

POR UNA NARRATOLOGÍA TRANSMEDIAL*

FOR A TRANSMEDIAL NARRATOLOGY

Raphaël BARONI

Facultad de Letras

UNIVERSIDAD DE LAUSANA | Lausana, Suiza

Contacto: raphael.baroni@unil.ch

Resumen

En una época en que la narratología se abre camino más allá del límite de los estudios literarios, este artículo plantea la necesidad de mantener un enfoque comparado de los medios que permita, por un lado, reconsiderar nociones fundamentales como la del narrador, el punto de vista, la focalización y, por otro, comprender las especificidades de cada medio en su manera de encarnar relatos. El texto expone asimismo la importancia, mediante este análisis comparativo, de definir los elementos fundamentales de la narratividad, cualquiera que sea la sustancia que transmita el relato. Atendiendo al lugar que goza la forma narrativa en nuestra sociedad, el artículo apuesta, dentro de un horizonte interdisciplinario, por una mejor comprensión general de las formas y las funciones de las producciones narrativas.

Palabras clave: narratología; arte narrativo;
literatura comparada; intermedialidad;
transmedialidad

Abstract

At a time when narratology is making its way beyond the limits of literary studies, this article addresses the need to maintain a comparative approach to the media. This approach allows, on the one hand, to reconsider fundamental notions such as that of the narrator, the point of view, the focalization, and, on the other, to understand the specificities of each medium in its way of embodying stories. The text also exposes the importance, through this comparative analysis, of defining the fundamental elements of narrativity, whatever the substance that the story conveys. Considering the place enjoyed by the narrative form in our society, the article advocates, within an interdisciplinary horizon, for a better general understanding of the forms and functions of narrative productions.

Keywords: narratology; narrative art;
comparative literature; intermediality;
transmediality

* Traducción del artículo “Pour une naratologie transmédiiale”, publicado en el número 182 de la revista *Poétique* (enero 2017, pp. 155-175, <https://doi.org/10.3917/poeti.182.0155>), realizada por Cynthia Lerma Hernández

La historia de la narratología es paradójica. Su nacimiento se deriva de la conciencia temprana de que el horizonte de los estudios sobre narratividad rebasa el marco de la teoría literaria. Sin embargo, esta disciplina emergente se ha mantenido reticente por mucho tiempo a emanciparse de su perímetro de origen. De ello resulta que un cierto número de conceptos se haya fijado en definiciones que los vuelven difícilmente aplicables a formas no verbales. En una época en la que los grandes relatos de nuestra cultura se articulan en una extensa gama de soportes mediáticos, a menudo vinculados, en los cuales las narraciones del cómic, cinematográficas, televisuales o video lúdicas ocupan un lugar cada vez más central, se ha vuelto urgente desarrollar una teoría del relato capaz de abarcar toda esta diversidad. Pero esta ampliación no debe menoscabar una conciencia aguda sobre las restricciones que cada soporte, tanto por su materialidad como por su tradición histórica, imponen al mensaje narrativo. Si se observa más allá del fenómeno de la adaptabilidad de las historias, parece esencial volver a construir nuevos conceptos transversales lo suficientemente flexibles para adaptarse a cualquier medio, así como reflexionar sobre la manera específica en que cada uno de ellos se encarna mediáticamente.

La ambición transmedial de la narratología temática

En *Grammaire du Décameron*, Tzvetan Todorov reconoce que las estructuras generales que intenta identificar a partir de la ficción de Boccaccio constituyen los fundamentos de una gramática de los relatos que no es propia únicamente de los textos literarios, sino del conjunto de los medios capaces de contar una historia. De allí concluye que su trabajo no se inscribe en el perímetro de la teoría literaria, de la poética o de la lingüística, sino más bien en el de una disciplina emergente, hasta entonces desprovista de una etiqueta unificadora:

La narración es un fenómeno que aparece no sólo en literatura, sino en otros ámbitos que, de momento, dependen en cada caso de una disciplina diferente (cuentos populares, mitos, películas, sueños, etcétera). Nuestro empeño consistirá aquí en llegar a una teoría de la narración que pueda aplicarse a cada uno de estos ámbitos. En consecuencia este trabajo, más que de los estudios literarios, depende de una ciencia que no existe aún, la *narratología*, la ciencia del relato. (Todorov, 1969: 10)

La ambición transmedial de esta joven ciencia del relato era compartida por varios contemporáneos de Todorov, la cual se encontraba ya en ciernes mucho antes de haber sido bautizada. Vladimir Propp tuvo un rol decisivo al poner en evidencia, detrás de los contenidos manifiestos de un centenar de cuentos maravillosos, un número limitado de “esferas de acción” así como una secuencia invariable de “funciones”. En 1964, Claude Bremond afirma que lo que Propp logró identificar es una “capa de significación autónoma dotada de una estructura que puede aislarse en el conjunto del mensaje: el relato.”

Por consiguiente, todo tipo de mensaje narrativo, cualquiera sea el procedimiento de expresión empleado, depende de la misma aproximación a ese mismo nivel. Es necesario y suficiente que relate una historia. La estructura de esta última es independiente de las técnicas que se hacen cargo de ella. Se deja trasponer de una a otra sin perder ninguna de sus propiedades esenciales: el tema de un cuento puede servir de argumento para un ballet, el de una novela puede ser llevado a la escena o a la pantalla, se puede contar una película a quienes no la han visto. Lo que se lee son palabras, imágenes lo que se ve, gestos lo que se descifra, pero a través de ellos lo que se sigue es una historia; y puede ser la misma historia. (Bremond, 1964: 4)

En un artículo fundador para la teoría del relato, Roland Barthes (1966) afirmó, por su parte, que los relatos no se encuentran solamente en una “variedad prodigiosa de géneros” sino que se encarnan igualmente en “sustancias diferentes”, “como si toda materia le fuera buena al hombre para confiarle sus relatos”:

el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la *Santa Úrsula* de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación. (7)

En sus primeros años, la narratología parecía entonces haber sido hecha a medida para cubrir los objetos narrativos más diversos, entre los cuales los relatos encarnados en imágenes, fijas o móviles, habrían podido ocupar un lugar esencial, específicamente en una época en la que el verbo-centrismo de las instituciones académicas

comenzaba a agrietarse bajo el efecto del crecimiento en potencia de la cultura de las “tecno-imágenes” (Flusser, 2011), y en la que las industrias del divertimento comenzaban su proceso de convergencia mediática (Jenkins, 2014).

Sin embargo, en esta primera etapa centrada esencialmente en las estructuras de la historia contada (función de los personajes, tipología de los procesos, encadenamiento o enclave de acciones, etcétera), los efectos de la sustancia narrativa fueron desatendidos, como si se tratara únicamente de un parámetro accesorio, del cual se pudiera hacer abstracción siempre y cuando el interés se enfocara únicamente en el contenido del relato. Es al menos lo que postulaba Bremond cuando afirmaba que una historia podía ser trasladada a un medio de expresión a otro “sin perder sus propiedades esenciales”. Se observa, sin embargo, que las alteraciones de la *fábula* son prácticamente inevitables en el marco de las adaptaciones, lo que se explica por la interdependencia inevitable de la forma y el contenido. De manera trivial, dado que la duración de un espectáculo cinematográfico está limitada por restricciones culturales y técnicas, la adaptación de una novela implica, casi de manera inevitable, ciertos cortes. Las cosas hubieran podido evolucionar con el desarrollo de una teoría mucho más centrada en el relato como tal, es decir, en el *texto* o el *discurso narrativo*, pero, así como lo sugiere el anclaje literario o lingüístico de estos términos, se asistió más bien a una reducción del perímetro de la narratología, que se replegó a las únicas encarnaciones verbales de la narratividad.

Definición estrecha de la narratividad por la narratología modal

Marie-Laure Ryan (2012) afirma que, aunque los padres fundadores de la narratología reconocieron desde el principio la naturaleza trascendente del relato respecto al medio en que se transmite, por el contrario, el deseo de Barthes y de Bremond de llevar esta disciplina más allá del perímetro de los estudios literarios no fue realizado hasta muchos años después. En gran medida, este retardo se explica por el hecho de que la mayoría de los narratólogos han estado (y lo siguen todavía) vinculados a los departamentos de literatura, lo que los ha obligado a privilegiar objetos de estudio en consonancia con su medio institucional. Sin embargo, tal y como lo sugiere Ryan (2012), se puede atribuir una parte del problema al impacto del enfoque de Genette.

