



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**LA CONSTRUCCIÓN Y MOVILIZACIÓN DEL SIGNIFICADO
SIMBÓLICO EN LAS PELÍCULAS DE ANIMACIÓN
COMERCIAL: VALIENTE Y EL LÓRAX Y LA TRÚFULA
PERDIDA**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA:

JOSÉ ANTONIO GALLEGOS SILVA

ASESORA:

PROF. MARCOS ENRIQUE MÁRQUEZ PEREZ



MÉXICO, D.F., CIUDAD UNIVERSITARIA, 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatoria

A mis padres, Guadalupe y Antonio, por su orientación y consejos, por su amor y apoyo incondicional.

A mi hermana, Ileana, cuyo ejemplo fue una fuente importante de motivación, por su cariño.

A mi hermano, Gonzalo, por animarme y estar siempre conmigo.

A mi primo, José Luis, por todas las risas y los momentos gratos.

A mi asesor y amigo, Marcos, a quien estimo y admiro; por su interés y confianza en mi proyecto.

A los amigos con los que viví la universidad: Enrique, Saray Velasco, Jazmín, Saraí Espino, Alejandra, Daniel, Yoselin De Gante, Tete. Por hacer esta etapa inolvidable; por creer en mí.

Índice

Introducción.....	1
Los problemas de análisis del relato	
1. El Tiempo.....	10
1.1 El análisis del Tiempo en Valiente.....	12
1.1.1 Esquema de las relaciones de orden.....	32
1.2 El análisis del Tiempo en El Lórax y la tréfila perdida.....	36
1.2.1 Esquema de las relaciones de orden.....	48
2. El Modo.....	51
2.1 El punto de vista cognitivo en Valiente.....	53
2.2 El punto de vista perceptivo.....	57
2.3 El punto de vista cognitivo en El Lórax.....	61
2.4 El punto de vista perceptivo.....	65
3. La Voz.....	68
3.1 La voz en Valiente.....	69
3.2 La voz en El Lórax.....	79
4. Confrontación estructural.....	81
5. La construcción del significado.....	87
6. Conclusiones.....	98

Bibliografía.....104

Ficha técnica de filmes..... 106

Introducción

El carácter mediado de la cultura es un rasgo constitutivo fundamental de las sociedades modernas, es decir, uno de los rasgos en función de los cuales las sociedades en que vivimos hoy son “modernas”.¹ Es justamente la mediatización de la cultura lo que suscita el interés en las ciencias sociales del análisis de los productos culturales. Es decir, los productos culturales que consumimos hoy en día, son construcciones simbólicas significativas producidas y transmitidas por las instituciones de los medios.

La comunicación de masas que trajo consigo la industrialización capitalista, “afecta en ciertos aspectos el carácter y la circulación de las formas simbólicas”², porque, entre otras cosas, poseen una línea de pensamiento que las distingue como tales, es decir, tienen sus propias reglas y líneas de producción.

Las formas simbólicas son los productos de acciones situadas que aprovechan las reglas, los recursos, etcétera, que están a disposición del productor, pero también son algo más, pues son construcciones simbólicas complejas por medio de las cuales se expresa o se dice algo.³

Es a través de la construcción de las formas simbólicas que las instituciones de los medios movilizan significado, es decir, ideología.

¹ John B. Thompson, *Ideología y cultura moderna*, 2ª edición, México, UAM, 1998, p. 477

² *Ibid.* p. 440

³ *Ibid.* p. 412

Gracias a las materias de expresión que le son propias, el cine es un medio de comunicación masiva que tiene la capacidad de articular una multiplicidad de mensajes. La imagen en movimiento, el sonido, la voz, la música, incluso la palabra escrita y las relaciones que entre ellas se tejen configuran tantos significados como posibles lectores. De modo que el significado simbólico del film, como el de cualquier otro producto cultural, depende en conjunto de las materias que lo integran. No hablo aquí, propiamente del significado narrativo, de la gramática del film sino, del significado simbólico o alegórico que termina por darle una intención ideológica al film.

Los autores Javier Davara Borrego y Pablo López Raso argumentan, citando a Susan Sontag, que “una imagen nunca es inocente, pero no por lo que narra, sino por la hechizante manera de hacerlo, pues acaba influyendo en nuestras vidas.”⁴

Desde mi punto de vista, el mensaje simbólico del film está codificado en el desarrollo de la historia misma, y su interpretación depende de la comprensión y valoración de los acontecimientos narrados. Esto quiere decir, que el film comunica algo que trasciende a la narración, y que eso que comunica guarda una estrecha relación con la información narrativa, de donde emana pues, el significado. De modo que el móvil, de lo que como espectadores entendemos como el “mensaje de la película”, es el relato mismo.

⁴ Javier Davara Borrego, Pablo López Raso, et al., *España en portada. Análisis de las primeras páginas de los diarios nacionales y su influencia en la sociedad*, Madrid, Fragua, 2004, capítulo IV “La fotografía en las primeras páginas. Vicisitudes de la fotografía informativa en la prensa”. p. 166

A través del cine es posible por ejemplo, construir una visión de la realidad o de algún fenómeno social que puede tener o no una vigencia, o valerse sencillamente de un contexto histórico específico para situar la acción⁵; claro que también es posible recrear escenarios cuya pretensión no sea representar a lo sumo una realidad cercana. El cine, como producto cultural, recoge elementos del entorno sociohistórico en el que se produce para la articulación del relato. De manera que ciertas conductas, creencias, tradiciones y fenómenos sociales, son transformados por los productores de significado en formas simbólicas significativas, es decir, figuras equiparables a una realidad más vasta y compleja.

Alicia Poloniato argumenta que el cine es tanto expresivo, porque muestra el estilo y la individualidad del director, como comunicativo, en la medida en la que recrea un situación de comunicación. En el lenguaje oral, citando a Poloniato, “están imbricados tres planos, el *representativo* (lo que se dice), el *expresivo* (cómo se dice) y el *apelativo* (para qué se dice).”⁶

En el relato cinematográfico, por oposición al lenguaje oral, el plano representativo concierne a los acontecimientos narrados, a la información narrativa; el plano expresivo, a la manera en la que los escenarios de la acción son construidos, al montaje y demás recursos estilísticos propios del director; el plano apelativo, “busca provocar una

⁵ Piénsese por ejemplo, en la vasta filmografía que hay sobre la Segunda Guerra Mundial, o en la reciente película de Luis Estrada sobre la clase política del país: *La dictadura perfecta*.

⁶ Alicia Poloniato, *Cine y comunicación*, 4ª reimpresión, México, Trillas, 1988, p. 55

reacción en el espectador que, contradictoriamente, puede ser la pasividad y la enajenación, en algunos casos y, en otros el despertar de la consciencia.”⁷

Por su parte E.H. Gombrich, a propósito del alcance de la imagen en la comunicación, argumenta, citando a Karl Bühler, que la imagen visual tiene supremacía en cuanto a la capacidad de activación, es decir que “despierta o activa un estado mental en el destinatario, como una señal que activa la ira o la diversión”.⁸

En el presente trabajo voy a concentrarme en el análisis de la estructura narrativa de las películas de animación, *Valiente*, y *El Lórax y la tréfila perdida*, que fueron estrenadas en cines comerciales con ese nombre a mediados del 2012. En ambas, a mi parecer, la pretensión es despertar consciencia sobre fenómenos sociales distintos; lo que en Polonio sería el plano apelativo y en Bühler la función de activación.

El Lórax y la tréfila perdida trata el problema del deterioro ambiental, el relato dibuja una sociedad de fantasía en la que la vida natural ya no tiene cabida, y el *modus operandi* de su principal detentor: la lógica capitalista. En *Valiente*, una joven de espíritu rebelde decide forjar su propio destino transgrediendo la tradición familiar, acción que lleva al reencuentro y fortalecimiento del lazo madre e hija; el relato cuestiona la existencia de una fuerza superior a la voluntad personal.

⁷ Ídem.

⁸ E. H. Gombrich, *La imagen y el ojo*, Madrid, Debate, 2000, p. 130

Me centro en estas dos películas porque encuentro semejanzas en la estructura narrativa en función de la cual el relato es articulado para la construcción y movilización del significado simbólico, y porque en este tipo de producto cultural se pone de manifiesto, en mayor grado, el carácter mediado de la cultura, es decir, el cine de animación es por completo una construcción, sus personajes y escenarios así como las leyes que rigen el universo diegético, son el resultado de todo un proceso de planeación y diseño que, sin embargo, guardan una estrecha relación con el momento sociohistórico y cultural en el que son producidos. Por otro lado, el cine de animación comercial tiene un mayor alcance e impacto en el consumidor que el cine de animación independiente porque las historias son mucho menos complejas, más digeribles o consumibles.

La organización interna del relato es importante en la medida en la que, como unidad, puede conducir a cierto tipo de significaciones, tanto a nivel narrativo como discursivo. De manera que aquí, voy a analizar el discurso de la narración para identificar los patrones y estrategias que son comunes al *corpus* de mi investigación.

En la esfera de la investigación social, Thompson propone, para la interpretación de las formas simbólicas, el marco metodológico de la hermenéutica profunda. “Dicho marco pone de relieve el hecho de que el

objeto de análisis es una construcción simbólica significativa que requiere una interpretación.”⁹

Este enfoque integra tres fases principalmente: 1), el análisis sociohistórico, en el que se reconstruyen “las condiciones sociales e históricas de la producción, la circulación y la recepción de las formas simbólicas”¹⁰; 2), el análisis formal o discursivo, “que se relaciona fundamentalmente con la organización interna de las formas simbólicas, con sus rasgos, patrones y relaciones estructurales”¹¹; y, 3), la interpretación/ reinterpretación, en la que se construye un significado posible a partir de la síntesis creativa de la contextualización y el análisis estructural de las formas simbólicas.

El enfoque de la hermenéutica profunda proporciona pues, una metodología para la interpretación de la ideología y las relaciones de poder que las formas simbólicas ayudan a mantener. No es mi intención, sin embargo, seguir al pie las tres fases de este marco metodológico; para los fines mi análisis, voy a retomar únicamente lo que constituye el análisis formal o discursivo, específicamente el análisis de la estructura narrativa, con el que busco, citando a Thompson, “identificar los recursos narrativos específicos que operan dentro de una narración particular, y elucidar el papel que cumplen en la historia...”¹².

Esta segunda fase, la del análisis formal o discursivo, me ayudará a describir la estructura interna de estas dos narraciones que pueden

⁹ John B. Thompson, op. cit., p. 396

¹⁰ Ibíd. p. 409

¹¹ Ibíd. p. 413

¹² Ibíd. p. 418

decirnos algo acerca de la estrategia narrativa por la que apostaron en su momento los productores de significado. Mi intención no es discernir si el mensaje en cada caso es uno y no otro, ni tampoco saber en qué medida los posibles lectores se apropiaron del significado sino, más bien, analizar cada película para confrontar su estructura narrativa y ver el modo en el que esta sirve a la movilización del significado simbólico.

Para tal fin, utilizo el enfoque de la narratología de Genette, descrito en *Figuras III*, es decir, “el estudio de las relaciones entre relato e historia, entre relato y narración y (en la medida en que se inscriben en el discurso del relato) entre historia y narración”¹³, es decir, el estudio de las categorías de tiempo, modo y voz.

Genette esboza los problemas de análisis del relato a partir del discurso narrativo, es decir, del relato literario, sin embargo, no excluye su aplicabilidad al campo del relato audiovisual. Las categorías de análisis de Genette fueron adaptadas con algunos cambios al plano del relato cinematográfico por los teóricos Gaudreault y Jost, quienes además de abordar las categorías de análisis de Genette, ponen especial atención al medio a través del cual se configura el relato.

Esta consideración, la del medio de expresión del relato, bifurca el plano de estudio de la narratología.

Gaudreault y Jost, retomando los planteamientos de Genette, distinguen la narratología modal o de la expresión de la narratología temática o de

¹³ Gerard Genette, *Figuras III*, España, Lumen, 1989, p. 84-85

contenido, la primera se ocupa “ante todo de las formas de expresión según el soporte con que se narra: formas de manifestación del narrador, materias de la expresión manifestada por uno u otro de los medios narrativos (imágenes, palabras, sonidos, etc.), y entre otros, niveles de narración, temporalidad del relato y puntos de vista.”¹⁴

El segundo enfoque, el de la narratología temática o de contenido, “trata más bien de la historia contada, de las acciones y funciones de los personajes, de las relaciones entre los “actuales”, etc.”¹⁵

El primer enfoque se ocupa del estudio de las relaciones estructurales del relato pero pone especial atención a la manipulación de las materias de expresión, es decir, a la particularidad del medio o vehículo semiótico en la construcción del relato; el segundo estudia también las relaciones estructurales del relato pero centra su atención en el contenido narrativo, en el estudio del rol de los personajes en la historia, en la especificidad de las líneas de acción, por lo tanto, me valdré del primer enfoque, que se acerca más a los objetivos de mi investigación, es decir, a la influencia del medio en la configuración del relato.

Es necesario entender, para el estudio de las categorías de análisis del relato, la distinción conceptual entre relato, historia y narración, lo que Genette denomina los tres aspectos de la realidad

¹⁴ André Gaudreault, Francois Jost. *El relato cinematográfico*, México, Paidós, 1990. p. 20

¹⁵ Ídem.

narrativa, ya que de las relaciones entre unas y otras se originan los problemas de análisis del discurso narrativo.

El relato es el significante, el “enunciado o texto narrativo mismo”; la historia es el “significado o contenido narrativo”; la narración, el “acto narrativo productor y, por extensión el conjunto de la situación real o ficticia en que se produce”¹⁶.

Divido el análisis en tres partes, que constituyen las categorías del enfoque de la narratología modal, tiempo, modo y voz; en cada una de estas me detengo brevemente para explicar el tipo de relaciones que estudian en el relato, y el modo en el que procederé. Decidí hacer el análisis de cada película por separado, es decir, en cada categoría distingo entre una película y otra con la intención de examinarlas con profundidad.

En el apartado de la *Confrontación estructural* me refiero a los patrones narrativos que comparten los audiovisuales antes citados, para corroborar entonces si hay o no, una estrategia narrativa común por medio de la cual el significado simbólico es movilizado. Del mismo modo, dedico un espacio, *La construcción del significado*, para hablar exclusivamente del aspecto referencial de las formas simbólicas, es decir, qué dicen estos constructos significativos acerca de lo que representan.

Hacia el final, esbozo mi conclusión.

¹⁶ Gerard Genette, op. cit., p. 83

1. El Tiempo

La categoría del tiempo narrativo estudia las correspondencias y discordancias entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato, tiempo del significado y tiempo del significante. Esta categoría distingue para el análisis, tres tipos de relaciones que tienen que ver con esas dos grandes temporalidades:

1) Orden: “relaciones entre el *orden* temporal de la sucesión de los acontecimientos en la diégesis y el orden seudotemporal de su disposición en el relato...”¹⁷, es decir, la cronología de los acontecimientos en la historia puede diferir del orden de los acontecimientos en el relato; el relato puede entonces, partir del final de la historia y conducir la narración en un orden no lineal o estrictamente cronológico.

2) Duración: “relaciones entre la *duración* variable de esos acontecimientos, o segmentos diegéticos, y la seudoduración... de su relación en el relato: relaciones, pues, de velocidad...”¹⁸. La duración de un acontecimiento en la historia puede ser considerablemente menor o mayor a su duración en el relato, en la película *2001: Odisea en el espacio*, por ejemplo, la evolución del hombre, considerada en miles de años, es condensada en el relato en algunos minutos.

¹⁷ *Ibíd.* p. 90-91

¹⁸ *Ídem.*

3) Frecuencia: “relaciones entre las capacidades de repetición de la historia y las del relato”¹⁹. Un acontecimiento puede ser singular en la totalidad del film, o remitir por el contrario, a una serie anterior o posterior, así por ejemplo, el relato puede mostrar la cotidianidad de un personaje en un solo momento, o construir esa cotidianidad en muchos momentos a lo largo del film.

La fragmentación que hago de cada una de las películas obedece a los cortes temporales pautados en cada una de estas, es decir, a la sucesión de los acontecimientos en el relato, no a la estructura dramática, pues doy por sentado que mi lector ha visto o conoce su trama.

Esta fragmentación me ayudará a confrontar los acontecimientos narrativos en una recta con el orden de su aparición en la historia. En cada segmento incluyo la descripción de las relaciones de duración y frecuencia, del mismo modo, describo el estatus de las anacronías si las hay, concernientes a las relaciones de orden.

¹⁹ Ídem.

1.1 El análisis del tiempo en Valiente

Para comenzar, me permito explicar lo siguiente. He fragmentado la película en sus grandes articulaciones para analizar cada segmento de manera autónoma, la fragmentación del relato es lineal, independiente del orden cronológico, y sigue un orden alfabético. El objetivo de esta metodología es confrontar el orden del relato con el orden de la historia. Así pues, me detengo en cada una de estas grandes articulaciones para delimitar la parte que analizaré; el inicio de cada segmento marca el final del segmento anterior.

A. Mérida infante celebra su aniversario en compañía de sus padres. Es aquí que descubre la existencia de las luces mágicas, quienes intervienen para salvarla del ataque del antagonista, el oso demonio Mor'dú.

Esta secuencia tiene una duración indeterminada o de tiempo reducido porque hay una elipsis en su desarrollo. La elipsis es una figura de ritmo narrativo que prescinde de un momento cuya duración diegética puede ser cualquiera y cuya duración en el relato es igual a cero, así pues, el tiempo de la historia es infinitamente mayor al tiempo del relato: $TR < \infty TH^{20}$. En este caso, la elisión temporal de la elipsis es de minutos o incluso segundos, es decir, la información narrativa por la que se pasa por encima resulta insignificante para el desarrollo de la acción, su función es reducir el tiempo para economizar el relato.

²⁰ Ibíd. p. 152

Si detenemos nuestra atención en la composición de esta primera secuencia, notaremos que suceden nueve cortes, después del *fade in*, para la intervención de la elipsis. La función de los cortes entre plano y plano es reubicar la cámara para seguir la acción de los personajes en la diégesis, es decir, del corte uno al nueve hay linealidad temporal, del corte nueve, pasamos al once eludiendo una parcela de tiempo en la que, supongo, Mérida se pone de pie y se coloca en posición para apuntar al objetivo, situación incierta cuya duración queda en la incógnita.

En cuanto a las relaciones de frecuencia, en este primer momento no hay referencia de la existencia anterior de situaciones similares, ni siquiera en el discurso de los personajes, por lo tanto, la consideraré una escena singulativa²¹.

C. Mérida es ahora una adolescente a quien Elinor adoctrina para seguir sus pasos, sin embargo, Mérida prefiere hacer otro tipo de cosas y no pensar en el mañana.

