

LA PRESENCIA DEL NARRATARIO EN EL RELATO AUDIOVISUAL

THE PRESENCE OF THE NARRATEE IN THE AUDIOVISUAL STORY

Josep PRÓSPER RIBES

Universidad Politécnica de Valencia
jprosper@har.upv.es

Resumen: El narratario es un elemento básico en el relato audiovisual estrechamente relacionado con el narrador. Siempre hay una instancia narrataria y puede haber en un relato narratarios delegados. El narratario es fundamental para configurar la narración. La presencia del narratario en el relato audiovisual se manifiesta, principalmente, a través de miradas a cámara, espacio fuera de campo o con la imagen del propio narratario.

Abstract: The narratee is a basic element in the audiovisual story closely related to the narrator. There is always an narratee and may have in a story delegates narratees. The narratee is fundamental to form the story. The presence of the narratee in the audiovisual story is manifested, mainly, through looks at camera, offscreen space or narratee own image.

Palabras clave: Narratario. Narrador. Relato Audiovisual. Películas.

Keys Words: Narratee. Narrator. Audiovisual story. Films.

1. Introducción y concepto

Todo acto comunicativo, incluida una narración de cualquier naturaleza, tiene necesariamente un emisor y un receptor y ambos son esenciales para el proceso expresivo que se genera. Sin embargo, el estudio de la narrativa, y en concreto de la narrativa audiovisual, ha dejado de lado una de las figuras fundamentales: el narratario, es decir el ente al que se dirige el relato. Por el contrario, la figura del narrador ha sido ampliamente estudiada y analizada. Ahora bien, es obvio que todo relato necesita un narrador y un narratario. Tal y como señala Prince uno de los autores claves por sus aportaciones sobre la figura del narratario, si hay un narrador es preciso que haya también un narratario:

Toda narración, sea ésta oral o escrita, relate acontecimientos verificables o míticos cuente una historia o una simple serie de acciones en el tiempo, presupone no solamente (al menos) un narrador sino también (al menos) un narratario, es decir, alguien a quien el narrador dirige sus palabras (Prince, 2001: 151).

Para Chatman también el narratario y el narrador se encuentran estrechamente relacionados y son consecuencia el uno del otro:

La situación del narratario es paralela a la del narrador: abarca desde un individuo completamente caracterizado a "nadie". De nuevo, la "ausencia" o "el no estar indicado" se pone entre comillas. De algún modo, todo cuento implica un oyente o un lector de la misma manera que implica a alguien que lo cuenta. Pero el autor puede, por diversas razones, no mencionar estos componentes e incluso hacer todo lo posible por indicar que no existen (Chatman, 1990: 162).

Genette sitúa al narrador y al narratario al mismo nivel diegético y los diferencia del lector y el autor:

Como el narrador, el narratario es uno de los elementos de la situación narrativa y se sitúa necesariamente en el mismo nivel diegético; es decir, que a priori no se confunde más con el lector (ni siquiera virtual) de lo que se confunde necesariamente el narrador con el autor (Genette, 1989: 312 y 313).

Para Reis y Lopes el narratario es "Término y concepto correlativo del término y concepto de narrador" (1996: 162). Dado que narrador y narratario son elementos que hay que entender cada uno en función del otro, es conveniente definirlos con exactitud para saber sobre qué estamos tratando.

1.1. Instancia narradora e instancia narrataria

Tanto el narrador como el narratario son entes que existen únicamente en el relato y son producto del proceso de construcción narrativo. Reis y Lopes señalan que: "El narratario es una entidad ficticia, un "ser de papel" con existencia puramente textual, dependiendo de otro "ser de papel" [...] el narrador que se le dirige de forma expresa o tácita" (1996: 162). Bettetini entiende que en todo relato existe la presencia de una instancia enunciativa responsable del mismo y generada por los elementos significantes:

El aparato cultural "sujeto de la enunciación" está representado o, mejor, indicado por el significante y, al mismo tiempo, es efecto del significante. Está ausente, pero la articulación de los significantes lo hace presente consintiendo una producción inferencial que utiliza las huellas, las improntas dejadas por el trabajo de la escritura (Bettetini, 1996: 30).

En cualquier narración podemos considerar la presencia de un ente de ficción encargado de transmitir los acontecimientos, esto es, de narrar, ya se le denomine sujeto de la enunciación, instancia narradora, meganarrador o de cualquier otra forma. Este ente está presente en el relato a través de los procedimientos significantes necesarios para la construcción del relato. A partir de este concepto, podemos plantear la manera en que de la instancia enunciativa va imprimiendo a través de un conjunto de *huellas* o señales su presencia en la narración. En el relato audiovisual, estas manifestaciones de su presencia estarían vinculadas a las técnicas de elaboración que permiten contar historias audiovisualmente como pueden ser la composición del plano, las transiciones, los desplazamientos de cámara, el uso de la música extradiégica, etc. Es decir, estamos considerando que toda instancia narradora deja señales de su *trabajo productivo* en el relato, señales o huellas que permiten considerar su existencia al margen de que se manifieste explícitamente como narrador. Conviene señalar que no todos los autores están de acuerdo en aplicar este criterio a la narrativa audiovisual. Aunque son una minoría, conviene hacer referencia a esta postura. Entre los autores discrepantes, debemos exponer la opinión de Bordwell que expresa la siguiente idea:

Basándonos en que no debemos hacer proliferar entidades teóricas sin necesidad, no sirve de nada considerar la comunicación como el proceso fundamental de la narración, sólo para decir luego que muchos filmes "borran" o "encubren" este proceso. Mucho mejor, creo, es dar al proceso narrativo el poder de sugerir, en ciertas circunstancias, que el espectador pueda construir un narrador (Bordwell, 1996:62).