Bajo la influencia de Genette, la narratología se desarrolló como un proyecto casi exclusivamente dedicado a la ficción literaria. Los medios que representa-

ban el modo mimético, como el teatro y el cine, fueron ampliamente ignorados. Debido a la ausencia de un narrador, se les ha incluso negado la cualidad de relato, a pesar de la similitud de su contenido con las intrigas de la narración en modo diegético (Ryan: 2012: §8).¹

En efecto, Genette defendía una concepción estrecha del relato como *discurso narrativo*. Su insistencia en el *narrador* (como productor de este *discurso*) lo condujo a añadir a la pareja *relato/historia* —que derivaba del dualismo *fabula/tema* expuesto por Boris Tomachevski (1965: 263-307)— un tercer término: la *narración*.

Propongo, sin insistir en las razones, por lo demás evidentes, de la elección de los términos, llamar *historia* al significado o contenido narrativo (aun cuando dicho contenido resulte ser, en este caso, de poca densidad dramática o contenido de acontecimientos), *relato* propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo, y *narración* al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce. (Genette, 2007: 15)

Se puede observar claramente donde está el problema: un enfoque centrado en la *historia* no tiene evidentemente ninguna dificultad en hacer abstracción de lo que Bremond llamó “el procedimiento de expresión” o Barthes la “substancia”. Por el contrario, el relato tal y como lo concibe Genette es examinado, de entrada, a partir de su materialidad discursiva, lo que lo lleva a cuestionarse tanto por las relaciones entre el relato y la historia, que es el producto de éste, y el acto discursivo, que constituye el origen del relato. Para Genette convenía, por lo tanto, distinguir claramente dos narratologías; una *temática*, limitada al análisis de la historia (“el significado o el contenido narrativo”) y la otra *modal*, que examina el relato como *discurso* producido por una *instancia narrativa* (o un *narrador*).

Parece, por consiguiente, que habría lugar para dos narratologías: una temática, en sentido amplio (análisis de la historia o de los contenidos narrativos) y otra formal o, mejor dicho, modal, el análisis del relato como modo de “representación” de las historias, opuesto a los modos no narrativos como el dramático y, sin duda, otros ajenos a la literatura. Pero resulta que los análisis de contenido, gramáticas, lógicas y semióticas narrativas no han reivindicado hasta ahora el

1 N. T. Las traducciones de las citas en inglés se realizaron a partir de la propuesta de traducción en francés del autor del texto.

término de narratología, que sigue siendo, por tanto, propiedad (¿provisional?) exclusiva de los analistas del modo narrativo. Esta restricción me parece completamente legítima, porque la única especificidad de lo narrativo reside en su modo, no en su contenido, que muy bien puede acomodarse a una “representación” dramática, gráfica o de otro tipo. (Genette, 2007: 298)

De acuerdo con este pasaje del *Nuevo discurso del relato* (1998 [1983]), Genette afirma de esta manera que la “especificidad de lo narrativo” dependería del “modo” y no del “contenido” al que remite el relato. Se observa, sin embargo, que en “Discurso del relato” (1972), afirmaba, por el contrario, que el discurso es *narrativo* —que se diferencia, por ejemplo, del discurso filosófico— porque cuenta una *historia* y no porque éste sea proferido verbalmente por alguien. Es al menos lo que deja comprender el pasaje siguiente:

el relato, el discurso narrativo no puede ser tal sino en la medida en que cuenta una historia, sin lo cual no sería narrativo (como, digamos, la *Ética* de Spinoza), y en la medida en que alguien lo profiere, sin lo cual (como, por ejemplo, una colección de documentos arqueológicos) no sería en sí mismo un discurso. Como narrativo, vive de su relación con la historia que cuenta; como discurso, vive de su relación con la narración que lo profiere. (Genette, 2007: 17)

En este pasaje, el acto discursivo proferido por un narrador califica únicamente al relato como *discurso*, y no como *narrativo*, y podríamos concluir de ello, de igual manera que Todorov, Bremond o Barthes, que otras formas además de los *discursos* (en el sentido estricto del término) podrían también contar historias. En cualquier caso, en el marco de la narratología modal, tal y como la define Genette, y si nos atenemos a la definición estrecha del *relato* como *discurso narrativo*, éste sería entonces ajeno a los medios que responden al modo *mimético* o del *showing*.² Esta restricción se refleja claramente en el pasaje siguiente, en el que Genette examina la ilusión mimética que pueden producir los relatos verbales.

2 Ver Brüttsch (2017). André Gaudreault (1999) recuerda, sin embargo, que “la oposición que se ha establecido, desde Genette, entre la *mimesis* (la imitación) y la *diégesis* (el relato) es una operación que abre un resquicio en la teoría narratológica que, incluso el recurrir a los Antiguos no puede justificarse puesto que para Platón *mimesis* no es, al contrario de lo que se suele argumentar con frecuencia, una categoría opuesta a la *diégesis*, sino efectivamente una de las formas de ésta (24).

[E]l propio concepto de *showing*, como el de imitación o de representación narrativa (y, más aún, por su carácter ingenuamente visual), es perfectamente ilusorio: al contrario que la representación dramática, ningún relato puede “mostrar” ni “imitar” la historia que cuenta. Sólo puede contarla detallada, precisa, “viva”, y dar con ello más o menos la *ilusión de mimesis*, que es la sola mimesis narrativa, por la razón única y suficiente de que la narración, oral o escrita, es un hecho del lenguaje y el lenguaje significa sin imitar. (Genette, 2007: 166)

Al afirmar que ningún *relato* puede mostrar o imitar la historia que cuenta, y que la *narración* es necesariamente un hecho del lenguaje, Genette está excluyendo de hecho un vasto territorio que se ofrecía a la narratología modal de la cual estableció los fundamentos, es decir, los enfoques que no se conforman con describir la estructura de la historia, sino que buscan igualmente explicar *cómo* los eventos fueron *contados*. Sin embargo, es evidente que los relatos visuales o audiovisuales presentan la historia según un cierto *orden* y según una cierta *perspectiva*, así como lo demuestran de manera espectacular el flashback y la técnica de la cámara subjetiva en el cine (Jost, 1989). La narratología transmedial no podía entonces permanecer por mucho tiempo confinada dentro de los límites de un análisis temático, y esta ampliación se ha llevado a cabo claramente bajo el impulso de lo que se ha denominado las teorías de la enunciación fílmica.³

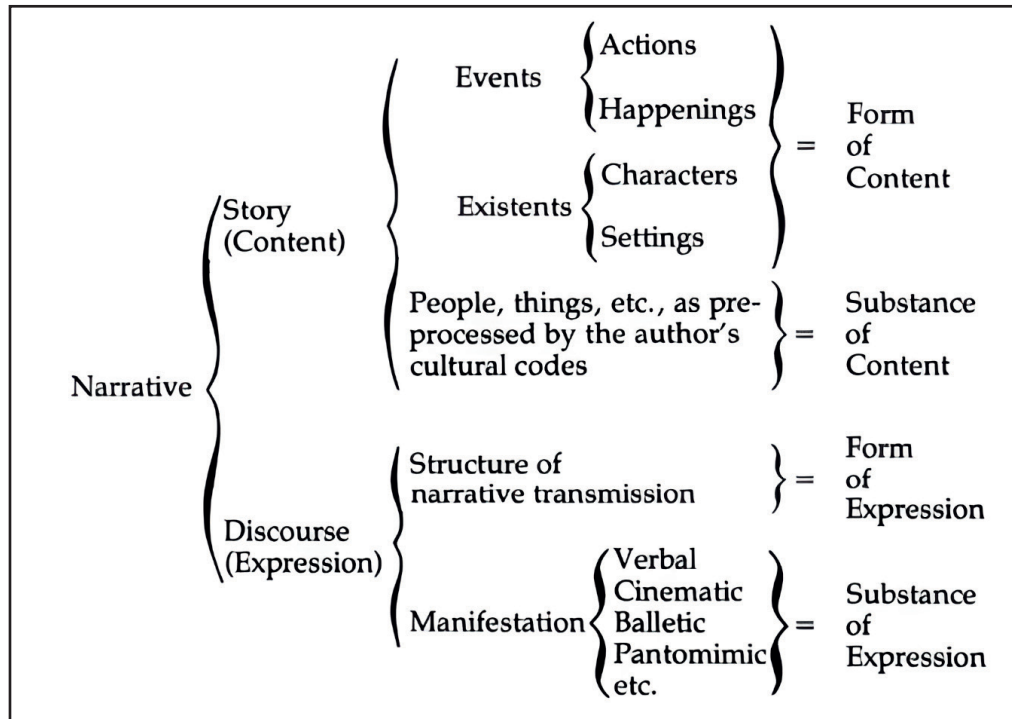
La estructura de la transmisión narrativa en los modos miméticos