En este segmento nos encontramos adelante en el tiempo de la historia; antes de este hay una elipsis implícita o indefinida que pasa por encima de varios años de la vida de la protagonista, situación que es posible inferir a partir de lo que la diégesis muestra: se han actualizado tanto el escenario como la identidad de Mérida, quien ha dejado de ser

²¹ Es uno de los cuatro tipos de posibilidades que ofrecen por un lado, las capacidades de repetición de la historia y, por el otro, las capacidades de repetición del relato. En este tipo de escena la "singularidad del enunciado narrativo responde a la singularidad del acontecimiento narrado... 1R/1H" *Ibid.* p. 173

una niña y quien ahora comparte el castillo con sus tres hermanos menores.

Esta parcela temporal, por la que el relato salta sin hacer referencia, ocupa un lugar en el desarrollo de los acontecimientos al que se regresará por alusión de los personajes para contar, de manera parcial, tal o cual acontecimiento. Por lo tanto, para identificarlo, le asignaré la letra **B**, que he omitido intencionalmente con anterioridad.

Me permito adelantar que esta configuración rítmica es recurrente a lo largo del film, es decir, hay una elipsis implícita entre cada secuencia. En este caso se han omitido varios años de la vida de la protagonista, sin embargo, las subsiguientes elipsis hacen abstracción de minutos u horas, es decir, extensiones temporales cortas con relación a esta gran elipsis.

Me ubicaré de momento en la sucesión diegética de los escenarios (posterior a la entrada del título del largometraje) ligados al inicio del discurso en voz en *off* de la protagonista:

“Algunos dicen que nuestro destino está conectado a la tierra... “

Si bien, en el relato cinematográfico el espacio significa al tiempo²², este primer momento es atemporal porque en él, no hay correspondencia entre los escenarios que aparecen uno tras de otro, sino que, más bien,

²² “Como afirma André Gardies (1981:78) el espacio “figura en el fotograma, el tiempo no”. Y, dado que el *fotograma* es anterior a la *sucesión de fotogramas*, la temporalidad en el cine debe apoyarse en el espacio para llegar a inscribirse en el seno del relato.” André Gaudreault, François Jost, op. cit. p. 87

sirven de apoyo a la narración en voz en *off* a manera de metáfora²³. Diré pues, con respecto a su duración, que se trata de una pausa narrativa en la que un segmento cualquiera del discurso narrativo corresponde a una duración diegética nula, ($TR = n$, $TH = 0$. Luego: $TR \infty > TH$)²⁴. Generalmente, esta figura anisocrónica es utilizada para describir a un personaje, o el lugar en el que se desarrolla la acción de los personajes, en este caso, la pausa describe a priori, el estado psicológico de la narradora-protagonista, a saber: la incertidumbre sobre el destino.

El discurso de la narradora continúa y, a diferencia de la parte antes descrita, narración y diégesis coinciden:

“La historia de cómo mi padre perdió su pierna luchando con el oso demonio Mor’dú, es leyenda...”

A partir de este momento y hasta su final, el segmento C, constituye un relato sumario²⁵ que presenta de manera sintética: 1), la situación actual de la vida familiar de la protagonista, la psicología y conducta de su padre y hermanos; 2), el modo en el que su madre, la reina Elinor, intenta adoctrinarla apegándose a la tradición familiar y; 3), el momento de esparcimiento en el que Mérida puede dedicarse a lo que “verdaderamente” le apasiona. Es el resumen de la “vida actual” de la narradora-protagonista, quien cuenta algunos de los hechos más

²³ Al respecto profundizo en el análisis de la categoría de la Voz.

²⁴ Gerard Genette, op. cit. p. 151

²⁵ “...la narración en algunos párrafos o algunas páginas de varios días, meses o años de existencia, sin detalles de acción ni de palabras... Ibíd. p. 153

significativos que tienen lugar entre el segmento A y C, es decir, dentro de la elipsis en B.

Con respecto a la frecuencia narrativa, destaco tres referencias de voz de la narradora, que informan de la recurrencia de los acontecimientos en la diégesis, a continuación los cito:

“Me convertí en hermana de tres hermanitos, los príncipes Hamish, Hubert y Harris, pequeños rufianes más bien, **siempre se salen con la suya; yo nunca me salgo con la mía en nada.**”

Bajo la premisa “siempre”, asumo que se trata de una escena pseudoiterativa, por su carácter hiperbólico, que “remite, a partir de una situación singular, a la serie de escenas similares por venir, o que ya han tenido lugar”²⁶, donde importa menos cuantificar el hecho que determinar lo que describe, es decir: el carácter y la personalidad de los personajes. Del mismo modo, la premisa “nunca”, habla de un hecho que no ha tenido cabida en la historia y que, sin embargo, no deja de ser iterativo pues los posibles intentos de la protagonista, seguidos del inherente fracaso, ya son parte de una serie que, del mismo modo, cae en lo hiperbólico.

“Soy la princesa; soy el ejemplo, tengo deberes, responsabilidades, expectativas, toda mi vida fue planeada, preparándome para el día en que me convierta en mi madre, **ella está a cargo de cada segundo de mi vida.**”

²⁶ Ibíd. p. 178

Misma fórmula cuya enunciación cae igualmente en lo hiperbólico, pues, resulta imposible y, quizá falso, decir que la protagonista es monitoreada cada segundo de su vida, sin embargo, deja claro lo demandante que es la reina con su primogénita. En esta parte, las imágenes ilustran el discurso de la narradora: podemos apreciar que Mérida se muestra indiferente y contraria a las ideas de Elinor en todo momento.

“**Pero de vez en cuando**, hay un día en el que no tengo que ser una princesa; no hay lecciones ni expectativas, es un día en el que todo puede pasar, un día en el que puedo cambiar mi destino.”

Referencia iterativa que hace alusión de la frecuencia con la que Mérida se distrae practicando el tiro con arco y cabalgando por los alrededores del castillo. Aquí, el ritmo de recurrencia, o especificación de la serie iterativa, está indefinido porque es introducida por el adverbio “de vez en cuando”.

La fórmula que describe las relaciones de frecuencia es la misma para las tres menciones antes descritas: “una sola emisión narrativa asume varios casos juntos del mismo acontecimiento: $1R/nH$ ”²⁷.

D. Elinor le comunica a Mérida, durante la comida en el castillo, que próximamente se casará. Mérida por su parte se niega molesta.

La escena dialogada en su tratamiento más puro, hablando del audiovisual, es aquella que se desarrolla con el plano secuencia, que se supone, sigue de cerca la acción de los personajes sin hacer síntesis o

²⁷ *Ibíd.* p. 175

abstracción del tiempo, por lo tanto, la duración entre relato y diégesis coincide en todo momento. De ese modo, es posible aseverar que en el segmento D, hay también coincidencia entre relato y diégesis aunque se trate de una secuencia construida con varios cortes, pues, igual que en el segmento A, estos sirven para reubicar la posición de la cámara y dar así la ilusión de continuidad, de modo que, este segmento se desarrolla con la velocidad de la escena: en esta figura de ritmo narrativo, el tiempo del relato es igual al tiempo de la historia: $TR = TH$.

En este segmento hay dos referencias al pasado de la historia, la primera de ellas recuerda la hazaña de Fergus al enfrentar al antagonista, es contada por el propio Fergus en la mesa que comparte con sus hijos, esposa y, más tarde, Mérida. Constituye una analepsis interna homodiegética de carácter completivo²⁸ en tanto proporciona una información omitida con anterioridad en la cronología de la historia, es decir, llena el vacío con el que concluye el segmento A.

Además, la acción en la diégesis sugiere que Fergus ha repetido tantas veces su propia historia, que incluso los pequeños príncipes juegan imitándolo o simplemente lo ignoran como Elinor, pues, ¿ya lo han memorizado? Así pues, consideraremos el relato de Fergus como iterativo, en el “que las recurrencias del enunciado no responden a

²⁸ “...analepsis completivas, o “remisiones”, comprende los segmentos retrospectivos que viene a llenar después una laguna anterior del relato, que se organiza así mediante omisiones provisionales y reparaciones más o menos tardías, según una lógica narrativa parcialmente independiente del transcurso del tiempo.” *Ibid.* p. 106

recurrencia alguna de los acontecimientos, (por lo tanto) relato *repetitivo*²⁹.

E. Elinor intenta persuadir a Mérida de casarse por medio de un historia que, según parece, le ha contado muchas veces.

Con respecto a la duración de este segmento en lo general, no hay abstracción del tiempo, es decir, se desarrolla a manera de escena.

Igual que en el segmento C, nada, más que la gesticulación y el actuar de los personajes en la diégesis, nos asegura que el relato que cuenta Elinor a Mérida, es un relato iterativo del tipo: 1R/nH.

Este metarrelato constituye una analepsis externa (en tanto el punto de alcance se sitúa “en el exterior del ámbito temporal del relato primero”³⁰) heterodiegética, (“relativa a una línea de historia y, por tanto, un contenido diegético diferente del relato primero”³¹).

Para evitar problemas a la hora de ubicar el lugar en el que es citado este metarrelato, o relato en segundo nivel, voy a diferenciarlo con las letras RM1, (Relato Metadieгético 1), en el esquema de las relaciones de orden (véase en la página 34).

F. Fergus se encuentra con Elinor para platicar sobre la actitud de rechazo de Mérida frente al matrimonio, del mismo modo, Mérida se reúne con Angus, para expresarle su malestar.

²⁹ *Ibíd.* p. 174

³⁰ *Ibíd.* p. 115

³¹ *Ibíd.* p. 106

Si, de acuerdo con la iluminación y el montaje, ambas situaciones suceden a la vez en diferentes espacios, se supone que el tiempo del relato coincide con el de la historia. Para atender lo que Elinor y Mérida esperan de cada una respectivamente, la cámara acude alternadamente al lugar en el que se encuentran, lo que ahora es campo después es fuera de campo. Hay disyunción distal³² en la medida en la que no hay comunicación directa entre ambos espacios, aunque se encuentren en la misma demarcación. En este caso el tiempo es el mismo, el espacio no. Así pues, asistimos, de manera parcial, a lo acontecido en ambos lados.

Hay una mención por parte de Fergus del comportamiento de Elinor que bien constituye una escena iterativa:

Hablas entre dientes **cuando te molesta mucho algo**.

El relato muestra en una sola emisión lo que se ha presentado con anterioridad bajo la condición: “cuando te molesta mucho algo”. Escena iterativa del tipo: 1R/nH.

G. Los clanes arriban al castillo para presentar a sus primogénitos como candidatos a la mano de Mérida.

Este segmento tiene tres referencias al pasado de la historia insertas en la presentación que los líderes de cada clan cuentan de sus primogénitos frente a los reyes:

³² “Se considerará (disyunción) distal todo lo que, en un segundo plano, se sitúe en un aparte irreductible al espacio representado en el plano precedente.” André Gaudreault y François Jost, *óp. cit.* p. 105

Clan MacIntosh

Majestad, le presento a mi hijo y heredero, quien defendió a nuestra tierra de los invasores del norte y, solo con su espada, rebanadas, venció a mil enemigos.

Clan MacGuffin

Su majestad, le presento a mi hijo mayor, que ha hundido navíos vikingos y con sus manos venció a dos mil enemigos.”

Clan Dingwall

Les presento, a mi único hijo, que fue emboscado por diez mil romanos e hizo añicos a toda una armada sin ayuda, con un brazo guío él solo un navío y con el otro, alzó su poderosa espada y derrotó a toda una flota atacante.

Estas menciones serían analepsis internas heterodiegéticas, en el caso de que aceptemos que lo que cuentan realmente sucedió, y voy a ubicarlas por igual dentro del segmento elíptico B; pues, si bien, los príncipes tienen más o menos la edad de Mérida, quiere decir que las supuestas hazañas se hacen sitio dentro de ese segmento en el que Mérida fue formada o educada para comportarse como una princesa, momento en el que, quiero pensar, los príncipes fueron también entrenados y formados pero como guerreros en las armas.

Con respecto a las relaciones de velocidad, este segmento se desarrolla con el soporte del sumario: que corresponde a la parte en la que Elinor ayuda a Mérida a vestirse, y que no vemos sino de manera sintética, su configuración es similar a la del segmento C, sin embargo,

este sumario en G, hace síntesis de una extensión de tiempo menor. Por otro lado, la parte en la que los clanes se reúnen por primera vez con los reyes, se desarrolla al ritmo de la escena, es decir, el tiempo del relato coincide con el tiempo de la historia.

En cuanto a la frecuencia narrativa, este segmento es singulativo.

H. Inicio y celebración de los juegos para la selección del futuro pretendiente de la princesa de DunBroch.

El desarrollo de los juegos es presentado de manera sumaria; cada corte entre plano y plano nos lleva a una acción en proceso, de modo que se puede apreciar en lo general, lo que constituye dicha celebración en la que incluso hay intercambio cultural y comercial.

Hacia el final de este segmento, cuando Mérida apunta y tira al último objetivo para pelear por su propia mano, el tiempo de la historia es ralentizado para aumentar la dramatización, es decir, únicamente en esa pequeña parcela, el tiempo del relato es mayor al tiempo de la historia.

Este segmento es en su mayoría singulativo, sin embargo, hay una parte que es posible describir como iterativa del tipo nR/nH : el comportamiento de los pequeños príncipes, quienes constantemente asechan y roban una especie de postre que les gusta. La repetición de este hecho es la reafirmación de lo que la narradora-protagonista anticipó al comienzo, y que constituye uno de los postulados del

universo diegético del largometraje: los príncipes siempre se salen con la suya.

I. Elinor se molesta con Mérida por su actuar frente a los clanes, ya que ha comprometido la relación bajo la cual el reino estaba unido. Mérida, por su parte, insiste en desobedecer las órdenes de su madre, pues no está dispuesta a seguir la vida que le ha sido impuesta.

En este segmento no hay una variación, con respecto al tiempo, de consideraciones importantes. Estamos frente a un hecho singular que se desarrolla vectorialmente, es decir, sin abstracción del tiempo. Su duración es la de la escena.

J. Mérida es guiada por las luces mágicas a casa de la bruja, quien le da una poción para cambiar su destino.

Con respecto al ritmo narrativo, encuentro algunas elipsis que eliden una parte mínima de la acción en la diégesis. Sin embargo, con respecto al orden, localicé una anacronía inserta en el diálogo de los personajes.

Se trata de la mención que hace la bruja sobre un príncipe que había llegado con ella para pedirle un favor similar al de Mérida:

Esto ya lo hice para un príncipe, deseaba obtener la fuerza de diez hombres, así que me dio esto por la magia, un encantamiento que cambiara su futuro.

Esta mención es parte de la leyenda que Elinor había contado a Mérida para hacerla cambiar de opinión con respecto a su boda, sin embargo, el relato primero no lo confirma sino *a posteriori*, dejando pequeñas pistas en el devenir de la historia, aclarando entonces que el príncipe del que habla la bruja es el mismo del que habla Elinor, por lo tanto, que la leyenda fue real. De este modo es que el relato da a conocer el pasado del antagonista, un pasado lejano y parcialmente ajeno al del relato primero. Se trata, pues, de una analepsis externa heterodiegética.

Identificaré esta segunda mención de la leyenda con las letras RM2, para ubicarlo en el esquema de las relaciones de orden.

Casi al final de este segmento, la bruja le dice a Mérida el tiempo que tardará en recibir sus compras, lo que sirve al análisis de marco referencial para acercarse a la duración general del relato:

Espera el envío de tus compras en dos semanas o antes...

K. Elinor come la poción que Mérida le ofrece y se transforma en oso, se ve obligada a huir del castillo y a esconderse en el bosque junto con Mérida.

Este segmento se desarrolla haciendo abstracción mínima del tiempo con algunas elipsis.

Aquí, hay una mención, de voz del representante del clan Dingwall, que convierte en iterativa la actitud (¿obsesiva?) de Fergus frente a la aparente amenaza de un oso:

Ya decía yo, **otra** cacería por el castillo.

Se trata de un acontecimiento que el relato muestra una vez pero que ha tenido lugar n veces en la historia.

L. Mérida, en compañía de Elinor-oso, invoca las luces mágicas para que la guíen de vuelta a casa de la bruja. Al llegar, encuentran un acertijo que tendrán que resolver para revertir el encantamiento.

Este segmento se desarrolla rítmicamente con el soporte de la elipsis en lo general y, concretamente con el sumario, en la parte en la que Elinor y Mérida cazan su desayuno a orillas del río, donde son sintetizadas algunas horas de ese día que apenas comenzaba, pues, cuando se alejan satisfechas, la iluminación exterior es la del ocaso, es decir, comienza a anochecer.

Más adelante, cuando Elinor y Mérida huyen del antagonista y llegan a ese lugar rodeado de grandes rocas, la noche ya se ha hecho presente. Por lo tanto, un día de doce horas en la historia equivale a unos cuantos minutos en el relato: $TR < TH$.

Con respecto a las relaciones de orden hay una vuelta atrás que se hace sitio en el sueño de Mérida, cuando duerme con su madre en el bosque, hacia el inicio de este segmento. Se trata de una analepsis que recuerda un episodio de la infancia de la protagonista, no hay referencia del tiempo al que se remonta, en ese sentido, es de alcance indefinido, pues bien, puede estar tanto dentro del segmento elíptico B, como detrás del punto de inicio del relato primero. Las características situacionales tampoco permiten la dilucidación del alcance de la

analepsis: no encuentro verdadera diferencia entre la apariencia o actitud de Elinor y Mérida en la analepsis, y la apariencia o actitud de Elinor y Mérida al inicio del relato primero, cuando se supone que festejan el aniversario de la protagonista. No obstante, ya que se trata de una interpretación (mi propia interpretación) voy a situar este momento dentro del segmento elíptico en B, de ese modo, la analepsis sería interna homodiegética del tipo completiva o de remisión.

Esta no es la única referencia al pasado que tiene lugar en el segmento L, más adelante, cuando Mérida cae por accidente dentro del castillo en ruinas y observa la escultura de los antiguos príncipes dividida, hila su propia historia con la de Mor'dú, encontrando así la respuesta al acertijo de la bruja; referencia sucinta al pasado del antagonista (RM₃): analepsis externa heterodiegética.

Con respecto a la frecuencia, este segmento es singulativo.

M. Mérida se dirige con Elinor-oso de vuelta al castillo para remendar el tapiz roto y revertir así el encantamiento, sin embargo, dentro del salón que tienen que atravesar, se encuentran discutiendo los lores con Fergus. Finalmente, Mérida los distrae y entra al castillo con Elinor.

