

Explorando el tema. La noción poética de “sentido” al servicio de la escritura de guion

Exploring the theme. The poetic concept of “meaning” as light for the screenwriting process

Carmen S. Brenes¹

Recibido el 24 de mayo de 2016 – Aceptado el 16 de julio de 2016

RESUMEN: Este artículo propone que la noción de “sentido” tal como la plantea Juan José García-Noblejas (1982) es capaz de iluminar la escritura de guion y la recepción cinematográfica. El estudio explora desde el ámbito académico lo que los manuales de guion llaman “tema” (Flinn, 1999: 167-168), “pregunta dramática” (Selbo, 2007: 201-209), o “significado” (Russin, 2012: 38-42) de una historia. A partir de la narratología, la semiótica y la poética aristotélica, se sugiere que la noción de “sentido”, como principio de unidad de la historia, está relacionada con los rasgos de la vida humana a los que una película apunta.

Palabras clave: poética, trama, tema, guion, recepción cinematográfica

ABSTRACT: This article deals with the concept of “meaning” developed by Juan José García-Noblejas in 1982, which is presented as an enlightening and useful tool for the screenwriting and film reception process. The essay explores the concepts of “theme” (Flinn, 1999:167-168); “dramatic question” (Selbo, 2007: 201-209); and “meaning” (Russin, 2012: 38-42) as they appear in screenwriting manuals from an academic point of view. Considering the perspectives of narratology, semiotics and Aristotelic *Poetics* the article relates the concept of “meaning” with the unifying principle of the story and the aspects of the human experience the story shows.

Key words: poetics, plot, theme, screenwriting, aesthetic reception

¹ Carmen Sofía Brenes, es Profesora de Poética y Guion en la Facultad de Comunicación de la Universidad de los Andes (Chile). Autora de Recepción poética del cine. Una aproximación al mundo de Frank Capra, De qué tratan realmente las películas y Fundamentos del guion audiovisual. csbrenes@miuandes.cl

1. Introducción

Este artículo forma parte de un proyecto más amplio (Brenes, 2011; 2012; 2013; 2014) que tiene como objeto contribuir al trabajo del guionista ofreciendo luces que proceden del ámbito de la narrativa, la poética clásica y la antropología filosófica. En esta ocasión, se busca profundizar en una noción que aparece de manera recurrente en algunos estudios de narrativa y semiótica y que ha sido reformulada para el campo audiovisual por Juan José García-Noblejas. Se trata de la noción de "sentido". Evidentemente no se pretende revisar todo lo dicho en torno a este concepto. Lo que se propone es explicitar aquellas dimensiones que podrían iluminar la tarea de escritura de guion. Esta perspectiva, además, puede interesar a los espectadores que desean mejorar su capacidad crítica ante las películas.

Para delimitar el área puede ser útil recordar que en muchos manuales de guion se suele encontrar un capítulo dedicado a lo que se ha llamado "tema" (Flinn, 1999: 167-168), "pregunta dramática" o "punto de vista" (Selbo, 2007: 201-209), "significado" (Russin, 2012: 38-42), etc., de una historia. En éstos y otros casos, se trata de la pregunta por el "sentido" o "sentidos" de la historia, o, como especifican algunos manuales, por la lección que el espectador podría sacar después de haber recorrido de la mano de los personajes todas las peripecias de la trama.

Por otra parte, cualquier guionista sabe que es habitual llegar a un momento en

la escritura en la que se plantea ¿de qué trata esta historia?, ¿cuál es su tema? La respuesta a esta pregunta no es la trama, es decir, la sucesión de hechos que ocurren a lo largo de las 90 o 120 páginas del guion. Tampoco se refiere al "mensaje" que el guionista puede querer transmitir a su público. La pregunta se dirige, más bien, a saber cuál es el principio que da unidad a todo lo que ahí aparece y con el que dialogará el espectador al ver el film.

En este artículo se hace una aproximación a estas preguntas desde tres tradiciones distintas: la narratología, la semiótica realista y la poética aristotélica. La primera tradición quedará expuesta siguiendo básicamente a Wayne Booth (1998) y su noción de "autor implícito", para la segunda se emplea el estudio de Gianfranco Bettetini (1994a) en torno al "sujeto de la enunciación". Para la propuesta poética, como se ha dicho, se estudia a Juan José García-Noblejas (1982) cuando habla de "sentido". A lo largo del texto, se sugieren algunas aplicaciones a la tarea de escribir guiones y de ver películas.

Como habrá ocasión de observar, el estudio sugiere que la propuesta de García-Noblejas, leída teniendo en cuenta los aportes de la narrativa y de la semiótica, resulta particularmente interesante para el proceso de escribir guiones y para el acto de recepción audiovisual. Por eso, este estudio no se centra en encontrar lagunas, contradicciones o aporías entre las distintas perspectivas, que probablemente existen en el campo estrictamente teórico. Lo que

se propone, más bien, es abordar desde distintos ámbitos el mismo punto: el tema de un guion; de manera que esta mejor comprensión de lo que significa la unidad temática, resulte operativa para quienes practican la escritura y recepción de textos audiovisuales.

Hay que tener en cuenta que cuando García-Noblejas publica *Poética del Texto Audiovisual* (1982), obra en la que expone por primera vez su propuesta, lo hace en diálogo con las corrientes estructuralistas de la época y, como explica Gianfranco Bettetini, lo hace con el objeto de “liberar el ámbito semiótico de las coerciones reductivas del estructuralismo y el neopositivismo” (en García-Noblejas, 1982: 14). Conviene también tener en cuenta que lo que entonces dijo en el contexto académico, al menos desde 1996 y hasta hoy, García-Noblejas suele desarrollarlo aplicándolo a narraciones concretas en el ámbito audiovisual (Ver, por ejemplo, 1998, 2000, 2004b, 2006, 2009, 2011a, 2011b, 2014).