Bordwell entiende que el narrador debe manifestarse siempre para ser considerado como tal. Sin embargo, la consideración de una instancia narradora diferente del autor real resulta fundamental para la concepción global del relato. Por ejemplo, para Reis y Lopes:

La definición del concepto de narrador debe partir de la distinción inequívoca con relación al concepto de autor, con frecuencia susceptible de ser confundido con aquél, pero realmente dotado de diferente estatuto ontológico y funcional. Si el autor corresponde a una entidad real y empírica, el narrador será entendido fundamentalmente como autor textual, entidad ficticia a la que, en el escenario de la ficción, cabe la tarea de enunciar el discurso, como protagonista de la comunicación narrativa (Reis y Lopes, 1996: 156).

Siguiendo esta idea, en todo relato, incluido el audiovisual, la presencia de una instancia, obviamente como construcción teórica, a la que responsabilizar del relato resulta imprescindible y no hay que confundirla con un narrador-personaje: "Efectivamente, en un primer nivel, el cine relata siempre-ya, aunque sólo sea mostrando a ese narrador visualizado que relata, o, para ser más exactos, que subrelata" (Gaudreault y Jost, 1995: 57).

De la misma forma, hay que entender que en todo relato a una instancia narradora corresponde una instancia narrataria que es la destinataria de la narración. Para García Landa:

Por definición, el narratario no es una voz en el texto, y no puede, como tal narratario, tomar la palabra (actuaría en ese caso como personaje o como narrador). Pero es el receptor de la voz del narrador, y se ha señalado que en la ausencia de cualquier otro rasgo, hay una imagen del narratario que emana de la misma estructura pragmática de la narración (García Landa, 1998: 186).

La instancia narrataria, al igual que la instancia narradora, también es un ente presente en el relato ya que en el propio texto están las huellas que permiten identificarla, aunque en este caso sea mucho más problemático que en el caso de la instancia narradora que resulta mucho más fácil “descubrir” su labor productiva. Reis y Lopes señalan muy acertadamente que:

La dificultad de localización textual del narratario surge precisamente por ser una entidad variablemente visible. Mientras el narrador manifiesta necesariamente su presencia, aunque no sea más que por la simple existencia del enunciado que produce, el narratario es, con frecuencia, un sujeto no explícitamente mencionado (Reis y Lopes, 1996: 163).

Mientras que la instancia narradora se identifica a sí misma como elemento productivo, generador de un relato, la instancia narrataria se identifica en tanto que otra instancia se dirige a ella de forma implícita o explícita. Así pues, tenemos siempre en cualquier relato de cualquier naturaleza, dos instancias ficticias, una narradora y otra narrataria. La instancia narradora es la generadora del relato y la instancia narrataria la destinataria.

1.2. Narradores y narratarios delegados

Junto a la instancia narradora y la instancia narrataria, que siempre se encuentran en cualquier relato, pueden manifestarse otra categoría de narradores y narratarios. En el caso del narrador, necesariamente tiene que presentarse ejerciendo su función y mostrar algún tipo de personalidad característica que lo diferencie de la instancia narradora principal. Pueden manifestarse apareciendo como un personaje que cuenta una historia, a través de una voz extradiegética en fuera de campo, mediante un rótulo, etc. Son los narradores delegados, que pueden o no tener presencia diegética mientras ejercen de narrador. La narrativa audiovisual tiene una predisposición inherente a la narración delegada y, por supuesto, a la presencia de narradores delegados. Resulta muy interesante la siguiente apreciación:

El cine tiene una tendencia casi “natural” a la delegación narrativa, a la articulación del discurso. En el fondo, la razón es muy sencilla: el cine muestra a los personajes mientras éstos actúan, imitan a los humanos en sus diversas actividades cotidianas, y una de esas actividades, a la que nos entregamos todos en un momento u otro, es la de hablar. Y, hablando, bastantes humanos suelen utilizar la función narrativa del lenguaje, relatar,

relatarse. Ahora bien, en el cine, este fenómeno se acentúa además por el hecho de que utiliza, como ya hemos visto, esas cinco materias de la expresión que son las imágenes, los ruidos, las palabras, los textos escritos y la música, y de que, como hemos dicho, se trata por lo menos de un doble relato (Gaudreault y Jost, 1995: 57).

En el relato audiovisual es muy sencillo evidenciar que siempre hay un primer narrador (es decir, la instancia enunciativa o narrativa) responsable de mostrarnos la diégesis. Al mismo tiempo, puede haber narradores delegados (que obviamente son representados por la instancia narradora) que se manifiestan explícitamente como tales y que puedan introducir otras narraciones dentro del mismo relato. Pero, ¿qué ocurre con los narratarios? Hay que considerar que a cada tipo de narrador le corresponde un tipo de narratario, aunque no se muestre. De esta forma, tenemos dos maneras de considerar la presencia de al menos un narratario delegado en cualquier relato:

1. A través de la actividad del narrador se determina implícita o explícitamente la presencia de un narratario.

2. El narratario se manifiesta de forma explícita, es decir, aparece en el relato.

Ambos procedimientos pueden funcionar de forma simultánea en un mismo relato. Por ejemplo, a través de la instancia narradora o de un narrador extradiegético se determina la presencia de un narratario y es posible mostrar a narradores y narratarios diegéticos actuando al mismo tiempo en un fragmento del relato. Llegados a este punto, es conveniente los establecer los siguientes tipos de narradores y narratarios:

A. Instancia narradora e instancia narrataria. Su presencia se considera necesaria siempre en todo relato.

B. Narradores y narratarios delegados.

B.1. Narradores y narratarios delegados extradiegéticos. No se encuentran en el universo diegético concreto propuesto por el relato. Por lo tanto, no podemos ubicarlos siempre con exactitud en un espacio-tiempo concreto. En el relato audiovisual es frecuente que el narrador suele manifieste su actividad de forma explícita a través de locuciones en fuera de campo (también llamado sonido over).

