

NARRADOR FÍLMICO Y AUTOFICCIÓN

Nuevas posibilidades del punto de vista

FRANCISCO JAVIER GÓMEZ-TARÍN (fgomez@com.uji.es)
AGUSTÍN RUBIO-ALCOVER (rubioa@com.uji.es)
UNIVERSITAT JAUME I. DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN.
CASTELLÓN (ESPAÑA)

Resumen:

En el pasado congreso sobre *Metaficción* (Dijon, 2012), apuntábamos cómo la herencia proveniente de la teoría literaria fue asumida por la teoría fílmica con pocas matizaciones y encontraba cada vez más problemas para su aplicación práctica en los análisis de los discursos audiovisuales. Allí incorporábamos una reformulación del concepto *punto de vista*, suma y expresión del sentido que engloba, incardina y gobierna los diferentes recursos expresivos y narrativos que posibilitan la construcción de los discursos audiovisuales. Dentro de ellas, aparecía la posibilidad del narrador autodiegético.

Las etiquetas para una enunciación audiovisual en primera persona se han multiplicado: cine-yo, relato autobiográfico, diario filmado, film-ensayo, incluso carta filmada... en su inmensa mayoría, abordajes desde una óptica pseudo-documental (rémora del carácter de verdad que impregna el género), mucho más asequible en esta época de las cámaras digitales. Pero la contaminación con la ficción, el metraje encontrado o el *fake*, a lo que se suma la autofilmación (tanto de sí mismo como desde sí hacia el mundo), nos hace pensar en el privilegio de la ficción, en el seno de la cual un protagonista-enunciador adquiere el estatuto de narrador autodiegético que construye un discurso autoficcional.

El objetivo de esta comunicación es profundizar en la categoría previamente considerada de un narrador autodiegético en la ficción audiovisual

para determinar, basándose en el análisis fílmico aplicado, posibles tipologías o entidades discursivas y las jerarquías a establecer entre ellas.

Palabras clave: Narrativa audiovisual, Autoficción, Narradores, Teoría Fílmica, Análisis fílmico.

Introducción.

En el pasado congreso celebrado en Dijon, en el año 2012, sobre *Metaficción* apuntábamos el hecho de que la herencia proveniente de la teoría literaria fue asumida en su día por la teoría fílmica con pocas matizaciones y que, en consecuencia, encontraba cada vez más problemas para su aplicación en los análisis de los discursos audiovisuales. Tal práctica no se ha agotado y sigue en muchos casos reproduciéndose por la riqueza teórica que mantiene la teoría literaria, más asentada y profunda que la fílmica. En aquel texto incorporábamos una reformulación del concepto *punto de vista*, suma y expresión del sentido, que engloba, incardina y gobierna los diferentes recursos expresivos y narrativos que posibilitan la construcción de los discursos audiovisuales. Los términos ocularización/auricularización, focalización y las posiciones enunciativas de los diversos narradores se relacionaban en una dimensión específica de lo que considerábamos punto de vista en el discurso audiovisual, imposible de ligar a cada uno de los parámetros señalados por separado, pero sí vinculable a su conjunto entendido como un todo. Un gráfico, a modo de esquema, establecía las diferentes combinaciones. Dentro de ellas, aparecía la posibilidad del *narrador autodiegético* que aquí nos va a ocupar.

El esquema relativo a las instancias narradoras, era este:

Meganarrador (siempre presente y en la cima de la jerarquía, ya que controla todo el discurso):

- **Oculto** → Transparencia enunciativa.
- **Manifiesto:**

- *Mediante procesos significantes* → Quebra la transparencia a través de su desvelamiento mediante marcas enunciativas en el significante más o menos manifiestas.
 - *Con desvelamiento del dispositivo.* Siempre gradual.
 - *Sin desvelamiento del dispositivo.* Siempre gradual.
- *Como instancia narradora:*
 - *Rótulos* → Informaciones e índices.
 - *Voces* (enunciación delegada): **MATERIALIZACIÓN**
 - *Over* (narrador no personaje).
 - *Off* (narrador autor, sólo en casos extremos).
 - *Narradores* (enunciación delegada):
PERSONALIZACIÓN
 - *De primer nivel* (gestión del relato marco global que se dirige al espectador o a un narratario externo al mismo):
 - *Homodiegéticos*, si son personajes en la historia que cuentan.
 - *Heterodiegéticos*, si no son personajes en la historia que cuentan.
 - *De segundo a n nivel* (gestión de subrelatos que se dirigen a narratarios explícitos o hipotéticos pero internos):
 - *Homodiegéticos*, si son personajes en la historia que cuentan.
 - *Heterodiegéticos*, si no son personajes en la historia que cuentan.

Y este era el gráfico global sobre el punto de vista incluyendo todos los parámetros:

				Punto de vista				
Meganarrador				Focalización	Ocularización	Enunciación	ORIGEN	FRUICIÓN
	Oculto			Omnisciente	Omnisciente	No marcada: transparencia	Naturalizado	Cerrado
	Manifiesto							
		Procesos significantes		Combinable	Combinable	Marcada: extrañamiento	Marcado gradual	Abierto gradual
		Instancia narradora						Según nivel
			Rótulos	Combinable	Combinable	Marcada: informaciones / índices	Marcado limitado	Abierto limitado
			Materialización					
			Voz over	Omnisciente	Omnisciente	Marcada: delegada heterodiegética	Marcado naturalizado	Abierto limitado
			Voz off	Interna Gradual	Omnisciente	Marcada: delegada hasta autodiegética	Marcado ilimitado	Abierto gradual
			Personalización					Según marcas
			Primer nivel					
			Homodiegético	Interna				
					Interna	Marcada: subjetiva	Marcado limitado	Abierto limitado
					Omnisciente	Marcada: omnisciente gradual	Marcado naturalizado	Abierto limitado
			Heterodiegético	Interna	Omnisciente	Marcada: omnisciente gradual	Marcado naturalizado	Abierto limitado
			Segundo a n nivel					Según marcas
			Homodiegético	Interna				
					Interna	Marcada: subjetiva	Marcado limitado	Abierto limitado
					Omnisciente	Marcada: omnisciente gradual	Marcado naturalizado	Abierto limitado
			Heterodiegético	Interna	Omnisciente	Marcada: omnisciente gradual	Marcado naturalizado	Abierto limitado

Tales esquemas son fruto de diversos textos publicados previamente (Gómez-Tarín, 2008; 2009; 2010; 2011a, y 2011b)

No entraremos aquí a argumentar las diferentes posibilidades, toda vez que tal aspecto ya ha sido desarrollado en otro lugar, pero sí consideramos de mucho interés la especificidad que se produce cuando el ente enunciador es juicio y parte del enunciado, es decir, cuando dice de sí mismo ser quien posee la capacidad autoral: se define con la etiqueta “YO” (siempre con matices).