El metarrelato de Elinor, es utilizado en esta ocasión por Mérida para calmar los ánimos de los clanes, quienes exigen la decisión de la reina sobre el futuro pretendiente. Esta nueva mención es tratada de tal modo por la protagonista, que nos traslada a los orígenes mismos de la

formación de aquel reino que encabeza su familia; analepsis externa heterodiegética, que explica brevemente el consenso al que habrían llegado los clanes tiempo atrás. Así pues, voy a situar ese acontecimiento en el esquema de las relaciones de orden con las letras OR (Origen del Reino), detrás del punto de partida del relato primero:

Nuestros clanes antes eran enemigos, pero cuando los invasores nos amenazaron desde el mar todos se unieron para defender nuestras tierras, combatieron por todos los clanes, arriesgaron sus vidas sin dudarlo:

Lord MacGuffin, mi padre salvó su vida al desviar una flecha cuando usted corría a ayudar a DingWall. Y lord MacIntosh a mi padre lo salvó usted cuando atacó al enemigo a caballo y detuvo su avance. Y quién no ha oído como Lord Dingwall rompió las líneas enemigas.

La historia de este reino es muy muy poderosa, mi padre reunió sus fuerzas y lo nombraron su rey, fue una alianza forjada con valentía y amistad pura y así continúa.

Este discurso, que concentra la intervención entera de Mérida y Elinor en el castillo, trae un cambio importante en la historia del reino, vuelve a afianzar la paz entre clanes y modifica el paradigma de la tradición, que antaño vetaba a los primogénitos de elegir el rumbo de su vida:

Sé que aún está pendiente mi compromiso. Al fin decidí hacer lo correcto y romper con la tradición. Mi madre, la reina, desea en su corazón que todos seamos libres de escribir nuestra historia, seguir a nuestros corazones y buscar el amor cuando nos llegue.

La reina y yo ponemos la decisión en sus manos ¿Pueden los jóvenes por sí mismos decidir a quién amar?

En este segmento el tiempo del relato coincide con el de la historia. Se trata de una escena singulativa, con excepción de la leyenda del antiguo reino, que ya es iterativa del tipo 1H/nR.

N. Elinor y Mérida se disponen a reparar el tapiz para revertir el encantamiento; sin embargo, Fergus entra en la habitación donde se encuentran, encierra a Mérida en un intento por salvaguardarla y obliga a Elinor a huir al bosque, pues, desconoce que es un oso. Al acecho y caza de Elinor-oso se unen los clanes, quienes logran amordazarla.

En el desarrollo de este segmento encuentro algunas elipsis que sintetizan fragmentos temporales de dimensiones minúsculas, quizá para economizar y darle dinamismo a la secuencia.

En esta parte, Mérida, muy consciente del tiempo señala, con la salida del sol, el segundo amanecer, es decir, tenemos de voz de la narradora y, por supuesto del espacio, un referencia del tiempo transcurrido que nos permite definir más o menos la duración de esta parte, que ocupa una parcela temporal de la noche que inicia en el segmento L y concluye casi al término de este, el segmento N.

Es decir, alrededor de doce horas de historia se concentran entre estos dos segmentos que duran aproximadamente diecisiete minutos y medio.

En lo que respecta a la frecuencia narrativa, este segmento constituye una escena singulativa.

O. Mérida y su familia se preparan para despedir a los clanes, quienes están a punto de partir. Una vez se han ido, la protagonista reflexiona sobre lo acontecido en *voice over*.

Había que distinguir este segmento del anterior aún cuando en el montaje el corte que se produce es tan sutil que no causa ruido alguno. A continuación, me permito explicar de qué manera actúa la continuidad entre estas dos secuencias. Dos razones importantes ayudan a suavizar el corte: 1), la música extradiegética que comienza en el segmento N, con la entrada de los hermanos de Mérida en escena, continúa en este segmento y hasta el final de la película, y 2), entre ambas escenas se desarrolla una acción: al final del segmento M, Fergus lanza a uno de sus hijos desnudo al aire, la cámara sigue al pequeño hasta que sale de cuadro (en este momento se produce el cambio de escena), ya en el segmento O, Fergus atrapa a su hijo, no obstante se ha producido un cambio de espacio y de tiempo, pues vemos al pequeño con ropa, lo mismo que Elinor, quien tiene un vestuario diferente.

Asumo que este segmento se desarrolla la mañana que sigue a esa larga noche en la que los problemas de Mérida se resuelven, es decir, estamos en el segundo amanecer diegético.

En este segmento, como en el anterior, prevalece la figura de la elipsis, por lo tanto, la duración total del segmento N, está reducida en el relato.

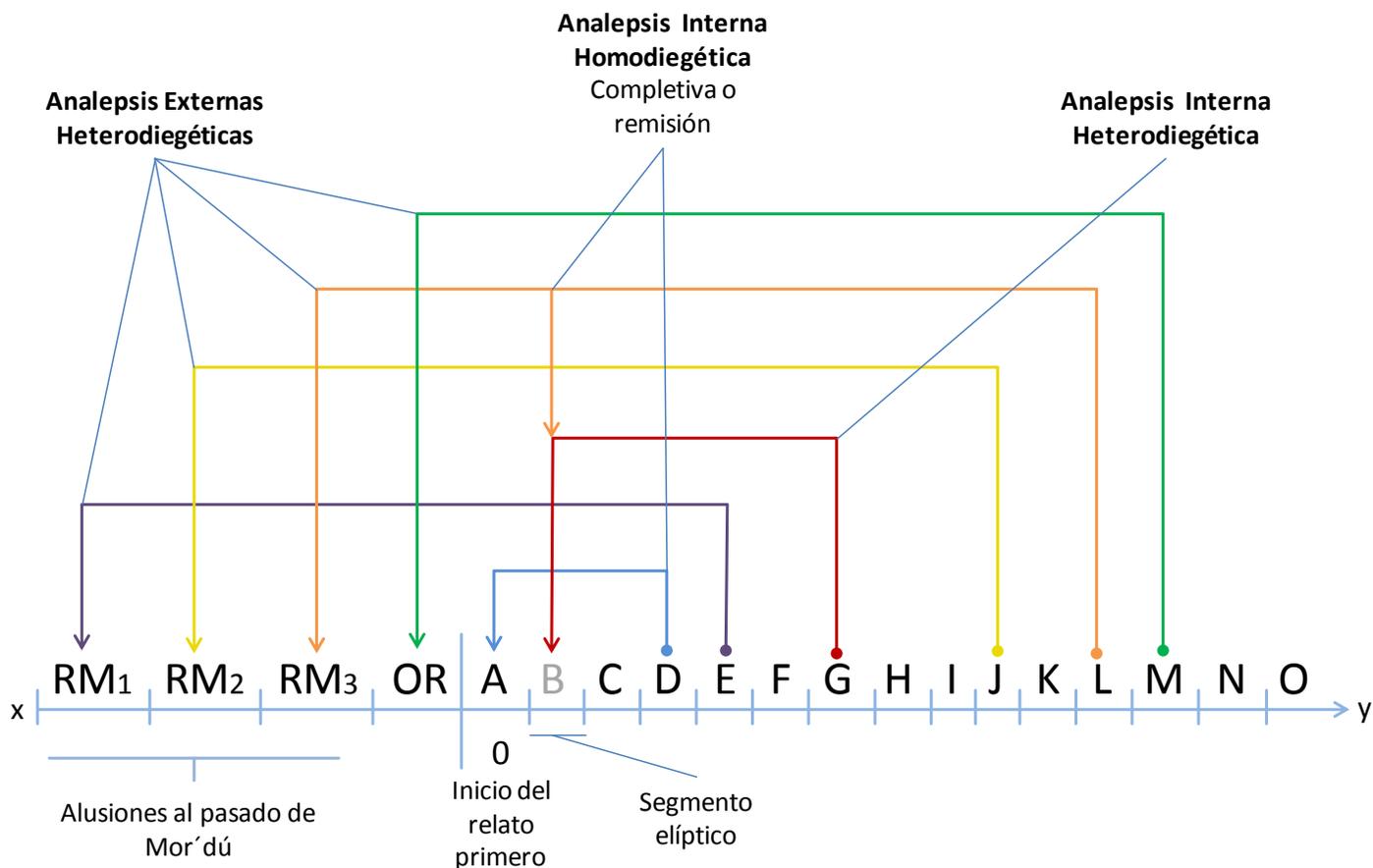
Además de la elipsis, hay otra figura de ritmo que tiene lugar con los créditos de la película, cuando estos terminan, la historia se reanuda momentáneamente: vemos entonces al cuervo de la bruja, quien le pide al guardia del castillo que firme un recibo para hacerle entrega de la mercancía que Mérida compró tiempo atrás. Recordemos que en el segmento I, la bruja le habría dicho a Mérida que recibiría sus compras dentro de dos semanas o antes, es decir, asumo que los créditos son una pausa diegética que dura algunos días, mientras que en el relato transcurren poco más de nueve minutos. Esta última información narrativa que el relato proporciona, no modifica en nada la percepción general de la historia.

Con respecto a la frecuencia narrativa, este último segmento es singulativo.

Aproximación a la duración general del film

Me he referido ya al ritmo narrativo de las secuencias, ahora, para terminar, definiré de manera general la equivalencia del tiempo, entre la duración del relato y la duración de la historia, por medio de la siguiente fórmula: $TR < TH$. Esto quiere decir que el relato cuenta en cerca de una hora y media, varios años y algunas semanas de la vida de la protagonista. La aproximación exacta al tiempo de la historia me parece atrevida considerando que todas las elipsis en el relato pasan sin hacer referencia del tiempo que eliden, no obstante, queda claro que el tiempo de la historia está reducido en el relato.

1.1.1 Esquema de las relaciones de orden



En la recta x-y, coloco los acontecimientos que están tanto dentro como fuera del punto de inicio del relato primero. Los puntos en las líneas marcan la posición en la que tienen lugar las vueltas atrás en el relato, las flechas, llevan al punto cronológico en el que esas analepsis se sitúan en la historia.

El inicio de la historia de Mérida se sitúa en el segmento A y continúa en el segmento C, es decir, la historia pasa por encima del segmento elíptico B, en cuya sombra se encuentra la mayor parte de la infancia de la protagonista.

En D, hay un regreso al segmento A, donde el propio Fergus recuerda la pelea con Mor'dú.

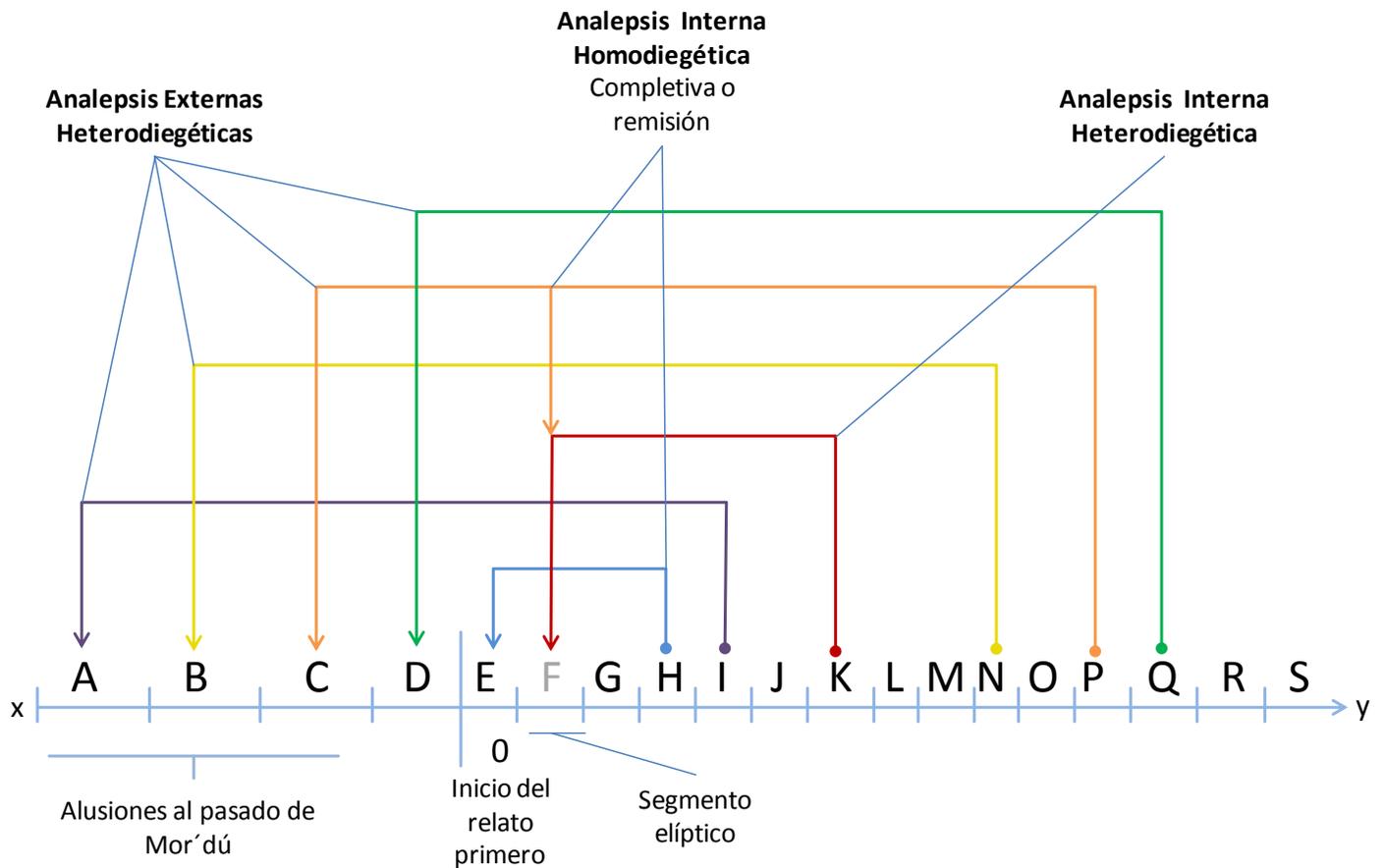
En E, Elinor cuenta a Mérida la leyenda de Mor'dú (RM1), que está más allá del punto de inicio de la historia de la protagonista, es decir, del relato primero.

En G, los lores se refieren a las hazañas de sus respectivos hijos. Sitúo cada acontecimiento por igual, dentro del segmento elíptico B, suponiendo que los primogénitos tienen más o menos la edad de Mérida y que, al igual que ella, quien fue educada para actuar como una princesa, los príncipes pasaron parte de ese segmento formándose en las armas.

En J, la bruja se refiere indirectamente al pasado del antagonista (RM2), acontecimiento que sigue en orden a la primera alusión a su pasado.

En L, Mérida recuerda un momento de su niñez que sitúo en el segmento elíptico B. Además, en este segmento (L), el relato regresa a lo que constituye la última mención al pasado del antagonista, cuyo trágico final tiene lugar dentro del ámbito temporal del relato primero, es decir, en el segmento N.

En M, Mérida recuerda el origen del reino (OR), acontecimiento que sitúo después de la tercera alusión a Mor'dú y detrás del inicio del relato primero.



En la recta de arriba distingo cada acontecimiento narrativo según el orden cronológico en la historia, en ese sentido, las alusiones al pasado del antagonista ocuparían las tres primeras posiciones en orden alfabético, así, el relato primero tendría inicio en E, después del origen del reino, y la historia tendría su final en S y no en O.

Por último, en la siguiente recta, confronto las relaciones del orden entre el relato y la historia.

Relato

E F G H I A J K L M N B O P C Q D R S

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S

Historia

Convergencia
relato/historia

El primer acontecimiento en la historia: A, es E en el relato; B en la historia es F en el relato, y F en la historia es A en el relato;...

La convergencia entre el orden del relato y el orden de la historia se da en R y S, es decir, solo en estos dos segmentos el orden del relato coincide con el de la historia.

1.2 El análisis del Tiempo en El Lórax y la tréfila perdida

La metodología que emplearé para el análisis del tiempo en esta película será la misma que he utilizado previamente en Valiente. Identifico con una letra cada segmento para estudiarlos de manera independiente.

A. El Lórax, personaje que se identifica como el narrador, está por contar la historia de Thneedville, una ciudad plástica en la que el protagonista es Ted, un joven niño que vive con su madre y abuela y está enamorado de su vecina, Audrey, quien anhela ver un árbol de verdad.

Para continuar, considero importante aclarar lo siguiente: el Lórax, narrador en segundo grado, cuenta la historia de Ted, relato metadieético, es decir, el relato de Ted está en un segundo nivel narrativo; dentro de este segundo nivel se abre un tercer nivel, que es la historia de El Una Vez.

En este segmento tiene cabida el primer musical, que presenta algunos de los postulados del universo dieético sobre los que descansa el film, por ejemplo, las condiciones y filosofía de vida en Thneedville.

Este musical de introducción tiene una función rítmica, narrativamente hablando, de dilatación, que “correspondería a esas partes del relato en las que el filme muestra cada uno de los componentes de la acción en su desarrollo vectorial (y por ende integrando cada uno de los momentos de la acción en su narración), aunque salpicando su texto narrativo de segmentos descriptivos o comentativos cuyo efecto consiste en alargar

indefinidamente el tiempo del relato”³³. En esta figura rítmica, el tiempo del relato es mayor al tiempo de historia: TR < TH.

El movimiento continuo de la cámara y la cantidad ingente de elementos que conforman y saturan el cuadro de la imagen, pone en una difícil situación al narratario con respecto a la acción que se desarrolla en su interior, es decir, el desplazamiento de Ted. Si nos centramos en Ted, quien no participa en el musical y, muy al contrario, parece no afectarle en absoluto, notaremos que se dirige a una tienda de juguetes e historietas a comprar el avión que más tarde utilizaría para pretextar su visita en casa de Audrey.

Así, el movimiento de Ted se extiende en tiempo, se dilata porque la cámara toma la acción de los personajes que participan en el musical. De modo que, vemos dos acciones que se desarrollan simultáneamente en la diégesis, por un lado el desplazamiento de Ted y, por el otro, las acciones propias del musical, que prolongan esa acción con el fin de introducir y describir la ciudad en la que la historia tiene lugar.

Además de esta figura rítmica de dilatación, hay al menos dos elipsis en el desarrollo de la acción subsiguiente al musical: 1), cuando Ted desciende de su moto y se dispone a volar el avión que compró, de pronto lo vemos sin casco, sin lentes y en cuclillas observando cómo despega el juguete; 2), cuando Audrey invita a Ted a pasar, se elide la parte en la que se supone atraviesan la casa para llegar al patio. En

³³ Ibíd. p. 128

ambos casos el relato pasa por encima de un momento muy corto y, por lo tanto, prescindible.

Es posible afirmar, gracias a la referencia de voz de Audrey: “¿tu balón cayó en mi patio **otra vez?**”, que el hecho de que Ted irrumpa en la casa de su vecina con el pretexto de que ha extraviado algo en su interior, es una acción rutinaria o, en otras palabras, una escena iterativa que cuenta, a partir de la singularidad de la acción en el relato, lo que ha pasado n veces en la historia: $1R/nH$.