B.2. Narradores y narratarios delegados intradiegéticos. Se encuentran en la diégesis propuesta por el relato. Normalmente, en el relato audiovisual el narrador es mostrado y, con frecuencia, también el narratario.

2. El narratario en grado cero y las señales del narratario

Prince (1988: 316-319) considera un tipo de narratario no marcado que denomina narratario de grado cero. Este narratario permite diferenciar a los narratarios específicos que se desvían del grado cero. El narratario en grado cero tiene una serie de características positivas y negativas:

CARACTERÍSTICAS POSITIVAS DEL NARRATARIO EN GRADO CERO:

- 1— Conoce la lengua y el lenguaje del narrador,
- 2— Tiene ciertas facultades de razonamiento,

- 3— Entiende la gramática del relato,
- 4— Tiene una gran capacidad memorística en lo referente al relato.

CARACTERÍSTICAS NEGATIVAS DEL NARRATARIO EN GRADO CERO:

- 1— Solamente puede seguir el relato en un sentido, en un orden,
- 2— No tiene personalidad,
- 3— No comprende las connotaciones,
- 4— Sin la asistencia o ayuda del narrador el narratario es incapaz de interpretar correctamente los acontecimientos y sus consecuencias.
- 5— Es incapaz de determinar lo verisímil,
- 6— No tiene experiencia ni sentido común por lo que no percibe las relaciones de causalidad implícitas,
- 7— No sabe la manera de descifrar las diferentes voces que determinan el relato.

Prince considera que en toda narración hay un conjunto de señales que se dirigen a un narratario. Como consecuencia, en un texto pueden existir señales que hagan referencia a un narratario específico, es decir, a un narratario que se aleje del grado cero:

Si consideramos que toda narración se compone de una serie de señales destinadas a un narratario, podremos distinguir dos grandes categorías de señales. Por un lado, existen algunas que no contienen ninguna referencia al narratario, o, más específicamente, ninguna referencia que lo diferencie del narratario de grado cero. Por otro, existen algunas que, contrariamente, lo definen en tanto que narratario específico, puesto que lo hacen desviarse de las normas establecidas (Prince, 2001: 154).

Llegados a este punto es el momento de intentar exponer los diversos procedimientos que existen en el relato audiovisual para manifestar la presencia de un narratario, presencia que puede ser sugerida o mostrada. Obviamente, el caso más claro es cuando el propio narratario aparece en el relato, y este es un caso muy común en el relato audiovisual. Sin embargo, al igual que en el resto de relatos, la figura del narratario apenas ha sido abordada. Recientemente comienza a ser valorada como esencial para entender adecuadamente el proceso narrativo. Así, por ejemplo, en un artículo reciente, Cristóbal Ruitiña señala que en el relato audiovisual informativo es el narratario el elemento clave que exige “que lo que se está relatando con palabras figure también en las imágenes. El narratario no acepta disociaciones” (Ruitiña, 2012: 1581). En otras palabras, coloca la figura del narratario en la cúspide de la comunicación, en el elemento clave que configura todo el proceso comunicativo.

El narratario puede ser representado o no representado en un relato audiovisual. Aunque no siempre sea mostrado el narratario, su presencia en el relato puede explicitarse de diversas formas. El procedimiento que vamos a seguir es analizar los dos tipos de casos (no representado o representado) exponiendo ejemplo de películas que muestran las distintas maneras en que se puede manifestar la presencia del narratario en el relato audiovisual.

3. El narratario no representado

Cualquier relato audiovisual puede tener un narratario delegado, ya sea diegético o extradiegético, y sin embargo no mostrarlo en modo alguno, es decir, que no aparece su imagen en el plano ni tampoco ninguna manifestación concreta de su persona, como por ejemplo, una respuesta verbal. La cuestión que se plantea entonces es cómo se manifiesta su presencia en el relato audiovisual. La respuesta es clara: a través de la intervención del narrador. Efectivamente, el narrador se dirige de diversas formas a un hipotético narratario que es el destinatario de su historia. Las principales maneras en que se determina la presencia del narratario a través de la actividad del narrador son las siguientes:

1. La interpelación directa. El narratario es interpelado por el narrador: a través de locuciones donde directamente se refiere a él como amigo, oyente, o por el nombre propio.
2. A través de elementos de la deixis: formas verbales de la segunda persona o pronombres.
3. Explicación de aspectos o situaciones que ya conoce el narrador. En estos casos solamente se puede entender que el narrador realiza una explicación sobre un acontecimiento o personaje en función de un receptor de su mensaje.
4. Elementos irónicos o matices a determinados aspectos de la historia. Por ejemplo, para García Jiménez:

En los textos de relevo que acompañan a las primeras escenas de Intolerance (1916), de Griffith, se dice, por ejemplo:

En una ciudad del Oeste encontramos a ciertas damas ambiciosas que se reúnen para "reformular" a la Humanidad.

La palabra "reformular" (así, entre comillas) es un indicador de la ironía intencionada que quiere mostrar el narrador del texto, ¿a quién?... Esa instancia receptora del guiño irónico del narrador es el narratario y funciona como tal en el texto de Griffith, con independencia de dos hechos: a) que el espectador real y concreto del filme sea o no capaz de percibir ese matiz y b) que de hecho ese "lector real" lo perciba o no" (García Jiménez, 1993: 125).

5. Utilización de elementos específicos del discurso audiovisual, como una mirada a cámara del narrador (plano subjetivo del narratario) o cualquier referencia a un espacio fuera de campo habitado por un narratario.