Para abordar tal complejidad añadida necesitamos reflexionar sobre la concepción literaria y establecer una comparación con la audiovisual, partiendo para ello de una base que entendemos poco discutible (o, al menos, fácil de acordar como un mínimo común denominador), la de que el autor –en su discurso– se sitúa ante el mundo, de forma simultánea, desde diversas perspectivas convergentes (entiéndase el término “autor” con todas las salvaguardas, puesto que en el audiovisual no es sino un “alias” del equipo que produce el texto, y nunca un ente físico individual):

- 1) *Perspectiva ideológica*: su concepción y/o propuesta de mundo sobre el que intervenir mediante juicios de valor que son habilitados por las diversas direcciones de sentido inscritas en el texto. Esta actividad lleva consigo un posicionamiento ético, moral, social y político. Implica tanto reflexionar sobre el contexto como actuar sobre él en su transformación, y tal posicionamiento hace eco en el *mundo real*.
- 2) *Perspectiva audio-iconográfica*: su percepción audiovisual del mundo en que se desarrolla el relato, de los requerimientos profílmicos y de los recursos expresivos y narrativos con los cuales será viable la edificación de un *mundo posible* que refleje la posición cognitiva del autor y construya el necesario efecto verdad que requiere al menos la verosimilitud del discurso para que la *suspensión de la incredulidad* sea factible. Se trata de un proceso de credibilidad en la puesta en escena asimilable, desde la posición autoral, a lo que habitualmente designamos como *mirada*, al menos en un primer nivel de relación texto-contexto.
- 3) *Perspectiva enunciativa*: su actuación sobre los mecanismos de enunciación que pueda garantizar la transmisión de códigos y direcciones de sentido en la generación de un *mundo proyectado* que

necesariamente tendrá que ser interpretado por el espectador al ponerlo en relación con su propio bagaje de conocimientos, cultura e idiosincrasia. Dentro de este posicionamiento podríamos hablar de una *perspectiva autoral* si concluimos que los niveles de enunciación pueden ser graduales en su desvelamiento y, en consecuencia, la relación autor-discurso-espectador debe tener una gestión muy específica fruto de la relación dialéctica entre las partes implicadas. Esta perspectiva desvela dos polos del discurso: el del etiquetado como “autor”, en origen, y el del etiquetado como “lector” (espectador), en destino.

Como puede deducirse de todo lo anterior, la inscripción del autor en el discurso, como tal, reviste características muy específicas y poco habituales. De hecho, el propio concepto de autor debe ser relegado a un segundo término cuando nos situamos en el territorio del audiovisual, ya que el autor, en el seno de la obra, es lo que denominaremos, en términos de André Gaudreault, el *meganarrador*, único gestor posible desde una perspectiva teórica, toda vez que un autor individual es poco menos que utópico. De ahí una de las grandes diferencias con el texto escrito.

Para dejar este concepto claro desde el primer momento, tomemos el ejemplo de *Annie Hall* (Woody Allen, 1977). El propio director nos habla como espectadores y se define a sí mismo como YO; sin embargo, interpreta un personaje que poco tiene que ver con él mismo, salvo su imagen pública, aunque incluya en su concepción sus fobias y filias. De esta forma, el Woody Allen actor interpreta a un personaje narrador (de primer nivel, homodiegético) que cuenta una historia de ficción con la que Woody Allen persona, como ser de carne y hueso, no debe ser identificado. Se trata, pues, de una enunciación delegada y el ente conceptual que gestiona ese discurso, aunque lo etiquetemos como Woody Allen autor, es, en realidad, todo el equipo responsable del film, de ahí que lo identifiquemos más apropiadamente como *meganarrador*. Otra cosa muy distinta es que el propio Woody Allen esté asumiendo este tipo de representación para proyectar a través de ella las tres perspectivas antes mencionadas que caracterizan todo discurso. Esto, para

algunos autores, puede considerarse una *autoficción*. Sin embargo, el desarrollo de la obra del propio Allen pone de relieve que la realidad es más compleja y rica en posibilidades: la estrategia que ha seguido este cineasta en los últimos años, en que "su personaje" –¿cabría decir "el estereotipo sobre Woody Allen", o "la ficción idealizada de Woody Allen"?– ya no es verosímil que lo interprete él, por razones de edad, pasa por ceder el testigo para que lo desempeñen actores que imitan sus característicos titubeos neuróticos, como Kenneth Branagh en *Celebrity* (1998), Jason Biggs en *Todo lo demás* (*Anything Else*, 2003), Will Ferrell en *Melinda y Melinda* (*Melinda & Melinda*, 2004), o Larry David en *Si la cosa funciona* (*Whatever Works*, 2009). El efecto tiene interés, porque la comparación entre el referente "real" u original (*modelo*, en términos de Lejeune) y la réplica constituye uno de los argumentos de las películas en sí, produce un cierto distanciamiento y, a la vez, alimenta implícitamente una mixtificación, a saber: que aquel Woody Allen era "el auténtico" -o, a la inversa: demuestra por la vía de la superación del referente que ése era también producto de una representación.

Por otro lado, resulta no menos evidente que, como mínimo desde hace una década, el auge de modalidades como el documental en primera persona y el falso documental ha dado lugar a un aluvión de productos, adscribibles en una tipología que podría catalogarse como de híbridos de segunda generación, en los cuales la presencia corpórea ante la cámara de la voz narradora funciona, a la vez, como un reclamo y como una invitación a no perder de vista en ningún momento el factor de deformación consustancial que conlleva la ficción. Véanse al respecto los panfletos reportajísticos de Morgan Spurlock - *Super Size Me* (2004), sobre la comida basura; *Where in the World Is Osama Bin Laden* (2008), sobre la búsqueda hasta entonces infructuosa del mayor enemigo declarado de los Estados Unidos; *La historia más grande jamás vendida* (*The Greatest Movie Ever Sold*, 2001), sobre el *product placement*– de la autoparodia-*verité* *La historia completa de mis fracasos sexuales* (*A Complete History of My Sexual Failures*, Chris Waitt, 2008), o, en fin, de los tan celebrados films protagonizados por el cómico Sacha Baron Coen *Borat* (*Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of*

Kazakhstan, Larry Charles, 2006), *Brüno* (Larry Charles, 2009) y *El dictador* (*The Dictator*, Larry Charles, 2012), cien por cien ficticios, pero enteramente fundados en la burla de los modos del documental al uso con personaje-pseudoautor inscrito en la representación.

Así pues, nosotros seremos prudentes al adjudicar etiquetas y promover cierto tipo de calificativos porque, caso contrario, podríamos llegar a la conclusión de que todos los discursos audiovisuales son autoficcionales, lo cual, evidentemente, no sería de recibo ni abarcable desde un punto de vista teórico.

Las etiquetas para una enunciación audiovisual en primera persona se han multiplicado: cine-yo, relato autobiográfico, diario filmado, film-ensayo, incluso carta filmada... en su inmensa mayoría, abordajes desde una óptica pseudo-documental (rémora del carácter de verdad que impregna el género), mucho más asequible en esta época de las cámaras digitales. Pero la contaminación con la ficción, el metraje encontrado o el *fake*, a lo que se suma la autofilmación (tanto de sí mismo como desde sí hacia el mundo), nos hace pensar en el privilegio de la ficción, en el seno de la cual un protagonista-enunciador adquiere el estatuto de narrador autodiegético que construye un discurso autoficcional. Pretendemos, pues, profundizar en la categoría previamente considerada de un narrador autodiegético en la ficción audiovisual para determinar, basándonos en el análisis fílmico aplicado, posibles tipologías o entidades discursivas y las jerarquías a establecer entre ellas.

