

## EL LUGAR DEL RELATO EN LA NUEVA FRONTERA DIGITAL SOBRE LA QUE SE MUEVE LA CINEMATOGRAFÍA. DUNCAN JONES Y LA NARRATOLOGÍA<sup>1</sup>

*Cinema narrative in the digital age. Duncan Jones and narratology*

**POR: DRA. DIANA RAMAHÍ GARCÍA**

*Profesora Ayudante Doctora. Universidad de Vigo (España)*

[dianaramahi@gmail.com](mailto:dianaramahi@gmail.com)

**RESUMEN:** El cambio de siglo parece haber coincidido, en el caso de la cinematografía, con una nueva época definida por importantes transformaciones de naturaleza tecnológica y productiva y profundas mutaciones en el estatuto de la imagen cinematográfica. Intentando contribuir a la caracterización general de la cinematografía en este nuevo periodo, esta contribución se centra en el estudio de una filmografía a priori representativa a este respecto, la del cineasta británico Duncan Jones, integrada hasta el momento por *Moon* (2009) y *Source Code (Código fuente)*, 2011). Sirviéndose del instrumental analítico que proporciona la narratología aplicada a los relatos audiovisuales pretende verificar que en una época definida por la importancia del impacto visual y auditivo, son las elecciones narrativas en el nivel del relato las que sostienen el peso y la singularidad de sus filmes.

**PALABRAS CLAVE:** cinematografía, análisis, narratología, relato, digital.

**ABSTRACT:** The new century seems to have marked the beginning of a new cinematographic era defined by major technological and productive transformations and profound changes in the status and nature of moving image. Trying to contribute to the general characterization of the cinema in this new period, this paper focuses on the study of a representative filmography in this regard, the British filmmaker Duncan Jones one, made so far by *Moon* (2009) and *Source Code* (2011). Using analytical instruments coming from the proposals of narratology and its adaptation to cinema, it tries to verify that, in a period defined by the importance of visual and auditory impact, are the choices on the narrative level those that support the construction and particularity of his films.

**KEYWORDS:** cinematography, analysis, narratology, narrative, digital

---

<sup>1</sup> Trabajo incluido en el número monográfico de la REJP coordinado por el Dr. Pedro Pablo Gutiérrez González.

Proyecto presentado el 10 de septiembre de 2014.

Aceptado para publicación el 15 de diciembre de 2014.

Presentada la última versión para publicar el 19 de noviembre de 2015.

**SUMARIO:** I. PRESENTACIÓN. II. EL MODELO TRIÁDICO DE GÉRARD GENETTE PARA EL ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL RELATO.- 1. Tiempo.- 2. Modo.- 3.Voz. III. LA ARTICULACIÓN DEL RELATO EN LOS FILMES DE DUNCAN JONES .- 1. *Moon* (2009).- 2. *Source Code* (Código fuente, 2011). IV. CONCLUSIONES: LA CUESTIÓN NODAL DEL PUNTO DE VISTA. V. FUENTES CONSULTADAS.

## I. PRESENTACIÓN

El cambio de siglo parece haber coincidido, en el caso de la cinematografía, con el surgimiento de una nueva época definida por lo digital y las nuevas tecnologías, que más allá de importantes transformaciones de naturaleza tecnológica y productiva semeja haber generado profundas mutaciones en el estatuto de la imagen cinematográfica.

Intentando contribuir a la tarea de repensar la nueva frontera digital sobre la que se mueve la cinematografía, y dilucidar alguna de las cuestiones que afectan tanto a su estética como a su lenguaje, esta aportación se centra en el estudio de una filmografía cinematográfica temporalmente coincidente y, a priori, representativa a este respecto. Nos referimos en este caso a la obra del cineasta Duncan Jones, constituida, hasta el momento, por los largometrajes *Moon* (2009) y *Source Code* (2011).

La realización de investigaciones previas<sup>2</sup> sobre la obra del director británico puso de manifiesto la existencia de similitudes manifiestas entre los dos filmes realizados por él hasta el momento. Más allá de los rasgos recurrentes detectables en el plano temático, o en lo relativo a la puesta en forma, adquirió una relevancia sustancial, por su peculiaridad, una utilización semejante de ciertos mecanismos narrativos, pese a las diferencias argumentales y de planteamiento presentes en ambas películas.

Así, todo parece indicar en este caso, y es ésta la premisa que se articula como principal hipótesis a ser verificada a lo largo de esta aportación que, en una época definida, tal y como se ha avanzado<sup>3</sup>, por la importancia del impacto visual y auditivo, la construcción esencial de ambos filmes se lleva a cabo sobre elecciones similares en el nivel del relato.

