe un texto literario previo, es la figura del guionista (encarnado igualmente por un actor) quien puede asumir la función narradora. Así lo vemos en *Trolösa*, (*Infiel* Liv Ullman, 2000), donde el actor Erland Josephson interpreta al personaje de Ingmar Bergman, autor del guion, quien va construyéndolo a medida que escucha las confidencias de los dos miembros de la pareja protagonista quienes se le aparecen y le van narrando la historia de la infidelidad de la mujer con un amigo común.

4. Algunas observaciones sobre el narratario

La existencia un narrador implica necesariamente la de un destinatario de su relato, la figura que los narratólogos denomina como narratario. Mientras que en el territorio de la literatura existen abundantes trabajos sobre esa categoría propuesta por Gerald Prince en su ensayo pionero (1973), su presencia en las historias que se cuentan desde la pantalla no ha suscitado demasiada atención. En la escasa bibliografía existente destaca el artículo de Josep Prósper (2015) donde analiza numerosos filmes en la mayoría de los cuales el narrador está inscrito en el universo de la historia y la persona o personas destinatarias de su relato, comparten su misma naturaleza diegética. Pone ejemplos como *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, Orson Welles, 1942) *The Searchers* (*Centauros del desierto* de John Ford, 1956) *Snake eyes* (*Ojos de serpiente*, Brian de Palma, 1998) aunque cita también otros filmes en que tales destinatarios se encuentran fuera de campo y ha de suponerseles una naturaleza heterodiegética: *Lady in the Lake* (*La dama del lago*, Robert Montgomery, 1946), *Sunset Boulevard* (*El crepúsculo de los dioses*, Billy Wilder, 1950) o *Annie Hall* (Woody Allen, 1982) son algunos de esos ejemplos en los que el lugar del narratario sería ocupado por el espectador sentado ante la pantalla. En ambos casos, apunta Prósper, el narrador aparte de “satisfacer las necesidades informativas del narratario”, debe también “ser el garante de la veracidad de la historia que cuenta para que el narratario la acepte (...) y mostrar el relato de una forma lo suficientemente atractiva para que su narratario lo siga adecuadamente (Prósper Ribes 2015, p. 472). Por el contrario, en los casos de invisibilidad del narratario, su presencia ha de ser deducida del discurso del narrador; y, si este no es solo una voz sino también un cuerpo que se muestra, de su gesticulación. Prósper se refiere entre esas señales a la mirada a la cámara, a la utilización de planos que remiten a la visión subjetiva del presunto destinatario del relato, a las referencias a un espacio fuera de campo donde se supone que aquel se encuentra, a la interpelación directa y también indirecta a través de formas verbales en segunda persona o de pronombres. A ellas añade la utilización de “cualquier referencia audiovisual que consista en matizar alguna información o en suministrar un dato” interpretables como dirigidos a un narratario y susceptibles, por tanto, de descubrir su presencia (pp. 469 y 477).

En los filmes a los que me he referido hasta ahora como manifestaciones de una narración explícita, aquellos en que la presencia del narrador se limita a una voz, la existencia del narratario ha de ser supuesta a partir de las peculiaridades que caractericen a esa voz: autoridad, lejanía, proximidad, confianza, ironía, etc. Y a través de ellas podemos construir imágenes de narratario muy distintas: el ingenuo y optimista de *¡Qué bello es vivir!*, o el no tan optimista y ya un tanto desconfiado de las soluciones providenciales de *¡Bienvenido mister Marshall!*. Pero frente a ellos encontramos entre los filmes mencionados otros cuya voz narradora dibuja otro tipo de narratario muy distinto: un ser humano ya consciente la carencia de verdades absolutas y capaces de identificarse con un relato que ponga en duda la solidez del universo que habita (las ya citadas *Días del cielo*, *Historia de un hombre ridículo*, *Los unos y los otros*) o que puede complacerse y participar el juego metaficcional de asistir a la construcción de una historia cuyos mecanismos son sistemáticamente cuestionados (*El muerto y ser feliz*).

En aquellos filmes en que el narrador está corporeizado las señales emitidas ya por la totalidad de ese cuerpo contribuyen a perfilar una imagen más acabada del narratario. En los ejemplos manejados (*El Destino se disculpa*, *Una mujer bajo la lluvia*), la figura un tanto excéntrica de los respectivos narradores y el tono burlesco de sus discursos predisponen para una recepción

lúdica y desenfadada, única actitud posible ante el elevado grado de inverosimilitud de sus historias.