Para hacerse cargo de este horizonte más artístico que académico, vale la pena recordar con Todorov en su libro *La literatura en peligro* (2009: 99), que el papel de los análisis de las obras literarias “no debería seguir siendo ilustrar los conceptos que acaba de introducir tal o cual lingüista, tal o cual teórico de la literatura, y por tanto presentarnos los textos como una ejecución de la lengua y el discurso. Su labor debería ser permitirnos acceder a su sentido, ya que postulamos que ese sentido nos conduce hacia el conocimiento de lo

humano, que a todos nos importa. En esta misma dirección, Javier Cercas en *El punto ciego* (2016) afirma: “La única obligación de una novela (o por lo menos la más importante) consiste en ampliar nuestro conocimiento de lo humano, y por eso Hermann Broch afirmaba que es inmoral aquella novela que no descubre ninguna parcela de la existencia hasta entonces desconocida” (Cap.9). Es en este horizonte que relaciona obras con “el conocimiento de lo humano” (Todorov, 2009: 99), donde debe situarse la propuesta de García-Noblejas. Aun así, interesa conocer también cómo se relaciona con los postulados de sus colegas académicos. No como un ejercicio de erudición narratológica y semiótica, sino como un modo de dar razón, desde la teoría, de algunos aspectos prácticos y técnicos de la escritura de guion.

2. La perspectiva de la narratología

Es habitual que los estudios generales sobre narratología articulen sus razonamientos en torno a los elementos que conforman un relato. Por ejemplo, se habla, con éstos u otros términos, de tramas o estructuras; personajes, caracteres o actantes; espacios; tiempos; puntos de vista, etc. Por ejemplo, según Mieke Bal (2001: 7-8), la fábula consta de acontecimientos, actores, tiempo y lugar.

El análisis de historias suele conducir a la pregunta sobre los principios que gobiernan a personajes y acciones en tensión hacia el clímax. La respuesta que dan los estudiosos, en la mayor parte de

los casos, es que quien gobierna la historia es el *narrador*, una figura que ordinariamente no es visible pero que está presente en la historia, dirigiéndola desde dentro (Kayser, 1998; Meneghelli, 1998)².

Es importante no pasar por alto este "desde dentro", porque significa, como señala Chatman (1990: 116), que el narrador forma parte del texto. Ahora bien, si el narrador es a su vez un personaje o, como dice García-Noblejas (1982: 119), "si es una máscara", la pregunta que se hace la narratología es: y entonces, "¿quién la lleva puesta?" .

La respuesta que se ha dado a esta pregunta, a partir de las propuestas de Wayne C. Booth (1998), es apuntar a otra figura intratextual conocida como autor implícito³.

El estudio del *autor implícito*, junto al *lector implícito* de los enunciados narrativos, "abre el camino de la enunciación a través de un 'lugar vacío', frontera indefinida que une y separa dos universos radicalmente diversos y sin embargo próximos" (García-Noblejas, 1982: 119); el universo del mundo posible⁴, y el universo donde vivimos las personas

que accedemos a ese mundo. En este "lugar" o "frontera", donde se actualiza el encuentro entre película y espectador, aparece el "sentido" del que habla García-Noblejas.

A continuación, como se ha dicho, se exponen las características del autor implícito, tal como lo concibe Booth, y se presentan las aportaciones de Seymour Chatman cuando amplía la noción al ámbito de la narración audiovisual.

2.1. Los caracteres del autor implícito según Wayne C. Booth

En su ya clásico artículo *Distance and Point-of-View. An Essay in Classification* (Booth, 1998), Booth apunta una clasificación de las formas que puede asumir la voz de un autor con respecto a su obra.

Una de ellas es la de autor implícito que califica como "alter-ego" del autor, y que describe como la instancia, siempre distinta de la "persona real" (1998: 146), que escribe y que carga con la responsabilidad del narrador y, por tanto, de toda la acción narrada.

² En Cuevas (1999), se puede ver una presentación muy completa de la figura del narrador siguiendo a Gerard Genette, y su aplicación en el análisis de una película. El artículo propone también una extensa bibliografía sobre el tema.

³ El título original de esta obra de Booth es *Distance and Point-of-View. An Essay in Classification*, publicado originalmente en "Essays in Criticism", XI (1961) y re publicado en Ph. Stevick (ed.), *The Theory of Novel*, The Free Press, New York 1976, pp. 87-107.

⁴ Con García-Noblejas, entendemos *mundo posible* como lo "posible poético" según la *verosimilitud o necesidad*, de acuerdo a la *Poética* aristotélica (Aristóteles, 1974, p. 1451 a 36-38). Lo posible, de entrada, se constituye en torno a lo habitual (*to eikos*, y también *praxeos*), que es lo que "gusta a todo el mundo", pues resulta *cautivante*. La noción no sigue aquí, por tanto, la metafísica y lógica de Leibniz, ni recibe el tratamiento de la semántica modal. Tampoco trata de lo no-actual entendido en grados de lo posible, lo probable y lo virtual (García-Noblejas, 2004a: 75).

En términos generales, el autor implícito en un relato no suele recibir ninguna marca que permita su identificación de modo directo. “Si en un relato no se hace una alusión directa a él no se verá ninguna distinción entre este autor y el narrador no dramatizado” (Booth, 1998: 147). Booth distingue entre narrador dramatizado y no dramatizado. El primero se oculta tras un personaje, que es a veces el protagonista. El no dramatizado aparece como un “yo” o un “él” que cuenta la historia. “Uno de los errores de lectura más frecuentes es identificar ingenuamente a estos narradores con los autores que los crean. En realidad, se trata siempre de figuras distintas, aunque el autor mismo no puede ser consciente de esta diferencia mientras escribe” (1998: 147). Lo que ocurre es que el narrador no dramatizado recibe la máscara del autor implícito.