Pensamos que en esta clasificación de modos de manifestar la presencia del narrador en un relato audiovisual sin mostrarlo, aunque básica, engloba los distintos procedimientos fundamentales y resulta muy cómoda para el análisis. A partir de ahora vamos a ver todas estas variantes a través de su uso en películas concretas, dado que es el sistema más adecuado para comprobar la particular manera de manifestar la presencia de un narratario en un relato audiovisual sin mostrarlo, porque en una misma película y al mismo tiempo, pueden utilizarse diversas maneras de hacer referencia al narratario y por diferentes motivos. Las películas que nos van a servir de referencia para llevar a cabo el análisis son: *El crepúsculo de los dioses (Sunset Boulevard)*, dirigida por Billy Wilder, (1950); *La Dama del lago (Lady in the Lake)*, dirigida por Robert Montgomery, (1947); *Al final de la escapada (À bout de*

soufflé, dirigida por Jean-Luc Godard, 1960); *Annie Hall* (*Annie Hall*, dirigida por Woody Allen, 1977) y *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, dirigida por Fernando Meirelles y Kátia Lund, 2002).

3.1. *El crepúsculo de los dioses*

En el comienzo de esta película, la voz over del narrador se dirige a unos narratarios no representados para ofrecerse a contar la verdad de lo ocurrido en una mansión de Hollywood (el asesinato de un guionista) antes de que otros intermediarios, antes de que otros narradores delegados, relaten una versión errónea. Así, el narrador se dirige a los narratarios con estas palabras: "Pero antes de que lo oigan tergiversado y magnificado, antes de que los columnistas de Hollywood empiecen a escribir, quizá quieran ver los hechos, los verdaderos. Si es así, han elegido bien." Mientras tanto, se muestran imágenes (con su correspondiente sonido ambiente) de la policía y la prensa llegando a la mansión y suena música extradiegética. La referencia al narratario es clara y precisa. Más adelante, el narrador da paso al flash-back que explicará lo sucedido: "Retrocedamos unos seis meses, hasta el día que todo empezó." Hay que tener en cuenta que el narrador es el mismo guionista asesinado que aparece en la piscina de la mansión.

3.2. *La Dama del lago*

Este caso presenta ciertas similitudes con el anterior, aunque las diferencias estructurales son mucho más importantes ya que es una película donde la mayor parte del relato (la historia de un crimen) se muestra a través de la cámara subjetiva del personaje protagonista: Phillip Marlowe. Al principio de la película, el protagonista se presenta a sí mismo mirando a cámara y diciendo: "Mi nombre es Marlowe, Phillip Marlowe" Es un plano amplio, con mucho aire por arriba que sitúa al protagonista en un espacio concreto. Prosigue diciendo mientras continúa mirando a cámara: "Profesión detective privado, ya sabe, alguien me dice, "siga a ese tipo" y lo sigo." El plano se va haciendo más cada vez más corto mientras Marlowe advierte mirando a cámara que a través de los medios se informará de un asesinato llamado "El Caso de la dama del lago". Pero el detective informa que una cosa es la información de los medios y otra cosa la verdad. Solamente una persona la sabe, el propio Phillip Marlowe. (Se ofrece a contar la verdad frente a otras versiones, como es el caso de la película *El crepúsculo de los dioses*) A estas alturas del relato audiovisual, parece obvio que no hay otro personaje concreto en el despacho del detective y que el plano subjetivo es del narratario. Marlowe continúa explicando que el caso comenzó cuando escribió una historia, la mandó a una editorial especialista en temas de terror y recibió una cita. Mientras tanto, la cámara continúa acortado el plano hasta que al final, el plano del detective es un Plano Medio. El parlamento final de Marlowe, apelando directamente al narratario de una forma mucho más explícita que anteriormente, es: "Usted lo verá como yo lo vi. Conocerá a las personas, encontrará las pistas y quizá lo resuelva rápido, o quizá no. Piensa que sí, ¿verdad? Usted es inteligente. Pero permítame darle un consejo: los tiene que vigilar todo el tiempo porque suceden cosas en el momento imprevisto." Marlowe termina leyendo la dirección de la editorial y la firma. A continuación hay un encadenado que muestra un plano subjetivo del interior del edificio donde está la editorial. A partir de ahora, se mostrarán todos los sucesos a través de los ojos de Marlowe, mediante plano subjetivo, algo completamente excepcional en la historia del cine. Temporalmente, nos encontramos con un flash-back. Marlowe se convierte en narrador de toda la historia de *La dama del lago*, un narrador que muestra al narratario todo el acontecimiento tal y como él lo vivió al tiempo que

le propone vaya resolviendo el caso. Al final del relato, el narrador vuelve a aparecer en un Plano Medio Largo dirigiéndose a cámara, es decir al narratorio, para concluir la explicación sobre lo sucedido. Finalmente, el detective se queda con la chica: Adrienne. De esta forma, cierra el círculo no solamente sobre la historia, sino también sobre su función de narrador y sobre el narratorio.

3.3. *Al final de la escapada*

En esta película hay un caso muy curiosos sobre cómo se puede señalar la presencia de un narratorio mediante una predicción sobre el futuro. Es obvio que el narrador conoce todo lo que va a suceder y, por este motivo, avisa sobre un acontecimiento concreto. El ejemplo consiste en el anuncio en el cartel luminoso de un edificio, por la noche, del arresto inminente del protagonista Michel Poiccard. Esto además, puede ser considerado como una especie de flash-forward ya que advierte de algo que va a ocurrir. No tienen ningún sentido la predicción sino se dirige a un narratorio extradiegético.