Por lo que respecta a la corporeización del narratorio, tenemos una muestra en la película (*My dinner with André* (*Mi cena con André*, Louis Malle, 1980) a la que me referiré en el siguiente epígrafe; toda la acción de la película se sustenta sobre una conversación entre dos actores amigos, aunque es uno de ellos (André Gregory) es el que cuenta su historia al otro (Wallace Shawn), quien se limita a comentar, a precisar o a poner en cuestión las palabras de su interlocutor. La misma situación, aunque no ocupe la totalidad del metraje sino solo una parte del mismo, se produce en *Smoke* (Wayne Wang, 1995) otra de las películas que mencionaré a continuación.

Habría que mencionar, por último, el especial desarrollo que ha experimentado esta figura en el cine epistolar⁹; en esta modalidad contemporánea del cine-ensayo algunos cineastas conciben la película como una misiva en la que la voz (y, a veces, también la imagen) autodiegética del emisor apela a un destinatario concreto y personalizado, una persona próxima a él, para evocar recuerdos compartidos o verter sus reflexiones sobre un tema determinado. Un ejemplo significativo de este género cinematográfico es *Lettre à Freddy Buache* (*Carta a Freddy Buache*, Jean-Luc Godard 1982), película concebida por su director como una explicación al director de la Cinemateca suiza de su negativa a aceptar el encargo de hacer una película celebratoria del 500 aniversario de la ciudad de Lausanne. Mientras se van mostrando imágenes actuales de la ciudad, el cineasta explica que esta ha perdido toda su poesía que ya resulta imposible captar aquello que considera esencial para el cine: la luz, los movimientos y los colores.

5. Del protagonismo de la imagen a su irrelevancia

Otra cuestión de interés relacionada con la oralidad cinematográfica es el diferente grado de importancia que puede adquirir la utilización de la voz en la pantalla. Detengámonos en dos casos extremos: su protagonismo absoluto en filmes concebidos como una conversación, o incluso como un monólogo, y su total irrelevancia en aquellos otros en que las palabras que escuchamos resultan prescindibles para el desarrollo de la trama y constituyen tan solo un decorado sonoro, un conjunto de voces que llegan a fundirse con los otros sonidos configuradores del ambiente.

Referirse al protagonismo absoluto de la palabra lleva a pensar en películas de innegable base teatral en donde la acción es sustituida por el enfrentamiento dialógico entre dos o más personajes con lo que el desarrollo de la trama se sustenta sobre las informaciones que las palabras de los mismos nos van proporcionando (aunque no hay que olvidar la capacidad significativa de los silencios). Pero existen también algunas películas basadas exclusivamente en la narración que hace un personaje a uno o más interlocutores presentes, cuyas intervenciones, si se producen, se limitan a las esperables de la figura que Gerald Prince denominó como “narratorio”¹⁰. Las imágenes se limitan a recoger con una planificación de mayor o menor dinamismo el espacio en el que tiene lugar ese “acto de habla” y los rostros de los intervinientes.

Un filme paradigmático de este protagonismo de la narración oral es la citada *My dinner with André*. Interpretado por André Gregory y Wallace Shawn, en su transcurso toda la acción se reduce a la conversación que Gregory, mantiene con su amigo (también actor y dramaturgo) durante una cena en un restaurante neoyorquino; conversación que se centra en las experiencias vividas por el primero durante los cinco años en que trabajó con Jerzy Grotowski y un grupo de actores polacos. Shawn se limita a ejercer de escuchante siendo más visible su intervención en la segunda mitad del filme donde expone algunas reflexiones sobre el relato que le ha hecho Gregory desempeñando una de las funciones atribuibles a la figura del narratorio¹¹.

⁹ Una excelente monografía sobre este género es el libro de Monterrubio Ibáñez (2018).

¹⁰ Recuérdese que Prince apunta como funciones atribuibles a la figura del narratorio las de servir como intermediario entre el narrador y el lector, precisar el marco de la narración, caracterizar al narrador, poner de relieve ciertos temas, hacer progresar la intriga o actuar como portavoz moral de la obra (Prince (1973, pp. 193-194).