Por otra parte, al compararse con el autor real, el autor implícito resulta siempre un carácter sublimado, una versión superior a sí mismo, “más sabio, más sensible, más rico en percepciones que cualquier persona real” (Booth, 1998: 147).

Una tercera característica del autor implícito es que se trata de la última instancia de todo lo que se presenta en la narración y acción de un relato, y se manifiesta en ligeros detalles y matices de valoración discursiva a lo largo de sus relaciones con los demás personajes y situaciones del relato. “La ‘distancia estética’ que establece con respecto a ellos no es únicamente espacial (raras

veces puede apreciarse), ni siquiera temporal (referencia a un pasado o futuro lejanos de la instancia presente de enunciación), sino que, habitualmente toma una destacada dimensión que atañe aspectos éticos y cognoscitivos acerca del comportamiento de personajes terceros” (García-Noblejas, 1982: 89). Es decir, que de algún modo, se convierte en la piedra de toque para juzgar tales comportamientos.

Una aplicación de esta característica del autor implícito a la escritura de guion, es caer en la cuenta de que cuando se escribe, importa tanto la caracterización de personajes y los diálogos, como los pequeños detalles que se sugieren en las descripciones. En el guion de la película argentina *El secreto de sus ojos*, por ejemplo, en el clímax, después del descubrimiento que hace el protagonista sobre la verdadera historia del asesino de la chica, el guion señala: “Espósito no dice nada. Ni hace ningún gesto. Se miran largamente con Morales. Después se da vuelta y se va. Cierra la puerta del galpón sobre Morales y Gómez” (Campanella y Sacheri, s. f.). Esta última frase, “cierra la puerta del galpón sobre Morales y Gómez”, dio lugar a que durante el rodaje, el actor que encarnaba a Morales, se llevara los brazos a la cabeza y se apoyara en un mesón. Quien haya visto la película, sabrá que en este gesto visto por la cámara, que –como dice el guion– se ha quedado sobre esa puerta, se condensa buena parte del tema de esta historia.

El autor implícito también se reconoce claramente al estudiar la aparente na-

turalidad que transparenta el esfuerzo del autor real para lograr mantener, en unos casos, la verosimilitud diegética como si se tratara de la realidad misma; y en otros, la negación de la *ilusión realista*. Es decir, el trabajo para ampliar o disminuir la "distancia estética", que indicaría, en este contexto, hasta qué punto se pide al lector o al espectador que olvide el carácter artificial de la representación literaria y se "pierda" en la obra (Booth, 1998: 151; García-Noblejas, 1982: 89).

Mientras que Booth distingue claramente entre autor y autor implícito, no hace lo mismo en el caso del lector, y trata a éste de modo genérico, sin distinguir entre personaje y persona. La noción de "lector-implícito" como correlato textual del autor implícito, ha sido desarrollada sobre todo por Wolfgang Iser (1972). Paul Ricoeur recoge la noción de Iser y señala que por tal denominación "debe entenderse el papel asignado al lector real mediante las instrucciones del texto. De este modo, autor implícito y lector implícito quedan como categorías literarias compatibles con la autonomía semántica del texto" (Ricoeur, 2010: 170).

El autor real –podemos pensar en el guionista– consigue ocultar totalmente al autor implícito cuando logra que la obra –el guion– como "cosa hecha" o artificial se vuelva invisible a los ojos del lector, y éste tenga la impresión de que el mundo creado es el mismo mundo en el que él vive. Cosa que ocurre gracias a la coherencia interna del relato.

Lo interesante aquí es notar que quien establece esa coherencia interna es precisamente el autor implícito, personaje que tiene el poder de tender todos los lazos que dan unidad a la red de relaciones en el mundo diegético y su narrador, sea éste un "narrador no dramatizado" o "dramatizado". Es decir, aparezca gobernando el relato descarada y visiblemente como ocurre, por ejemplo, en la película *Million Dollar Baby* (2004), escrita por Paul Haggis, que está narrada por Eddie "Scrap-Iron" Dupris (Morgan Freeman), el empleado de Frankie Dunn (Clint Eastwood), dueño del gimnasio de boxeo donde entrena Maggie (Hilary Swank). O bien se trate de un narrador que se esconde detrás de la acción como en las películas que presentan en directo la acción dramática, como podría ser *Ida* (2013), escrita y dirigida por Pawel Pawlikowski, donde desde la primera escena vemos a la protagonista Ida (Agata Trzebuchowska) en compañía de sus compañeras, pintando la imagen de un Cristo que pondrán en el patio durante un crudo día de invierno.

Cuando Umberto Eco (1998) habla del autor implícito como autor modelo, explica que el autor modelo gobierna al narrador, y que existe la posibilidad de que el narrador pueda comportarse de modo díscolo frente al autor modelo. Este comportamiento desobediente y poco dócil del narrador con respecto al autor modelo o implícito da lugar a lo que se conoce como narrador "no digno de confianza" (Booth, 1998: 155). Booth señala que el narrador digno de confianza (*reliable*) se caracte-

riza porque habla o actúa de acuerdo a las normas de la obra (es decir, a las normas del autor implícito); mientras que el narrador no digno de confianza (*unreliable*) es aquél que, por el contrario, habla o actúa en evidente desacuerdo con esas normas. Esta distinción supone otra pista sobre por qué conviene distinguir dentro del texto entre el *narrador* como personaje que gobierna la diégesis, y el *autor implícito* como personaje –casi invisible– que es el responsable de lo narrado y del mismo narrador.

Una consecuencia de lo dicho hasta ahora, referida a la escritura y análisis de guion, es que conviene hacer una distinción entre la persona real, con unos datos biográficos concretos y un contexto histórico e industrial determinado, y esa misma persona en cuanto autor de la historia que dará lugar a una película y que es responsable de la creación del autor implícito.