Seymour Chatman ha sido un precursor en la ampliación del perímetro de la narratología modal aplicando la oposición entre “historia” y “discurso” al análisis de las ficciones cinematográficas, como lo muestra el esquema de la Figura 1, extraído de su obra *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. En este esquema se sugiere que los relatos no verbales comparten con las ficciones literarias no sólo su capacidad para construir una referencia a personajes, lugares o eventos —relativos al *contenido* o a la *historia*— sino, de igual manera, su capacidad para estructurar estos elementos —lo que remite a una forma de *discurso* o de *expresión*—. De este modo, como explica Chatman (1978), en efecto es teóricamente posible distinguir entre “la estructura de la transmisión narrativa”, de la cual dependen las diferentes figuras con-

3 Ver en particular Laffay (1947), Chatman (1978), Jost (1989; 1992), Châteauvert (1996), Boillat (2007).

Figura 1

El discurso y la historia según Chatman



Fuente: Chatman (1978: 26)

templadas por Genette, y la manifestación material de este “discurso”, que depende de una sustancia específica, que puede ser verbal, visual, mimo-gestual u otra:

El discurso narrativo, el “cómo”, [...] se subdivide en dos componentes, la forma narrativa misma, —la estructura de la transmisión narrativa— y su manifestación —su apariencia en un medium⁴ específico que lo materializa, que puede ser verbal, cinematográfico, danzado, musical, pantomímico, u otro—. La transmisión narrativa se refiere a la relación del tiempo de la historia en el tiempo del relato que cuenta esta historia, la fuente de autoridad relativa a esta historia: la voz narrativa, el punto de vista, etc. Naturalmente, el medium influye en la transmisión, pero es importante para la teoría distinguir cada una de ellas. (Chatman, 1978: 22)

4 De acuerdo con Stanley Cavell (1979), los estudios miméticos distinguen en general el *medium*, en cuanto que soporte material del mensaje, del *medio*, que remite a una forma cultural que implica automatismos que naturalizan las relaciones entre este soporte, un cierto tipo de signos y contenidos específicos. Ver Cavell (1979) y Baetens (2014).

Chatman justifica esta distinción apoyándose en Roman Ingarden, quien diferencia el *objeto real*, el que está concretamente encarnado por un medium específico, del *objeto estético*, que es aprehendido por el receptor a través de un proceso de asimilación perceptiva y de abstracción. De esto deriva que la trasferibilidad de los conceptos narratológicos no remita únicamente a la historia contada, sino, asimismo, en parte al menos, a esta “estructura de la transmisión narrativa” que no podría reducirse a la pura materialidad del soporte que lo encarna.

Es por esta razón que es posible comparar, por ejemplo, *Lolita* de Nabokov con la adaptación cinematográfica de Kubrick, sin restringir el análisis únicamente a la fidelidad de los eventos contados. Por un lado, se puede observar que la novela respeta más o menos el orden cronológico de la historia y que los hechos están contados desde el punto de vista subjetivo y retrospectivo del protagonista (que se expresa a través de una enunciación en primera persona utilizando tiempos verbales anclados en el pasado); por otro lado, la versión fílmica da inicio con una exposición *in media res* que remite a la escena final en la que el protagonista mata a su rival, antes de regresar el tiempo a través de un flashback; esta transición es garantizada por el *voice-over*⁵ del protagonista, que comunica las razones que lo condujeron a cometer este crimen. A la inversa, la versión fílmica de Adrian Lyne, que apareció treinta y cinco años después de la de Kubrick, decide seguir el orden de la novela, en una puesta en escena mucho más lineal, pero también más impersonal, ya que la voz del narrador desaparece. Se observa entonces, si nos atenemos a las únicas relaciones entre *relato* e *historia*, que la versión de Lyne es más fiel a la cronología de la obra literaria. Por el contrario, en el nivel de las relaciones entre la *narración* y el *relato*, el recurso al *voice-over* por Kubrick permite anclar la representación fílmica en la perspectiva subjetiva y retrospectiva del protagonista, lo que acerca esta versión a la novela de Nabokov.

5 En los estudios cinematográficos, el término “*voice-over*” se distingue del de “*voz en off*” que remite a una fuente sonora intradiegética situada fuera de campo —por oposición a la “*voz en in*” (Châteauvert, 1996; Boillat, 2007). Por consiguiente, la voz de un narrador intradiegético se vuelve “*over*” cuando las imágenes materializan su relato, y su discurso, por lo tanto, es inaudible para los personajes que figuran en pantalla. El caso en el que un personaje escuchara una voz “*over*” corresponde entonces a la metalepsis, tal y como se ejemplifica en el filme *Stranger than Fiction* (2006), de Marc Forster.

Los efectos del medium sobre la transmisión narrativa

Se observa que la comparación entre los medios se vuelve más interesante cuando dicha comparación pasa del nivel *temático* al nivel *modal*, en la medida en que la discusión ya no se limita a constatar la pretendida transferibilidad de la *fábula*, sino que incluye igualmente una reflexión sobre las equivalencias o los contrastes que existen entre las diferentes encarnaciones mediáticas de una misma historia, lo que hace resaltar el carácter indisoluble de la forma y del contenido.⁶ Chatman reconoce que el medium influye en la transmisión y, por consecuencia, que un cierto número de ajustes deben introducirse en la teoría modal, de la cual Genette estableció los fundamentos. De este modo, es mucho más fácil vincular el flashback cinematográfico con la *analepsis* verbal que comparar un relato literario contado por un narrador homodiegético con el uso ocasional del *voice-over* en el cine, ya que esta “voz” no es más que un atributo opcional de la representación fílmica. Asimismo, y por otra parte, hay que tener en cuenta la historia cultural de cada medio: en efecto, el recurso al *voice-over* empleado por Kubrick se explica más por el arraigo del relato dentro de la tradición del cine negro, del que toma prestado los códigos, que por la inquietud de reproducir la instancia narrativa de la novela de Nabokov.⁷

En un plano general, podríamos partir entonces de la hipótesis de que las relaciones entre *relato* e *historia* deberían ser menos dependientes de las características formales del medium que de los aspectos relativos a la *narración*, ya que es precisamente en relación con el *acto de contar* que Platón y más tarde Genette construyeron la oposición entre modo “diegético” y modo “mimético”. El teatro, el cine, el cómic (sin mencionar las pinturas, los vitrales o las fotografías) problematizan la categoría del *narrador* ya que estos medios *muestran* los hechos más que *contarlos*, por lo que vuelven opcional la mediación de una *voz*, incluso si técnicas específicas (el coro trágico, el *voice-over*, el recitativo, la leyenda en una imagen) pueden materializar

6 Por ejemplo, Jan Baetens (2016) mostró con entusiasmo cómo un análisis centrado en el “ritmo narrativo” permitía comparar una novela corta de Maupassant con su adaptación al cómic, al mismo tiempo que esclarecía los medios a través de los cuales Dino Battaglia, al apoyarse en un estilo gráfico personal, logró producir una equivalencia en este nivel.