Ciertamente, en el esquema previo de narradores que hemos reproducido, no aparece el narrador autodiegético sino como voz y esto requiere una matización o, si se prefiere, una incorporación-ampliación. El hecho de que aparezca como voz *off* es porque normalmente (quizás no en el ciento por ciento de los casos, pero sí en su inmensa mayoría) formará parte del relato y se etiquetará como YO en el seno del mismo. Una incorporación, pues, pertinente sería expandir el nivel gráfico establecido y redefinir esa sección de esta forma:

Meganarrador

- [...]
- **Manifiesto:**
 - [...]
 - *Como instancia narradora:*
 - *Rótulos* → Informaciones e índices.
 - *Voces:* **MATERIALIZACIÓN**
 - *Over* (narrador no personaje: enunciación delegada extradiegética)
 - *Off* (narrador autor, gradual: enunciación directa, intradiegética)
 - *Presencia física* (narrador autor y personaje: autodiegético)

MATERIALIZACIÓN Y PERSONALIZACIÓN

El presente texto pretende ocuparse de la reflexión sobre este último parámetro, plasmado en esta introducción como hipótesis de partida. Lógicamente, la propuesta sobre el punto de vista también habrá de sufrir modificaciones al incorporar estas matizaciones, siempre y cuando su rentabilidad sea considerada suficiente y validable a través de los textos que se revisen aquí y los que en el futuro puedan ser tratados.

La matriz literaria autobiográfica.

En su libro, hoy en día establecido como referente indiscutible, *Le pacte autobiographique*, Philippe Lejeune abre una serie de estimulantes vetas. Define la autobiografía como “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia cuando pone el acento en torno a su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad”¹ (1975: 14) y hace, acto seguido, aclaraciones en torno a lo que cada uno de los ítems de tal definición comporta: la forma lingüística, el sujeto del texto, el posicionamiento

¹ “Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité”. La traducción es nuestra, y así en adelante, si no se expresa lo contrario.

del autor, la identidad del narrador y del personaje principal y la perspectiva retrospectiva del relato. Tales condiciones aparecen todas ellas en la concepción que el autor plantea sobre la autobiografía, pero, a su vez, se relacionan entre sí para constituir otros tipos de relato con mayor o menor cercanía al autobiográfico: las memorias, las biografías, las novelas personalizadas, los poemas autobiográficos, los diarios íntimos, o los autorretratos y/o ensayos. En todos los casos, la aparición de un “YO” que se autoidentifica, es de máxima relevancia, lo cual no implica siempre la primera persona gramatical.

Más adelante (1975: 18) establece un cuadro relacional de estas características:

Persona	YO	TU	EL
Identidad Narrador = Personaje principal	Autobiografía clásica (autodiegético)	Autobiografía en segunda persona	Autobiografía en tercera persona
Narrador ≠ Personaje principal	Biografía en primera persona (relato de testigo) (homodiegético)	Biografía dirigida al modelo	Biografía clásica (heterodiegético)

Sin embargo, la ficción puede incorporar aspectos autobiográficos, lo que el autor califica como novelas autobiográficas, en las que se suma la identidad a la semejanza, y que define como (1975: 25):

... todos los textos de ficción en los que el lector pueda tener razones para suponer, sobre la base de similitudes que cree adivinar, que hay identidad entre el autor y el *personaje*, en tanto el autor ha escogido negar tal identidad, o al menos no afirmarla. Definida así, la novela autobiográfica engloba tanto los relatos personales (identidad de narrador y personaje) como los impersonales (personajes designados en tercera persona); se define en términos de contenido. A diferencia de la autobiografía, tiene *grados*. El parecido supuesto por el lector puede ir desde un “aire de familia” *borroso* entre el personaje y el autor, hasta

la casi transparencia que hace decir que es “la viva imagen” [...] La autobiografía no comporta grados: es todo o nada”.²

Más adelante, a consecuencia de los mecanismos textuales de identificación, Lejeune relaciona el nombre con el personaje e indica (1975: 28) que

- 1) el personaje puede tener un nombre diferente al del autor;
- 2) el personaje puede no tener nombre alguno; y
- 3) el personaje puede tener el mismo nombre que el autor.

El pacto que en cada caso se establece es el de la narración novelada, el de la ausencia (habrá que ver qué tipo de relato en cada caso) y el autobiográfico, respectivamente. Como es evidente, este tipo de reflexión da un juego muy relativo y ni siquiera sería extrapolable al audiovisual (o con muchos matices) Para disipar los problemas que surgen entre la biografía y la autobiografía, introduce el concepto de *modelo*.³

Un nuevo tipo de pacto se establece con la ficción: “Se invita al lector a leer las novelas no solamente como *ficciones* que remiten a una verdad de la “naturaleza humana”, sino también como *fantasías* reveladoras de un individuo. Llamaré a esta forma indirecta del pacto autobiográfico el *pacto fantasmático*”.⁴

² “Tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu’il croit deviner, qu’il y a identité de l’auteur et du *personnage*, alors que l’auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l’affirmer. Ainsi défini, le roman autobiographique englobe aussi bien des récits personnels (identité du narrateur et du personnage) que des récits “impersonnels” (personnages désignés à la troisième personne); il se définit au niveau de son contenu. A la différence de l’autobiographie, il comporte des *degrés*. La “ressemblance” supposée par le lecteur peut aller d’un “air de famille” flou entre le personnage et l’auteur, jusqu’à la quasi-transparence qui fait dire que c’est lui “tout craché” [...] L’autobiographie, elle, ne comporte pas de degrés: c’est tout ou rien”.

³ “Par “modèle”, j’entends le réel auquel l’énoncé prétend *ressembler*. Comment un texte peut-il “ressembler” à une vie, c’est une question que les biographes se posent rarement et qu’ils supposent toujours résolue implicitement. La “ressemblance” peut se situer à deux niveaux: sur le mode négatif –et au niveau des éléments du récit-, intervient le critère de l’*exactitude*; sur le mode positif –et au niveau de la totalité du récit-, intervient ce que nous appellerons la *fidélité*. L’exactitude concerne l’*information*, la fidélité la *signification*. Que la signification ne puisse être produite que par les techniques du récit et par l’intervention d’un système d’explication impliquant l’idéologie de l’historien n’empêche pas le biographe de la concevoir comme étant sur le même plan que l’exactitude, en rapport de ressemblance avec la réalité extra-textuelle à laquelle tout le texte renvoie” (1975: 37).

⁴ “Le lecteur est ainsi invité à lire les romans non seulement comme des *ficciones* renvoyant à une vérité de la “nature humaine”, mais aussi comme des *fantasmes* révélateurs d’un individu. J’appellerai cette forma indirecte du pacte autobiographique le *pacte fantasmatique*” (1975: 42).