Tener presente esta distinción, por una parte compromete más al guionista con su obra, pues su “huella” queda en las páginas escritas, y por otra, explica por qué una historia puede ser interpretada de un modo distinto a las intenciones que movieron al autor a escribirla.

Por otra parte, la consideración del autor implícito como instancia que manifiesta su presencia en detalles y matices de valoración discursiva, es iluminante para entender las escenas, situadas ordinariamente hacia el final de la acción, en las que la película invita al espectador a juzgar, desde el clímax y la resolución de la trama, toda la acción vista.

Siguiendo con el ejemplo de la película *El Secreto de sus ojos* (2009), que se acaba de poner. En la actuación de Pablo Rago (Morales), el hecho de tomarse la cabeza con las manos y apoyar todo su cuerpo en la mesa permite al espectador percibir una situación emocional doliente. Estas acciones, aparentemente intrascendentes, contribuyen a que la subtrama de thriller de esta película cierre en modo trágico, sugiriendo una valoración negativa de la acción de venganza del personaje.

Esta descripción del autor implícito de Booth ayuda a caer en la cuenta de que el punto de referencia desde el que se juzgan los comportamientos de los personajes de un guion o una película es el autor implícito, y no, como podría pensarse a primera vista, la lógica o escala de valores que rige al autor o espectador empírico (Brenes, 2012).

2.2. Defensa y perfil del autor implícito: Seymour Chatman

Seymour Chatman (1990) se ha ocupado de defender la figura del autor implícito en el ámbito audiovisual, y de distinguirla del narrador, frente a algunas corrientes que tienden a negarla. En su conocida obra *Coming to Terms*, aclara que su defensa responde a una motivación eminentemente pragmática. Seguiremos sus razonamientos, aunque sea de un modo simplificado, pues ayudan a perfilar mejor quién es o qué es esta figura casi “fantasmal” (Chatman, 1990: 74) que venimos llamando autor implícito.

Explica Chatman que el autor implícito es la instancia dentro de la ficción narrativa que orienta sobre cómo debe ser leído el texto. Esto es así porque constituye la sede de lo que este autor denomina *intent* de la obra (su totalidad o sentido completo), y que distingue de la *intention* (intención) del autor al crear su obra. "Cada lectura de un texto narrativo de ficción reconstruye su totalidad (*intent*) y el principio de invención. Digo *reconstruye* y no *construye*, porque la construcción del texto preexiste a cualquier acto individual de lectura" (Chatman, 1990: 74). Esto permite entender el carácter activo de la lectura y la relación amistosa que se establece entre texto y lector. Se trata de una "relación amistosa" en el sentido empleado por Ricoeur y, antes, por Booth. Hablando de Booth, dice Ricoeur: "él introduce en la relación dialogal entre el texto y el lector, el modelo de la amistad que encuentra en la ética aristotélica" (Ricoeur, 2010: 314). Se trata de una suerte de amistad que surge a partir de la presentación persuasiva, y no sofisticadamente impositiva, que el autor implícito hace al lector del mundo de ficción. Entender así el guion, da al guionista un punto de referencia para su trabajo, en cuanto que al escribir no busca imponer sus puntos de vista u opiniones, sino que ve la escritura como un proceso que está dirigido por la búsqueda de un principio unitario de la acción narrada. En este sentido se entiende, por ejemplo, la necesidad de suprimir todo elemento que no esté al servicio de la acción.

Por otro lado, la idea de que el autor implícito es "la fuente de toda la es-

tructura de sentido del texto narrativo" (Chatman, 1990: 75), evita simplificar las relaciones entre los lectores reales y el texto porque, como advierte Chatman (1990: 76), "impide la falsa suposición de que el lector tiene acceso directo, a través del texto, a las intenciones e ideología del autor real". En este sentido, siguiendo a Monroe Beardsley, afirma que la intención original del autor no es relevante para entender la obra, sino que la interpretación debe hacerse sólo o en su mayor parte a partir del mismo texto (Chatman, 1990: 78). Por esto, en el proceso de lectura o recepción cinematográfica no interesan tanto los materiales de tipo biográfico sobre el autor real que puedan estar al alcance del lector, sino sobre todo, lo que se encuentre directamente "en" la obra.

Chatman, además, sostiene que el texto tiene una entidad propia y que una vez que ha concluido el trabajo de escritura, y el libro está ya en la imprenta o en las librerías (o la película se ha proyectado en las pantallas), el autor se retira. Ahora bien, en el texto permanecen los principios de invención y sentido en forma de autor implícito. De modo que el lector o espectador que accede al texto no se encuentra con el autor real, ni tampoco con el narrador, sino con esos principios. "Tales principios están a disposición de cada lector, para que los active en el momento de la lectura" (Chatman, 1990: 84).

Esta especie de "distancia" entre el guionista y el guion es la que hace posible afrontar la reescritura de un

guion como un proceso en el que el autor continúa la búsqueda del tema que de algún modo ha “sembrado” en la historia, pero que todavía no logra ver con claridad. Así lo expresa David Howard, guionista y fundador de la escuela de guion de University of Southern California (USC), en uno de sus manuales: “Relea su borrador con una idea en la cabeza: ¿cuál es el hilo común de la historia principal y de las tramas secundarias? Ese será el tema que está explorando desde distintos ángulos (...). La respuesta probablemente ya está en el material escrito: lo que ocurre es que todavía no la ha descubierto” (Howard, 2004: 420-421).

El último rasgo que señala Chatman es que una manera de enfocar adecuadamente la figura del autor implícito es dejar de considerarlo de un modo excesivamente antropomórfico, como si fuera “un sustituto humano o una imagen del autor real” (1990: 84). Más que una persona, el autor implícito puede entenderse como “los patrones en el texto con los que el lector negocia” (Chatman, 1990: 87)⁵.

