



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
ALFONSO VÉLEZ PLIEGO

POSGRADO EN CIENCIAS DEL LENGUAJE

LOS BORDES INVISIBLES:
NARRACIÓN E INTERMEDIALIDAD EN *GONE GIRL* (2014)

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRO EN CIENCIAS DEL LENGUAJE

PRESENTA:
EL LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
FERNANDO AARÓN PÉREZ ZETINA

DIRECTOR: DR. JAIME VILLARREAL



"ALFONSO VÉLEZ PLIEGO"

JUNIO 2020

Agradecimientos

Agradezco a mis padres (Ramón y Saida) y a mis hermanos (Priscila y Ramón) por todo el amor y apoyo durante estos años lejos de casa.

Agradezco a la planta docente del programa en Ciencias del Lenguaje, especialmente, a mi asesor, el Dr. Jaime Villarreal, por orientar esta investigación.

Agradezco el valioso apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) para que un foráneo lograra este proyecto.

Por último, agradezco a Dios por el asombro de este tiempo.

Soli Deo Gloria.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	1
II. MARCO CONTEXTUAL	5
1) Una visión general de <i>Gone Girl</i>	5
2) Aspectos contextuales de <i>Gone Girl</i>	7
3) El género cinematográfico de <i>Gone Girl</i> : Del <i>noir</i> al <i>neo noir</i>	9
III. LA NARRACIÓN EN <i>GONE GIRL</i>	17
1) Algunas consideraciones generales sobre el relato cinematográfico	17
2) La enunciación narrativa	24
3) Temporalidad	29
4) Punto de vista	35
5) El espacio	39
6) El modelo actancial	41
IV. LA INTERMEDIALIDAD EN <i>GONE GIRL</i>	50
1) <i>Gone Girl</i> (2014) como una obra intermedial	50
2) Aspectos generales de la intermedialidad	51
3) Tipologías de la intermedialidad: Wolf y Rajewsky	55
4) El problema del medio	58
5) Cine y televisión.....	65
6) La metaficción intermedial.....	80
V. METODOLOGÍA Y ANÁLISIS DE SECUENCIAS	84
1) Hacia un modelo de análisis.....	84
2) Segmentación de <i>Gone Girl</i> (2014)	88
3) Análisis de secuencias.....	91
4) La <i>metaficción intermedial</i> en operación.....	127
5) Resultados preliminares	130
V. CONCLUSIONES	133
Anexos.....	137
1) Lista de esquemas.....	137
2) Lista de figuras	137
Bibliografía.....	139

I. INTRODUCCIÓN

La presente investigación se centra en analizar el relato cinematográfico *Gone Girl* (2014) del realizador norteamericano David Fincher. Para hacerlo, el lugar de partida serán dos campos teóricos que pueden integrarse para el análisis filmico: la narratología y la intermedialidad. El propósito del proyecto es conocer cómo los fenómenos intermediales, la presencia de la televisión en *Gone Girl*, intervienen en la construcción del relato cinematográfico.

Gone Girl (2014) es la décima obra del director estadounidense David Fincher, quien es un heredero importante del cine de George Lucas, Steven Spielberg y Stanley Kubrick. El realizador ha ganado la reputación de obsesionarse con los detalles, presentar historias con finales dramáticos, aprovechar la tecnología digital en las películas y por criticar a la sociedad norteamericana de consumo. Un ejemplo notable de estas características se encuentra, posiblemente, en la obra más importante de su filmografía, *The Fight Club* (1999), en donde el protagonista, interpretado por Edward Norton, —nunca se conoce el nombre de este personaje, pero realiza la función de un subnarrador—, después de asistir a múltiples grupos de autoayuda, crea con Tyler Durden un club clandestino de pelea con hombres insatisfechos con la vida. En taquilla, la cinta fue un fracaso, sin embargo, tras algunos años se consolidó como una obra de culto para los amantes del cine. David Fincher a pesar de ser un cineasta afincado y surgido en la industria hollywoodense ha desarrollado un modo de narrar y un discurso distintivo en su filmografía.

Gone Girl se centra en el convulso matrimonio de Nick Dunne y Amy Elliott. El relato inicia con la desaparición violenta de esta última. El caso toma un gran revuelo nacional provocando una intensa cobertura mediática. Las investigaciones policiales empiezan a dar los primeros resultados y arrojan a un primer sospechoso: Nick Dunne. Durante el desarrollo de la trama, la presencia de los medios de comunicación, especialmente la televisión, cobra mayor relevancia. Los medios se colocan más allá de su función informativa para situarse como entidades cuyo discurso es capaz de condenar a una persona sin ningún tipo de consideración ética. Además, son mostrados como sujetos funcionales a la lógica del espectáculo en donde convive de igual manera la violencia con el entretenimiento, lo íntimo con lo público, y la simulación con la justicia.

Para investigar el corpus del proyecto se partirá, en primer momento, del campo de los estudios narratológicos. La literatura, las historias de vida, el cine, el cómic, la novela gráfica, entre otras, recibieron un impulso invaluable por parte de esta disciplina para la creación y el análisis teórico-metodológico. El proyecto se enfoca, sobre todo, en la narratología cinematográfica, especialmente, desde la postura conceptual desarrollada por André Gaudreault y François Jost en *El relato cinematográfico* (1995). Dichos autores adaptan algunas de las nociones propuestas por Gerard Genette —estudios literarios— y Christian Metz— estudios de cine con perspectiva semiológica— para el análisis narrativo del cine.

Por otro lado, la intermedialidad es un campo de estudios relativamente reciente que carece de una teoría unificada, pero, que cuenta con una gran posibilidad de aplicación e investigación. De manera general, el objetivo principal es explicar aquellos fenómenos que ocurren entre medios, especialmente los que tienen que ver con la transposición, referencialidad y combinación de medios (Rajewsky 51-52). La intermedialidad es un concepto donde convergen disciplinas como la filosofía, los estudios de cine, la historia del arte, la musicología, las ciencias de la comunicación, los estudios de cómic, la literatura y las artes escénicas. Destacan los trabajos de autores como Werner Wolf (2006), Lars Elleström (2010), Jørgen Bruhn (2015), Irina Rajewsky (2005), Ágnes Pethö (2011), Jay David Bolter y David Grusin (1999) y Gabriele Rippl (2015), entre muchos otros. En la presente investigación se pondrán a prueba las tipologías desarrolladas por Irina Rajewsky y Werner Wolf, esto con el fin de examinar los fenómenos intermediales descubiertos en la cinta.

Tanto la narratología como la intermedialidad pueden ser aliadas en el campo teórico y analítico del cine. Como comentan Susana Onega y José García Landa (1995), la narratología contemporánea ha girado a la interdisciplina, lo que ha abierto las posibilidades de estudio de la narratología en diferentes ramas: las teorías autorales, las teorías de la enunciaci3n, las teorías de la acci3n, las teorías de la recepci3n, las teorías de la auto referencialidad e intertextualidad y las teorías transmediales. Aunque los autores no mencionan explícitamente el campo intermedial, la apertura disciplinar de la narratología contemporánea permite establecer la relaci3n.

Es en esta brecha donde el proyecto pretende realizar su principal aporte académico: en proponer una manera de analizar a las películas que presenten rasgos de intermedialidad, primordialmente, aquellas que traten de lo televisivo en el cine. Estas inscripciones en el

cuadro filmico no solo operan para decorar o describir una época o espacio, sino también en el desenvolvimiento del relato y en la búsqueda de la significación.

A lo largo de las páginas siguientes, las preguntas que recorrerán el documento son las siguientes: ¿de qué manera interviene la intermedialidad en el relato cinematográfico? ¿Cuáles son los recursos narrativos que integran *Gone Girl*? ¿Cómo es representado el discurso intermedial en la cinta? Y ¿De qué modo el cine integra otros medios? Para responder estas interrogantes el presente trabajo estará dividido en cuatro capítulos: “Marco contextual”, “La narración en *Gone Girl*”, “La intermedialidad en *Gone Girl*” y, por último, “Metodología y análisis de secuencias”. A continuación se describe brevemente cada uno.

En el marco contextual¹ se abordarán dos aspectos de *Gone Girl*. El primero de ellos tratará sobre la producción de la cinta y su relación con las obras de David Fincher. Esto permitirá identificar algunas constantes narrativas en el trabajo del realizador que se encuentran presentes en *Gone Girl*. En el segundo apartado, se buscará comprender la película desde el género cinematográfico *neo noir*, de esta manera se podrá observar como el relato reconfigura algunos elementos características de dicha tradición filmica.

En el segundo capítulo, se abordará la narratología cinematográfica tomando como eje los siguientes conceptos: la enunciación, el punto de vista, la temporalidad y la espacialidad desde la perspectiva de André Gaudreault y François Jost (1995). Estas herramientas teóricas permitirán profundizar en el análisis narrativo de la cinta. Además, servirán para identificar la manera en qué el relato cinematográfico opera.

En “La intermedialidad en *Gone Girl*”, el tercer capítulo, se presentará una visión general de los estudios intermediales. Primero, se abordará el origen del campo, las tipologías de Werner Wolf (2008) e Irina Rajewsky (2005) y el problema teórico del concepto *medio*. Además, se profundizará en la identidad del cine a través de la propuesta intermedial. Por último, se indagará en las diferencias entre el cine y la televisión.

¹ La incorporación del análisis contextual de la obra surge de considerar el primer paso del modelo de José Luis Sánchez Noriega (2002) para el análisis filmico. Según esta propuesta para estudiar las películas, el analista debe partir de seis aspectos: 1-Contexto de producción y ficha técnico-artística; 2-Reconstrucción del texto filmico; 3-Elementos formales del texto filmico; 4- Elementos formales del relato; 5-Temática; y 6-Hermeneútica, crítica y recepción (61). En el proyecto no se seguirá a cabalidad cada uno de los pasos del modelo.

En el cuarto capítulo, se procederá al análisis de cinco secuencias significativas de la película. El criterio de selección fue su relevancia intermedial, es decir secciones de la película en donde algún medio fuera mostrado en cuadro fílmico y a su vez mantuviera una estrecha relación con el desarrollo del relato. A través de múltiples visionados del filme se identificaron las escenas donde era más claro esta situación. A partir de esto, el análisis operó a través de un modelo propuesto por el autor de este proyecto para investigar los fenómenos intermediales en el cine.

II. MARCO CONTEXTUAL

El capítulo tiene como objetivo plantear el contexto en el que se ubica la película *Gone Girl* (2014). Para hacerlo, se abordará de manera general el trabajo del realizador David Fincher, con el propósito de identificar constantes narrativas y discursivas en sus obras. En el último apartado, se discutirá la manera en cómo el género cinematográfico, principalmente, inscrita dentro de la tradición fílmica del *noir* y el *neo noir* está siendo representado.

1) Una visión general de *Gone Girl*

Gone Girl narra la historia del convulso matrimonio entre Nick Dunne y Amy Elliott. El relato inicia un 5 de julio, fecha donde la pareja celebraría un aniversario más de bodas, con la desaparición sorpresiva de Amy. Al regresar a casa y encontrar una mesa de cristal hecha pedazos, Nick avisa a la policía. Rhonda Bylnes, la detective encargada del caso, inicia con el examen de la vivienda. En breve, encuentra que la ausente inspiró la saga *The amazing Amy*, un personaje popular de libros infantiles. A partir de ese momento, el relato se bifurca en dos líneas narrativas: por un lado, el pasado de la pareja contado por el diario de Amy, desde el cual se muestra el inicio del romance en Nueva York hasta los problemas que enfrentarían en su traslado a Missouri; por el otro, las investigaciones sobre la desaparición de Amy.

Por su parte, Marybeth y Rand Elliott, padres de la protagonista y creadores de *The amazing Amy*, organizaron una importante red de canales para recibir y difundir cualquier tipo de información que ayude en las labores de búsqueda de su hija. La comunidad acude al llamado y realiza exploraciones en los alrededores. En una de las vigilias, se revela el embarazo de Amy, algo que Nick no había informado a la policía. Al transcurrir los días, el caso de Amy toma relevancia nacional y es atendido por los medios de comunicación. De especial manera, el medio televisivo se encargará de difundir este suceso a través de la presentadora Ellen Abbott, quien desde su primera aparición en el relato no dudará en señalar a Nick Dunne como asesino.

Las investigaciones encabezadas por Rhonda Bylnes empiezan a arrojar las primeras pistas: el hallazgo del diario de Amy en la casa de su suegro; el uso excesivo en la tarjeta de crédito de la ausente para pagar diversos productos que serían localizados en el granero de

Margo Dunne; y la compra de una pistola días antes de la desaparición. Además de esto, el comportamiento dubitativo y torpe de Nick al tratar con los investigadores y frente los medios que cubren el proceso, generaría más dudas sobre su inocencia.

Un poco después de la primera hora de la cinta, los espectadores conocen la verdad: Amy desapareció por su propia cuenta, y ha preparado el escenario con mucho detalle para vengarse de su esposo. A partir de ahí, el relato empieza a mostrar de manera paralela los acontecimientos. Por el lado de Amy, se visualiza la huida en un automóvil de medio uso y el cambio de apariencia física. En el motel donde se esconde conoce a Greta, con quien entabla una amistad, pero, después la traicionaría robándole el dinero que había ahorrado. Estos inconvenientes orillan a la protagonista a buscar a Desi Collings, exnovio, hombre millonario y obsesionado con ella. Desi la lleva a su lujosa residencia, y le regala diversos objetos para que vuelva a ser *The amazing Amy*. Por otro lado, Nick Dunne al percibir los diferentes señalamientos sobre su persona y alentado por su hermana Margo, se acerca con Tanner Bolt, un abogado famoso por defender a esposos acusados de asesinato. Tanner accede ayudar a Nick, solo que le encarga dos labores: primero, contactar con los exnovios de Amy; y segundo, salir en el programa de entrevistas llamado *Sharon*, para contar su versión de los hechos. A pesar de las dudas, Nick accede realizar ambas actividades. Para este punto del relato, los medios de comunicación, especialmente la televisión, habían cubierto de manera significativa el caso. Reporteros, fotógrafos y camarógrafos vigilaban cualquier movimiento de los hermanos Dunne; así mismo, los programas informativos, especialmente *Ellen Abbott*, comentaban sobre la desaparición de Amy con paneles de expertos e informantes que apuntaban y enjuiciaban a Nick.

En *Sharon*, Nick es interrogado acerca de su relación con Amy y de los diversos señalamientos que habían salido a luz pública. Antes de finalizar la entrevista, la conductora invita al entrevistado dirigir unas palabras para su esposa. Nick mostrándose arrepentido, suplica por el perdón y regreso de Amy, quien en compañía de Desi Collings, observaba este programa, reaccionando sorprendida por todo lo que se decía.

Después de la entrevista, Amy decide volver con Nick. Para hacerlo tiene que librar un obstáculo: escapar de Desi Collings. Mostrando una gran frialdad, Amy elabora un plan en donde simula un aborto y secuestro para al final asesinar a Desi y salir de la lujosa residencia.

Treinta días después de la desaparición, Amy vestida solo con ropa interior y manchada en sangre, llega en un automóvil a la vivienda donde Nick dormía. Los medios de comunicación que cubrían la noticia, capturan el dramático reencuentro de la pareja. Ese mismo día, Amy es llevada al hospital y tras la revisión médica es interrogada por investigadores del FBI y Rhonda Bylnes.

En lo privado, aunque Nick y Amy regresan a vivir en la misma casa mantienen una brecha emocional significativa. En cambio, en lo público, la pareja se convierten en celebridades, saliendo en portadas de revistas, acudiendo programas televisivos y concediendo entrevistas. Al final de la cinta, el matrimonio aparece en una emisión especial del programa *Ellen Abbott* anunciando la reconciliación de la pareja y el futuro nacimiento de un hijo.

2) Aspectos contextuales de *Gone Girl*

“Hice tres películas donde la narrativa estaba por delante de la audiencia, y todo se reveló al final. Pero nunca hice algo “¡Oh, no, no abras la puerta!” una especie de dramática ironía. Así que quería probar eso”

-David Fincher

La cinta estrenada en 2014 fue producida por Regency Enterprises y TSG Entertainment, la distribución corrió a cargo de 20th Century Fox. Contó con un presupuesto de 61 millones de dólares y logró recaudar 369.3 millones de dólares a nivel internacional. La cinta es protagonizada por Ben Affleck (Nick Dunne), Rosamund Pike (Amy Elliott), Neil Patrick Harris (Desi Collings), Tyler Perry (Tanner Bolt), Carrie Coon (Margo Dunne), Kim Dickens (Rhonda Boney), David Clennon (Rand Elliott), Lisa Banes (Marybeth Elliott), Missi Pyle (Ellen Abbott) y Sela Ward (Sharon Schieber), entre otros. La musicalización estuvo a cargo de Trent Reznor y Atticus Ross y la fotografía es de Jeff Cronenweth, quienes trabajaron con David Fincher en filmes anteriores.

La cinta está basada en la novela *Gone Girl* (2012) de la escritora estadounidense Gillian Flynn. La autora se encargó de adaptar la novela de casi 500 páginas en una película

de 149 minutos. Según Flynn su obra es acerca del matrimonio y la imposibilidad del conocimiento total del otro². Además, en el relato se describe de manera irónica el manejo de los medios de comunicación ante las tragedias y el crimen. La autora en una entrevista con James Rochi (2014) de la revista *Rolling Stone* comenta:

Estamos en una era en la que la tragedia está casi empaquetada, es una tragedia consumible y siempre sabes los diferentes ingredientes que van a entrar en ella: la bella esposa quien es perfecta y el marido que probablemente lo hizo.

La “tragedia consumible” es el material que nutre a los contenidos de los medios de comunicación. La novela es contada por los personajes principales: Amy Elliott y Nick Dunne, dos narradores poco fiables y protagonistas de un matrimonio convulso. En el texto se encuentran algunos detalles que la película omite: en la novela, el marido tiene múltiples anacronías, mientras en la cinta, el pasado de la pareja solo es contado a través de los diarios de Amy; en el texto hay un mayor esmero en mostrar la relación de los protagonistas con sus padres; algunos subrelatos son contados varias veces en el libro mientras en la película solo aparecen una vez; y personajes secundarios fueron cortados en la cinta, tal es el caso de Hillary Handy, la mejor amiga de Amy. No obstante, a un nivel estructural *Gone Girl* termina siendo un trabajo bien llevado a la pantalla grande³.

Para la realización cinematográfica de *Gone Girl*, David Fincher aplicó buena parte del método que ha seguido en sus diferentes obras. Un estilo de dirigir meticuloso, con repetición de escenas en diferentes ángulos y el uso de recursos digitales, el total de horas de

² La novelista en una entrevista para la periodista Linda Wertheimer (2012) de *NPR* expresa lo siguiente: “para mí, el matrimonio es el misterio supremo. Ya sabes, ahí está esa frase: nadie sabe lo que sucede en el matrimonio de nadie. Y supongo que la conclusión de este libro es que nadie sabe lo que está sucediendo en [su] propio matrimonio, un poco, porque no podemos conocernos completamente”.

³En el trabajo de grado, *Gone Girl: from paper to screen* (2015) de Ana Jiménez Rey, se investiga con mayor detalle la adaptación de la novela al cine. La autora señala las omisiones, compresiones, y transformaciones que sufrió el texto literario. Su investigación le permite concluir con lo siguiente: “El final de la película con la misma escena que el comienzo [...] da la sensación de que están de vuelta justo donde comenzaron, atrapados en un matrimonio infeliz y pretendiendo ser alguien que no son. Esta no es exactamente la idea transmitida en el texto literario, donde Amy simplemente se sale con la suya y tiene la última palabra, de la misma manera que lo ha hecho desde que nació” (31). El problema de la transposición de *Gone Girl* no será revisado en este proyecto, sin embargo, es importante tener en cuenta su origen como libro.

grabación fue de 5000. Múltiples escenas de la película⁴ fueron realizadas con la ayuda del CGI⁵, y algunos escenarios se produjeron en el área de postproducción. Por ejemplo, las tomas de la vivienda de Nick y Amy fueron hechas en un estudio con pantalla verde.

La filmografía de David Fincher se compone de 10 largometrajes: *Alien 3* (1992), *Seven* (1995), *El juego* (1997), *El club de la lucha* (1999), *La habitación del pánico* (2002), *Zodiaco* (2007), *El curioso caso de Benjamin Button* (2008), *La red social* (2010), *La chica del dragón tatuado* (2011), y *Gone Girl* (2014). Además, ha participado como productor de las series *House of Cards* (2013-2018), *Mindhunter* (2017) y recientemente *Love, Death & Robots* (2019).

Una de las temáticas constantes a lo largo de su filmografía es la presencia de los medios de comunicación, tanto para ironizar sobre la sociedad de consumo norteamericana, como para fines narrativos. En este sentido las obras que destacan: *Seven* (1995) y *Zodiaco* (2007), con el uso y representación de diferentes componentes del periodismo; *El club de la pelea* (1999), al incorporar diferentes alusiones a la publicidad y su influencia social; *La red social* (2010), al mostrar de manera cínica la creación de Facebook; y *La chica del dragón tatuado* (2011), al presentar personajes relacionados al mundo de las revistas y la investigación periodística. *Gone Girl* también articula elementos mediáticos que funcionan tanto para describir el mundo contemporáneo como para ir moviendo el relato. Estos aspectos serán señalados con mayor precisión en los siguientes capítulos.

3) El género cinematográfico de *Gone Girl*: Del noir al neo noir

Abordar una obra desde las reflexiones del género es entrar al terreno de una discusión de muchos años, como afirma Rick Altman: “De Aristóteles a Todorov y de Horacio a Wellek y Warren, el tema de los géneros ha sido siempre uno de los puntales del discurso teórico” (17). En los ámbitos cinematográficos, el género puede entenderse como un “grupo de pelí-

⁴ Una muestra de cómo se llevó a cabo el flujo de trabajo para la posproducción de *Gone Girl*, se encuentra en el video de Adobe Creative Cloud, *Behind the Scenes on Gone Girl*, en donde el equipo de editores y animadores comparten su experiencia y el uso de los programas utilizados para el montaje.

⁵ Son las siglas de *Computer-Generated Imagery* traducido como imágenes generadas por ordenador. En el caso de Fincher, como comenta Mark Browning (2010), el uso de este tipo de imágenes ha sido una constante desde sus inicios en el cine. De hecho, uno de los primeros trabajos del director fue como asistente de efectos especiales en *Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi*.

culas que presentan tramas, tipos de personajes, escenarios, técnicas filmicas y temas reconociblemente similares” (Konigsberg 93). El género es una abstracción que agrupa los componentes centrales y repetitivos de diferentes obras. Profundizar en el género de un relato, no implica la reducción del mismo más bien es una ventana para observar los elementos comunes y reconfiguraciones que una cinta presenta.

Sobre el género en *Gone Girl*, el popular sitio *IMDB* clasifica la película en tres casillas: drama, misterio y thriller. Por su lado, *Rotten Tomatoes*, agrega a las ya mencionadas, el término suspenso. Aunque estas clasificaciones son valiosas para sugerir posibles lecturas y agrupar a la cinta dentro de tradiciones cinematográficas específicas, para los fines de este trabajo *Gone Girl* es considerada una obra *neo noir*. Señalar la película de esta forma, lejos de encasillarla, permite apreciar esos momentos donde los temas y la sensibilidad *noir* (Conard 2) están puestos en la pantalla.

El marco para entender la naturaleza del *neo noir*, se encuentra en el periodo clásico del cine norteamericano bautizado por Nino Frank en 1946 como *film noir* (Schwartz ix). El crítico francés tras conocer los trabajos de John Houston y Billy Wilder observó que los nuevos realizadores se especializaban en historias policiales, lidiar con muertes violentas y detallar la psicología criminal; por lo tanto, estaban haciendo aventuras criminales o *films noirs* (Naremore 2009). A este importante ensayo le siguió el trabajo de Jean-Pierre Chartier, para quien las cintas norteamericanas podían ser un grupo donde se observaba esa “fatalidad criminal obsesiva”. Estos primeros trabajos captaron la atención de la crítica cinematográfica francesa, e impulsaron las reflexiones de Raymond Borde y Etienne Chaumonton vertidas en *A Panorama of American Film Noir (1941-1953)*. En dicho texto, los autores analizaron las producciones realizadas en Hollywood durante y después de la Segunda Guerra Mundial y enlistaron los siguientes aspectos del género:

- 1.- Un crimen.
- 2.- Punto de vista de los criminales, no de la policía.
- 3.- Perspectivas inversas de las tradicionales, por ejemplo, el tratamiento de la figura del policía corrupto.
- 4.- Alianzas y lealtades inestables.
- 5.- La *femme fatale*. La mujer que provoca la caída y/o la muerte del hombre bueno.

6.- Violencia brutal.

7.- Giros argumentales y motivaciones insólitas.

La mayoría de los estudiosos del *film noir* (Naremore 2008); (Park 2011); (Schwartz 2011); están de acuerdo en establecer el inicio del género en 1941, con *The Maltese Falcon*, dirigida por John Houston, y en finalizar el periodo clásico en 1958, *Touch of Evil* (1958) de Orson Welles. En la obra de John Houston surgieron algunos personajes y elementos que serían representativos para la tradición cinematográfica. El relato presenta a Sam Spade (Humphrey Bogart), un detective contratado por Ruth Wonderly para investigar la desaparición de su hermana. Miles Archer, socio de Sam, se ofrece a realizar esta labor pero rápidamente sería asesinado por lo que Spade confronta a su clienta quien le revela su verdadera identidad y el motivo de su acercamiento: su nombre es Brigid O'Shaughnessy (Mary Astor) y buscaba la vida de su socio porque podría tener en su poder la estatuilla de un halcón negro proveniente de los templarios. Según William Park (2011), Sam Spade se convertiría en el detective representativo del género negro:

Lo que hace que Sam Spade y su descendientes sean diferentes no es solo el entorno de la ciudad oscura, la *femme fatale*, y la doble cruz, sino el hecho de que el protagonista se enreda en la traición y la falsedad de los otros personajes, con mayor frecuencia a través de la participación sexual con una clienta o sospechosa principal (21).

Este tipo de detective de relato policial tendría una esencia radicalmente distinta a los investigadores del XIX, por ejemplo Sherlock Holmes y Auguste Dupin, quienes serían personajes con una moralidad alta, esencialmente positivistas y aptos para resolver el crimen a través de la razón. En el *noir*, el detective *hard-boiled* se involucra sentimentalmente con los presuntos criminales, es ambivalente en términos morales, se envuelve sentimentalmente con la *femme fatale* y la mayoría de veces fracasa para solucionar los casos que enfrenta.

En el relato, Brigid O'Shaughnessy encarna el papel de la *femme fatale*, un tipo de representación de lo femenino que será arquetípica del género, y se caracteriza por ser “abrumadoramente deseable, doble cara, e insaciable sexualmente [...] La apariencia de la mujer fatal siempre es explícitamente sexual, con cabello largo y oscuro o rubio suelto, revelando

trajes que enfatizan piernas largas y sensuales, y maquillaje pesado” (Spicer 329). A través de la teoría psicoanalítica, el peso de esta figura ha pasado por una revisión más profunda, apunta Samantha Lindop:

Es representativa de la mujer liberada e independiente, funcionando como una expresión de ansiedad por los cambiantes roles de género durante el siglo pasado. En la cultura patriarcal occidental, las mujeres se definen en relación con los hombres, por lo que la mujer fuerte y sexualmente asertiva que lucha por la riqueza, la independencia, o la fama se considera una amenaza para la dominación masculina. En este contexto, la presencia excitante pero malévola de la dama oscura en la pantalla puede considerarse una manifestación de temores de que la hegemonía patriarcal institucionalizada está siendo atacada (26).

De manera inconsciente el género representó en sus dramas las tensiones y ansiedades de la mitad del siglo XX. Paul Schrader (2004) apuntaba que el *film noir* se vio influenciado por el pesimismo que rodeaba a la sociedad después de la II Guerra Mundial. Además, la industria de Hollywood recibió a fotógrafos, iluministas, tramoyistas y directores que huían de la guerra en Europa, quienes, al ser integrados en el sistema, incorporaron sus conocimientos adquiridos del expresionismo alemán. Conjuntamente, en la literatura surgió la tradición norteamericana del realismo popular con escritores como Ernest Hemingway, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain y Horace McCoy (125).

Para un panorama general de obras que conforman el canon del *film noir*, se sugiere el siguiente listado: *Shadow of a doubt* (1943), *Double indemnity* (1944), *Scarlet street* (1945), *Detour* (1945), *Mildred pierce* (1945), *The killers* (1946), *The big sleep* (1946), *Out of the past* (1947), *In a lonely place*(1950) y *Sunset boulevard* (1950).

Según William Park (2011), el lugar que ocupa el cine negro cómo género, a pesar de las múltiples críticas, está en su combinación del sujeto, lugar y personajes que intervienen en el relato:

El cine negro puede definirse por un sujeto, un lugar y un personaje. Su tema es el crimen, casi siempre un asesinato, pero a veces un robo. Su lugar es el mundo contemporáneo, generalmente una ciudad en la noche. Sus personajes son un hombre o

mujer falible o manchada. Por lo tanto, cuando estas características, crimen, protagonista moralmente confundido que vive en el mundo contemporáneo, y una investigación son complementados por el claroscuro, el trabajo de cámara expresionista, la ciudad oscura y sus configuraciones nocturnas, los dispositivos narrativos como la voz en off y el flashback, todos elementos del estilo noir, sabemos que, a diferencia de los personajes, estamos a salvo dentro de este nuevo género (45).

La explicación de Park sirve no solo para discutir en torno al género, también, permite observar como la triada sujeto, lugar y personajes aparece en obras posteriores al periodo *noir* clásico. En *Gone Girl* se podrá observar este comportamiento.

El cine negro también debe considerarse como un estilo. Según Paul Schrader (2004) los elementos a observar serían los siguientes: mayoría de escenas en penumbra, preferencia por líneas oblicuas y verticales a horizontales, iluminación enfatizaba de igual manera a los personajes que los decorados, se prefería la tensión compositiva a la acción física, había una fuerte presencia del agua, existía una predilección por la narración romántica, y se utilizaba un orden cronológico complejo para reforzar el sentimiento de desesperanza y el tiempo perdido.

El film *noir* terminó de realizarse en 1958. No obstante, en muy poco tiempo aparecerían diferentes obras que retomarían los “temas y sensibilidad *noir*” (Conard 2). A estas películas se les denomina *neo noir* y se caracterizan no solo por ubicarse temporalmente después de 1959 (Mayer y McDonnell xiii), sino también por amalgamar los elementos clásicos del cine negro con otros géneros, por ejemplo el terror y el western (Lindop 10). Otra diferencia notable es que los realizadores *neo noir* estaban plenamente conscientes de la tradición cinematográfica que los antecedía, esto les permitió desarrollar trabajos, por así decirlo, con una perspectiva más *noir* que las obras hechas por directores del periodo como Fritz Lang, Billy Wylder, John Houston y Edgar G. Ulmer.

Según Jerold J. Abrams, en *Space, Time, and Subjectivity in Neo-Noir Cinema* (2007), el *neo noir* presenta tres propiedades características: El detective y el villano se fusionaron, se abandonaron los escenarios de la ciudad a lugares más abiertos, y temporalmente hubo una mayor creatividad con obras catalogadas como *past neo noir*, *present neo noir*, y *future*

neo noir. En esta búsqueda de definir las propiedades genéricas, Ronald Schwartz menciona otros componentes:

1. Color y la última tecnología de proyección.
2. Un sistema de clasificación menos restrictivo, que permite una mayor violencia en la pantalla, desnudez y temas más duros en la pantalla.
3. Remakes de la vieja escuela de ficción detectivesca "dura".
4. En lugar de buenos / malos detectives, los guiones tratan con policías buenos / malos.
5. La aparición del asesino en serie (10).

A diferencia del *noir*, no es posible encasillar en una década el corpus del *neo noir*. Algunos ejemplos de obras que retoman esta sensibilidad y temas podrían ser: *Point blank* (1967), *Bonnie and Clyde* (1967), *Chinatown* (1974), *Taxi driver* (1976), *Body heat* (1981), *Blue velvet* (1986), *Reservoir dogs* (1992), *L.A. confidential* (1997), *The man who wasn't there* (2001), *Sin city* (2005).

En el presente trabajo, *Gone Girl* es considerada una obra *neo noir*. Para argumentar cómo en la cinta se recupera la sensibilidad y los temas se trazará la relación con trabajos del periodo clásico del cine negro.

La presencia del crimen. En la obra *The killers* (1946) dos matones a sueldo llegan a un restaurant para buscar a un sujeto apodado The Swede; después de interrogar al gerente del lugar, encuentran al individuo a quien matarían con múltiples disparos. A partir de ahí la narración desencadena una serie de flashbacks que permiten conocer el motivo de esta acción. Este inicio violento es una constante en las cintas *noir* y *neo noir*. En *Gone Girl*, ocurre un evento similar. El relato inicia a partir de la desaparición de Amy Elliott, y aunque al inicio no muestra un hecho violento de manera gráfica, las secuencias siguientes tratarán de responder las interrogantes sobre el paradero de Amy. También existe otro momento donde el crimen se hace presente: el asesinato de Desi Collings. Sin embargo, este hecho no será motivo de investigación en *Gone Girl*.

Investigadores: En la estructura tradicional del cine negro hay un detective o un investigador que protagoniza el relato y pretende resolver el crimen sin importar los límites morales. En el caso de *Gone Girl* se observan hasta cuatro personajes que pretenden cumplir

este rol: la detective Rhonda Bylles, Margo Dunne, Tanner Bolt y Nick Dunne. En la cinta el presunto crimen es la desaparición de Amy y para resolverlo los personajes realizan diferentes actividades. Entre ellos, destaca Nick Dunne, quien para lograr el regreso de Amy, simula estar arrepentido en un programa con audiencia nacional. Sin embargo, tal y como el detective del cine negro, este no resuelve el caso con satisfacción generando múltiples dudas en los espectadores.

Amy Elliott y la *femme fatale*: múltiples figuras femeninas del género negro pueden relacionarse con la protagonista de *Gone Girl*; para ilustrar este punto, basta con mirar a Phyllis Dietrichson de *Double indemnity* (1948). En la cinta, la protagonista convence a Walter Neff de eliminar a su esposo y con esto cobrar una importante suma de dinero. Mientras avanza el relato, se descubre que Phyllis, quien era una enfermera, había matado a la primera mujer de su adinerado marido, y también había acordado cobrar el dinero del seguro y huir con Nino, el novio de Lola, su hijastra. El plan se había realizado con éxito hasta que tras discutir con Walter, éste le dispara quitándole la vida. La *femme fatale* clásica, comparte con Amy no solo el deseo de eliminar a su pareja si es necesario también la alta capacidad de planeación estratégica. En *Gone Girl*, los problemas matrimoniales y la infidelidad, llevan a Amy a hilvanar un detallado programa para encarcelar a Nick y, quizás, provocar su muerte. Al igual que Phyllis, Amy muestra gran racionalidad y frialdad para lograr sus objetivos, así como una capacidad argumentativa muy sólida para convencer a los hombres de seguir sus ideas.

Punto de vista de personajes manchados moralmente. En *Detour* (1941), Al Robertson un pianista de New York, suplanta la identidad, toma el automóvil y roba el dinero de Charles Haskell, un hombre que murió de un ataque al corazón mientras lo llevaba a California. En el relato, la historia es contada a partir de la posición cognitiva del protagonista, quien en retrospectiva narra las diferentes peripecias que pasó en la carretera, y su relación con Vera, la *femme fatale*. *Gone Girl* comparte esa posición subjetiva del relato. La cinta se construye a partir de dos líneas narrativas: Nick y Amy. Y aunque no se trate de criminales, sí de personajes manchados moralmente que persiguen sus objetivos por encima de cualquier atisbo de “verdad”.

Para finalizar vale la pena recuperar la triada: crimen, sujeto y lugar mencionada por William Park (2011). Si bien ya se ha argumentado de qué manera el tema del crimen y los

personajes con una moralidad ambivalente forman parte de la cinta, el tema del lugar todavía no se ha abordado. Para *Gone Girl* este asunto es significativo, el relato cinematográfico acontece en dos sitios: Nueva York y Missouri. Cada uno con una carga simbólica y en estrecha relación con los personajes principales. La pareja se conoce en Nueva York de donde era Amy, y se traslada a un poblado de Missouri, lugar de la familia Dunne. A pesar de las diferencias sociales que se puedan mencionar, el relato, al igual que las películas del cine negro, ocurre en el mundo contemporáneo. Ese lugar conectado socialmente por los medios de comunicación, administrado por diversas instituciones y donde la justicia es suministrada por las fuerzas del estado.

Los elementos detallados con anterioridad permiten observar a *Gone Girl* desde la tradición cinematográfica como una cinta del *neo noir*

II. LA NARRACIÓN EN *GONE GIRL*

El objetivo de este capítulo es presentar los conceptos narratológicos que servirán para el análisis del relato cinematográfico *Gone Girl*. La organización de este apartado iniciará con los fundamentos de los estudios narrativos en el cine, y los conceptos de análisis que serán utilizados. En un segundo momento, se profundizará en la enunciación, el punto de vista, la temporalidad y la espacialidad desarrolladas por André Gaudreault y François Jost en *El Relato Cinematográfico* (1995). Por último, se abordará la caracterización en el modelo actancial de las fuerzas o sujetos que intervienen en el relato.

1) Algunas consideraciones generales sobre el relato cinematográfico

Roland Barthes (1972), en el clásico trabajo *Introducción al análisis estructural de los relatos*, mencionaba las posibilidades del relato para ser manifestado en diferentes soportes⁶. De los ejemplos escritos por el autor francés, destaca para los fines de esta investigación, el cine y la televisión. En *Gone Girl*, el relato cinematográfico se ve enriquecido con la aportación de la televisión, no solo para otorgar verosimilitud al mundo narrado, sino también para guiar y modificar las acciones de los diferentes personajes de la cinta. Para iniciar con los temas narratológicos se revisará el concepto clave, relato.