Estas aportaciones de Lejeune tienen indudable interés, pero, incluso como él mismo dice, su trasvase al audiovisual es problemático: “Elizabeth W. Bruss va a esclarecer [aquí hay un evidente fallo de traducción, pero preferimos dejar la cita tal como se ha publicado en nuestro idioma] esta precariedad del sujeto autobiográfico al mostrar que la autobiografía es imposible en el cine. Toma una a una las características del acto autobiográfico escrito (valor de verdad: el enunciado dado como verificable; valor de acto: la enunciación reveladora del sujeto; valor de identidad: fusión de la enunciación y del enunciado) para establecer que el cine es incapaz de ofrecer el equivalente” (Lejeune, 2008: 18).

El esquema AUTOR = NARRADOR = PERSONAJE (protagonista) define para Lejeune el pacto autobiográfico que se establece entre autor y lector, y está en la base de un posicionamiento que relaciona unívocamente autor con autobiografía difícilmente sostenible en el territorio del audiovisual.

El “yo” narrador y el “yo” autor.

Hemos traído a colación la referencia a Lejeune porque su aportación sobre los textos autobiográficos se relaciona directamente con el tema de la *autoficción*, sobre todo teniendo en cuenta que el *pacto fantasmático* abre el universo de la presencia del YO a materiales ficcionales cada vez más alejados del supuesto *pacto autobiográfico*. Sin embargo, como estudiosos de textos audiovisuales, nos parece pertinente formularnos una pregunta muy concreta: ¿tiene interés real si el discurso al que nos enfrentamos es autobiográfico o no? Es más, ¿por qué hacer lecturas que identifiquen autor con personaje protagonista cuando la voluntad autoral es el ocultamiento? Flaubert decía “Enma Bovary, c’est moi” (Enma Bovary, soy yo) porque a través de su personaje se expresaba él y su visión de mundo (la triple perspectiva antes comentada), pero no parece oportuno conceder a su relato el valor de autodiegético (evidentemente, Flaubert no era Enma Bovary, salvo metafóricamente o, si se prefiere, como licencia poética).

Laia Quílez (2008: 89) define la *autoficción* como el “conjunto de obras que se caracterizan por presentarse como ficción y a la par esconderse bajo la

máscara de la autobiografía”. Dejemos, de momento, aparcada esta definición e intentemos acceder por otros medios al concepto.

Hay una equivalencia clara entre la captura de una toma cinematográfica y el relato autobiográfico: en ambos casos, el ente enunciador (nos empeñamos en no denominarlo “autor”, como puede comprobarse) decide aquello que quiere mostrar y, en consecuencia, deja fuera del plano / relato aquello que desea ocultar. Por lo tanto, hay una elección y el establecimiento de un determinado punto de vista que muestra y niega a un mismo tiempo. De ahí que sea oportuna la interesante reflexión que hace Laia Quílez (2008: 88) sobre Paul De Man:

Recurriendo a la prosopopeya, concretamente a la acepción que la define como aquella figura retórica que consiste en hacer hablar a personas muertas y ausentes, el teórico deconstruccionista tildó al género autobiográfico de inevitablemente ficticio, en tanto que su mecanismo de funcionamiento consistía, según él, en dar voz a lo informe, a lo sin rostro, que quedaba, en su invocación, doblemente desfigurado. De esta forma, Paul De Man se encontró en la autobiografía con la presencia de dos sujetos, ambos intercambiables y disímiles: uno -el YO presente- que hilvana el discurso y que opera como máscara, y otro -el YO pasado- que se presenta como un vacío velado y al mismo tiempo colmado, aunque infructuosamente, por ese otro yo que dice.

Desde tal perspectiva, el peso de la ficción se hace mucho más evidente. Intuimos con claridad, situados en el territorio del audiovisual, que de las tres condiciones fijadas por Lejeune para el acto autobiográfico comienza a desvanecerse, o al menos se agrieta, una de ellas. Así, el *valor de verdad* del enunciado es una pura entelequia, toda vez que, como hemos visto, se dan elecciones de carácter formal y también de carácter enunciativo como consecuencia del triple posicionamiento ante el mundo del ente enunciador. Podemos entender como válidos el *valor de acto* y el *valor de identidad*, pero estos no tienen por qué establecer un pacto autobiográfico. Su gestión nos

conduce de forma mucho más directa a un mecanismo autoficcional que precisará para su resolución discursiva de un componente autodiegético.

Si regresamos sobre nuestra propuesta relacional para el audiovisual orientada a determinar el establecimiento del *punto de vista*, veremos que solamente hay dos fórmulas mediante las que el *meganarrador* establece su rango en el texto: o se oculta (transparencia enunciativa) o se manifiesta (huella autoral). En este segundo caso, bien lo hace a través de marcas explícitas en el significante (un procedimiento gradual) o bien como instancia narradora. Y esto es lo que más nos importa para establecer de qué hablamos cuando decimos *autoficción*. Podrá observarse que la manifestación como instancia narradora, con independencia de los rótulos, siempre evidentes, únicamente nos proporciona dos caminos: el del propio ente enunciator o la delegación en otros narradores de primer o segundo nivel. En el segundo caso, el *meganarrador*, en la cima de la jerarquía, controla todos los recursos pero los delega; en el primer caso, es una voz (*over* u *off*) que, en el caso de que se acompañe con su presencia física, o bien nos indique claramente su inscripción en la representación como *sí mismo*, nos permitirá hablar de un relato autodiegético.

Por lo tanto, consideraremos un relato autodiegético aquel en que el ente enunciator (asimilado a autor) se materialice físicamente, sin aparecer como enunciación delegada, sea cual sea el grado de su vinculación, con la condición de que el flujo discursivo esté focalizado en él. Y, en consecuencia, la *autoficción* no será otra cosa que la representación diegetizada de una historia vinculada a tal procedimiento enunciator. Así pues, “el conjunto de obras que se caracterizan por presentarse como ficción y a la par esconderse bajo la máscara de la autobiografía” puede ser una definición coherente, pero sigue insistiendo en el concepto de autobiografía y, desde nuestro punto de vista, esto resulta irrelevante, toda vez que pueden conseguirse los mismos objetivos por otros medios, siempre y cuando tengamos en cuenta la necesidad de estimar de forma gradual todos estos aspectos (no será igual la ficción plena que la no-ficción, o modo de realización documental). Y, por supuesto, la

voluntad autobiográfica puede ser un objetivo tan válido como cualquier otro y encajaría de lleno en nuestra propuesta.

El esquema AUTOR = NARRADOR = PERSONAJE expresa con claridad la esencia del relato autodiegético, que, por extensión, en el territorio del discurso de ficción, será siempre *autoficcional*. Pero, si quebramos el signo en un nuevo esquema AUTOR # NARRADOR = PERSONAJE, podremos encontrarnos ante un relato *autoficcional*, pero nunca autodiegético porque este solamente podrá ser aquel en el que la presencia física del autor se constate explícitamente.

Voluntad y texto.