7 Tal y como lo explica Cristelle Maury (2010): “Un crimen es cometido por un criminal no profesional, Humbert, que explica en un relato en *voice-over* las circunstancias que lo condujeron a matar. Es un escenario que se ha retomado en numerosas películas del cine negro: *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944), *The Postman Always Rings Twice* (Tay Garnette, 1946), *Criss Cross* (Robert Siodmak, 1949), *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947), entre los más célebres” (§1). Sobre la historia de la voz over, ver Boillat (2007).

a veces un texto o un discurso en la representación o en su periferia. Las teorías de la enunciación fílmica, y más tarde las de la narración en el cómic, por el hecho de haber surgido como una prolongación de la teoría literaria, han estado limitadas a reconstruir una instancia narrativa —llamada, según las terminologías, “gran imaginero” (Laffay, 1947), “narrador discreto”,⁸ “mega-narrador” (Gaudreault, 1999) o “narrador fundamental” (Groensteen, 2011: 104)— que pueda ser considerada como un *analogon* del narrador de los relatos verbales.

Sin embargo, hay que admitir que la transferibilidad hacia los medios visuales de conceptos relativos a la relación entre *relato e historia* no resulta más sencilla. Chatman (1978: 64) considera, por ejemplo, que el flashback, al desplazar conjuntamente el espacio y el tiempo y, sobre todo, al *dramatizar* la transición de un referencial a otro, es específico de la representación fílmica.⁹ Añade que las variaciones de ritmo dependen de procedimientos específicos de cada medio: mientras que el lenguaje “proporciona una variedad de rasgos gramaticales y léxicos que permiten distinguir el resumen, por ejemplo, a través de las distinciones aspectuales entre los verbos” (Chatman, 1978: 68), el cine, para obtener un efecto similar, recurre al montaje-secuencia, que consiste en una “selección de planos que muestran ciertos aspectos de un evento o de una secuencia, generalmente vinculados entre ellos mediante la presencia de una música continua” (Chatman, 1978: 69). La representación de la duración en el cine está entonces fundamentalmente vinculada con el dispositivo de proyección y con el arte del montaje, mientras que, en el relato literario, el ritmo del relato se basa en los medios verbales y en el acto de lectura.

A ello hay que añadir que al interior de los relatos llamados miméticos hay diferencias importantes en la manera de representar la duración. Así, en comparación con el cine, la temporalidad del cómic resulta mucho más dependiente del acto lectura, lo que, en este plano, lo acerca más bien a la literatura. En este medio libresco y visual, el ritmo del relato depende a la vez del texto, de la descomposición de la acción en una sucesión de cuadros (que no es ajeno al arte del montaje) y de la expansión de las imágenes en el espacio del libro. Se sabe que entre más “conversador” es un cómic, la lectura se vuelve más lenta. Thierry Groensteen (1999: 72) subraya, por otra parte, que el ritmo del relato no depende únicamente de la duración de la elipsis entre cada cuadro, sino también de la distancia entre los cuadros, cuyo espa-

8 Chatman (1978) habla de “narrador encubierto” (197-211).

9 Ver Baroni (2016: 315-318).

ciamiento difiere cuando uno se sitúa en la escala de la tira, de la página o del libro. El resumen es un efecto que puede entonces actualizarse en el cómic a través de numerosos medios formales, que van del simple recitativo que acompaña una o varias imágenes que conforman la síntesis de los hechos, a una expansión de las elipsis entre los cuadros asociada a índices textuales o visuales que permiten evaluar la duración de las distancias, pasando por efectos de diseño de página que subrayan las variaciones de ritmo a través de oposiciones visuales.

En lo que concierne al punto de vista, podríamos creer que la comparación entre los medios verbales y visuales debería ser relativamente sencilla, en la medida en que esta categoría está de entrada fundada sobre una metáfora óptica, tal y como lo reconoce por cierto Genette: “‘Distancia’ y ‘perspectiva’ [...] son las dos modalidades esenciales de esa *regulación de la información narrativa* que es el modo, como la visión que tengo de un cuadro depende, en precisión, de la distancia que de él me separe, y en amplitud, de mi posición respecto de determinado obstáculo parcial que lo oculte más o menos” (Genette, 2007: 164). Sin embargo, hay que constatar que el análisis del *punto de vista* en el cine, específicamente a través de la técnica de la cámara subjetiva —que François Jost (1989) rebautiza como “ocularización interna”— no tiene mucho que ver con la *focalización* tal y como la comprendía Genette. Esta última es definida a partir de la comparación entre lo que *saben* los personajes y lo que los narradores *informan* acerca de ello. Al distinguir las cuestiones relativas al “ver” y al “saber” novelesco”, Jost (1989: 129) logró sin embargo mostrar que su concepto de ocularización podía ser aplicado al análisis de textos literarios, subrayando que un enfoque comparado de los medios era susceptible de enriquecer la narratología modal, sin descuidar, sin embargo, la manera en que cada sustancia condiciona la estructura de la transmisión narrativa. Es evidente que en la historia de las disciplinas, el análisis de las ficciones literarias tenía que comenzar poniendo en evidencia la cuestión de la *regulación de la información*, mientras que los estudios cinematográficos podían difícilmente olvidarse de considerar la *orientación audiovisual* de la representación (con las nociones de encuadre, de campo y fuera de campo, de anclaje de la representación en la diégesis, etcétera), pero esto no significa evidentemente que la *modalización* de los *saberes* y la de las *percepciones* no son problemáticas transversales de la narratividad, cualquiera que sea la sustancia que la encarna.

El enriquecimiento de la narratología modal mediante el recodo de la transmedialidad

Tal y como lo mostró François Jost, el análisis del relato fílmico nos permitió tomar conciencia de una diferencia fundamental entre el anclaje del relato en el *punto de vista* de un personaje y la *focalización* tal y como la definía Genette. A diferencia de otros,¹⁰ Jost sostiene que los dos enfoques, lejos de competir, deberían ser complementarios, y que es posible, como es habitual en los análisis de secuencias en el cine, emplearlos conjuntamente para obtener una comprensión mucho más fina de la modalización del relato.¹¹ Por una vía distinta, Burkhard Niederhoff llega a la misma conclusión:

Hay lugar para los dos [conceptos] porque cada uno pone en evidencia un aspecto diferente de un fenómeno complejo y difícil de captar. El punto de vista parece ser la metáfora más eficaz para los relatos que intentan expresar la experiencia subjetiva de un personaje. El afirmar que una historia es contada desde el punto de vista de un personaje tiene más sentido que afirmar que hay una focalización interna sobre ese personaje. La focalización es un término más apropiado cuando se analiza la selección de la información narrativa que no sirve para restituir la experiencia subjetiva de un personaje sino para crear otros efectos, tales como el suspenso, el misterio, la perplejidad, etc. Para que la teoría de la focalización pueda progresar, una conciencia de las diferencias entre los dos términos, pero también una conciencia de sus fortalezas y debilidades respectivas es indispensable. (Niederhoff, 2011: §18)

El enriquecimiento de la narratología mediante el análisis comparado de los medios no se limita evidentemente a la categoría del punto de vista. Se puede añadir que la distinción introducida por Chatman entre *flashback* y *analepsis* podría ser útil si se pudiera ampliar a los relatos verbales; habría que describir entonces lingüísticamente la diferencia entre una simple evocación del pasado articulada mediante formas ver-

10 Ver específicamente Rabatel (1997; 2009) y Bal (1977).

11 Sobre la utilidad de rebautizar, en un análisis de este tipo, la focalización “externa” y la “cero” por los términos menos ambiguos de focalización “restringida” o “expandida”, ver Baroni (2017: 96-104). La focalización “interna” es más una focalización *sobre* un personaje que *dentro* de su perspectiva. Por otra parte, un relato *focalizado* en el cine es generalmente un relato que *muestra* al personaje focalizador, lo que implica situarse en un punto de vista exterior a este último.

bales retrospectivas —por ejemplo, el pluscuamperfecto en el discurso del narrador o el pasado compuesto en el discurso de un personaje— y un verdadero re-anclaje del relato en un nuevo referencial espacio-temporal (Baroni, 2016).