Cuando se trabaja sobre obras concretas, el planteamiento de Chatman lleva a hacerse la siguiente pregunta: si el espectador no se las ve en directo con el autor real, sino con una figura no antropomorfa que actúa como patrón o principio de invención y sentido de la

obra, ¿con quién o con qué se las ve quien se asoma al mundo posible? ¿y qué tipo de relaciones se establecen entre ése o eso y el espectador?

Estas preguntas invitan a considerar la historia de manera que se tenga en cuenta su relación con el origen, el autor real o “empírico” como lo llama Gianfranco Bettetini (1994b: 74-78), y su destinatario, el espectador real, que en un momento determinado accede a esa obra, se deja interpelar por ella y la hace suya o no.

3. Las relaciones entre la obra y el espectador desde el ámbito de la semiótica

Bettetini (1994a, 1994b; 2003) ha desarrollado el estudio de la enunciación en un contexto semiótico que tiene en cuenta elementos trascendentes al texto mismo, sin quedarse en una visión inmanentista. Otros autores, como A. J. Greimas (1987), han desarrollado los estudios sobre la enunciación por la vía de la inmanencia, en la que queda circunscrita a los confines del texto. La enunciación según este enfoque se ve como “hecho” (*fatto*), como la presencia en los textos de algunos lugares o elementos que reenvían al texto mismo y a su producción de manera autorreferencial. Se trata de dos enfoques complementarios, según señala el mismo Bettetini (2003: 384 y 391)⁶.

⁵ Traducimos por “patrones” el término inglés, *patterns*, que es el empleado por Chatman.

⁶ Bettetini prefiere la expresión “semiótica realista” a la de “semiótica pragmática o trascendente” cuando se trata de calificar su aportación. En conversación con la autora, Roma, 30-III-2007.

Las propuestas de Bettetini toman en consideración las condiciones de producción y recepción de obras audiovisuales, las características de la situación comunicativa, la actividad de cooperación que desde dentro del texto se pide al destinatario, etc.

Bettetini entiende la enunciación como acción (*atto*), es decir, como la presencia en el texto de un simulacro de interacción comunicativa entre el autor y el espectador; y la describe como la huella que deja el proceso enunciativo en el enunciado, "como *emergenza indicativa dell'enunziato*" (Bettetini, 1985: 87). En síntesis, ve al sujeto de la enunciación "como el aparato simbólico que es el principio ordenador de todos los procesos semióticos de un texto y que regula también la modalidad de acercamiento al texto por parte del espectador" (Bettetini, 1994a: 7). Se trata de un aparato ausente, productor y a la vez producido por el texto, que deja las huellas de su paso ordenador en materiales significativos.

"Ocuparse del sujeto de la enunciación significa, en el fondo, ocuparse de quién habla 'realmente' a través de la pantalla audiovisual, de quién gobierna los hilos del intercambio discursivo que se cierra en el circuito entre la imagen y el espectador" (Bettetini, 1994a: 7). Este enfoque ofrece dos ventajas: por una parte, no encierra el estudio del texto sobre sí mismo sino que lo confronta constantemente con otras instancias, como la antropología y la sociología; y por otra, plantea el fenómeno audiovisual como una "conversación

textual". De hecho, así se llama uno de los libros de este autor (Bettetini, 1994a).

Esta propuesta de "conversación textual" se puede ilustrar atendiendo a la distinción que Bettetini propone entre la figura del espectador "culto" (dotado de *competence*) y la del "analfabeto" (que padece *illiteracy*). El espectador culto es el espectador empírico capaz de trascender la trama y la posición de enunciatario (la figura que dentro del texto simboliza al receptor), y llegar al sujeto de la enunciación para descubrir los principios de su táctica comunicativa. Dicho de otro modo, es el espectador capaz de reconocer el proyecto que rige el enunciado y de dialogar con él aceptando el papel simbólico de enunciatario que el texto le ofrece, o bien, construyéndose papeles alternativos que pueden asumir diversas modalidades: desde ligeras discrepancias con los principios del texto, hasta una radical contestación o protesta frente a lo que propone. En cambio, el espectador analfabeto es aquél que se queda en la posición que le viene señalada por el enunciatario y no logra actuar más que como estaba previsto por el texto mismo que actuase (Bettetini, 1994a: 101-103).

Sólo en el primer caso, aclara Bettetini, el espectador entraría en diálogo con el texto, aceptando su "propuesta conversacional" y a la vez ejercitando una vigilancia sobre la información que recibe.

Estos matices apuntan a que la relación entre el texto audiovisual y el espectador tiene un carácter dialógico, que supone tanto una adecuada estrategia

textual en la obra misma, como unas competencias determinadas en quien la contempla. Señalan también que la “materia” de intercambio en ese diálogo es un “saber”: el saber contenido en el texto. “Cada acto comunicativo puede ser considerado como la transferencia de un saber entre dos sujetos” (Bettetini, 1994a: 114) y, más adelante: “La conversación con el texto audiovisual es, en primer lugar un juego de acciones simbólicas, y después un intercambio progresivo de saber” (Bettetini, 1994a: 124).

Aquí vale la pena hacer una pausa en la exposición de Bettetini para considerar que estas afirmaciones llevadas al ámbito de la escritura de guion explican por qué la figura del guionista es esencial no sólo dentro de la industria audiovisual, sino también desde el punto de vista cultural, pues su trabajo supone un “intercambio de saber”. Lo que ocurre es que se trata de un saber que no es unívoco pues tiene que ver con el ámbito práctico de la acción humana. En este sentido, se puede aplicar a las historias audiovisuales lo que dice Cercas sobre las novelas: más que dar respuestas, las novelas plantean preguntas sobre “la infinita complejidad de lo humano” (Bettetini, 2016: Cap. 6).