El estudio del relato tiene sus orígenes en el estructuralismo, el cual pretendía generar modelos que pudieran explicar cualquier tipo de trama. La narratología, entendida como la ciencia del relato, empezó a tomar forma en 1966 con el clásico número de la revista francesa *Communications* titulado *Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit*, en el que participaron autores que impulsaron este campo: Roland Barthes, Claude Bremond, Tzvetan Todorov, Christian Metz, A. J. Greimas, Gerard Genette, entre otros. Años más tarde, el término narratología sería acuñado por Tzvetan Todorov, y sería definido como la disciplina que disecciona las estructuras narrativas. El narratólogo, entonces, sería el sujeto encargado

⁶ El comentario de Roland Barthes (1972) es iluminador en este punto, especialmente, al señalar la virtualidad del relato para manifestarse en diferentes formas materiales: “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” (9).

de analizar las partes componentes de los fenómenos narrativos para de esta manera determinar las funciones y relaciones de las historias.

Dentro de la teoría narrativa⁷, aparecen diferentes enfoques y definiciones que, además de sugerir o aportar nuevas ideas al término, posibilitan la complementariedad, la crítica y el análisis. En este sentido, Susana Onega y José Ángel García Landa (1995) señalan el uso que tenía el concepto relato en las obras de Aristóteles. Para los autores, el filósofo griego presenta dos acepciones del relato: una versión amplia y una estrecha. “En la definición amplia, es una obra con una trama (p. e. poesía épica, tragedia, comedia) y una más estrecha sería una obra con un narrador” (2). Sobre la trama, Aristóteles en la *Poética* menciona que esta es “la combinación de acciones” cuya representación, constituían a la tragedia. Aunque el filósofo reflexiona sobre los géneros existentes en su tiempo, es posible observar este asunto en el relato contemporáneo, tal es el caso de *Gone Girl*, donde las acciones contadas integran a la cinta. Por otro lado, la visión estrecha del relato incluye la mención del narrador, el cual en el teatro griego era el sujeto encargado de contar las historias. En el cine ésta figura también puede ser encontrada, pero con funciones específicas para el medio, tal y cómo es explorado por André Gaudreault a través del *meganarrador*.

Otra de las definiciones importantes para profundizar en este tema es la de Gerald Prince (1987). El teórico define el relato de la siguiente manera: “el recuento (como producto y proceso, objeto y acto, estructura y estructuración) de uno o más eventos ficticios o reales comunicados por uno, dos, o varios (más o menos cubiertos) narradores a uno, dos, o varios (más o menos manifiestos) narratarios” (58).

En la cita de Prince se destacan algunos elementos necesarios para identificar a los relatos. Por ejemplo, la distinción entre ficción o realidad —lo que permite observar y analizar desde los historias cotidianas hasta aquellas articuladas en un dispositivo mediático—, la posibilidad de múltiples narradores y narratarios— éste último es la instancia hacia quien la

⁷ André Gaudreault (2011) menciona que dentro de esta disciplina se encuentran dos ramas: la narratología del contenido y la narratología de la expresión. En la narratología del contenido, el principal representante es Algirdas Julien Greimas, en esta “se privilegia el estudio de los contenidos narrativos (es decir de la historia contada), de manera totalmente independiente del medio que le sirve de soporte” (72). Desde la narratología de la expresión, el autor fundamental es Gerard Genette, “la expresión narrativa (es decir el discurso contante) es, para esta rama, más importante que el contenido” (73). El enfoque de la presente investigación se encuentra en la narratología de la expresión.

narración se dirige—, y la relación etimológica del relato con el recuento y sus posibles manifestaciones. Estos elementos también pueden ser observados en *Gone Girl* cómo será discutido en párrafos siguientes.

Continuando con la revisión sobre el tratamiento que ha tenido el concepto relato, para los estudios del cine es importante la propuesta de David Bordwell y Kristin Thompson en *El arte cinematográfico* (2003), quienes, desde un enfoque formalista y cognitivo, lo definen como una “cadena de eventos con relaciones causa-efecto que transcurre en el tiempo y el espacio” (65). La categoría de tiempo y espacio son componentes fundamentales en la narratología cinematográfica. Baste de muestra, la esencia ontológica de la imagen cinematográfica que puede presentar simultáneamente el lugar y las acciones; así como el desdoblamiento del relato en un tiempo con una duración determinada. Para el análisis de *Gone Girl*, estas nociones serán expuestas con mayor profundidad en los apartados de temporalidad y espacialidad.

A su vez, Gerard Genette (1989), el representante principal de la denominada narratología de la expresión, señala la ambigüedad del término relato y menciona hasta tres posibles acepciones: como enunciado narrativo oral o escrito, como la sucesión de acontecimientos y como el acto de narrar en sí mismo (81-82). Genette relaciona estas ideas con la triada conceptual *historia, relato y narración*:

Historia el 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 (83).

Aunque la teoría de Genette se enfoca en la literatura es posible emplear algunos de sus conceptos para el análisis narratológico del cine. La triada historia, relato y narración puede observarse en el corpus de esta investigación de la siguiente forma: la *historia* daría cuenta del universo diegético de la película y los acontecimientos que la componen de manera cronológica, específicamente, trataría de la relación entre Nick Dunne y Amy Elliott, con la posibilidad de rastrear desde el inicio hasta los acontecimientos que conformaron la vida

matrimonial de la pareja, algunos de ellos incluidos en la cinta; el *relato* se observa en el modo de contar la historia, para *Gone Girl* es característico el uso de dos narraciones —la de Amy Elliott a través de sus diarios y la del *narrador* cinematográfico enfocado en las investigaciones del caso— para al final fundirse en una sola; y la *narración* trata sobre el acontecimiento mismo de relatar, para el cine, aunque la narración sea siempre la misma, esta puede ser condicionada por factores extradiegéticos y de recepción estética.

Para finalizar esta breve revisión del concepto relato y sus elementos, según el enfoque de este proyecto, se consideran fundamentales las ideas desarrolladas por André Gaudreault y François Jost en *El relato cinematográfico* (1995), quienes, inspirados en Christian Metz, señalan cinco componentes centrales del relato, los cuales a continuación serán expuestos a partir de *Gone Girl*:

- 1. Un relato tiene inicio y final.** Todo relato se encuentra clausurado. Aun cuando una película forme parte de una saga, o no responda todas las preguntas de la diégesis⁸, el relato tendrá un punto donde comienza y otro dónde termina. El relato se encuentra unido como un todo, tal como señaló Aristóteles (26-27).

Gone Girl es un relato clausurado, con un inicio, desarrollo y final. Un esquema general de la película podría presentarse con estos 3 conceptos: inicio, la desaparición de Amy Elliott y la investigación sobre el caso, donde el sospechoso principal es Nick Dunne. Desarrollo, Nick Dunne busca probar su inocencia a través de diferentes recursos, mientras Amy Elliott se enfrenta a múltiples inconvenientes en su huida. Final, las circunstancias llevan a Amy Elliott y Nick Dunne a reencontrarse y seguir juntos. Además, la clausura en esta película viene en su construcción a modo de ciclo. La primera escena y la última se configuran de manera casi idéntica creando este efecto de cierre. En la primera escena, el encuadre (fotograma 1) presenta a una mujer rubia, recostada en una almohada mientras su cabello es

⁸ El concepto *diégesis* será utilizado a la manera de lo estipulado por Gerard Genette en *Figuras III*: “En el uso corriente, la diégesis es el universo espacio-temporal designado por el relato: así, pues en este sentido general; diegético = que se refiere o que pertenece a la historia; en un sentido más específico, diegético = intradiegético” (334). El narratólogo francés también distingue la posición del narrador a partir de dos coordenadas: Los niveles diegéticos, extradiegético e intradiegético; y por su relación con la historia, heterodiegético y homodiegético.

acariciado por una mano, capturada en un *primerísimo primer plano*. Esta mujer es Amy Elliott y la mano es de Nick Dunne, quien voz en off narra lo siguiente:

When I think of my wife, I always think of her head. I picture cracking her lovely skull, unspooling her brain, Trying to get answers. The primal questions of a marriage: What are you thinking? How are you feeling? What have we done to each other?⁹

En la última escena, se repite el mismo encuadre (fotograma 2) con los mismos personajes solo que ahora, Amy Elliott es retratada con el cabello recortado. La mano y voz de Nick Dunne también se hacen presentes con el siguiente monólogo:

What are you thinking? How are you feeling? What have we done to each other? What will we do?¹⁰



Fotograma 1



Fotograma 2

- 2. El relato es una secuencia doblemente temporal.** Todo relato pone en juego dos temporalidades, por una parte la de la cosa narrada como la que deriva del acto de narrar en sí. En este sentido, una de las funciones del relato consiste en transformar

9 El diálogo puede traducirse de la siguiente manera: “Cuando pienso en mi esposa, siempre pienso en su cabeza. Me imagino agrietando su hermoso cráneo, desenrollando su cerebro, tratando de obtener respuestas. Las preguntas principales de un matrimonio: ¿Qué estás pensando? ¿Cómo te sientes? ¿Qué nos hemos hecho el uno al otro?”

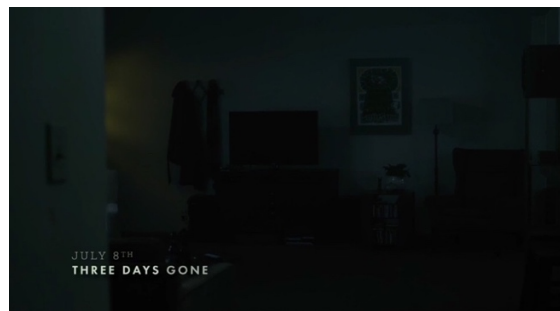
10 La traducción al español es la siguiente: “¿Qué estás pensando? ¿Cómo te sientes? ¿Qué nos hemos hecho el uno al otro? ¿Qué haremos?”

un tiempo en otro tiempo. Esto permite que dentro del relato sea posible encontrar narración y descripción (27-28).

A través de los textos mostrados en diferentes escenas del filme es posible enmarcar las fechas del relato en un calendario. La historia se conforma por acontecimientos ocurridos del 5 de julio al 9 de septiembre. Los rótulos que aparecen en repetidas ocasiones dan cuenta de los días en donde transcurre la acción. En los fotogramas 3 y 4 se muestran estas señales textuales de temporalidad.



Fotograma 3



Fotograma 4

- 3. Todo relato es un discurso.** La narración es un discurso, una serie de enunciados que remiten a un sujeto de enunciación identificado como el *gran hacedor de imágenes* o *meganarrador* (28).

En esta película, al igual que con las del cine clásico, las huellas de narrador no pretenden ser mostradas con claridad. Es decir, la articulación audiovisual está construida de tal forma para que el enfoque esté en las acciones del relato más que en una instancia encargada de organizar los materiales expresivos. No obstante, y cómo bien apunta Gaudreault y Jost, es posible identificar las huellas del narrador en cualquier película. Los casos más claros son los recursos del *flashback* de Amy Elliott. Los cuales, como la mayoría de los *flashbacks* tradicionales, comienzan con un narrador delegado, un personaje de la diégesis cuya narración verbal remite a un tiempo anterior, para después ser mostrado en la pantalla. Este pase de lo verbal a la representación audiovisual no es más que una de las múltiples señales de esta instancia encargada del relato.

- 4. La percepción del relato irrealiza la cosa narrada.** A partir del momento en que trato con un relato sé que no es la realidad. Para Metz, la realidad se encuentra “aquí” y “ahora”, y el relato está situado en otro momento, como algo finalizado que no ocurre (28 y 29).

El relato de *Gone Girl* describe un momento de la historia contemporánea norteamericana con hechos concretos, por ejemplo, la representación de la crisis económica del 2008. Aunque el relato muestra los conflictos de clase, desde el análisis textual filmico, se trata de una construcción ficcional. Es cierto que los postulados del mundo diegético tienen una mayor relación con el mundo real, aun así, lo que se tiene es una pretensión mimética de la sociedad, con una historia presentada en pasado, como si fuera un “allá”.

- 5. Un relato es un conjunto de acontecimientos.** La unidad fundamental del relato es el acontecimiento. Para hablar de una novela o de una película, se recurre a una serie de frases más o menos complejas. Pensar en términos de enunciados define su narratividad (29).

El relato de *Gone Girl* inicia con un hecho clave: la desaparición de Amy. A partir de ahí se desencadena una serie de acciones que conforman la totalidad del relato. En el capítulo IV del presente documento aparece una segmentación por secuencias de *Gone Girl*, aunque el propósito sea posibilitar el análisis, ilustra de buena forma los acontecimientos que componen el relato.

Al examinar estas cinco condiciones propuestas por Christian Metz, Gaudreault y Jost consolidan la definición del relato que será utilizada para este documento: “un discurso cerrado que viene a irrealizar una secuencia temporal de acontecimientos” (35).

A partir de esto, vale la pena considerar la manera en cómo se realiza el análisis del relato. De acuerdo a Susana Onega y José Ángel García Landa, este puede tomar dos direcciones: “horizontal y vertical” (6). Análisis narratológicos horizontales observan las estructuras del relato en principio, mitad y final. El análisis vertical del relato distinguirá entre niveles de análisis. Dos conceptos centrales de este tipo serán los de *fábula* y *sjuzet*. La *fábula* es definida como “el conjunto de situaciones y eventos narrados en secuencia cronológica.

El material básico de la historia (como oposición al *sjuzet*)” (Prince 30). En cambio el *sjuzet* es “el conjunto de situaciones y eventos narrados en el orden que son presentados al receptor” (Prince 87). El *sjuzet* sería una presentación *a priori* del relato relacionada con la estética de la obra. La fábula se conoce *a posteriori*, mediante la reconstrucción del relato, además la cual puede presentar huecos y momentos no aclarados de la historia.

Al aplicar estos conceptos de análisis vertical a *Gone Girl*, se observan divergencias en la película a través de las desviaciones temporales y la presentación diferida de acciones acontecidas en un mismo día pero en lugares diferentes. Como una aproximación inicial, en la secuencia donde Nick Dunne se percata de la desaparición de Amy Elliott (fotograma 5) un 5 de julio, a partir de ahí el relato avanza y muestra los días posteriores a esta fecha. Sin embargo, después de varios días transcurridos el relato regresa al 5 de julio para mostrar las actividades de Amy Elliott (fotograma 6) en ese día. Al reconstruir la *fábula* se puede observar que dichos eventos fueron en paralelo, y no aplazados según se presentaron en el *sjuzet*.



Fotograma 5



Fotograma 6

2) La enunciación narrativa

Como se revisó en párrafos atrás, uno de los componentes esenciales para comunicar un relato es la presencia del narrador. A diferencia de la literatura donde este puede identificarse a través de algunas marcas enunciativas, en el cine no siempre es así, principalmente, porque “los acontecimientos parecen relatarse a sí mismos” (Gaudreault y Jost 47). Si se parte de considerar al relato cinematográfico como un tipo de discurso, resulta pertinente identificar cuál es la fuente de ese discurso y preguntar a propósito del proyecto: ¿quién narra el relato en *Gone Girl*?

Para solucionar esta interrogante, Gaudreault y Jost (1995), proponen la figura del *meganarrador* o *gran hacedor de imágenes*, la instancia no antropomórfica encargada de

presentar el relato. Aunque objeto de discusión, este concepto soluciona y explica diversos fenómenos que ocurren en la cinematografía. Por mencionar algunos de ellos, el problema del relato doble, el meganarrador según los propósitos estéticos y narrativos de la obra articula el sistema visual con el auditivo. También se podría señalar, la responsabilidad que tiene el meganarrador para designar a los diferentes narradores en una cinta, y para explicar las visualizaciones que no pueden ser atribuidas a un personaje diegético. La figura narrativa es un recurso teórico metodológico para explicar la articulación audiovisual, es decir la “subjetividad” encargada de guiar el relato como si fuera una mano que mueve las hojas de un libro.

Con estas consideraciones generales, Gaudreault y Jost señalan dos soluciones narratológicas al problema de la enunciación en el cine:

- a) Ascendente, que va de la película a la instancia narrativa.
- b) Descendente, de la instancia narrativa a la película.

a) Ascendente: de la película a las instancias narrativas

Para esto, los teóricos proponen observar la película atendiendo a las huellas enunciativas del relato cinematográfico. La enunciación es entendida desde la perspectiva lingüística de Émile Benveniste, quien la define como “las relaciones que se tejen entre el enunciado y los diferentes elementos del cuadro enunciativo, a saber, los protagonistas del discurso [emisor y destinatario (s)] y la situación de comunicación” (Gaudreault y Jost 49).

Siguiendo a Gérard Genette, Gaudreault y Jost comentan que la lengua posee estas marcas, huellas que remiten a un locutor, y que en el caso de la literatura a través de un análisis del enunciado podrían observarse. Al aplicarlas al campo cinematográfico: ¿cuáles son estas señales o marcas que remiten a una instancia productiva? Los autores mencionan seis casos donde se puede apreciar la subjetividad de la imagen fílmica:

1. El subrayado del primer plano.
2. El descenso del punto de vista por debajo del nivel de los ojos.
3. Mostrar la parte del cuerpo en primer plano (Anclaje de mirada)
4. La sombra de un personaje.
5. Materialización de un visor.
6. Temblor que sugiere un aparato que filma (50-51)

Identificar estas señales como muestras de un emisor, en este caso la instancia narrativa, requiere de cierta sensibilidad del espectador y experiencia en un contexto audiovisual. Sirva de modelo un caso hipotético donde un espectador visualiza una escena de algún personaje caminando en el bosque. Lo más probable es que perciba el movimiento “tembloroso” de la cámara al seguir a este personaje. El espectador lo interpretará como un recurso del *meganarrador* para ilustrar la mirada de alguien que va detrás de éste en un terreno desigual. En este sentido, el cine clásico luchaba por eliminar las huellas de la enunciación a diferencia del cine moderno y posmoderno, que pretenden todo lo contrario.

Los indicios enumerados no son los únicos elementos a considerar para hablar de la enunciación cinematográfica. Son diversos y pueden depender de otros factores tanto presentes en el texto filmico —la iluminación, maquillaje y el montaje—; o, extratextuales, la competencia visual de un espectador, el acceso a la sala de cine. Lo relevante es saber que en el cine como discurso emergen las huellas de la función enunciativa.

b) Descendente: de las instancias narrativas a las películas.

André Gaudreault y François Jost (1995), al argumentar este punto, mencionan la tendencia casi natural del cine para la delegación narrativa. Por las propias características del medio, que pretende imitar al ser humano en sus diversas actividades cotidianas, le resulta inevitable mostrar a los personajes haciendo uso del lenguaje para los mismos fines que cualquier ser humano: conversar, explicar, argumentar y narrar.

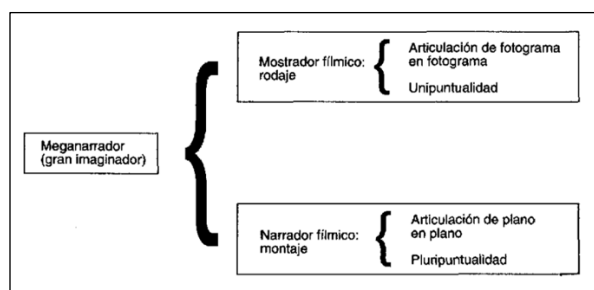
Al igual que en la literatura, en el cine aparecen narradores delegados o segundos narradores, quienes al utilizar la palabra para contar producen subrelatos. Esta delegación forma parte de las acciones que realiza el meganarrador. La materialidad de estos narradores delegados es diferente según el medio. En literatura, por ejemplo, un narrador delegado utilizará el mismo vehículo semiótico, el escrito, para contar el relato de su interés. El ejemplo paradigmático es *Las mil y una noches*, donde Scheherezada desarrolla este papel de narrador delegado, y sus relatos siempre son proferidos dentro del código escrito.

En el cine el asunto es más complejo. El medio, al funcionar como un doble relato, requiere la exitosa colusión del sistema oral y el visual para una subnarración adecuada. En el *flashback* se observa esta operación. Por lo general, un personaje empieza a relatar algo,

adquiriendo el rol de narrador designado, y de manera simultánea el meganarrador ilustra lo que dice, que puede ser un momento posterior al acto narrativo.

Para la propuesta teórico metodológica este punto es crítico, ya que ilustra la manera en cómo el gran hacedor de imágenes opera, al ordenar, organizar y suministrar las informaciones narrativas que el espectador recibe (63). A partir de esto, surge una hipótesis de la narratividad fílmica, según Gaudreault y Jost se compone de dos capas: la mostración y la narración. Esta primera capa es “resultado del trabajo conjunto de la puesta en escena y del encuadre” (Gaudreault y Jost 63)¹¹, encargada de todo lo visibilizado en una película, es decir todo lo que aparece en un fotograma¹² y se articula en un *continuum*. Aquí también se presentan las huellas de una instancia, que en este caso es el mostrador, el encargado “del acabado de esa multitud de ‘microrrelatos’ que son los planos” (Gaudreault y Jost 63).

La segunda capa, la narración, “emanaría de ese proceso del montaje, entre la articulación de plano y plano¹³, y posibilitando la modulación temporal” (Gaudreault y Jost 64). La instancia encargada de la articulación es el narrador, quien “inscribiría mediante el montaje su propio recorrido de lectura, resultante de la mirada que hubiera fijado primero sobre esta primera sustancia narrativa que son los planos” (Gaudreault y Jost 64). Cabe aclarar que estas instancias no son independientes, ya que están subordinadas a las elecciones realizadas por el *meganarrador*. Estas nociones son representadas gráficamente en el esquema siguiente:



Esquema 1. Gran hacedor de imágenes tomado de Gaudreault y Jost (64).

11 El concepto del encuadre será definido en párrafos siguientes.

12 La definición de fotograma trata de “cada una de las fotografías individuales de una película cinematográfica” (Königsberg 141).

13 El término a veces se define como “(1) funcionamiento ininterrumpido de la cámara que produce la acción continua que vemos en pantalla y (2) acción continua en la pantalla que resulta de lo que parece ser el funcionamiento ininterrumpido de la cámara” (Königsberg 414).

Para responder la interrogante realizada al inicio de esta sección, ¿quién narra el relato en *Gone Girl*? Según el sistema de enunciación filmica propuesto por André Gaudreault y François Jost, la respuesta sería el *meganarrador*, quien en determinados momentos organiza y regula la participación de diferentes subnarradores como se explica a continuación:

El meganarrador de *Gone Girl* es un relator cinematográfico clásico. No pretende acentuar las huellas enunciativas ni configurar la subjetividad de la imagen de alguna forma novedosa, más bien pretende mostrar con transparencia los acontecimientos. Esto será observado a mayor detalle en el capítulo de análisis, pero baste de ejemplo la manera en cómo se narran las diferentes conversaciones en la cinta, se captura de manera externa a los personajes a través de planos generales y planos medios.

La parte más atractiva en cuestión de la enunciación en *Gone Girl* son los subnarradores que intervienen. Destaca el rol de narrador delegado que cumple Amy Elliott, quien a través de diversas entradas de su diario relata diversos episodios pasados de su relación con Nick Dunne. En total son 8 ocasiones donde el meganarrador procede a delegar el relato principal a estas subnarraciones, las cuales operan de manera prototípica: primero, la escena inicia con un fundido a negro y la inserción de un ambiente sonoro distinto, después se visualiza la entrada de un diario con la fecha indicada mientras está siendo escrito y leído por Amy y por último, la narración de Amy empieza a ser ilustrada por el meganarrador con total libertad espacial. Esto permite al espectador ser un testigo de las memorias de Amy. Sin embargo, este subnarrador no es totalmente confiable, en la secuencia “La huida de Amy” la protagonista menciona que inventó algunas de las entradas del diario.

Nick Dunne también puede ser considerado cómo un narrador delegado en la película. Aunque su participación es mucho menor, hay momentos donde cumple esta función. El principal es cuando mantiene la entrevista televisiva en el programa televisivo *Sharon*, tras confesar su infidelidad cuenta lo siguiente:

I met Amy Elliott seven years ago and I was transfixed. Amy does that. I was an average guy from an average place with mediocre aspirations, and I met this woman who dazzled me. And I wanted her to love me. I pretended to be better than I was. I made a pledge to her, when we married, to be that man. The man who tries harder. The man who thinks and acts and feels with as much passion as she does. The man

who makes her happy. And I failed her. Instead of doing what was right, I did what was easy. ¹⁴

Si bien este extracto de entrevista puede ser puesto a duda cómo relato, aún así permite observar algunas características mínimas de lo narrativo. En especial, con la frase inicial donde Nick sugiere haber sido transformado después de conocer a Amy.

Además de los protagonistas, algunos personajes secundarios pueden ser observados bajo esta óptica. En este sentido destacan dos: Andie Fitzgerald y Tommy O'Hara, exnovio de Amy. La primera confiesa la aventura que mantenía con Nick, mencionando diferentes momentos del romance. El segundo cuenta la relación que tuvo con Amy y los problemas legales posteriores a los que llegó.

Bajo esta postura teórica, se puede decir que el problema de la enunciación cinematográfica en *Gone Girl* se caracteriza por la colusión de diferentes instancias organizadas a través de las elecciones del meganarrador.

3) Temporalidad

Uno de los componentes centrales del relato cinematográfico es la temporalidad. En *Gone Girl*, a través de diferentes textos insertados en la imagen fílmica, el meganarrador constantemente recuerda a los espectadores las fechas precisas donde las acciones y las memorias de los personajes ocurren. La narratología cinematográfica cuenta con herramientas para diseccionar este aspecto en las obras. Siguiendo la línea de este trabajo, vale la pena reflexionar en las ideas de Gerard Genette (1989), así como en la adaptación que André Gaudreault y François Jost (1995) propusieron de éstas, para estudiar el tiempo narrativo en el cine a través de los conceptos, orden, duración y frecuencia.

14 La traducción de esta parte sería la siguiente: “Conocí a Amy Elliott hace siete años y me quedé paralizado. Amy hace eso. Era un chico promedio de un lugar promedio con aspiraciones mediocres, y conocí a esta mujer que me deslumbró. Y quería que ella me amara. Fingí ser mejor de lo que era. Le prometí convertirme en ese hombre cuando nos casáramos. El hombre que se esfuerza más. El hombre que piensa, actúa y siente con tanta pasión como ella. El hombre que la hace feliz. Y le fallé. En lugar de hacer lo correcto, hice lo fácil”.

a) Orden

El tiempo en un relato transcurre igual que en la vida cotidiana y podría ser representado gráficamente en una línea de izquierda a derecha. En este sentido, el orden, “confronta la sucesión de los acontecimientos que supone la diégesis al orden de su aparición en el relato” (Gaudreault y Jost 112). El orden se articula a partir de las acciones o eventos que tienen lugar en la diégesis, y por su manera en cómo son presentados. Es decir, un relato podría tratarse de acontecimientos que ocurrieron en un periodo cronológico de tres meses, y su presentación para el espectador o lector podría iniciar en el último de estos tres meses, mientras a lo largo de las páginas o los minutos, se presentan en desorden los acontecimientos. La historia de un relato difícilmente seguirá un orden cronológico, lo más común es buscar distintos recursos para crear una narración atractiva. En estas relaciones entre “historia” y “relato” es posible identificar desfases temporales, *anacronías*

Desde la propuesta conceptual desarrollada por Gérard Genette, se distinguen las relaciones que evocan un acontecimiento anterior al momento de la historia, *analepsis*, y aquellas que tienen que ver con eventos futuros, *prolepsis*. Cabe decir, que estos conceptos parten de un hipotético grado cero del relato, un punto que permite determinar que un acontecimiento es anterior o futuro. Al profundizar en estas nociones, surgen también las distinciones entre el *alcance*, distancia temporal de la anacronía, y la *amplitud*, duración del alcance. Al aplicarse en la analepsis, Genette desarrolla la siguiente tipología:

Analepsis	Externa	“La amplitud total se mantiene en el exterior del relato primero” (Genette 104).
	Interna	“La amplitud total se mantiene dentro del relato primero” (Genette 105).
	Parcial	“Según el alcance, la retrospectiva que acaba en elipsis, sin juntarse con el relato primero” (Genette 116)
	Completa	“Según el alcance, enlaza con el relato primero” (Genette 116)

Tabla 1. Tipos de analepsis según Genette (1989) realizado por el autor del proyecto.

En el cine, se prefiere utilizar los conceptos en inglés del *flashback*, equivalente a la *analepsis* y *flashforward*, a la *prolepsis*. No obstante, por las características multimodales del medio se requiere una caracterización propia. En el *flashback*, el narrador opera con una vuelta hacia atrás a nivel verbal y representa visualmente los acontecimientos que cuenta (Gaudreault y Jost 117). Por lo general, tras cada retroceso narrativo se retorna al presente del relato. Según André Gaudreault y François Jost, la forma más común del *flashback* opera de la siguiente manera:

- Paso del pasado lingüístico al presente de la imagen.
- Diferencia de aspecto entre el personaje narrador y su representación visual.
- Modificación de ambiente sonoro.
- Transposición del estilo indirecto (relato verbal) al estilo directo (diálogos).

Dentro del mismo relato, estas vueltas cumplen algunas de las siguientes funciones. *Completar* una carencia u omisión: así, para explicar el carácter de un personaje, se regresa a una escena de su pasado. *Suspender*, a veces cumplen con la función de retrasar ciertos acontecimientos.

Acerca de los *flashforwards*, los cuales son menos comunes que los primeros, consisten en la presentación de imágenes antes de que ocupen su lugar normal en la cronología. Por lo general, cumplen una función de algún tipo de predestinación, es decir, anunciar un porvenir.

Como se detalló en párrafos atrás, en *Gone Girl* el principal recurso que viste la forma narrativa es el *flashback*. Los cuales operan a través de las diferentes narraciones emanadas del diario de Amy Elliott. En la tabla de secuencias incorporada en el capítulo de análisis, se detallan las múltiples vueltas para atrás de la película. Además, en el capítulo mencionado, se analiza el *flashback* “La huida de Amy”.

b) La duración

Existen 4 velocidades o tiempos narrativos principales que pueden ser utilizados para desarticular el relato. Gérard Genette las denomina *anisincronías* y son: la pausa, escena, sumario y elipsis.

1. Pausa

En la primera configuración del ritmo narrativo, el relato se detiene y no avanza. Los ejemplos de estos momentos serían las descripciones, opiniones o comentarios dentro de una obra. Genette expresa cada uno de estos puntos con fórmulas. La correspondiente a este caso sería:

$$TR=n, TH=0 \text{ por lo tanto } TR \infty > TH$$

TR: tiempo del relato.

TH: tiempo de historia.

n: duración indeterminada.

La fórmula se lee: el tiempo del relato es igual a una relación indeterminada, el tiempo de la historia es igual a cero, por lo tanto, el tiempo del relato es infinitamente superior al tiempo de la historia. Esta fórmula expresa cómo el relato puede detenerse durante horas en un suceso que duró unos cuantos minutos. En relación con el cine, señalan Gaudreault y Jost que la pausa puede ser identificada en los movimientos descriptivos de la cámara sobre un decorado o una ciudad.

2. Escena.

En este caso de ritmo narrativo, el tiempo del relato es igual al tiempo de la historia tal y es expresado en la fórmula: $TR=Th$. Es decir, “el acontecimiento que en ella se narra dura, en la diégesis, tanto como el tiempo necesario para narrarlo” (Gaudreault y Jost 126). Un ejemplo clásico de este punto, son los diálogos o monólogos interiores, que duran lo que tienen durar dentro de una obra.

Para Gaudreault y Jost, existe una unidad dentro del cine en que coinciden la duración del relato y de la historia: el plano. El cual, por lo general, respeta íntegramente la cronometría de las microhistorias que representa. Es necesario recalcar que, esta posición se ajusta al cine de los primeros tiempos en donde los planos se conformaban unipuntualmente. Por otra parte, el cine moderno y posmoderno ha jugado con la duración de los planos que alargan o disminuyen el tiempo representado.

3. Sumario.

El propósito de este punto es “resumir un tiempo diegético que suponemos más largo” (Gaudreault y Jost 127). Se expresa con la siguiente fórmula: $TR < TH$. Por ejemplo, si se considera una historia que dé cuenta de los 25 años de la vida de un hombre, difícilmente un relato tardará los 25 años para narrarlos. En el cine es común encontrar este recurso, sobre todo cuando se propone mostrar la acción y cortar detalles que no son necesarios. De manera general, *Gone Girl* es un sumario ya que los eventos narrados transcurren en un periodo de tres meses.

4. Elipsis.

Para Genette esta configuración “corresponde a un silencio textual acerca de ciertos acontecimientos que, según la diégesis, han tenido lugar” (Gaudreault y Jost 128). Pueden ser de cuatro tipos: determinadas, la duración está indicada; indeterminada, la duración no está indicada; explícita, indican el paso del tiempo al que eliden, por ejemplo: “pasaron unos años”; o implícita, presencias no declaradas en el texto inferidas por el lector. La fórmula queda expresada así: $TR = 0$, $TH = n$ por lo tanto $TR \infty < TH$.

Por su parte Gaudreault y Jost, mencionan un quinto caso muy cinematográfico llamado: dilatación. En concreto, se crea un efecto de alargamiento de la narración y “correspondería a esas partes del relato en las que el filme muestra cada uno de los componentes de la acción en su desarrollo vectorial, aunque salpicando su texto narrativo de segmentos descriptivos (128)”. Queda expresado de esta forma: $TR > TH$.

El caso que presentan los autores es la secuencia final de *La huelga* (1925) de Eisenstein, en donde a través del montaje dos acontecimientos son intercalados, la represión e imágenes de un buey degollado. Ambos contenidos se vinculan para darle más fuerza dramática a la secuencia.

De manera general, estas configuraciones operan en *Gone Girl*. Ejemplificando con el ritmo narrativo de la pausa, se podría señalar a las escenas iniciales después del prólogo, donde se muestran diferentes tomas que describen a la ciudad: una tienda de abarrotes, una casa en venta, un mapache caminando en el pasto, para después centrarse en un hombre que saca la basura, Nick Dunne. El relato en ese punto se encuentra detenido, aunque las imágenes siempre estén en movimiento.

c) La frecuencia

Para Gérard Genette, un elemento primordial del estudio narratológico está en la repetición de los acontecimientos o enunciados (172). Esto también, puede ser observado en la cinematografía. La frecuencia “tiene que ver con el número de veces que se evoca tal o cual acontecimiento del relato y el número de veces que se supone que ocurre en la diégesis” (Gaudreault y Jost 130). Según el teórico francés existen cuatro tipos.

1. Relato singulativo: “Contar una vez lo que ha ocurrido una vez” en la diégesis. Se expresa en la fórmula (1R/H). El ejemplo mencionado por Genette es, “ayer me acosté temprano”, un enunciado que da cuenta de algo que pasó por única ocasión. Este caso es bastante común en la literatura y en el cine, principalmente porque se observan planos que muestran eventos únicos y que encadenados permiten narrar una historia.

2. “Contar N veces lo que ha ocurrido n veces en la diégesis (174)”. La fórmula es (nR/1H). Por ejemplo, un caso de un relato que contenga los enunciados “el lunes me acosté temprano, el martes me acosté temprano, etc.”. Se podría decir que al relacionar relato e historia, podría ser en realidad un relato singulativo, y que esta repetición responde a eventos únicos.

3. Relato repetitivo. “Contar N veces lo que ha ocurrido una vez (nR/1H)”. El ejemplo que propone Genette es “Ayer me acosté temprano, ayer me acosté temprano, etc.”. Podría parecer que este tipo de relatos son poco comunes, sin embargo, al utilizarse este tipo pueden incluirse variaciones de estilo o punto de vista. En el cine se puede observar en secuencias que muestran ángulos distintos de lo acontecido, ya sea para expresar un recuerdo o la obsesión de un héroe.

4. Relato iterativo. Estos relatos se caracterizan porque “una sola emisión narrativa asume varios casos juntos del mismo acontecimiento (Gaudreault y Jost 131)”. La fórmula es (1R/nH). Para ejemplificar este punto, Genette recupera el caso “el lunes me acosté temprano, el martes me acosté temprano, etc.”, en lugar de hacerlo de esta manera, se podría sintetizar en una expresión del tipo “todos los días me acuesto temprano”. Por la naturaleza de la imagen, en el cine esta clase de relatos no son fáciles de expresar ya que no siempre una acción mostrada en la pantalla vale por muchas acciones similares. Cuando se puede hablar de un relato iterativo en el cine es por el montaje.

En el capítulo de análisis, las herramientas para el estudio del tiempo narrativo serán expuestas según su pertinencia con las secuencias. Para cerrar este breve apartado, valdría la pena recuperar el objetivo del proyecto y preguntar: ¿los fenómenos intermediales expresados en *Gone Girl* podrían observarse bajo estos conceptos de temporalidad narrativa? De manera preliminar se podría indicar que sí. Por ejemplo, los saltos temporales para atrás son posibles gracias a la intermedialidad, el diario de Amy —escritura— abre el camino para que el meganarrador a través del sistema visual y auditivo represente las memorias escritas. También, se podría relacionar los fenómenos intermediales televisivos con la frecuencia. Mientras las acciones emprendidas por Nick y Amy en el relato parecieran narrarse a sí mismas, la televisión en *Gone Girl* requiere mostrarse emitiendo un discurso, traducido verbalmente sería un “y la televisión decía...”. En múltiples momentos del relato esta situación ocurre, especialmente, en las intervenciones de los programas televisivos replicados.

4) Punto de vista

Uno de los grandes temas del análisis narratológico es el problema del punto de vista. Para el corpus de este proyecto, esta dificultad se expresaría con las siguientes preguntas: ¿quién orienta la perspectiva narrativa en *Gone Girl*? ¿A través de qué o quién se están viendo y escuchando los acontecimientos? Otra vez, Gaudreault y Jost recuperan la posición de Gérard Genette, para desarrollar este aspecto en el cine.