Para demostrarlo este estudio se sirve del instrumental analítico que proporciona la narratología aplicada a los relatos audiovisuales. Su sustrato metodológico se fundamenta así tanto en el trabajo de Gérard Genette en literatura, como en las

---

<sup>2</sup> Nos referimos esencialmente a: RAMAHÍ GARCÍA, D.; "El relato después del cine. *Moon* (Duncan Jones, 2009)", Actas del XV Foro de Investigación en Comunicación. <<http://www.foro2014.com/wp-content/uploads/2014/02/32.-Ramahi-Garcia.pdf>> (10/09/2015); y RAMAHÍ GARCÍA, D. y GARCÍA CRESPO, O.; "La lógica del relato en la era digital : reflexiones a propósito de *Source Code* (Duncan Jones, 2011)", *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, N° 72, 2013, págs. 119-131.

<sup>3</sup> A este respecto véase: QUINTANA, A.; "Hacia una nueva plástica del cine digital". *Cahiers du cinéma España*, nº8, 2008, págs. 85-86 y QUINTANA, A.; *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona, Acontilado, 2011.

adaptaciones y matizaciones que de sus propuestas se han realizado al ámbito cinematográfico.

Se divide en tres partes diferenciadas. Una primera abarca la justificación y explicación del cuadro metodológico empleado. Una segunda se centra en la aplicación de este cuadro a los filmes objeto de análisis. Finalmente la tercera se encarga de confrontar la información obtenida en los análisis individuales y dar cuenta de los resultados obtenidos al respecto.

## II. EL MODELO TRÍADICO DE GÉRARD GENETTE PARA EL ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL RELATO

Tal y como referíamos, la metodología, en este caso el análisis de los filmes objeto de estudio, adquiere un cariz marcadamente narratológico, partiendo del trabajo llevado a cabo por Gérard Genette en literatura<sup>4</sup>, y de las adaptaciones que de sus premisas se han realizado al ámbito audiovisual. Toma, en consecuencia, la forma de la división conceptual tripartita propuesta por el autor francés para el análisis estructural del relato que abarca las categorías de tiempo (las posibles alteraciones del relato fílmico respecto a la cronología factual), modo (la regulación de la información narrativa) y voz (la instancia narrativa y sus huellas).

### 1. TIEMPO

Para comprender la temporalidad narrativa genettiana es preciso detenerse primeramente en su distinción entre historia y relato. Con historia el autor francés se refiere al conjunto de motivos en su lógica relación causal-temporal, mientras que con relato hace alusión a los mismos motivos, pero en la sucesión y en la relación en que aparecen en la obra.

Para el estudio de la temporalidad del relato en relación con la historia, Genette recurre a tres coordenadas. Así, de acuerdo con el autor, en el contexto del universo construido por la ficción, un hecho puede definirse por: su disposición en el flujo temporal (orden); por la extensión de tiempo durante el cual se representa (duración<sup>5</sup>); y por el número de veces que interviene (frecuencia).

Estudiar el orden temporal consiste, entonces, en comparar la disposición de los acontecimientos en la historia con aquella en la que aparecen en el relato. Genette denomina así relato primario a la parte del relato que se presenta como situado en el tiempo presente, frente al cual éste puede avanzar o retroceder; alcance a la distancia temporal, hacia el pasado o hacia el futuro, respecto del presente del relato; y amplitud, al tiempo de la historia que abarca ese salto temporal.

---

<sup>4</sup> Nos referiremos a lo largo de este escrito a “Discours du récit” contenido en *Figures III* y a *Nouveau discours du récit*. Respectivamente en sus versiones españolas: GENETTE, G.; *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 1989 y GENETTE, G., *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998.

<sup>5</sup> A partir de *Nouveau discours du récit* utiliza el término “velocidad” para referirse a este parámetro. GENETTE, G. *Nuevo...*, *op. cit.*

Se asume la pura cronología como orden del relato original, mientras que toda alteración respecto al discurrir natural de los acontecimientos recibe el nombre de anacronía. En relación a su alcance, el autor francés denomina analepsis a la evocación a posteriori de un acontecimiento anterior al momento de la historia, y prolepsis a la intervención de un suceso que llega antes de su posición normal en la cronología. En lo referente a su amplitud distingue entre anacronías externas, que cubren un periodo de tiempo anterior a los hechos del relato principal, e internas, que llenan un vacío en éste. Ya en lo relativo a su contenido diferencia entre anacronías heterodieéticas, si desarrollan una línea de la historia distinta de la del relato marco; y homodieéticas, si la línea de la historia que desarrollan coincide con la de éste. Del mismo modo indica que las anacronías homodieéticas, pueden ser: completivas, si vienen a rellenar una elipsis presente con anterioridad en el relato, (acontecimientos que el relato omite explícitamente o evita); o repetitivas, si tratan sobre acontecimientos ya relatados.

Genette omite los casos de simultaneidad de las acciones, así como la el hecho de si las vueltas al pasado o idas al futuro utilizan la imagen, el sonido o ambos; fenómenos de relevancia para el relato audiovisual que, sin embargo, han sido abordados por otros autores.