¹¹ Entre las experiencias narradas por André están su trabajo con el grupo de actores dirigidos por Grotowski en un bosque de Polonia, su visita a la ecoaldeja de Findhorn en Escocia, su viaje al Sahara buscando inspiración para un pretendido montaje teatral de *El principito*, de Saint-Exupéry, o su participación en una performance en Long Island durante la noche de Halloween en la que se prestó a ser enterrado vivo. En sus intervenciones Wally argumenta, por ejemplo, que las experiencias vividas por su amigo no están al alcance de la mayoría de la gente y aquel le replica que la vida normal de gran parte de los neoyorkinos se

En otras ocasiones, el acto de narrar, aunque no se extienda a lo largo de toda la película, sí ocupa una importante secuencia de la misma como sucede en *Smoke* (Wayne Wang, 1995) en donde el protagonista Auggie Wren (interpretado por Harvey Keitel) narra a su amigo el escritor Paul Benjamin (interpretado por William Hurt) durante una larga secuencia en primer plano de casi 10 minutos *El Cuento de Navidad de Auggie Wren*, un relato de Paul Auster (guionista de la película), quien lo había publicado previamente en la revista *The New Yorker*. Curiosamente, la secuencia se cierra con un travelling lento que culmina en un primerísimo plano de la boca del narrador (y no de los ojos, como sería lo esperable) en un evidente intento de subrayar la importancia de la oralidad.

La supremacía verbal se manifiesta también en algunos otros filmes que no recogen el acto de narrar sino que las palabras se escuchan sobre un fondo de imágenes ajenas por completo al contenido de aquellas. La banda sonora adquiere así todo el protagonismo mientras que las imágenes que la acompañan carecen de relevancia. Un ejemplo lo tenemos en la película rumana *Al doilea joc* (*El segundo juego*, Corneliu Porumboiu, 2014), que, aparentemente, es un documental deportivo sobre un partido de fútbol entre dos equipos de Bucarest, el Steaua y el Dinamo, jugado en 1988, un año antes de la caída de régimen comunista¹², y que arbitró el padre del cineasta; pero mientras en la pantalla solo se ven imágenes del partido, las voces en *off* del director y de su padre, van creando un retrato de familia a través del recuerdo compartido de las experiencias vividas por cada uno, bajo la dictadura de Ceaucescu.

Pero el caso más extremo de supremacía de la palabra sobre la imagen lo constituye, sin duda, el filme (aunque se ha puesto en duda la conveniencia de denominarlo como tal) *Branca de neve* (*Blancanieves*, 2000) del portugués João Cesar Monteiro. A lo largo de sus 75 minutos de duración la pantalla permanece totalmente en negro, salvo los siguientes insertos: un tapiz alusivo al cuento sobre el que aparecen escritos los títulos de crédito iniciales y finales; unos breves planos al comienzo (00:1:55-00:2:30) de un hombre muerto sobre la nieve¹³; algunos planos de un cielo azul que se intercalan en determinados momentos; y un último plano en el que el propio realizador, en mitad de un bosque, pronuncia unas palabras inaudibles (01:10:31-01:10:55). La banda sonora, auténtico protagonista del filme, está constituida por una selección de diálogos de la obra teatral *Schneewittchen* (*Blancanieves*, 1901) del escritor suizo Robert Walser (1878-1956), recitados con tono monocorde por los intérpretes (*Blancanieves*, La Reina, El Príncipe Extranjero, El Cazador y El Rey).

Si nos detenemos ahora en la estrategia opuesta, la que podría calificarse como uso antidramático de la palabra en el cine, habría que distinguir entre su función distractiva o ambiental (permitir que la acción transcurra inopinadamente o que lo haga por otros cauces distintos de los que apunta el diálogo) y su función banalizadora como crítica del vacío de los personajes, de su insustancialidad. Entre los ejemplos los ejemplos más representativos de esta segunda opción estarían los filmes de Jacques Tati *Les vacances de Monsieur Hulot* (*Las vacaciones del señor Hulot*, 1953) *Mon oncle* (*Mi tío*, 1958) o *Playtime* (1967), entre otros, en los que las voces de los personajes se escuchan siempre mitigadas, sin sobresalir de entre los ruidos que las circundan, hasta el punto de convertirse en uno más de ellos. Chion habla a este respecto de la utilización de trucos para debilitar esa voz que el cineasta llevaba a cabo durante el proceso de post-sincronización (Chion; 90-91). Otro ejemplo notable lo constituyen los filmes de Fellini, quien utiliza la libertad que ofrece el cine para mezclar voces y acentos, los cuales, como apunta Chion, aparecen confundidos “con gritos, resoplidos, suspiros, canturreos o frases pronunciadas en distintos idiomas” pues para el cineasta italiano la voz no es “algo que haya que dominar o retener sino algo originariamente mezclado y colectivo, una especie de ‘polivoz’ global de la que emana, particularizada, cada voz individual” (p. 92). Como ejemplo de la primera opción se pueden citar, aquellas películas que incluyen un discurso en *off*, desconectado totalmente de las imágenes y que actúa como un paisaje sonoro que funciona más como contraste que como complemento

asemeja más a vivir en un sueño que en la vida real.