Para un primer acercamiento al punto de vista, es necesario distinguir las relaciones de conocimiento entre narrador y personaje en un sistema de igualdades. Recuperando a Todorov, los autores diferencian entre 3 tipos de narradores:

- Narrador > Personaje: El narrador sabe más que el personaje.
- Narrador = Personaje: Narrador y personaje saben lo mismo.
- Narrador < Personaje: El narrador cuenta menos de lo que sabe un personaje.

A partir de este sistema, Gérard Genette, para designar el punto de vista cognitivo del relato, propone el término focalización, el cual “se define en primera instancia por una relación de saber entre el narrador y sus personajes” (Gaudreault y Jost 139). Se distinguen tres tipos de focalización para el estudio del relato:

- Relato no focalizado o de focalización cero: se caracteriza por tener un narrador omnisciente.
- Relato en focalización interna: dividido en tres tipos, fija, variable y múltiple. En el primer caso, los acontecimientos del relato se conocen a través del filtro de la conciencia de un solo personaje. *Variable*, el personaje focal cambia según transcurre el relato. *Múltiple*, el mismo acontecimiento se evoca en distintas ocasiones según el punto de vista de diferentes personajes.
- Relato en focalización externa: para él lector en este tipo de focalización, le resulta imposible conocer la interioridad de los protagonistas.

Para el estudio del cine, André Gaudreault y François Jost desarrollan una categoría de análisis aplicada a las características propias del medio denominada *ocularización*, la “cual designa la relación entre lo que la cámara *muestra* y lo que el personaje supuestamente *ve*” (140), esta funcionará de manera complementaria a la focalización.

Sea cual sea la película, hay 3 posibles rutas para atribuir el origen de lo mostrado: como vista por uno o varios personajes de la diégesis, una instancia externa, o se argumenta a favor de la transparencia del medio. En realidad, estas rutas, se dividen en una alternativa: o es un personaje o no lo es. De acuerdo con esto, la *ocularización* podría funcionar como una herramienta para distinguir entre las miradas del relato. Gaudreault y Jost plantean dos tipos principales de *ocularización*: interna y cero. La *ocularización* interna se divide en dos tipos:

La *ocularización interna primaria*. En este tipo de *ocularización* el relato es observado desde un personaje diegético. Para hacerlo, hay distintos recursos que posibilitan esta relación:

- Sugerir la mirada de un personaje ausente de la imagen. Si un encuadre muestra los objetos borrosos, y si en la diégesis hay un personaje con problemas de vista, es posible inferir que aquello esté siendo observado a través de este personaje. En este caso, importa encontrar las huellas o indicios para establecer un vínculo.
- La mirada de un ojo: el agujero de una cerradura, unos prismáticos, un catalejo, un microscopio generan esa asociación de la mirada de algún personaje.

- La representación de una parte del cuerpo en primer plano, remite al ojo por contigüidad.
- El movimiento “subjetivo” de la cámara.

La *ocularización interna secundaria*. La subjetividad de la imagen se construye por los *raccords* (plano-contra plano). Esto se puede ejemplificar en un conjunto de tomas, donde la primera de ellas muestra a un personaje observando desde una ventana, para que la toma siguiente presente la llanta de un automóvil. Esta segunda toma podría relacionarse con la mirada de este personaje observando desde la ventana.

La *ocularización cero*. Este tipo se define cuando “ninguna instancia intradiegética, ningún personaje ve la imagen, cuando es un puro *nobody’s shot*” (Gaudreault y Jost 143). En este caso, se le atribuye al meganarrador este tipo de ocularización. Y es representativa cuando el relato muestra situaciones, acciones, lugares que por la posición de la cámara son imposibles para un personaje de la diégesis.

Además de esta distinción entre *ocularización* y *focalización*, designando el primer término para lo que se observa en el relato y el segundo para la posición cognitiva. La propuesta original de Gerard Genette sobre la focalización sufre algunos ajustes por parte de André Gaudreault y François Jost para adecuarse al estudio del cine. Se distinguen tres tipos de focalización: interna, externa y espectral.

La *focalización interna*: “el relato está restringido a lo que pueda saber el personaje” (Gaudreault y Jost 149). Sin embargo, hay que precisar que focalización interna no equivale a una ocularización interna, es decir, el saber de un personaje no siempre es igual a su mirada. Los autores señalan que un caso donde exista la voz en off podría entenderse como focalización interna aunque sea transmitida por ocularizaciones secundarias.

En la *focalización externa* “los acontecimientos se describen desde el exterior sin que penetremos en la cabeza de los personajes” (Gaudreault y Jost 150). Sin embargo, es necesario precisar algunas situaciones ya que “es posible compartir los sentimientos de un personaje, o saber lo que siente, mediante la única codificación de la interpretación del actor” (150). Para que la exterioridad funcione según este tipo de focalización, “debe conllevar una

restricción de nuestro saber en relación al del personaje que acabe produciendo efectos narrativos” (150). Como sería el caso de un relato, donde los personajes tengan en sus manos un secreto, un enigma, que produzca en el espectador el deseo de conocer más del relato.

La *focalización espectral*. Este tipo es característica del cine y del relato escénico y trata de la “ventaja cognitiva al espectador por encima de los personajes” (Gaudreault y Jost 152). Para lo cual el espectador, se convierte en un sujeto filmico. En la creación del suspenso en el cine este tipo de focalización es especialmente representativa.

Por último, es importante destacar que en ningún caso ocularización y focalización son siempre equivalentes. La labor del analista es discernir entre ambas. En el capítulo de análisis se señalan diversos momentos donde distinguir entre los fenómenos permite realizar otras lecturas posibles de la cinta *Gone Girl*.

Hasta ahora la teoría se ha ocupado del punto de vista del relato, desde la mirada de los personajes o en su caso, lo que muestra el meganarrador en su posición cognitiva. Considerando la utilización en el cine de la imagen y el sonido como códigos principales, Gaudreault y Jost desarrollan un sistema para desentramar el campo auditivo del filme denominado *auricularización*. La auricularización es dividida en tres tipos por los autores, quienes respetan la misma nomenclatura que en la ocularización: auricularización interna primaria, auricularización interna secundaria y auricularización cero.

- *Auricularización interna primaria*. Consiste en reconocer aquellos sonidos cuando son filtrados por el oído de un personaje. Un caso concreto sería alguien que habla por un radio y que, a través de un personaje, se puede escuchar la estática y la voz distorsionada de quien habla.
- *Auricularización interna secundaria*. “Cuando la restricción de lo oído a lo escuchado está construida por el montaje y/o representación visual” (146).
- *Auricularización cero*. Se evidencia cuando “el sonido no está retransmitido por ninguna instancia intradiegetica y remite al narrador implícito” (146).

Con el propósito de analizar los fenómenos intermediales en *Gone Girl*, la distinción entre focalización, ocularización y auricularización, será de gran ayuda. Si bien, estas herramientas conceptuales sirven para estudiar el punto de vista en el relato, también pueden relacionarse con la intermedialidad. Especialmente, para sugerir segmentos del relato donde lo

que se ve surge desde una posición mediática. Un ejemplo de esto se encuentra en el capítulo IV del presente documento, en el apartado donde se analiza “La rueda de prensa”. Ahí se identifican algunas tomas como vistas desde el dispositivo de enunciación televisiva, es decir, la cámara de video. Este rasgo permite hablar de una mirada intermedial en el relato.

5) El espacio

André Gardies y Jean Bessalel¹⁵ (2013) señalaban que el espacio, “junto con el tiempo, los personajes y la acción, es uno de los constituyentes fundamentales del relato” (80). Esta perspectiva es aún más evidente en el cine ya que “la unidad de base del relato cinematográfico, la imagen, es un significante eminentemente espacial” (Gaudreault y Jost 87).

La posibilidad del cine de presentar a la vez las acciones y el contexto es una característica singular del medio. A diferencia de otros tipos de relato, el verbal o el escrito, en donde los narradores no pueden “describir a la vez, al mismo tiempo, la acción y el cuadro en la que ésta tiene lugar” (Gaudreault y Jost 87), esto lleva a las instancias a suprimir diferentes detalles del espacio para en un determinado punto acelerar la acción. En cambio, el narrador cinematográfico puede mostrar de golpe un decorado con un gran detalle, presentar las acciones de los personajes, introducir una ambientación sonora, y variar la iluminación del espacio sin perder el ritmo del relato. El gran hacedor de imágenes está condenado a cargar con el cuadro situacional a lo largo de la narración.

Para la reflexión del espacio cinematográfico es importante distinguir entre los conceptos: campo, fuera de campo y encuadre. Para el cine, el espacio representado como no representado fue de gran valor desde las primeras vistas de los hermanos Lumière (Gaudreault y Jost 92), quienes utilizaron los límites del cuadro para definir las acciones de los personajes. Esto ilustra las nociones del campo, el cual trata del espacio “constituido por todo lo que el ojo ve en la pantalla” y “se encuentra del lado del enunciado; es la parte visible del universo diegético” (Gardies y Bessalel 40). El fuera de campo sería según Jacques Aumont: “el lugar de lo potencial, de lo virtual, aunque también de la desaparición y del desvanecimiento: lugar del futuro y del pasado, mucho antes de ser el del presente” (26). El campo

¹⁵ Todas las citas atribuidas a André Gardies y Jean Bessalel son traducciones de la Dra. Raquel Gutiérrez Estupiñán.

y fuera de campo operan dialécticamente: lo que en un momento es campo puede convertirse en fuera de campo y viceversa. Para este caso el encuadre trata de la “operación que consiste en elegir, dentro del continuum perceptivo, lo que se desea inscribir, en forma de imagen, dentro de los límites de un cuadro. Es también organizar de cierta manera, dentro del espacio de un cuadro, los elementos que se han elegido para que aparezcan en él” (Gardies y Bessalel 37).

El cine, al ser un medio pluripuntual, enfrenta el problema de la articulación espacial, es decir: ¿cómo enlazar los diferentes hiatos que interrumpen la imagen y significar al mismo tiempo la continuidad? Para lograr esto, el cine opera a través de distintas relaciones espaciales. Se pueden identificar cuatro tipos fundamentales de *raccords*:

1. *Identidad espacial*. “El que articula dos segmentos espaciales (dos segmentos del espacio diegético) encabalgando parcialmente un plano con otro. Este tipo de articulación espacial representa en cierto modo un «regreso de lo mismo»” (Gaudreault y Jost 100). La situación más evidente de este tipo es el *cut-in*, es decir, el plano que va en segundo lugar muestra un detalle del primero (100).
2. *La alteridad espacial*. Este tipo se divide en dos: contigüidad y disyunción.
 - 2.1. Contigüidad: Se establece cuando “dos segmentos espaciales que muestran cuando las informaciones contenidas en los dos planos conducen al espectador a la inferencia de una *contigüidad directa* (e impecablemente virtual) entre esos dos segmentos” (Gaudreault y Jost 101).
 - 2.2. La disyunción “implica la separación de dos segmentos espaciales mediante un obstáculo físico del tipo que sea” (102). Se distinguen dos tipos: proximal y distal.
 - 2.2.1.1. Disyunción proximal: Sobre este punto, los autores distinguen las siguientes posibilidades. El primero trata de cómo el espectador entiende “una posibilidad de comunicación visual o sonora no amplificadas [...] entre dos espacios no contiguos aproximados por el montaje” (103). También se le considera “en el caso en que se advierta un proceso de comunicación vectorizada (por el desplazamiento de un personaje, por ejemplo) entre dos segmentos espaciales no contiguos” (104).

2.2.1.2. Disyunción distal: “se considerará distal todo lo que, en un segundo plano, se sitúe en un aparte irreductible al espacio representado en el plano precedente” (105)

El sistema de relaciones espaciales será utilizado para estudiar la manera en qué se articula los espacios mediáticos, principalmente televisivos, con las acciones de los personajes en *Gone Girl*. Baste como muestra, un breve comentario sobre “La entrevista televisiva”. La construcción es a través del montaje paralelo mostrando dos espacios: la casa de Desi Collings y la casa de Margo Dunne, en ambos se observa la participación de Nick en el programa *Sharon*. La disyunción distal es lo que posibilita la relación entre los lugares, lo que pasa “acá” en la casa de Margo se conjuga con lo que ocurre “allá” en la casa de Desi. Sin embargo, hay un tercer elemento para prestar atención en la secuencia: lo que ocurre dentro de la pantalla televisiva, la cual también muestra un espacio y un acción, es decir, se podría considerar tres espacios significativos en la secuencia conectados mediante el montaje.

6) El modelo actancial

El modelo actancial forma parte de la imbricada red de términos que conforman la teoría semiótica desarrollada por A. J. Greimas. Aunque el foco de este trabajo se encamina por la narratología de la expresión, y no por la búsqueda de la generación del sentido en el texto cinematográfico, este planteamiento es de bastante utilidad para señalar y explicar el juego de fuerzas internas del relato. No es motivo de este proyecto aplicar la propuesta greimasiana a totalidad, pero sí entender el rol que a un nivel abstracto desempeñan los actores en *Gone Girl*.

De manera general, el modelo teórico desarrollado por Greimas se caracteriza por su fuerza y capacidad de interdefinición, como muestra *Semiótica: Diccionario Razonado de la Teoría del lenguaje* (1990). La base de la teoría es la definición de signo propuesta por Ferdinand de Saussure, y, especialmente, la reelaboración de Hjelmselv del mismo, quien relaciona la expresión con el significante, y el contenido con el significado. El recorrido generativo de la significación se entiende como:

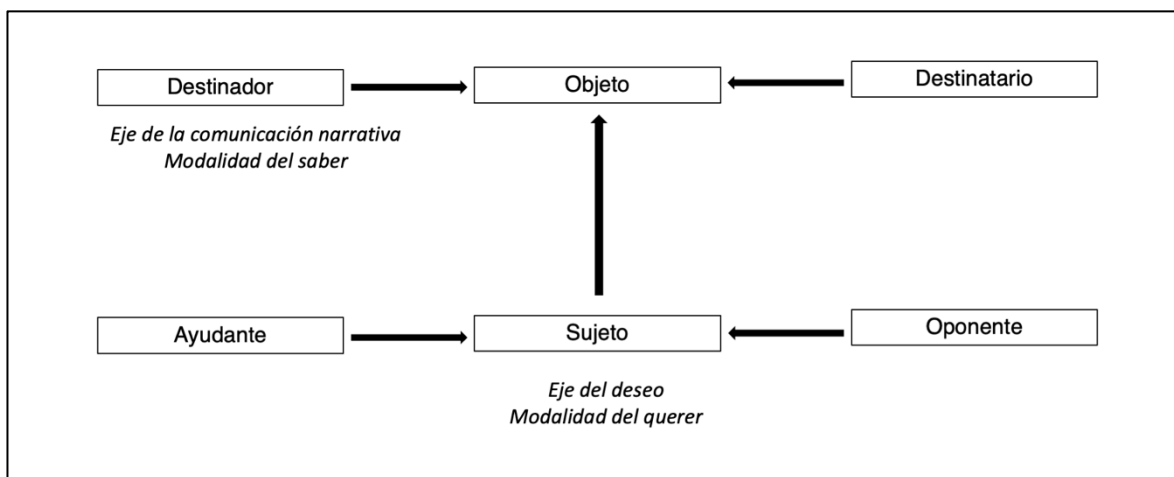
[...] la economía general de una teoría semiótica (o solamente lingüística), es decir, la disposición, unos con relación a otros, de sus componentes, y ellos desde la perspectiva de la generación, lo que equivale a postular que, al ser posible definir cualquier objeto semiótico según el modo de su producción, los componentes que intervinen en ese proceso se articulan entre sí según un «recorrido» que va de lo más simple a lo más complejo, de lo más abstracto a lo más concreto (Greimas y Courtés 194).

La teoría semiótica del recorrido generativo distingue tres campos autónomos donde se genera la significación: “estructuras semio-narrativas, estructuras discursivas, y estructuras textuales” (Greimas y Courtés 195). Cada uno de estos campos se articula de diversos componentes y subcomponentes. En el proyecto no se pretende discutir cada uno de estos puntos según el relato cinematográfico propuesto, la razón es que el enfoque narratológico elegido se ocupa más de la forma de la expresión, que del contenido. Sin embargo, se pretende utilizar el esquema actancial en el estudio de los personajes principales del relato: Amy Elliott y Nick Dunne. El esquema actancial se ubica en el nivel de las estructuras narrativas, y es definido de la siguiente manera por A. J. Greimas y J. Courtés (1990):

Se caracteriza por reunir los diferentes elementos de los componentes semántico y sintáctico para establecer los actores del discurso. Estos dos componentes, sintáctico y semántico (susceptibles de ser analizados separadamente), llevan a cabo sus recorridos actancial y temático, en el plano discursivo, de manera autónoma; la reunión, término a término, de al menos un rol actancial y un rol temático es lo constitutivo de los actores (dotados así de un *modus operandi* y, a la vez, de un *modus essendi*) (27).

Los actores del discurso que son mencionadas en la cita anterior son una “figura autónoma del universo semiótico” (Greimas y Courtés 21) y que pueden ser “individual (Pedro) o colectivo (la multitud), figurativo (antropomorfo o zoomorfo) o no figurativo (el destino)” (Greimas y Courtés 21). Además, el actor está marcado por tener un nombre. Según Jesús García Jiménez, “el modelo constituye un sistema, cuyo pivote central es la relación su-

jeto/objeto, que Greimas completa con otras dos: destinador/destinatario y ayudante/oponente” (43). Estas relaciones operan en dos ejes: el eje del deseo y el eje de la comunicación narrativa. Este sistema puede representarse de la siguiente forma:



Esquema 2. Red actancial basado en García Jiménez (2000).

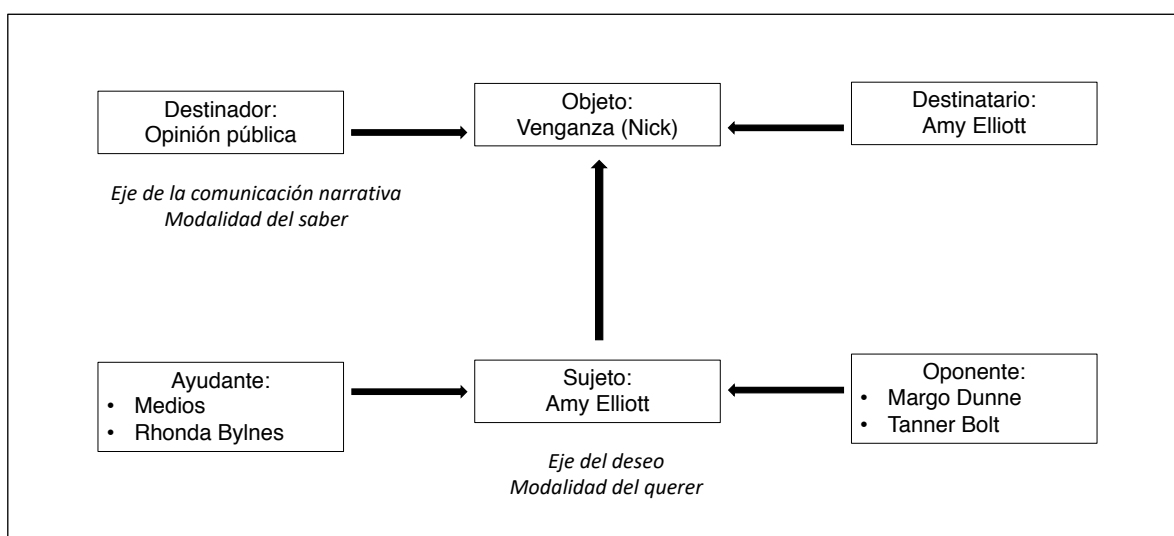
El eje del deseo: sujeto/ objeto. El sujeto en el esquema actancial se entiende como “el operador de las transformaciones que (a nivel de la macroestructura) configuran el desarrollo narrativo. El sujeto está caracterizado por una relación de deseo del objeto. Esto orienta todo el recorrido narrativo. En el caso del objeto, “es aquello que el sujeto quiere alcanzar [...] a nivel macroestructural, califica, caracteriza y determina el significado del sujeto, como si fuera un predicado” (García Jiménez 44).

El eje de la comunicación narrativa: Destinador/destinatario. Según Jesús García Jiménez, el destinador “es la instancia que comunica al destinatario/sujeto un objeto de naturaleza cognitiva (el conocimiento del acto que debe cumplir) [...] al mismo tiempo promotor de la acción del sujeto e instancia que sanciona su actuación” (44).

El eje del ayudante/oponente. En el caso del ayudante, este “asume el papel actancial (es decir, propio de los actores o actantes) de cooperar con el sujeto en la realización de su “programa narrativo [...] la modalidad que define al ayudante es el poder-hacer” (44). Sobre el oponente, este “asume el papel de dificultar o impedir la” su modalidad es el “no-poder-hacer” del sujeto. Estos aparecen en el texto de dos formas: “como actores individualizados o como afirmación/negación de la «competencia» total o parcial del sujeto (fuerza, astucia, valentía, etc.)” (García Jiménez 44).

a) El modelo actancial observado en *Gone Girl*

Si algo caracteriza de especial forma a *Gone Girl* es la conjunción de dos programas narrativos según los protagonistas de la trama: Amy Elliott y Nick Dunne. La construcción sorpresiva del relato ilustra este planteamiento inicial: en la primer parte se sugiere la responsabilidad de Nick Dunne por la desaparición de Amy; y en la segunda, el plan de Amy es revelado para después transformarse de manera inesperada tras la participación de su esposo en el programa *Sharon*. Considerando esto, es posible elaborar dos diferentes programas narrativos para cada personaje. En la primera Amy Elliott se puede observar el siguiente esquema actancial:



Esquema 3. Red actancial de Amy Elliott I.

En el diagrama, la posición del sujeto de la acción es ocupado por Amy, quien tiene como objeto de deseo vengarse de su compañero. La película pone en evidencia algunas razones para esta búsqueda: la infidelidad de su marido con una de sus estudiantes, la violencia verbal y física, y los problemas económicos. La actante pertenecía a una familia con alto nivel adquisitivo, era parte de las esferas ilustradas de Nueva York y contaba en su formación con un título universitario de Harvard; es decir, encarnaba la imagen de chica perfecta, al estilo de *The Amazing Amy*. A diferencia de su esposo, un hombre de Missouri, de clase media y quien perseguía lograr sus sueños de ser escritor.

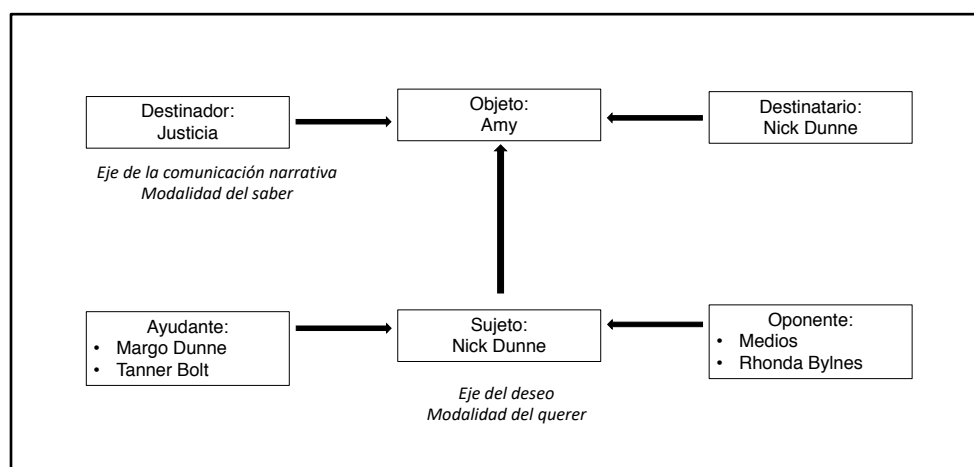
La opinión pública es el destinador de la acción y quien se beneficia de lograr este programa es la misma protagonista. Este eje debe entenderse a partir de la valoración positiva

que la actante ostenta en el mundo de *Gone Girl*. En la diégesis, ella cumple un rol aspiracional y mediático desde sus primeros años de vida. La percepción social de ser la esposa perfecta, la permite ejecutar su plan de venganza con un alto grado de éxito: ella tendría el discurso aceptable en la sociedad mientras su esposo no tendría más remedio que aceptar el juicio público. La consumación de la venganza permitiría que la agraviada recuperara lo perdido.

Para la realización del programa de acción, en el relato pueden observarse dos ayudantes. El primero y principal son los medios de comunicación, en especial, la televisión. El medio estaría encargado de difundir el caso, cubrir con minucia y detalle a las personas relacionadas a los Dunne y, sobre todo, alentar una versión de los hechos donde el responsable del crimen fuera Nick. La información narrativa otorgada por la televisión también guía al espectador a tener esta percepción. Por ejemplo, en uno de los flashbacks, la dinámica de los medios de comunicación fue prevista por la protagonista mientras preparaba su escape. También, como ayudante debe considerarse a Rhonda Bylnes, la investigadora del caso y representante del sistema judicial, quien mediante el descubrimiento de diferentes pistas y datos logra armar un expediente convincente para inculpar al marido.

Por último, las fuerzas oponentes son Margo Dunne y Tanner Bolt. Ambos son parte del círculo íntimo de Nick, y logran articular una estrategia legal y mediática para intentar resistir la voluntad de Amy Elliott.

Para el programa narrativo de Nick Dunne se propone el siguiente diagrama:



Esquema 4. Red actancial de Nick Dunne I.

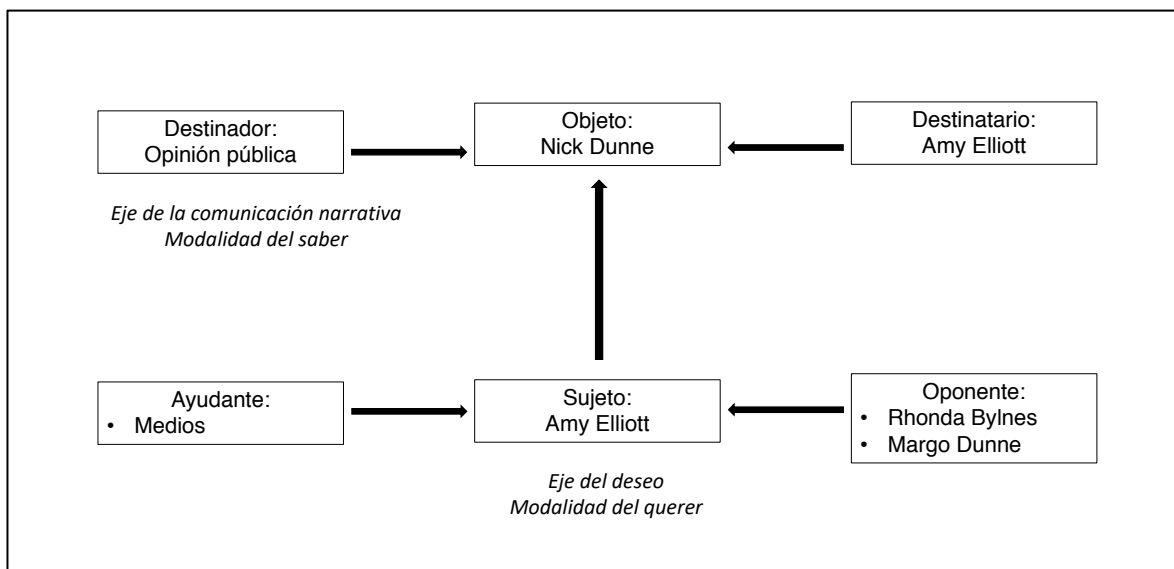
En el esquema actancial el objeto de deseo es encontrar Amy. Al inicio del relato no se manifiesta esta voluntad con mucha intención, no obstante, mientras la cinta avanza esto se vuelve más cierto: localizar a la esposa lo exentaría de culpa y demostraría que las investigaciones y los medios de comunicación estaban errados.

La justicia es el destinador que empuja a Nick Dunne a la acción. Por más que la opinión pública, su torpeza frente a cámaras y el entramado jurídico delinearán un perfil de culpabilidad, lo cierto es que el no tuvo relación material o intelectual con la ausencia de Amy. Este conocimiento interno de inocencia, a pesar de los múltiples errores en el matrimonio es lo que mueve la voluntad del actante. Además, este mismo se ve como destinatario del programa de acción. Nick no solo recuperaría su libertad, también la normalidad en su vida: ser un maestro de literatura en un algún poblado de Missouri alejado del acoso constante de los medios masivos.

A contraposición del esquema actancial de Amy, los ayudantes de Nick son Margo Dunne y Tanner Bolt. Ambos en diferentes momentos lo encaminan a cumplir su objetivo. Destaca, por ejemplo, la insistencia de ambos para la participación del presunto culpable en el programa *Sharon*. Esta intervención le permitió influir en la percepción que la sociedad tenía sobre él, y traer de vuelta a Amy.

Las fuerzas contrarias para llevar a cabo esta voluntad son Rhonda Bylnes y los medios de comunicación. La investigadora ya contaba con diversas pruebas, en apariencia convincentes, que apuntaban a la responsabilidad de Nick. Por cuestiones de rating, los medios habían hecho suyo el caso e insistían en señalarlo también de esta forma; especialmente la presentadora Ellen Abbott, quien en diferentes momentos del relato señala directamente al sospechoso de asesinato.

A partir de “La entrevista televisiva” la dirección del relato cambia, esto provoca la transformación en el programa narrativo de Amy. Para esta segunda Amy Elliott se propone el siguiente esquema actancial:



Esquema 5. Red actancial de Amy Elliott II.

Como se observa, el objeto de deseo se conserva —Nick Dunne— sólo que ahora tiene otro propósito: el reencuentro. Para obtenerlo, Amy Elliot debe salir de la vivienda de Desi Collings en la cual se refugiaba. Esto es posible a través del asesinato. Treinta días después de la desaparición, enfrente de las cámaras y reporteros que cubrían la noticia, la pareja se reencuentra en la vivienda que compartían. Se puede agregar que en diversos momentos del relato se van consolidando otros tipos de encuentros, ya no solo físico, sino también emocional y de proyecto de vida; esto se observa en la última entrevista con Ellen Abbott cuando la pareja anuncia la espera de un hijo. La opinión pública que favorece a Amy continúa como propulsora de este reencuentro, solo que ahora alentada por la exposición que ha logrado el caso, la manera en cómo Nick ha superado las diversas pruebas en la relación y sobre todo, por la imagen del matrimonio. Esto último puede observarse con claridad a través del siguiente diálogo en el cuartel de búsqueda:

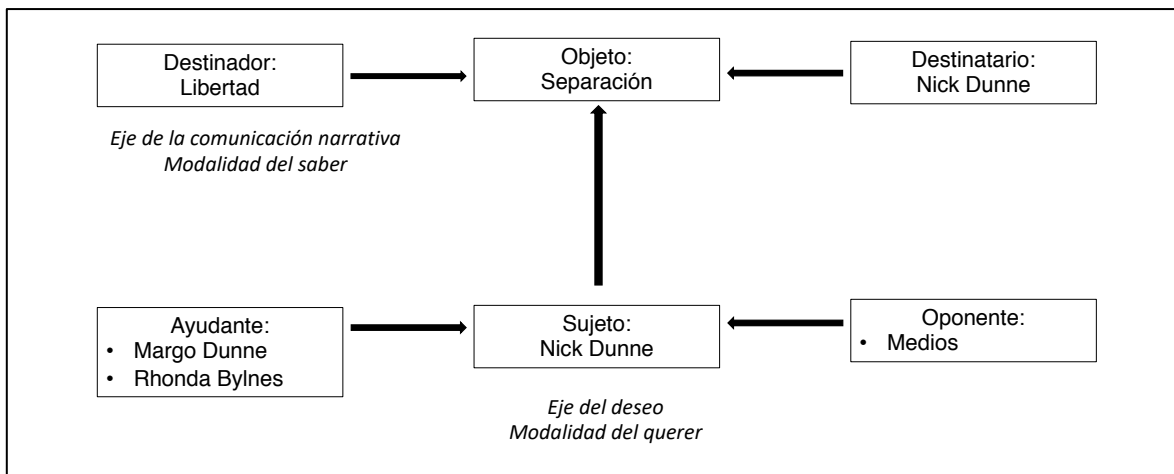
Reportera—Nick, ¿qué es lo que sigue para ti y Amy?

Amy Elliott—Ahora mismo, se trata acerca de nuestro matrimonio. Si dos personas se aman completamente y no pueden hacerlo funcionar, esa es la verdadera tragedia.

Para que la actante logre su objetivo tiene que hacer frente a dos personajes: Margo Dunne y Rhonda Bylnes. En esta parte del relato, la detective se convierte en una fuerza

contraria; la información material sobre el caso le permite dudar sobre la veracidad del testimonio de la desaparecida. Esto ocasiona un breve interrogatorio en el hospital, que termina de manera abrupta ante el señalamiento de incompetencia emitido por Amy. Margo Dunne también cumple con el rol. En especial, al conversar con Nick sugiriéndole que se aparte de ella. Ninguna de las dos logra su cometido. Los medios de comunicación operan como los principales ayudantes de Amy. Más que ofrecer herramientas ejercen presión sobre Nick empujándolo al matrimonio. Los contenidos televisivos se encargan de difundir el subrelato de la actante y colocan en la opinión pública a la pareja como una figura mediática, cuya vida privada ahora es de interés público.

Para el segundo Nick Dunne, el esquema actancial para describir las diferentes fuerzas que interpelen y motivan la acción son las siguientes:



Esquema 6. Red actancial de Nick Dunne II.

Si en el primer esquema el objeto del deseo era encontrar a su esposa, ahora en esta parte del relato es la separación. Para alcanzarlo, Nick se enfoca en dos actividades principales: intentar a desenmascarar a Amy acerca de lo sucedido, lo cual se aprecia en la escena donde ambos conversan en la regadera; y presentar algún recurso legal, pretensión que termina siendo imposible de llevar a cabo. El destinador que alienta esta búsqueda es la libertad personal del marido, quien aún antes de la desaparición, como se aprecia en la primera secuencia de la película, había decidido terminar su matrimonio. Quizás también se pueda sugerir que las acciones tomadas por Nick tienen de destinatario a la misma Amy Elliott. Lograr su objetivo ya no sería posible mediante su esfuerzo, sino por la decisión voluntaria de su esposa.

De manera inversa a la red actancial de Amy, se puede apreciar a tres personajes de ayudantes: Margo Dunne, Tanner Bolt y Rhonda Bylnes. Los primeros dos fueron el equipo que durante todo el relato asistieron legal, económica y moralmente a Nick, la última se incorpora, por así decirlo, a través de proporcionar información que pueda servir para mostrar la verdad sobre el caso. La participación de estos tres es limitada, el relato solo muestra una conversación en un restaurante en donde discuten las rutas para desenmascarar a Amy. Sin embargo, coinciden que legal y judicialmente no hay nada que hacer, y que ahora todo dependía de la voluntad de Nick. Margo Dunne es la más afectada por el reencuentro y la complejidad para separarse de Amy; en una breve escena en su casa es mostrada sollozando mientras le pide a Nick que cambie de parecer.

Los oponentes para que Nick logre su voluntad son los medios y la opinión pública. Amy Elliott mostrando su capacidad de planeación y detalle, ejecuta una estrategia para impedir esto: regresa a la vista de los medios con la ropa ensangrentada, realiza ruedas de prensa, otorga entrevistas callejeras reconociendo los errores en su relación, y dentro del hogar trata a Nick de manera atenta y de alguna forma no clara en el relato, logra embarazarse. Todo esto se convierte en contenido para los medios que reproducirán este mensaje de reconciliación. La opinión pública fortalece este discurso y dificulta aún más el objetivo del actante. Por ejemplo, los vecinos de Amy y Nick se muestran efusivos al conocer el regreso. Al final, la pareja concede una entrevista en el programa Ellen Abbott, anuncian sus planes a futuro y para sorpresa de la audiencia: esperan un bebé. El proyecto familiar se vuelve lo más importante y la opinión de masas lo celebra. Nick Dunne, no logrará cumplir su objeto de deseo en *Gone Girl*.

Para finalizar este apartado, cabe destacar los siguientes puntos. Ambos protagonistas tienen dos esquemas que describen objetivos diferentes según el desarrollo del relato. En el primer momento, Nick Dunne es quien logra su objeto de deseo: encontrar a Amy. La estrategia legal y mediática fue efectiva y logró atraer a su esposa y transformar los deseos de venganza. Sin embargo, al final Amy es quien logra su propósito, vuelve a colocarse ante la opinión pública como la chica perfecta quien ha superado las circunstancias adversas, al igual que *The Amazing Amy*.

III. LA INTERMEDIALIDAD EN *GONE GIRL*

The crucial “inter” of intermediality is a bridge, but what does it bridge over?

Lars Elleström (2010)

En el presente capítulo se abordará el problema del cine y la televisión desde la intermedialidad. El contenido de esta sección iniciará con los aspectos fundamentales de los estudios intermediales. Después, se tratará con el problema del término *medio*, para aterrizar esta noción en el estudio del cine y la televisión desde una posición intermedial. Por último, se discutirá brevemente sobre la *metaficción intermedial*.

1) *Gone Girl* (2014) como una obra intermedial

El propósito del proyecto es analizar los fenómenos intermediales en *Gone Girl*, especialmente, cómo la televisión interviene en el relato cinematográfico. Una revisión total de la cinta permite presentar hasta cuatro razones para tratar al corpus bajo este supuesto:

1. El relato cinematográfico incluye como parte de su trama a los medios de comunicación. Entendiendo en un primer momento el tema de los medios como la institución encargada de la difusión de mensajes masivos, es evidente que *Gone Girl* a nivel diegético los incorpora. Baste observar “La rueda de prensa”, donde Rand y Marybeth Elliott en compañía de Nick Dunne comparecen ante las cámaras que difundirán el caso. A partir de ese punto, el relato cinematográfico incluirá en diferentes partes algunos elementos que integran la industria mediática: programas televisivos, conductores, reporteros y cámaras de televisión. Esto no solo para ilustrar o caracterizar el mundo diegético postulado, también, para intervenir en el desarrollo de la narración.