Hasta aquí nos trae la descripción del autor implícito de Booth y el sujeto de la enunciación de Bettetini. Como se puede advertir, ambos conceptos se justifican ampliamente en el ámbito del texto y de las relaciones entre textos. Sin embargo, como hemos visto con Todorov y Cercas, las obras literarias y

cinematográficas, no se limitan al sentido textual o intertextual, sino que también están abiertas a la realidad humana de la que hablan. Es por eso, que resulta interesante la propuesta de García-Noblejas.

4. La noción de sentido como principio rector de la trama

García-Noblejas sostiene que el principio responsable de la coherencia y unidad de la obra es menos imaginativo de lo que la figura antropomorfa de autor implícito o autor modelo puedan dar a entender. Esta característica justifica el empleo de otra noción que profile mejor el papel del autor implícito. Como hemos dicho varias veces, García-Noblejas propone la noción de sentido, “siendo este ‘sentido’ aquello que una película ‘dice’, o mejor, ‘muestra’ o ‘señala’ respecto de su referencia, de aquello de lo que ‘habla’” (García-Noblejas, 2004: 33).

El sentido de un enunciado narrativo constituye la noción fuerte de los capítulos IV y V de *Poética del Texto Audiovisual* (García-Noblejas, 1982: 233-472). Aquí no pretendemos resumir todo lo dicho en esas páginas. Nos limitaremos a hacer una exposición de esta noción que dé razón de algunas de las ideas expuestas hasta este momento de la mano de Booth, Chatman y Bettetini. El objetivo, como se anunció al inicio, es explicitar las facetas que pueden ayudar al guionista y al espectador a desarrollar el trabajo de creación y recepción.

Señala García-Noblejas (1996: 131) que “el desarrollo de una narración implica la presencia de una instancia que proceda a una estructuración del caos en forma de *cosmos*”. En una primera aproximación, esa instancia es el narrador. Sin embargo, “el narrador es un personaje, no una persona: por tanto, propiamente no se puede decir que actúe, y por eso fingimos al hacer como si aceptáramos su acción de narrar como una acción libre que nos sale al encuentro” (García-Noblejas, 1996: 132). Para trascender al narrador, García-Noblejas (1996: 132) acude al autor implícito de Booth y aclara: “Si este mismo proceder lo llevamos a cabo de modo sumario, sin antropomorfismos y en estrictos términos cognoscitivos, en lugar de referirnos al autor implícito, hablaremos del *sentido* del enunciado narrativo en cuestión, que es en definitiva lo que percibimos como información que ‘sale’ del texto a nuestro encuentro”.

En una primera descripción, García-Noblejas (1996: 133) dice que el sentido es “como el apuntar de una flecha orientada que *apunta* a la realidad” y aclara, con Frege (2008), que “el sentido apunta siempre a una referencia, pero no se identifica con ella”. “Entrar” a una película supone “un acto libre y, por consiguiente, práxico y vitalmente activo para ese lector o espectador”. Es decir, que el espectador se compromete con “el sentido objetivo que regula la estructuración del caos inicial presu- puesto, a partir del cual se elabora un universo enunciativo” (García-Noblejas, 1996: 134).

García-Noblejas (2004b: 52) aclara que esa primera “entrada” al texto, que también llama “primera navegación” es de carácter lineal y analítico y consiste en seguir la trama identificándonos, más o menos, con él. Lo que ocurre es que podría darse que la obra no fuera lo suficientemente artística, es decir, que no respondiera a la estructuración propia de la acción humana, según señala Aristóteles en la *Poética*, como condición para que una obra sea lograda (Aristóteles, 1974, 1449b: 24). En este caso, la “primera navegación” es la única que podemos hacer, pues cuando acaba la trama, “todo se acaba” (García-Noblejas, 2004b: 52), no hay nada más que ver.

En cambio, si la película es suficientemente artística, es decir, si su estructuración interna responde a la estructuración propia de la acción humana, entonces, cabe una “segunda navegación”, donde el espectador puede entrar en diálogo con el *sentido* global de la obra. Es decir, con la propuesta que ésta hace acerca del mundo de la acción y por tanto, de su finalización en términos de felicidad o infelicidad.

Hay que entender que entre la “primera” y la “segunda navegación” no existe una distancia temporal. Se trata más bien de dos modos de aproximarse al texto, que en el caso de un espectador habituado a la recepción, pueden darse incluso de manera casi simultánea.

La “segunda navegación”, que “emprendemos desde el término de la historia y al final de la película (...), es una navegación ‘no-lineal’, más bien ‘holís-

tica' y 'sintética', casi instantánea" (García-Noblejas, 2004b: 52). "Con esta 'segunda navegación' juzgamos acerca de nuestra conveniencia (como personas libremente proyectadas según una razón final) con 'el todo' de ese mundo posible, que está efectivamente terminado, pero quizá aún no finalizado con claridad. Quizá aún no sabemos qué sentido final darle (ora siguiendo, ora pilotando el que surge de la primera navegación), y si se lo damos, no sabemos si será acorde con el que –en principio y hasta ese momento– regía en nuestra vida". Es entonces cuando el espectador se pregunta "qué hay de realidad personal en aquella ficción" (García-Noblejas, 2004b: 53-54)

Esta pregunta puede entenderse mejor si se recuerda la afirmación de Cercas (2016: Cap. 9) que se mencionaba al principio: "Hermann Broch afirmaba que es inmoral aquella novela que no descubre ninguna parcela de la existencia hasta entonces desconocida".

La distinta perspectiva en las "navigaciones" se podría explicar señalando que la "primera navegación" es una lectura o visión de la película hecha por "el lector o espectador como personaje (*más bien técnico*), que de algún modo se integra en la trama, o sólo permanece atento a ella, mientras que la "segunda" es la que capitanea *el lector o espectador como persona*, atento también a esas otras obligaciones morales de las que habla Cercas y a otras obligaciones morales más profundamente personales que tienen que ver con otear la realidad señalada por el sentido (que incluye desde

luego el lenguaje) con la conciencia y dignidad personales" (García-Noblejas, comunicación personal, 23 mayo, 2016).