12 El encuentro tenía un plus de rivalidad añadido en cuanto que el Steaua era el equipo del ejército y el Dinamo, el equipo de la temida Securitate, la policía secreta de Ceaucescu.

13 Estas imágenes remiten con toda probabilidad al autor del texto cuyos diálogos reproduce el filme, el dramaturgo suizo Robert Walser quien falleció de un infarto mientras paseaba sobre la nieve en las cercanías del manicomio de Herisan, donde estaba internado.

de las mismas; un ejemplo de ello son las películas de Marguerite Duras en las que la disociación de imágenes corporales y voces crean paisajes dramáticos desconcertantes: a los cuerpos convertidos en fantasmas, corresponden oralidades congeladas, o más bien suspendidas, que permanecen en el espacio (Sánchez 2011, p. 32).

Otras manifestaciones de esta devaluación de la palabra la encontramos en película que reducen el diálogo a una palabrería inane como *Honor de caballería* (Albert Serra, 2006) o se convierte en un discurso *en off* totalmente desconectado de las imágenes que muestra la pantalla como sucede en *Shirin* (Abbas Kiarostami, 2007) donde las imágenes muestran los rostros de las espectadoras mientras lo que se escucha es la banda sonora de la película que aquellas están presenciando¹⁴.

A este respecto cabe señalar el paralelismo que se observa entre muchos filmes contemporáneos y el llamado teatro posdramático en el que la voz se ha convertido en objeto preferente de atención subrayando su materialidad, su preexistencia y autonomía con relación a la palabra (Lehmann 2010, pp. 318-319)¹⁵.

6. Para terminar

Antes de concluir este breve recorrido por algunas de las cuestiones relacionadas con el papel desempeñado por la oralidad en las historias que presentan las pantallas cinematográficas quisiera mencionar la nueva línea de investigación que se está desarrollando sobre el uso de la voz y del conjunto de elementos sonoros en las ficciones audiovisuales. Estos nuevos estudios intentan contrarrestar la atención casi exclusiva de la que tradicionalmente ha sido objeto la imagen, relegando la función narrativa (aunque no solo esa) que puede desempeñar la banda sonora de un filme¹⁶. Se ha recurrido para denominarlos a la etiqueta de *audionarratología* y su objetivo, tal como lo definen Jarmila Mildorf y Till Kinzel, dos de las pioneras en este campo, es “destacar las vertientes oral y auditiva de la narración, preguntándose cómo el sonido, la voz y la música sustentan la estructura narrativa o incluso asumen funciones narrativas por derecho propio” (Mildorf y Kinzel 2016, p. 8). Su ámbito no abarca solo la producción cinematográfica, sino que se extiende a otros medios que se utilizan como vehículos de la narración oral desde el teatro y la novela radiofónicos a las canciones, los audiolibros, las audioguías o la poesía de performance. Supone, en palabras de estas autoras, un auténtico “giro acústico”, ya que su programa propone “explorar la relación entre la narrativa y las formas de expresión oral y auditiva de los medios, sus distintos géneros y las estructuras narrativas, así como las funciones que desempeñan”. Entienden el sonido en un sentido amplio pues abarca “todo el todo el espectro del sonido estructurado, desde la música o el lenguaje hablado, las características prosódicas de las voces, pasando por los sonidos que emanan de fuentes reconocibles o el ruido más o menos indeterminado, hasta la manipulación electroacústica de todos ellos (ibid.).

El libro de Mildorf y Kinzel recoge el contenido de las ponencias presentadas por diversos estudiosos en un encuentro celebrado en la universidad alemana de Paderborn los días 12 y 13 de septiembre de 2004. Entre ellas, aparte de las de las editoras, cabe destacar la de otra de las estudiosas más reconocida en este nuevo campo, la de Elke Huwiler, profesora en la Universidad

14 Una película basada en el mito persa de Cosroes y Shirin, que cuenta la relación romántica entre el emperador sasánida Cosroes II y la princesa armenia Shirin, que más tarde se convertiría en su reina.