2. En el relato cinematográfico los protagonistas se relacionan con los medios de comunicación. En dos secuencias de la película es más evidente este punto. Primero, en “La entrevista televisiva”, la cual es analizada a profundidad en el capítulo siguiente, se sugiere que el éxito o fracaso del programa de acción de Nick Dunne dependerá del desempeño que llegue a tener en *Sharon*, esto se traducirá en opinión pública favorable. En un segundo caso, en la penúltima secuencia de la cinta, la pareja protagónica conceden una entrevista en *Ellen Abbott*. Para este punto del relato, el matrimonio enfrenta múltiples problemas y asuntos sin resolver; no obstante, eso no les impide mostrar felicidad ante las cámaras de televisión.

3. El relato cinematográfico toma lugar en espacios mediáticos. Por ejemplo, en el relato se presenta a Nick Dunne en el set televisivo preparándose para la realización de la entrevista. En dicha escena, se pueden observar los elementos característicos del espacio de producción televisiva: luces, micrófonos y decorado, entre otros. Además, se visualizan a las personas que laboran en esa industria: camarógrafos, maquillistas y conductores.

4. El relato cinematográfico incluye a personajes relacionados con los medios de comunicación. Para nutrir la cinta, el papel de las presentadoras de televisión Ellen Abbott y Sharon Schiber resulta de vital importancia. En el caso de la primera, su programa televisivo se convierte en un tribunal donde se enjuicia y condena a Nick Dunne de lo sucedido; al respecto de la segunda conductora, su espectáculo se transforma en una plataforma que será aprovechada por un actante para colocar su mensaje en la discusión pública. También es notable que el defensor de Nick, Tanner Bolt, sea un personaje famoso por su presencia en los programas televisivos y conocido dentro del mundo de *Gone Girl* como el “abogado y portavoz de los esposos culpables”.

Los párrafos anteriores permiten iniciar la investigación en clave intermedial de *Gone Girl*. Para continuar esta discusión, se revisarán las aportaciones teóricas de la intermedialidad y las posibilidades de aplicación para el análisis narrativo.

2) Aspectos generales de la intermedialidad

Para una primera aproximación al concepto de intermedialidad, vale la pena revisar lo comentado por Irina Rajewsky (2005):

Intermedialidad puede servir principalmente como un término genérico para todos los fenómenos que (como el prefijo *inter* indica) de alguna forma toman lugar entre medios. Por lo tanto, “intermedial” designa aquellas configuraciones que tienen que ver con el cruce de fronteras entre medios y de ese modo se puede diferenciar de fenómenos intramediales, así como de fenómenos transmediales (46).

La definición permite observar una variedad de diversos fenómenos artísticos y mediáticos. Por ejemplo, el análisis literario bajo la óptica intermedial se ha detenido en indagar

cómo el cine, la fotografía, la música, el teatro, la danza, las novelas gráficas y aún los videojuegos son representados en el texto escrito¹⁶. El mismo tipo de análisis ha surgido en diversas direcciones y soportes. La intermedialidad en palabras de Freda Chapple (2008) se interesa en: “qué pasa cuando formas de arte tradicionalmente adscritas, ontológicamente separadas y una variedad de diferentes medios se encuentran, se fusionan y cruzan en el territorio de otro” (7).

Los orígenes del campo intermedial se pueden rastrear en dos momentos. Primero, emerge el concepto *intermedia* propuesto por el artista inglés Dick Higgins, miembro del colectivo Fluxus, en el trabajo *Statement on intermedia* (1966) en donde se rechazaba el purismo de las disciplinas artísticas y se proponía la interdisciplina como el lugar hacia donde las artes se deberían dirigir. En el segundo momento, la intermedialidad aparece como herramienta analítica y teórica. Según Werner Wolf, fue introducido en 1983 por Aage A. Hansen-Löve en la academia alemana, para señalar las relaciones entre literatura y las artes visuales en el simbolismo ruso (252). A partir de este último trabajo, se empieza a difundir y profundizar en los alcances de la intermedialidad para explicar los fenómenos entre medios y/o disciplinas artísticas¹⁷ en la búsqueda de la generación del sentido.

La intermedialidad debe ser vista a manera de un proceso constante, acentuado, sin duda, por las transformaciones de la época actual y la ecología mediática. Antonio J. Gil González y Pedro Javier Pardo (2018) apuntan: “la existencia de los medios tradicionales y la proliferación de nuevos medios como resultado de los avances tecnológicos del siglo pasado, ha dado como resultado la intensificación de los contactos e interferencias potenciales y factuales entre los mismos” (18). Aun así, los fenómenos entre medios no deben considerarse solo un problema de la posmodernidad, esto también es detectable en diversos momentos de la historia del arte y la historia de los medios. Antecedentes en torno a las fronteras de las disciplinas artísticas y las relaciones entre medios, pueden rastrearse varios siglos, incluso

¹⁶ Un aporte imprescindible para este tipo de aproximación a la literatura se encuentra en el *Handbook of intermediality* (2015) editado por Gabriele Rippl.

¹⁷ Una rama complementaria a la intermedialidad es la de los estudios del interarte. Claus Clüver señala acerca de esta: “Interarts Studies ha sido un área interdisciplinaria creciente de las humanidades, todavía dominada por investigaciones sobre las interrelaciones de la literatura y otras artes, pero cada vez más también involucrada con aspectos de conexiones intermedias entre las artes visuales, la música, la danza, las artes escénicas, el teatro, película y arquitectura, donde la palabra juega solo un papel subsidiario, o ninguno en absoluto. El enfoque todavía tiende a centrarse en los “textos” y el tipo de texto preferido, y durante mucho tiempo, el único ha sido el tipo que podría considerarse una obra de arte” (20).

milenios, atrás. Horacio (65-8 AC) en *Ars Poetica* ya hablaba acerca de las conexiones entre poesía y pintura. En el Renacimiento se hacía mención de las artes hermanas¹⁸. En el siglo XVIII, aparece un trabajo fundamental en la exploración de los límites artísticos, *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry* de Gotthold Ephraim Lessing. Aunque estos textos se enfocan en definir las fronteras de las artes, ya era común reflexionar sobre la forma artística en comparación con otra.

En la actualidad, las investigaciones con una perspectiva intermedial han tomado tres caminos principales según Irina Rajewsky (2005):

1. Las aproximaciones sincrónicas o diacrónicas. El primer caso, sincrónica, es un enfoque practicado por historiadores de arte o de medios que profundizan en torno a la emergencia e intersecciones históricas que posibilitaron el nacimiento de un medio o forma artística. Por otro lado, las aproximaciones diacrónicas “analizan los cambios históricos en la forma y función de las prácticas intermediales en determinados productos mediáticos”¹⁹ (Rajewsky 47).

2. Las aproximaciones como condición común o categoría crítica: en el primer caso, la intermedialidad es una condición *per se* de todo medio o forma artística²⁰. La referencia a categoría crítica hace alusión a la intermedialidad como una herramienta para el análisis concreto de productos o configuraciones mediáticas específicas, una postura que la misma Irina Rajewsky practica.

3. Las aproximaciones acordes a la disciplina. “Designar o no designar un fenómeno particular como intermedial depende de la procedencia disciplinaria de un enfoque dado, sus

18 A pesar de esto, en el Renacimiento fue cuando se propugnó por la separación y purismo de las disciplinas artísticas. Muestra de esto son las discusiones realizadas por Leonardo Da Vinci y Miguel Ángel, sobre cuál era la disciplina artística con mayor renombre.

¹⁹ Para los estudios sincrónicos intermediales, un texto fundamental es *The cinema as a model for the genealogy of media* (2002) de André Gaudreault y Phillippe Marion, en donde desarrollan la idea del doble nacimiento del cine. Años más tarde los mismos autores presentan, *The End Of Cinema? A medium in crisis in the digital age* (2015), un trabajo más elaborado donde abordan además la cuestión de la digitalización en el cine. En los acercamientos diacrónicos son importantes las observaciones de David Jay Bolter y Richard Grusin en *Remediation: Understanding New Media* (2000).

²⁰ Posturas como la Jens Schröter, son las que ilustran este punto: “Los medios no existen desconectados unos de otros; más bien, han existido desde siempre en configuraciones complejas de medios y, por lo tanto, siempre se han basado en otros medios” (15).

objetivos correspondientes y la concepción subyacente (explícita o implícita) de lo que constituye un medio” (Rajewsky 49).

En este proyecto el enfoque seguirá el segundo camino que menciona la autora. En *Gone Girl*, la presencia de la televisión en el relato permite ahondar en las diferentes características de dos medios audiovisuales en apariencia cercanos pero cuyos recursos expresivos terminan siendo diferentes y contrastantes.

Para finalizar este apartado, es importante distinguir entre dos tipos de intermedialidad, tal y como es planteado por Antonio J. Gil González y Pedro Javier Pardo, en el artículo *Intermedialidad. Modelo para armar* (2018). Los estudiosos españoles, en aras de hacer operativo el planteamiento teórico, establecen una diferencia entre intermedialidad intrínseca y extrínseca. La primera de ellas es “consustancial a prácticamente todas las tradiciones y lenguajes artísticos —todos ellos híbridos en mayor o menor medida, como viene argumentando W. J. T. Mitchell” (18). Este tipo de intermedialidad apunta a investigaciones del corte genealógico y semiótico. Para ejemplificar este tipo de trabajos, Gil González y Javier Pardo mencionan algunos constituyentes de la literatura y la música:

[...] la literatura, palabra pero también música (ritmo, canción), imagen (ilustración, miniatura, caligrama, poesía visual), cuerpo (juglaría, recitado), el lenguaje dramático, el de la narrativa e incluso el lenguaje digital de la ciberliteratura; la música, hecha asimismo de palabras (el canto, las letras) y cuerpos (interpretación), materialidades físicas, analógicas y electrónicas, pero también de imagen plástica (el álbum) o incluso de imagen escénica (la ópera, el musical) y cinematográfica (el videoclip) (18-19).

El segundo tipo de intermedialidad, que será la línea de este trabajo, puede ser entendida de la siguiente manera:

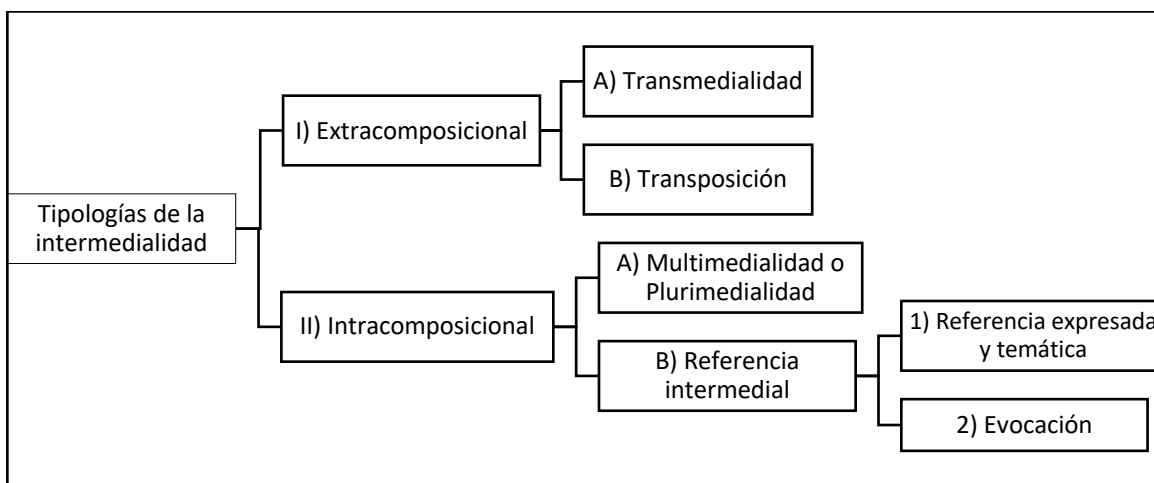
[...] la intermedialidad propiamente dicha, de carácter extrínseco, que requiere «una transmisión, una combinación, en segundo grado, no solamente entre códigos (la palabra, la imagen, el sonido...), soportes (el libro, la pantalla, el Cdrom...), o tecnologías

diferentes (las artes gráficas, la fotografía o la televisión...), sino entre medios institucionalizados en cuanto tales: entre literatura y música o entre las artes plásticas y las escénicas; entre novela y cine, entre cómic y pintura, entre teatro y danza (Gil González y Javier Pardo 19).

A propósito del presente proyecto se puede agregar a la cita anterior, las relaciones entre la televisión y el cine. Esta combinación entre medios institucionalizados y códigos formará parte de las discusiones vertidas más adelante. Para finalizar este apartado, vale la pena preguntar: ¿de qué modo los fenómenos intermediales están manifestándose en el relato cinematográfico *Gone Girl*? Con el fin de responder esta interrogante se abordarán las tipologías de Werner Wolf (2005) e Irina Rajewsky (2005).

3) Tipologías de la intermedialidad: Wolf y Rajewsky

Para Werner Wolf, los medios son “complejos o entidades semióticas”, lo que permite incluir no sólo géneros o grupos de textos sino también artefactos, instalaciones y más (253). En la tipología intermedial que propone aparecen dos rubros que pretenden dilucidar las relaciones entre medios: extracomposicional e intracomposicional. Estos se dividen en diversas subramas:



Esquema 7. Tipologías de la intermedialidad basado en Wolf (2008) realizado por el autor de la tesis.

Intermedialidad extracomposicional. En esta categoría se incluyen los fenómenos de transmedialidad y los de transposición. En el primer caso, “los fenómenos transmediales

no son fenómenos específicos de un solo medio. Dado que aparecen en más de un medio, apuntan a las similitudes palpables entre entidades semióticas heteromediales” (Wolf 253). Es decir, la transmedialidad se observa en el contenido y se ocupará de los elementos comunes en diferentes soportes, por ejemplo, arquetipos, temas, motivos, o narrativas en un conjunto de obras o en una corriente artística²¹. La segunda subrama es la transposición, y que para Werner Wolf no sólo se remite a los ajustes necesarios para adaptar una novela o un cómic a una película, sino también aplica “en unidades más grandes como los géneros” (254).

Intermedialidad intracomposicional. Existen dos variaciones. La primera de ellas es la multimedialidad o plurimedialidad, la cual ocurre “cuando dos o más medios están abiertamente presentes en una entidad semiótica en al menos una ocasión” (254). Es decir, los dos o más soportes presentes son discernibles sin ninguna habilidad hermenéutica sobresaliente. Wolf menciona que esta copresencia continua de un medio en otro medio posibilita el nacimiento de nuevos medios, sincréticos. Intermedialidad, más que una forma de lectura, es un fenómeno ubicuo en las obras o entidades semióticas. La segunda variación denominada referencia intermedial, se encuentra en:

Las obras y performances en las que la intermedialidad está presente como una referencia parecen ser medial y semióticamente homogéneas, ya que la participación de otro medio toma lugar solo de manera encubierta o indirecta: a través de significantes y, a veces también, en significados que apuntan a ello (Wolf 254).

La referencia intermedial se divide en dos subramas: referencia explícita (o tematización intermedial) y evocación. La referencia explícita se identifica con facilidad a través de la verbalización y es “cuando otro medio (o una obra producida en otro medio es mencionado o discutido en un texto)” (254)²². La segunda variante, la evocación, “imita los efectos de otros medios o artefactos heteromediales con recursos monomediales” (255). Se apela a la

²¹ Werner Wolf menciona que “la sensibilidad del siglo XVIII puede ser encontrada en el drama, ficción, poesía, ópera, música y artes visuales” (253).

²² “La referencia explícita también pueden aparecer como representante de otros medios, como personajes pintores o músicos en novelas” (Wolf 254).

imaginación del receptor a través del uso de los códigos semióticos de un medio para sugerir a otro²³.

Otra postura significativa para agrupar los fenómenos entre medios es la propuesta de Irina Rajewsky. La investigadora, desde los estudios literarios, observa a la intermedialidad como una categoría de análisis de textos y otros productos mediáticos. Su enfoque “se concentra en configuraciones mediáticas concretas y sus cualidades intermediales específicas” (51). Para lograr esto, divide los fenómenos en 3 grupos:

1. *Intermedialidad como transposición*: “En este caso, la cualidad intermedial tiene que ver con la forma en que surge un producto mediático, es decir, con la transformación del producto de un medio dado (un texto, una película, etc.) o de su sustrato en otro medio” (Rajewsky 51). Al igual que con Werner Wolf, la transposición es un fenómeno particular de la intermedialidad, y posible a través de un proceso transemiótico.

2. *Intermedialidad como combinación de medios*: Para esta categoría, la intermedialidad “es un concepto semiótico-comunicativo, basado en la combinación de al menos dos formas mediáticas de articulación” (Rajewsky 52). Dichas formas deben aportar su propia materialidad y lograr una integración plena.

3. *Intermedialidad como referencialidad a otros medios*. En esta categoría: “En lugar de combinar diferentes formas mediáticas de articulación, el producto mediático tematiza, evoca o imita elementos o estructuras de otro medio” (Rajewsky 53).

Entendiendo los planteamientos de Rajewsky y Wolf, es posible señalar preliminarmente cómo ocurren los cruces entre medios en *Gone Girl*. La televisión es el medio principal, por lo tanto, se está ante un caso donde el cine recupera elementos del lenguaje televisivo y la materialidad del medio. Se puede argumentar que en la tipología de Werner Wolf esta presencia de la televisión en el cine, ocurre de manera extracomposicional, a través de referencias expresadas y/o temáticas. En la postura de Irina Rajewsky, la intermedialidad acontece como combinación y referencialidad a otros medios. La manera en cómo el relato cinematográfico es configurado con estas inserciones intermediales será analizado en el capítulo IV del presente documento.

²³ “Las novelas pueden evocar una pintura en la mente del lector a través de la descripción efrástica, y se puede evocar una composición musical específica en el oyente describiendo sus efectos en ciertos personajes” (Wolf 255).

4) El problema del medio

La revisión intermedial, que hasta ahora se ha revisado en el proyecto, ha partido de considerar a los medios desde la noción tradicional, es decir, como medios masivos de comunicación responsables de la difusión de mensajes a gran escala. La teoría intermedial ha cuestionado el concepto y ha abierto la puerta para análisis robustos en la producción de sentido de un texto, y la manera en qué las obras incorporan lenguajes, materialidades, formas, funciones y más para fines estéticos o narrativos.

Para observar la intermedialidad en el relato cinematográfico, es necesario trazar las líneas conceptuales de lo que se entenderá con *medio*. La necesidad de esta precisión no es un asunto de poca sustancia, más bien todo lo contrario. Como observa Marie-Laure Ryan (2004) en la siguiente cita:

Pídale a un sociólogo o crítico cultural que enumere los medios de comunicación, y él responderá: televisión, radio, cine, internet. Un crítico de arte puede enumerar: música, pintura, escultura, literatura, teatro, ópera, fotografía, arquitectura. Un filósofo de la escuela fenomenológica dividiría los medios de comunicación en visual, auditivo, verbal, y quizás gustativo y olfativo (¿son medios los elementos de la cocina y los perfumes?). La lista de un artista comenzaría con arcilla, bronce, óleo, acuarela, telas, y podría terminar con elementos exóticos utilizados en las llamadas obras de medios mixtos, como plumas y latas de cerveza. Un teórico de la información o un historiador de la escritura pensarán en ondas de sonido, rollos de papiro, libros de códice y chips de silicona (288).

¿Cómo entonces presentar una conceptualización de medio que sea lo suficientemente justa para describir y explicar la multitud de casos expresados en el comentario anterior? Sin duda, uno de los riesgos al intentar responder la interrogante se encuentra en proponer definiciones demasiado amplias como la de Marshall McLuhan, quien considera a los medios “toda extensión de la conciencia o el cuerpo” (29). Aunque esta observación es valiosa para

la teoría de la comunicación²⁴, no es de mucha utilidad para un análisis concreto y crítico de obras artísticas y mediáticas. Por lo cual, para elegir la ruta conceptual que será puesta a prueba en el análisis del relato, se revisará más a detalles las reflexiones de la intermedialidad sobre el concepto *medio*.

Para aterrizar de lleno en la discusión, Marie-Laure Ryan (2004) propone esclarecer los acercamientos sobre el término medio en dos tipos: transmisores²⁵ y semióticos. Los medios transmisores serían: la radio, la televisión, los periódicos, los sitios web, entre muchas más; estos pueden observarse desde la perspectiva de lo masivo tal y es explicado por Marcel Danesi²⁶. Desde los medios transmisores, “los mensajes confeccionados se codifican de una manera particular, son enviados a través del canal, y decodificados en el otro extremo” (289). En este caso, el medio funciona como una tubería encargada de llevar el mensaje o la señal del punto A al punto B. La Teoría Matemática de la Comunicación desarrollada por C. E. Shannon (1948) popularizó esta manera de entender a los medios. Estos mensajes confeccionados pueden contener a otro medio, tal es el caso de las películas transmitidas por televisión, o de las pinturas enviadas por el internet: “Por lo tanto, los medios transmisores implican la traducción de objetos compatibles con medios semióticos a un código secundario” (289).

La autora, en un trabajo posterior (2014), menciona que al aproximarse a los medios transmisores también debe considerarse los modos de producción y el soporte material: “En el cine, el modo de producción involucra las tecnologías de grabación de acción en vivo o de animación, y el soporte material aprehendido por el usuario sería la pantalla gris” (40). La distinción entre las divisiones dependerá del caso que se pretenda analizar “por ejemplo, en el teatro o en el ballet, el cuerpo humano cumple con ambas funciones” (41). Además, el modo de producción puede ser de distintos niveles, por ejemplo, para el caso de la literatura

²⁴ En el planteamiento de McLuhan, un medio puede ser la televisión, la radio, el dinero, el automóvil entre muchos más. Estos casos son examinados por el autor en su libro *Comprender los medios de comunicación, las extensiones del ser humano* (1996).

²⁵ La misma autora en un texto publicada años después (2014) también llama a esta manera de aproximarse a los medios, dimensión tecnológica.

²⁶ Danesi (2011) señala 8 características de los medios: “Ellos usualmente requieren de una organización compleja. Están dirigidos a grandes audiencias. Son públicos y su contenido está abierto a todos. El público es heterogéneo. Los medios de comunicación establecen contacto simultáneo con un gran número de personas que viven a distancia entre sí. La relación entre las personalidades de los medios y los miembros de la audiencia es mediada (no directa). El público es parte de una cultura de masas” (188). Esta observación dibuja un panorama más preciso de los medios de comunicación en su relación con la sociedad.

implicaría “la tecnología de la escritura (con lápiz y papel, con una máquina de escribir o con la computadora) y la tecnología de la impresión” (40).

Acerca de los medios semióticos, el acercamiento analítico parte de “mirar los códigos y canales sensoriales que sostienen varios medios” (Ryan 14). En los medios semióticos se distinguen cuatro familias: imagen, sonido, lenguaje y movimiento. La estudiosa menciona que el análisis puede operar en cuatro formas: “extensión espacio-temporal, dimensiones significativas (es decir, línea, color, forma y dimensión para imágenes o tono, ritmo y volumen para sonido), impacto sensorial (auditivo, visual) y modo de significación (icónico, indexical o simbólico)” (40). En esta cita se elude la explicación de lo que engloba la extensión espacio-temporal, en la entrada *Media and narrative* del libro *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005) se comenta lo siguiente:

Los medios se dividen en tres grandes categorías: puramente temporales, con el apoyo exclusivo del lenguaje o la música; medios puramente espaciales, como pintura y fotografía; y medios espacio-temporales, como el cine, la danza, las combinaciones de imagen y lenguaje y los textos digitales (289).

En otro texto de la misma autora, titulado *Story/ Worlds/ Media. Turning the instruments of a media-conscious narratology* (2014), propone una tercera noción importante para distinguir el tema de los medios, el uso cultural: “aborda el reconocimiento público de los medios como formas de comunicación y las instituciones, comportamientos y prácticas que los apoyan” (41). Tal como lo indica, la etiqueta trata de cómo una cultura reconoce o distingue a un medio, aun cuando a nivel tecnológico o de código existan similitudes: “los periódicos, por ejemplo, dependen de los mismos canales semióticos y tecnología de impresión que los libros, pero los sociólogos consideran a la prensa como un medio por derecho propio, a la par de los llamados medios de comunicación masivos, cine, radio e internet” (16).

Los esclarecimientos de la noción *medio* en tres diferentes dimensiones, le permite a Marie-Laure Ryan proponer una *narratología media-consciente*²⁷ que analíticamente observa a los objetos de estudio a través de tres aproximaciones:

²⁷ El concepto en su idioma original es *media-conscious narratology*.

Un enfoque semiótico, que investiga el poder narrativo del lenguaje, la imagen, el sonido, el movimiento, la interacción cara a cara, y las diversas combinaciones de estas características [...] Un enfoque técnico, que explora cuestiones tales como la forma en que las tecnologías configuran la relación entre el emisor y el receptor [...] y lo que ofrece ciertos tipos de soportes materiales para la narración de historias [...] Enfoque cultural, aplicado a la narrativa, este enfoque investigará temas tales como las culturas de fans [...] el tipo de historias que uno cuenta en blogs o en Twitter [...] y el proceso de producción y selección de noticias de TV (41).

Los conceptos desarrollados por Marie-Laure Ryan han formado parte de sus investigaciones transmediales²⁸ sobre la literatura, los videojuegos y la realidad virtual. Aun así es posible trasladar estas herramientas para el estudio intermedial del cine, tal y cómo será puesto a prueba en el capítulo cuarto del presente documento.

Para finalizar, la teórica norteamericana señala un aspecto importante para el aparato analítico, la consideración del aporte narrativo de cada medio:

[...] si adoptamos un enfoque narrativo hacia los medios, la respuesta se vuelve obvia: la elección del medio hace una diferencia en cuanto a qué historias se pueden contar, cómo se cuentan y por qué se cuentan. Al moldear a la narrativa, los medios conforman nada menos que la experiencia humana (56).

La elección del medio, según Marie-Laure Ryan, determina las razones de la narración, los modos y el tipo de relato que puede ser instanciado. Este asunto es clave en los fenómenos intermediales expuestos en *Gone Girl*. De manera preliminar, estas diferencias narrativas son operadas por el meganarrador para vestir el relato. Dicho de otro modo, en *Gone Girl* la inserción de la televisión no es gratuita, permite enunciar, narrar, mostrar, otros aspectos que la enunciación cinematográfica no puede.

²⁸ La transmedialidad en palabras de Antonio J. Gil González y Pedro Javier Pardo “trata de trasvase no solo de obras sino también de materiales argumentales, o incluso repertorios y patrones narrativos, entre diferentes medios” (21), mientras la intermedialidad trata de “aquellas configuraciones que tienen que ver con un cruce de fronteras entre los medios” (Rajewsky 46). Brevemente se podría señalar que la primera trata de problemas externos, mientras la segunda de fenómenos manifestados en el relato.

Una perspectiva diferente al problema del medio dentro de la teoría intermedial es la del profesor en literatura comparada y director del *International Society for Intemediality Studies*, Lars Elleström (2010), quien distingue los medios en tres diferentes tipos: medios básicos, medios cualificados y medios tecnológicos. El académico sueco define las categorías de la siguiente manera:

Los medios básicos se definen simplemente por sus propiedades modales, mientras que los medios cualificados se caracterizan por aspectos históricos, culturales, sociales, estéticos y comunicativos. Los medios técnicos son cualquier objeto o cuerpo que ‘realiza’, ‘media’ o ‘muestra’ medios básicos y calificados (5).

La división propuesta por Lars Elleström surge desde una matriz teórica que pone en diálogo dos campos en apariencia separados, pero que apuntan a inquietudes similares como lo son la teoría intermedial y la teoría de la multimodalidad. Concretamente, se incorporan los trabajos de Gunther Kress y Theo Van Leeuwen, con un énfasis especial en el término modo, definido como: “cualquier recurso semiótico, en un sentido amplio, que produce significado en un contexto social” (23). Esto le permite a Lars Elleström proponer un modelo para trabajar en las modalidades de los medios.

Los medios básicos, como los medios cualificados, en la distinción de Elleström, son tratados como categorías abstractas, cuya diferencia radica en los aspectos contextuales y operacionales que intervienen en los medios cualificados. Dentro del modelo, los aspectos contextuales se definen por el “origen, la delimitación y el uso de los medios en circunstancias históricas, culturales y sociales específicas” (Elleström 24) y los aspectos operacionales por sus “características estéticas y comunicativas” (25). Siendo concretos, los medios básicos podrían ser ejemplificados por la palabra escrita, la imagen en movimiento o los patrones rítmicos, mientras los medios cualificados se definen como tal según las condiciones externas, por ejemplo, un artículo de periódico, literatura o el cine documental. La tercera distinción, los medios tecnológicos, trata de la “superficie de proyección material o tecnológica, que hace que los medios cualificados sean perceptibles en primer lugar; por ejemplo, una pantalla de TV, un trozo de papel o una interfaz de teléfono móvil. En resumen, los medios tecnológicos muestran medios básicos o cualificados” (Bruhn 20).

El modelo de Elleström es significativo porque permite trazar de manera detallada los cruces que ocurren entre medios y al hacerlo pone de relieve a las fronteras de cada soporte. La intermedialidad, al reconocer la existencia ontológica de las fronteras mediáticas, resalta la posibilidad del intercambio. Al final, los límites entre medios siempre son porosos y abiertos al tránsito de un medio a otro. Por lo cual, la labor del analista radica en señalar esas zonas, puntos o elementos que hacen posible la relación. Es en este sentido que la intermedialidad funciona como un puente.

Para finalizar con la revisión del concepto es necesario mencionar que la categoría *medios* pretende ser superada por *medialidad*. Jan-Noël Thon en *The John Hopkins Guide to Digital Media* (2014) aclara este último término:

Se utiliza principalmente en el sentido de especificidad mediática como una referencia al conjunto de propiedades prototípicas que pueden considerarse constitutivas para un medio convencionalmente distinto, pero también puede referirse a nociones más transmediales de "medianidad" (334).

Para este proyecto se usarán ambos conceptos considerando las siguientes aclaraciones. Con medios se hará referencia a la distinción planteada por Marie-Laure Ryan (2005) (2005) (2014), y medialidad servirá para profundizar en terrenos de la especificidad mediática²⁹. En el cine, Robert Stam (2000) señala cinco vías para considerar su estatuto distintivo:

- (a) tecnológicamente, en términos del aparato necesario para su producción; (b) lingüísticamente, en términos de las “materias de expresión” filmica; (c) históricamente, en términos de sus orígenes (e.g. en daguerrotipos, dioramas, quinetoscopio); (d) institucionalmente, en términos de sus procesos de producción (colaborativo más

²⁹ Robert Stam (2000) quien comenta que “cada forma artística tiene normas particulares y capacidades de expresión únicas” (11). Como un complemento, Noël Carroll (2008) indica que “cada forma de arte, dado su medio físico, ya sea en el sentido material y/o instrumental, tiene un rango de capacidades representativas, expresivas y/o formales” (36). Estas capacidades representativas, son en realidad las posibilidades distintivas de cada medio, es decir aquello por lo cual destaca un medio o forma artística, y aquello que lo hace mejor en comparación con otro. Se podría decir a un nivel básico de crítica cinematográfica que cuando se realizan enunciados del tipo esta película “es muy literaria”, “es muy estática” o “es muy teatral” se está llevando a cabo esta perspectiva.

que individual, industrial más que artesanal) y (e) en términos de sus procesos de recepción (lector individual versus recepción gregaria en un recinto cinematográfico) (13).

Las cinco vías ilustran los elementos que convergen en el cine y le otorgan esa posibilidad de ocupar un lugar propio en la vorágine mediática. Sin duda, esta apreciación de Robert Stam también podría funcionar en el análisis de otro tipo de medios. Para la intermedialidad este tema es vital; ya que el préstamo, intercambio o relación entre medios ocurre en alguna de estas cinco vías que conforman su medialidad. Es decir, si se quiere observar que es lo cinematográfico en una novela, el análisis pondrá de relieve algún aspecto tecnológico, lingüístico, histórico, institucional o de recepción de un medio en otro medio.

Entendiendo esto, vale la pena preguntar ¿cuáles son los medios que aparecen en el relato aquí analizado? Como se ha comentado, algunos personajes de la cinta tienen una relación directa con la tele, también se podrían señalar las constantes escenas donde las conversaciones son influidas por el medio, por ejemplo, en “La televisión señala a Nick”, Margo y Nick dialogan a partir de lo mostrado en la pantalla; también se aprecia en las constantes visualizaciones de personajes viendo la televisión. La prensa también entra en esta articulación intermedial, sin embargo, es mostrada desde el lado de la cobertura noticiosa más que la realización textual. Otros productos mediáticos también identificables en el relato son: libros, páginas web, carteles y revistas.

El enfoque de esta investigación se delimitará en el análisis de la televisión mostrada en el relato cinematográfico *Gone Girl*. Ciertamente, ambos medios tienen materias de expresión en común, por ejemplo, la imagen en movimiento, no obstante, cada uno cuenta con una genealogía y con propiedades distintivas. En este proyecto para ahondar en estas diferencias que posibilitan la intermedialidad se abordarán los siguientes puntos: la dimensión histórica e institucional, la narración, los géneros y la imagen.

5) Cine y televisión

El reconocimiento de un medio es una tarea que implica diversas transiciones históricas, culturales, económicas y tecnológicas³⁰. Para conocer la gestación institucional del cine vale la pena repasar brevemente la revisión sistemática desarrollada por André Gaudreault y Philippe Marion en *The End Of Cinema? A medium in crisis in the digital age* (2015). En el libro se estudian los cambios tecnológicos que han afectado la manera en cómo se entiende el cine en diversos momentos de la historia, esto con la finalidad de entender el cambio digital por el cual transita el cine en la actualidad.

Gaudreault y Marion identifican los diversos momentos donde el cine ha estado a punto de ‘morir’, ya sea a causa de una innovación tecnológica, o por variantes contextuales que afectaban su producción. Los autores identifican ocho situaciones claves en la historia del cine denominadas dramáticamente como “Las muertes del cine”. A continuación son mencionadas:

1. La muerte de un medio en nacimiento. El fin del cine ha sido una constante desde el cinematógrafo de los hermanos Lumière. El padre de los inventores llegó a expresar: “El cine es una invención sin futuro”.

2. La muerte de un modelo ocurrido por un cuello de botella en la producción 1907-1908. Diversos cambios se presentaron en esos años: crisis por la sobreproducción, la aparición de espacios dedicados a la exhibición, el fin de la hegemonía francesa para beneficiar a la producción norteamericana, la salida de un sistema de ventas a un sistema de rentas y el decline del cine de feria. Estos factores fueron las principales causas que debilitaron la incipiente industria cinematográfica.

3. El paso del cine a la institucionalización. En este caso, se refiere a la transición del cinefotógrafo —la tecnología— al cine —la institución—. Como un aporte significativo al campo intermedial, los autores propusieron el concepto de “el doble nacimiento” del cine, que también puede ser visto en otros medios.

³⁰ Sobre este punto Jurgen E. Müller (2011), en el artículo *Intermediality Revisited: Some Reflections about Basic Principles of this Axe de Pertinence* realizaba un cuestionamiento sugerente: “¿Cuándo un medio es un medio y cuando un nuevo medio es un nuevo medio?” (237). Para ejemplificar este asunto, Müller aborda las primeras proyecciones televisivas realizadas en 1930, y pregunta si eso que se tiene registro en realidad podría considerarse televisión. Müller responde negativamente y esboza dos importantes razones: un medio es teorizado a partir de una forma específica, y un medio es considerado como tal a partir de su consolidación histórica, cultural y tecnológica.

4. El advenimiento del cine sonoro. Argumentando sobre la singularidad y especificidad del medio, el cine sonoro provocaría la pérdida de la identidad de lo que era entendido en esos momentos como cine. Lo cierto es que “el cine claramente no morirá, pero algo sobre él morirá, algo dentro de él morirá. Y debido a que la naturaleza aborrece el vacío, la «muerte» anunciada también resulta ser un nacimiento” (Gaudreault y Marion 32).

5. El advenimiento de la TV. La quinta muerte se refiere a la irrupción del televisor en la vida doméstica de la década de 1950.

6. El advenimiento de la máquina de reproducción de video. “Esta innovación tecnológica, permitió al espectador grabar lo que se mostraba en la televisión (incluidas las películas) y comprar o alquilar películas grabadas en casete, impulsó el cine en casa” (Gaudreault y Marion 32).

7. La introducción del control remoto. Aunque esta tecnología se centre en el aparato televisivo, causó que el espectador audiovisual tuviera una mayor interactividad y la posibilidad de elegir “las imágenes que veían de la manera y orden deseado” (Gaudreault y Marion 25).

8. El paso del celuloide al cine digital.

Estas “muertes” en realidad, no señalan el fin del cine como medio, pero si sus transformaciones constantes. Sin duda el advenimiento de la digitalización ha generado una nueva forma de percibir al medio cinematográfico, la hegemonía de las imágenes en movimiento ya no se encuentra en la institución:

En esta era de la hibridación mediática, se ha pedido al cine-como-medio que comparta con otros medios las mismas pantallas y las mismas plataformas que, no hace mucho, le eran ajenas, o simplemente no existían. El resultado es que hoy, la mayoría de las veces, la palabra cine es algo que debe manejarse con guantes para niños (Gaudreault y Marion 3).