Intentando aplicar los parámetros expuestos, haremos a continuación un recorrido por materiales que pueden aportarnos luz y revelar errores en nuestro planteamiento. Vimos antes fugazmente el ejemplo del film de Woody Allen en el que éste aparece físicamente pero es, en realidad, una enunciación delegada (en tanto narrador de primer nivel). Otras figuras similares nos permiten descartar que se trate de casos de narradores autodiegéticos, con independencia de que digan o no de sí mismos que son “el autor”: en *La ronda* (*La ronde*, Max Ophüls, 1950) un personaje inicia el relato diciendo de sí mismo que es el autor, que todo lo puede, pero no lo es, ya que se trata de una personalización (de nuevo enunciación delegada) interpretada por un actor, más tarde presente también en otros roles dentro del relato. Alfred Hitchcock aparecía fugazmente en sus films, fuera como viandante, figurante o cualquier otra figura en el seno de la diégesis, pero se mostraba como ente puramente decorativo, a nivel de juego privado, sin valor autodiegético alguno. Queremos decir con esto que ni la voz “YO”, ni el reconocimiento físico, son elementos suficientes para hablar de enunciación autodiegética: un personaje que guía el relato como narrador, diga lo que diga, no tiene la condición de “autor”. Con esto descartamos de plano todas esas películas que comienzan con una voz de algún personaje que dice al espectador que va a contar su historia: son narradores de primer o de segundo nivel, homo o heterodiegéticos, pero no

tienen la categoría que permite asentar una relación biunívoca con el *meganarrador*.

¿Y si se da esa relación biunívoca? En tal caso podremos hablar de *relato autodiegético* y/o de *autoficción* en muy distintos niveles (el matiz “y/o”, como veremos, no es banal), cuyo más alto grado de vinculación será el relato autobiográfico con valor de verdad. Resulta evidente que un discurso audiovisual generado con recursos tecnológicos que puede gestionar una sola persona, si se somete a su absoluto control como YO que dice ser el autor, pero también como YO que filma, que monta, que finaliza el producto, tiene el más alto grado de identidad AUTOR = NARRADOR = PROTAGONISTA. Este es el límite relacional del vínculo directo y pleno. De hecho,

... hacia finales de la década de 1980 el documental comienza a exhibir una constante vocación por alterar los rasgos de la enunciación que hasta entonces había practicado y así operar una nueva transformación en los pactos de representación y de comunicación que regían las citadas relaciones entre los tres ejes. La primera persona, identificada con la voz del cineasta, irrumpe para quedarse definitivamente y convivir con otras estrategias, y encuentra así, además, un diálogo o espacio de convergencia con las prácticas del cine experimental y de las vanguardias artísticas que habían hecho del diario fílmico, el autorretrato y otras formas de inscripción autobiográficas un lugar privilegiado de autoexpresión. Sin embargo, a diferencia de aquellas, el documental explora la inscripción del yo con una constante tensión en la interpretación entre el objeto y el sujeto, sosteniendo la naturaleza intersubjetiva y universalista de su discurso que el pacto autobiográfico establecido por otros ejercicios no prioriza (Ortega, 2008: 65).

En otros textos hemos defendido la necesidad de huir de la dualidad documental – ficción, sobre todo si al primero se le otorga un valor de verdad que cada día pierde más por la hibridación permanente que se da en nuestra sociedad tecnologizada y por la facilidad de acceso a los diferentes medios y soportes. Preferimos hablar de métodos de trabajo diferenciados; ahí sí habría

un método de trabajo documental (tomamos en préstamo la terminología de Gauthier).

Tenemos, pues, un primer nivel de identificación plena del YO que narra con el autor que se produce, sobre todo, cuando el relato es en primera persona y todos los recursos son controlados por ese mismo ente enunciador. El diario audiovisual, el cine familiar, pero también las reutilizaciones de materiales o remontajes, el metraje encontrado, etc., formarían parte de una serie de discursos que se producen desde la introspección, desde la mirada sobre sí mismos y el entorno más próximo de los autores. La carga autobiográfica vendrá determinada por el nivel de presencia del pasado, pudiendo perfectamente adquirir tonos poéticos. La *mirada* del realizador es, en estos casos, la esencia del texto, pero esa mirada oscila en un amplio marco que va desde sí mismo hasta el contexto más inmediato, sin dejar de ser íntima. Las diferencias más patentes estarían en el nivel de participación / intervención del autor con el contexto; así, desde la mirada interior de David Perlov, Alan Berliner, Naomi Kawase o Alain Cavalier, se puede llegar hasta la claramente intervencionista del antecitado Morgan Spurlock, Michael Moore, Ross McElwee o Agnès Varda, pasando por la viajera de Johan Van der Keuken. En todos estos casos nos movemos en el territorio de la no-ficción (expresión injusta pero no tan problemática como la de “documental”) Dejamos para un poco más tarde la disparidad de miradas que nos ofrece *Tarnation*, el texto de Jonathan Caouette.

En todos los casos relacionados en el párrafo anterior, el autor-narrador-personaje utiliza el método de trabajo documental, no sin un contenido que difícilmente podemos dejar de calificar de exhibicionista, pero lo que aquí nos parece más importante es indagar en el concepto de *autoficción*, mucho más ambiguo y difícil de determinar.

Sabemos que todo ente enunciador pretende imbuir su discurso de una visión de mundo, sea para reflexionar, informar, intervenir, promover reacciones o simplemente para comunicar. Esto es común a todas las producciones audiovisuales. Cuando el propio autor se inscribe en la historia con su presencia física, asumiendo la enunciación directa (no delegada) y el

formato es el de la ficción o, cuando menos, la nebulosa frontera entre ficción y no-ficción, estamos en condiciones de calificar el texto como *autoficción*. Algunos autores amplían este marco para señalar que la autoficción se produce cuando el relato se relaciona directamente con el autor aunque éste se oculte o directamente se niegue en el mismo (los ejemplos que señalan van desde Woody Allen, de nuevo, hasta Ingmar Bergman, pasando por François Truffaut) Algo similar ocurre cuando un determinado autor construye un personaje que actúa en su obra como *alter ego*. Este criterio nos parece aceptable con la condición de que separemos el concepto de *autoficción* del de *narración autodiegética*, aunque, en esencia, consideramos que la confusión se produce porque el término autobiográfico sigue influyendo en las definiciones.

Partiendo de esa “tierra de nadie” entre ficción y no-ficción, el cine de Stephen Dwoskin es un buen ejemplo de mirada introspectiva pero con capacidad de utilizar la puesta en escena (y la puesta en film) para construir un universo diegético personal e integrarse en él, como ocurre en *Behindert* (1974). Mercedes Álvarez, en *El cielo gira* (2005), transmite en primera persona sensaciones sobre el ambiente rural de su niñez y la transformación que ha sufrido con el tiempo, pero imbrica este apartado con aspecto documental en el seno de una alegoría creativa (el pintor ciego) que, no desvinculándola de la realidad, usa estratégicamente para construir un relato de mayor envergadura ya en el límite ficcional; la presencia de su voz es la manifestación del YO que, por otro lado, no aparece físicamente en la imagen, y este también es un tema interesante cuando hablamos de esa combinación autor-narrador-personaje. Dando un paso más en esta cadena de niveles autodiegéticos, Nanni Moretti juega abiertamente con la duda entre el YO-YO y el YO-OTRO, incluso, en ocasiones, con la suplantación de su entidad nominal por otra, la de su *alter ego* Michelle Apicella; en este caso, la adjudicación del valor autodiegético queda en manos de la cultura espectral porque solamente con el conocimiento físico del realizador es posible dotarle de él, pero, sin embargo, no habría ningún obstáculo para calificarlo de *autoficción*.