Gaudreault<sup>6</sup> distingue, de este modo, cuatro posibles modos de recoger acciones simultáneas en los relatos audiovisuales: la copresencia de esas acciones dentro de un mismo plano; la copresencia de esas acciones en el mismo cuadro; la presentación de esas acciones simultáneas de forma sucesiva; o el montaje altemo de las acciones simultáneas.

Cuevas<sup>7</sup> recoge, por su parte, las posibles combinaciones entre la banda de imagen y la sonora en lo relativo a las vueltas al pasado y las idas al futuro. De acuerdo con su punto de vista el salto temporal puede afectar: a imagen y sonido, dando lugar a una escena distinta; a imagen únicamente; a sonido exclusivamente; o ni a imagen ni a sonido, sólo al registro verbal.

Definida la disposición de los acontecimientos del relato en relación a la historia, el segundo de los parámetros fijados por Gérard Genette para el estudio de la temporalidad, la frecuencia, relaciona el número de veces que se evoca un acontecimiento en el relato y el número de veces que se supone ocurre en la historia. El autor francés ha señalado, nuevamente, tres posibles configuraciones al respecto: un relato puede narrar una vez lo que ha ocurrido una vez en la historia (relato singulativo); varias veces lo que ha ocurrido una vez en la historia (relato reiterativo); o una vez lo que ha ocurrido varias veces en la historia (relato iterativo<sup>8</sup>).

---

<sup>6</sup> GAUDREAUULT, A. y JOST, F.; *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 122 y 123.

<sup>7</sup> CUEVAS, E.; “La narratología audiovisual como método de análisis”, pág. 4, <<http://www.portalcomunicacion.com/lecciones.asp?aut=62>> (10/09/2015)

<sup>8</sup> Sobre los problemas específicos que plantea este último tipo de relato en el medio audiovisual véase CUEVAS, E. “La narratología...”, *Op. Cit.* pág. 5.

Rajas<sup>9</sup> ha matizado esta clasificación adaptándola al ámbito audiovisual. Así, si bien coincide con las categorías establecidas por Genette (a las que denomina frecuencias singular, repetitiva e iterativa respectivamente), ha incorporado la frecuencia múltiple, en la que algo sucede varias veces en la historia y se muestra varias veces en el discurso, y que podría considerarse una variante de la frecuencia singular; y la frecuencia cero, en la que acontecimientos que tienen lugar en la historia no son mostrados en el relato. Además ha definido diferentes formas de articulación de la frecuencia repetitiva: exacta, si se repite el mismo momento; enlace o prolongación, si se recupera un fragmento de una acción ya vista y se ofrece la continuación; perspectiva, si se presenta la misma acción desde diferente punto de vista; cruzada, si son diferentes líneas de acción las que participan en un mismo suceso; y versionada, si se reitera un suceso con un mismo planteamiento pero distinto desarrollo y, consecuentemente, desenlace.

La última coordenada genettiana en relación a la temporalidad, la duración, se encarga de evaluar las diferencias existentes entre la extensión temporal de historia y relato. Para Genette existen cuatro ritmos narrativos principales a este respecto: la escena, en la el tiempo de la historia y el del relato coinciden; elipsis, en la que el tiempo del relato es infinitamente menos importante que el de la historia; sumario, en el que se produce una compresión de los acontecimientos de la historia en el nivel del relato; y pausa, en la que el tiempo del relato es infinitamente más importante que el de la historia.

A partir de esta clasificación Gaudreault<sup>10</sup> ha introducido un quinto movimiento, la dilatación, en el que el tiempo de la historia sería menor que el del relato; fenómeno similar a la digresión reflexiva abordada por Genette en *Nouveau discours du récit*<sup>11</sup>.

Otra característica específica del medio audiovisual, relevante en relación a la duración, es la posible variación en la velocidad de grabación y reproducción de imágenes y sonidos. Este asunto puede generar tres fenómenos. Por una parte, la congelación de imágenes, que remitiría a la pausa narrativa. Por la otra, la cámara lenta, que daría lugar a un particular fenómeno de dilatación del tiempo del relato restringido a momentos concretos. Finalmente, la cámara rápida, que supone una condensación del tiempo del relato respecto a su duración real, y que constituiría un tipo particular de sumario.

## 2. MODO

Las cuestiones relativas a la focalización están encuadradas, dentro del modelo triádico genettiano, en lo que el autor estudia bajo el epígrafe “modo”.

En lo que se refiere al punto de vista adoptado por el relato, Genette utiliza una división tripartita que establece las posibles relaciones de conocimiento entre narrador y personaje. Así, de acuerdo con el autor francés, en un relato: la información que posee y transmite el narrador puede ser mayor que la de cualquiera de los personajes, (relato no focalizado o de focalización cero); los acontecimientos pueden darse a conocer como si estuviesen filtrados por la consciencia de uno o varios personajes (relato en focalización

<sup>9</sup> GARCÍA, F. y RAJAS, M.; *Narrativas audiovisuales: el relato*, Madrid, Icono 14, 2011, págs. 379-380.