Por otro lado, la distinción introducida en literatura entre el *narrador* (como origen ficticio de la representación construida por el relato), el *autor implícito* (como origen real de la representación construida por el lector) y el *autor empírico* (que remite a la figura del escritor como persona en su dimensión psicológica y social) podría ser reinterpretada gracias al enfoque ofrecido por los medios visuales y audiovisuales que se verían beneficiados, por su parte, al alcanzar más autonomía respecto a los modelos verbo-céntricos. Hay que reconocer, por ejemplo, que la noción de “mega narrador” sugerida por André Gaudreault (1999), que remite a una instancia que se considera responsable de la organización narrativa, específicamente a través de las opciones del montaje y el encuadre, se sitúa en una frontera difusa entre *instancia auctorial* e *instancia narratorial*. Por su parte, François Jost (1992) no duda en otorgarle la etiqueta de “autor construido”, lo que lo acerca a la figura del “autor implícito” tal y como lo concibe Wayne Booth (1977). En el análisis fílmico, la categoría *narrador* no parece muy pertinente más que en el caso en el que un *voice-over* comente el espectáculo audiovisual, o en el momento en que un narrador intradiegético sea puesto en escena y que una parte de la representación audiovisual se asocie explícitamente a su relato enmarcado, razón por la cual el surgimiento de una reflexión sobre la enunciación fílmica está de hecho directamente vinculada con el análisis del flashback (Laffay, 1947).

Asimismo, para el cómic, sería útil precisar las relaciones entre el narrador, en el sentido genettiano del término, y las tres instancias identificadas por Groensteen (2011: 104-106):

1. el *recitante*: instancia verbal que se expresa en los recitativos;
2. el *mostrador*: instancia visual que muestra a los personajes, las decoraciones, los diálogos, los sonidos, etcétera;
3. el *narrador*: llamado a veces “narrador fundamental”, instancia situada sobre una escala superior y que engloba al recitante y al mostrador.

Si las características del *recitante* pueden describirse fácilmente con base en la tipología de Genette (puede ser homo- o heterodiegético, intra- o extradiegético), di-

chas modalidades no tienen *a priori* ninguna pertinencia para las dos otras instancias. Como en el flashback en el cine, hay sin embargo que tener en cuenta el hecho de que un *narrador* puede ser *actorializado*; es decir, puede ser *mostrado* antes de convertirse, mediante un relato enmarcado, en el *recitante* o *narrador fundamental* de un relato en el relato (Groensteen, 2011: 106). Lo cierto es que cuando nos situamos en un relato en primer grado, es decir, sin narrador intradieгético actorializado, es difícil no vincular el *mostrador* y el *narrador* fundamental con el ilustrador y el equipo de producción, que incluye específicamente la figura del guionista. En efecto, en el modelo de producción clásica del cómic franco-belga, el lector tiene perfectamente conciencia de que es el ilustrador y el guionista los que hacen elecciones narrativas, inventan, cortan y organizan visualmente el relato.¹²

No deja de tener interés el hecho de constatar que la cuestión de un “narrador opcional”, que pone a debatir a los especialistas de los medios visuales, puede igualmente plantearse para el relato verbal. Ciertos críticos han llamado nuestra atención sobre la existencia de relatos literarios que borran todo rasgo enunciativo, o en el que la mediación parece completamente estar basada en la subjetividad de un personaje, de suerte que la representación está desprovista de una instancia narrativa identificable.¹³ Las etiquetas ambiguas de “narrador auctorial” y de “personaje reflector” introducidos por Franz Karl Stanzel (1984), que circulan aún ampliamente entre los narratólogos germánicos y anglosajones,¹⁴ son síntoma de que las fronteras entre autor, narrador y personaje siguen siendo frágiles, incluso para aquellos que ubican la existencia de una mediación narrativa en el corazón de su modelo teórico.

De esta manera, vemos surgir las virtudes de un enfoque que permite no solamente alcanzar una mejor comprensión de las especificidades de cada medio en su manera de encarnar los relatos, sino también identificar ciertos fenómenos transversales inherentes a la narratividad, la cual sigue siendo, a pesar de todo, trascendente respecto a las sustancias que la encarnan. La resistencia que los medios visuales oponen a la aplicación directa de conceptos supuestamente universales —en realidad

12 Cabe destacar que la cuestión de auctorialidad reviste un aspecto particular para los relatos fílmicos o en el cómic, en la medida en que estos medios son generalmente producidos por varios autores, incluso por un verdadero equipo de producción; de allí que las interpretaciones que conllevan, en grados diversos, a la determinación de un origen responsable de la forma del discurso no puedan nunca inclinarse hacia un reduccionismo sicologizador.

13 Ver Patron (2009).

14 Ver, por ejemplo, Booth (1977).

modelados *por y para* los estudios literarios— ha conducido a redimensionamientos que no dejan de tener efectos sobre la teoría general del relato.

Por una definición transmedial de la narratividad

Entre las cuestiones fundamentales que deben ser planteadas en el marco de una narratología transmedial, la definición de la narratividad es evidentemente prioritaria.¹⁵ En ese sentido, se trata sobre todo de cuestionarse sobre la transferibilidad de los conceptos relativos no solamente a la organización lógica, espacial o temporal de la historia, sino también a la manera en la que la información relacionada con la historia es presentada con el objetivo de alcanzar efectos determinados.

Doble secuencia y dinámica de la intriga

Marie-Laure Ryan (2004, 2006) se ha centrado en identificar los elementos fundamentales de la narratividad comunes a todos los relatos, cualquiera que sea el medio que los encarna: para *contar una historia*, los artefactos narrativos deben incluir la representación de personajes o de objetos, la presencia de un cambio que no tenga relación con una simple causalidad física, y la inscripción de estos eventos en una red de explicaciones en la que participen la causalidad, la intencionalidad, la planificación u otros factores de este tipo (Ryan, 2004: 8-9). Como punto de partida, parece entonces razonable considerar que la definición de la narratividad más transversal debería basarse en la capacidad de los relatos para inducir la representación mental de un mundo narrativo dinámico: un *storyworld*, en términos de la narratología cognitivista.¹⁶

Se trata, asimismo, de tener en cuenta el hecho de que toda representación narrativa no es solamente la representación de un evento, sino también un evento en sí mismo, lo que implica el espacio-tiempo de su propia actualización (ya sea que se trate de una lectura, de una audición o de un espectáculo¹⁷). Este fenómeno conlleva la necesidad de contemplar la articulación entre dos temporalidades distintas, de las cuales derivan ciertos efectos fundamentales de la narratividad, específicamente las

15 Para una comparación de las diferentes maneras de definir la narratividad en función de una comparación de los medios, ver Brüttsch (2017).

16 Sobre la distinción entre *story* y *storyworld*, ver Herman (2002: 14).

17 Sobre la temporalidad dinámica de la visión de una imagen fija, ver Speidel (2013).

variaciones de orden y ritmo. Christian Metz (1968), quien se expresaba más como semiólogo del cine que como narratólogo, afirmaba de esta manera:

El relato es una secuencia dos veces temporal... Está el tiempo de la cosa-contada y el tiempo del relato (tiempo del significado y tiempo del significante). Esta dualidad no es únicamente la que vuelve posible todas las distorsiones temporales que es común señalar en los relatos (tres años en la vida del héroe resumidos en dos frases de una novela o en algunos planos de un montaje “frecuentativo” del cine, etcétera); de manera más fundamental, nos invita a constatar que una de las funciones del relato es la de negociar un tiempo en otro tiempo. (27)

Meir Sternberg (1992) fue más lejos al asociar a esta doble secuencia tres intereses narrativos fundamentales: la *curiosidad*, el *suspense* y la *sorpresa*, que pueden considerarse, asimismo, como modalidades de la *tensión narrativa*, de la que dependen el nudo y el desenlace eventual de una intriga:¹⁸