B. Motivado por el amor que siente hacia Audrey, Ted pregunta a su madre dónde puede conseguir un árbol de verdad, quien escéptica intenta persuadirlo de las ventajas de los árboles artificiales y las desventajas de los árboles naturales. La abuela es quien le dice a Ted que busque a El Una vez, quien le dirá cómo conseguir uno.

En este segmento, según la acción de los personajes y la iluminación en el exterior, han sido elididas algunas horas desde el final del segmento A, es decir, una elipsis implícita trasladada al narratario al segmento B.

Hay un momento en este segmento en el que pareciera no haber correspondencia temporal entre la imagen y el sonido. Me sitúo en la parte en la que la abuela le dice a Ted lo que necesita para que El Una vez, le diga todo acerca de los árboles:

Afirmaban con razón que con quince centavos de comisión, un clavo, y de un tatatatara abuelo caracol el caparazón, él te lo dirá todo.

Esta parte del diálogo es utilizada para mostrar, a manera de sumario, los lugares en los que Ted encuentra las cosas que necesita para hablar con El Una vez, es decir, la voz extradiegética de la abuela, que hace unos instantes era intradiegética, pertenece, en el presente diegético, al pasado más próximo en la historia. Es como si la imagen actualizada conservara únicamente la banda sonora de la escena anterior. De otro modo, es posible pensar que la voz de la abuela pertenece a la escucha particular de Ted, quien recuerda lo que ésta le ha dicho anteriormente.

El corte siguiente muestra a Ted atravesando la ciudad a toda velocidad en su moto, es decir, una elipsis hace avanzar la historia. Así pues, el segmento B, se desarrolla con el soporte de la elipsis y el sumario.

Con respecto a las relaciones de frecuencia, este segmento constituye una escena singulativa.

C. Un par de mercadólogos presentan a Aloysius una propuesta para aumentar la venta de productos O'Hare, sin embargo, la reunión se ve interrumpida por sus guardaespaldas, quienes muestran a Aloysius, por medio de una pantalla portátil, el momento en el que Ted sale de la ciudad.

En esta parte encuentro un ligero desfase entre el tiempo diegético que se supone dura la reunión de Aloysius en compañía de los mercadólogos, y el momento previo en el que Ted sale de la ciudad (que

ya es parte del segmento D). Antes de que la cámara se ubique en el zeppelin de Aloysius, Ted ya ha abierto la puerta por la que se disponía a salir, sin embargo, al término de este segmento, Ted no ha atravesado aún la puerta. La acción de Ted es puesta momentáneamente en espera para mostrar el desarrollo de otra acción: la reunión de Aloysius. Es decir, la acción de Ted es una especie de pausa narrativa porque el tiempo que dura la reunión de Aloysius, aproximadamente dos minutos, equivale paralelamente a cero en Ted.

Este segmento es singulativo.

D. Ted cruza el domo que encapsula la ciudad y se encuentra con El Una vez, quien le cuenta cómo es que se convierte en el culpable de la extinción de los árboles de trébol.

El relato de El Una vez, en el tercer nivel narrativo, nos lleva al pasado de la historia de la ciudad en la que vive Ted en el segundo nivel, es decir, esta analepsis explica las razones por las que Thneedville es una ciudad plástica. Aunque el narrador no ubique con exactitud el alcance de esta anacronía la consideraré, según el contexto, una analepsis externa (por situarse más allá del punto de partida del relato primero) heterodiegética (relativa a una línea de acción diferente de la del relato primero, que de hecho, es el segundo).

Me detengo, a continuación, en el tercer nivel narrativo, es decir, en el relato de El Una vez. Lo primero que identifico, con relación a la frecuencia narrativa, es una escena iterativa del tipo: $1R/nH$,

concretamente en las primeras líneas del diálogo de la madre de El Una vez:

Sí, pero recuerda siempre Uni, si tu invento resulta un fracaso en lugar de un éxito, **eso no me sorprendería nada**.

En esta parte, la prestación de los personajes significa la frecuencia de los acontecimientos narrativos: “A menudo, la interpretación del actor – mecánica, automática– es la encargada de significar que los gestos que vemos se han repetido numerosas veces antes de mostrársenos. El diálogo también permite llenar la laguna de la banda visual...”³⁴

El hecho de que El Una vez remarque que logrará su cometido sin que nadie antes se lo haya cuestionado, y el modo en tono de burla con el que su familia lo despide, advierten lo anterior. Así pues, tanto la prestación de los personajes como el timbre con el que hablan, permite constatar que no se trata de un hecho singular sino de una acción que ya forma parte de una serie que ha tenido cabida n veces en la historia y una sola vez en el relato.

...recorrí el mundo, obsesionado con encontrar el material perfecto para mi Thneed, pero no tuve éxito en absoluto, hasta que un día encontré... el paraíso.

La voz extradiegética del narrador en simultaneidad con la imagen, advierten que el tiempo, que se supone le tomó al personaje recorrer el mundo, fue sintetizado por medio del sumario ($TR < TH$). Aquí, el relato no proporciona mayor información sobre ese recorrido, por ejemplo, el

³⁴ Ibíd. p. 132

tiempo exacto que El Una Vez tardó en encontrar “el paraíso”, o el lugar en el que este se sitúa; no obstante, a juzgar por la apariencia del personaje, el sumario condensa un tiempo que supongo relativamente corto.

Más adelante, en este tercer nivel narrativo, concretamente cuando uno de los osos rompe la bolsa de malvaviscos que sostiene El Una Vez, y estos salen volando por el aire, el tiempo del relato es mayor al tiempo de la historia, es decir, la acción es ralentizada, quizá para darle comicidad y dramatismo al relato.

Hay una referencia del tiempo diegético que informa del tiempo transcurrido entre el final de este segmento y el comienzo del siguiente, cuando al término de la primera parte de su relato, El Una Vez le dice a Ted:

Si quieres saber más vuelve mañana.

Quiere decir que en el relato del Lórax, ha pasado ya el primer día diegético desde su comienzo.

E. Ted regala a Audrey un árbol de trébol y, en agradecimiento, Audrey casi lo besa; al despertar, Ted está besando la caja de cereal que desayuna en compañía de su madre y abuela. Cuando consigue salir de su casa, Ted se dirige con El Una Vez para reanudar el relato a pesar de las advertencias de O'Hare.

Con respecto a las relaciones de frecuencia, identifico lo siguiente:

Teddy, estás besando el cereal **otra vez**, cielo.

Referencia de voz de la madre de Ted que convierte esta escena en iterativa del tipo: $1R/nH$.

Es **domingo**, sabes lo que significa: **hora familiar**. Es **día de juegos de mesa**.

Aquí, está clara la especificación³⁵ de la serie iterativa, es decir, “la hora familiar” ($1R/nH$), tiene lugar un día de cada siete: los domingos, poco después del desayuno. No obstante, la determinación de la serie permanece implícita porque no hay referencia de sus límites diacrónicos (su inicio y su final), pues se supone que es un hecho que hasta ese momento de la historia seguía teniendo lugar.

Mamá, en serio, **¿cada turno?**

Una vez más, la interpretación de los personajes (la irritación de la madre de Ted hacia su propia madre) confirma que este hecho singular forma parte de una serie iterativa ($1R/nH$), que se supone ha tenido lugar dentro de la hora familiar.

El hecho de que Ted regrese con El Una vez para continuar con el relato en el tercer nivel, es también una escena iterativa: nR/nH .

De manera general, este segmento se desarrolla con el soporte de la elipsis y, en particular con el sumario: cuando El Una vez le dice a

³⁵ La especificación es el ritmo de recurrencia de las unidades constitutivas de la serie iterativa “...puede ser indefinida, es decir, marcada por un adverbio del tipo de: *a veces, ciertos días, a menudo*, etc. Se la puede definir, al contrario, ora de forma absoluta (es la frecuencia propiamente dicha): *todos los días, todos los domingos*, etc., ora de forma mas relativa y más irregular, aunque exprese una ley de concomitancia muy estricta... *los días de tiempo inestable, los días de buen tiempo*.” Gerard Genette, op. cit. p. 186

Ted que no vendió su recién creado artículo multiusos sino hasta después del, ¿quinto día?; al tiempo que el relato de imágenes muestra el modo en el que la gente lo recibió. El Una vez sintetiza alrededor de una semana de su historia en menos de un minuto en el relato.

En cuanto a las relaciones de orden, esta analepsis, que es la segunda parte de la historia de El Una vez, constituye el segundo acontecimiento cronológico en la historia del Lórax.

F. Ted, de vuelta en la ciudad, se desplaza en su moto a una tienda cercana en compañía de su abuela; cuando intenta salir por tercera vez de Thneedville, descubre que O'Hare ha clausurado la única salida que conoce, sin embargo, logra salir y reunirse con el Una vez para terminar de escuchar su historia y conseguir así, la última semilla de tréfila.

El paso entre este segmento y el anterior se da por medio de la elipsis, es decir, el relato salta de la noche en la que Ted regresa a la ciudad, hasta la tarde del día siguiente, que es el inicio de este segmento.

El tercer regreso al pasado de El Una vez en este segmento es, igual que los anteriores, una analepsis externa heterodiegética.

El segundo musical en el tercer nivel narrativo, sintetiza, por medio del sumario, cómo es que El Una vez empieza a producir y a recibir exorbitantes ganancias con su invento, así como la extinción progresiva de la flora y fauna del bosque de tréfila.

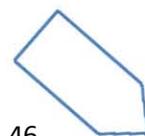
Pero **siempre dijiste** que no iba a lograr nada, ¿lo olvidas?

El una vez reclama indirectamente a su madre la falta de apoyo y desinterés hacia sus proyectos. Aquí, es posible aseverar que cuando el personaje dice “siempre”, se refiere a la imposibilidad de su madre de ver lo positivo en su, inmaduro por soñador, hijo. Este hecho pues, ha sucedido de manera regular durante, tal vez, toda la vida de El Una vez, no obstante, el narratario lo ha presenciado a lo largo del film solo en dos ocasiones, lo que ya la convierte en una escena del tipo *nR/nH*. En esta ocasión, el aparente apoyo de la madre es motivado por el interés que genera el cambio de fortuna en su hijo.

G. Ted entra a la ciudad por medio de una alcantarilla para mostrar a Audrey y a la abuela la semilla de trébol que El Una vez le confió; al saber de ésta, O´Hare intenta desaparecerla sin conseguirlo. Finalmente, la gente en Thneedville, que en principio se mostraba escéptica a los árboles naturales, aprueba el crecimiento de la semilla.

En este segmento tiene lugar el tercer musical, por medio del cual, los ciudadanos se convencen de cambiar su estilo de vida acondicionando árboles en su ciudad, se desarrolla con el soporte de la elipsis y, ya hacia el final, con el sumario: un *close up* muestra la semilla de trébol creciendo, de pronto, esa semilla en crecimiento no es la misma de hace unos instantes, la imagen nos traslada al futuro más cercano de la historia, que ahora muestra en reconstrucción el lugar que

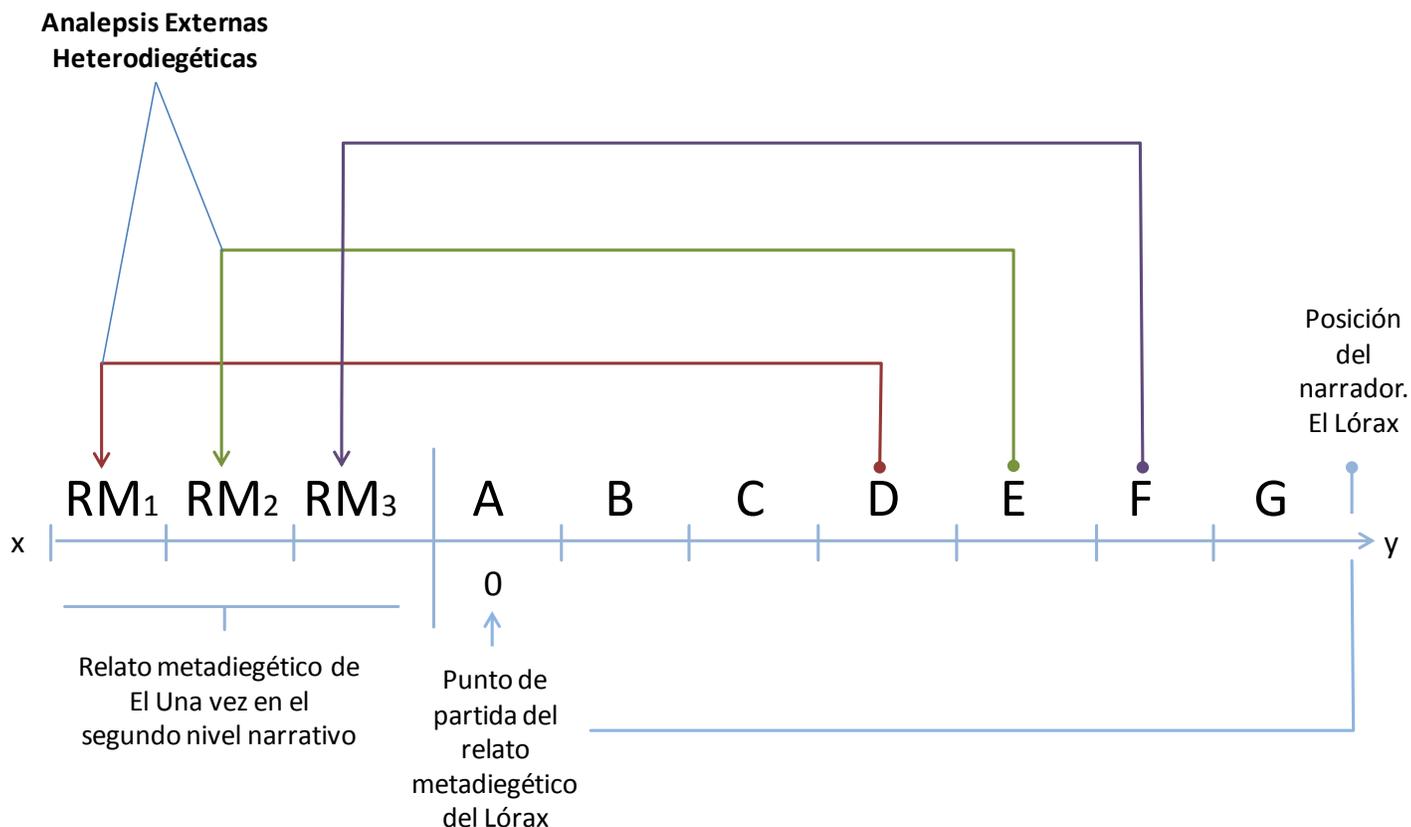
El Una vez devastó. Por otro lado, los últimos coros de este tercer musical aligeran el salto espaciotemporal entre un momento y otro.



Aproximación a la duración general del film

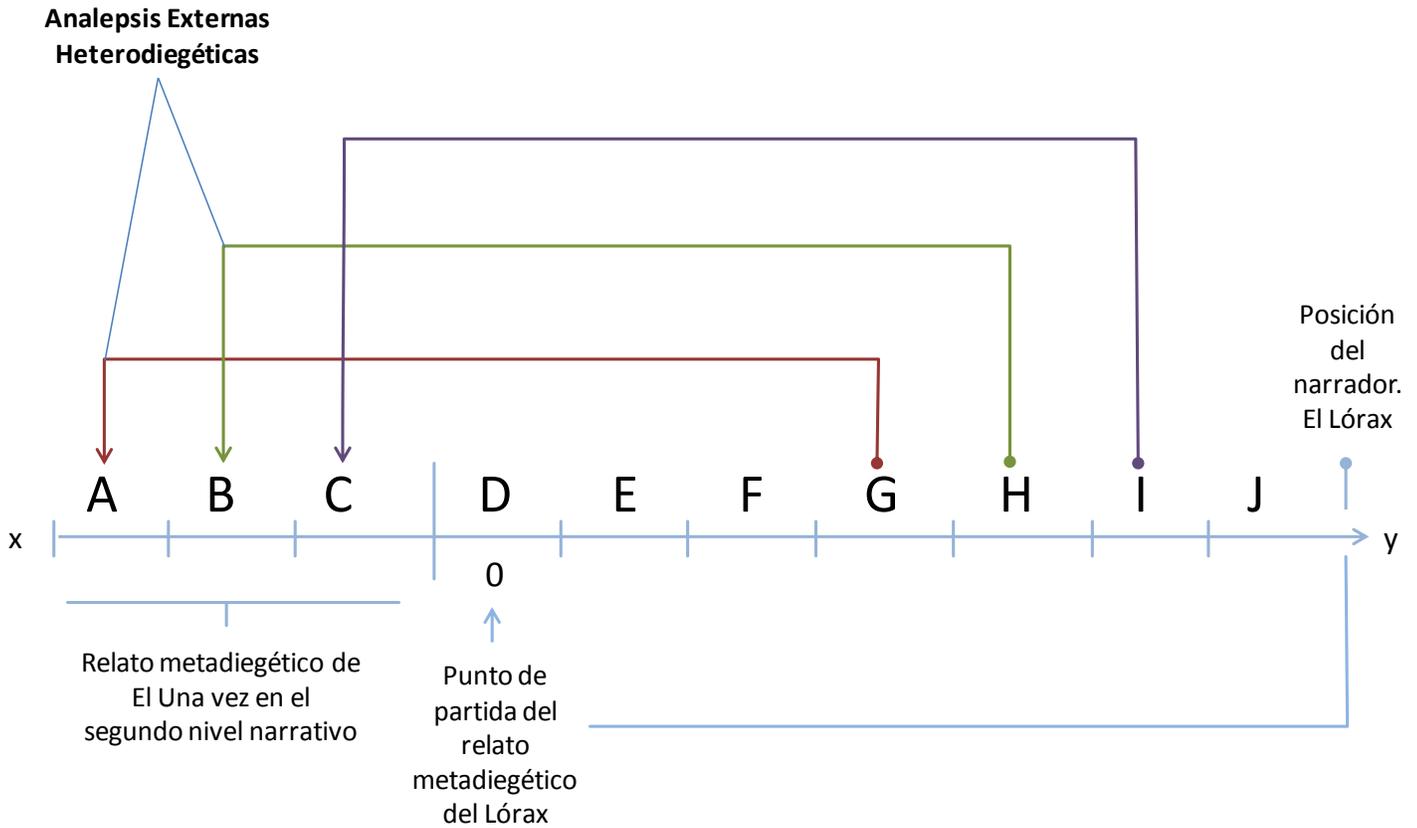
En la mayoría de los segmentos localizo al menos una elipsis y, con menos frecuencia, sumarios que hacen abstracción de una parte del tiempo diegético. Esto quiere decir que el tiempo real de la historia está reducido en el relato. La equivalencia del tiempo entre el relato y la historia, igual que en Valiente, es la siguiente: $TR < TH$.