<sup>10</sup> GAUDREAUULT, A. y JOST, F. *El relato...*, *Op. cit.*, págs. 128 y 129.

<sup>11</sup> GENETTE, G. *Nuevo... Op. cit.*

interna); o puede no permitirse que el receptor conozca los pensamientos o los sentimientos del personaje (relato en focalización externa). Genette distingue también a este respecto entre focalización fija, variable o múltiple, en función de: si permanece estable a lo largo del relato; si varía; o si adopta el punto de vista cognitivo de más de un personaje respectivamente.

Dado que no es habitual que un relato mantenga a lo largo de toda su extensión el mismo tipo de focalización, Genette incorpora dos recursos que recogen las posibles infracciones a un tipo de focalización dominante sin que por eso se hable de un cambio de focalización. Así, el término *paralepsis* hace referencia a los casos en los que se proporciona más información de la que autoriza el código de focalización; y el vocablo *paralipsis* define las situaciones en las que se suministra menos información de la requerida por el tipo de focalización.

La aplicación de este sistema analítico al medio audiovisual ha requerido reformulaciones que posibilitasen hacer frente a la doble dimensión, visual y sonora, del medio. A este respecto, Jost<sup>12</sup> ha propuesto distinguir para los relatos audiovisuales tres ámbitos: *ocularización*, relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve; *auricularización*, relación entre lo que el micrófono graba y lo que el personaje escucha; y *focalización*, relación entre el grado de conocimiento de narrador y personaje. En el caso de la *ocularización* y *auricularización*, el autor ha distinguido, a su vez, entre interna primaria, interna secundaria y cero. Por su parte Gómez Tarín<sup>13</sup>, considerando la escasa aplicación analítica de la focalización externa en el medio audiovisual, ha llevado a cabo una simplificación de la taxonomía de Genette. Ha diferenciado así únicamente entre focalización omnisciente e interna, y *ocularización omnisciente e interna*; entendiendo como omnisciente, sin focalización precisa; y como interna, focalizada a través de la consciencia de un personaje.

### 3. VOZ

El tercer y último apartado del sistema analítico genettiano, la voz, trata las relaciones que se establecen entre la narración propiamente dicha, entendida como acontecimiento o acto de narrar, y la historia y el relato. Genette busca la respuesta a la pregunta acerca de quién habla, referida tradicionalmente al papel del narrador en literatura. El autor distingue, una vez más, tres categorías a este respecto. Por una parte, la persona, categoría de ficción diferente del autor que puede ser o no uno de los personajes, y que le permite distinguir entre: narradores heterodiegéticos, si están ausentes en la historia que cuentan; u homodiegéticos, si están presentes en la historia que cuentan, bien como protagonistas o como testigos u observadores. Por la otra, el tiempo, que se refiere a la comparación entre la situación temporal en que se establece la narración y los hechos que se narran; y que puede ser ulterior, anterior, simultáneo o dar lugar a narraciones intercaladas. Finalmente, por lo que respecta al nivel, todo cuanto se narra puede ser intradiegético (formar parte de la historia narrada), extradiegético (situarse fuera de la

<sup>12</sup> GAUDREAU, A. y JOST, F. *El relato...*, *Op. cit.*, págs. 139-141.

<sup>13</sup> GÓMEZ TARÍN, F. J.; “Saber y mirar. Una propuesta de reformulación de los conceptos de focalización y ocularización en los discursos audiovisuales”. Actas del Congreso Internacional Fundacional AE-IC, pp. 14 y 15 <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-tarin-ponencia.pdf>> (10/09/2015)

historia) o metadieético (contarse dentro de una historia primaria, constituyendo un segundo o tercer nivel de narración).

A partir de estas categorías resultan, entonces, cuatro tipos de narradores: extra-heterodieético, narrador que cuenta la historia desde fuera, sin estar implicado; intra-heterodieético, personaje que cuenta una historia en la cual no participa; extra-homodieético, narrador que cuenta desde fuera hechos que ha vivido en calidad de protagonista o de testigo; e intra-homodieético, personaje que se constituye en narrador, desde dentro de la diégesis.

En el ámbito audiovisual se asume habitualmente la necesidad de un narrador (meganarrador) responsable del conjunto del relato audiovisual, así como la existencia de figuras narrativas caracterizadas por el ejercicio de una función delegada por el meganarrador (narradores delegados), a los que éste cede uno de los registros, el verbal<sup>14</sup> y a los que resulta aplicable la categorización establecida por Genette para los narradores literarios. En cualquier caso, en su aplicación al medio audiovisual, se suele prescindir de la figura del narrador intra-heterodieético, pues no se suele encontrar dicha figura en un relato audiovisual<sup>15</sup>.