3.4. *Annie Hall*

En esta película hay continuas referencias al narratorio a través de la mirada cámara y los comentarios que hace el personaje protagonista, con referencias como: "amigos míos, si la vida fuese así..." Quizá uno de los momentos más obvios sea la comida del domingo de Pascua, a la que Alvy Singer, personaje protagonista, acude a casa de la familia de Annie Hall. En un momento determinado de la comida, y en un plano conjunto de los comensales, Alvy, que se encuentra situado a la derecha del plano y en primer término, se dirige a cámara y al mismo tiempo que mira comienza a decir: "Es una familia asombrosa. La madre de Annie todavía es guapetona..." Por supuesto, la familia de Annie no puede enterarse de lo que está ocurriendo, dado que el parlamento de Alvy es extradiegético y no lo escuchan. De hecho, mientras Alvy continua hablando a cámara, la familia de Annie prosigue su comida como si nada ocurriera. Alvy finaliza diciendo "Son el prototipo de familia americana, sanos, como si jamás hubiesen estado enfermos, al revés de mi familia. Se parecen como un coco a un autobús." En ese instante, una vez finalizado el parlamento de Alvy, aparece por la derecha de la pantalla mediante una cortinilla, la imagen de una comida de la familia de Alvy, de forma que la pantalla queda dividida en dos partes desiguales. A la izquierda, tenemos imágenes de la familia de Annie y a la derecha de la familia de Alvin, de forma que se pueda comprobar lo que decía Alvin, es decir, la gran diferencia que existe entre las dos familias. El personaje Alvy ha desaparecido de la imagen dado que la nueva imagen lo oculta, es decir, ocupa el lugar donde estaba. El aspecto más significativo del fragmento, es que el protagonista Alvy se ha convertido en un narrador extradiegético y se dirige de forma explícita a un narratorio extradiegético, principalmente a través de su mirada a cámara y de sus gestos.

3.5. *Ciudad de Dios*

Al principio de la película un niño le pregunta a otro cómo se llama. Entonces, sobre un plano medio corto del niño al que se le hace la pregunta y con un sonido extradiegético de disparo de cámara fotográfica al mismo tiempo que tiene lugar un efecto visual de ligero acercamiento y retroceso, suena la voz over del narrador que dice: "Perdonadme, no me he presentado." Y el niño responde "Buscapé" El niño no es el narrador en ese momento, el

narrador es el personaje Buscapé en otro momento espacio-temporal. El perdonadme va claramente dirigido al narratario. En esta película también tenemos la presencia de rótulos que indican el momento temporal en que tiene lugar la acción. Es una clara referencia al narrador y por lo tanto, al narratario.

En todos los casos analizados, la presencia de un narratario es manifiesta, aunque no se muestre, aunque el espectador no lo pueda percibir. La presencia del narratario sirve de guía al narrador, le permite orientar su relato en función del ente que es su destinatario y, por lo tanto, canalizar adecuadamente la narración. Como ejemplo muy obvio tenemos el caso de *Annie Hall* en el momento en que Alvin se convierte en un narrador extradiegético que se dirige manifiestamente a un narratario extradiegético. Ya no hay una simple función informativa, como son los rótulos de *Ciudad de Dios* para indicar al narratario la época de la historia, sino que el narratario determina la estrategia narrativa. En este sentido estamos de acuerdo con Reis y Lopes cuando indican que:

De este modo, se puede entender que el narratario es quien determina la estrategia narrativa adoptada por el narrador, una vez que la ejecución de esa estrategia intenta en primera instancia alcanzar a un destinatario y actuar sobre él (Reis y Lopes, 1996: 164).

El narrador no solamente debe satisfacer las necesidades informativas del narratarios, sino que en muchas ocasiones debe ser el garante de la veracidad de la historia que cuenta para que el narratario la acepte (como son los casos de *El crepúsculo de los dioses* o de *La Dama del lago*) y mostrar el relato de una forma lo suficientemente atractiva para que su narratario lo siga adecuadamente.

4. El narratario representado

El narratario delegado suele ser representado en el relato audiovisual cuando es diegético y hay un narrador delegado que también es mostrado. El narratario, en estos casos, suele cumplir una importante función ya que frecuentemente actúa interpellando al narrador y reconduciendo su relato. Tal y como indica García Landa:

El narratario puede interrumpir al narrador, comentar sobre la calidad de la narración o el interés de la acción, etc. En esos momentos deja de ser narratario y se convierte en interlocutor, pero no olvidemos que sí es el narratario de los parlamentos de su interlocutor (García Landa, 1998: 388).

Vamos a seguir el mismo procedimiento que en el epígrafe anterior exponiendo los casos que van apareciendo en cada película en concreto. En este caso, las películas que nos servirán de referencia son: *La princesa prometida* (*The Princess Bride*, dirigida por Rob Reiner, 1987) *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, dirigida por Orson Welles, 1941) *Ojos de serpiente* (*Snake Eyes*, dirigida por Brian De Palma, 1998) y *Centauros del desierto* (*The Searchers*, dirigida por John Ford, 1956).

4.1. *La princesa prometida*

En esta película tenemos un ejemplo muy interesante de la intervención de un narratario diegético para interrumpir el cuento porque algo que le está contando el narrador no le gusta. En la película un abuelo visita a su nieto enfermo y le narra un cuento, *La princesa prometida*. Claramente tenemos un narrador diegético, el abuelo, y un narratario también diegético, el nieto.

Al principio del relato del abuelo (y de la película) los jóvenes protagonistas del cuento se besan. Se escucha en fuera de campo: "Espera, espera." Es el nieto que desde otro universo diegético interrumpe la narración de su abuelo. Corte a plano medio de ambos, el nieto de frente en tres cuartos y el abuelo de espaldas. El niño prosigue: "¿Qué es esto? ¿Intentas tomarme el pelo?" Al niño no le gusta ese tipo de relatos, prefiere los deportes y le pregunta al abuelo si es una novela de besos. Pero el abuelo continuará su narración y acabará obteniendo no solamente la atención de su nieto, sino que logrará emocionarle.