1.2.1 Esquema de las relaciones de orden



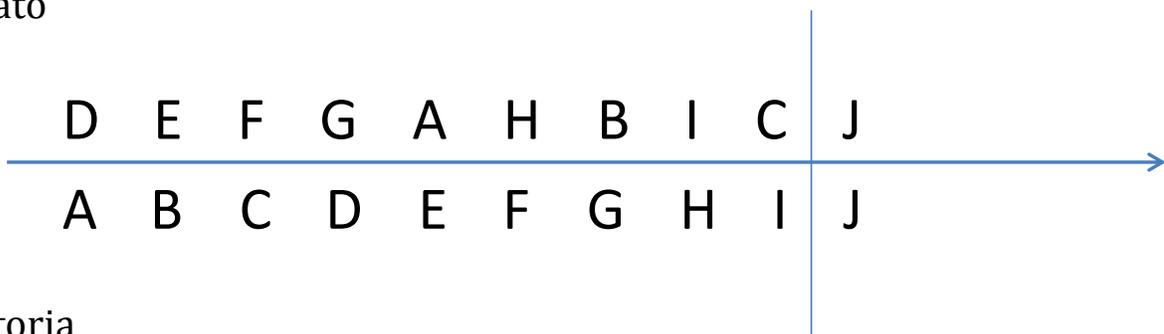
En el esquema de arriba organizo los acontecimientos narrativos según el orden de su sucesión en el relato. Como se puede observar, las analepsis constituyen, en su conjunto, el relato metadieгético de El Una vez, que a grandes rasgos vemos en tres tiempos durante el relato del Lórax, su duración real está reducida en el relato. Las primeras dos analepsis, que se hacen sitio en D y en E, son del mismo orden: analepsis externas heterodiegéticas; sin embargo, como ya la he descrito, la tercera vuelta al pasado es una analepsis mixta porque su alcance es anterior al punto de partida del relato segundo y su amplitud posterior.

En el siguiente esquema coloco los acontecimientos narrativos según el orden cronológico en el que tienen lugar en la historia. En este sentido, el relato metadieético del Lórax no comienza en A, sino en D, después del relato metadieético de El Una vez.



Finalmente, en el esquema de abajo, confronto las relaciones de orden entre el relato y la historia.

Relato



Historia

Así, por ejemplo, A en el relato es E en la historia y, A en la historia es D en el relato, es decir, el relato comienza por lo que sería el cuarto acontecimiento, cronológicamente hablando.

El único segmento en el que relato e historia convergen es en J.



2. Modo

La categoría del modo narrativo estudia las modalidades de la regulación de la información narrativa entre el relato y la historia. Aquí se da respuesta a la pregunta: “¿cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa?”³⁶. Implica el grado de compromiso que tiene el hablante con relación a lo que habla o afirma, según la distancia que tuvo del hecho vivido o escuchado y, según la postura que adopta o finge adoptar. Hablamos aquí de la perspectiva o punto de vista de la narración, lo que Genette denomina la focalización³⁷.

El punto de vista puede definirse como “la posición que un personaje asume con respecto a la vivencia de un suceso”³⁸, por ello implica la limitación, en cierto grado, del conocimiento que se tiene de la totalidad de los acontecimientos narrados. Se trata, por lo tanto, de una elección, es decir, si la información narrativa tendrá o no una limitación cognitiva, el punto de vista de algún personaje. En ese sentido, Genette establece una tipología de tres términos³⁹:

- 1) “Relato no focalizado o de focalización cero”, (relato sin punto de vista, el narrador, omnisciente, sabe más que cualquier otro personaje).
- 2) “Relato de focalización interna”, (relato limitado al punto de vista del personaje, hay igualdad de saber entre narrador y personaje).

³⁶ *Ibíd.* p. 245

³⁷ “Para evitar el carácter específicamente visual que tienen los términos de *visión*, *campo* y *punto de vista*, recogeré aquí el término un poco más abstracto de *focalización...*”. *Ibíd.* p. 244

³⁸ Fernando Canet, Josep Prósper. *Narrativa audiovisual. Estrategias y recursos*. Madrid, Síntesis, 2009, p. 158

³⁹ *Ídem.*

3) “Relato de focalización externa”, (es el relato objetivo o conductista, aquí el narrador sabe, o dice menos que los personajes).

No obstante, Jost (1983 y 1985) plantea, ya que el relato cinematográfico trabaja con distintos registros, la separación del punto de vista cognitivo y perceptivo, designando, para este último, los términos de “ocularización” y “auricularización”: que hacen referencia al punto de vista visual y auditivo, es decir, si la imagen y el sonido pertenecen, o no, a la percepción particular de personaje alguno.

De manera que hablamos de dos tipos de saberes, el cognitivo, concerniente al conocimiento y postura que afectan la información narrativa y, el perceptivo, que en el cine afecta la banda sonora y visual.

Valiente

2.1 El punto de vista cognitivo

Según he observado, es posible asumir dos posturas con respecto a la focalización en Valiente, o bien, el relato está en focalización cero, es decir, tenemos a un narrador omnisciente cuyo conocimiento del acontecer narrativo no tiene límites, o bien, el relato está focalizado de manera interna fija en Mérida narradora, por lo tanto, el relato está restringido a lo que ésta pueda saber. Ambas posturas parecen válidas puesto que no entran en contradicción con la estructura general del relato.

Si el relato está focalizado en Mérida narradora, se supone que ésta debe estar presente en todas las secuencias de la película, puesto ha sido participe de los acontecimientos narrados⁴⁰, de lo contrario, tendría que citar la fuente de la información de lo que no ha vivido ella misma. Y, ya que se trata de su propia historia, en el relato, son minoría aquellas secuencias que se desarrollan sin la participación de Mérida, momentos en los que no pudo siquiera ser testigo de la acción, y que el relato no justifica de modo alguno. Estas secuencias constituyen alteraciones al punto de vista. En este caso, el relato proporciona más

⁴⁰ Por lo menos, el hecho de que narre desde el exterior me hace pensar que tiene pleno conocimiento de lo sucedido. En la categoría de la voz, profundizo precisamente, sobre la posición de la narradora con relación a los acontecimientos narrados.

información de la que autoriza el paradigma focal que rige el conjunto, lo que Genette denomina paralepsis⁴¹.

Evidentemente, esas infracciones de código focal, no entran en contradicción si pensamos el relato en focalización cero.

No obstante, esa restricción de saber en Mérida narradora es meramente hipotética si, como lo he asumido, tiene total conocimiento de los acontecimientos narrados. En ese sentido, "...tres actitudes son posibles: o nos devela lo que ha vivido como lo ha vivido en tanto que personaje, es decir, por orden, sin prolepsis, etc....; o anticipa lo que va a seguir y se aprovecha del saber adquirido después de experimentar el acontecimiento que está apunto de vivir como personaje visualizado...; o, y es más raro, confiesa su ignorancia de tal o cual momento que ha vivido."⁴²

La primera de esas actitudes es, justamente, la que prevalece en el relato, es decir, se da flujo a la información narrativa sin adelantar nada al narratario.

Conviene tener presente que "es mucho más corriente que la focalización varíe a lo largo de un mismo relato fílmico en función de los sentimientos o emociones que se quieren transmitir."⁴³ A partir de esa constatación, he podido observar que la focalización en Valiente se

⁴¹ "...el exceso de información o paralepsis, puede consistir en una incursión en la conciencia de un personaje a lo largo de un relato generalmente regido por focalización externa... Puede tratarse igualmente, en focalización interna, de una información incidental sobre los pensamientos de un personaje diferente del personaje focal o sobre un espectáculo que éste no puede ver". Gerard Genette, op. cit. p. 251

⁴² André Gaudreault, François Jost, op. cit. p. 153

⁴³ Ídem.

orienta, en algunos casos, hacia lo que Gaudreault y Jost denominan la focalización espectral⁴⁴.

Habría que aclarar aquí, que hablar del espectador es hablar de una figura que por su carácter extra textual el análisis narratológico excluye, lo mismo sucede cuando se confunde al narrador con el autor real de una obra literaria. Hablaré entonces de focalización en el narratario, es decir, cuando la balanza cognitiva se inclina a favor del narratario. En ese sentido, localizo, a continuación, esos cambios de focalización en la película.

Encuentro focalización en el narratario en el segmento en el que Fergus entra al cuarto de Elinor para hablar sobre la actitud de rechazo de Mérida frente al matrimonio; de manera casi simultánea, somos partícipes del momento en el que Mérida platica a Angus el malestar que le provoca su arbitrario compromiso conyugal. El relato pone en ventaja al narratario al mostrarle ambas situaciones. Observemos además, que la configuración de este segmento empata dos situaciones que difieren espacialmente y que, no obstante, convergen para construir un diálogo coherente entre madre e hija.

Más adelante, cuando Elinor se convierte en oso y, con la ayuda de Mérida y sus hermanos, huye del castillo sin que Fergus ni los lores la vean, el relato muestra, entre corte y corte, el desarrollo de dos acciones que, al menos Fergus y los clanes desconocen, es decir, que

⁴⁴ "En lugar de privarnos de ciertas informaciones, el narrador puede, por el contrario, dar una ventaja cognitiva al espectador por encima de los personajes." *Ibíd.* p. 151

Elinor intenta evadirlos y que el oso que persiguen es solo una sombra. El narratario se convierte en cómplice de los personajes, produciendo aquí, un efecto narrativo cómico.

El segmento en el que Elinor y Mérida entran al castillo para remendar el tapiz tiene este tipo de focalización también. Recordemos que tienen que pasar por el salón en el que se encuentran discutiendo Fergus y los clanes. Así pues, Mérida se asegura de retener momentáneamente la atención de los lores para que Elinor pueda entrar al castillo haciéndose pasar por un oso disecado. Hay focalización en el narratario en la medida en la que Fergus y los clanes desconocen la verdadera razón por la que Mérida irrumpe en el salón donde discuten.

El efecto aquí es el del suspense, aunque parezca exagerado que un oso de semejantes dimensiones pueda pasar inadvertido por tanta gente al interior del castillo ó, incluso ilógico, que el agudo olfato de Fergus no haya detectado la presencia de Elinor-oso en el mismo lugar en el que lo habría detectado con anterioridad a mayor distancia; o, lo que suscita mayor inquietud: ¿Por qué tenía que entrar Elinor al castillo? ¿Solo para facilitarle a su hija aguja e hilo? Esto, que puede parecer absurdo, tiene, evidentemente, consecuencias narrativas importantes.

2.2 El punto de vista perceptivo

Para describir el punto de vista perceptivo, me gustaría citar a Gaudreault y Jost, quienes afirman lo siguiente: “generalmente, cuando una voz en *off* va comentando la acción, la focalización interna está asociada a una ocularización cero retransmitida por ocularizaciones internas secundarias.”⁴⁵ La cámara es autónoma con relación a la acción en la diégesis y, “la subjetividad de la imagen está construida por los *raccords* (como el plano-contraplano) por medio de la *contextualización*.”⁴⁶ El punto de vista sonoro está configurado de tal modo, que se construye el sonido ambiente o incidental por medio del contexto visual (auricularización interna secundaria) y, además, se musicaliza (auricularización cero), en momentos muy particulares para dar cierta intención al desarrollo de las acciones en la diégesis.

Esta es la configuración, a grandes rasgos, del punto de vista perceptivo que prevalece a lo largo de la película, sin embargo, hay momentos en los que el paradigma cambia de manera temporal para mostrar, la mayoría de las veces, los pensamientos de la protagonista, por lo tanto, estos cambios se orientan casi siempre hacia la ocularización y auricularización interna primaria.

Cuando Mérida infante se adentra en el bosque para buscar su flecha, la imagen y el sonido sugieren, gracias a una muy sutil

⁴⁵ *Ibíd.* p. 149

⁴⁶ *Ibíd.* p. 143

deformación (tanto sonora como visual), que una instancia, cuya apariencia desconocemos *a priori*, observa a la protagonista en alguna parte del escenario (ocularización y auricularización interna primaria). Lo mismo sucede cuando, el paneo de la cámara hace las veces de la mirada de Mérida (ocularización interna primaria), quien busca el origen del sonido que la hace detenerse y observar.

En el segmento en el que Elinor cuenta a Mérida la leyenda sobre “El antiguo reino”, se sobrepone en la diégesis un relato de imágenes (o de acontecimientos), en simultaneidad con el relato de palabras. En principio, su estatus no queda del todo claro, es decir, ¿por medio de quién percibimos esas imágenes? Mi postura es que, si bien Elinor es la responsable del relato de palabras, las imágenes son producto de la imaginación de Mérida. Esto lo infiero a partir del *raccord* que ancla la mirada de Mérida con el tablero de ajedrez, cuando del relato metadieético regresamos al primer nivel narrativo, es decir, por medio de la contextualización plano-contraplano. Lo mismo sucede cuando, del primer nivel narrativo se pasa al segundo antes de que podamos observar el momento en el que Mérida fija su mirada a la pieza de color negro que hace las veces de “el hijo mayor”.

En esta parte, salta el hecho de que Mérida, como narratario intradieético de la historia de Elinor, pueda imaginar, con la precisión de las imágenes, al antiguo rey y a sus primogénitos si no los ha visto nunca (por lo menos el relato no justifica ese saber). Tampoco es posible pensar que estas imágenes mentales son solo imaginarias, pues

hacia el final de la película, cuando el oso demonio Mor'dú muere, y el espíritu que éste encarna emerge, constatamos que no hay diferencia sustancial entre la apariencia que Mérida imagina de “el hijo mayor” y, lo que constituye su verdadera apariencia.

Cuando Mérida entra por primera vez a la casa-taller de la bruja, la imagen sugiere, gracias a la contextualización plano-contraplano, que vemos, por unos segundos, a través de sus ojos.

Hay una parte en el relato en la que Mérida sueña con un momento de su infancia que se audiovisualiza por medio de un operador de modalización: la sobreimpresión, disfrazada por el paso de un rayo eléctrico, es decir, se aprovecha muy bien lo acontecido en la diégesis para dar el salto al pasado, analepsis que se filtra por medio de la consciencia de la protagonista en ocularización y auricularización interna primaria.

Cuando Mérida, dentro del castillo en ruinas, toca la piedra dividida, vemos una secuencia de imágenes que se supone son resultado del proceso cognitivo de la protagonista. Al igual que Mérida, descubrimos la respuesta al acertijo de la bruja.

Una vez que Mérida y Elinor saben lo que tienen que hacer para revertir el hechizo de la bruja, se les observa, de regreso al castillo, pensando en la manera en la que pueden entrar con la multitud de la gente en el interior. Cuando Mérida dice: “cómo vamos a cruzar por ahí...”, la cámara muestra rápidamente el trayecto que tienen que seguir

para llegar hasta su objetivo, el tapiz. De nuevo, gracias al contexto y construcción visual, es posible pensar que lo que vemos en la diégesis pertenece a la consciencia de Mérida: la imagen parece estar ligeramente desenfocada y con una tonalidad ligeramente distinta, lo que establecería una diferencia de modo.

El Lórax y la tréfula perdida

2.3 El punto de vista cognitivo

El inicio de la película recrea lo que parece una sala de cine o teatro en la que interviene el Lórax, personaje que se identifica como portavoz de los árboles. El telón a sus espaldas se abre y la historia da inicio; se supone que esta historia, aparentemente narrada por el Lórax, no es, de acuerdo al contexto, la transaudiovisualización⁴⁷ ni de sus pensamientos, ni de su propia locución, sin embargo, los acontecimientos narrativos podrían conservar su punto de vista desde el momento en el que se asume como el personaje responsable de la narración: "...pongan atención, para que les cuente", narración, por supuesto, en segundo grado. Esto significa que la historia sobre Ted estaría focalizada de manera interna fija en el Lórax, y con ello también la historia de El Una vez en el tercer nivel narrativo.

Me refería, en el análisis del modo en Valiente, a la posible actitud del personaje focal con respecto a la información narrativa, es decir, se supone que si los acontecimientos narrativos han concluido, el personaje focal debe saber, de inicio a fin, lo que va narrar. El Lórax adopta la primera de esas actitudes, es decir, cuenta la historia por orden, sin adelantar nada a su público.

⁴⁷ La transaudiovisualización, es un término empleado por Gaudreault y Jost para designar el cambio del vehículo semiótico por medio del cual el relato es contado, cuando un relato de palabras se convierte en un relato de acontecimientos o, en el caso del cine, de imágenes y de sonidos, decimos que se ha transaudiovisualizado, es decir, que el relato verbal adquiere las características del lenguaje cinematográfico.

No obstante, si, por un lado, el Lórax decide no adelantar nada, sí dice más de lo que en principio debería saber, por ejemplo, el sueño de Ted, o, sin ir demasiado lejos, lo que constituye el relato segundo, en el que el personaje focal no tiene cabida ni como testigo de la acción, ¿cómo pudo saber lo que cuenta?, quizá por medio de El Una vez, quien le contaría cómo conoció al único niño interesado en los árboles, pero eso no explicaría, por ejemplo, cómo supo de las aventuras de Ted en Thneedville.

Por otro lado, hacia el final de la película, el Lórax desciende del cielo y se reúne con El Una vez para decirle: “lo hiciste bien, Thneed, lo hiciste bien”. El Una vez no articula palabra alguna, es como si supiera de antemano lo que ha hecho y por ello lo felicita, en este caso pensaría que el Lórax es un personaje con cierta omnipresencia que atendió, de inicio a fin, lo sucedido, aunque, ciertamente pudo haberlo felicitado por lo que constató a simple vista: los árboles en crecimiento.

Las anteriores hipótesis son solo eso, hipótesis. Nada en el relato aclara cómo el Lórax tuvo conocimiento de lo que narra si lo consideramos el personaje focal de la historia de Ted. A menos que, obviando el postulado de sinceridad, con el que asegura que la historia pasó de verdad, pensemos el relato del Lórax como un invento.

Otra posibilidad es pensar el relato sin punto de vista en tanto que el relato no obedece el criterio de la focalización interna, según el cual, el personaje focal debe aparecer en todas las secuencias. El Lórax, ya lo he dicho, no tiene presencia en la historia que

supuestamente cuenta sobre Ted, sin embargo, sí aparece como personaje testigo en algunas partes de la historia de El Una vez. En ese sentido, el Lórax sería solo un personaje que, antes de que inicie la historia de Ted, exhorta al público, al narratario, a poner especial atención a lo que se va a proyectar: "...respecto a la historia que van a ver, pasó de verdad, lo deben saber. No todo en ella es tan evidente..."; es como si su función fuera fijar la atención del narratario a la proyección o, ya que tiene varios musicales, a la puesta en escena. Es decir, la historia no estaría focalizada en el Lórax, pues éste es solo quien la introduce; cuando la cámara se acerca a la pantalla, la historia de Ted correría, entonces, a cuenta de un narrador omnisciente en focalización cero. Es como si el Lórax, al término de su presentación, dijera: "adelante, meganarrador, gran Imaginador, ya he preparado el terreno, es tu turno, haz lo tuyo." Evidentemente, el Lórax es manipulado por el gran imaginador.