### III. LA ARTICULACIÓN DEL RELATO EN LOS FILMES DE DUNCAN JONES

#### 1. *MOON* (2009)

*Moon* (2009) fue el primer largometraje de Duncan Jones. Ambientado en un futuro indeterminado en el que los problemas del cambio climático y los finitos recursos naturales han sido superados gracias a la recolección de energía de fusión directamente de la Luna, el filme se centra en la figura de Sam Bell. Bell es el único minero en la base lunar Sarang, propiedad de la compañía dedicada en exclusiva a la explotación de los recursos energéticos lunares, Lunar Industries LTD. En dos semanas termina su estancia de tres años en la base, periodo en el que sólo ha contado con la compañía de un robot asistente llamado Gerty.

En el caso de *Moon* para comprender adecuadamente la estructura narrativa en lo relativo al orden, se necesita, de acuerdo con las asunciones genettianas, establecer un relato primario a través del que definir el pasado y el futuro narrativos.

Todo parece apuntar a que en este caso la coherencia de la estructuración narrativa será mayor si consideramos a los acontecimientos acaecidos en el interior de la base lunar Sarang como el relato primario al que anclar el presente. La ordenación temporal del filme se caracterizará entonces, y en líneas generales, por combinar la sucesión lineal de los acontecimientos, la cronología pura, a lo largo de la práctica totalidad del filme, con la presencia esporádica de anacronías o distorsiones temporales, constituidas por evocaciones por parte del protagonista de su vida en la Tierra. Estas alteraciones serían,

<sup>14</sup> GAUDREAU, A. y JOST, F., *El relato...*, *Op. cit.*, págs. 59-62.

<sup>15</sup> CUEVAS, E. "La narratología...", *Op. cit.*, pág. 10.

entonces, eventos acaecidos antes de los sucesos del relato principal, articulándose como analepsis externas homodieéticas de acuerdo con la denominación genettiana; distorsiones temporales que se iniciarían y finalizarían en coordenadas indeterminadas del espectro temporal, pero siempre previas a las del relato marco.

En lo relativo a la frecuencia *Moon* se caracteriza por relatar una vez lo que ha ocurrido una vez en la historia, se adscribe, en consecuencia a lo que Genette denomina relato singulativo y a lo que Rojas se refiere con frecuencia singular. El filme sólo presenta dos particularidades a este respecto. Por una parte, una secuencia en la que el protagonista despierta en la enfermería de la base lunar en la que vive, que si bien aparece en tres ocasiones a lo largo de la película afecta, tal y como aclarará finalmente el filme, a diferentes individuos en distintos momentos. Por la otra, la evocación onírica por parte del protagonista de su vida en la Tierra que aparece en dos ocasiones pero que hace referencia igualmente a recuerdos similares pero hechos diferenciados.

En lo que respecta a la duración, si bien las coordenadas temporales que ofrece *Moon* son limitadas, permiten caracterizar al filme a este respecto. Cuando comienza el relato se da cuenta de que al protagonista le faltan dos semanas para finalizar su tarea en la base lunar, pero el universo diegético evocado no llega a presenciar la finalización de dicho periodo ya que los hechos acaecidos obligan al envío de una unidad de rescate antes de tiempo. A partir de entonces, transcurrida la mitad del metraje del filme, se define un periodo de catorce horas hasta la llegada de una unidad de rescate cuya cuenta atrás se evoca de forma recurrente y cuyo fin coincide con el término del filme. Esta coordenada temporal evidencia que la extensión temporal de los hechos relatados es menor que la de la historia de base. Así se confirma lo ya denotado por el contenido y disposición de los planos, la supresión de hechos narrativamente irrelevantes a través del uso recurrente de la elipsis.

En lo referente al modo, el filme opta por combinar un punto de vista cognitivo variable, filtrado inicialmente a través de un personaje (Sam Bell 1), posteriormente a través de otro (Sam Bell 2) y finalmente por ninguno de ellos. Además, y si bien, en la parte final de la película el relato carece de focalización interna ya que comparte el conocimiento de más de un personaje simultáneamente, los datos proporcionados continúan dependiendo de los datos obtenidos paulatinamente por ambos.

De acuerdo con la categorización genettiana la película pasaría entonces por dos focalizaciones internas y una ausencia de focalización o focalización cero. La focalización sería entonces, de acuerdo con el autor francés, variable a lo largo del relato.

Si atendemos a la distinción entre ocularización (punto de vista visual) y focalización (punto de vista cognitivo) abordada en la adaptación de la taxonomía genettiana a los relatos audiovisuales, deberíamos continuar hablando de dos puntos de vista cognitivos filtrados a través de sus respectivos personajes y uno no filtrado; y un punto de vista visual carente de filtración, salvo usos residuales del plano subjetivo a lo largo de todo el relato. Así si bien el espectador recibe únicamente los datos manejados por el protagonista, en sus diversas formas, es quien de percibir visualmente elementos ajenos

a la visualización de éste. De acuerdo con la categorización de Jost el filme presentaría una focalización variable y una ocularización y auricularización omniscientes a lo largo de todo el relato. Ya para Gómez Tarín la focalización de la película también sería variable, interna en primer término y omnisciente a continuación, mientras que la ocularización sería omnisciente a lo largo de todo el relato.