También el narrador puede interrumpir su relato cuando observa alguna reacción emotiva (o de cualquier otro tipo) en el narratario. Por ejemplo, en esta película, hay un momento en que la protagonista está en grave peligro: puede ser devorada por unas anguilas gigantes. En ese momento, se corta a un primer plano del abuelo que se dirige a su nieto: "En esta ocasión no será devorada por las anguilas." Corte a primer plano del nieto (contraplano del anterior) que responde: "¿Qué?" y el abuelo responde en fuera de campo: "Las anguilas no se la comerán." Corte a plano medio de ambos con el abuelo mostrando el rostro en tres cuartos y el nieto de espaldas. El abuelo prosigue: "Te lo explico porque pareces nervioso." Corte al contraplano donde el nieto responde: "No estaba nervioso." Corte a primer plano del abuelo y otra vez al plano anterior donde el nieto responde: "Quizá estuviera un poco preocupado, no es lo mismo" Es un ejemplo también muy obvio de cómo el narratario puede controlar el relato del narrador.

4.2. *Ciudadano Kane*

En esta producción aparece uno de los casos más claros y famosos de narratario en un relato audiovisual. La película comienza con la muerte de Kane y a continuación el relato prosigue con un noticiario (*News on the march*) sobre su vida. Dicho reportaje entra en imagen directamente sin ningún tipo de presentación después del fundido a negro que cierra la secuencia del fallecimiento de Kane. El reportaje en sí actúa como narrador, pero durante todo su duración no se muestra ningún narratario, aunque se sobreentiende que existe por el mero hecho de que el noticiario *News on the march* (que es un elemento diegético) se dirige a alguien. Una vez finaliza el reportaje, es cuando aparecen los narratarios diegéticos. La película *Ciudadano Kane* muestra una sala de proyección donde están reunidos los periodistas que acaban de ver el reportaje y se plantean si en verdad informa adecuadamente sobre Kane. Resulta vital para el desarrollo argumental del relato la creación de un enigma que condicionará la evolución de los acontecimientos posteriores: qué significa Rosebud, la última palabra que pronunció Kane. En este caso, es uno de los narratarios insatisfecho ante la información recibida por un narrador, Rawlston, el que determina los posteriores acontecimientos al encargar al reportero Thompson que investigue sobre la vida de Kane. Es muy importante resaltar que a los narratarios se les muestra a contraluz, silueteados, y por lo tanto no se puede distinguir adecuadamente sus

facciones. Lo que importa no es quiénes son los reporteros (en este caso los narratarios), sino la función que deben cumplir: desvelar quién fue Kane.

A partir del encargo que se le realiza al reportero Thompson se articula el resto del relato. Thompson tiene el objetivo de profundizar en la vida de Kane y para ello, se reúne con las personas que mejor le conocieron. De esta forma, Thompson se convierte en el narratario durante el resto de la película. Llegados a este punto, conviene hacer dos observaciones: la primera sobre cómo se muestra a Thompson y la segunda sobre las funciones que realiza.

En primer lugar, a Thompson se le muestra a contraluz, silueteado y de espaldas, de modo que apenas podemos percibir sus rasgos físicos con nitidez, tal y como ocurrió la primera vez que aparecieron los narratarios después del noticiario *News on the march*. Podría parecer justificado diegéticamente, dado que Thompson es el reportero y son otros personajes los que responden a sus cuestiones. Pero el procedimiento más habitual en la narrativa clásica cinematográfica, cuando hay situaciones similares, es la de plano-contraplano donde se muestra con nitidez a ambos personajes. ¿Qué ocurre exactamente en *Ciudadano Kane*? Pues que al narratario Thompson se le coloca deliberadamente de forma que su rostro apenas puede ser percibido con claridad. Tomemos como ejemplo el inicio de la entrevista que le realiza a Berstein. Comienza con un plano conjunto de ambos, con mucho aire por arriba, donde Berstein está colocado a la izquierda del plano, bien iluminado, y Thompson a la derecha a contraluz, por lo que se observa solamente su silueta. La cámara termina encuadrando a Berstein en plano medio, que se convierte en el único personaje en imagen. En un momento determinado de la secuencia y en el mismo plano, Thompson le da fuego pero prosigue a contraluz. Berstein se levanta (se mantiene todavía el plano inicial de la secuencia) y se coloca junto a la ventana. Thompson, lógicamente, permanece en sombra. Berstein recorre el despacho hasta que finalmente se sienta en un sillón y comienza a recordar su etapa con Kane. En ese momento, ya se muestra el relato de Berstein en imágenes. Toda la secuencia ha sido mostrada en un plano único y Thompson siempre silueteado. La entrevista de Thompson con Leland comienza con un plano medio de ambos, y como siempre Leland situado en la parte iluminada en tres cuartos y Thompson de espaldas en la parte oscura. La cámara va acercándose a Leland de forma paulatina hasta que lo encuadra en primer plano, desapareciendo Thompson del encuadre, aunque se le escucha preguntar en fuera de campo. En la segunda entrevista con Susan Alexander en el club El Rancho una vez más aparece Thompson de espaldas y a contraluz, mientras que Susan está iluminada y se observa perfectamente su rostro. Ni tan siquiera cuando está leyendo el manuscrito de Thatcher, al principio de la película, es mostrado con nitidez. La secuencia comienza con Thompson sentado en un plano donde se le muestra por detrás. Cuando finaliza la lectura, se le vuelve a mostrar sentado también de espalda para casi inmediatamente cortar a un plano entre frontal y tres cuartos. Sin embargo, la iluminación no es adecuada para ver sus rasgos con nitidez, aunque se puede observar el rostro durante unos instantes, ya que el movimiento que realiza lo sitúa en zona de sombra. De hecho, se observa mejor a otros dos personajes situados detrás de Thompson. Al final de la película, cuando habla con el mayordomo Raymond y con el resto de los reporteros, se le presenta un poco mejor, pero es un personaje que no es mostrado con nitidez. ¿Por qué se muestra a Thompson de esta manera a lo largo del relato? Para contestar a esta pregunta es necesario considerar la función del personaje.