Tanto en el caso de Stephen Dwoskin como en el de Mercedes Álvarez como en el de Nanni Moretti, el dispositivo cinematográfico es limitado, pero

requiere algo más que su propia persona para la ejecución de los proyectos. Es por eso que la equiparación autor – narrador – personaje no puede ser total y debemos proceder a delimitarla. En lugar de autor, hablamos de *meganarrador*, (poco importa si lo queremos denominar *autor implícito* o *ente enunciador*) y la intervención autodiegética se producirá cuando físicamente podamos adjudicar al narrador la corporeidad del realizador (que no autor en sentido pleno) o bien su voz, como en el caso de *El cielo gira*, siempre y cuando a esta la consideremos *off*, es decir, con presencia efectiva en el fuera de campo (no ver, no implica no estar). O, en el caso extremo, un *alter ego* que se reviste de todas sus funciones.

En el extremo de estas posibilidades autodiegéticas podemos encontrar autores – narradores que no hablan en principio de sí sino que directamente, utilizando herramientas propias del dispositivo fílmico, reflexionan sobre el mundo, sobre el cine o sobre sí mismos desde una perspectiva metadiscursiva. El paradigma sería Jean-Luc Godard con títulos como *Histoire(s) du cinema* (1998) o *JLG / JLG Autoportrait de décembre* (1994) En este caso, el exhibicionismo propio de la autobiografía queda aparcado por la práctica de una interpelación sobre las visiones de mundo. Incluso su *Lettre à Freddy Buache* (1982) constituye un magnífico ejemplo de voz autodiegética (e imagen parcial) que fluye en un discurso dirigido a un TÚ personalizado que llega al espectador, en última instancia, como eco público de un relato privado y personal.

Godard introduce en estos films un YO manifiesto, pero hay otros realizadores que someten a una quiebra también metadiscursiva su envite añadiendo funcionalidades de otro signo. Kim Ki-duk despliega en *Arirang* (2011), después de tres años de silencio, una reflexión sobre un momento crítico de su vida como creador cinematográfico, asumiendo tres roles en el seno de su relato a modo de diálogo íntimo no sin cierto tufillo pedante. Este último caso propone al espectador un YO múltiple, a modo de desglose, en el que la relación entre los personajes se produce como un YO-TÚ que no deja en ningún momento de ser un YO introspectivo.

En este terreno de la metadiscursividad, *5 cámaras rotas* (*5 Broken Cameras*, Emad Burnat y Guy Davidi, 2011) supone una importante apuesta por la inmersión en la realidad más inmediata, vinculada a la vida personal de quien filma (Emad Burnat, también personaje en el film) en los territorios palestinos ocupados por Israel; incluso con permiso de periodista, la filmación es una y otra vez bloqueada, cuando no reprimida, y a lo largo de varios años las cinco cámaras son testigos de la historia (personal y social), con prisión y tortura, a la par que dramas familiares (las roturas de las cámaras pautan un momento de crisis física). El montaje nos permite pensar en una representación de corte autoficcional pero la realidad se impone con una huella indeleble sobre la imagen para dar un resultado que es claramente autodiegético, pero no ficcional, al que se suma la reflexión sobre el propio hecho de filmar.

En *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003) es innegable la formulación autodiegética; sin embargo, el personaje se relaciona con el espectador en la mayor parte del film mediante el uso de la tercera persona, como viendo desde fuera lo que a él mismo (y a su madre, auténtico hilo conductor) le sucede, fruto de la enfermedad mental que arrastran uno y otro. El pasado llega a través de imágenes de cine familiar que se manipulan con *ralentí* o aceleraciones, incluso virados y efectos de montaje. Las imágenes proceden de films familiares y de fotografías. Hasta avanzado el film no sabemos el nombre del protagonista, que nos es informado por una conversación telefónica y no por una inclusión en voz *over* u *off* (que la hay, muy breve, en algún momento). La tercera persona se radicaliza, además, mediante el uso de rótulos asépticos, no formulados desde un YO narrador. Nos encontramos, pues, ante otro caso extremo en el que el autor –que esta vez sí controla todo el dispositivo– no aspira a narrar, a contar una historia, sino a acumular datos y materiales con valor íntimo para despojarse de sus condicionamientos y mirarse a sí mismo a través de una hibridación absoluta de elementos que actúan en paralelo (y simultáneo) con el caos que gobierna su propia vida. Los calificativos de ficción o no-ficción tienen poco valor en estos niveles.

El modo de trabajo documental tampoco condiciona el producto resultante hasta el punto que no pueda darse una construcción de carácter

ficcional. Lo vemos en *La isla donde duerme la edad de oro* (Isabelle Dierckx, 2005), mezcla de reportaje en primera persona con aportaciones autobiográficas e incluso puestas en escena surrealistas, en homenaje a la película de Buñuel, que se conectan a la perfección con la visión de mundo de la autora, presente en el film tanto a través de su voz como físicamente. Este sería un caso mucho más explícito que otros de autoficción puesto que el mundo personal se contamina –a modo de máscara, se camufla– por la construcción ficcional.

En nuestro criterio, pues, esta serie de productos híbridos se acerca mucho más al estatuto de la *autoficción* que la identificación plena autor – narrador – personaje, más propia de formatos no ficcionales. Un buen ejemplo de ello es el film *Relámpago sobre el agua* (*Lightning Over Water / Nick's Movie*, Wim Wenders & Nicholas Ray, 1980) en el que tanto Wenders como Ray se interpretan a sí mismos, viven una experiencia que es real (incluso con la presencia de la muerte), y se mantienen en un entorno ficcional: la película que se rueda. Es este un caso evidente de narrador autodiegético (Wenders) en el interior de una ficción que pone en escena un hecho que realmente acontece.

Al representar (diegetizar) aspectos de la vida de una persona (el autor) o de su posición ante el mundo (su ideología y visión del entorno) mediante un soporte ficcional, no solamente tendremos acercamientos graduales en cuanto al nivel de implicación autodiegética sino que los mismos relatos apuntarán a cuestiones parciales o limitadas, llegando en algunos casos a renunciar a la materialización explícita del ente enunciador y a camuflarlo como otro tipo de narrador. Este camuflaje, en el fondo, no nos preocupa a nuestros efectos toda vez que un narrador que no se manifiesta como tal, ni es deducible, no podrá asumir más responsabilidad que la de una enunciación delegada, sea de primer o de segundo nivel, en cuyo caso se aleja de la *autoficción* para mantenerse en el terreno exclusivo de la ficción.