Conviene señalar que la adopción de este esquema en lo relativo al punto de vista narrativo supone un peculiar sistema de gestión de la información, en el que ciertos datos argumentales de relevancia para el devenir del relato no son proporcionados al espectador hasta bien avanzado el metraje. Además, la presencia de dos personajes con características físicas idénticas impide al espectador, hasta el cambio final de focalización, percatarse de la mutación, contribuyendo al ocultamiento de la premisa argumental.

Ya en lo relativo al tercer parámetro genettiano, la voz, vinculada en el ámbito audiovisual, de acuerdo con lo referido, a la presencia de narradores delegados, en el caso de *Moon* la narración delegada no adquiere un papel sustancial. En cualquier caso se da la presencia de narradores intra-homodiegéticos, personajes del relato a los que se cede el registro verbal en determinados momentos para aclarar ciertas cuestiones (los responsables de la central, la esposa e hija del protagonista o el robot asistente Gerty). Resulta destacable a este respecto la información proporcionada por las recurrentes voces de naturaleza mecánica presentes en el universo diegético, esencialmente en la base Sarang y el vehículo preciso para recorrer la superficie lunar.

## **2. SOURCE CODE (CÓDIGO FUENTE, 2011)**

*Source Code* (*Código fuente*, 2011) fue el segundo y último largometraje de Duncan Jones hasta el momento. Ambientada en un tiempo indeterminado definido por los avances científicos y tecnológicos<sup>16</sup>, el filme se centra en la figura del capitán Colter Stevens, un soldado que forma parte de un programa experimental del gobierno norteamericano para investigar la explosión intencionada de un tren y evitar un atentado a gran escala en el centro de la ciudad de Chicago. Dicho programa se fundamenta en la utilización del código fuente, un sistema orientado a la gestión del tiempo recordado que combina dos fenómenos cerebrales, la existencia de un campo electromagnético que sigue cargado después de la muerte y un almacén de memoria a corto plazo de ocho minutos. Combinando estos dos fenómenos se puede obtener información de un hecho ya transcurrido emplazando al individuo con restos de actividad cerebral en el banco de memoria de otro sujeto. El capitán Stevens ha de despertar, en consecuencia, una y otra vez en la piel de uno de los viajeros hasta conseguir averiguar quién es el culpable.

En el caso de *Source Code*, todo parece apuntar a que la coherencia de la estructuración narrativa en lo relativo al orden será mayor si consideramos al primer contacto del capitán con los responsables del experimento como el relato primario al que anclar el

---

<sup>16</sup> La única referencia que se ofrece para la ubicación histórica del filme es la existencia del conflicto bélico de Afganistán, iniciado en 2001 y aún no finalizada.

presente. La ordenación temporal del filme se caracterizará entonces, y en líneas generales, por combinar la sucesión lineal de los acontecimientos, la cronología pura, en las secuencias que se desarrollan en la cápsula en la que se encuentra el protagonista, con la presencia recurrente de anacronías o distorsiones temporales, constituidas por las evocaciones del viaje en el tren. Estas alteraciones serían, entonces, eventos acaecidos antes de los sucesos del relato principal, articulándose como analepsis externas homodieéticas de acuerdo con la denominación genettiana; distorsiones temporales que se iniciarían y finalizarían en todos y cada uno de los casos en las mismas coordenadas del espectro temporal.

Esta secuencialidad sólo se verá alterada en los últimos minutos de metraje del filme. Entonces la sucesión será inicialmente sustituida por un montaje alternado entre los sucesos ocurridos en el tren y las acciones desarrolladas por parte de los responsables del experimento en el entorno de la cápsula.

A continuación, la secuencia final se desprenderá de la línea temporal establecida, presentando una sucesión de hechos aparentemente no ubicables en el marco de la estructura temporal, y justificados argumentalmente por la presencia de una realidad paralela.

En lo relativo a la frecuencia, si bien la evocación recurrente en el filme de una situación protagonizada por los mismos personajes y definida por las mismas circunstancias puede plantear la posibilidad de que se trate de un relato repetitivo (que remite varias veces a lo que ha ocurrido una vez en la diégesis), el hecho de que el filme progrese aportando informaciones narrativas siempre nuevas lo vincula a su vertiente singulativa (que narra una o varias veces lo que ha ocurrido una o varias veces en la historia). Se trataría en consecuencia, de un relato con apariencia repetitiva pero que no lo es. La más precisa y audiovisualmente adaptada clasificación de Rojas, permite calificar al filme como un relato repetitivo de repetición versionada. Así, un suceso que ha ocurrido una única vez en la historia (la explosión del tren) se muestra en el relato nueve veces, siempre con el mismo planteamiento pero con distinto desarrollo y desenlace.