Así pues, encuentro dos posibilidades con respecto al punto de vista cognitivo, o damos crédito al Lórax como personaje focal, pensando las escenas en las que no pudo estar como paralepsis, es decir, infracciones al código focal o, incluso, un invento de su imaginación; o bien, el Lórax no es más que un personaje que, delante de los acontecimientos narrativos, cumple la función de fijar la atención de su público, persuadiéndolos de lo sucedido, cediendo, paradójicamente su lugar, a un narrador omnisciente en focalización cero.

Si el relato está en focalización cero, la correspondencia entre lo que pudo saber o no, tal o cual personaje, pierde relevancia, en esta postura no entra en contradicción el sueño de Ted por ejemplo, pues aquí, el narrador sabe tanto lo que pasa dentro como fuera de la cabeza de los personajes.

2.4 El punto de vista perceptivo

Salvo contadas excepciones, la imagen no construye la mirada de personaje alguno, muy al contrario, remitiendo entonces a un gran imaginador la cámara se sitúa “al margen de los personajes, en una posición no marcada”⁴⁸, subrayando la autonomía del narrador en relación a los personajes de su diégesis. La cámara se mueve con total independencia de la acción de los personajes en ocularización cero, “se trata, simplemente, de mostrar la escena intentando por todos los medios que se olvide el aparato de filmación: es el régimen más corriente del cine comercial...”⁴⁹.

Igual que el punto de vista perceptivo en Valiente, la ocularización cero es retransmitida por ocularizaciones internas secundarias, esto quiere decir que la subjetividad de la imagen está construida, la mayor parte del tiempo, por medio de la contextualización plano-contraplano.

Con respecto a la escucha, hay predominio de auricularización interna secundaria y auricularización cero. Esto quiere decir, que la mayor parte del film construye solo los sonidos incidentales o contextuales y acompaña, en auricularización cero, el desarrollo de ciertas acciones para darles un motivo específico. Por ejemplo, al inicio de la película se desconoce *a priori* el origen de la música con la que se desarrolla el primer musical, solo cuando la imagen muestra a la

⁴⁸ André Gaudreault, François Jost, op. cit. p. 144

⁴⁹ Ídem.

orquesta tocando, la música deja de ser extradiegética, es decir, la auricularización pasa de ser cero a interna secundaria y de nuevo a cero.

En la parte subsiguiente al musical, cuando Ted hace volar el avión que compró, se escucha tanto el ruido que supuestamente hace el avión como la música que acompaña dicha acción, aquí, la auricularización es al mismo tiempo interna secundaria y cero, pues tanto escuchamos el sonido incidental como la música acusmática que acompaña la acción.

A lo largo del film pude identificar trece momentos en los que el paradigma del punto de vista perceptivo se orienta hacia la ocularización interna primaria, esto es, cuando lo visto pertenece, según el contexto, a la percepción visual de un personaje. No voy a detenerme en cada uno de estos sino solo en algunos de ellos:

El sueño de Ted, en el segundo nivel narrativo, discurre en ocularización y auricularización interna primaria, pues se supone que tanto las imágenes como los sonidos provienen de la cabeza de Ted, aquí, lo que marca la diferencia de modo es la sobreimpresión de la imagen.

Cuando el Una vez, en el tercer nivel narrativo, desciende río abajo sobre su cama, la cámara imita su mirada por medio del movimiento brusco que generaría dicho descenso.

La imagen que supuestamente captura un gato-robot de la mano de Ted sosteniendo la semilla de trébol, está en ocularización interna,

el operador de modalización es muy claro al indicarlo: la imagen deviene en rojo y en ella aparecen las acotaciones de la supuesta captura.

O'Hare observa, por medio de unos visores, la semilla de tréfila que sostiene Audrey en una azotea.

Por último, Ted desciende en su moto de una pendiente nevada en compañía de Audrey.

3. La Voz

Genette define el relato en tres sentidos distintos, cada sentido constituye, ya lo he dicho, un aspecto de la realidad narrativa. El tercero de esos aspectos se refiere a la narración: "...relato designa un acontecimiento: pero no ya el que se cuenta, sino el que consiste en que alguien cuente algo: el acto de narrar tomado en sí mismo".⁵⁰ Hablamos aquí de la instancia de la enunciación.

En esta categoría se estudian las relaciones entre la narración y el relato y entre la narración y la historia, es decir, quién y dónde narra, y qué relación tiene esa instancia productora con el contenido al que alude.

Toda situación narrativa pone de manifiesto la existencia de un narrador o enunciador (emisor); un discurso narrativo (significante) y; un auditor o narratario (receptor). Por lo tanto, hablaré en este apartado del estatus del narrador, definiéndolo según el nivel narrativo en el que se sitúa el acto de la enunciación y según las relaciones que guarda con la historia que entraña dicho discurso, del mismo modo me referiré al narratario, como la figura a la cual el discurso apunta, sea mencionado o no en la narración.

⁵⁰ Gerard Genette, op. cit. p. 82

3.1 La Voz en Valiente

La principal determinación para el análisis de la instancia de la enunciación consiste en ubicar la posición temporal a partir de la cual se narra la historia, “ya que se debe necesariamente contar en un tiempo del presente, del pasado o del futuro”⁵¹. De esta manera es posible identificar, desde el punto de vista temporal, el tipo de narración. En ese sentido, Genette distingue entre la narración ulterior (relato en pasado), la narración anterior (relato predictivo), la narración simultánea (en el presente de la acción), y la narración intercalada (entre los momentos de la acción).⁵² El tipo de narración viene dado, pues, por el tiempo gramatical empleado en el discurso narrativo, aunque, ciertamente el relato cinematográfico constituye un todo concluido que se transmite siempre en diferido.

Existen cuatro momentos en el largometraje en los que interviene la narración en voz en *off* de Mérida. A continuación, cito esas cuatro intervenciones para explicar lo que he observado. La primera de ellas, tiene lugar después de la entrada del título de la película:

Algunos dicen que nuestro destino está conectado a la tierra, que es tan parte de nosotros como nosotros de él. Otros dicen que el destino está entretelado como una tela, entrelazando el destino de uno con el de muchos otros. Es aquello que más buscamos o luchamos por cambiar. Algunos nunca lo encuentran. Pero hay otros que... son guiados a él.

⁵¹ Ibíd. p. 273

⁵² Ibíd. p. 274

En este primer momento se hace énfasis en el discurso (la narración en sí), por encima de las acciones (la historia). La narración parece estar en presente, la narradora reflexiona sobre el destino a manera de monólogo interior, no asume ninguna postura entorno al tema, se refiere a lo que “algunos dicen”, quizá porque en este momento del relato no tiene la entera convicción de lo que habla o sencillamente porque no es su intención dar a conocer su opinión en esta parte de la narración.

Sin embargo, el tono que emplea hacia el final; la pausa que hace para terminar y; el acercamiento de la cámara en *dolly in* hacia el castillo, cuando dice: “Pero hay otros que... son guiados a él”, me hace pensar que la narración es ulterior, por lo tanto, que la narradora sabe más de lo que dice.

Por otro lado, la narración con imágenes se reduce a la sucesión de escenarios aparentemente descontextualizados, no obstante, encuentran un posible significado, un significado metafórico como resultado de la simultaneidad entre la imagen y la narración. Así, por ejemplo, cuando la narradora dice: “Algunos dicen que nuestro destino está conectado a la tierra”, el escenario o secuencia (montañas nevadas) que converge con esta parte del discurso, me hace pensar en una posible metáfora: igual que el destino de todo ser humano encuentra su lugar en la tierra, la nieve, como cualquier otro fenómeno natural de precipitación, tiende a caer inevitablemente sobre la superficie de la tierra. Claro que la imagen solo lo sugiere.

De este modo, según he observado, en algunas ocasiones la imagen en movimiento sirve de metáfora al discurso; mientras que en otras, tiene un significado mucho más profundo en tanto que construye una alegoría a partir del propio relato, por lo tanto, no encuentra su sentido *a priori* sino, *a posteriori*. Cuando la narradora dice: "...Es aquello que más buscamos...", el escenario (el antiguo reino en ruinas) en el que se inserta esta parte del discurso, recuerda la leyenda de Mor'dú y sus hermanos: el deseo vehemente del antagonista de ser el único heredero del trono que deja su padre, eso es, aparentemente, aquello que más buscó Mor'dú.

La parte subsiguiente del discurso: "...o luchamos por cambiar...", es seguida del escenario al que la protagonista llega con el tapiz para remediar el conjuro de la bruja, es decir, este escenario recuerda la parte de la historia que constituye el último intento de Mérida por cambiar su destino, en éste, la protagonista literalmente lucha por transformar el curso de su vida, pues si bien, consigue no casarse como la tradición lo dictaba, los efectos de esa inflexión aún los padecen su madre, sus hermanos y, en última instancia Mérida y su padre.

Bastará con eso para argumentar que la sucesión de estos escenarios no es fortuita, sino que tienen una razón de ser en simultaneidad con el discurso de la narradora.

En la segunda intervención, que se da casi de manera inmediata a la anterior, la narración actualiza lo que vemos en la diégesis:

La historia de cómo mi padre perdió su pierna luchando con el oso demonio Mor'dú, es leyenda. Me convertí en hermana de tres hermanitos, los príncipes Hamish, Hubert y Harris, pequeños rufianes más bien, siempre se salen con la suya; yo nunca me salgo con la mía en nada. Soy la princesa, soy el ejemplo, tengo deberes, responsabilidades, expectativas, toda mi vida ya fue planeada, preparándome para el día en que me convierta en mi madre, ella está a cargo de cada segundo de mi vida.

A diferencia de la primera intervención, la narración aquí se inclina claramente al pasado: el rey Fergus perdió una de sus piernas a consecuencia del enfrentamiento con el antagonista Mor'dú; Elinor ha planeado la vida de Mérida, una vida semejante a la suya; por su parte, Mérida se convirtió en hermana de tres pequeños príncipes, y de acuerdo con lo que se puede apreciar, mejoró notablemente su puntería con el arco; entre otras cosas, es decir, la historia avanza.

En esta intervención, Mérida del discurso se identifica con Mérida personaje, sin embargo, quiero aclarar, una y otra tienen funciones distintas en el relato: “se trata de dos agentes diferentes ubicados en diferentes niveles: mientras uno actúa, el otro narra lo que este hace; mientras uno es el protagonista de los sucesos, el otro es el responsable de su narración: mientras uno forma parte de la historia como personaje, por tanto es el yo narrado, el yo de la historia, el otro lo es del discurso, siendo el yo narrante o el yo del discurso.”⁵³

⁵³ Fernando Canet, Josep Prósper, op.cit. p. 156

En la tercera intervención la narración está en el “presente” de la acción:

Pero de vez en cuando, hay un día en el que no tengo que ser una princesa, no hay lecciones ni expectativas, es un día en el que todo puede pasar. Un día en el que puedo cambiar mi destino.

En la cuarta y última intervención, hacia el final de la película, la narración continúa en el presente de la acción. De nuevo, se hace énfasis en el discurso. En esta ocasión, a manera de cierre, la narradora protagonista nos habla de su propia experiencia:

Algunos dicen que la suerte está más allá de nuestro control, que no somos dueños del destino, pero yo sé que no es así, nuestro destino vive dentro de nosotros, sólo hay que ser valiente para verlo.

De acuerdo con lo anterior, es posible argumentar que únicamente las intervenciones en voz en *off* de la narradora, coinciden con lo que Genette llama la narración intercalada, esto, en dos sentidos: 1) la narración se da entre los momentos de la acción, y; 2), “la estrechísima proximidad entre historia y narración produce, la mayoría de la veces, un efecto muy sutil de roce, por así decir, entre el ligero desfase temporal del relato de acontecimiento... y la simultaneidad absoluta en la exposición de los pensamientos y sentimientos...”⁵⁴. No obstante, la narración predominante es del tipo ulterior, es decir, Mérida narradora está delante de los acontecimientos narrativos, de ahí que pueda intervenir con cierta omnipresencia desde el exterior.

⁵⁴ Gerard Genette, op. cit. p. 275

Otra postura, en ese sentido, sería considerar las intervenciones de Mérida como locuciones de su interior, es decir, pensamientos que el narratario escucha igual que la protagonista.

Ya he mencionado la posibilidad de pensar el relato con, o sin punto de vista, en ese sentido, me limitaré a describir el estatus de estos dos posibles narradores. Si el relato es narrado por Mérida, tendríamos a un narrador extradiegético-homodiegético: “narrador en primer grado que cuenta su propia historia”⁵⁵, homodiegético del tipo autodiegético, es decir, es la protagonista de su propia historia. Ahora bien, si la narración está a cargo del “gran imaginador” (Laffay), “meganarrador” (Gaudreault) o “narrador implícito”⁵⁶ (Jost); hablaremos, por definición, de un narrador extradiegético- heterodiegético, es decir: “narrador en primer grado que cuenta una historia en la que está ausente”⁵⁷. En esta última postura el narrador cedería la palabra a Mérida para expresar su sentir, su opinión, en algunos momentos de la acción.

Dentro del relato de Mérida, cuya historia compone de inicio a fin el relato marco o relato primario, es decir, la línea de acción principal, hay otros narradores (metanarradores) cuyo relato se sitúa en un segundo nivel narrativo (relato metadiegético). A continuación, citaré esos relatos metadiegéticos para hablar de la función que tienen dentro

⁵⁵ *Ibíd.* p. 302

⁵⁶ “...se trata de una instancia situada en alguna parte por encima de esas instancias de primer nivel que son los actores, una instancia superior, pues, que sería el equivalente cinematográfico del narrador literario” André Gaudreault y François Jost, *op. cit.* p. 34

⁵⁷ *Ídem.*

del relato primario al que pertenecen, y para definir el estatus de su narrador como lo he hecho anteriormente.

El primer metarrelato está a cargo del rey Fergus: nos cuenta, sin transaudiovisualización, cómo perdió la pierna en el enfrentamiento con el oso al inicio de la película:

...de la nada salió el oso más grande que haya existido, su pelaje tenía las armas de caballeros derrotados, desfigurado del rostro: con este ojo ciego; saqué mi espada y... (Mérdia interviene y continúa narrando) ...¡push! hizo pedazos la espada con su garra y luego ¡“chump”! le arrancó la pierna a nuestro padre, ese monstruo se la tragó. Mor’du desapareció desde entonces y hoy deambula en los bosques en espera de lograr su venganza.

Este metarrelato tiene una función explicativa⁵⁸, en tanto que aporta una información narrativa que la diégesis ha omitido con anterioridad, en este caso, Fergus (y Mérida) relatan, de manera escueta, lo sucedido en la pelea entre Fergus y Mor’dú; es pues, el veamos por qué de la pata de palo de Fergus, que, por lo demás, es perfectamente inferible al comparar el antes con el después. El acto de enunciación de Fergus se sitúa en la diégesis; éste es, además, el protagonista de su propia historia, por lo tanto, Fergus es un narrador intradiegético-homodiegético: narrador en segundo grado que cuenta su propia historia.

⁵⁸ “Todos estos relatos responden explícitamente, o no, a una pregunta de este tipo: ¿Qué acontecimientos han conducido a la situación actual?”. Gérard Genette, op. cit. p. 287

El segundo relato metadieético, de carácter intradieético-heterodieético: “narrador en segundo grado que cuenta historias de las que suele estar ausente”⁵⁹, viene a contextualizar sobre la vida del antagonista y es retomado y contado por Elinor para convencer a Mérida de contraer nupcias. En ese sentido, tiene dos funciones: una explicativa, que adquiere su carácter *a posteriori*, cuando sabemos que el oso demonio encarna el espíritu de uno de los cuatro príncipes de la “leyenda” de Elinor; y una función persuasiva por analogía: “las leyendas contienen verdades.”

Un día existió un antiguo reino, su nombre ya olvidado, gobernado por un rey sabio y justo que era muy amado por todos; y cuando envejeció, dividió el reino entre sus cuatro hijos para que fueran los pilares que sostuvieran la paz de esa tierra. Pero, el hijo mayor quería ser el único rey de esa tierra, siguió su propio camino y el reino cayó. Ante la guerra el caos y la ruina.⁶⁰

Cabe destacar la representación metafórica de la que Elinor se vale para contar a Mérida la leyenda: el tablero de ajedrez hace las veces del “antiguo reino”, lo mismo que las piezas que sostienen el tablero a los progenitores del rey. Las dos representaciones visuales del relato en niveles narrativos distintos, por un lado el ajedrez en el primer nivel, por el otro las imágenes mentales de Mérida en el segundo nivel, se complementan para construir juntas el relato metadieético de Elinor.

⁵⁹ *Ibíd.* p. 302

⁶⁰ Cito tal cual el diálogo de Elinor de la película doblada al español. La ficha técnica está al final del texto.

Vale la pena aclarar que todo relato narrado dentro del relato marco⁶¹, se transaudiovisualice o no, es ya un relato metadieético.

Los lores se convierten en narradores de relatos metadieéticos cuando, a manera de presentación, cuentan (¿la mejor?) hazaña de cada uno de sus hijos; puedo concluir que, lo que buscaban era sobresalir entre ellos mismos para asegurarse una buena imagen, una opinión favorable. Estos metarrelatos tienen una función temática⁶² de contraste. Los lores, por lo tanto, se convierten en narradores en segundo grado que cuentan historias en las que están presentes pero, no como protagónicos, sino como testigos: narradores intradieéticos-homodieéticos.

La bruja, con la que acude Mérida para cambiar su destino, le cuenta que tiempo atrás, un príncipe le había pedido algo similar, relato metadieético de función explicativa que informa sobre la causalidad de la situación, en el relato marco, del antagonista Mor'dú:

...esto ya lo hice para un príncipe, deseaba obtener la fuerza de diez hombres, así que me dio esto por la magia, un encantamiento que cambiara su futuro...

La bruja es, por lo tanto, una de las voces que aporta una información narrativa al conjunto del relato: narradora intradieética-homodieética. Aquí, habría que aclarar, como con los lores, que la bruja no es el

⁶¹ El relato marco o relato primero, constituye la línea de acción principal de la historia. En Valiente, el relato marco sería la serie de vicisitudes a las que se enfrenta Mérida para cambiar su destino.