Defino la narratividad como el juego del suspense, la curiosidad y la sorpresa entre el tiempo representado y el tiempo de la comunicación (cualquiera que sea la combinación contemplada entre estos dos planos, cualquiera que sea el medio, que sea bajo una forma evidente o latente). De acuerdo con la misma línea funcional, defino el *relato* como un discurso en el cual dicho juego domina: la narratividad pasa entonces de tener un rol eventualmente marginal o secundario [...] al estatus de principio regulador, que se vuelve prioritario en los actos de contar/leer. (Sternberg 1992: 529)

Se observa que esta definición es independiente a la vez del *medium* y de la categoría de la *voz*, ya que el *narrador* es *de facto* considerado como un elemento opcional. Al evocar la naturaleza “evidente o latente” de los dos planos temporales, esta definición es, asimismo, susceptible de integrar la narratividad de artefactos que sólo son capaces de referir de manera explícita más que a un solo instante de la historia, al mismo tiempo que sugiere la existencia de una temporalidad dinámica implícita, al igual que la pintura o la fotografía narrativa.¹⁹ Por el contrario, pasa por alto la materialidad de la comunicación y la finalidad estética, a diferencia de los enfoques que se concentran

18 Sobre una defensa de la definición funcional de la intriga, ver Baroni (2017).

19 Kendall Walton (1990: 267) asocia el suspense “irresoluble” expresado en las artes estáticas (pintura, fotografía) al desenlace de los relatos “abiertos”.

exclusivamente en la descripción del contenido. Se puede entonces considerar que esta definición ofrece un marco apropiado para un enfoque preocupado en reflexionar en la manera en que cada medio permite encarnar un fenómeno que no le pertenece propiamente, a la vez que imprime en el relato su marca específica, que depende de la materialidad del soporte, de su historia cultural y de sus usos sociales.

Modalización y mediación

Es conveniente añadir un elemento adicional a esta definición, debido a que ésta no permite considerar la transferibilidad mediática de las categorías de la “voz” y del “modo” que se encuentran, sin embargo, en el centro de las teorías de Genette y de Chatman. En efecto, el modelo inter-secuencial no toma en cuenta el hecho de que la representación mental que uno puede hacerse de una historia está necesariamente orientada, lo que supone a la vez una *modalización* y, en el origen de esta primera, una *fuerza de autoridad* —manera más neutra de designar una *instancia narrativa* que no remite necesariamente a un *narrador* en el sentido estricto del término—. ²⁰ Se puede además añadir que el efecto de una aprehensión aparentemente objetiva de los acontecimientos, que no pueda vincularse con ninguna fuente asignable, es aún el producto de una modalización, lo que implica el recurso a una estrategia narrativa del cual es necesario dar cuenta.

Este fenómeno puede vincularse con la noción de *qualia*, que David Herman (2009) asocia, en el marco de un enfoque cognitivo, con las “propiedades sensibles y subjetivas de los estados mentales” (137-138). Este aspecto se vuelve central para un enfoque que considera la inmersión de la historia contada como un elemento central de la narratividad. Para Monika Fludernik (1996: 26), la narratividad es, de esta manera, indisociable de una forma de *experienciabilidad*, e insiste en particular en el hecho de que el receptor puede encarnarse en la ficción adoptando la perspectiva de uno o varios personajes o, de forma más neutra, la de un testigo exterior a los eventos, o incluso las posturas de un narrador que cuenta o reflexiona durante estos eventos (para los relatos en flujo de conciencia):

Experimentar, al igual que contar, mirar o pensar son esquemas holísticos que se conocen de la vida real y, por consecuencia, pueden ser utilizados como piedras de construcción para la evocación mimética de un mundo ficcional. Las perso-

20 Sobre esta cuestión ver Brüttsch (2017: 319-321 y 323-324).

nas experimentan el mundo a través de sus capacidades como agente, narrador y auditor, pero también como observador, testigo y experimentador. (Fludernik, 1996: 224)

Jean-Marie Schaeffer subraya, por su parte, la necesidad de introducir una distinción entre los vectores de la inmersión ficcional y las posturas que derivan de ella. Schaeffer (1999) define las primeras como “los ganchos miméticos que los creadores de ficción utilizan para dar nacimiento a un universo ficcional y que permiten a los receptores reactivar miméticamente este universo”. Las posturas inmersivas remiten a las perspectivas relacionadas con las “escenas de inmersión que nos asignan los vectores” (Schaeffer, 1999: 244):

Éstas determinan la aspectualidad, o la modalidad particular, bajo la cual el universo se nos manifiesta, dado que entramos a él gracias a una clave de acceso específica, un vector de inmersión. Existen múltiples posturas de inmersión y a cada una le corresponde un vector de inmersión, por lo tanto, un tipo de imitación-apariencia, de gancho mimético, particular. (Schaeffer, 1999: 244)

Schaeffer subraya el hecho de que los vectores inmersivos y las posturas que se derivan de ellos dependen estrechamente de la naturaleza de los medios. Insiste, por ejemplo, en la diferencia entre los vectores movilizados por los relatos verbales y fílmicos para imitar actos mentales que conducen a la representación de una “interioridad subjetiva”:

Tomemos el famoso “monólogo interior” (Cohn, 1981: 245-300) de Molly, que cierra el *Ulises* de Joyce. En efecto, su vector de inmersión es una simulación de actos mentales, ya que el texto simula un flujo de conciencia (verbal). Nuestra reactivación mimética de los pensamientos de Molly soñando despierta en su cama nos asigna nuestra propia vida mental como postura de inmersión: pensamos los pensamientos de Molly. Conviene notar que estos pensamientos no pueden ser más que pensamientos verbales, por la simple razón que “la mimesis verbal no puede ser más que mimesis del verbo” (Genette, 2007: 166-167). Esto nos demuestra que la elección de un vector de inmersión controla la aspectualidad bajo la cual podemos acceder al universo ficcional. El cine, debido a la especificidad de su vector de inmersión, es capaz de imitar no solamente el pensamiento verbal (desde el momento en que integra elementos de mimesis verbal)

sino también la imaginación mental (por otra parte, no se priva de hacerlo: basta con ver las escenas oníricas de Buñuel). (Schaeffer, 1999: 245)

Si por un lado Schaeffer tiene razón en insistir en el hecho de que la aspectualidad o la modalidad son propiedades inherentes a cualquier forma de inmersión, habría sin embargo que relativizar la concepción estrecha de la relación que establece entre las características del medio, los vectores que moviliza y el tipo de posturas inmersivas que derivan de ello. La teoría de las neuronas espejo revela que los lectores inmersos en una novela son capaces de construir mentalmente representaciones visuales o auditivas, incluso conocer experiencias simuladas de naturaleza sensorimotora.²¹ De allí que se pueda considerar que la *ilusión de mimesis* constituye una experiencia cognitiva concreta, acreditada empíricamente, y que incluye aspectos que no son estrictamente verbales, incluso si depende de una representación literaria. Esto permite, entre otras cosas, considerar que un relato verbal puede, a su manera, construir una “imaginación mental” o “escenas oníricas” similares a las de Buñuel, así como lo demuestran, por otro lado, numerosos pasajes de *La Morte amoureuse* de Théophile Gautier o las novelas de Haruki Murakami. Se podría creer, sin embargo, que los relatos verbales están más anclados en una experiencia subjetiva que los relatos visuales, puesto que la imagen objetiva la representación. Pero, aún en ese caso, los enfoques más recientes insisten sobre la diversidad de los recursos a disposición de los cineastas y de los autores de cómic para representar la interioridad, de modo que estos últimos son capaces de producir efectos similares del discurso indirecto libre o del psicorrelato.