Ya en lo referente a la duración temporal, las limitadas coordenadas temporales que ofrece el filme evidencian que la extensión temporal de los hechos relatados no coincide con la de la historia de base. Así, en las secuencias orientadas a la exposición de los acontecimientos acaecidos en el tren, en un aparente intento de aligerar la narración a ojos del espectador, tras un relato inicial del proceso casi en su totalidad, se recurre de forma paulatina a una reducción del tiempo narrativo a través del uso recurrente de la elipsis, omitiendo hechos que ya han sido mostrados con anterioridad. De este modo, en determinadas evocaciones del suceso se produce un marcado silencio textual acerca de ciertos acontecimientos, que tras el relato inicial, se le presuponen asumibles al espectador sin menoscabo del sentido narrativo. Del mismo modo, la película incurre en el empleo de lo que, de acuerdo con la terminología genettiana recibe el nombre de pausa, un elemento de distensión temporal que adquiere en este caso la forma de congelación del plano, y en la que a una duración determinada del relato no le corresponde ninguna duración diegética de la historia.

En lo que concierne al modo, en el caso de *Source Code* se opta predominantemente por la adopción de un punto de vista cognitivo vinculado al personaje protagonista. La información transmitida al espectador depende durante la mayor parte del metraje de los datos obtenidos paulatinamente por el personaje principal.

Del mismo modo, la realidad visualizada, de acuerdo con lo referido por el propio filme y lo observable en la puesta en forma, se relaciona con la propia percepción del personaje principal. Esta acotación visual se observa con claridad en la secuencia inicial. La imagen que se le muestra al espectador del aspecto físico del personaje principal coincide con la que éste tiene de sí mismo, y sin embargo diverge de la apariencia de la que dan cuenta tanto el reflejo de una ventana, como un espejo de los aseos del tren en el que se encuentra. Dado que la percepción que el protagonista tiene de sí no coincide con su verdadera apariencia, el espectador, al verse anclado a su punto de vista visual comparte la visión de la realidad que éste tiene. Lo mismo ocurre en relación al aspecto de la cápsula en la que se encuentra y a la propia imagen que el protagonista tiene de sí mismo en ese otro espacio, y de ello da cuenta de forma manifiesta el diálogo, al aclarar que su aspecto, circunstancias y entorno son sólo una manifestación de la forma en la que su mente le proporciona un sentido a la situación en la que se encuentra.

En la película se emplea, en consecuencia, lo que Genette denomina una focalización interna<sup>17</sup>, y lo que Gómez Tarín califica de focalización interna y ocularización interna. Se incurre, en cualquier caso, en lo que el autor francés denomina *paralepsis*, es decir, en determinados momentos se proporciona más información de la que autoriza el código de focalización. Así, el anclaje del punto de vista cognitivo al protagonista se desvanece en momentos puntuales del filme. Los últimos minutos de metraje, constituyen, del mismo modo que en el plano temporal, una excepción. El espectador recibe en ese momento información visual y cognitiva a la que no puede acceder el personaje principal.

La adopción de este punto de vista narrativo entraña un peculiar sistema de gestión de la información, ya empleado por el director con anterioridad, y en el que ciertos datos argumentales de relevancia para el devenir del relato no son proporcionados al espectador hasta bien avanzado el metraje.

Ya en lo concerniente a la voz, en el caso de *Source Code* la narración delegada no desempeña un papel protagónico. En cualquier caso se da la presencia de narradores intra-homodiegéticos, personajes del relato (la comandante que tiene a su cargo al personaje principal, el responsable principal del experimento, el autor del atentado) a los

---

<sup>17</sup> Para Genette el propio principio de ese modo narrativo entraña en rigor que el personaje focal no aparezca descrito jamás ni designado desde el exterior, y que el narrador no analice objetivamente sus pensamientos ni percepciones. En el ámbito audiovisual se asume, sin embargo, que existe focalización interna cuando el relato está restringido a lo que pueda saber el personaje, lo que supone que éste esté presente en todas las secuencias, o que diga cómo le han llegado las informaciones sobre lo que no ha vivido él mismo; pero esta limitación de los acontecimientos al saber de un personaje no implica, en cambio, que compartamos siempre su mirada, como postulaba la teoría literaria. GAUDREAU, A. y JOST, F., *El relato...*, *Op. cit.*, págs. 148-153.

que se cede el registro verbal en determinados momentos para aclarar ciertas cuestiones al protagonista.

#### IV. CONCLUSIONES: LA CUESTIÓN MODAL DEL PUNTO DE VISTA

Como comentábamos al inicio, esta aportación pretendía contribuir a la caracterización de la cinematografía en la era digital, a través del análisis de la lógica del relato de una obra cinematográfica a priori representativa al respecto, en este caso la del director británico Duncan Jones, compuesta hasta el momento por los filmes *Moon* (2009) y *Source Code* (*Código Fuente*, 2011). Se partía así de la asunción de que en una época definida por la importancia del impacto visual y auditivo, eran las elecciones narrativas en el nivel del relato las que sostenían la singularidad de ambos filmes.