⁶² "Este tipo no entraña ninguna continuidad espaciotemporal entre metadiégesis y diégesis." Gérard Genette, op. cit. p. 288

personaje protagónico de la historia que cuenta, sino más bien, que forma parte de su historia como personaje testigo.

Hay una parte en la película, en la que Mérida-personaje cuenta (relato de palabras), la leyenda de Elinor sobre el antiguo reino a los clanes, quienes desesperan a causa de la “indecisión” de la reina con respecto al futuro pretendiente de su hija. Esta nueva mención es motivo para reflexionar en torno a la historia de su propio reino: Mérida, narradora intradiegética-heterodiegética, resume en breve la manera en la que el reino se forjó para firmar, una vez más, la tregua entre los clanes; para romper con la tradición y, con ello, poder elegir, de acuerdo con los deseos y anhelos de cada quien, su propio camino, su propio destino; relato metadiegético de función explicativa. Asumo que Mérida está convencida, por experiencia propia, de que las leyendas contienen verdades.

Nuestros clanes antes eran enemigos, pero cuando los invasores nos amenazaron desde el mar todos se unieron para defender nuestras tierras, combatieron por todos los clanes, arriesgaron sus vidas sin dudarlo:

Lord MacGuffin, mi padre salvó su vida al desviar una flecha cuando usted corría a ayudar a DingWall. Y lord MacIntosh, a mi padre lo salvó usted cuando atacó al enemigo a caballo y detuvo su avance. Y quién no ha oído como Lord Dingwall rompió las líneas enemigas. La historia de este reino es muy, muy poderosa, mi padre reunió sus fuerzas y lo nombraron su rey, fue una alianza forjada con valentía y amistad pura y así continúa...

3.2 La Voz en El Lórax y la trófula perdida

Me parece importante aclarar que, independientemente del punto de vista cognitivo, el relato abre tres niveles narrativos. En el primero de ellos está el Lórax, cuando se presenta sobre el escenario; en el segundo está Ted, personaje cuya hazaña cambia el paradigma de vida en Thneedville, y; en el tercer nivel está la historia de El Una vez, sobre cómo convirtió a Thneedville en una ciudad plástica, cada nivel tiene su propio narrador, sin embargo, tanto el segundo nivel como el tercero son inherentes al primero, esto quiere decir, que hay un narrador que narra que el Lórax narra que el Una vez narra. Sin este narrador, sencillamente no habría historia, éste es el responsable del discurso, se trata pues, por definición, de un narrador extradiegético heterodiegético: narrador en primer grado que cuenta una historia en la que está ausente. Es aquel al que los narratólogos llaman el “gran imaginador” o “meganarrador”.

El Lórax es de un orden diferente desde el momento en el que aparece en el universo diegético: narrador intradiegético homodiegético, narrador en segundo grado que cuenta una historia de la que forma parte como personaje testigo de la acción; el tipo de narración es ulterior, pues se refiere a ella como un hecho concluido: “...pasó de verdad, lo deben saber.” Aquí habría que aclarar que, si bien, el Lórax es el narrador verbal de la historia de Ted, no lo es del relato de imágenes y sonidos, esa es una labor exclusiva del meganarrador.

El estatus de El Una vez, es diferente al de los dos primeros narradores, pues éste forma parte de la historia que narra como personaje protagónico: narrador intradiegético homodiegético de tipo autodiegético⁶³. Este relato en tercer nivel se desarrolla, a grandes rasgos, en una suerte de ir y venir entre el segundo y el tercer nivel narrativo. A diferencia del relato del Lórax, el relato de El Una vez, sí se transaudiovisualiza, es decir, el relato de imágenes vive del relato de palabras.

⁶³ *Ibíd.* p. 299-300

4. Confrontación estructural

En este apartado profundizaré en las igualdades estructurales de las películas para demostrar en qué medida su estructura interna guarda características similares, por medio de las cuales, el significado es movilizado.

1. Preámbulo de la narración. Al inicio, el relato plantea una interrogante en torno a una situación en particular, lo que constituirá la línea de acción, el tema o motivo a partir del cual el relato producirá significado, es decir, se genera expectativa para adherir la atención del público.

En Valiente por ejemplo, la historia comienza con Mérida infante, cuando de día de campo con sus padres descubre la existencia de las luces mágicas, aquellas que, dentro del universo diegético, “te guían hacia tu destino”. Posterior a este primer acontecimiento, la narradora protagonista, de mayor edad ahora, reflexiona en *voice over*:

Algunos dicen que nuestro destino está conectado a la tierra, que es tan parte de nosotros como nosotros de él... Es aquello que más buscamos o luchamos por cambiar. Algunos nunca lo encuentran. Pero hay otros que... son guiados a él.

¿Quiénes son esos “algunos” que nunca lo encuentran y, esos “otros” que son guiados a él? Hasta aquí, la intención no es delinear concretamente una postura entorno al destino, la historia se detiene brevemente para presentar el primer acercamiento a la noción que la

narradora tiene del tema, porque, ¿qué la autorizaría para decir lo que dice, para convencerme de su postura, sino la serie de acontecimientos que la llevaron a pensar de determinada manera?

En la adaptación del cuento de Dr. Seuss, es el Lórax, quien genera interés sobre lo que está por narrar:

Hola amigos, gracias por venir. Soy el Lórax, por los árboles hablo y ahora yo quiero contarles algo... Abrimos en Thneedville, donde abundaba lo plástico y falso, pero les gustaba, no había un árbol vivo, ni naturaleza, ¿qué pasó con ellos?...

El Lórax habla con ironía sobre el estilo de vida de la ciudad donde la historia tiene lugar, una ciudad que ha desestimado, por alguna razón, el valor de lo natural. Ciertamente, la ironía del Lórax se traduce en el rechazo de lo artificial y, quizá, ¿el advenimiento y protección de lo natural? El Lórax es quien intenta comunicarnos algo a partir de lo sucedido en Thneedville, un hecho que dice, pasó de verdad.

2. El relato es narrado o bien, por un personaje que tomó parte en los acontecimientos narrativos como protagónico o testigo, o bien, por una instancia de nivel superior, gran imaginador o meganarrador.

Encuentro las mismas dos posibilidades de configuración en lo referente a la instancia de la enunciación.

La narración es, en el caso de Valiente, extradiegética homodiegética del tipo autodiegética, un narrador que nos habla desde el exterior de su propia aventura, o bien, extradiegética heterodiegética, un narrador que,

valiéndose de la voz de su protagonista, narra una historia en la que no tiene cabida como personaje. En *El Lórax y la tréfila perdida*, o bien es el Lórax, narrador intradiegético homodiegético testigo, el responsable de la narración, o bien un narrador extradiegético heterodiegético, que manipula desde el exterior al Lórax y, por lo tanto, a El Una vez.

Voy a sostener, en ambos casos, que el responsable de la narración es un gran imaginador o meganarrador que manipula a sus personajes desde el exterior para la articulación de la historia.

Es como si el narrador construyera a un personaje cuya vivencia le diera autoridad para hablar de aquello que intenta comunicar, a la manera en la que sirve hoy un líder de opinión, cuya imagen y reconocimiento social le da poder para influir en la opinión pública. Por supuesto, este personaje ganaría ese reconocimiento a lo largo del relato. En ambos casos, la apuesta es presentar lo acontecido o experimentado por alguien, que puede ser o no el protagonista, para poder influir en el público.

3. En ambas películas la narración es *in medias res*. El orden de los acontecimientos en el relato contrasta, la mayoría de las veces, con el orden de los acontecimientos en la historia.

No es fortuito que el relato parta de un acontecimiento que, cronológicamente, es posterior a un primer acontecimiento. Este primer acontecimiento o, serie de acontecimientos anteriores, pertenece, en ambas películas, a una línea de acción diferente; en el caso de Valiente,

al pasado de Mor'dú, y en el caso del Lórax, al pasado de El Una Vez, que es, al mismo tiempo, el pasado de Thneedville.

Lo anterior me lleva a afirmar lo siguiente:

4. En ambas películas la acción del protagonista es contrastada, de algún modo, con la acción del antagonista, o cualquier otro personaje que se haya comportado, en algún momento, en sentido contrario al héroe, es decir, con la segunda línea de acción.

En Valiente, la intervención de Mor'dú produce, evidentemente, efectos importantes a nivel de historia, sin embargo, según he observado, a nivel de discurso cumple una función particular.

En el relato primero, la historia del antagonista es tratada por Elinor como la leyenda del "antiguo reino" para hacer ver a Mérida las posibles consecuencias de su negativa a casarse. La leyenda de Mor'dú es, quizá, una muestra del alcance del egoísmo por el egoísmo, cuyo trágico final contrasta con la actitud de Mérida y Elinor, quienes transformaron el rumbo de sus vidas y las del reino entero.

El pasado del antagonista es algo así como la contra argumentación a nivel de discurso. Mor'dú es el personaje que el relato construye para mostrar el efecto contrario que se persigue en el film: forja tu camino, busca tu destino, con valentía pero con sensatez y prudencia. Es como si el relato dibujara las implicaciones de dos tipos de elecciones, por un lado la de Mor'dú, por otro la de Mérida.

En el Lórax, hay una causalidad directa entre el tercer y el segundo nivel narrativo. La historia de El Una vez, que constituye el tercer nivel, es anterior al punto de inicio de la historia del Lórax, es el veamos por qué de la ciudad en la que vive Ted. El Una vez, fue el responsable de la extinción de los árboles, y Ted quien los reincorporó a la vida en la ciudad. El primero, segado por la avaricia vio en los árboles el lucro, y el segundo, la posibilidad de un estilo de vida diferente.

5. El relato termina con un mensaje, con una reflexión en torno al problema generado en la trama, es decir, el relato esboza su postura sobre lo acontecido en la historia.

En Valiente, es Mérida quien cierra la historia delineando lo que la experiencia, que constituye su propia historia, le enseñó. Si en un principio vacilaba en torno a lo ambiguo del destino, ahora se sitúa claramente de un lado para sostener que la suerte, o el destino, es una fuerza maleable:

Algunos dicen que la suerte está más allá de nuestro control, que no somos dueños del destino, pero yo sé que no es así. Nuestro destino vive dentro de nosotros, solo hay que ser valiente para verlo.

Aquí, a diferencia de lo que pudiera haber dicho hacia el inicio de la historia, las palabras de la protagonista tienen el peso de lo acontecido, es decir, su argumento tiene el respaldo de lo que experimentó.

En el Lórax, este mensaje último aparece de forma literal impreso sobre la diégesis en inglés, se trata de una cita de Dr. Seuss, posiblemente la misma con la que él terminó éste, su cuento:

UNLESS someone like you cares a whole awful lot, nothing is going to get better. It's not.

La locución extradiegética que se hace audible aquí, traduce lo anterior del modo siguiente: “A menos que alguien como tú se interese de verdad, nada va a mejorar. Jamás”. ¿Es el relato un ejemplo de lo que se intenta lograr, es decir, de generar el cambio por medio del llamado a la consciencia?

Al término de la historia, el relato no regresa al segundo nivel en el que se supone el Lórax cuenta la historia de Ted, sencillamente suben los créditos y con ello termina la narración.

5. La construcción del significado

En el relato son representadas conductas y situaciones que tienen lo que Thompson denomina, al hablar precisamente de las formas simbólicas, el “aspecto referencia”, es decir, “son construcciones que típicamente representan algo, se refieren a algo, dicen algo acerca de algo.”⁶⁴

Ya identifiqué los patrones que son comunes a la estrategia narrativa de ambas películas, ahora quisiera centrarme en la descripción del aspecto referencia de las formas simbólicas⁶⁵, para observar el modo en el que operan en la narración. El aspecto referencia tendría entonces una particular incidencia en la construcción del significado porque me ayudaría a discernir la intención comunicativa del film. Es decir, qué dicen las formas simbólicas acerca de lo que representan, y de qué manera se conjugan para construir significado.

Para esto, sería importante llevar la descripción en dos sentidos distintos, primero, lo que la imagen en movimiento muestra, y cómo lo muestra, lo que representa o denota; después, lo que las relaciones entre los acontecimientos, que constituyen el discurso de la narración, connotan y, con ello, la reacción que el film busca provocar, el significado simbólico posible, es decir, qué dice el relato más allá de lo narrado.

⁶⁴ John B. Thompson, op. cit. p. 421

⁶⁵ Particularmente de aquellos segmentos que considero más significativos en la construcción del significado.

La película del Lórax representa en lo general, una ciudad de ficción, Thneedville, en donde no hay un ápice de vida natural, sin embargo, los ciudadanos se muestran conformes hasta con la artificialidad del aire que respiran, felices de pagar por un servicio que en teoría no debería de costar; con todo, parecen estar preocupados más de cuestiones banales que ambientales, además, muestran con devoción su agradecimiento a O´ Hare, el empresario que inventó vender el aire, y quien seguramente se ocupó de generar una opinión pública desfavorable hacia la vida natural.

Thneedville es, paradójicamente, una ciudad que vive feliz hasta que un joven niño, Ted, los hace cambiar de parecer.

A nivel simbólico, pienso que la película critica a la gente robotizada, cuya monótona y conformista vida está al servicio del mantenimiento del sistema económico. La gente de Thneedville, esa masa sin consciencia histórica de la realidad, es la representación simbólica de la sociedad, quizá el relato la dibuja solo como una posibilidad, es decir, lo que la desinformación y la falta de consciencia e interés, en una sociedad domesticada, trajo en consecuencia.

Hablaré ahora de la historia del señor Una Vez, este joven emprendedor que no había encontrado el éxito deseado, y quien para su familia era solo un “bruto fracasado”. Cuando pudo vender su primer Thneed, y generar por lo tanto la demanda de su producto, comenzó a acumular un capital que lo cegó a tal grado, que los árboles de trébol extinguió. La caracterización del personaje, en el musical en el que él

mismo está a la batuta, describe su forma de pensar, la cosmovisión que el dinero le dejó: “Cuán malo puedo ser, si hago lo que es natural hacer... cuán malo puedo ser, si la economía haré crecer... cuán malo puedo ser, si con las ganancias caridad se va hacer...”.

En ese sentido, el señor Una vez, es la representación simbólica de la lógica capitalista, la conquista del mercado, la sobreexplotación y contaminación de los recursos naturales. La actitud de este personaje, es comparable con la del burgués, cuya doble moral está al servicio de la defensa sus intereses.

En este musical, según la letra, el dinero es el móvil que el mundo hace girar. En ese sentido, fue un interés superficial el que hizo que la familia de El Una vez se acercara a él, por eso voltearon a verlo con mayor aceptación cuando su producto se vendió, y con rechazo cuando fracasó; el éxito y el valor de este personaje se tradujo en función de lo que poseía económicamente hablando. La cuestión es, me parece, situar el dinero y lo material en general, como el ideal que debe alcanzar aquella sociedad de ficción.

No es fortuito que el producto multiusos de El Una vez, lleve por nombre, Thneed, que pareciera ser la contracción en inglés de “The need”, cuya traducción sería “La necesidad”; por otro lado, fonéticamente la letra e, en el artículo *the*, en inglés, no tiene sonido cuando es seguido de palabras que inician con consonante, así *Thneed*, sería fonéticamente correcto.

El Thneed, fue justamente un producto que, por sus características y su representación en el universo diegético, llenaba más una necesidad de moda que una necesidad de consumo básica. Así, El Una vez decidió llamar Thneedville a la ciudad que él mismo diseñó y que, por otro lado, acogió tan bien su producto. Thneedville o, Villanecesidad es, entonces, la sociedad del consumo por el consumo, del consumo como moda.

En el relato, el detentor de la integridad de los ecosistemas vivos es el aumento de la polución que trae consigo la industria desmedida. Más allá de la ficción, este acontecimiento puede estar hablándonos de la interpretación de la realidad de la que forman parte los productores de significado, la manera en la que conciben el problema del deterioro ambiental, que es el central en el relato.

Por otro lado, la narración apunta a los jóvenes como Ted, en quienes ve el potencial para cambiar el fenómeno del deterioro ambiental. El relato es muy sugerente en ese sentido porque llama a la consciencia y el respeto del medio ambiente a través de la manipulación de la red audiovisual; recordemos el momento en el que El Una vez termina de contar su historia, la sombra del detentor de los ecosistemas vivos (la del señor Una Vez), empata con la del joven interesado en los árboles (Ted), sobre una lápida que dice: *Unless*, “A menos que”. El fundido entre una sombra y la otra sugiere, a mi parecer, que Ted es la excepción, o el posible salvador de semejante situación y, hacia el final, así es.

Me gustaría ir más allá y argumentar lo siguiente: la historia del Lórax sobre la valentía de Ted, es alusión de la alegoría de la caverna de Platón⁶⁶. Esta habla de unos hombres que fueron encerrados de nacimiento al interior de una caverna; del mundo exterior no tenían mayor referencia que las sombras de objetos que les eran proyectadas por otros hombres a sus espaldas. Un día, a uno de ellos le permiten salir y ver la realidad tal cual es; asombrado del engaño en el que había vivido, el hombre regresa a la caverna para contar a los otros de la realidad a la que se enfrentó.

Ese hombre al que le dieron la oportunidad de salir en el mito de Platón, es, con sus matices, Ted en el relato del Lórax; cuando éste cruza la muralla metálica que circunda la ciudad, es decir, cuando sale de la caverna, se enfrenta a una realidad completamente distinta, de modo que la vida en Theneedville deja de parecerle tan legítima, la vida prefabricada por los medios y demás artilugios de control y mantenimiento del sistema, las sombras pues, al servicio de O'Hare, el represor.

Cuando termina de escuchar la historia del señor Una vez, y descubre entonces lo que le sucedió a los árboles, Ted regresa a la ciudad para plantar la última semilla de trébol. Sin embargo, la gente en Thneedville, tan conforme con su estilo de vida artificial, tan casada con su realidad, se muestra escéptica a la reinserción de lo natural hasta que Ted derriba el telón, los muros de la aprisionante caverna. La

⁶⁶ Platón, *Diálogos. IV. República*, Madrid, España, Gredos, 1988, p. 338

respuesta es tal, que la semilla germina para traer consigo un nuevo mañana, de modo que, esa semilla simboliza el nacimiento de una nueva generación, de mayor consciencia hacia los problemas ambientales.

El relato retoma en cierto grado, algunos de los elementos de la alegoría de Platón para representar el modo en el que la realidad es manipulada en beneficio de aquellos quienes ostentan el poder económico y, por lo tanto, político. En ese sentido, O' Hare es representado tanto como empresario como gobernante, el relato no lo dice tal cual, sin embargo, a lo largo de la película lo vemos como una figura reconocida y respetada, incluso tiene su propia estatua en lo que parece el centro de la ciudad. El empresario, según su representación en el relato, tiene también poder político.