Así como lo afirma Jan Alber (2017), “A pesar de los que afirman lo contrario, las películas tienen en realidad numerosos recursos a su disposición para simular la interioridad de los personajes. El medium fílmico no es claramente deficiente en lo que respecta a la representación de los pensamientos y de los sentimientos de los habitantes del mundo contado” (278). Esto no impide que cada medio disponga de vec-

21 Anežka Kuzmičová (2014) explica que, en el marco de estos enfoques, “se ha sugerido que, en el tratamiento del lenguaje, cuando este último hace referencia a un contenido sensoriomotor, que se trate ya sea de una frase aislada como ‘coger el pastel’ [...] o de un relato completo [...] nuestro córtex sensoriomotor se activa automáticamente de manera similar a una situación en la que llevaríamos a cabo nosotros mismos las acciones evocadas o tuviéramos la experiencia de las percepciones representadas. Por ejemplo, cuando sabemos que el protagonista de una historia recoge un objeto, como un libro, esta actividad se refleja en las zonas motoras y visuales del cerebro que se activarían si el lector hubiera efectivamente recogido el mismo objeto” (276). Ver también Baroni (2017: 131-134).

tores de inmersión específicos para producir efectos de modalización más o menos específicos. A este respecto, el cómic, al subordinar la imagen al gesto del dibujante, resulta, a pesar de todo, estar mucho más adaptado que el cine para anclar la imagen en la subjetividad de una visión personal, lo que explica quizá que los géneros autobiográficos prosperen más en la literatura o en el cómic que en las representaciones fílmicas. El estilo visual de *Maus* de Art Spiegelman —relato de campo de concentración basado en el testimonio del padre del autor— muestra cómo vectores específicos pueden movilizarse para producir efectos singulares (Horstkotte y Pedri, 2011). El hecho de representar personajes con cabezas de animales para contar la persecución de los judíos (ratones) por los nazis (gatos) produce una modalización de la que dependen a la vez la legibilidad de la historia y su honestidad. La historia es más *legible*, ya que el relato se apoya en convenciones culturales que facilitan la inmersión (del Krazy Kat de George Herriman al Mickey de Walt Disney) al mismo tiempo que vuelve soportable, a través de la atenuación inducida por esta metáfora, la lectura de una tragedia humana que se situaría, de otro modo, en los límites de lo soportable. La historia es también más *honest*, ya que la metáfora visual subraya el doble anclaje de la representación en el relato del padre (que cumple las funciones del *recitante* y del *narrador actorializado*) y en su trasposición gráfica por el hijo (que es a la vez *mostrador* y *narrador fundamental*). Este último punto coincide con la afirmación de Chatman según la cual los relatos, independientemente de su sustancia, suponen tener en cuenta los efectos de modalización y la existencia potencial de fuentes de autoridad, incluso si cada medio dispone de recursos diferentes para significar este origen, que no comprende necesariamente la figura de un narrador en el sentido estrecho del término, pero que puede de igual manera implicar al autor o al grafista (Marion, 1993).

*

Si, tal y como sostenía Barthes, toda materia parece buena al hombre para confiarle sus relatos, y si no se conoce sociedad alguna que no cuente en absoluto con ningún artefacto narrativo, parece totalmente evidente que la narratividad es un fenómeno anclado en una competencia cognitiva compartida por el conjunto de los seres humanos. Así como se ha señalado, podemos suponer que esta competencia está ligada, por una parte, a nuestra capacidad de proyectarnos en mundos posibles distintos de nuestro entorno inmediato²² y de imaginar *historias* que se desarrollan en estos mundos ficticios. Por otra parte, es posible afirmar que la experiencia narrativa

22 Para un enfoque transhistórico y transcultural del fenómeno de los mundos posibles, ver Lavocat, 2016.

posee dos características ineludibles: se desarrolla en una temporalidad que le es propia —es decir distinta de los eventos contados— y, cuando es objeto de un *relato*,²³ está modalizada por el artefacto que da acceso al mundo contado y que determina por consiguiente la postura inmersiva del receptor en este mundo. Finalmente, en la medida en que es objeto de un intercambio cultural, el relato responde a restricciones pragmáticas que determinan la forma: en el caso de los relatos que podemos calificar de *miméticos* porque buscan producir una inmersión en el mundo contado,²⁴ el interés depende de la capacidad del productor para anudar y desanudar una tensión, que estructura secuencialmente la intriga otorgándole “relieve”²⁵ a la representación narrativa y orientando su desarrollo.

Cuando se trata de pasar del reconocimiento de estos cuantos atributos fundamentales al análisis de los dispositivos narrativos que se encarnan en diferentes medios, es necesario, a pesar de todo, resistir a la tentación de erigir en prototipos ciertas formas narrativas en detrimento de otras formas posibles. Para escapar del verbo-centrismo de ciertos enfoques, se podría incluso formular la hipótesis de que las capacidades imitativas de naturaleza gráfica o mimo-gestual de los primeros seres humanos tuvieron también un papel, igual de decisivo que el acceso al lenguaje, en el surgimiento de una competencia narrativa. Por lo tanto, una teoría del relato que busque dar cuenta de fenómenos universales que remiten a nuestra condición de *homo fabulator* debe adoptar un enfoque *descentralizado* de la narratividad, lo que implica no solamente ampliar el espectro del análisis sobre una escala transhistórica y transcultural, sino asimismo abrirse a enfoques transmediales. Werner Wolf (2003) afirma que la intermedialidad puede “ayudarnos a evitar las generalizaciones unilaterales que se puede observar en las investigaciones anteriores focalizadas en un solo medio” (2003: 193).

Espero haber demostrado que las categorías de la voz, la focalización o el punto de vista, así como las relacionadas con el orden, la duración o la frecuencia, continúan siendo potencialmente aplicables a un análisis del relato en una escala transmedial, incluso si el peso y la naturaleza de cada uno de estos parámetros difieren de una

23 En la línea de Gregory Currie (2010), distingo claramente aquí el relato como artefacto cultural y la experiencia narrativa, tal y como puede formarse en el sueño, el recuerdo, la proyección o la imaginación. Ver Currie (2010: xvii, 23-25 y 44).

24 Sobre la oposición entre relato *mimético* y relato *informativo*, ver Baroni (2017: 31-36.)

25 Para una definición tensiva de la intriga basada en un enfoque relacionado con el interaccionismo sociodiscursivo, ver Bronckart (1996).

encarnación mediática a otra. Es evidente, por el contrario, que ciertos conceptos en un principio fundados sobre modelos literarios o lingüísticos deben ser redefinidos, en particular, el lugar que mantiene el acto discursivo de un *narrador* que ha sido por mucho tiempo considerado imprescindible en los enfoques *modales*. El análisis transmedial de la *modalización* pone de relieve así el entramado, a menudo complejo, entre los tres niveles diegéticos (autor, narrador, personaje) y la dificultad de distinguir claramente las categorías de “voz” y “modo” en función de diferentes representaciones. De manera general, habría probablemente que reunir estos fenómenos alrededor de una problemática que remita a la manera en la que los vectores inmersivos definen posturas singulares en el mundo contado, a la vez que remiten ocasionalmente (pero no siempre) a una autoridad cuyo anclaje puede ser real o ficticio, intra- o extradiegético. En este sentido, y al precio de ciertos reajustes, el modelo gradualista de Stanzel (1984), quien se basa en polos que ponen más o menos por delante la mediación de un narrador, podría resultar más flexible que la tipología genettiana, como lo sugiere de hecho Fludernik (1996).

Por otro lado, no he mencionado la importancia, quizá igualmente decisiva, de las formas seriales en los medios modernos, lo que nos llevaría a reevaluar la manera en que definimos la forma y el funcionamiento del relato. Parece evidente que, en una serie, la intriga se basa más sobre estrategias discursivas (por ejemplo, el arte de interrumpir el relato antes del desenlace) y sobre las reacciones de los receptores confrontados a la información incompleta del relato (que puede implicar una socialización del sentido, incluso una tentativa de influir en el curso del relato mediante la interacción con los productores), que sobre la planificación o la estructuración interna de una historia captada en su totalidad, lo que hace volar en pedazos la oposición tradicional entre narratología *temática* y *modal*, así como la oposición entre enfoque interno y externo de la narratividad.²⁶

Se puede, sin embargo, hacer la apuesta de que trabajando sobre la transferibilidad de los conceptos narratológicos en diferentes medios enriqueceremos no solamente la comprensión sobre la manera en que cada soporte condiciona la representación narrativa, sino, asimismo, en una escala más amplia, el conocimiento acerca de lo que tienen en común los relatos, cualquiera que sea la sustancia que los encarna. Es en este espíritu de ampliación y de enriquecimiento recíproco que se puede incentivar la toma de conciencia de la dimensión *mimética* de las representaciones verbales

26 Ver Goudmand (2013) y Baroni y Jost (2016).

—tal y como nos lo proponen las ciencias cognitivas— y de la dimensión *diegética* de las narraciones dramáticas, visuales o audiovisuales, como nos lo sugiere Gaudreault (1999) cuando recuerda que la mimesis “es y permanece indiscutiblemente una *diégesis*, un *relato*, *diègèsis dia mimèseôs* según Platón, es decir, *relato por medio de la imitación*” (61). Jan-Noël Thon (2016), al elaborar su teoría de la narratividad a partir del análisis comparado de relatos encarnados en películas, cómic y juegos de video, llega a esta conclusión:

Si se reconoce que una parte significativa de la cultura mediática contemporánea está definida por representaciones narrativas, y si se acepta que el análisis de sus similitudes así como de sus diferencias puede ayudar a explicar [...] las adaptaciones intermediales y las franquicias de entretenimientos [...] a la vez que contribuye a una mejor comprensión general de las formas y de las funciones de las producciones narrativas a través de los medios, se vuelve evidente que los estudios mediáticos necesitan una *verdadera narratología transmedial*. (xviii).