De esta posibilidad, que podríamos denominar *autoficción simulada*, tenemos múltiples ejemplos. Algunas películas americanas y europeas han utilizado personajes reales para hacer reflexiones sobre el guión desde una

enunciación que finge ser la misma que le corresponde al ente enunciador, como *El ladrón de orquídeas* (*Adaptation*, Spike Jonze, 2002), *Synecdoche* (Charlie Kaufman, 2008), *Cinco condiciones* (*De fem benspaend, The Five Obstructions*, Lars von Trier & Jorgen Leth, 2003) o *Epidemic* (Lars von Trier, 1987). En nuestro criterio, son ficciones con un alto grado de relación entre el mundo real y el mundo representado pero sin identidad entre los personajes y aquellos a quienes representan. Otra cuestión a tener en cuenta, eso sí, es el grado de voluntad discursiva autoral que se vuelca por parte del ente enunciador en su relato a través de tales procedimientos.

Esto se puede observar con más claridad todavía si nos enfrentamos a títulos como *Persépolis* (Vincent Paronnaud & Marjane Satrapi, 2007), que representa las vivencias de la guionista y co-autora del film a través de animación y en clave claramente ficcional; o en el caso de *JCVD* (Mabrouk El Mechri, 2008), donde el personaje real, Jean-Claude Van Damme, tiene muy poco que ver con el representado salvo su físico: el juego consiste en que el espectador se vea sorprendido por un cambio en los esquemas que controla y que el film sistemáticamente va rompiendo. Hablar de *relato autodiegético* sería absurdo, toda vez que este requiere la materialización del autor como tal y siendo él mismo en todos los sentidos, pero el término *autoficción* tampoco resulta satisfactorio.

Una miniserie española, *¿Qué fue de Jorge Sanz?* (David Trueba, 2010) es otra prueba palpable de lo que podemos denominar *autoficción simulada*, puesto que Jorge Sanz es físicamente él y juega a la autoparodia, pero su entidad es ficcional en el seno de una historia que nada tiene que ver con su realidad cotidiana. Pero es que, además, la etiqueta adjudicada al autor es David Trueba y, por lo tanto, solamente su presencia hegemónica podría revertir este sentido y promover un relato autodiegético que, a todas luces, no hay.

Cabría una última pregunta: si el documental da soporte a la identidad autor – narrador – personaje, y los discursos híbridos pueden también dar cuenta de ello, pero cuando nos enfrentamos a la ficción nos damos de bruces con la *autoficción simulada* y, por lo tanto, con muchas dificultades para

discursos con narradores autodiegéticos, ¿dónde están las producciones de ficción que puedan encajarse en un esquema que realmente podamos denominar *autoficción*, con independencia de las que coinciden con el relato autodiegético, que ya lo son por propia definición?

En su estudio sobre la *autoficción* en la literatura, Vincent Colonna (1989) considera válida la posibilidad de que un autor prescinda de sus atributos identitarios (nombre, apariencia física), sociales (profesión, entorno) o vivenciales (época, lugar) para transmitir su perspectiva a través de entidades delegadas que actuarían como *alter egos* o bien como receptáculos de su propia identidad y con las que podría compartir aspectos parciales con mayor o menor similitud (el nombre, por ejemplo, sería uno de los más determinantes). Mediante esta práctica de ocultación o enmascaramiento el autor volcaría aspectos biográficos, que aparecerían por semejanza, e incluso elementos de orden imaginario o fantástico vinculados de pleno a su concepción de mundo y a sus pulsiones.

Haciéndose eco de las tesis de Colonna, Luz Elena Herrera Zamudio, en su tesis doctoral (2007) orientada a trasponer los parámetros literarios al universo fílmico, redefine las posibilidades para establecer diversos formatos de la *autoficción*, como son el biográfico, el especular o el fantástico, muy en línea con las propuestas de Colonna, y hace un análisis de diversos textos cinematográficos que se pueden orientar desde tal perspectiva.

En ambos casos el límite entre el *relato autodiegético* y la *autoficción* resulta poco definido (probablemente tal nivel de claridad no solamente sea imposible sino que ni siquiera sea deseable) y esto abre una línea de debate que puede ser muy enriquecedora. Para situarnos en ese límite, concluiremos con lo que en nuestro criterio sí pueden considerarse *autoficciones* pero no *relatos autodiegéticos*, y, a la inversa, qué en la *autoficción* puede considerarse *autodiegético*.

Descartaremos, de hecho, que las películas de François Truffaut con el actor Jean-Pierre Léaud sean *relatos autodiegéticos* e incluso que sean *autoficciones*, aunque ahí precisamente habría un límite teórico que debatir. Sin embargo, pese a la utilización de un personaje interpuesto (Marcello

Mastroianni) que asume el rol diegético de Federico Fellini, en *Ocho y medio* (*Otto e mezzo*, 1963) sí podemos hablar de *autoficción*, al igual que acontece en *F for Fake* (Orson Welles, 1973), donde sí es el propio Welles quien interpreta en un nivel que es autodiegético pero que constantemente ficcionaliza. Jean Eustache, en *La maman et la putain* (1973) se “derrama” prácticamente en el interior de sus intérpretes provocando una confusión realidad-ficción de carácter extremo que no nos permite hablar de una entidad autodiegética pero sí de *autoficción* por la vía de la representación/ semejanza. Otro tanto acontece con algunas películas de Ingmar Bergman muy relacionadas con su mundo personal (*Fanny y Alexander*, 1982; *Saraband*, 2003), e incluso a nivel de diálogo entre realizadores (*Infiel*, Liv Ullmann, 2000); en estos casos, la utilización de un actor *alter ego* encaja perfectamente con el estatuto de la *autoficción*. El límite entre una construcción ficcional ajena al mundo íntimo de un realizador y la que fluye directamente de tal vivencia personal tiene muy pocas posibilidades de ser establecido (¿una intuición espectral?, ¿unas declaraciones del autor?), como nos sucede ante el visionado de *The Day He Arrives* (*Bukchonbanghyang*, Hong Sang-soo, 2011).

Finalmente, un texto autocalificado como documental, *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), se problematiza en extremo cuando reflexionamos sobre la entidad enunciativa que se designa a sí misma. Al inicio del film, un personaje femenino, que será posteriormente el propio hilo conductor, se etiqueta a sí mismo: “soy actriz e interpreto en esta película a Albertina Carri”. ¿Qué operación se pretende llevar a cabo con esta autodesignación? Es evidente que el espectador podría perfectamente presenciar el film en su totalidad adjudicando a esa actriz la autoría, ya que todo indica que ella es Albertina Carri; a nivel perceptivo, nos hubiéramos encontrado ante un relato autodiegético de carácter documental. De ahí que el mecanismo establecido sea rentable discursivamente.