Esta distinción en las perspectivas frente a la historia se dan también en el proceso de escritura. Habitualmente, al inicio de la creación de un guion, el autor suele trabajar con personajes o situaciones (en algunos casos, también ritmos o emociones) que van desarrollándose a lo largo del tiempo narrativo hasta llegar al final. Una vez que se ha puesto en el guion la palabra Fin, el guionista vuelve muchas veces sobre el guion para corregir aquí y allá. En este proceso, conocido como "reescritura", la perspectiva desde la que trabaja el guionista cambia. Ahora los personajes y los demás elementos del relato están al servicio de esa idea unificadora. Como dice Howard (2004: 421): "Una vez que descubre el verdadero tema, necesita hacer que salga más a la superficie, asegurándose de que quede claro que cada personaje está luchando o tratando de evitar ese aspecto del dilema humano" en el que consiste el tema.

Retomando los conceptos vistos en las dos primeras partes de este estudio, la "segunda navegación" podría entenderse como el momento de encuentro entre el espectador y lo que Booth llamaba autor implícito y Bettetini, sujeto de la enunciación. Lo que ocurre es que decirlo con estos términos puede llevar a equívoco, porque no se trata de un encuentro entre la persona del espectador y la persona del autor, sino entre la persona del espectador y la obra poéti-

ca en su conjunto, en cuanto que apunta, señala o indica algo sobre la acción humana. Un apuntar en el que está presente el autor de la obra, como ya hemos dicho, no físicamente, sino en las huellas que han dejado las decisiones que ha ido tomando mientras configuraba la obra.

El ejemplo de *El secreto de sus ojos* puede ayudar a ilustrar este punto y a cerrar el epígrafe. Hemos visto que el final de la subtrama de Ricardo Morales, el viudo vengador, no llega al espectador sólo a través de las palabras de los personajes, sino de todo el engarce del lenguaje cinematográfico que ya aparecía anunciado en el guion, cuando en la escena 104 decía:

Espósito no dice nada. Ni hace ningún gesto. Se miran largamente con Morales. Después se da vuelta y se va. Cierra la puerta del galpón sobre Morales y Gómez (Campanella & Sacheri, s. f.).

En el guion se anuncia que la cámara se queda sobre la puerta del galpón. Lo que no se dice es qué es lo que se vería. En la película ya filmada, lo que vemos al final es a Morales llevándose las manos a la cabeza y luego apoyándose en un mesón. Si se puede decir así, en estos gestos del actor puede apreciarse cómo actúa el *sentido* de la historia. Es el *sentido*, con toda su potencia interior, el que inspira al equipo que está rodando la película y le indica cómo deben finalizar las tramas para que sean "verosímiles y necesarias" (Aristóteles, 1974, 1451a: 40) de acuerdo a la acción humana que se ha representado. En este

caso, de acuerdo a la verdad humana de que quien quiere vengarse, acaba cavando su propia tumba. Queda a la conciencia del espectador el juicio que merece semejante acción.

Aunque el gesto de Morales, en concreto, no aparece en el guion, ha sido el modo de redactar la descripción de esa escena la que ha permitido al equipo "descubrir" en el rodaje y la edición ese principio unificador de las tramas de la película, que hemos venido llamando autor implícito, sentido de la enunciación, sentido o sencillamente tema.

Para acabar este estudio, vale la pena resumir la relación entre el sentido y el trabajo de escritura y recepción de una película.

La noción de sentido como principio interno de unidad de la historia permite entender que el tema de un guion no es una idea preconcebida por el guionista antes de escribir, sino que es algo que surge en el proceso de escritura. De manera que la escritura de guion se plantea más como una exploración que como un asunto técnico al servicio de la transmisión de mensajes. En particular, se trata de una exploración, como dice Howard (2004: 421), sobre los dilemas humanos.

Por otra parte, saber que el sentido surge de la configuración de todas las partes de la historia, no sólo de los diálogos sino también de las acciones y los pequeños detalles de la puesta en escena, hace entender por qué la obra cinematográfica no puede ser intervenida (recortada o ampliada), sin atender a este principio de unidad, pues se podría po-

ner en peligro su carácter artístico.

Para el espectador (o el guionista en el momento de la reescritura), la noción de sentido le permite “entrar” en la obra al menos dos veces o desde dos perspectivas distintas. En la “primera navegación”, para seguir la trama de la mano de los personajes, con la confianza de que lo que ve tiene un sentido

aunque inicialmente no lo capte. En la “segunda navegación”, para realizar esa “investigación existencial” (Cercas, 2016: Cap. 9) que consiste en buscar el sentido unitario que tiene todo lo visto en pantalla y compararlo, a través de un diálogo amistoso con el texto, con su propia experiencia vital en términos de vida feliz o infeliz.