15 Otra cuestión es cuando la ininteligibilidad de la voz tiene una justificación diegética como sucede, por ejemplo, en la secuencia inicial de *Anatomie d'une chute* (*Anatomía de una caída*, Justine Triet, 2023), donde el elevado volumen de la música que escucha el marido en el piso superior dificulta premeditadamente la conversación que mantiene la esposa con la periodista que la está entrevistando. O en *The Conversation* (*La conversación*, Francis Ford Coppola 1974), donde la deficiente audición de las conversaciones que el protagonista investiga a través del espionaje telefónico que está llevando a cabo, determina el error de las conclusiones a las que llega.

16 Esta preterición del sonido con relación a la imagen en los trabajos sobre cine puede explicarse por las dificultades que implican su manejo y su fijación a la hora de analizarlo. Domínguez López se refiere a ello comentando que “frente a la posibilidad de extraer fotogramas de una secuencia de una película, lo que permite una fragmentación relativamente sencilla, el sonido no lo permite”. Del mismo modo, añade, tampoco resulta posible plasmar el sonido sobre un soporte escrito o impreso, pues “el sonido es siempre un recuerdo de lo que sonó, pero difícilmente el presente de lo que suena”, lo que le confiere una condición evanescente (Domínguez López 2017, p. 34)

de Amsterdam, que lleva por título “A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound”. En el ámbito hispánico esta línea de investigación no ha sido aún muy frecuentada, aunque se pueden citar algunos trabajos representativos, como los dos que ha mencionado en estas páginas: el de Berenice Ponce Capdevile y Virginia Medina Ávila (2019) y el de Juan José Domínguez López (2017); ambos, aparte de ofrecer una síntesis de los presupuestos metodológicos con los que operan, llevan a cabo dos originales aportaciones que demuestran la rentabilidad que este tipo de análisis puede ofrecer en el tratamiento de los materiales sonoros de la narración audiovisual.

Bibliografía

- Abuín, A. (1997). *El narrador en el teatro*. Universidad de Santiago de Compostela.
- Bachy, V. (comp.) (1989) *Tradition orale et nouveaux media*. OCIC.
- Balasz, B. (1978). *Evolución y esencia de un arte nuevo*. Gustavo Gili.
- Blüher, D. (1996). *Le cinema dans le cinema. Film(s) dans le film et mise en abyme*. Université Sorbonne Nouvelle (tesis doctoral, ejemplar mecanografiado).
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós.
- Burch, N. (1991). *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Cátedra.
- Casetti, F. (1989), *El film y su espectador*. Cátedra.
- Chion, M. (2004). *La voz en el cine*. Cátedra.
- Domínguez López, J. J. (2017). “El sonido en vilo. La voz en off en el cine: El caso de *El muerto y ser feliz*”, *deSignis* 27 (Tercera Época); julio- diciembre 2017; pp. 33-44. Versión electrónica: designisfels.net
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Paidós.
- Guarinos, V. (1996). 1996). *Teatro y cine*. Padilla Libros.
- Huwer, E. (2016). “A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound”, en Mildorf y Kinzel, pp. 99-116.
- Kozloff, S. (1988). *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*. University of California Press.
- Lehmann, H-T. (2010). “Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después”, en AA.VV. *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. CENDEAC, pp. 309-329.
- Mildorf, J. y Kinzel. (Eds.). (2016). *Audionarratology. Interfaces of Sound and Narrative*. De Gruyter.
- Monterrubio Ibáñez, L. (2018). *De un cine epistolar: La presencia de la misiva en el cine francés moderno y contemporáneo*. Shangrila.
- Pérez Bowie, J.A. (2013). “La presentificación de la instancia narradora en el relato cinematográfico”, en Marta Álvarez (ed.): *Imágenes conscientes. AutoRepresentaciones*. Éditions Orbis Tertius, pp. 47-71.
- Ponce Capdevile, B. y Medina Ávila, V. (2019). “La voz de Dios. Características en el cine de Hollywood”, *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social Disertaciones*, 12 (2) pp. 179-196. Disponible en <http://dx.doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.6407>
- Prince, G. (1973). “Introduction à l'étude du narrataire”, *Poétique*, 14, pp. 178-195.
- Prósper Ribes, (2015). “La presencia del narratorio en el relato audiovisual”, *Signa*, 24, pp. 463-478.
- Sánchez, J.A. (2010). “Dramaturgia en el campo extendido”, en AA.VV. *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. CENDEAC, pp. 19-37.
- Shohat, E. y Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*. Paidós.