Precisamente el hecho de introducir un “personaje ficcional” (una actriz) para asumir el rol de Albertina Carri (por cierto, de forma inestable, ya que en las secuencias en blanco y negro la propia Albertina toma el protagonismo), la inclusión de escenas con muñecos de *Playmobil* (justo al inicio, representando

un prado-granja que conecta de inmediato con otro prado-granja real, y reiteradamente a lo largo del metraje) y la mostración permanente del dispositivo fílmico (incluso con la lectura del acta de negación de subvención que intenta condicionar el tipo de relato que se considera más adecuado), permite que la lectura se establezca en dos niveles, siendo el jerárquicamente más importante el hecho mismo de la filmación de una película, cuya esencia es mucho más ficcional que la sucesión de entrevistas y relatos de testigos, aparcados en un segundo nivel. La propia Albertina Carri (representada por la actriz) se somete a la explicación de los acontecimientos. La voz de la Albertina Carri autodiegética oscila abiertamente entre el *off* (las menos de las veces) y el *out* (reflexiones que acompañan al propio devenir del proceso de filmación). En ocasiones, se llegan a leer partes del guión. Albertina Carri –ente autodiegético– se *muestra* y *mira* a un tiempo.

Rizando el rizo, *Stories We Tell* (Sarah Polley, 2012) cruza la metadiscursividad (película que se filma y se muestra como tal, mediante las mostración del dispositivo), la representación ficcional (reconstrucción con actores de los momentos autobiográficos) y el contenido autobiográfico propiamente dicho (nivel autodiegético) para narrar una historia que es propia y es al mismo tiempo ampliable a su entorno, ya que cada personaje construye su propia parte del guión y reflexiona sobre los resultados, pese a que la última palabra sea la de la directora. Al igual que acontece en *Los Rubios*, en el personaje de Albertina Carri, solamente al ver los títulos finales el espectador comprende que ha asistido a una reconstrucción con actores, aunque las películas familiares se ven y sienten como tales (ejercicio brillante que propicia la actual tecnología) Pero esto no implica que el nivel autodiegético se quiebre, ya que la historia sí se evidencia como real (descubrimiento y certificación en 2007 de la paternidad externa, sospechada, pero no evidenciada) Es decir, Sarah Polley edifica una representación en la que es una parte importante pero que, sobre todo, gira en torno a su madre difunta, su padre (Michael) y un amante de su madre (Harry, padre biológico) Cada personaje se responsabiliza de su parte del relato y lo hace fluir de diferente forma: unas veces como entrevista, otras mediante voz en *off*, siendo el más significativo el caso de

Michael, que conduce, cual un narrador de primer nivel homodiegético, el grueso de la narración verbal combinando entrevistas con voz grabada en estudio que narra en tercera persona. Al final, cada personaje analiza el propio film y sus intereses, desparramando cual abanico los diferentes puntos de vista.

Una duda final nos asalta: ¿a qué se debe el auge de esta variante narrativa actual que parece intentar ir más allá de la presencia del YO para acumular en los relatos audiovisuales tanto la ficción, como el documento, como la metadiscursividad, en una suma en ocasiones caótica cuyos resultados son unas veces brillantes y otras evidentemente débiles e incluso incoherentes? ¿Por qué la aparición de tales discursos especialmente en Iberoamérica? No podemos aquí dar respuesta, pero consideramos es un debate digno de continuar y profundizar.

Conclusiones.

Como puede deducirse, es muy amplio el camino por recorrer. Hemos visto que se dan tres niveles, siempre graduales e intercambiables, en las relaciones AUTOR – NARRADOR – PERSONAJE:

- NIVEL 1: identificación plena = control absoluto de los medios / no ficción.
 - Mirada interior.
 - Relación con el contexto: desde observación a intervención.
- NIVEL 2: identificación parcial (gradual) = medios controlados por la producción / ficción y no-ficción.
 - Voz.
 - Presencia.
 - *Alter ego*.
 - Relatos en segunda persona (muy escasos, pero factibles)
- NIVEL 3: identificación negada o camuflada.
 - Relatos en tercera persona.

Si admitimos estas posibilidades, el cuadro resultante sobre el establecimiento del punto de vista, también debe modificarse ampliándose, aunque, de momento, nos situemos en el plano de la conjetura. Así, una posible nueva formulación del aspecto parcial aquí desarrollado, sería esta:

Materialización		Focalización	Ocularización	Enunciación	Punto de vista		
					ORIGEN	FRUICIÓN	
	Voz over	Omnisciente	Omnisciente	Marcada: delegada heterodiegética	Marcado naturalizado	Abierto limitado	Según marcas
	Voz off	Interna Gradual	Omnisciente	Marcada: delegada hasta autodiegética	Marcado ilimitado	Abierto gradual	Según marcas
	Presencia física	Interna	Combinable	Marcada: autodiegética	Marcado ilimitado	Abierto gradual	Según marcas

Los avances tecnológicos van a propiciar en los próximos tiempos discursos cada vez más híbridos y personalizados. Habida cuenta de ello, deberemos abrir la mente a nuevas posibilidades y, sobre todo, a estudios cada vez más sistemáticos. El presente texto pretende únicamente ser una aproximación elemental a un universo cada vez más complejo e insalvable.

BIBLIOGRAFÍA

COLONNA, VINCENT, *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, Thèse, Doctorat de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, 1989. (consultada el 31 de julio de 2013).

<http://tel.archivesouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>

GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, "Saber y mirar. Propuesta de reformulación de los conceptos de focalización y ocularización en los discursos audiovisuales", en *Actas del Congreso Internacional Fundacional de la Asociación Española de investigación de la Comunicación (AE-IC)*, Santiago de Compostela, Edición en CD-ROM, 2008.

GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, "Quién narra en un film? Herencias teóricas, jerarquías e hibridaciones varias", en *Actas del VI Sopcom / IV Congreso Ibero de Comunicación*, Lisboa, Universidade Lusofona, 2009 (pgs. 3487 – 3504).

GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido*, Valencia, Shangri-la Ediciones, 2010.

- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, “Enunciación fílmica: algunas notas sobre el punto de vista de los narradores”, en GARCÍA GARCÍA, FRANCISCO Y RAJAS, MARIO (EDTS.), *Estudios de Narrativa 1. Narrativas audiovisuales: el relato*, Madrid, Icono 14, 2011a.
- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y Narración*, Santander, Shangrila Ediciones, 2011b.
- HERRERA ZAMUDIO, LUZ ELENA, *La autoficción en el cine. Una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vincent Colonna*, Tesis doctoral. Madrid, Universidad Autónoma, 2007 (consultada el 31 de julio de 2013).
- LEJEUNE, PHILIPPE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, 1975.
- LEJEUNE, PHILIPPE, “Cine y autobiografía, problemas de vocabulario”, en MARTÍN GUTIÉRREZ, GREGORIO (ED.), *Cineastas frente al espejo*, Madrid, T & B Ediciones, 2008.
- MARTIN GUTIERREZ, GREGORIO (ED.), *Cineastas frente al espejo*, Madrid, T & B Editores, 2008.
- ORTEGA, MARÍA LUISA, “Las modulaciones del ‘yo’ en el documental contemporáneo”, en MARTÍN GUTIÉRREZ, GREGORIO (ED.), *Cineastas frente al espejo*, Madrid, T & B Ediciones, 2008.
- QUÍLEZ, LAIA, “Sutiles pretéritos. (post)memoria(s) y (auto)biografía(s) en el documental contemporáneo”, en MARTÍN GUTIÉRREZ, GREGORIO (ED.), *Cineastas frente al espejo*, Madrid, T & B Ediciones, 2008.