De la misma manera, Noël Carroll (2003) tiene una intuición similar sobre los cambios que el cine atraviesa al compartir contenidos con dispositivos de proyección y visualización que hace unos años no existían³¹.

A los medios se les puede aplicar algunos conceptos del discurso biológico tales como la vida y la muerte. No obstante, a diferencia de los humanos, el cine, no solo ha tenido ocho muertes, también dos nacimientos para que llegue a conformarse como el medio conocido hoy en día. Sobre estos dos nacimientos, Gaudreault y Marion (2002) apuntan:

El primer nacimiento es cuando una nueva tecnología es usada para extender prácticas anteriores, a las que en principio estaban subordinadas. El segundo nacimiento es cuando se establece un camino que permite a los recursos que se han desarrollado adquirir una legitimidad institucional que reconoce su especificidad (14).

Un medio emerge primero como tecnología y posteriormente como una institución. En el caso del cine son conocidos los múltiples inventos que lidiaban con las imágenes en movimiento, los cuales llevaron al desarrollo del cinematógrafo por parte de los hermanos Lumière. La institucionalización del cine surge a través de un proceso dividido en tres momentos: aparición, emergencia y constitución. La aparición hace referencia a los procesos tecnológicos que dieron paso al aparato de filmación cuyos agentes eran los inventores. La emergencia depende de la cultura inicial donde aparece un medio, y en donde los principales responsables serían los operadores. La constitución trata sobre el establecimiento de la institución, en el destacan el rol que los directores llegarían a tener.

La perspectiva de Gaudreault y Marion es un complemento fructífero a las reflexiones vertidas sobre el medio cinematográfico, pone de relieve la consolidación institucional necesaria para que un medio sea considerado como tal. Al igual que el cine, la televisión ha transitado por un camino donde ha enfrentado adversidades para su afirmación.

³¹A principios del siglo y aún sin presenciar el advenimiento de Netflix y otras plataformas de streaming Noël Carroll (2003) escribió: “En realidad, mi propia sospecha es que a medida que el tiempo y la tecnología avancen, la televisión y el cine seguirán convergiendo. Tal vez se fusionen y se combinen con las computadoras digitales hasta el punto de que ya no hablemos de televisión o película, sino de una forma más general, imágenes en movimiento” (279).

Sobre la televisión

Quizás la televisión nos esté llevando sólo a una nueva civilización de la visión, como la que vivieron los hombres del medioevo ante los pórticos de las catedrales.

-Umberto Eco

Reflexionar sobre la televisión es tratar con el medio masivo más importante del siglo XX, que por su nivel de penetración, variedad de productos y posibilidades económicas, no solo se convirtió en un artefacto para el ocio, sino también para el control y la manipulación social. Es innegable que pensar sobre este medio es reconocer que “existe como una industria, un conjunto de tecnologías (de producción, entrega y recepción), como contenido y como el principio de un grupo demográfico particular: la audiencia televisiva” (Gwenllian Jones 585).

Al igual que otras invenciones, la televisión surgió como una idea, después tomó forma de una tecnología y mucho después, un medio de comunicación. A mediados del siglo XIX, con la invención del telégrafo y posteriormente el teléfono (1876), apareció la búsqueda de cómo transmitir imágenes a distancia. En este periodo y hasta 1936 surgieron múltiples inventos que posibilitaron el nacimiento de la televisión. Destacan el disco de Nipkow (1884), el sistema de Baird (1926) y el iconoscopio de Zworyk (1923)³² como los antecedentes directos al medio (Danesi 287). Por lo cual, más que hablar de un inventor es necesario pensar en las numerosas personas y compañías que trabajaron para consolidar primero la tecnología y después, la institución. Para 1936 la BBC empezó con las transmisiones de entre 15 y 20 horas semanales (Watson y Hill 306), y años más tarde en 1939, Estados Unidos comenzaría con el servicio. En muy poco tiempo, en el resto del mundo fue apareciendo este sistema de comunicación.

³² Además de estos inventos surgieron muchos otros más que tanto a un nivel teórico como práctico ayudaron en la invención de la televisión. Para una mayor profundidad en el área tecnológica, es recomendable el libro *Tele-visionaries. The people behind the invention of television* de Richard C. Webb (2005).

Para la reflexión intermedial resulta de gran valor los planteamientos de Edward Stasheff y Rudy Breetz. En el texto clásico *The television program* (1968), señalaban que la televisión es el “hijo de tres padres –teatro, cine y radio— que encontró difícil establecer su propia identidad” (1). Las críticas vertidas al cine surgían desde la especificidad mediática, sobre la televisión se decía que era radio con “mala calidad de audio e imágenes” y la gente del cine llegó a decir sobre el medio que eran “películas clase z con pelusa dentro”.

Para finalizar este punto sobre la dimensión histórica e institucional del cine y la televisión, vale la pena señalar brevemente para ambos medios aquello que Ryan identificó como los modos de producción³³ y soporte material.

En *El arte cinematográfico* (2005), de David Bordwell y Kristin Thompson señalan que la producción cinematográfica se divide en tres áreas: factores técnicos, factores sociales y actividades de producción y distribución.

En el aspecto técnico, el cine inicia mostrando imágenes en serie, su registro en una tira de película requería la participación conjunta de tres máquinas: la cámara, la positivadora y el proyector. La tira resultante atravesaba un proceso químico que hacía “latente la imagen visible, como una configuración de puntos negros en un fondo blanco” (7). La anchura de la película definirá la calidad de la imagen. Internacionalmente las medidas estándar eran de 8 mm, 16 mm, 35 mm y 70 mm. La banda de imagen es acompañada por una banda sonora que puede ser magnética u óptica.

Para la producción cinematográfica, el factor social se dividía en tres etapas: preparación, rodaje y montaje. Según el tipo de proyecto, el modo de producción cambiaría, tal es el caso del sistema de estudio, donde una empresa encargada de fabricar películas —por ejemplo, Paramount, Warner Bros, Columbia— contaba con sus propios equipos de realización y con trabajadores bajo contrato. En las producciones de estudio se trabajaba con tres fases, preproducción, producción y posproducción, en donde intervenían profesionales especializados en alguna labor. Los principales eran los productores, los guionistas, los directores, los actores, el equipo de fotografía, la unidad de sonido, las maquillistas y los montadores.

³³ Acerca del modo de producción, se podría decir que trata de la manera en cómo los medios llegan a construirse. Bordwell y Thompson señalan de manera general acerca del cine: “como parte de un público que ve una película particularmente fascinante, puede resultarnos difícil recordar que lo que estamos viendo no es un objeto natural, como una flor o un asteroide. El cine es tan cautivador que tendemos a olvidar que las películas se hacen” (3). Esta observación también puede realizarse sobre cualquier entidad mediática masiva.

Los lugares de distribución del cine se relacionan con el soporte material, esto quiere decir, los canales de transmisión: la sala de cine, los festivales, las salas de arte, así como el video.

Acerca de los modos de producción y soportes materiales de la medialidad televisiva, vale la pena revisar el texto *Television production handbook* (2005) de Herbert Zettl. De manera introductoria el autor distingue la producción en un sistema dividido en tres partes:

El sistema de televisión básico: “el equipamiento que convierte imágenes ópticas y el sonido en energía eléctrica, y las personas que lo operan” (Zettl 4).

Estudio expandido y los sistemas electrónicos de producción en campo: “agrega equipos y procedimientos al sistema básico para hacer posible una selección más amplia de fuentes, un mejor control de calidad de imágenes y sonido y la grabación y/o transmisión de señales de video y audio” (Zettl 17).

Elementos de producción: la cámara, la iluminación, el audio, el *switching*, la grabación de video, los sistemas sin cinta, la edición de postproducción, los efectos especiales y el personal de producción.

En el texto de Herbert Zettl predominan las cuestiones técnicas para llevar a cabo la producción televisiva tanto análoga como digital.

Sobre el soporte material, la televisión se ha expandido en el mundo a través del aparato electrónico llamado televisor, el cual consta principalmente de una pantalla. Los tipos de televisores característicos en la actualidad son: tubo de rayos catódicos (CRT), procesador digital de luz (DLP), plasma, pantallas de cristal líquido (LCD), y diodo orgánicos de emisores de luz (OLED)³⁴. Abundar en cada una de las características de los soportes materiales a través de los cuales la televisión es transmitida, sería salirse de la columna vertebral del proyecto. Esta breve distinción será oportuna para ir distinguiendo las discusiones que serán abordadas en la cinta.

Para finalizar esta dimensión histórica de ambos medios, vale la pena recordar cómo algunos contenidos han transitado del cine a la televisión y viceversa. Al respecto de esto Ryan (2005) realiza una pertinente observación:

³⁴ Cada una de las siglas sobre los tipos de televisores parten de los nombres en inglés de dichas tecnologías. Por lo cual, CRT trata son las siglas de *cathode ray tube*, DLP de *digital light processing*, LCD de *liquid crystal display*, y OLED de *organic light-emitting diode*.

En los días previos a la televisión, los cines mostraban rasgos variados: rollos de noticias, documentales, dibujos animados y largometrajes. En un programa continuo se combinaban películas de ficción y hechos reales. Esta diversidad y funcionamiento continuo ha sido asumido por la televisión, y hoy en día las películas se especializan principalmente en lo ficticio, con una clara preferencia por lo fantástico, mientras que la televisión favorece la realidad (o efectos de realidad), en forma de noticias, documentales, y representaciones ficcionales de la vida cotidiana. Incluso ha convertido lo real en un espectáculo, en el género cada vez más popular de "reality TV" (16).

La bifurcación entre la televisión para ocuparse de la realidad y el cine de la ficción es una temática puesta en relieve dentro del discurso de *Gone Girl*. Para los personajes del mundo narrado, muchas veces a semejanza de la dinámica social, lo que dice y muestra la televisión es la realidad. Cuando en el relato, la presentadora Ellen Abbott señala a Nick Dunne de asesinato e incesto, es para la sociedad representada y varios personajes, lo real; sin considerar las pruebas de las investigaciones judiciales en curso. También, cuando en la televisión Nick Dunne aparece arrepentido, comprometido a cambiar y suplicándole a Amy que retorne a casa, esto se convierte en la realidad. Lo cual, a semejanza de las dinámicas culturales, se convierte en espectáculo.

Los géneros y la narración televisiva

Anne Dunn en el capítulo llamado *The genres of television* (2005) menciona: “cada medio desarrolla sus propias formas de contar historias. Estas diferentes formas de contar historias abarcan los dispositivos de la trama, los aspectos técnicos del medio y los códigos y convenciones de los tipos de historias” (124). Esta cita permite plantear el siguiente cuestionamiento: ¿de qué manera opera la narración en la televisión representada en el corpus? Desarrollar algunas respuestas sobre este tema permitirá observar cómo el meganarrador de *Gone Girl* incorpora los aspectos narrativos de la televisión para el desarrollo del relato. Antes de abordar el problema de la narración televisiva, vale la pena señalar una característica esencial de la tv: la inmediatez.

La televisión logró consolidar su lugar propio como medio a partir de una característica sobresaliente, la capacidad de transmitir imágenes a distancia y en vivo. Esto es denominado inmediatez, y se define como “la sensación de que lo que se ve en la pantalla del televisor es la realidad real y viviente y que tiene lugar en ese mismo momento” (Stasheff y Breetz 10). Esta característica de la inmediatez es llamada por Umberto Eco, en *Apocalípticos e integrados* (1984), la toma directa. La noción es importante ya que no solo se trata del logro tecnológico de transmitir las imágenes en tiempo real, también implica según el semiólogo italiano un grado de narratividad:

Ahora bien, con la toma directa televisiva se ha ido afirmando un modo de "narrar" los acontecimientos totalmente distinto: la toma directa manda a las ondas las imágenes de un acontecimiento en el preciso momento en que tiene lugar, y el director se halla, por un lado, obligado a organizar una "narración" capaz de ofrecer una exposición lógica y ordenada de cuanto ocurre, pero, por otro, debe también saber introducir en su "narración" todos aquellos acontecimientos imprevistos, aquellos factores imponderables y aleatorios que el desarrollo autónomo e incontrolable del hecho real propone. (337)

La cita de Umberto Eco recalca que el elemento más importante de la televisión, la inmediatez o toma directa, requiere una manipulación, una lógica secuencial de algún tipo. La televisión nunca es presentada para los espectadores como un material crudo, siempre es filtrada a través de las elecciones de alguna persona: “la operación que el director realiza puede compararse a una narración, a la elaboración de un punto de vista personal sobre los hechos” (Eco 339). Para el espectador televisivo, la inmediatez implica la realidad aun cuando no sea así. En *Gone Girl* esto es representado con mayor descaro. El drama matrimonial de Nick Dunne y Amy Elliott, es mostrado a través del aura de realidad que el discurso televisivo imprime en sus contenidos. Cuando en el relato cinematográfico, la sociedad observa el material televisivo en donde se señala a Nick Dunne de asesinato, esto es real porque está ocurriendo en directo tal como es presentado por la tv.

Entendiendo esta característica del medio, la narración en la televisión dependerá principalmente del tipo de contenido que esté siendo transmitido. Es decir, qué género o formato televisivo aparecerá en la pantalla.

La noción de género tiene una larga tradición tanto en los estudios literarios como cinematográficos, en la televisión existen diversas maneras de tratar este asunto. Para distinguir cómo funciona el género en el medio, Inmaculada Gordillo (2009) presenta las siguientes aclaraciones:

- Un género es un principio de coherencia textual.
- Los géneros se establecen a partir de convenciones propias de la cultura popular.
- Tanto la producción como la recepción se implican en las cuestiones genéricas, pues el reconocimiento debe ser por parte de ambos polos del proceso comunicativo. Al autor le proporciona modelos de construcción del discurso y al receptor le crea una expectativa y elementos de familiaridad.
- El género posee un componente socializador.
- Los géneros no poseen una colección cerrada de características, sino que pueden ir modificándose y evolucionar al ser contemplados diacrónicamente. (25 -26).

No es el lugar para explicar cada uno de los puntos, sin embargo, estos perfilan una teoría sobre los géneros televisivos. En este sentido, hay que recalcar dos aspectos: primero, algunos productos televisivos son reappropriaciones de contenidos de otros medios como lo son el periodismo, el teatro, el cine, la radio y la literatura; y también el “avance tecnológico, las competencias en el mercado y las evoluciones/revoluciones narrativas” (Gordillo 30) influyen en la evolución y desarrollo de los géneros televisivos.

Para clasificar de alguna manera los múltiples productos televisivos, Inmaculada Gordillo presenta una clasificación de gran valor, y que puede derivarse para estudiar la televisión presente en *Gone Girl*. Según la autora, los formatos televisivos se pueden agrupar en cuatro grandes grupos: referencial, ficcional, publicitario y variedades o entretenimiento (31). En el análisis se considera el género referencial, el cual es descrito de la siguiente forma:

Es un macrogénero que abarca los discursos informativos y periodísticos, incluyendo las retransmisiones en directo de acontecimientos, las entrevistas, los debates, los reportajes documentales y todos los programas que puedan incluirse dentro de lo que Eco denomina narrativa natural. La función referencial es primordial en este apartado, y los hechos sucedidos realmente son la base de estos relatos. Informativos diarios o temáticos, documentales o reportajes son los representantes del género referencial (32).

A partir de esto, el género referencial es representado en tres tipos de contenidos en *Gone Girl*: la entrevista, el debate y el informativo. La entrevista es observable en dos secuencias: en “La entrevista televisiva” y que en párrafos anteriores ya se ha tratado; y la secuencia 65, donde Nick y Amy hablan del futuro de su relación en *Ellen Abbott*. El debate se puede observar en la secuencia 25, donde Margo cuestiona la inocencia de Nick. En la escena aparece una discusión en torno la desaparición de Amy, la presentadora toma bando para inculpar a Nick, mientras Tanner Bolt, quien posteriormente sería el abogado de este, mantiene una posición más neutral. Por último, el caso del informativo se puede apreciar en las visualizaciones del programa *Ellen Abbott* quien funge como una presentadora de noticias, pero que en múltiples ocasiones lo hace comunicando una posición personal del asunto.

Cabe señalar que cada género cuenta con algunos elementos característicos cuya combinación le permiten encontrar su lugar, algunos de estos serían: “narrativas, escenario, tipos de personajes, estilo, signos visuales y auditivos (o iconografía), modo de dirección e incluso (especialmente en el cine) las estrellas, asociadas con el género particular” (Dunn 126). Para este proyecto que pretende abordar la conexión de la intermedialidad con el análisis del relato, vale la pena comprender cómo opera y aparece la narración televisiva expuesta en *Gone Girl*.

En la cinta son determinantes las apariciones de la conductora Ellen Abbott. Se han señalado estos fragmentos televisivos como casos de informativos o programas de noticia. Según Anne Dunn este tipo de contenidos, a pesar de ser identificados como no ficción por el espectador, también incorporan ciertos elementos narrativos. Es decir, hay una manera de narrar la noticia:

Las noticias de televisión dan forma a las narraciones de lo real. Lo hacen no solo a través de sus características textuales sino también a través de lo que se llama "valores de noticias"; es decir, los valores profesionales que los periodistas emplean para recopilar, seleccionar, escribir y presentar las noticias. Para que un evento califique como de interés periodístico, debe cumplir una serie de criterios periodísticos, como la actualidad (es "nueva") o en boga (ya está en las noticias). Se debe percibir que tiene impacto o importancia en las personas y sus vidas, y cuanto mayor sea la proximidad a la audiencia prevista, más probable es que la ocurrencia sea de interés periodístico [...]. Ciertas personas son siempre "noticias", ya sea porque tienen mucho poder (presidentes y primeros ministros) o influencia ("capitanes de la industria") o simplemente celebridades (141).

Con estas ideas, ¿qué es lo que hace que la desaparición de Amy cobre relevancia periodística en *Gone Girl*? Primero, Amy Elliott era una persona conocida a través de los libros *The Amazing Amy*. Como se observa en algunos flashbacks, la protagonista estaba acostumbrada a los reflectores y a conceder entrevistas a la prensa cuando se publicaba un nuevo libro de la saga. También, al encarnar y representar las aspiraciones de chica perfecta, su caso se vuelve más cercano e importante para la posible audiencia.

Siguiendo con la argumentación, Dunn señala que las noticias televisivas fueron influenciadas por los valores pretelevisivos de la objetividad y la imparcialidad, en este caso provenientes del periodismo. Las noticias se dividían en fuertes y suaves. Las primeras trataban de asuntos relacionados a la política, la guerra y la economía, mientras las segundas, con los intereses humanos tales como las celebridades, lo doméstico y el crimen. Las noticias suaves siempre tuvieron una mayor apertura a la incorporación de lo narrativo, mientras las noticias duras operaban bajo el paradigma de la pirámide invertida y las 5 w³⁵. Estas tendencias fueron incorporadas con éxito en los programas radiofónicos y televisivos. Las noticias

³⁵ Las 5 w y la pirámide invertida son prácticas fundamentales para la redacción de noticias periodísticas. Siegfried Weischenberg y Thomas Birkner apuntan "Los periodistas muestran su competencia analítica respondiendo las cinco preguntas (y una más): ¿Quién hizo qué, dónde, cuándo y por qué (y cómo)? El estándar de presentación de hechos en orden de prioridad produce una forma llamada pirámide invertida" (3279).

en el periodismo empezaron a operar bajo dos tradiciones: información y comunicación. Esto tuvo las siguientes consecuencias:

La “tradicción de la información” le dio más importancia a la construcción de la pirámide invertida de la redacción de noticias, haciendo hincapié en la información y el análisis basado en los hechos. La usurpadora “tradicción de comunicación” tenía la atención y la comprensión de la audiencia como su objetivo principal, y estaba “más preocupado por relatar las noticias de una manera atractiva y fácil de entender” (144).

Para la segunda tradición, el reportero o periodista se convertía en un *storyteller* responsable de enganchar y conectar con sus lectores. Este enfoque fue principalmente popularizado en las noticias televisivas e impulsado por las características industriales y económicas del propio medio: “La televisión es una industria competitiva, y sus redes y compañías de producción sobreviven solo si pueden atraer y retener espectadores y anunciantes” (Dunn 142). Además, por la manera en como la televisión es recibida por parte de sus usuarios era necesario que los contenidos noticiosos fueran atractivos y entretenidos:

La televisión tiene que trabajar más que el cine para mantener su audiencia. El público de cine hace el esfuerzo de salir de sus hogares al teatro y comprar su boleto. Se sientan en el espacio oscuro, dominado visual y acústicamente por la pantalla y el "sonido envolvente". Sus expectativas son más altas en el cine que en la televisión, tanto en los valores de producción como en que tendrán una experiencia más intensa que cuando ven televisión. La televisión es literalmente "parte de los muebles" y se consume en un entorno doméstico, sujeto a interrupciones, algunas de las cuales, las pausas comerciales, están programadas (128).

En la narración de noticias televisivas, siguiendo el espíritu del Nuevo Periodismo³⁶, lo que se persigue es la *historia*. No hay que confundir con el término historia propuesto por

³⁶ Según John J. Pauly, el Nuevo Periodismo “se refiere comúnmente a un estilo de reportaje literario creado en la década de 1960 por escritores estadounidenses de no ficción predominantemente jóvenes como Tom Wolfe, Norman Mailer, Gay Talese, Hunter Thompson, George Plimpton, Truman Capote y Michael Her” (3210). El término fue popularizado por Tom Wolfe y Edward Johnson a través del libro

Genette o con igualar el término al *relato*, más bien trata de la labor periodística de contar y/o reportar los hechos. ¿Qué es entonces lo narrativo en el discurso de las noticias y cómo esto puede observarse en *Gone Girl*? Continuando con el argumento de Anne Dunn, quien retoma los trabajos del teórico en medios de comunicación John Langer, comenta que “ciertas historias encontradas en las noticias de televisión han incluido durante mucho tiempo al menos algunos elementos de los modelos narrativos clásicos de Propp y Todorov” (143). Esto se ve en el siguiente proceso:

- Equilibrio.
- Desequilibrio.
- Oposición.
- Una búsqueda de ayuda o un intento de reparar la interrupción.
- El logro de un nuevo equilibrio o cierre.

Este proceso puede ser identificado en el discurso noticioso de la desaparición de Amy Elliott. En el capítulo de análisis se identificará con mayor precisión cómo la televisión manifestada en *Gone Girl* opera de esta manera. Baste de adelanto el primer punto denominado *equilibrio*. En la secuencia 10 se observa a los padres de Amy y Nick Dunne comentando la desaparición:

Rand Elliot.—Amy is our only child. She’s smart and beautiful and kind. She really is **Amazing Amy**.

Marybeth Elliot.—Amy is a **decorated scholar**. She forged a **successful career** in journalism. She returned here to her husband’s hometown, and **she made a life in her adopted** home...

The New Journalism (1973), para quienes “el periodismo convencional no podía explicar o describir la complejidad del Vietnam de los 60’s; los derechos civiles, los derechos gay, los movimientos femeninos; y la revolución social” (Dardenne 268).

Este fragmento donde los padres de Amy hablan a la cámara ilustra el estado inicial de aparente perfección que reinaba en el hogar de los Dunne, para después dar paso a la ruptura de ese equilibrio con la noticia de la desaparición de Amy.

El discurso de la televisión se especializa en utilizar algunas técnicas convencionales que le permiten acentuar la “inmediatez, la realidad (como si ‘esta es la forma en cómo se hacen las cosas’) y la objetividad de las noticias” (Dunn 147). En el texto *Television News as Narrative* (2005) también de Anne Dunn, se analiza cómo ocurren estas técnicas en la secuencia inicial del boletín de noticias. A continuación se presenta una síntesis de las ideas mencionadas:

- El boletín de noticias interrumpe con su intromisión del *flujo televisivo*³⁷.
- Uso de símbolos visuales (un globo terráqueo en movimiento, por ejemplo)
- Se eligen imágenes de apertura (el centro de una ciudad).
- Se introduce el encabezado³⁸.
- La secuencia termina en un estudio de televisión.
- En el estudio aparece un presentador de noticias.
- El presentador habla directamente a la audiencia y propicia el diálogo.
- El presentador a veces es presentado en *voice over* (146-147).

Estas características son recuperadas por el meganarrador cinematográfico en su labor de recrear el discurso televisivo en *Gone Girl*. La manera en cómo ocurre esta labor en la cinta se verá expuesto en el capítulo de análisis.

La imagen

Marshall McLuhan (1996), en su teoría de los medios de comunicación, distinguía entre medios fríos y medios calientes. Para McLuhan, la televisión es un medio frío y el cine un medio caliente. La diferencia entre ambos radica en que: “El medio caliente es aquel que

37 El flujo televisivo es una propuesta de Raymond Williams para describir la manera en como operan los contenidos televisivos. En palabras de Sara Gwenllian Jones, el flujo ofrece “contenido durante todo el día, un incesante procesión organizada de secuencias y conjuntos de secuencias” (585).

38 Esto quiere decir “breves resúmenes o indicaciones de las noticias por venir, a veces redactadas para intrigar en lugar de revelar la historia, y siempre anunciadas con urgencia sin aliento” (Dunn 148).

extiende, en «alta definición», un único sentido. La alta definición es una manera de ser, rebosante de información” y un medio frío “de baja definición por lo poco que da y por lo mucho que debe completar el oyente” (43). La televisión es un medio frío, ya que es más interactivo y requiere la participación de la audiencia para llenar o completar la información faltante; mientras que al cine “la tremenda cantidad de datos que cabe en una toma” (297) lo hace autosuficiente.

Esto se observa en la imagen de ambos medios, la *mise en scène*³⁹ cinematográfica suele tener un grado mayor de información, es decir se encuentra más cargada de signos, en cambio, en la televisión la puesta en escena es más simple y escueta. Noël Carroll en el ensayo *TV and Film: A philosophical perspective* (2003), recupera algunas de estas observaciones generales:

En resumen, existen al menos estas diferencias esenciales comúnmente citadas entre la televisión y el cine: la televisión tiene una imagen empobrecida (marcada por la baja resolución y la escala pequeña) versus imágenes densamente informativas del cine; la imagen televisiva es menos detallada, mientras que la imagen cinematográfica es elaborada; en la televisión la conversación es dominante, mientras que en el cine la imagen es dominante; la televisión provoca el vistazo, pero el cine engendra la mirada [...] la narración televisiva es segmentada y en serie, pero la narración cinematográfica es ininterrumpida y cerrada; y, dada la distinción anterior, el objeto de atención en la televisión es el flujo de programación, mientras que el objeto de atención en el cine es la historia individual, integrada y cerrada (270).

La cita anterior dibuja la distinción general entre las imágenes, las narraciones, los contenidos y los modos de un medio y otro. Sin embargo, es necesario precisarlas bajo una

³⁹ En este trabajo se sigue la definición planteada por Ira Konigsberg en el *Diccionario técnico akal de cine* (2004) quien plantea lo siguiente sobre la *mise en scène*: “término francés, que significa «poner en escena», que originalmente se utilizó para describir la puesta en escena de un director de teatro, la forma en la que disponía todos los componentes visuales sobre la escena [...] en el análisis filmico, se refiere a la composición del encuadre individual (la relación entre objetos, personas y masas); la interacción de luz y oscuridad; los patrones de color; la posición y el ángulo de visión de la cámara, así como el movimiento dentro del encuadre” (321-322).

lectura histórica de los medios. Carroll está recuperando principalmente las ideas que se esbozaban para argumentar las diferencias entre la televisión analógica y el cine clásico. Sin embargo, a partir del denominado apagón analógico y la transición de los sistemas televisivos y cinematográficos a lo digital estas brechas fueron cada vez menos claras.

En *Gone Girl*, gracias a la información narrativa expuesta por el meganarrador es posible rastrear que los acontecimientos relatados ocurrieron en la segunda década del siglo XXI, es decir varios años después de lo descrito y observado en la cita de Carroll. A pesar de este desfase temporal, se observa la marcada herencia que divide los terrenos de lo televisivo de lo cinematográfico. Estos aspectos serán comentados a mayor detalle en el capítulo de análisis.

6) La metaficción intermedial

Abordar el tema de la intermedialidad en el cine es de provecho para encontrar y poner de relieve los diferentes medios que visten el sentido de las obras. Uno de los elementos esenciales para llevar a cabo esta aproximación es el de la medialidad, la cual no solo se relaciona con los aspectos constitutivos de cada medio, como se ha definido en párrafos atrás, también puede servir a modo de una herramienta para indagar en obras donde opera la reflexividad. Para el ámbito cinematográfico Ágnes Pethö (2011) señala:

Por lo general, no podemos ver el medio del cine en el cine, por así decirlo (es decir, en la experiencia cinematográfica narrativa convencional), pero siempre podemos verlo en un “espejo:” colocado como si “en abyme”, como medio dentro del medio [...]. La medialidad del cine es, por lo tanto, siempre observable a través de técnicas de reflexividad poética (inter-media), técnicas que rompen la transparencia de la imagen fílmica, revelan destellos del aparato que produce la ilusión que llamamos cine (65).

Este reconocimiento de la medialidad no solo ocurre dentro del propio cine, también se puede hallar a través de otras entidades mediáticas:

Por otro lado, siempre reconocemos claramente lo “cinematográfico” en la literatura, en el teatro, en la pintura o en la fotografía. Siempre podemos decir, por ejemplo, cuando una pieza de prosa o poesía en literatura se despliega como “imágenes en movimiento”, reconocemos las características del “encuadre” o “montaje” cinematográfico siempre que se refleja en cualquier otro medio (66).

Para profundizar en las posibilidades cinematográficas de la ficción autorreflexiva, resulta estimulante la propuesta de Pedro Javier Pardo García (2015). El estudioso español parte de la teoría literaria para proponer un modelo transmedial válido para el cine y que permita poner de “manifiesto una reflexividad que es en sí misma intermedial” (49). El modelo divide las obras con marcas de reflexividad en dos categorías principales: las autorreferenciales y las autoconscientes. Siguiendo a Pardo García, por un lado, por autorreferencialidad “entendemos el proceso o acto de reflexión de o sobre el propio medio” (47). Así, la literatura que reflexiona sobre lo literario o el cine que lo hace sobre lo cinematográfico serán autorreferenciales. Por otro lado, “la autoconciencia es una especie de autorreferencia al cuadrado, pues designa a la obra refiriéndose a la propia obra, bien sea desde el nivel extradiegético, [...] bien desde el metadieético” (51-52). Para observar estos fenómenos reflexivos tanto en la literatura como en el cine Pardo García expone múltiples ejemplos⁴⁰.

Si bien estas dos características, autorreferencia y autoconsciencia, pueden presentarse de manera exclusiva en una obra:

La distinción entre autorreferencia y autoconsciencia filmicas, al igual que ocurría en el caso de la literatura, puede ser problemática o sus fronteras líquidas de dos formas

40 Véase el texto de Pedro Javier Pardo García. En el caso de obras autorreferenciales, los ejemplos más ilustrativos son las novelas de Enrique Vila-Matas y, en el cine, podría ser la cinta *Sunset Boulevard* de Billy Wilder (1950). Por otro lado, muestras de obras autoconscientes serían *Niebla* de Miguel Unamuno y *Pennies from Heaven* (1981) de Herbert Ross.

inversamente complementarias: (a) la autorreferencia puede interpretarse como autoconciencia⁴¹; (b) la autoconciencia puede prescindir de autorreferencia⁴² (Pardo García 63-64).

Las distinciones no son nítidas y depende de la argumentación crítica explorar las cualidades autorreferenciales que definen a determinada obra. A nivel general, lo mismo que *metaliteratura*, *metacine* es una casilla para englobar las obras cinematográficas que ponen de manifiesto su condición de relatos o de ficciones. Esta cualidad autoconsciente puede funcionar de manera encubierta, como lo explica Pardo García siguiendo a Linda Hutcheon. Ejemplificando con la cinta *Ed Wood* (1994) y *À bout de souffle* (1960), el estudioso español propone dividir la autoconciencia en dos tipos:

En el caso de *Ed Wood* estamos ante lo que podríamos denominar *autoconciencia indirecta*: el comentario sobre el cine acaba siendo un comentario sobre el filme [...]. En el caso de *À bout de souffle* podemos hablar de *autoconciencia implícita*, pues lo distintivo de este tipo de reflexividad no es tanto que se llame la atención sobre la enunciación [...] como la manera de hacerlo a través del discurso fílmico en vez de la historia o el universo diegético (65).

Al respecto, “esta categoría encubierta ha sido cuestionada, y no sin razón, por estudiosos como Domingo Ródenas o Patricia Cifre, pues entraña el riesgo de producir lecturas metaficcionales de textos aparentemente ajenos a este modo” (Pardo García 66). ¿Cómo identificar la autoconciencia de una obra sin caer en el error de producir lecturas metaficcionales por doquier? Pardo García desarrolla el concepto *epifanía metaficcional* el cual trata de “la revelación inequívoca por parte de la obra de su naturaleza ficcional o discursiva” (66). En el caso del cine “la película está reconociendo de manera epifánica su estatus de narración o

⁴¹ Pardo García menciona, como casos frecuentes de autorreferencia sin autoconciencia, las películas de rodaje, *Le mépris* (1963) de Jean-Luc Godard o *La nuit américaine* (1973) de François Truffaut, “se quedan un paso más acá en reflexividad, pues difícilmente pueden y raramente hacen coincidir la película rodada con la que estamos viendo” (63).

⁴² El estudioso utiliza, como ejemplo de autoconciencia sin autorreferencia, el caso de las obras teatrales de Bertolt Brecht: “suelen ser autoconscientes de forma implícita, o sea, sin autorreferencia” (Pardo García 55).

artificio cinematográfico” (67). Para esto es necesario encontrar marcadores de autoconciencia, los cuales pueden ser diálogos, escenas o experimentaciones con los códigos semióticos de una obra. Para finalizar en las discusiones sobre los fenómenos autoconscientes, en el trabajo citado se propone una tercera distinción: la autoconciencia intermedial y se caracteriza:

[...] por ser una autoconciencia sin autorreferencia, como ocurre en la autoconciencia implícita; pero no, como en esta, porque la autorreferencia esté ausente, sino porque está escondida tras la referencia a otras artes. (69)

De parte de Pardo García, este tipo de reflexividad es aplicada para abordar la literatura en el universo diegético del cine. “Utilizando la literatura dentro del cine de manera especular, como un espejo metaficcional con el que indagar en el sustrato común de narratividad, representación o ficción que ambas artes comparten” (76). Es decir, esta presencia de un medio en otro medio permite señalar la cualidad de artefacto y ficción que ambos sistemas semióticos comparten.

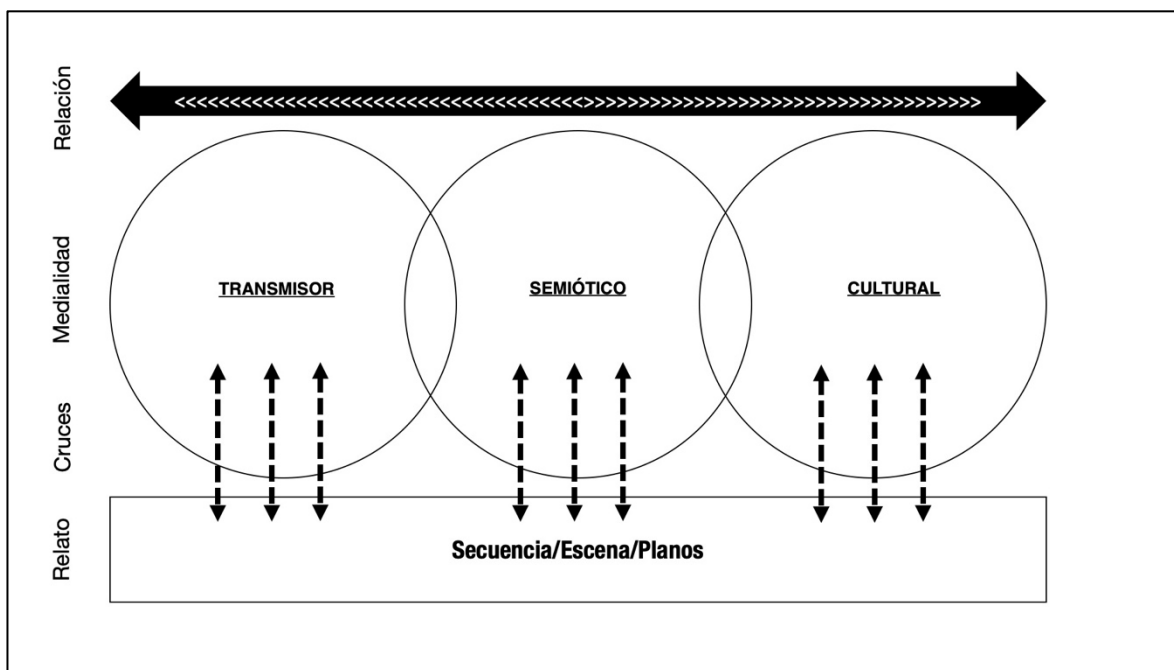
A través de las ideas desarrolladas por Pedro Javier Pardo García y Ágnes Pethö será posible abordar la cinta analizada en este proyecto como una metaficción intermedial. En el capítulo siguiente se argumentará la naturaleza de esta operación.

IV. METODOLOGÍA Y ANÁLISIS DE SECUENCIAS

El objetivo del presente capítulo es analizar cómo los fenómenos intermediales, la presencia de la televisión en *Gone Girl*, intervienen en el relato. Para hacerlo se seleccionó de la cinta cinco secuencias que ponen de relieve algún aspecto de la relación entre medios. Por último, se señalará la pertinencia de la cinta desde la metaficción intermedial.

1) Hacia un modelo de análisis

Para analizar cómo son expresados los fenómenos intermediales en *Gone Girl* se trabajará a partir de un modelo de tres niveles⁴³: relato, medialidad y cruces. La propuesta analítica integra las herramientas de la narratología cinematográfica, las reflexiones de André Gaudreault y François Jost en *El relato cinematográfico* (1995), y la distinción entre medios y medialidades abordada en el capítulo anterior, en especial, con la aportación de Marie-Laure Ryan. El modelo se expresa visualmente en el siguiente diagrama:



Esquema 8. Modelo de análisis intermedial elaborado por el autor del proyecto.