Thompson cumple una doble función cuyo origen son las dos líneas argumentales de la película. Thompson indaga sobre la vida de otro personaje y pretende resolver un enigma que consiste, básicamente, en averiguar qué significa la palabra Rosebud. A partir de aquí entrevista a otros personajes para obtener información sobre Kane. Esta es la primera línea argumental: la investigación de Thompson. En esta línea Thompson es el protagonista. Pero la segunda línea argumental, y la fundamental, es la vida de Kane. Aquí Thompson es un mero receptor de la información que la suministran los narradores diegéticos sobre la vida de Kane, que es el auténtico protagonista. Thompson es un narratario, un receptor de información. Como conclusión, en esta película nos encontramos con un narratario que es el eje de una investigación, prevalece su función, no está definido claramente como personaje individual, apenas hay una descripción física concreta, casi siempre se le observa de espaldas y a contraluz, cuando se reúne con otros personajes-narradores, normalmente es este personaje el mostrado frontalmente.

4.3. Ojos de serpiente

El policía Rick Santoro (que investiga un asesinato) y Julia Costello (que es una testigo muy importante en un asesinato) se encuentran sentados en una escalera. Santoro le plantea a la mujer una serie de preguntas sobre el momento en que ella intentaba entregar información al secretario de defensa Charles Kirkland sobre la manipulación de unas pruebas con misiles. El secretario de defensa acabó siendo asesinado. La testigo comienza el relato de lo acontecido y en ese momento se convierte en narradora diegética. Cuando comienza su relato, desaparece de imagen y en su lugar se van mostrando los acontecimientos que relata en fuera de campo. Hacia el final de la narración de Julia, los comentarios en fuera de campo son suprimidos y solamente se exhiben los acontecimientos. Obviamente, la narradora delegada y diegética es Julia que además es la responsable del relato y, por lo tanto, las imágenes que se muestran se corresponde a lo que ella está contando. Es uno de los procedimientos típicos del relato audiovisual. Los narradores diegéticos pueden contar acontecimientos con imágenes audiovisuales, además de con otros procedimientos como el comentario. Es una de las cualidades del narrador audiovisual. El policía Rick Santoro es en estos momentos el narratario. La finalidad del relato de la narradora consiste en hacer que el narratario la crea y asuma su versión como verídica, frente a otras versiones. Por lo tanto, es la figura del narratario delegado la clave para entender el relato de la narradora. Finalmente, se muestra al amigo del policía, el capitán Kevin Dunne, con el terrorista asesino. En el relato de la testigo, el capitán Dunne es cómplice en una conspiración de asesinato. En esta parte final, no hay sonido over de la narradora. El policía Santoro, convertido en narratario, detiene el relato audiovisual de la testigo al escucharse su voz en fuera de campo: "De acuerdo, para, para. Quedémonos ahí." En ese instante, la imagen se detiene. Es decir, la narradora hace caso al narratario y detiene en ese punto su relato. A continuación, se muestra un plano del policía y la testigo. El relato audiovisual de la narradora ha afectado al narratario que lo detiene, y por lo tanto, la imagen se congela. El narratario es el que dará veracidad al relato frente a otros relatos. En este ejemplo, el narratario delegado es fundamental para el desarrollo de la historia, es el inquisidor que hace que la narradora cuente su versión de lo sucedido y retoma algunos momentos del relato para cuestionar otras versiones y para actuar como el verdadero verificador de lo sucedido, es decir, se convierte en el garante de la autenticidad de una versión determinada. En estos casos, el narratario delegado es el verdadero motor que hace

que la historia se vaya contando, aunque sean otros, los narradores delegados, los que en sentido estricto relatan los acontecimientos.

4.4. *Centauros del desierto*

El ejemplo que vamos a analizar comienza cuando Laurie recibe una carta de Martin Pauler. Obviamente, Martin es el narrador y Laurie el narratario. Es un narratario explícitamente representado en imagen, que el espectador conoce. Pero Laurie lee la carta a sus padres y a Charlie, un joven que se siente atraído por Laurie. Para este grupito se convierte en narradora en segunda instancia al tiempo que ellos se convierten en narratarios del relato de Laurie. En este caso, el narratario cumple la función de puntualizar algunas informaciones de Martin y de reaccionar ante los sucesos que cuenta Martin, especialmente cuando se entera de que ha comprado, aunque por equivocación, una mujer india. Laurie incluso se queja de que Martin no sabe escribir correctamente el nombre de ella. El relato de Martin a través de la lectura de la carta que realiza Laurie se muestra de dos formas: A) En imagen se observa a Laurie leer la carta y, en ocasiones, hay planos de los padres y del joven que escuchan atentamente y de vez en cuando intervienen. B) Se muestran los acontecimientos que se relatan en la carta. Así, por ejemplo, se escucha la voz en fuera de campo de Laurie que lee el fragmento que de la carta que indica que Ethan y Martin se surtieron de cosas necesarias y en imagen vemos a Martin que está cambiando bienes con los indios. En esta segunda modalidad, la voz de la narradora desaparece transcurrido un breve tiempo y se muestran los sucesos y a los personajes con su propio sonido diegético. La realización es idéntica a otros momentos en que no hay narrador delegado. Pero también hay otros fragmentos donde la voz off en la de Martin.

El esquema de la lectura de la carta por parte de Laurie y la forma en que se muestra es el siguiente: 1.— Se muestra a Laurie leyendo la carta, 2.— Se muestran los acontecimientos que realizan Ethan y Martin. Este fragmento está introducido por la voz en off de Laurie. 3.— Se vuelve a mostrar a Laurie leyendo la carta que repite un acontecimiento que se acaba de observar: Martin se compra una esposa india, aunque sin saberlo. Laurie, que está manifiestamente enamorada de Martin, reacciona tirando la carta al fuego, carta que salva su padre de ser quemada. Laurie prosigue la lectura de la carta. 4.— Se muestran las peripecias de Ethan, Martin y la comanche. 5.— Se vuelve a Laurie leyendo la carta y en esta ocasión hay continuidad estricta entre los acontecimientos del fragmento 4 y lo que lee Laurie. 6.— Se regresa a Ethan y a Martin. Se muestran los acontecimientos que tienen lugar y de vez en cuando suena la voz de Martin narrado los hechos en pasado. 7.— Nuevamente se muestra a Laurie leyendo el final de la carta. Una vez más, Laurie reacciona ante lo que escribe Martin en este caso la forma excesivamente formal de despedirse, lo que provoca que Laurie exclame: “¡Por mí como si no vuelve nunca!”