Referencias Bibliográficas

- Aristóteles. (1974). *Poética*. (V. García-Yebra, Trad.). Madrid: Gredos.
- Bal, M. (2001). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología* (6a. ed.). Madrid: Cátedra.
- Bettetini, G. (1985). *Lochio in vendita: per una logica e un'etica della comunicazione audiovisiva*. Venezia: Marsilio.
- Bettetini, G. (1994a). *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*. Milano: Bompiani.
- Bettetini, G. (1994b). *Tempo del senso. La logica temporale dei testi audiovisivi*. Milano: Bompiani.
- Bettetini, G. & Giaccardi, C. (2003). L'enunciazione. En G. Bettetini, S. Cigada, S. Raynaud, & E. Rigotti (Eds.). *Semiotica II. Configurazione disciplinare e questione contemporanee* (pp. 383-394). Brescia: La Scuola.
- Booth, W. C. (1998). Distanza e punto di vista. Una proposta di classificazione. En D. Meneghelli (Ed.). *Teorie del Punto di Vista* (pp. 141-164). Firenze: La Nuova Italia Editrice.
- Brenes, C. S. (2011). The Practical Value of Theory: Teaching Aristotle's Poetics to Screenwriters. *Communication and Society*, XXIV(1), 101-118.
- Brenes, C. S. (2012). Buenos y malos personajes. Una diferencia poética antes que ética. *Revista de Comunicación*, 11, 7-23.
- Brenes, C. S. (2013). Releyendo «Poética del Texto Audiovisual»: Una introducción. En *Poéticas de la persona. Creación, responsabilidad y vigencia en la Comunicación Pública y la Cultura* (pp. 100-109). Madrid: Comunicación Social.
- Brenes, C. S. (2014). Quoting and Misquoting Aristotle's Poetics in Recent Screenwriting Bibliography. *Comunicación y Sociedad*, 27(2), 55-78.

- Campanella, J. J., & Sacheri, E. (s. f.). *El secreto de sus ojos*. Guion sin publicar.
- Cercas, J. (2016). *El punto ciego: Las conferencias Weidenfeld 2015*. Barcelona: Literatura Random House. [DX Reader version].
- Chatman, S. (1990). *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. New York: Cornell University Press.
- Cuevas, E. (1999). El narrador en el cine. Análisis de Sospechosos habituales. En T. Imízcoz, M. P. Martínez-Costa, B. León, J. A. García-Avilés, & J. L. Orihuela (Eds.). *Quién cuenta la historia. Estudios sobre el narrador en los relatos de ficción y no ficción* (pp. 53-92). Pamplona: Eunate.
- Eco, U. (1998). *Six Walks in the Fictional Woods* (Sixth printing). Cambridge: Harvard University Press.
- Flinn, D. M. (1999). *How Not to Write a Screenplay: 101 Common Mistakes Most Screenwriters Make*. Lone Eagle.
- Frege, G. (2008). *Funktion, Begriff, Bedeutung*. Vandenhoeck & Ruprecht.
- García-Noblejas, J. J. (1982). *Poética del texto audiovisual. Introducción al discurso narrativo de la imagen*. Pamplona: Eunsa.
- García-Noblejas, J. J. (1996). *Comunicación y mundos posibles*. Pamplona: Eunsa.
- García-Noblejas, J. J. (1998). *Medios de conspiración social* (2. ed). Pamplona: Eunsa.
- García-Noblejas, J. J. (2000). *Comunicación borrosa. Sentido práctico del periodismo y de la ficción cinematográfica*. Pamplona: Eunsa.
- García-Noblejas, J. J. (2004a). Identidad personal y mundos cinematográficos distópicos. *Comunicación y Sociedad*, XVII(2), 73-88.
- García-Noblejas, J. J. (2004b). Resquicios de trascendencia en el cine. «Pactos de lectura» y «segundas navegaciones» en las películas. En R. Jiménez Cataño & J. J. García-Noblejas (Eds.). *Poética & Cristianesimo* (pp. 29-70). Roma: Edusc.
- García-Noblejas, J. J. (2006). «Vámonos de aquí»: sobre la salida como espectadores de O Brother! En R. Jiménez Cataño (Ed.), *Il ritorno a casa* (pp. 281-289). Roma: Edusc.
- García-Noblejas, J. J. (2009). Ficción y verdad práctica: entre lo verosímil y lo necesario. En AA.VV (Ed.). *Mimesi, verità, fiction* (pp. 31-52). Roma: Edusc.
- García-Noblejas, J. J. (2011a). «Que Medea mate a sus hijos, pero no en escena». Sobre la dignidad de la representación. En E. Fuster Cancio & J. J. García-Noblejas (Eds.). *Repensar la ficción. El mal moral en las pantallas: necesidades dramáticas y patologías industriales* (pp. 27-44). Roma: Edusc.

- García-Noblejas, J. J. (2011b). «Sangre sabia»: un buen lector o espectador es difícil de encontrar. En J. Wauck & E. Fuster Cancio (Eds.). *Ragione, fiction e fede* (pp. 205-213). Roma: Edusc.
- García-Noblejas, J. J. (2014). Mundo diegético y referencias antropológicas en el Nordic Noir. Crisis de bienestar y nostalgias familiares en «Wallender». En E. Fuster (Ed.). *Scrittori del Novecento e mistero cristiano* (pp. 67-86). Roma: Edusc.
- Greimas, A. J. (1987). *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*. Minneapolis: Univ of Minnesota Press.
- Howard, D. (2004). *How to Build a Great Screenplay: A Master Class in Storytelling for Film*. New York: St. Martin's Press.
- Iser, W. (1972). *The Implied Reader*. Baltimore: John Hopkings University Press.
- Kayser, W. (1998). Chi racconta il romanzo? En D. Meneghelli (Ed.). *Teorie del punto di vista* (pp. 119-140). Firenze: La Nuova Italia.
- Meneghelli, D. (1998). *Teorie del punto di vista*. Firenze: La Nuova Italia.
- Ricoeur, P. (2010). *Time and Narrative, Volume 3*. (K. Blamey & D. Pellauer, Trans.) (1 edition). University of Chicago Press.
- Russin, R. U. (2012). *Screenplay: Writing the Picture* (2nd ed. rev. & updated). Beverly Hills, CA: Silman-James Press.
- Selbo, J. (2007). *Gardner's Guide to Screenplay: From Idea to Successful Script*. Washington, D.C.: Garth Gardner Company.
- Todorov, T. (2009). *La literatura en peligro*. (N. Sobregués, Trad.). Barcelona: Círculo de Lectores.