Primer paso, el nivel del relato: el modelo empieza con la selección de los fragmentos del relato cinematográfico donde exista una mayor presencia intermedial. El criterio para

⁴³ En el diagrama se encuentra expresado un cuarto nivel denominado “relación”, pero este más que dirigir el texto cinematográfico a un análisis, señala el vínculo constante e interconectado de cada uno de los componentes de las medialidades.

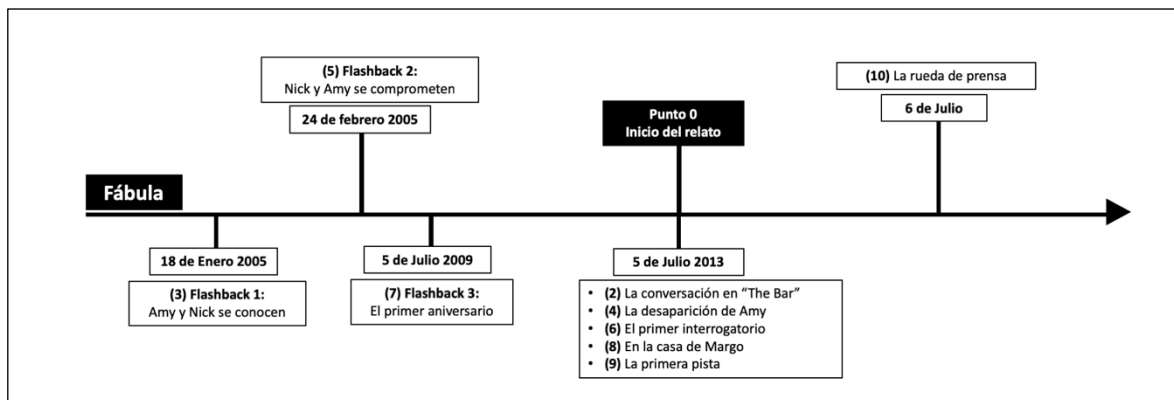
hacerlo es la identificación de aquellos puntos donde el meganarrador incorpora en el nivel de la mostración algún elemento mediático. Con esta selección hecha, se procede a una segmentación horizontal de la cinta a través de los términos: secuencia, escena y plano.

La secuencia es la “serie de planos y escenas interrelacionados que forman una unidad de acción dramática coherente” (Konigsberg 488). Las escenas son entendidas como una “forma especial de montaje que incluye ‘hiatos de cámara’ que no se perciben como ‘hiatos diegéticos’, sino como elementos tomados de un continuum espaciotemporal cuya homogeneidad se respeta” (Gardies y Besalel 234). Por último, cuando se trata con el concepto de planos, se hará referencia a la:

[...] unidad espaciotemporal realizada de forma continua durante la toma de vistas. Como unidad espacial, el plano designa la organización interna de los datos visuales inscritos en el cuadro. Como unidad temporal, el plano depende exclusivamente del cine como lenguaje e incluye una duración en su significante (Gardies y Besalel 164).

Estos conceptos clave en la producción y análisis cinematográfico servirán de bordes para dividir en partes coherentes y representativas *Gone Girl*.

Después, a partir de las nociones presentadas en el capítulo II se explorará cómo en el relato se ponen en marcha aspectos del punto de vista, la temporalidad y el espacio. Para abordar el concepto de temporalidad, se utilizará el diagrama siguiente que ilustra los conceptos orden, duración y frecuencia.



Esquema 9. Temporalidad elaborado por el autor del proyecto.

En el esquema aparece una flecha horizontal que va de derecha a izquierda representando la construcción de la *fábula*. De igual forma, se presentan tres cuadros que señalan lo siguiente: el rectángulo negro con el título *Punto 0* indica el inicio del relato; los cuadros con diferentes fechas —por ejemplo, 18 de enero 2005, 24 de febrero 2005 y 5 de julio 2009 entre otros— representan el tiempo crónico, es decir, el paso del tiempo según los “detonantes” que son mostrados en la película. Los cuadros inferiores o superiores, según sea el caso de las fechas, contienen el nombre de la secuencia. Al inicio de cada secuencia aparece un número entre paréntesis, el cual indica el orden de aparición original de la secuencia en el relato, es decir, el *sjuzet*.

Segundo paso, el nivel de las medialidades. Marie-Laure Ryan distingue tres tipos de acercamientos al concepto medio: transmisor, semiótico y cultural. Para el modelo, se propone trabajar con esta distinción representada gráficamente en esferas o dimensiones, las cuales operan en una relación estrecha e integran lo que constituye un medio, es decir, se puede pensar en las propiedades transmisoras, semióticas y culturales que son recuperados en la representación de lo televisivo en la cinta.

Las esferas constituyen la medialidad del medio. El contenido de estas esferas agrupa los conceptos mencionados en la revisión teórica, tal y como se expone a continuación:

Esfera Transmisora: modos de producción y soportes materiales.

Esfera Semiótica: códigos.

Esfera Cultural: géneros y narración.

La esfera transmisora pone de relieve la función de canal o tubería que cumple el medio para llevar un mensaje a sus receptores. Para observar cómo esta dimensión es representada en el cuadro cinematográfico, se siguió la división planteada por Ryan, quien distingue entre modos de producción y soportes materiales. El primer punto, explicado según este proyecto, trata de cómo se construyen los mensajes y discursos de la televisión a través de sus tecnologías y recurso humano. El soporte material apunta a aquellos dispositivos y tecnologías que transmiten el contenido mediático a sus receptores. El modo de producción pone el acento en la creación televisiva para su manifestación grupal o masiva; y los soportes materiales, en los televisores o pantallas encargadas de la difusión.

La esfera semiótica hace referencia “tanto la sustancia a partir de la cual la obra fue realizada por el artista, como el soporte material, o cuerpo, bajo el cual estaba destinada a ser captada por el público” (Ryan 289), esta sustancia o soporte material se agrupa a partir de las categorías: imagen, sonido, lenguaje y movimiento. Para el análisis se considera que una medialidad tiene propiedades semióticas particulares, esto no es más que sus códigos, los cuales son entendidos como el sistema de signos, convenciones o familiaridades que operan coherentemente y posibilitan la interpretación y el sentido por sus usuarios.

Para la televisión, al igual que para el cine y otros medios, es posible percibir un código textual que ayuda a la significación de los objetos. Siguiendo a Daniel Chandler (1998), la “gramática” televisiva tratará de técnicas y movimientos de cámaras, técnicas de edición, manipulación del tiempo, uso de sonido, iluminación, gráficos y formatos. Algunas de estas características serán observadas en las secuencias analizadas.

La última esfera o dimensión es la cultural. Con esto se hace referencia a ciertas especificidades o propiedades mediáticas atribuidas desde el reconocimiento social, institucional e histórico. Distinguir entre la televisión y el cine, si bien en algún momento tuvo notables contraste tecnológicos y semióticos, en la actualidad es posible observar cada día más cerca a ambos medios⁴⁴. Para la esfera cultural, se eligieron dos categorías: el género y la narración. Cualquier género y formato televisivo puede ser transmitido y producido para ser expuesto en el cine, sin embargo, social y culturalmente hay contenidos más ideales para un medio que para otro. En *Gone Girl* se expone el macrogénero referencial según la tipología de Gordillo (2008), el cual versa sobre los discursos informativos y periodísticos, y enfatiza los hechos de la realidad. Este contenido es característico de la televisión.

Lo mismo que se ha dicho sobre los géneros, se puede decir sobre la narración televisiva en comparación con la cinematográfica. Tecnológica y semióticamente, la información narrativa de un medio a otro puede circular sin problemas, sin embargo, hay convenciones sociales que lo impiden⁴⁵. En *Gone Girl* estas particularidades narrativas son expuestas en la

⁴⁴ Por ejemplo, en el caso de la intermediación, una propiedad tecnológica relacionada con la televisión. Hoy en día es posible observar en un recinto cinematográfico eventos deportivos o conciertos en vivo; ni que decir, la disposición de observar mediante alguna plataforma de *streaming* un sinfín de películas en la pantalla televisiva.

⁴⁵ Piénsese en una serie televisiva con muchos capítulos, con la tecnología actual no hay nada que impida su transmisión en un recinto cinematográfico, sin embargo, esto quizás no funcionaría para la audiencia por el constante traslado a este lugar.

desaparición de Amy. Especialmente, la manera en que el discurso de las noticias elabora y cuenta el suceso a la sociedad.

Cada una de las esferas se encuentra ligada, por lo que es posible argumentar que algunas características se encuentran en otra. Además, estas medialidades pueden ser registradas en la cinta a través de su presencia en el cuadro fílmico o por el uso de expresiones verbales. Por último, las esferas que conforman la medialidad deben ser examinadas a partir del relato analizado. Es la propia película que mostrará qué elementos de las esferas están presentes⁴⁶.

Tercer paso, el nivel de los cruces. La intermedialidad examina la presencia de un medio en otro medio. Según la tipología de Werner Wolf e Irina Rajewsky se señalarán los modos en que opera esta transferencia.

Para finalizar es oportuno aclarar los siguientes puntos. El modelo parte de identificar la especificidad mediática, es decir, cada medio, y con mayor claridad los denominados medios masivos, manifiestan su medialidad en tres dimensiones: semiótica, transmisor y cultural. Es decir hay modos de producción y soportes que caracterizan a uno por encima de otro, hay códigos semióticos que pueden ser considerados propios de un medio y culturalmente deben ser reconocidos como tal, ya sea a través de la institucionalidad o el marco histórico donde surgen.

En los párrafos siguientes se pone a prueba este modelo de análisis intermedial. Esta propuesta surge para encauzar la teoría intermedial en una perspectiva que permite mirar las diferentes partes que componen a una obra

Por último, después de realizar los análisis narratológicos e intermediales correspondientes, se procederá a reflexionar sobre aquellos momentos de la cinta donde sea posible reconocer la *epifanía metaficcional* y la *metaficción intermedial*.

2) Segmentación de *Gone Girl* (2014)

Para el análisis del relato, la película se dividió en 67 secuencias, en la siguiente tabla aparece cada una de estas según fueron consideradas por el autor de este documento. La tabla está integrada por 3 columnas: número, nombre de secuencia y fecha. La primera columna

⁴⁶ Para el análisis intermedial de otra cinta, posiblemente las categorías integradas en las esferas podrían ser consideradas de manera diferente.

se refiere a la secuencia según su orden de aparición en el relato. La segunda, trata sobre la manera en que la secuencia fue nombrada por el autor de este documento. Por último, la columna “fecha” recupera las diferentes inscripciones textuales que aparecen en el relato, las cuales van señalando y enmarcando los acontecimientos en diferentes días, estas inscripciones permitirán reconstruir el *sjuzet*.

TABLA DE SECUENCIAS		
No.	Nombre de secuencia	Fecha
1	Prólogo. Monólogo de Nick Dunne.	No indicada
2	La conversación entre Nick y Margo Dunne en “The Bar”.	5 de Julio
3	Flashback 1. El primer encuentro entre Nick y Amy.	8 de Enero 2005
4	La desaparición de Amy.	5 de Julio
5	Flashback 2. Nick y Amy se comprometen.	24 de Febrero 2007
6	El interrogatorio: Nick Dunne es cuestionado por Rhonda Bylnes.	5 de Julio
7	Flashback 3. El primer aniversario de bodas de Nick y Amy.	5 de Julio 2009
8	El traslado a casa de Margo.	5 de Julio
9	La primera pista. La policía encuentra una carta sospechosa.	5 de Julio
10	La rueda de prensa.	6 de Julio
11	El segundo interrogatorio: la detective Rhonda cuestiona a Nick y a sus suegros.	6 de Julio
12	La segunda pista: La carta guía a la oficina de Nick.	6 de Julio
13	Flashback 4. El desempleo: Nick y Amy despedidos en Ny.	8 de Julio 2010
14	El cuartel de búsqueda: Nick acude al lugar de voluntarios.	7 de Julio
15	Las investigaciones continúan: La aparición de la amiga de Amy.	7 de Julio
16	La televisión señala a Nick.	7 de Julio
17	Flashback 5. La mudanza de Nueva York a Missouri.	23 de Septiembre 2010
18	El encuentro sexual: Nick intima con su amante.	7 de Julio
19	Flashback 5. La mudanza de Nueva York a Missouri.	2 de Octubre 2011
20	Los detectives descubren la pistola adquirida por Amy.	7 de Julio
21	Flashback 7. Amy teme de Nick y compra una pistola.	14 de Febrero 2012
22	Margo confronta a Nick Dunne por su comportamiento.	8 de Julio
23	Los detectives discuten inculpar a Nick.	8 de Julio
24	La vigilia. Nick Dunne llega a la vigilia y es señalado por la desaparición.	8 de Julio
25	Los detectives confrontan a Nick con las pistas encontradas.	8 de Julio
26	Margo Dunne cuestiona la inocencia de Nick.	8 de Julio
27	El hallazgo del diario de Amy.	8 de Julio
28	Flashback 8. El matrimonio y el bebé.	3 de Julio 2012
29	El descubrimiento de la bodega.	8 de Julio

30	Flashback 9. La huida de Amy Elliott.	5 de Julio
31	La reconciliación de Nick y Margo.	8 de Julio
32	Amy Elliott conoce a Greta, una nueva “amiga”.	6 de Julio
33	Amy Elliott investiga la cobertura de los medios.	7 de Julio
34	Amy conversa con Greta en la piscina.	8 de Julio
35	Nick Dunne consigue abogado.	9 de Julio
36	Nick Dunne contacta con Tomy O’Hara, exnovio de Amy.	9 de Julio
37	Amy Elliott y Greta miran el programa “Ellen Abbott”.	9 de Julio
38	Nick y Margo acuerdan como pagar al abogado.	9 de Julio
39	Amy Elliott llama a la policía para dar pistas.	9 de Julio
40	Nick contacta con Desi Collings, un exnovio de Amy.	9 de Julio
41	Los investigadores revisan el diario.	9 de Julio
42	El abogado, Tanner Bolt se reúne con Nick y su hermana.	10 de Julio
43	Amy, Greta y un acompañante de esta juegan un partido de mini-golf.	10 de Julio
44	Amy teme por su vida al ser descubierta con dinero.	10 de Julio
45	Tanner, Nick y Margo se reúnen para planear salir en la televisión.	11 de Julio
46	Amy es asaltada por Greta y su acompañante.	11 de Julio
47	Amy Elliott contacta a Desi Colings.	11 de Julio
48	Nick Dunne se prepara para salir en televisión.	12 de Julio
49	Amy se encuentra con Desi Collings.	12 de Julio
50	La entrevista televisiva se modifica tras una confesión inesperada.	12 de Julio
51	La llegada a la casa de Desi Collings.	12 de Julio
52	Amy despierta en la casa de Desi Collings	13 de Julio
53	La entrevista televisiva.	13 de Julio
54	Los policías descubren el granero.	13 de Julio
55	Nick es interrogado por los investigadores.	13 de Julio
56	Amy se provoca un falso aborto.	26 de Julio
57	Nick sale de prisión.	14 de Julio
58	Amy asesina a Desi Collings.	3 de Agosto
59	Amy llega a casa y se reúne con Nick.	4 de Agosto
60	Amy en el hospital.	4 de Agosto
61	Nick y Amy regresan a casa.	4 de Agosto
62	Amy prepara el desayuno.	5 de Agosto
63	Nick y Amy en rueda de prensa.	5 de Agosto
64	Nick Dunne se reúne con su equipo.	9 de Agosto
65	Nick y Amy discuten sobre su relación.	23 de Septiembre
66	Nick y Amy participan en un programa televisivo	23 de Septiembre
67	Epílogo. Monólogo final de la película	No indicada

De las 67 secuencias que conforman a *Gone Girl*, se eligieron cinco para ser analizadas. El criterio de selección tomó el principio de la “densidad intermedial”, es decir, se favorecieron aquellos momentos de la cinta donde la presencia de un medio era más evidente y significativa, esto para poner a prueba el marco teórico. Aunque hubo una tendencia importante para elegir las secuencias del relato donde la televisión se hacía más presente, también se analizaron casos de la cinta donde otros tipos de fenómenos intermediales se encontraban manifiestos. Las cinco secuencias fueron las siguientes:

- Secuencia 10. La rueda de prensa.
- Secuencia 16. La televisión señala a Nick.
- Secuencia 30. La huida de Amy Elliott.
- Secuencia 37. Amy Elliott y Greta miran el programa ‘Ellen Abbott’.
- Secuencia 53. La entrevista televisiva.

3) Análisis de secuencias

a) Secuencia 10: La rueda de prensa



Figura 1

En “La Rueda de Prensa” se aprecia la práctica norteamericana de informar a los medios de comunicación la búsqueda de una persona desaparecida. El relato muestra a Nick Dunne y a los padres de Amy realizando esta labor. Inicia el esposo con un mensaje escueto,

limitado a comentar la ausencia de Amy y a solicitar cualquier tipo de información a la audiencia. Su participación es extraña e incómoda, se aprecia un personaje con poca habilidad para manejarse frente a las cámaras, y con poca preocupación por la desaparición de su esposa. Por el otro lado, los padres de Amy aunque se notan inquietos por la situación, dan mayores detalles comentando datos biográficos, profesionales y familiares. Además, informan de diferentes canales de comunicación, como lo son el teléfono de contacto *1-855-4-AMY-TIPS* y la página web con el dominio: *www.findingamazingamy.com*. Para cubrir el caso se dan cita personajes de los medios tales como fotógrafos, camarógrafos y reporteros.

La escena comienza con el movimiento de izquierda a derecha del cuadro de los padres de Amy y Nick (Figura 1), hasta ubicarse en el centro del *courtroom*. A los costados aparecen carteles relacionados a la búsqueda de Amy con información de contacto. Visualmente, la escena presenta el uso de diferentes tipos de planos, lo que provoca un montaje dinámico. Ante los mensajes que se dan en la rueda de prensa, el meganarrador en diferentes tomas se detiene para mostrar los gestos de los personajes. En la mayoría de las tomas el cuadro se mantiene fijo, sin embargo hay excepciones donde se siguen los movimientos horizontales de los personajes. A nivel sonoro, destaca el sonido constante de los flashes de las cámaras y la carencia de musicalización.

I. Análisis narratológico

1. Punto de vista

“La rueda de prensa” puede identificarse como focalización interna. Aunque hay múltiples planos que no estén anclados en la mirada de algún personaje —lo cual podría suponer una focalización externa— la información narrativa que el espectador tiene, es igual y está delimitada a la que tienen los actantes sobre los eventos que conforman el relato hasta ese punto. Los padres de Amy y Nick Dunne, lo único que conocen es que Amy ha desaparecido, lo cual es comunicado a los reporteros, periodistas y camarógrafos. Al avanzar el relato se descubre que Amy se marchó. En la secuencia, la posición cognitiva de los personajes es la misma que tiene el espectador: el paradero de Amy es desconocido.

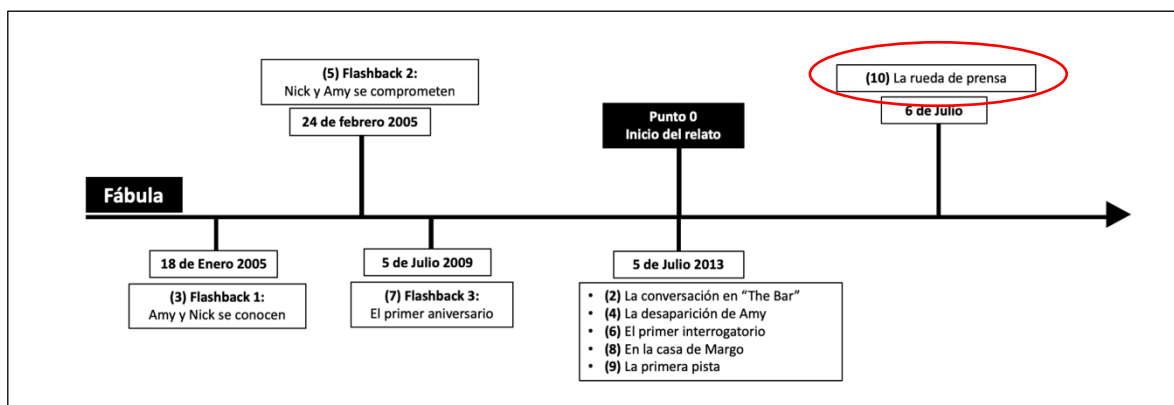
Por otra parte, en el nivel de la ocularización aparecen algunas características importantes para señalar:

1. La aparición de tomas con una posición al margen de los personajes. Esto permite designar por ejemplo las figuras 1, 2, y 3 como ocularización cero. Es decir, esos momentos donde las huellas del meganarrador son más evidentes, ya que a través de la instancia, el espectador puede observar las acciones

2. A través de los *raccords* de mirada es posible designar como ocularización interna secundaria diferentes momentos de la secuencia. Especialmente, aquellos que muestran a los personajes observando a los periodistas y reporteros ahí presentes. La construcción de estas tomas mediante el plano contraplano no solo visibilizan los gestos y movimientos que tienen los personajes cuando comparecen ante las cámaras, también, presentan el escrutinio mediático al cual los personajes —por ejemplo Nick Dunne— serán sometidos en el relato cinematográfico. Las figuras 4 y 5 son representativas de este punto. Esta configuración visual permite la identificación al espectador con los personajes de la diégesis.

3. La posibilidad de una mirada intermedial. Aunque el análisis de la intermedialidad de la secuencia está destinada a párrafos siguientes, es posible conectar la ocularización con este tema. La razón es que en “La rueda de prensa” diferentes tomas sugieren la mirada de un sujeto que podría ser considerado mediático, dicho de otro modo, la información narrativa se hace presente a través de la mirada de algún miembro de la prensa, figura 6, o a través de sugerir la posición de las mismas cámaras, figura 7. La construcción de la secuencia de este modo, permite al espectador identificarse como un sujeto perteneciente al dominio de los medios. Dentro del sistema de la ocularización esto sería a través de la ocularización interna primaria.

2. Temporalidad



Esquema 10. La temporalidad en “La rueda de prensa”.

Orden: “La rueda de prensa” es la novena secuencia de la película y transcurre un día después de la desaparición de Amy, el 5 de julio, fecha en donde inicia el relato. La secuencia toma lugar después de las primeras indagaciones que pretenden recabar información sobre la ausente. Para este punto del relato, gracias a tres analepsis homodieéticas cuyo alcance retrocede hasta ocho años atrás—2005— del punto de donde arranca la historia —2013—, el espectador llega a completar información narrativa sobre Amy y Nick: cómo se conocieron, el día que se comprometieron y cómo llevaban su relación. Estos saltos dan contexto al fragmento. El mensaje de la búsqueda de Amy no solo tenía el propósito de la obtención de información, también, de anunciar que una figura popular, una persona pública que había protagonizado una importante saga de cuentos infantiles había desaparecido.

Duración: la secuencia analizada podría señalarse como un caso de isocronía, es decir la duración diegética es igual a la duración narrativa. Según la tipología esta puede ser considerada una escena. La duración de los acontecimientos, la comparecencia de los personajes a los medios de comunicación, es el necesario para ser narrado. Por ejemplo, en la primer intervención Nick Dunne se toma poco tiempo y da menos detalles, mientras, los padres de Amy se extienden y comentan más información. Aunque hay múltiples planos y tomas, el desarrollo temporal de la escena no se ve afectada. Esto se aprecia, especialmente, en que los diálogos de los personajes siempre son continuos y no parecen tener algún tipo de información elidida.

Frecuencia: “La rueda de prensa” solamente ocurre en una ocasión durante el relato. En este sentido se trata con un hecho autónomo que no vuelve aparecer, y que permite designar este fragmento del relato como singulativo. Existen otras ruedas de prensa, en este caso personajes compareciendo ante los medios de comunicación en diversos momentos, sin embargo, son de temas diferentes al ya mencionado⁴⁷.

3. Espacialidad

“La rueda de prensa” toma lugar en la sala de audiencias o *courtroom*. El uso por parte del meganarrador de los planos y movimientos de la cámara permite que el espectador dibuje de manera general este espacio. La articulación de los *raccords* pueden ser considerados de

⁴⁷ Por ejemplo, en la secuencia 48, cuando Amy se encuentra con Desi Collings en un casino, en los televisores de ese lugar transmiten una situación similar, ahora son los padres de Amy y Andie Fitzgerald, la amante de Nick, dando otro mensaje.

contigüidad directa. Aun cuando algunas transiciones funcionen para mostrar detalles, —por ejemplo, las reacciones gestuales de Nick y Margo— de manera general, el procedimiento que opera entre planos, muestra a cuadro una parte del espacio para que el plano siguiente muestre otra parte. Es la dialéctica prototípica del campo y fuera de campo.

Por ejemplo, en la figura 2, el meganarrador ocupa plano medio corto para mostrar de espaldas a los padres de Amy y Nick. Al fondo se observan las diferentes cámaras y periodistas reunidos para tratar el caso. En la figura 3, el meganarrador ahora opera con un plano general, y muestra a los mismos personajes ahora de perfil. Los periodistas y camarógrafos están de espaldas a la cámara. Este tipo de articulación es constante en la cinta.



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

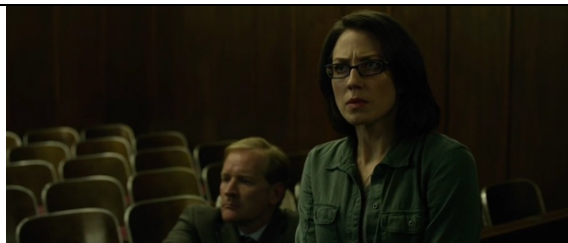


Figura 7

II. Análisis intermedial

Medialidades

“La rueda de prensa” es el primer momento donde los medios de comunicación son mostrados, principalmente, a través de los periodistas y reporteros que cubren el caso de Amy. El foco de la investigación está en la televisión, sin embargo es posible observar el comportamiento de otros códigos de la audiovisualidad con aporte material al relato. Los hallazgos son descritos mediante la distinción planteada entre medios: transmisor, semiótico y cultural— tal y como aparece a continuación.

Transmisor	Semiótico	Cultural
<p>Modos de producción</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cámaras de video. • Cámaras fotográficas. • Micrófonos. • Grabadoras de sonido. • Reporteros. • Camarógrafos. • Fotógrafos. <p>SopORTE material</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cartel de búsqueda* 	<p>Código:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Iluminación 	<p>Género:</p> <ul style="list-style-type: none"> • La rueda de prensa <p>Narración:</p> <ul style="list-style-type: none"> • La desaparición de Amy Elliott.

En “La rueda de prensa” el fenómeno intermedial destacable es la representación del modo de producción. Desde el planteamiento teórico aquí puesto a prueba, la esfera de la medialidad transmisora es la más relevante. En la secuencia se observan distintos elementos tecnológicos como son las cámaras de video, las cámaras fotográficas, los micrófonos, las grabadoras de sonido y los operadores. Esto es prácticamente los componentes que señala Herbert Zettl (2006) para la producción televisiva. El fin de esto es iniciar con la cobertura del. Las posibilidades de dichas tecnologías permiten la transmisión masiva, especialmente, si los contenidos capturados —sonido, imagen y video— son incorporados a un medio masivo, como en este caso la televisión.

En la esfera semiótica, la menos evidente de las esferas en esta secuencia, es posible argumentar de la presencia de la iluminación como un elemento del código televisivo. Se observa la fuente de luz que proviene de las mismas cámaras, así como el uso indiscreto del flash. La luz responde a la búsqueda de claridad, es decir poder obtener un rostro iluminado que permita mostrar las expresiones faciales sin dramatismo.

Sobre la esfera cultural, se señalan dos aspectos relacionados al género y la narración. En el primer caso se trata de la misma práctica de la rueda de prensa, que sí bien no aparece mencionado en la descripción del macrogénero referencial, puede relacionarse con este, ya que se está tratando con un hecho acontecido: la desaparición de Amy comunicado oralmente. Los canales sensoriales de la vista y la audición son privilegiados, y se recrean ciertas convenciones sociales que a nivel pragmático deben ser seguidas por los participantes. Por ejemplo, en la comparecencia de Nick Dunne la manera de transmitir el mensaje a los medios es inadecuada y torpe; ante la petición de un miembro de la prensa, Nick sonríe mientras atrás se observa el cartel de la desaparición de Amy. Este momento tendrá una repercusión negativa.

Siguiendo lo comentado por Anne Dunn (2005), la desaparición de Amy entraría en la categoría de noticias suaves y permitiría la incorporación de algún tipo de estructura narrativa en el discurso televisivo del caso. A través de los libros, *The Amazing Amy*, Amy Elliott se constituye una persona pública y su imagen, al ser representativa de las aspiraciones sociales norteamericanas produce que su caso se convierta en noticia. En la secuencia se aprecian las etapas de *equilibrio* y *desequilibrio* del proceso narrativo de la noticia en el anuncio de Nick Dunne y especialmente, de los padres de Amy. Esto se aprecia en la transcripción de dicho mensaje:

NICK: Thank you for coming. My wife, Amy Elliott Dunne, went missing from our home on July 5 between 9 am and 11:30 am under very concerning circumstances. We ask for anyone who may have knowledge of what has happened to her to come forward.

Rand Elliot.—Amy is our only child. She’s smart and beautiful and kind. She really is **Amazing Amy**. I know there are millions of people out there who grew up with her and care about her. We care about her, we love her and we want her back.

MARYBETH.—Amy is a decorated scholar. She forged a successful **career in journalism**. She returned here to her husband’s hometown, and she made a life in her adopted home. Now Amy needs your help. We are setting up a volunteer headquarters at the Drury Lodge. We have a **hotline, 1-855-4-AMY-TIPS** and our **website is FindAmazingAmy.com**.

El mensaje de Nick Dunne manifiesta el punto del desequilibrio con la ausencia inesperada de Amy. Como se señaló en el capítulo anterior, en la comparecencia de Rand y Marybeth Elliott es donde se menciona esta situación ideal, el matrimonio perfecto de los Dunne y la intachable historia de vida de Amy. A partir de “La rueda de prensa” se comunica el desequilibrio al circuito de los medios presentes. Esta ruptura es en realidad el comienzo de la noticia.

A nivel verbal pueden rastrearse casos de expresiones mediáticas. En el mensaje de los padres de Amy Elliott son mencionados algunos elementos que de manera indirecta conducen a otras medialidades. Cuando Rand Elliott comenta *She really is Amazing Amy*, no solo se está refiriendo a su hija, también a la serie de libros escritos por él y su esposa, donde la protagonista es una niña rubia talentosa. En una escena anterior, la investigadora Rhonda Bylnes hace mención de los mismos libros. *Amazing Amy* servirá como un seudónimo para referirse en este y a las demás intervenciones mediáticas a Amy Elliott. También se señala la ocupación de Amy, una profesional en el periodismo, sumado a su vida cercana a los reflectores, esta preparación le permitía conocer de cerca el entramado mediático.

Los últimos medios mencionados por Rand y Marybeth Elliott tratan de los canales de comunicación abiertos para aportar datos sobre el paradero de Amy: una línea telefónica y página web. Es notorio que en tan poco tiempo ya contarán con una estructura para recabar información.

Por último, los elementos hallados a cuadro se relacionan con la producción televisiva, no obstante, existe una pieza de comunicación visual que tiene otro tipo de medialidad:

el cartel de búsqueda. El análisis se podría detener en los códigos que intervienen en el afiche tales como la fotografía de Amy y el diseño tipográfico. Sin embargo, es mejor aproximarse desde la noción de soporte material. Al final, el objeto aparece a cuadro siendo parte del sistema de información implementado para la investigación del paradero de la protagonista.

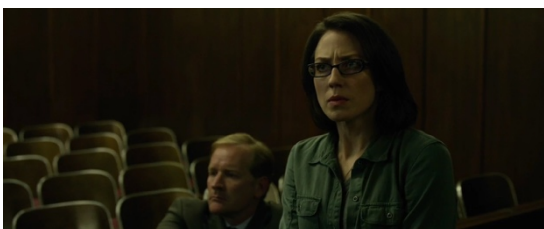


Figura 8



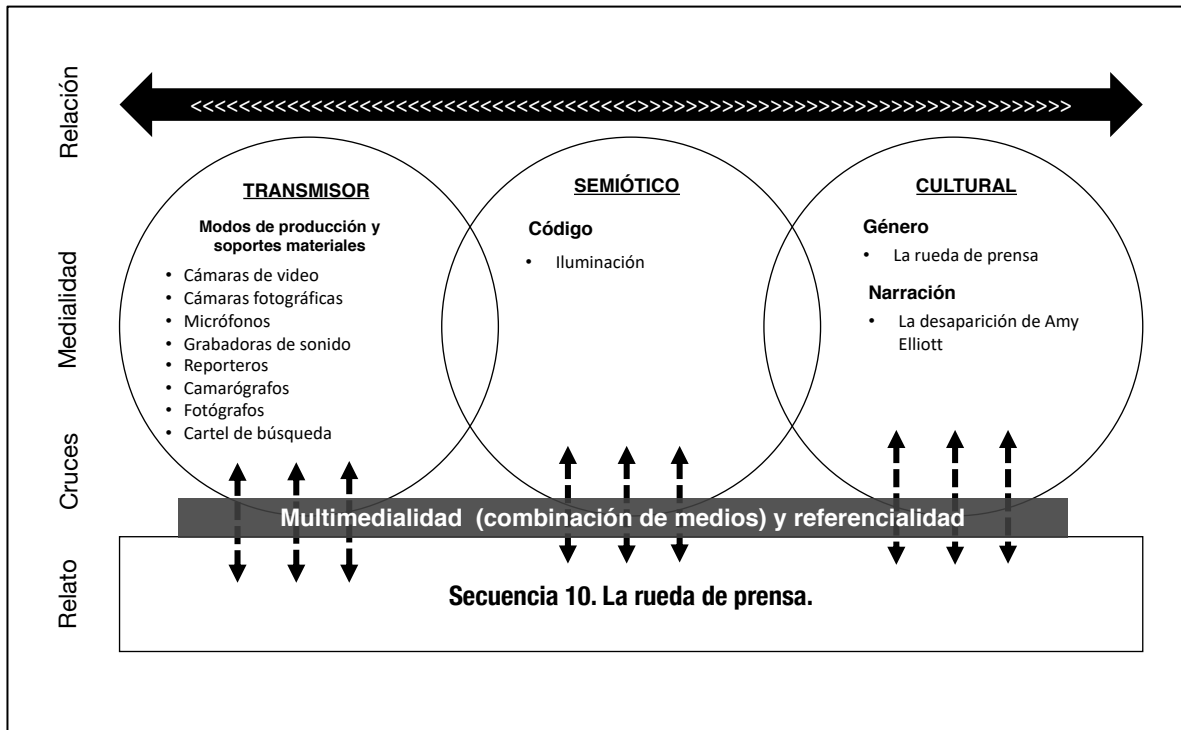
Figura 9

Cruces

Con el apartado anterior se observa la existencia de componentes de la medialidad televisiva en “La rueda de prensa”. Siguiendo a Wolf y a Rajewsky, los fenómenos intermediales detectados entrarían a la clasificación de multimedialidad y/o combinación de medios.

Según lo indica la teoría, en los fenómenos de la intermedialidad intracomposicional cada entidad aporta su materialidad integrándose de manera satisfactoria en el medio receptor. En este caso, se observa a elementos de periodismo televisivo mostrándose a lo largo de la secuencia, especialmente aquellas formas culturales e institucionales que se relacionan al quehacer mediático. Para que los géneros informativos funcionen dentro de la industria de los medios se necesitan a los reporteros, los periodistas, los camarógrafos y los fotógrafos mostrados en la secuencia. Quizás no sea preciso indicar que la entidad semiótica está aportando su propia materialidad en esta parte del relato, lo que muestra el narrador cinematográfico es esa otra parte del proceso, no la culminación textual, sino sus mecanismos de producción. Al mostrar la labor de producción de contenidos para las noticias, se señala de manera indirecta a la televisión. La multimedialidad y/o combinación de medios, para ser afinada requiere considerar los diferentes elementos que integran a las esferas de la medialidad. La apertura permite detectar como intermedial la inclusión de personas de la industria, las tecnologías que apoyan el trabajo mediático y las prácticas culturales como la rueda de prensa.

Las observaciones señaladas se presentan visualmente en el siguiente diagrama:



Esquema 11. Modelo de análisis intermedial en “La rueda de prensa”.

b) Secuencia 16: La televisión señala a Nick



Figura 10

En “La televisión señala a Nick”, se asoma el primer momento donde el discurso mediático apunta al esposo como responsable de la desaparición de Amy Elliott. La secuencia inicia con el plano de Margo Dunne viendo la televisión mientras la conductora Ellen Abbott, en el programa de noticias comenta lo siguiente: *“Look at that pie-eating grin. From a guy whose*

wife is missing. Kinda weird, dontcha think?”⁴⁸. Los gráficos que componen la imagen televisiva (figura 10) son aún más elocuentes y claros en este sentido: “*Nick Dunne’s killer smile. Suspected murder caught flirting*”⁴⁹. Mientras es transmitido este momento televisivo, Nick entra a la casa de Margo. Posteriormente, es cuestionado por su hermana acerca de su sinceridad. Para lo cual, Nick afirma su inocencia y solicita que no se hable del tema. La secuencia termina con Margo yendo a dormir.

Visualmente “La televisión señala a Nick” inicia con una toma enfocando en un primer plano al televisor—una toma que será constante a lo largo de la cinta—, para después mostrar a Margo Dunne mientras observa que Nick entra a su casa. A través de un plano medio largo se sigue a Nick Dunne dirigiéndose al refrigerador por una cerveza. Los hermanos empiezan a conversar, el meganarrador los muestra a través del plano-contraplano. La secuencia concluye con Margo dirigiéndose a descansar.