Su realización ha puesto de manifiesto que, en los planos de tiempo y voz, el filme opta por soluciones relativamente habituales en el relato cinematográfico. En lo referente al primer aspecto parte de una ordenación lineal de los acontecimientos con esporádicas anacronías o distorsiones temporales; una frecuencia singulativa, en la que se relata una vez lo que ha ocurrido una vez en la historia en el caso de *Moon* (2009) y una frecuencia repetitiva versionada en la que un hecho que ha ocurrido una vez en la historia se muestra varias veces, siempre con el mismo planteamiento pero con distinto desarrollo y desenlace en lo relativo a *Source Code* (*Código fuente*, 2011); y una duración en la que la extensión temporal de los hechos relatados es menor que la de la historia de base gracias al uso recurrente de la elipsis. En lo relativo al segundo, partiendo de la asumida presencia del meganarrador característico de los relatos audiovisuales, se emplea puntualmente la narración delegada intra-homodiegética en la forma de personajes del relato a los que se cede el registro verbal en determinados momentos.

Parece ser entonces en el plano modal, en el relativo al punto de vista adoptado por el relato, donde reside esencialmente la singularidad de los filmes.

En *Moon* (2009) se emplea así un punto de vista visual no filtrado subjetivamente, y un punto de vista cognitivo variable (interno a través de un personaje en primer término, interno a través de un personaje de características físicas idénticas al primero en segundo término y no vinculado a ningún personaje pero limitado al conocimiento de ambos finalmente). Así, la información que posee el espectador se encuentra restringida a la obtenida por el personaje protagonista (en este caso, en sus diversas manifestaciones) y la presencia de dos personajes con características físicas idénticas le impide, hasta el cambio final de focalización, percatarse de la mutación. Ambas elecciones contribuyen, entonces, a soportar y reforzar la premisa argumental.

En *Source Code* (*Código fuente*, 2009) se opta por una focalización y ocularización internas. Se opta así predominantemente por la adopción de un punto de vista cognitivo y visual vinculado al personaje protagonista, incurriéndose, en cualquier caso, en paralepsis. En determinados momentos se proporciona más información de la que autoriza el código de focalización, recibiendo el espectador en ese momento información visual y cognitiva a la que no puede acceder el personaje principal. En

*Source Code*, y tal y como mencionábamos, esta elección origina un peculiar sistema de gestión de la información.

Así, ambos filmes parten de una línea argumental principal fundamentada en la consecución de un objetivo por parte del protagonista, se desarrollan en un número reducido de escenarios y atañen a un número también limitado de personajes. Del mismo modo, su puesta en forma se caracteriza por una puesta al día de las características del modo de representación institucional (Burch, 1987) situándola dentro de los esquemas habituales del cine narrativo convencional. Es entonces, tal y como hemos referido, el empleo preciso y motivado de ciertos mecanismos narrativos lo que le proporciona su particular articulación y aparente complejidad.

## V. FUENTES CONSULTADAS

BURCH, N.; *El Tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Madrid, Cátedra, 1987.

CUEVAS, E.; “La narratología audiovisual como método de análisis”, <<http://www.portalcomunicacion.com/lecciones.asp?aut=62>> (10/09/2015)

GARCÍA, F. y RAJAS, M.; *Narrativas audiovisuales: el relato*, Madrid, Icono 14, 2011.

GAUDREAU, A. y JOST, F.; *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995.

GENETTE, G.; , *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

GENETTE, G.; , *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998.

GÓMEZ TARÍN, F. J. “Saber y mirar. Una propuesta de reformulación de los conceptos de focalización y ocularización en los discursos audiovisuales”, Actas del Congreso Internacional Fundacional AE-IC, <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-tarin-ponencia.pdf>> (10/09/2015)

JONES, D.; *Moon* [videograbación], Madrid, Sony Pictures Home Entertainment, D.L., 93 minutos, 2009.

JONES, D.; *Source Code (Código fuente)* [videograbación], Madrid, Aurum, 87 minutos, 2011.

QUINTANA, A.; “Hacia una plástica del cine digital”, *Cahiers du cinéma España*, nº8, 2008, págs. 85-86.

QUINTANA, A.; *Después del cine*, Barcelona, Acantilado, 2011.

RAMAHÍ GARCÍA, D.; "El relato después del cine. *Moon* (Duncan Jones, 2009)", Actas del XV Foro de Investigación en Comunicación. <<http://www.foro2014.com/wp-content/uploads/2014/02/32.-Ramahi-Garcia.pdf>> (10/09/2015)

RAMAHÍ GARCÍA, D. y GARCÍA CRESPO, O.; "La lógica del relato en la era digital: reflexiones a propósito de *Source Code* (Duncan Jones, 2011)", *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, Nº 72, 2013, págs. 119-131.