En Valiente, la joven Mérida intenta cambiar el estilo de vida que culturalmente le fue impuesto como descendiente de la monarquía de sus padres; su madre, la reina Elinor, de educación y modales ortodoxos, convoca a los clanes a los juegos por la mano de su primogénita, una vez que la ha formado con rigor para ser una princesa, sin embargo, Mérida no está dispuesta a encajar en ese molde, su deseo es elegir con libertad lo que quiere de su vida, situación que pone en conflicto la relación con su madre. La trama se teje sobre las consecuencias que trae consigo esa confrontación, entre ellas la metamorfosis de Elinor; la impaciencia de los clanes y los encuentros con Mor'dú. A través de esta experiencia, Mérida forja su propia idea

entorno al destino y concluye su historia ofreciendo su opinión al público lector.

La relación entre Mérida y Elinor puede representar la relación madre e hija o padres e hijos, concretamente el choque ideológico entre una parte y la otra y el modo en el que esta confrontación incide en la búsqueda de los objetivos personales. Esta situación me hace pensar en una cuestión central, el consenso es posible solo a través de la comunicación entre una parte y la otra. Elinor no habría experimentado semejante metamorfosis de haber escuchado a Mérida, tuvo que convertirse en un animal para comprender en qué punto se había equivocado.

Convertida en oso, Elinor no podía comunicarse sino por medio de mímica y algunos sonidos, eso le dio la oportunidad de escuchar a Mérida y de entender sus necesidades.

Por otro lado, la solución al acertijo de la bruja trasciende a la enmienda del tapiz, la respuesta está en el reparo del vínculo madre e hija, el relato no dice literalmente que fue importante aprender a escuchar, sino que presenta una situación en la que este mensaje se traduce. Mérida consigue entonces la atención de su madre y, con ello, dejar atrás la tradición en la que los jóvenes en su situación podían solo escuchar y obedecer.

En el plano simbólico, pienso que el relato retrata el peso social que recae en la elección del proyecto de vida de las y los jóvenes, es

decir, una elección que no es del todo libre, sino que se ciñe en cierto modo a las convenciones culturales, al rol que desde nacimiento les es impuesto según su sexo, color y clase social.

Sobre la búsqueda del destino, el relato trae el mito nórdico de los fuegos fatuos, “un fenómeno natural causado por los gases de las aguas pantanosas que se filtran por la tierra y generan unas lucecitas azules que se elevan a poca distancia de la superficie. Según la tradición escocesa, la gente las perseguía pensando que eran pequeñas hadas que podían llevarte a un tesoro o a la fatalidad, aunque muchos acababan ahogados en el lodo. En Brave este mito ha servido para crear las Luces Mágicas que iluminan el sendero y atraen a Mérida hacia el bosque, cambiando así su destino.”⁶⁷

No obstante, nada obliga a la protagonista a seguir esas luces, es como si el relato planteara de algún modo la posibilidad de seguir las y buscar así el destino o, temer, conformarse y seguir la corriente.

A nivel de construcción, encuentro algunos elementos que dotan de significado especial a los personajes, como por ejemplo, el cabello de Mérida, que de acuerdo con los mismos creadores, es alusión del espíritu rebelde que la caracteriza⁶⁸; tampoco es fortuito que el arma preferida de la protagonista sea el arco, un arma que, a mi pensar, por el grado de precisión que implica dar en el objetivo, simboliza asertividad.

⁶⁷ Sn/autor, “Brave. Descubre a Mérida, la valiente guerrera de pixar”, Cinemanía, núm. 203, Suplemento especial, Agosto 2012, Madrid, España, Prisa, s/no. de p.

⁶⁸ *Ibíd.* s/no. de p.

En ese sentido, el Lórax es, según su intervención en los acontecimientos narrativos, la personificación de la consciencia, de la razón, lejos del misticismo y la metafísica que le rodean dentro del relato; fue El Una vez quien sencillamente decidió ignorarlo y de quien su interesada familia lo alejó.

Me he referido con anterioridad, como patrón estructural, al mensaje o reflexión con el que terminan ambos relatos, es decir, hacia el final nos encontramos con la opinión del personaje, en el caso de *Valiente*, o con el intertítulo, en el caso de *El Lórax*. Esto es lo que evidencia la intención ideológica, o persuasiva de las películas, es decir, hay un objetivo de comunicación.

Terminar la historia de este modo es, como lo dicen Gaudreault y Jost al hablar de las funciones del rótulo en el cine mudo, un intento por influir en el público lector, de sesgar la interpretación:

Con los rótulos, "...el filme adquiriría un valor ideológico que la imagen sola no podía vehicular. Efectivamente es ilusorio creer que las imágenes, por más que sean animadas, hablan por sí mismas; *muestran cosas, afirman*, pero no es fácil que lleven grabadas la opinión del que las ha producido. Gracias al rótulo, se puede influir en la recepción de un modo controlado y unívoco... un poco a la manera de los narradores balzaquianos, que nos dicen lo que hay que pensar de los acontecimientos que nos relatan."⁶⁹

⁶⁹ André Gaudreault, François Jost, op. cit. p. 76

Hay toda una historia y un argumento detrás del mensaje con el que terminan las películas, de modo que este mensaje o reflexión no tendría el mismo significado sin los acontecimientos que le anteceden. Es como si el relato mostrara lo que llevó a sus personajes, o a la historia en general, a tal o cual término o reflexión para convencernos de su opinión.

Entonces, en Valiente, Mérida aprendió que tenía el potencial para cambiar su destino, pero para ello fue necesario el choque con su madre y el consenso al que llegaron cuando finalmente se escucharon; la familia, particularmente su madre, tuvo un papel importante en la decisión de Mérida, quien ya había aceptado la vida recatada que Elinor le imponía. Es decir, hay una implicación familiar en el proyecto de vida personal que solo la comunicación y la tolerancia pueden mediar.

El en Lórax, fue Ted quien, rompiendo las filas de la hipnosis e informándose de lo acontecido, pudo mostrar a la gente de la ciudad el lado oscuro de su realidad, así pues, apenados, quizá porque fuera un joven quien los hiciera entrar en razón, deciden modificar su estilo de vida, reincorporando lo natural y, con ello, una nueva cultura en su ciudad. La reflexión con la que termina el relato por sí sola es muy general y puede dársele casi cualquier aplicabilidad, la narración conduce esa reflexión hacia el cuidado y protección del medio ambiente. Tal vez Greenville fue el nombre que adoptó la ciudad en semejante renovación.

En ambas películas hay un detonante que trae consigo la ruptura de un paradigma, en común, el cambio nace del reconocimiento de la caducidad de los valores y costumbres predominantes.

6. Conclusiones

A lo largo del trabajo de análisis pude identificar cinco aspectos que actúan a nivel de discurso a la conducción del objetivo de comunicación, es decir, en estos dos productos culturales hay una clara intención de persuasión, lo que Poloniato describe en el plano apelativo, donde la cuestión es discernir para qué se dice lo que se dice o, en este caso, para qué se cuenta lo que se cuenta.

Estos cinco aspectos o patrones estructurales ponen en evidencia una estrategia narrativa que sirve al objetivo de comunicación a la manera siguiente:

- Lo primero es adherir la atención del público lector al relato, hacer que se interesen en éste por medio de una interrogante cuya respuesta encontrarán en el devenir de la narración.
- El narrador elige contar la historia con el soporte de sus personajes, es decir, valiéndose de alguien que vivió la acción para darle credibilidad a la ficción, de manera que la focalización tiende a ir por momentos, de interna a cero.
- El relato pone de manifiesto dos tipos de actitudes, la del héroe, que alcanza su objetivo, y la de antagonista o, aquel personaje cuya elección lo lleva a una situación adversa o contrastante en comparación con la del protagonista, la primera actitud tiene una connotación positiva, la segunda una negativa. Así pues, el contraste sirve aquí para enfatizar la actitud positiva por encima de la negativa.

- En ambas narraciones, es utilizado el artificio de la palabra para conducir el relato al objetivo deseado, es decir, con el texto o la opinión del personaje se intenta aterrizar el objetivo de comunicación dada la pluralidad significativa de la imagen en movimiento, de la narración.

En la prensa, este procedimiento, que consiste en sesgar con el pie de foto la interpretación de las imágenes, es muy común. Con la palabra, la imagen adquiere un valor ideológico:

La imagen, sometida a la palabra, se instrumentaliza (desde la credibilidad que, a pesar de todo, aun mantiene) como mensaje que “debe” auxiliar al texto en su incapacidad, al menos aparente, para convencer al lector de que lo que se dice es cierto.⁷⁰

La palabra ayuda, del mismo modo que en la prensa, al discurso audiovisual a reducir su ambigüedad y a traducir por lo tanto, la intención del productor.

Gingrich argumenta que “en combinación, los medios de la palabra y la imagen aumentan la probabilidad de hacer una reconstrucción correcta.”⁷¹

Con todo, la frase o mensaje con el que terminan ambas narraciones se integra a una serie de proposiciones dispuestas a lo largo del discurso narrativo, es decir, forma parte de un todo, a partir del cual adquiere sentido. Al respecto, Barthes, a propósito de las primeras

⁷⁰ Javier Davara Borrego, Pablo López Raso, et al., óp. cit., p. 169

⁷¹ E. H. Gombrich, op. cit., p. 133

reflexiones sobre la teoría del relato, argumenta que toda unidad mínima de significado adquiere sentido dentro de un sistema de nivel superior, así por ejemplo, la palabra solo adquiere sentido integrada a la frase y la frase a su vez, al discurso.

Comprender un relato no es sólo seguir el desentrañarse de la historia, es también reconocer “estadios”, proyectar los encadenamientos horizontales del “hilo” narrativo sobre un eje implícitamente vertical; leer (escuchar) un relato, no es solo pasar de una palabra a otra, es también pasar de un nivel a otro.⁷²

El relato habla a través de los acontecimientos narrativos, es como si a través de la caracterización personificara o representara cierta conducta, situación o fenómeno social y pusiera esos símbolos a jugar, de manera que la incidencia entre uno y otro terminará por construir un significado que trasciende a la narración.

Es a través de la construcción y manipulación de las formas simbólicas que los productores de significado reconstruyen y reinterpretan, con sus variantes y reglas, el mundo social del que forman parte.

Es justamente la posesión de una mente simbólica lo que hace del hombre un animal superior:

La genialidad del hombre, lo que le hace sustancialmente superior a cualquier otro animal, es la posesión de una mente simbólica que

⁷² Roland Barthes, et al., *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, sexta reimpresión, 2004, p. 11

tiene la capacidad de referirse a un mundo imaginario mediante símbolos que él mismo designa.⁷³

Sobre la interpretación, Thompson apunta que “cuando los analistas sociales buscan interpretar una forma simbólica lo que hacen es interpretar un objeto que puede ser una interpretación en sí, y que ya pudo haber sido interpretado por los sujetos que constituyen el campo-objeto del cual es parte la forma simbólica. Los analistas ofrecen la interpretación de una interpretación, reinterpretan un campo preinterpretado...”⁷⁴

Mi interpretación, acerca del aspecto referencia de las formas simbólicas, es solo una aproximación a la interpretación que los productores de significado hacen sobre la particularidad de los fenómenos que tratan y, como tal, está abierta al debate. No me he referido a la contextualización sociohistórica de las formas simbólicas porque mi interés se centró en el análisis del discurso audiovisual y la manera en la que éste moviliza significado simbólico. El estudio de este nivel de investigación aportaría las bases para la interpretación de las relaciones de poder que el discurso de la narración ayuda a mantener, es decir, hablar propiamente de ideología.

A mi parecer, la configuración del relato cinematográfico debe mucho al objetivo de comunicación, por lo menos, así lo constaté en estos dos productos culturales.

⁷³ Javier Davara Borrego, Pablo López Raso, et al., op. cit., p. 186

⁷⁴ John B. Thompson, op. cit. p. 399-400

No es que el cine sea *ex profeso* un instrumento para ideologizar a las masas, aunque haya tenido ese uso en algún momento histórico de la humanidad. Por otro lado, está el cine cuya configuración tiende a explorar, y exaltar más las cualidades expresivas y aquel cuya mercantilización ofrece menos una experiencia estética.

Sobre el objetivo de comunicación, me parece legítimo y, de hecho importante, llamar a la consciencia a través del cine sobre fenómenos que aquejan de alguna manera la sociedad de la que forman parte los productores de significado.

Yo creo que el relato en general, por sus características como producto cultural, tiene el potencial para persuadir al espectador. La manera en que la red audiovisual teje el discurso narrativo es sustancialmente diferente a la de cualquier otro relato, al menos, pienso que gracias a su carácter polifónico, tiene una mayor incidencia sobre la vida del público lector.

...las películas, en cuanto discursos públicos de la comunicación de masas insertos en el nuevo espacio público, constituyen un lugar de propuesta de representaciones culturales e imaginarios sociales, que conforman en última instancia la realidad cotidiana y la memoria colectiva.⁷⁵

Más allá del mero entretenimiento estos productos juegan un papel importante en el modo en el que concebimos la realidad de la que

⁷⁵ Trenzado Romero, Manuel (2000, p.48) citado en, J.M. Rios, A. Matas & E.R Gómez. "Estudio sobre la frecuencia del consumo de cine en estudiantes universitarios hispanoamericanos" [en línea], Málaga, España, *Pixel-Bit. Revista de Medios y Educación*. Núm. 45. Julio 2014. Dirección URL: <http://dx.doi.org/10.12795/pixelbit.2014.i45.13>

somos parte porque enriquecen o aportan valor, en algún sentido, a nuestra cosmovisión.

Bibliografía

- Ahumada Barajas, Rafael. *T.V. Su influencia en la percepción de la realidad social*, UNAM/M.A. México, Porrúa, 2007.
- Aumont, Jaques, Marie M., Et. al., *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Barker, Chris, *Televisión, globalización e identidades culturales*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Barthes, Roland, et al., *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 6ª reimpresión, 2004.
- Canet, Fernando, Prósper Josep. *Narrativa audiovisual. Estrategias y recursos*. Madrid, Síntesis, 2009.
- Davara Borrego, Javier, López Raso Pablo, et al., *España en portada. Análisis de las primeras páginas de los diarios nacionales y su influencia en la sociedad*, Madrid, Fragua, 2004.
- Gaudreault, André, Jost François. *El relato cinematográfico*. México Paidós, 1990.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. España, Lumen, 1989.
- Gimete-Welsh H., Adrián. *Del signo al discurso. Dimensiones de la poética, la política y la plástica*. México, Porrúa, 2005.
- Gombrich, E. H. *La imagen y el ojo*, Madrid, Debate, 2000.
- Grijelmo, Álex. *La seducción de las palabras*, Madrid, Taurus, 2000.
- McDonald, D., “Masscult y Midcult”, en *La industria de la cultura*, Madrid, Alberto Corazón, 1969.

- McQuail, Denis. *Sociología de los medios masivos de la comunicación*, Buenos Aires, Paidós, 1972.
- Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Neira Piñeiro, Ma. Del Rosario. *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Madrid, Arco, 2003.
- Platón, *Diálogos. IV. República*, Madrid, España, Gredos, 1988.
- Poloniato, Alicia. *Cine y comunicación*. México, Trillas, 4ª reimpresión 1988.
- Ramírez, Sergio. *El viejo arte de mentir*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Rios, J.M., Matas, A. & Gómez, E.R., “Estudio sobre la frecuencia del consumo de cine en estudiantes universitarios hispanoamericanos” [en línea], Málaga, España, *Píxel-Bit. Revista de Medios y Educación*. Núm. 45. Julio 2014. Dirección URL: <http://dx.doi.org/10.12795/pixelbit.2014.i45.13>
- Sn/autor, “Brave. Descubre a Mérida, la valiente guerrera de pixar”, *Cinemanía*, número 203, Suplemento especial, Agosto 2012, Madrid, España, Prisa.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. “Sobre la verdad en las artes”, en: *Arte, sociedad, ideología*, número 2, agosto-septiembre de 1977, México.
- Thompson, John B., *Ideología y cultura moderna*, México, UAM, 2ª edición, 1998.

Ficha técnica de filmes

Valiente



Director:

Mark Andrews, Brenda Chapman

Productores:

Pixar Animation Studios, Walt Disney Pictures

Guionistas:

Brenda Chapman, Irene Mecchi

Actores:

Robbie Coltrane, Billy Connolly, Emma Thompson,
Kelly Macdonald, Craig Ferguson, Kevin McKidd.

Título Original:

Brave

Género:

Aventura, Animación, Familiar

Duración:

95 min.

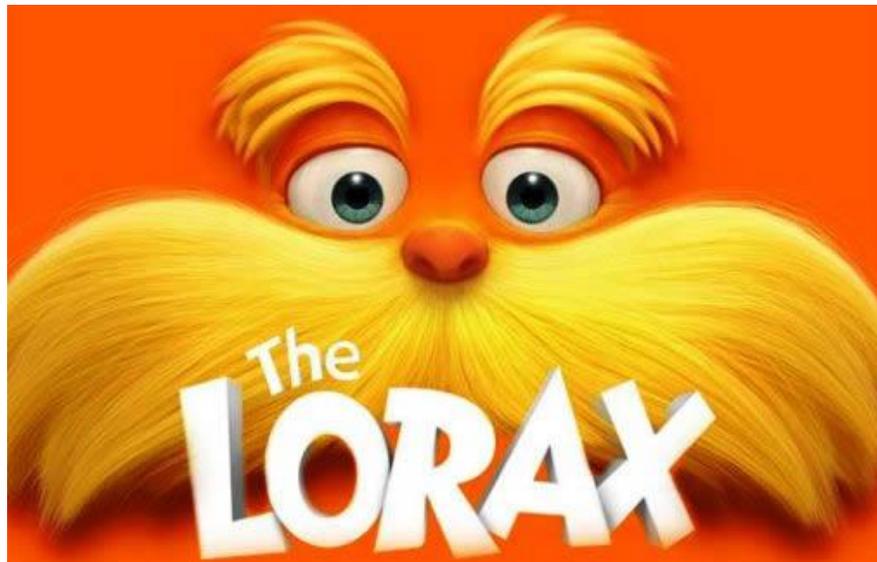
País:

Estados Unidos

Año:

2012

El Lórax, en busca de la tréfila perdida



Director:

Chris Renaud, Ken Daurio y Cinco Paul.

Productor:

Chris Meledandri

Guionistas:

Ken Daurio

Cinco Paul

(Historia: Dr. Seuss)

Actores:

Zac Efron, Taylor Swift, Betty White, Ed Helms, Danny DeVito, Rob Riggle, Dee Bradley Baker, Sherry Lynn, Marina Sirtis, Jenny Slate

Título Original:

Dr. Seuss' The Lorax

Género:

Familiar, Animación, Fantástico

Duración:

94 min.

País:

Estados Unidos

Año:

2012