Es un fragmento muy largo de la película (unos diecisiete minutos aproximadamente) donde se destacan dos aspectos básicos de la historia. Por una parte, la acción principal que es la búsqueda por parte de Martin y Ethan de su hermana y sobrina raptada por los indios hace tiempo, las dificultades para encontrarla y la posibilidad de que en ese tiempo la niña se haya convertido en una india. En segundo lugar, la relación entre Martin y Laurie. En ambos casos, especialmente en el segundo, las reacciones de los narratarios son esenciales para comprender toda la dimensión de los acontecimientos. Es más, el relato que hace el narrador, Martin, está en función de las necesidades de los narratarios, especialmente de Laurie.

La representación del narratario delegado en imagen es lo suficientemente importante en el relato audiovisual como para haber producido mucha más literatura científica sobre el tema. A diferencia de la novela, por ejemplo, el narratario toma cuerpo, adquiere características físicas y psicológicas y su aparición en las películas donde hay un narrador delegado suele ser muy frecuente. En los casos analizados, resulta esencial para entender adecuadamente el relato.

5. Conclusiones

En todo relato (independientemente de su naturaleza) hay que considerar siempre la presencia de una instancia narradora y de una instancia narrataria. Mientras que la instancia narradora tiene una función generadora y, por lo tanto, se expresa a través de los elementos significantes del relato, la instancia narrataria se manifiesta a través de su relación con la instancia narradora. En el propio texto se pueden encontrar las huellas que permiten reconocer la existencia de una entidad destinataria del relato producido por la instancia narradora, aunque su identificación resulte mucho más compleja.

Junto a las instancias narradores y narratarias, nos encontramos con los narradores y los narratarios delegados. Pueden ser tanto extradieгéticos (*Ciudad de Dios*) como dieгéticos (*Ojos de serpiente*). En el relato audiovisual es esencial considerar que cualquier narratario puede aparecer en imagen con una serie de cualidades y rasgos físicos determinados. Ahora bien, los narratarios pueden ser mostrados o no ser mostrados, aunque en ambos casos se puede hacer patente su presencia en el relato audiovisual. Por ejemplo, en la película *El crepúsculo de los dioses*, el narratario delegado no aparece físicamente, pero su presencia se manifiesta a través de la voz off del narrador que se dirige a un destinatario. Por el contrario, en la película *La princesa prometida*, el narratario delegado del relato está mostrado a través del personaje del niño.

En el relato audiovisual hay elementos específicos que permiten manifestar la presencia de un narratario. La mirada a cámara del narrador es uno de los procedimientos más utilizados y significativos. La relación entre el narrador y el narratario se manifiesta a través del plano subjetivo del narratario. Aunque no aparezca en imagen el narratario, si se considera que el narrador se está dirigiendo a otro personaje situado en fuera de campo, este no puede ser otro que el narratario, el destinatario de la información. Este es el caso ejemplar de *La dama del lago*, donde el narrador también le interpela. Las referencias a un espacio fuera de campo donde se sitúa el destinatario del relato es otro procedimiento obvio. Además del ejemplo de *La dama del lago*, en *El crepúsculo de los dioses* (a través de la voz over) o en *Annie Hall* nos encontramos con ejemplos muy claros de un narrador que se dirige de manera explícita a un narratario situado en un espacio fuera de campo. Cualquier referencia audiovisual que consista en matizar alguna información o en suministrar un dato, se puede entender que se dirige a un narratario y que por lo tanto “descubre” su presencia, como es el caso expuesto de *Al final de la escapada*. Por supuesto, la propia presencia en imagen de un narratario es el procedimiento más obvio, como es el caso de las películas *Ojos de serpiente*, *La princesa prometida*, *Centauros del desierto* o *Ciudadano Kane*. Cuando en un relato aparece un narrador delegado dieгético es muy frecuente que también se muestre a un narratario delegado dieгético y que interactúen como sucede en *Ojos de serpiente*. Los narratarios pueden desarrollar diversas funciones mientras el narrador cuenta una historia.

El narratario puede interrumpir al narrador por cualquier motivo, generalmente para preguntarle y reaccionar ante lo que relata, como ocurre en *Ciudadano Kane* o *La princesa prometida*. En muchas ocasiones, el narratario se convierte en garante de la verosimilitud del relato del narrador, como es el caso de *Ojos de serpiente*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BETTETINI, Gian Franco (1996). *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- BORDWELL, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- CHATMAN, Seymour (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (1993). *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Cátedra
- GARCÍA LANDA, José Ángel (1998). *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca
- GAUDREULT, André y JOST, François (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- GENETTE, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- PRINCE, Gerald (2001). "El narratario". En *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, E. Sullà (ed.), 151-162. Barcelona: Crítica.
- ____ (1988). "Introduction to the Study of the Narratee". En *Essentials of the Theory of Fiction*, M. Hoffman and P. Murphy, (eds.), 313-335. Durham and London: Duke University Press.
- REIS, Carlos y LOPES, Ana (1996). *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- RUITIÑA, Cristóbal (2012). "La tiranía del narratario en el relato audiovisual de la realidad. Una aproximación narratológica al informativo de televisión". *Revista Comunicación* 10, 1580-1586.

Recibido el 27 de marzo de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.