A nivel sonoro, la secuencia inicia con música extradiegética similar a la que se encuentra a lo largo de la cinta. La música que aparece los primeros segundos de la secuencia es de tipo ambiental. Se escucha el sonido de apertura de la puerta, lo que le permite a Margo Dunne identificar que Nick está llegando. Es notable que en los segundos que duran la intervención de Ellen Abbot se aprecia la voz con estática de la tele.

I. Análisis narratológico

1. Punto de vista

“La televisión señala a Nick Dunne” es un caso de focalización interna. El relato es narrado a través de la posición informativa que Margo Dunne sostiene, quien al igual que el resto de los personajes que han aparecido en este momento en el relato desconocen el paradero de Amy. Es significativa la secuencia en términos de información narrativa, la percepción que Margo Dunne tenía sobre su hermano, empieza a ser puesta en duda gracias a los sucesos que en la televisión son dichos. En este escenario, el meganarrador cinematográfico ha privado

48 La traducción de dicha frase podría ser “Mira esta sonrisa adorable. De un chico cuya esposa falta. Un poco raro, ¿no crees?”.

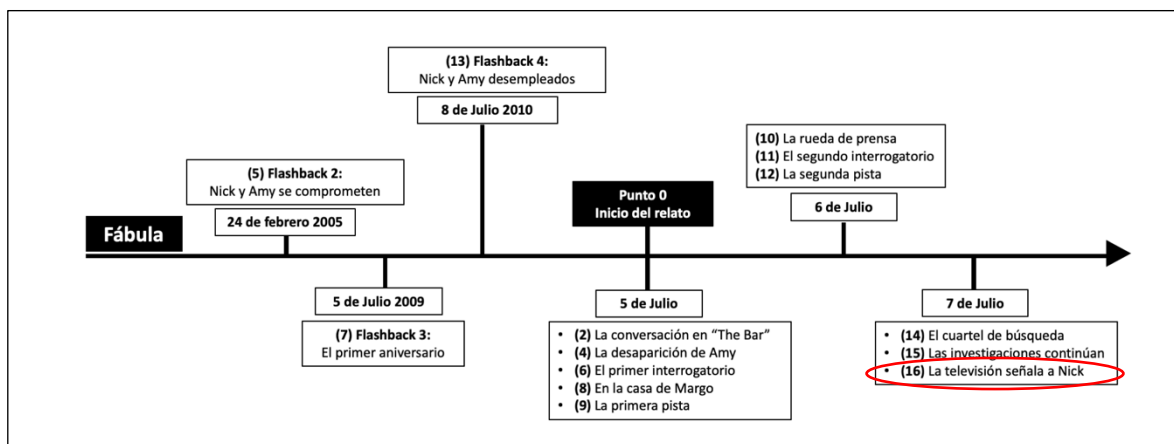
49 La traducción de este texto sería: “La sonrisa asesina de Nick Dunne. Sospechoso de asesinato atrapado coqueteando”.

de ciertas informaciones al espectador, llevándolo a identificarse con el punto de vista cognitivo de Margo y sospechar que el posible paradero de Amy, dependa de Nick.

La secuencia es presentada a través de la ocularización interna secundaria. Esto es a través de los diferentes *raccords* y *travellings* panorámicos que permiten anclar lo mostrado ya sea en la mirada de Margo o Nick Dunne. Un ejemplo serían las figura 13 y 14 cuando los personajes conversan sobre su madre.

2. Temporalidad

Orden: “La televisión señala a Nick” se ubica dos días después del inicio del relato. La información narrativa muestra las primeras pistas del posible paradero de Amy, las cuales apuntan de alguna forma a Nick Dunne. Sumado a esto, el desempeño que el protagonista tiene frente a los medios de comunicación empieza a generar dudas. La presentadora televisiva Ellen Abbott, no duda en inculpar a Nick. Para este punto del relato el espectador tiene más información sobre el pasado de la pareja a través de las diferentes analepsis que ya ha visto, y conoce cómo se ha desarrollado parte de la investigación para encontrar a Amy.



Esquema 12. La temporalidad en “La televisión señala a Nick”.

Duración: la secuencia puede considerarse un caso de isocronía. Los acontecimientos narrados, el señalamiento de la televisión y la conversación entre Margo y Nick, duran el tiempo necesario para ser narrados. No hay información elidida y ambos personajes dialogan con normalidad. Conviene subrayar que los segundos en los cuales el meganarrador muestra el programa televisivo podría considerarse una elipsis; no se conoce todo lo que aparece en dicha emisión, sin embargo, pareciera señalar una constante del discurso de los medios enuncian sobre Nick Dunne.

Frecuencia: el fragmento del relato puede considerarse singulativo. Ya que el hecho no vuelve aparecer durante el resto de la película. Se podría argumentar que el señalamiento de los medios de comunicación al apuntar a Nick Dunne como responsable de la desaparición de Amy Elliott, es una constante a lo largo de la cinta. Sin embargo, en cada ocasión que ocurre es de manera distinta.

3. Espacialidad

Sobre el espacio en la secuencia, los rasgos principales de transiciones entre toma y toma funcionan como alteridad espacial, específicamente de contigüidad directa. Aunque todo ocurra en un mismo espacio, la casa de Margo, la cual tendrá una carga narrativa a lo largo del relato, los diferentes hiatos de cámara proceden a mostrar diferentes puntos de la vivienda. Así que, lo mostrado en una toma desaparece en la siguiente formando la idea en el espectador de una continuación, es decir “aquí en esta misma casa ocurrirá todo”. El meganarrador muestra los diferentes componentes del espacio a través de las tomas, se visualiza: la televisión, el sillón con un librero al fondo, la cocina y las lámparas que conforman la sala. Esta información espacial queda representada en las figuras 11 y 12.

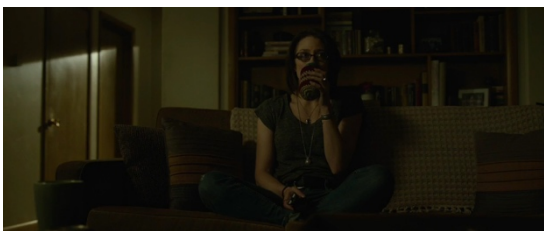


Figura 11

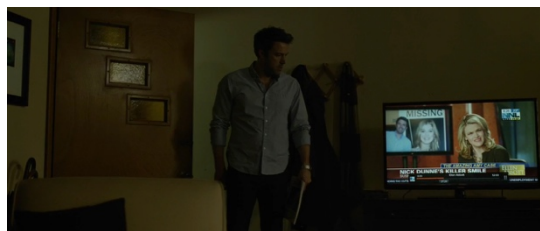


Figura 12



Figura 13

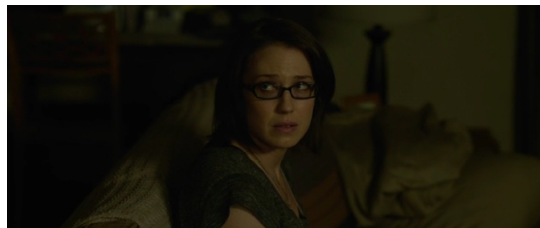


Figura 14

II. Análisis intermedial

En “La televisión señala a Nick” aparece por primera vez el televisor, el cual es mostrado transmitiendo el programa *Ellen Abbott*. En dicha emisión será señalado Nick Dunne por la

desaparición de Amy Elliott. Este discurso será característico de la manera en como la televisión construye sus mensajes sobre los protagonistas de *Gone Girl*.

Medialidades

En la secuencia es más evidente la presencia de un medio dominante: la televisión. Los componentes que integran a las medialidades televisiva son indicados en la siguiente tabla:

Transmisor	Semiótico	Cultural
Soporte material: <ul style="list-style-type: none"> • Televisor 	Código <ul style="list-style-type: none"> • Grafismos televisivos 	Géneros: <ul style="list-style-type: none"> • Noticiario Narración: <ul style="list-style-type: none"> • El oponente: Nick Dunne

En la primera esfera destaca la presencia del soporte material del medio: el televisor en el interior de la casa de Margo Dunne. No solo aparece en el relato como parte del decorado de la vivienda, también es una pieza a la que se recurre constantemente en términos de información narrativa. Es a través de la televisión donde los personajes conocen el pulso de opinión de las masas, es el lugar donde se acusa de asesino a Nick Dunne, y donde Amy Elliott es objeto de la violencia de su marido. En la secuencia, la televisión es presentada como un medio masivo, lo que permite pensar que el discurso emitido acerca de Nick es multiplicado en muchas viviendas en ese momento. Además, en la cinta queda registro de una de las tecnologías televisivas características, el control remoto. El artefacto posibilita la interactividad del medio y su breve presencia en el relato acentúa, la importancia de los señalamientos en la tv.

En la esfera semiótica, el lenguaje de los noticieros es representado a través del encuadre prototípico que captura a la presentadora de noticias —un *plano medio* donde la persona es enfocada en un tercio del cuadro— y por la mostración de un estudio televisivo de

fondo (figura 12⁵⁰). Asimismo, la incorporación de los denominados grafismos televisivos⁵¹ acentúan la presencia de estar ante una enunciación televisiva, es decir, la caracterización del logotipo del canal, el logotipo del programa y los supers inferiores o *lower third* que contienen información que inculpan a Nick Dunne (figura 10).

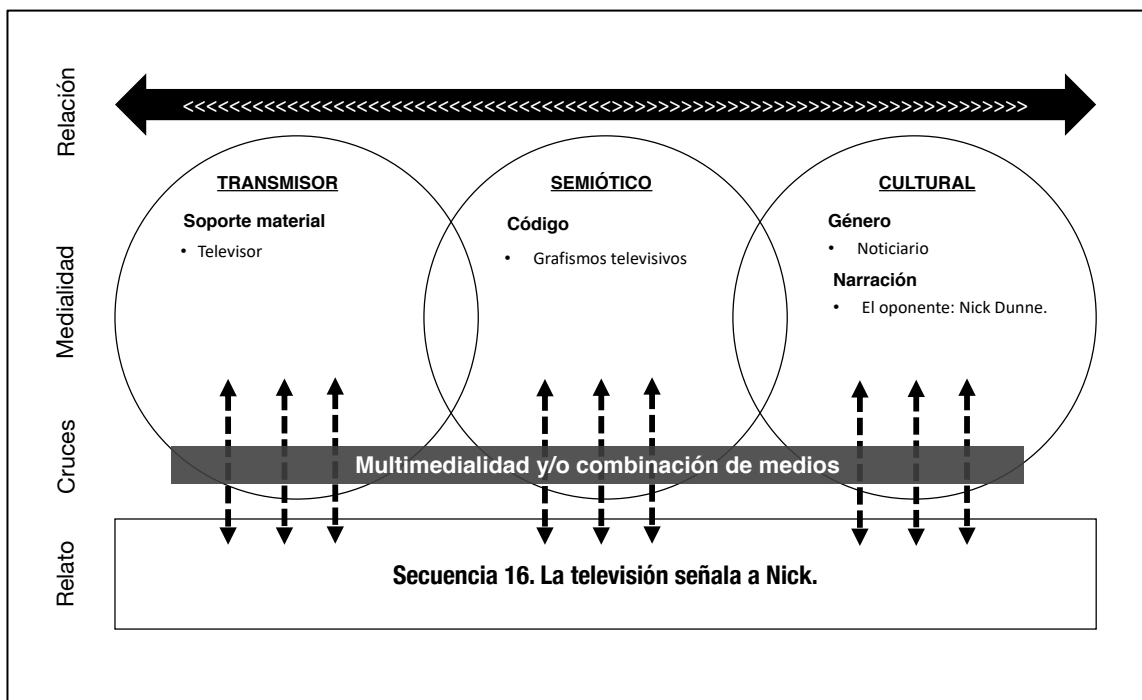
Sobre la esfera cultural, se caracteriza por la aparición del noticiario Ellen Abbott. Según la tipología estaría inscrito en el macrogénero referencial. Es común encontrar fuera de la diégesis, el uso del nombre del conductor para llamar a un programa televisivo. En la secuencia, dicha emisión dura solo 3 segundos, aun así su importancia para el relato será de bastante peso. La presentadora Ellen se convierte en un oponente del programa narrativo de Nick Dunne, a través de sus constantes intervenciones y acusaciones. A nivel del discurso narrativo de las noticias, este show perfila a Nick Dunne como la oposición de Amy Elliott.

Cruces

Al igual que la secuencia anterior, se puede identificar un caso de multimedialidad o combinación de medios. Sin embargo, en la secuencia es más evidente porque se presenta el televisor y los contenidos son mostrados como parte de la imagen fílmica. El meganarrador para mostrar esta información tuvo muchas opciones, sin embargo lo aparecido en el cuadro visibiliza un planteamiento más heterogéneo, es cine mostrando a la televisión, especialmente, las maneras en cómo la televisión crea sus discursos, de manera inmediata y apelando a la realidad. Esto será una aportación para la narración en *Gone Girl*. Las características mencionadas, son expresadas en el diagrama de la siguiente forma:

⁵⁰ En esta figura tenemos un par de metaplanos a la vez. En el plano americano se incluye el medium shot de la conductora de TV y el de Nick junto al cartel, que a su vez incluye la foto de Amy.

⁵¹ Con grafismos televisivos se hace referencia a “todo tipo de imágenes o textos que aparecen en el contexto de los telediarios que están vinculados a la información y por ello no tienen únicamente finalidades estéticas o de otro tipo, sino que se emplean para presentar éste de la mejor manera” (Valero 100). La disposición de imágenes y textos para presentar la información noticiosa configuran de manera identitaria el lenguaje televisivo. Véase el texto de *El grafismo en la información televisiva* (2004) donde se analiza como funcionan en la construcción televisiva.



Esquema 13. Modelo de análisis intermedial en “La televisión señala a Nick”.

c) Secuencia 30: La huida de Amy Elliott.



Figura 15

“La huida de Amy Elliott” se divide en tres escenas, lo cual es identificado por diferentes registros textuales: *5 de Julio, la mañana de;* *5 de Julio, dos horas fuera;* y *5 de Julio, diez horas fuera.* El análisis estará centrado en la primera parte.

La secuencia es un *flashback* que explica al espectador las diferentes acciones que Amy Elliott realizó para planear su desaparición e inculpar a Nick. También ofrece una ventana a la interioridad del personaje, en palabras de la propia Amy: “Nick Dunne took my pride and my dignity and my hope and my money”⁵². El *flashback* presenta de manera sucinta la ruta crítica que Amy tomó para la huida: investigar en libros y programas de televisión, utilizar una supuesta amistad con una vecina, fingir un embarazo, comprar productos para Nick con su tarjeta de crédito, adquirir un automóvil y preparar la escena del crimen. En la figura 18, el meganarrador presenta una hoja escrita por la propia Amy Elliott de la lista de actividades a realizar.

En términos visuales, la secuencia se caracteriza por el uso de diferentes planos medios y primeros planos para mostrar los gestos de Amy y algunos planos generales para mostrar su automóvil y la caminata que realiza con sus vecinas. Además, se percibe un gran movimiento de la cámara a través del uso de diferentes panorámicas horizontales. A un nivel sonoro la secuencia se caracteriza por la voz en off que dirige y explica las diferentes escenas que se muestran por el meganarrador, además se encuentra una música extradiegética que aumenta el suspenso.

II. Análisis narratológico

1. Punto de vista

La secuencia es una focalización interna. El conocimiento que se tiene de las acciones y diversos sucesos está restringido a lo que Amy relata. Además, la voz en off no solo es de las acciones de la protagonista, también narra parte de su interioridad, sentimientos, percepciones y planes a futuro.

Aunque la secuencia se presente como una focalización interna, esta abre la puerta para que las escenas siguientes del relato sean considerados como una focalización espectral. El espectador a partir de esta secuencia, no solo conoce lo que ha enfrentado a Nick Dunne en términos del escrutinio mediático, ahora también conoce los planes y la ubicación de Amy, información que ninguno de los personajes tiene del otro.

⁵² La traducción del diálogo de Amy Elliott sería: “Nick Dunne tomó mi orgullo y mi dignidad y mi esperanza y mi dinero”.

En terrenos de ocularización es detectable la ocularización cero. La mayoría de las tomas muestran a Amy desde el exterior sin que sea posible anclar esa mirada a un personaje, como se refleja en los fotogramas 16, 17 y 18. Por lo cual, se puede inferir aquel atributo exclusivo de los dioses al meganarrador cinematográfico, la ubicuidad. La posición privilegiada de la instancia, permite que el espectador acceda a información narrativa que ningún otro personaje puede conocer y ver. Por último, existen algunos momentos que se pueden atribuir a una ocularización interna secundaria. Por ejemplo, en aquellas tomas de conversación entre Amy y su vecina —figura 25, 26 y 27—.



Figura 16



Figura 17

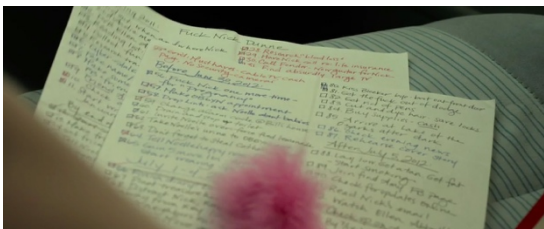


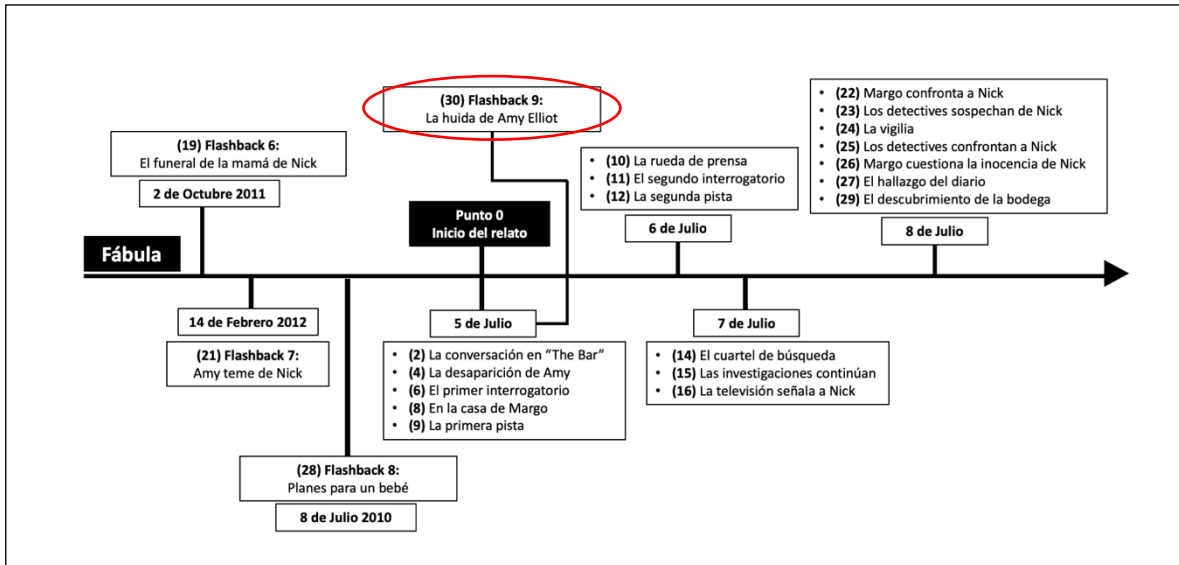
Figura 18



Figura 19

2. Temporalidad

Sobre el orden, la secuencia es una *anacronía*, especialmente un flashback, que cumple con la función de completar la información. Con “La huida de Amy” el espectador llega a entender las motivaciones del personaje para actuar como lo hizo y conocer el armado de las pistas para que apuntaran hacia Nick Dunne. La amplitud del flashback no se puede determinar con exactitud, sin embargo, por la información narrativa sucedió semanas antes del 5 de julio, día cuando Amy huye e inicia el relato.



Esquema 14. La temporalidad en “La huida de Amy”.

Acercas de la duración, se tiene el caso de un *sumario*, es decir el tiempo del relato es más corto que el de la historia. A través de múltiples tomas se muestran diversos acontecimientos resumidos y solo destacan algunos detalles trascendentes. La secuencia muestra varias actividades que se realizaron en diferentes semanas de manera sintetizada.

En términos de frecuencia, “La huida de Amy” puede ser considerada como una repetición del día 5 de Julio, la fecha de su desaparición. El meganarrador quien inicia el relato en este día, ya había mostrado los acontecimientos que ocurrieron pero desde la posición cognitiva de Nick. Para este fragmento de texto filmico, el meganarrador jugando con la cronometría de los eventos, regresa a dicho día, pero para presentar la posición de Amy Elliott.

3. Espacio

En “La huida de Amy” la información de naturaleza espacial es diversa y variada. Posibilitado por el montaje, en la secuencia se articulan diferentes espacios separados por cientos de kilómetros con aparente normalidad. Según el sistema propuesto por Gaudreault y Jost estos rasgos representan a la proximidad distal. Los cortes o hiatos que operan en la secuencia permiten que el espectador sea transportado de un lugar a otro.

Por ejemplo, en la siguiente serie de tomas: en la figura 20, se muestra una pantalla que transmite un programa televisivo de asesinos. Figuras 21 y 22 son primeros planos de Amy leyendo. Figura 23, otra vez Amy en un plano medio fuera de su casa saludando a una

vecina. Esta serie sin duda representa la ubicuidad del meganarrador para estar presente en cualquier espacio del mundo diegético, y la facilidad que tiene el cine para transitar en diferentes espacios sin importar la distancia entre ellos.



Figura 20



Figura 21



Figura 22



Figura 23

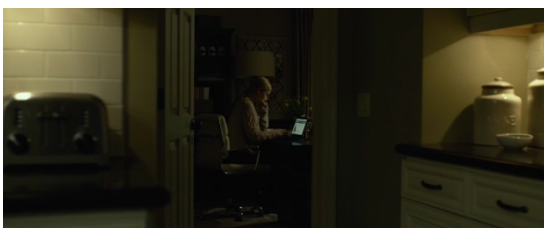


Figura 24



Figura 25



Figura 26



Figura 27

III Análisis intermedial

A diferencia de otros fragmentos analizados, en “La huida de Amy Elliott” no destaca un medio de comunicación, que intervenga de manera significativa en la información narrativa. No obstante, son visibles algunos fenómenos intermediales que a través del modelo se pueden señalar y explicar.

Medialidades		
Transmisor	Semiótico	Cultural
SopORTE material <ul style="list-style-type: none">• Televisor• Libros• Computadora	Código <ul style="list-style-type: none">• Lenguaje televisivo.	

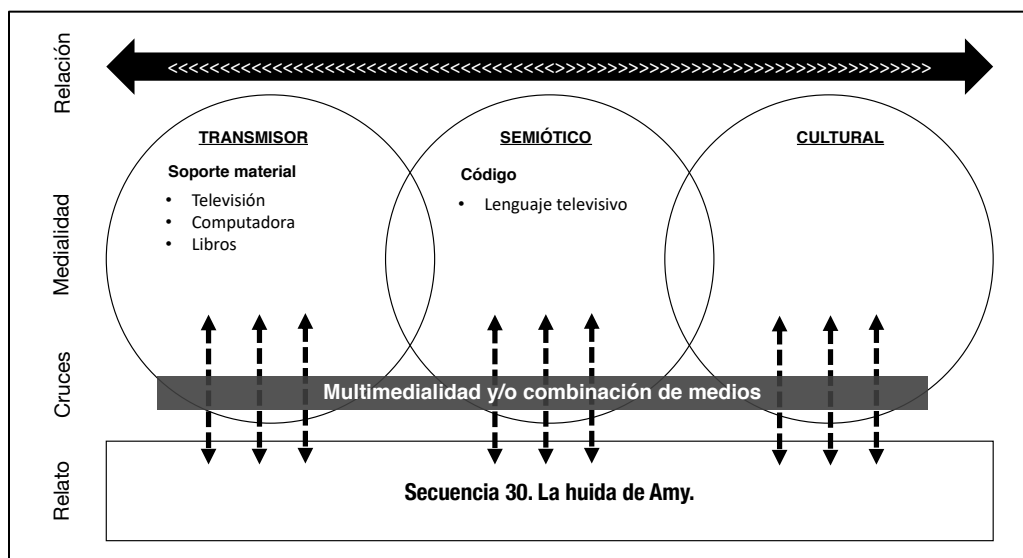
En la esfera transmisora, aparecen brevemente los siguientes soportes materiales: libros, televisor y computadora. Estos soportes son elementos que integran la medialidad de diferentes medios de comunicación: los libros de la literatura, el televisor de la televisión y la computadora del internet. Además, el contenido sirve de inspiración para que Amy pueda realizar con mayor verosimilitud su desaparición. En la figura 19 se pueden distinguir dos libros por encima de los demás: *Pure Murder* de Corey Mitchell y *Helter Skelter* de Curt Gentry y Vincent Bugliosi. Ambos textos existen fuera del mundo diegético postulado en *Gone Girl*, y tratan a grandes rasgos sobre la investigación de diversos asesinatos: el primero sobre dos chicas y el segundo de los crímenes de Charles Manson.

En la esfera semiótica, el televisor mostrado en la figura 20 transmite un programa televisivo del denominado *true crime*. Si bien esto puede integrarse en el aspecto cultural de los géneros, lo que se privilegia a cuadro es el lenguaje visual. En la imagen televisiva se recrea a manera de cámara escondida, el interrogatorio de un policía con un posible convicto. Así como los habituales testimonios de los investigadores encargados de este caso. Se siguen algunos códigos del género, para las entrevistas se muestra al participante en un primer plano; y en la parte inferior izquierda se insertan textos para identificar el nombre y la ocupación del entrevistado.

Los fenómenos intermediales y sus configuraciones semióticas, culturales y transmisoras denotan un tanto de ironía por parte del meganarrador; ya que señala, de cierta manera, que la posibilidad de inculpar a cualquier sujeto está al alcance de cualquiera.

Cruces

“La huida de Amy” puede entenderse como otro caso de combinación de medios y multimedialidad. Los medios aparecen integrados en la imagen fílmica mostrando la flexibilidad del cine para incorporar a otros productos mediáticos. Su presencia no solo es descriptiva del espacio en el que se encuentran, también funcionan como catalizadores de las acciones de Amy. Tanto los libros, programas de televisión y videos aportan su materialidad al relato e ilustran la relación que tiene el personaje protagónico con los medios. En este sentido, la desaparición de Amy funciona a partir de una estrategia orquestada desde el conocimiento de la industria mediática. Para esta secuencia, existen diferentes elementos que pueblan intermedialmente esta parte del relato. En el diagrama se muestra cómo ocurre esta operación:



Esquema 15. Modelo de análisis intermedial en “La huida de Amy”.

d) Secuencia 37. Amy Elliott y Greta miran el programa *Ellen Abbott*



Figura 28

La secuencia se centra en Amy Elliott y Greta mientras visualizan una emisión del programa *Ellen Abbott*. Ambas se encuentran en una de las habitaciones del motel donde se conocieron consumiendo alimentos. El programa aborda el tema de la desaparición de Amy a través de dos invitadas: una experta en crímenes de pareja y Noelle Hawthorne, presentada como la mejor amiga. Mientras este programa es visualizado, Greta, quien desconocía la verdadera identidad de su acompañante, realiza el siguiente intercambio verbal:

Greta. — I'd love if just once someone was like: "She was a real rag." [...] She seems like a rich bitch to me.

Amy. — What do you mean? People love her!

Greta. — Seems uppity. Spoiled rich girl, married a cheating asshole. Paid the ultimate price.

Después de esto, Amy escupe en el refresco de Greta quien se encontraba en el baño. La secuencia termina con Noelle Hawthorne lamentándose por la desaparición de su "amiga".

En términos visuales, este fragmento del relato recrea algunos parámetros que en *Gone Girl* se han presentado para mostrar los momentos donde los personajes observan la televisión. Inicia con un primer plano sobre la televisión para después mostrar en plano ge-

neral a los espectadores del programa. Mientras transcurre esta parte del relato, el meganarrador juega con diversos planos para mostrar tanto las reacciones de los personajes como el programa que es visto.

Auditivamente, la secuencia inicia con la música característica de una cortinilla televisiva. Se privilegia el diálogo entre las diferentes actantes y se aprecia cierta interferencia o estática en los mensajes televisivos. No se encuentra ningún tipo de música diegética, solo de fondo se distingue el sonido de grillos.

II. Análisis narratológico

1. Punto de vista

Este fragmento de *Gone Girl*, puede considerarse como focalización espectral. La razón es que el receptor tiene un mayor conocimiento que los personajes. Por ejemplo, Greta no sabía que estaba sentada a un lado de la persona cuya desaparición era parte del programa televisivo, y desconocía que su bebida había sido alterada por Amy después de los comentarios que realizó. El espectador conoce más que Amy al haber presenciado el tratamiento informativo del caso. Aunque esto era parte del plan de la protagonista, esta secuencia muestra como ahora ella se vuelve testigo de su propia estrategia.

En el sentido de la ocularización, la secuencia juega con dos tipos: la cero y la interna secundaria. La ocularización cero puede ser atribuida a las tomas donde se muestra la postura del espectador televisivo, representada por Greta y Amy, como es el caso de la figura 29. La interna secundaria puede asignarse a aquellos momentos donde se visualiza la televisión (figura 30). Una vez más aparece esta mirada televisiva.

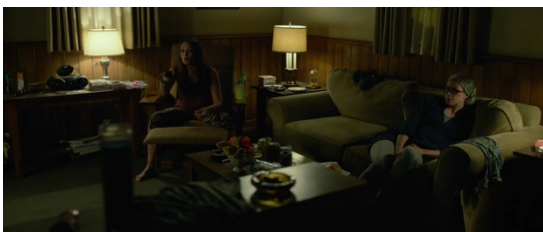


Figura 29



Figura 30

2. Temporalidad

Sobre el orden, tal y como es señalado en el esquema inferior, las acciones de la secuencia ocurren un 9 de julio. Su aparición en el relato es igual al supuesto en el orden temporal del

sillones donde están Greta y Amy, la lámpara y grabadora que se encuentra a un costado de Greta, y la puerta de la habitación.

Por ejemplo, en la serie de tomas se aprecia la contigüidad directa: figura 31, plano medio corto de Amy Elliott viendo la televisión mientras está sentada en un sillón. Figura 32, plano medio de Greta regresando del baño, se aprecia la puerta de su habitación. Figura 33, primer plano de la televisión que continúa transmitiendo el programa televisivo. Figura 34, plano medio de Greta mientras conversa con Amy.

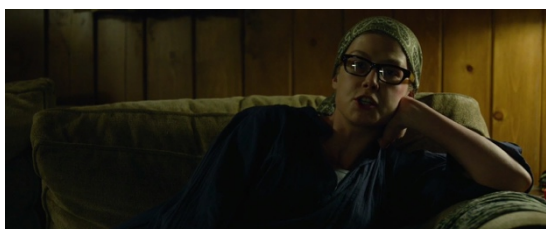


Figura 31



Figura 32



Figura 33



Figura 34

III. Análisis intermedial

“Amy y Greta miran el programa *Ellen Abbott*” es una muestra más del fenómeno intermedial característico de la cinta: la televisión en el cine. Una vez más se incorpora el dispositivo televisivo y sus contenidos para revestir el relato.

Medialidades

Transmisor	Semiótico	Cultural
Soporte material: <ul style="list-style-type: none"> • Televisor 	Código <ul style="list-style-type: none"> • Grafismos televisivos • Secuencia inicial 	Género <ul style="list-style-type: none"> • Noticiario Narración <ul style="list-style-type: none"> • El oponente: Nick Dunne.

Las esferas mediales de esta secuencia evocan al medio televisivo. En esta parte de la cinta, el medio transmisor es representado con la aparición de un televisor de tubo de rayos catódicos, el cual tiene una apariencia vieja y de color gris.

En la esfera semiótica, aparecen dos elementos destacables del código televisivo: los grafismos y la secuencia inicial del programa de noticias. En este último, se observa la cortinilla que interrumpe el flujo televisivo e introduce el programa *Ellen Abbott* (Figura 28), la figura de la presentadora vestida con saco funciona como un tipo de símbolo visual de las noticias. Además, en el encabezado aparece el tema que tratará el programa: “crímenes violentos”, de fondo se percibe la musicalización típica de los programas informativos. La secuencia inicial termina con la aparición de la presentadora en el estudio, dirigiéndose a la audiencia y recordándole lo que se había descubierto una noche anterior en el caso de Amy.

Acercas de los grafismos televisivos, se observan nuevamente los *supers* o *lower third* con la siguiente inscripción: “El caso de la asombrosa Amy. Madre perdida. Amy Elliott estaba embarazada”. Además, se incorporan nuevamente los logotipos del programa y el de una cadena televisiva denominada ficticia NNL. Como parte del lenguaje televisivo, el megnarrador muestra la configuración visual típica de los programas que organizan una discusión con expertos a distancia, para hacerlo la pantalla se divide en dos o tres partes y cada sección es ocupada por uno de los informantes. Esto permite una articulación de opiniones y diálogo entre Ellen Abbott, la experta y Noelle Hawthorne. El último aspecto que a nivel semiótico se manifiesta en esta parte del relato, es el empobrecimiento de la imagen televisiva. Es decir, la muestra de un medio frío. Como se observa en la figura 33, la imagen televisiva es mostrada con ruido y una menor calidad que la del cine. Esto refleja lo comentado por Noël Carroll y Marshall McLuhan, sobre la comparación entre ambas imágenes.

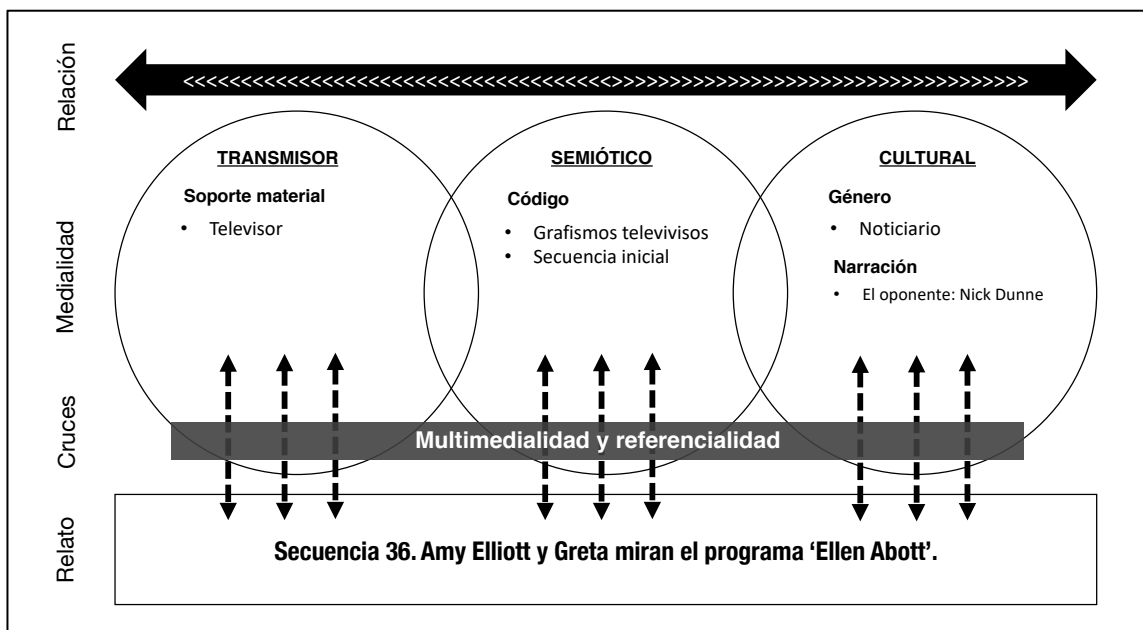
Por último, la esfera cultural tiene una relación estrecha con la secuencia 16 analizada anteriormente, en especial con la inserción del noticiario *Ellen Abbott* que sigue las normas del género referencial. Este tipo de contenidos es característico de la televisión. A nivel de la narración intermedial, en esta secuencia se continúa con el discurso que acusa y señala a Nick Dunne. Según el proceso de la narración de las noticias televisivas, se estaría en el paso denominado *oponente*, solo que ahora ya no se trata de presentar quien o quienes serían las fuerzas contrarias, más bien de argumentar con mayor sustento quién y cómo desempeña esta

labor. La participación de la experta y Noelle Hawthorne, permiten caracterizar y describir de mejor forma el discurso televisivo que apunta a la responsabilidad de Nick Dunne.

Cruces

Según la tipología, la secuencia puede entenderse como multimedialidad y combinación de medios. Aparece la televisión como dispositivo y contenido en la secuencia, integrada plenamente en la imagen fílmica. En esta parte del relato ocurre otro tipo de cruce intermedial: la referencialidad a través de la evocación. Esto ocurre en dos momentos ya señalados: la cortinilla inicial del programa televisivo y su correspondiente musicalización. La cortinilla es una propiedad del lenguaje televisivo, y en *Gone Girl* está siendo imitada de su manera más prototípica: la presentación de un programa con el tema a tratar y las fotografías del conductor o conductora correspondiente.

La musicalización de la cortinilla también opera como este tipo de cruce intermedial. Los programas informativos suelen tener este tipo de imagen sonora para introducir al espectador a los tipos de contenidos próximos a ocurrir. Esta música es tan representativa de la televisión que su sola escucha evoca al medio. Para visualizar la manera en como ocurren estos fenómenos intermediales en la secuencia es preciso observar el diagrama siguiente.