Referencias bibliográficas

- ALBER, Jan. (2017). “The Representation of Character Interiority in Film: Cinematic Versions of Psychonarration, Free Indirect Discourse and Direct Thought”. En Per Krogh, John Pier, Philippe Roussin y Wolf Schmid (Eds.), *Emerging Vectors of Narratology* (pp. 265-284). De Gruyter.
- BAETENS, Jan. (2014). “Le médium n’est pas soluble dans les médias de masse”. *Hermès*, 70(3), 40-45. <https://doi.org/10.3917/herm.070.0040>
- BAETENS, Jan. (2016). “La question du rythme entre texte et bande dessinée: l’exemple de ‘Boule de Suif’ dans *Maupassant. Contes et nouvelles de guerre* (Battaglia)”. *French Forum*, 41(3), 289-301.
- BAL, Mieke. (1977). *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Klincksieck.
- BARONI, Raphaël. (2016). “Dramatized Analepsis and Fadings in Verbal Narratives”. *Narrative*, 24(3), 311-329. <http://dx.doi.org/10.1353/nar.2016.0019>
- BARONI, Raphaël. (2017). *Les Rouages de l’intrigue*. Slaktine.

- BARONI, Raphaël; JOST, François (Eds.). (2016). *Télévision, (7): Repenser le récit à travers les séries*.
- BARTHES, Roland. (1966). "Introduction à l'analyse structurale des récits". *Communications*, (8), 1-27.
- BOILLAT, Alain. (2007). *Du Bonimenteur à la voix-over*. Antipodes.
- BOOTH, Wayne. (1977). "Distance et point de vue. Essai de classification". En *Poétique du récit* (pp. 85-113). Seuil.
- BREMOND, Claude. (1964). "Le message narratif". *Communications*, (4), 4-32.
- BRONCKART, Jean-Paul. (1996). *Activité langagière, textes et discours*. Delachaux & Niestlé.
- BRÜTSCH, Matthias. (2017). "How to Measure Narrativity? Notes on Some Problems with Comparing Degree of Narrativity Across Different Media". En Per Krogh, John Pier, Philippe Roussin y Wolf Schmid (Eds.), *Emerging Vectors of Narratology* (pp.315-334). De Gruyter.
- CAVELL, Stanley. (1979). *The World Viewed*. Harvard University Press.
- CHATMAN, Seymour. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press.
- CHÂTEAUVERT, Jean. (1996). *Des mots à l'image. La voix over au cinéma*. Nuit blanche-Méridiens Klincksieck.
- COHN, Dorrit. (1981 [1978]). *La transparence intérieure*. Seuil.
- CURRIE, Gregory. (2010). *Narrative and Narrators*. Oxford University Press.
- FLUDERNIK, Monika. (1996). *Towards a "Natural" Narratology*. Routledge.
- FLUSSER, Vilém. (2011). *Into the Universe of Technical Images*. University of Minnesota Press.
- GAUDREAU, André. (1999). *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Armand Colin.
- GENETTE, Gérard. (2007 [1972]). *Discours du récit*. Seuil.
- GOUDMAND, Anaïs. (2013). "Narratologie du récit sériel". *Proteus*, (6), 81-89.
- GROENSTEEN, Thierry. (1999). *Système de la bande dessinée*. PUF

- GROENSTEEN, Thierry. (2011). *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*. PUF.
- HERMAN, David. (2002). *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. University of Nebraska Press.
- HERMAN, David. (2009). *Basic Elements of Narrative*. Wiley-Blackwell.
- HORSTKOTTE, Silke; PEDRI, Nancy. (2011). “Focalization in Graphic Narrative”. *Narrative*, 19(3), 330-357.
- JENKINS, Henry. (2014 [2006]). *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia*. Armand Colin.
- JOST, François. (1989). *L’Œil-caméra. Entre film et roman*. PUL.
- JOST, François. (1992). *Un monde à notre image. Enonciation, cinéma, télévision*. Méridiens Klincksieck.
- KUZMIČOVÁ, Anežka. (2014). “Literary Narrative and Mental Imagery: A View from Embodied Cognition”. *Style*, 48(3), 275-293.
- LAFFAY, Albert. (1947). “Le Récit, le monde et le cinéma”. *Les Temps modernes*, (21), 1578-1600).
- LAVOCAT, Françoise. (2016). *Fait et fiction. Pour une frontière*. Seuil.
- MARION, Philippe. (1993). *Traces en cases: travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée*. Academia.
- MAURY, Cristelle. (2010, 26 de noviembre). “Traces du film noir dans *Lolita*, Stanley Kubrick, 1963”. *Miranda*, (3). <https://doi.org/10.4000/miranda.1587>
- METZ, Christian. (1968). *Essais sur la signification au cinéma*. Klincksieck.
- NIEDERHOFF, Burkhard. (2011, 4 de Agosto). “Focalization” (en línea). *The Living Handbook of Narratology*. Recuperado de <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/18.html>
- PATRON, Sylvie. (2009). *Le Narrateur*. Armand Colin.
- RABATEL, Alain. (1997). “L’Introuvable focalisation externe. De la subordination de la vision externe au point de vue du personnage ou au point de vue du narrateur”. *Littérature*, (107), 88-113. <https://doi.org/10.3406/LITT.1997.1592>

- RABATEL, Alain. (2009). *Homo narrans*. Lambert-Lucas.
- RYAN, Marie-Laure (Ed.). (2004). *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*. University of Nebraska Press.
- RYAN, Mary-Laure. (2006) *Avatars of Story*. University of Minnesota Press.
- RYAN, Marie-Laure. (2012, 13 de enero). “Narration in Various Media” (en línea). *The Living Handbook of Narratology*. Recuperado de <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/53.html>
- SCHAEFFER, Jean-Marie. (1999). *Pourquoi la fiction ?*. Seuil.
- SPEIDEL, Klaus. (2013). “Can a Still Single Picture Tell a Story? Definitions of Narrative and the Alleged Problem of Time with Single Still Pictures”. *Diegesis*, 2(1), 173-194. <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/128>
- STANZEL, Franz Karl. (1984). *A Theory of Narrative*. Cambridge University Press.
- STERNBERG, Meir. (1992). “Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity”. *Poetics Today*, 13(3), 463-541.
- THON, Jan-Noël. (2016). *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. University of Nebraska Press.
- TODOROV, Tzvetan. (1969). *Grammaire du Decaméron*. Mouton.
- TOMACHEVSKI, Boris. (1965). “Thématique”. En Tzvetan Todorov (Comp.), *Théorie de la littérature* (pp. 263-307). Seuil.
- WALTON, Kendall. (1990). *Mimesis as Make-Believe*. Harvard University Press.
- WOLF, Werner. (2003). “Narrative and Narrativity: A Narratological Reconceptualization and Its Applicability to the Visual Arts”. *Word and Image*, 19(3), 180-197. <https://doi.org/10.1080/02666286.2003.10406232>