Esquema 17. Modelo de análisis intermedial de “Amy Elliott y Greta miran el programa *Ellen Abott*”

e) Secuencia 53: La entrevista televisiva



Figura 35

“La entrevista televisiva” transcurre en dos espacios: la residencia y la casa; ambos se encuentran habitados por dos personajes, en el primero Desi Collings y Amy Elliott, y en la casa, Margo Dunne con su hermano. Las parejas se encuentran viendo el programa *Sharon* donde participa Nick Dunne en una entrevista.

La secuencia se divide en tres partes. Primero, la llegada de Nick Dunne a casa de su hermana escondiéndose de los medios que llevan ya varios días en cobertura. Después, a través de un montaje paralelo el filme muestra los diferentes espacios con los personajes ya señalados, observando y reaccionando al programa televisivo *Sharon*. Las respuestas de Nick serán muy importantes para el desarrollo del relato: en cadena nacional confiesa sus infidelidades, sus errores como marido, su confianza en que Amy siga viva y después de unos segundos donde mira fijamente a la cámara, termina su intervención con las siguientes palabras:

Nick Dunne.—“Amy...Come home and I will spend the rest of my life making it up to you. I will be the man I promised you I'd be. Please come home”⁵³

⁵³ Este fragmento del diálogo de Nick Dunne puede traducirse de la siguiente forma: “Amy ... Regresa a casa y pasaré el resto de mi vida compensándote. Seré el hombre que te prometí que sería. Por favor ven a casa”.

Por último, la secuencia termina con la retroalimentación de los personajes acerca de lo visto en pantalla. Por el lado de Desi Collings y Amy Elliott hay molestia y perplejidad por lo que se ha comentado; por el otro, Margo Dunne le comenta emocionada a Nick cómo la audiencia ha reaccionado ante su presentación en el programa.

“La entrevista televisiva” inicia con un plano general del patio trasero de Margo Dunne, mientras se observa a Nick corriendo para no ser descubierto por la prensa (Figura 36). Posteriormente, dentro de la casa de Margo, la toma inicial es un primer plano de la televisión, lo que permite a los espectadores observar el programa *Sharon*. El montaje paralelo permite apreciar las diferentes respuestas que los personajes tienen ante la intervención de Nick. Cada espacio tiene un juego similar de tomas. En la casa de Desi Collings se inicia con un gran plano general que permite apreciar la opulencia del espacio (Figura 41). Las tomas interiores se caracterizan por el uso de planos medios largos y planos generales para mostrar a Desi y Amy mirando la televisión, primeros planos para mostrar su gestos, reacciones ante lo dicho y algunos objetos, una botella de vino y la televisión. También aparecen tomas subjetivas para mirar desde las espaldas de los personajes. En la casa de Margo, visualmente se opera de manera similar, planos medios largos para mostrar tanto a Nick como a Margo, planos medios para mostrar a Margo, primeros planos para mostrar reacciones de ambos y enfocar la televisión.

Destaca el sonido diegético de la cortinilla televisiva al inicio del programa. En la casa de Desi como sonido ambiente se escucha el croar de las ranas, mientras que en la de Margo a los grillos. Fuera de estos detalles, la secuencia privilegia el diálogo entre Nick Dunne y Sharon, mientras los personajes que observan esperan en silencio.



Figura 36



Figura 37



Figura 38



Figura 39



Figura 40



Figura 41

a. Punto de vista

“La entrevista televisiva” puede designarse como focalización espectral. El narrador cinematográfico otorga cierta ventaja cognitiva a los espectadores por encima de los personajes. A través del montaje paralelo, el espectador conoce tanto lo que ocurre en la casa de Margo Dunne —en donde se encuentra Nick— y en la residencia de Desi Collings, el lugar donde está Amy. El espectador percibe los gestos, las respuestas y los diferentes movimientos que realizan los personajes mientras observan la entrevista de Nick.

Asimismo, el espectador tiene más información narrativa que cada personaje: conoce el paradero de Amy; está al tanto del plan de Nick para influir en la opinión pública y atraer a su esposa mediante la entrevista; sabe cómo han sido los días de Amy Elliott después de su “desaparición”. Este manejo de información por parte del narrador cinematográfico permite generar el suspenso en esta parte del relato.

A lo largo de la secuencia, predomina el uso de la ocularización interna secundaria, esto es generado a través de los constantes *raccords* que enlazan la mirada de algún personaje con el televisor como se observa en las figuras 44 y 45. También hay algunos momentos de ocularización cero, principalmente, en las tomas que contextualizan las viviendas y que muestran a los protagonistas observando con mucha atención la pantalla, tal y como puede ser apreciado en la figura 43 y 49.

Por último, cabe destacar que hay tomas que si bien no pueden enlazarse en la mirada de un personaje y que, por lo tanto, según la propuesta de Gaudreault y Jost (1995), serían

asignadas al meganarrador, también podrían ser interpretadas como miradas desde la posición del dispositivo televisivo. Por ejemplo, en la figura 43 el relato es observado desde ese punto.



Figura 42



Figura 43



Figura 44



Figura 45

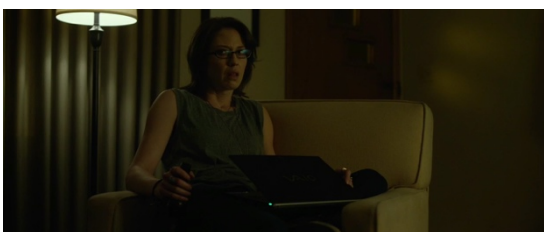


Figura 46



Figura 47

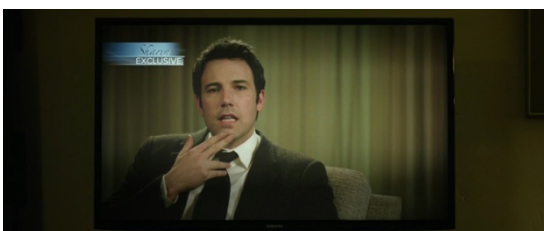


Figura 48

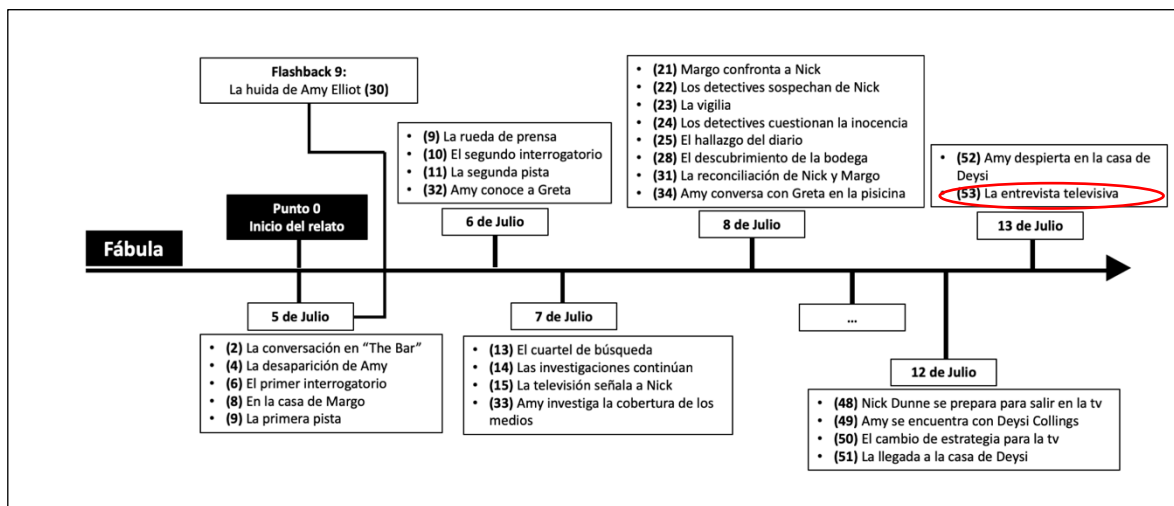


Figura 49

b. Temporalidad

Sobre el orden hay que mencionar que “La entrevista televisiva” es realizada 8 días después de la desaparición de Amy, el 13 de julio. Para este punto del relato, la información narrativa

es más abundante y ubica a Nick ya no solo como alguien acusado por los medios de comunicación, sino también por la propia justicia. Hay que agregar además, a través de los flashbacks se ha descubierto el desgaste por el cual atravesó la relación, lo que llevó a Amy a planear su huida.



Esquema 18. La temporalidad en "La entrevista televisiva".

Con la duración, se puede decir que la construcción narrativa de "La entrevista televisiva" es dentro de la tipología presentada, una elipsis. Se parte del supuesto diegético que la entrevista tendría un tiempo más largo que el visualizado en el filme, y que posiblemente hubo más preguntas de las registradas. Esta supresión de información o silencio narrativo, tiene la función de eliminar esos detalles que no suman al avance del relato.

Por último, la entrevista televisiva solo toma lugar en una ocasión en todo el relato. Es tan única dicha emisión televisiva que no se vuelve a tener información en el resto de *Gone Girl* sobre el programa *Sharon*.

c. Espacialidad

El montaje alterno permite articular de manera simultánea no solo dos acciones, también dos espacios: la casa de Margo Dunne con la de Desi Collings. Según el sistema de relaciones espaciales presentado en el capítulo segundo sería un caso de alteridad espacial y más específicamente una disyunción distal. En este caso, se ensambla el "aquí" que podría considerarse como la casa de Margo Dunne con un "más allá" la residencia de Desi Collings. El meganarrador logra comunicar dos espacios distantes a través de un *raccord* que podría ser denominado de televisión, mediático.

Por ejemplo, en la figura 44 se observa a Amy Elliott en un primer plano mirando atentamente la televisión mientras sostiene un recipiente. Figura 45, en un primer plano, aparece la pantalla televisiva transmitiendo la entrevista entre Nick y Sharon. Figura 46, Margo Dunne es presentada en un plano medio realizando un gesto de desaprobación ante lo que comenta Nick. Figura 47, en un plano medio corto Nick responde ante el gesto de Margo. Figura 48, otra vez en un primer plano se enfoca la televisión mientras se presenta la última parte de la entrevista. Figura 49, Amy Elliott y Desi Collings son mostrados en un plano medio mientras continúan observando el programa. Esta serie de tomas relaciona la casa de Desi Collings con la de Margo Dunne, para al final regresar a la de Desi Collings. Esta articulación entre espacios distantes es posible a través del medio televisivo.

I. Análisis intermedial

Medialidades

Posiblemente “La entrevista televisiva” sea el ejemplo más claro de los fenómenos intermediales en la cinta. No solo por la aparición de la televisión en el cuadro fílmico, también por su relevancia en el desarrollo del relato, ya que a partir de este punto, el programa narrativo de Amy y Nick, que parecían tan distantes al inicio, se transforman para llegar a coincidir. Para analizar la manera en cómo *Gone Girl* muestra a la televisión, se recupera el cuadro utilizado en momentos anteriores:

Transmisor	Semiótico	Cultural
<p>Soporte material</p> <ul style="list-style-type: none"> • Televisor <p>Modos de producción</p> <ul style="list-style-type: none"> • Camiones televisivos • Fotógrafos • Camarógrafos 	<p>Código</p> <ul style="list-style-type: none"> • Grafismos televisivos • Lenguaje audiovisual 	<p>Género</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Talk Show</i> <p>Narración</p> <ul style="list-style-type: none"> • Reparar la interrupción.

En la primera esfera, destaca la presencia tanto del soporte material como de los modos de producción. Para lo primero, el dispositivo televisivo es mostrado en tres lugares diferentes: uno en la casa de Margo Dunne, otro en la casa de Desi Collings y uno más en el set televisivo donde Nick realiza la entrevista. Los televisores que aparecen en esta secuencia son del tipo LCD. Además la secuencia refleja de manera sutil los modos de producción del contenido televisivo, en esta situación, se muestran diferentes camiones de televisión, fotógrafos y camarógrafos aguardando a las afueras de la casa de Margo Dunne para obtener alguna imagen o video.

En la esfera semiótica, al igual que en la secuencia “La televisión señala a Nick”, el meganarrador se apropia de códigos característicos del medio televisivo. En este caso los logotipos de la *NBC* y del programa *Sharon* son ejemplares. Además, para la introducción de la entrevista, la presentadora recurre a una entradilla donde resume la temática del programa:

Now, exclusively, a husband breaks his silence not just on his wife’s disappearance but on his infidelity—and all those shocking rumors.

También se aprecia el uso del lenguaje televisivo utilizado en este tipo de formatos. Por ejemplo, la articulación entre planos generales para mostrar a Nick y Sharon conversando, para después mostrar un primer plano enfocado en el rostro de Nick.

En la esfera cultural es notable la aparición del formato televisivo *talk show*, el cual es considerado como “una manera de dar fin a la intimidad por medio de conversaciones donde los participantes cuentan su vida (dramas) para un público deseoso de contemplar las tragedias ajenas” (Brito Alvarado y Capito Álvarez 50). En *Gone Girl* esto se encuentra reflejado al ser un programa de entrevistas que expone la vida personal de Nick, sus errores y arrepentimientos, sus anhelos y su búsqueda de perdón por parte de Amy. Si bien este tipo de contenidos se siguen considerando parte del género referencial, también incorporan algunas nociones de entretenimiento.

Por último, aunque esta secuencia no ocurre en un espacio informativo o noticioso si puede incorporarse al discurso general del caso de Amy Elliott. Según el proceso, este momento podría ubicarse en *una búsqueda de ayuda o un intento de reparar la interrupción*.

Ciertamente el mensaje de Nick Dunne estaba enfocado en lograr atraer a Amy, sin embargo, también tenía el propósito de lograr una especie de redención ante la opinión pública.

A nivel verbal aparecen algunos elementos que acentúan los fenómenos intermediales y metaficcionales de la cinta:

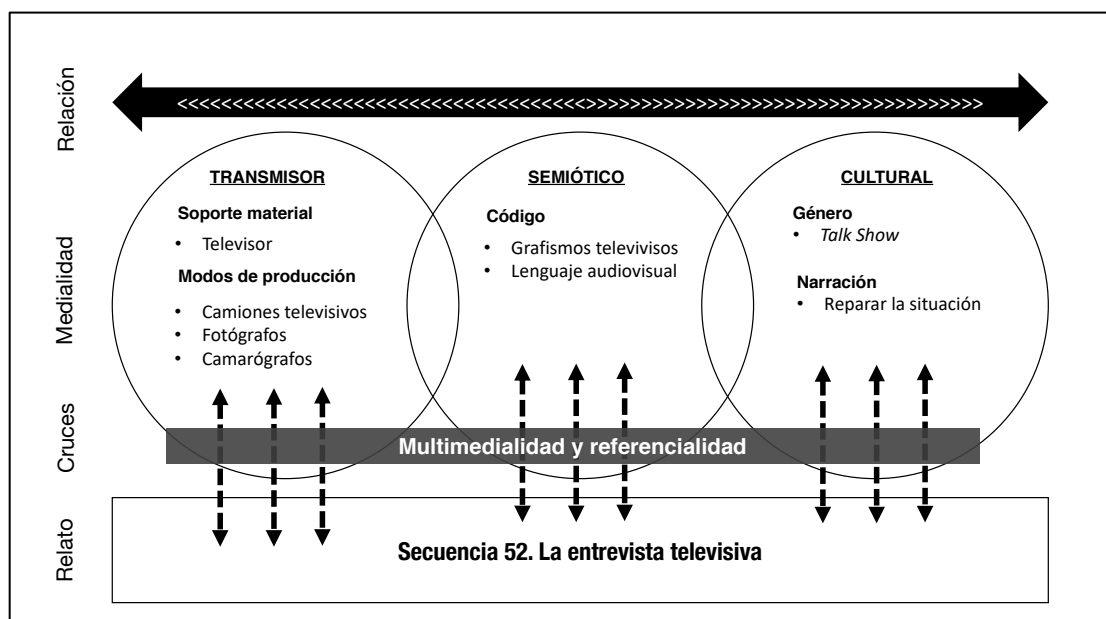
- *Now, exclusively.* Al inicio del programa, la conductora introduce de esta manera la conversación que tendrá con Nick Dunne. Es un caso intermedial porque hace referencia al discurso de los espectáculos y la farándula. Además, al ser la inmediatez una fortaleza del medio televisivo, tener la exclusiva se convierte en una ventaja competitiva económica.
- *Would you looking that camera for me? Would you looking the lens and talk to your wife?* En este fragmento de la entrevista, la conductora señala al dispositivo de producción encargado de capturar la conversación: la videocámara. El diálogo pone de relieve los aspectos tecnológicos, y también el espacio donde se produce la enunciación televisiva que está siendo vista por los personajes del relato.

Cruces

Lo intermedial en “La entrevista televisiva” según la tipología de Rajewsky y Wolf puede observarse de la siguiente manera:

Multimedialidad: como en anteriores secuencias, se observa elementos del medio — canal— televisivo en el cine. Esto es más claro con la presencia del aparato electrónico, que posibilita la transmisión del contenido del *Talk Show*. La incorporación de un medio en otro, es armónica pero heterogénea, esto último porque los bordes de la televisión siempre son evidentes. Es más, se podría señalar en el encuadre de aquellas partes donde la imagen cinematográfica en realidad es una imagen de televisión. Para la recreación del *Talk Show* es necesario incorporar los gráficos acordes.

Referencia expresada y temática: al señalar lingüísticamente el uso de cámaras, lentes, se hace referencia a una tecnología que integra la industria televisiva. Como tal en ningún momento se hace visibles dichas herramientas de producción, pero sí son señaladas a través del lenguaje verbal. Para ilustrar la manera en qué los fenómenos intermediales acontecen en *Gone Girl* se utiliza el diagrama del modelo con las observaciones ya hechas.

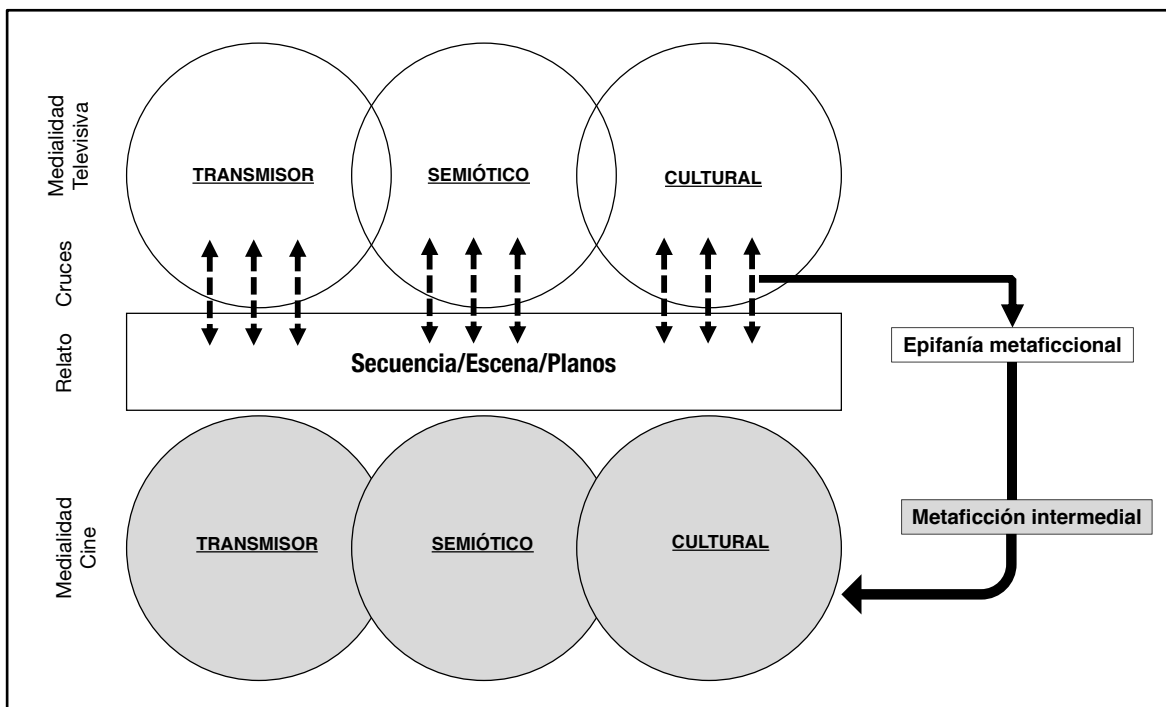


Esquema 19. Modelo de análisis intermedial “La entrevista televisiva”.

4) *La metaficción intermedial en operación*

Como último paso del análisis de *Gone Girl*, se pondrán a prueba los planteamientos de Ágnes Pethö (2011) y Pedro Javier Pardo García (2015). La primera señalaba a los fenómenos intermediales como una puerta para leer las obras de manera reflexiva o metaficcional. Esto se enlaza con el trabajo del estudioso español, quien sugiere un tipo de autoconciencia intermedial en obras que cuestionan o exploran su naturaleza de artefacto y ficción a través de la inserción de otro medio. La herramienta conceptual requerida para lograr esta apreciación es la *epifanía metaficcional*.

Con el fin de observar estos planteamientos teóricos en el relato, se traerá de nueva cuenta el modelo de análisis intermedial con una variación que incorpora los conceptos: metaficción intermedial y epifanía metaficcional.



Esquema 20. Metaficción intermedial elaborado por el autor del proyecto.

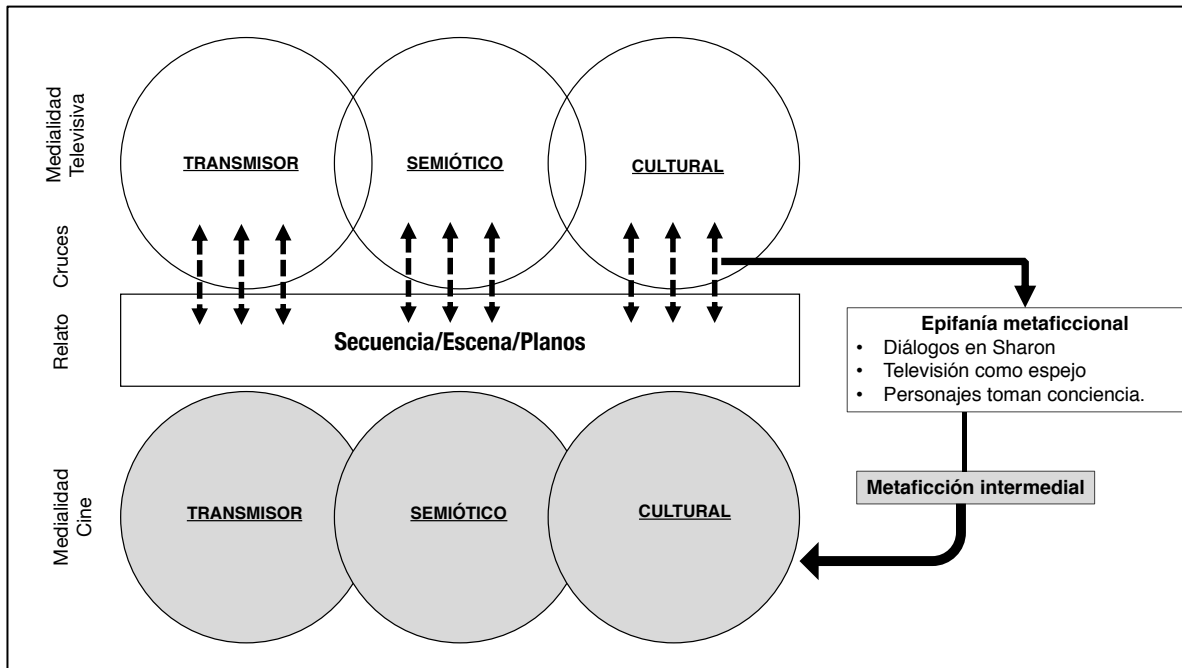
El énfasis en este diagrama se encuentra del lado derecho con los términos agregados ya mencionados. En este proyecto se considera que la epifanía metaficcional debe surgir de algún fenómeno intermedial manifiesto en la cinta, dicho de otro modo, la puesta en relieve de la medialidad, en el caso de *Gone Girl*, televisiva podría sugerir la medialidad cinematográfica; esto le permite al espectador tomar conciencia del estatuto de artefacto de ambos soportes. Esta configuración a modo de espejo permite leer a la cinta como una metaficción intermedial.

En el corpus se encontraron tres situaciones que permiten observar este funcionamiento. La primera, el proceso de construcción de la ficción mediática. En “La huida de Amy” el espectador toma conciencia de los diversos mecanismos que debieron ensamblarse para hacer verosímil la desaparición en los medios. Esta parte no solo revela el plan de la protagonista, también funciona como un modo de explicación de lo que pasó la primer hora del relato. Dicho de otro modo, la secuencia se convierte en una declaración de la propia cinta. Este despliegue reflexivo en el plano diegético acentúa la estructura que tiene la televisión y el cine como discurso, además, cuestiona la validez y control de las representaciones de lo real en los medios de comunicación.

También se puede observar la metaficción intermedial a través de los diálogos de Sharon Schieber con Nick Dunne. En la secuencia “La entrevista televisiva”, la presentadora indica al protagonista mirar a los lentes de la cámara y pronunciar un mensaje para Amy. Nick realiza esta acción y observa directamente al dispositivo que lo está enfocando. Este breve gesto acentúa el sentido metaficcional de la obra. Al referirse Sharon al espacio televisivo donde se produce el discurso, es decir esta posición fuera de campo, característico de un estudio donde se sitúan los camarógrafos y el equipo que hacen posible el programa, se está sugiriendo mirar hacia la cámara desde donde se enuncia *Gone Girl*. En otras palabras, mencionar el artefacto que graba el programa *Sharon* en el mundo diegético hace referencia, en realidad, al dispositivo extra diegético que captura la cinta. Esto es más evidente cuando Nick Dunne observa directamente a la cámara y emite su mensaje, rompe la denominada cuarta pared y al hacerlo, no solo interpela a Amy, también termina dirigiéndose al espectador de la cinta.

Por último, la toma de conciencia y la utilización de los medios por parte de los personajes principales en la generación de percepciones sociales favorables a sus intereses, se puede considerar como una posibilidad donde ocurre la epifanía metaficcional. La pareja entra en este juego de creación y modificación del discurso mediático. Amy, por ejemplo, entiende que el éxito del programa de acción dependerá de lo que las personas lleguen a creer a través de los medios. Por su parte Nick, aconsejado por su abogado, llega a saber que su objetivo se cumplirá solo si su discurso es difundido en la esfera mediática. El cine permite incluir al espectador en esta dinámica, siendo testigo primero de cómo se llega a influir en la opinión pública a través del contenido mediático, para después darse cuenta de cómo esto se desarrolla en la pantalla. *Gone Girl* sugiere que la industria mediática funciona como una construcción ficticia que no debe considerarse una réplica de la realidad, a pesar de que esto pretenda.

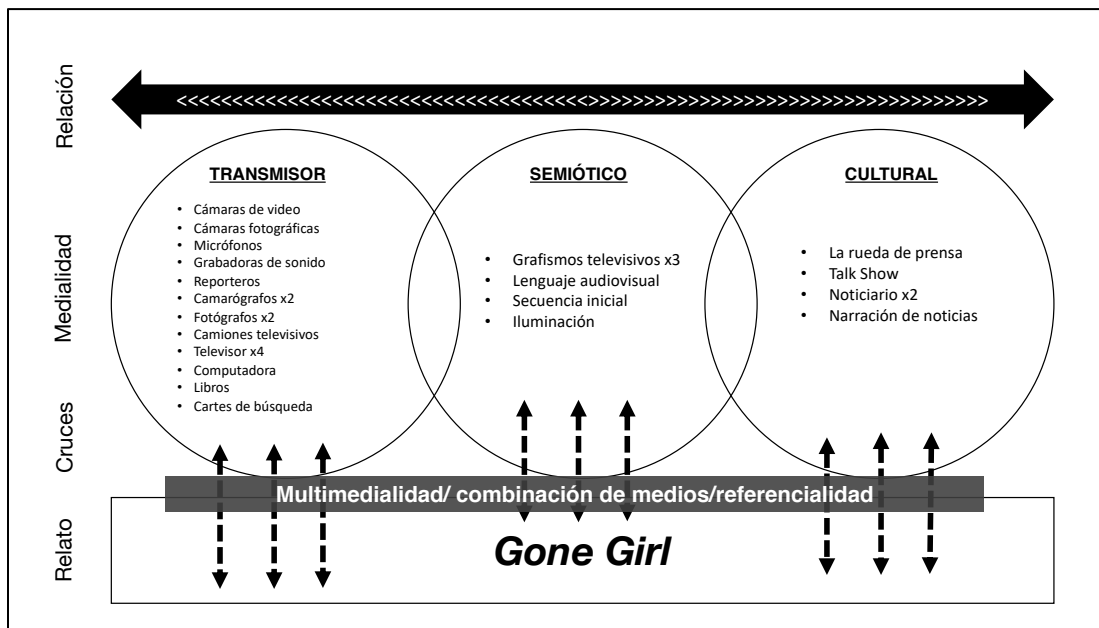
Los tres momentos relacionados con el concepto de epifanía metaficcional pueden ser reflejados en el esquema inferior:



Esquema 21. Metaficción intermedial en *Gone Girl*.

5) Resultados preliminares

El modelo para el análisis visibiliza la manera en qué los fenómenos intermediales son expresados en el relato cinematográfico. En el diagrama siguiente se ilustran los casos de intermedialidad examinados en los párrafos anteriores:



Esquema 22. Intermedialidad en *Gone Girl*.

El análisis permite identificar a *Gone Girl* como un relato intermedial. En el modelo se ilustran las diferentes expresiones de medialidades ajenas a la medialidad cinematográfica. Destaca, principalmente, los modos de producción y los soportes materiales de la televisión, es decir, la aparición de múltiples cámaras de video y fotografía, grabadoras de sonido, camionetas y sus operadores, así como la presencia de diferentes televisores. También, se puede observar la inclusión de lenguaje televisivo dentro del cuadro filmico, especialmente la caracterización gráfica de los programas y algunos aspectos de sintaxis audiovisual. Estos elementos permiten hablar de un relato intermedialmente poblado.

El meganarrador al insertar estas medialidades cuenta con mayores recursos para la narración y la generación de sentido, lo cual se refleja de especial forma en el tratamiento del discurso mediático de la desaparición. La televisión para contar este suceso utiliza distintos géneros, a diferentes presentadoras que influyen en la opinión pública y una manera particular de contar episódicamente la nota. Para cerrar este punto, vale la pena preguntar: ¿qué pasaría si en la cinta, la desaparición de Amy no fuera a través de las medialidades televisivas sino a través de otro medio?

La incorporación de algunos aspectos de la medialidad televisiva en el relato le permite al cine hacer un comentario sobre el medio de comunicación. En *Gone Girl* toma lugar la crítica a la industria televisiva que, por su desarrollo tecnológico y cultural, pretende ser la institución encargada de la difusión de la realidad; cuando según lo mostrado en la historia, los discursos y contenidos televisivos son construcciones que persiguen intereses particulares o corporativos.

Las herramientas del análisis narratológico pueden conectarse con los fenómenos intermediales expresados en la cinta. Como se señaló, es posible identificar la ocularización originada en sujetos mediáticos, esto es, miradas a las acciones del relato desde personajes o artefactos provenientes de algún tipo de medialidad. También, es posible observar cómo el ciclo de noticias se refleja en la temporalidad del relato. Esto quiere decir, que el tema de la desaparición de Amy logra tener un gran interés durante la primera semana — 5 de julio al 8 de julio—, sin embargo, en las días siguientes el tema se va diluyendo en la agenda informativa de los medios de comunicación, hasta tener algunas breves apariciones en el espacio mediático. De cierta manera, la temporalidad cinematográfica permite observar esta característica del relato.

Por último, los cruces intermediales operan a través de la combinación y la referencialidad. Lo primero es posible por el terreno común que comparte la imagen cinematográfica con la imagen televisiva. La televisión puede incorporar otros componentes mediáticos con bastante facilidad solo mostrándolos. En *Gone Girl*, aparece de esta manera, pero también haciéndose parte del encuadre cinematográfico. Dicho de otro modo, la imagen televisiva se transmite de manera sistemática a un lado de la imagen cinematográfica. El cine por su construcción a partir del sistema auditivo y visual puede referirse a un medio con solo un diálogo o comentario.

V. CONCLUSIONES

El planteamiento inicial del proyecto era analizar cómo los fenómenos intermediales, la presencia de la televisión en *Gone Girl*, intervenían en el relato. Después de profundizar en las diferentes secuencias con carga intermedial significativa y de abordar las discusiones teóricas en los campos narratológicos, intermediales y del cine *neo noir*, en el proyecto se llegó a las siguientes conclusiones.

A lo largo de *Gone Girl*, las incursiones de la televisión operan más allá de la mostración y afectan a lo narrativo. Los personajes orientan sus acciones a partir de los medios y con los medios. Por ejemplo, el plan de Amy Elliott radica en el apoyo de los medios a su estrategia, los investigadores Rhonda Bylnes y James Gillpin inculpan a Nick a partir de lo visto en la televisión y Nick Dunne orienta su programa de acción considerando los medios de comunicación más que cualquier estrategia legal.

Dentro de la clasificación de Werner Wolf e Irina Rajewsky, las expresiones intermediales más comunes en la composición de la cinta fueron de dos tipos: multimedialidad (o combinación de medios) y referencialidad. En todas las secuencias se encontraron ejemplos del primero, el medio receptor, en este caso el cine, incorpora la materialidad de, principalmente, la televisión. En el cuadro también aparecieron marcas de literatura, internet y periodismo. Por las características representativas de la imagen cinematográfica, este tipo de intermedialidad es más frecuente de aparecer en este medio. El narrador cinematográfico en su búsqueda de mostrar y postular un mundo verosímil puede introducir una entidad mediática, a veces para decorar un espacio, por ejemplo, mostrar una televisión en una habitación, o para describir un momento histórico —un teléfono de disco señala el siglo XX—. En *Gone Girl* el medio de comunicación representado supera este tipo de funcionamiento. Los múltiples televisores que habitan el relato interactúan con los personajes, proporcionan la actualidad sobre la desaparición de Amy, aportan sus propios códigos audiovisuales y conducen el punto de vista del espectador.

Los fenómenos de la intermedialidad referencial en la cinta se aprecian, principalmente, a través de la verbalización de los personajes. Por ejemplo, los padres de Amy cuando comparecen ante los medios, mencionan un página de internet más esta nunca es mostrada por el narrador cinematográfico.

En *Gone Girl* el cine es presentado como un medio con mayor capacidad narrativa que la televisión. El relato cinematográfico permite conocer episodios ocultos, detonantes e incluso crímenes que fueron tejiendo la historia. El discurso televisivo de las noticias no puede mostrar esto, ya que se encuentra limitado a ofrecer resúmenes de los acontecimientos —como sería la desaparición de Amy— sin indagar en las razones subyacentes. Los intereses corporativos y los códigos aprehendidos por el espectador, promueven un tipo de comunicación televisiva proferida en fragmentos que cumplen un paso más en el ciclo narrativo de noticias. La película pone de relieve los diferentes recursos expresivos de cada medio. Mientras la televisión puede contar algo de manera inmediata y utilizar a la realidad como motivo en sus contenidos, el cine llega traer a cuadro esta posibilidad de la televisión, y, además, trasladarse temporal y visualmente en las causas profundas de las historias.

La intermedialidad viste de mayor sentido al texto cinematográfico. En el proyecto se ha señalado que cada medio puede desdoblarse en tres esferas que apuntan a su medialidad. Cuando las expresiones intermediales se manifiestan en el texto cinematográfico se incorporan estas medialidades para revestir de mayor sentido a la cinta. El enunciador cinematográfico tiene a su disposición, por así decirlo, ya no solo las medialidades del cine para sus fines comunicativos y de significado; ahora también tiene las televisivas, lo que permite un mayor campo de acción y de construcción de sentido. Cada una incorpora a su manera, elementos que provienen de las esferas mediales, poblando el cuadro cinematográfico de cámaras de televisión, cámaras fotográficas, flashes, miembros de la prensa, programas televisivos, códigos televisivos, narración televisiva de noticias, entre muchas más.

El proyecto ha mostrado la integración de algunas herramientas de la narratología cinematográfica en el análisis de la intermedialidad. En páginas anteriores se ilustró este tema a través del punto de vista y la temporalidad. Baste como muestra, los flashbacks de la película emanados de las entradas del diario de Amy; es decir, una forma de escritura abre paso a la audiovisualización del pasado. También es posible detectar a través de la noción de *ocularización* algunas miradas en el relato hechas desde dispositivos mediáticos. Esto es importante porque la intermedialidad es incorporada en la forma narrativa y lleva al espectador a mirar o recordar desde alguna medialidad.

En el relato se pudo identificar la metaficción intermedial en la obra con el concepto de epifanía metaficcional. Lo comentado por Pardo García permite ir más allá de la identificación del fenómeno intermedial, y sugiere mirar hacia la posibilidad reflexiva. En *Gone Girl* los casos detectados son bastante sutiles, como si el comentario del cine sobre su propia cualidad de artefacto tuviera que develarse en la interpretación. No obstante, a través del modelo se puede entender que la lectura metaficcional no solo depende de la puesta en relieve de la cualidad de artefacto o ficción del dispositivo, también, radica en el subrayado de algún aspecto mediático. La propuesta de Ágnes Pethö funcionó como un complemento adecuado para observar esto. En *Gone Girl*, la televisión nunca es tan televisiva como cuando está en el cine.

El modelo para el análisis intermedial surgió a partir de la necesidad de encontrar alguna forma de examinar la intermedialidad en el relato cinematográfico. Aunque cumple con el objetivo de delimitar los fenómenos vistos y explicar cómo funcionan sus cruces, sería necesario un ajuste futuro en las esferas de las medialidades. Principalmente, para contar con una caracterización más amplia y sistemática de los elementos que integran cada esfera. Esto permitirá tener un modelo más funcional para analizar diferentes tipos de relato donde la televisión sea representada en el cine y permitirá indicar con mayor sustento teórico en qué punto son posibles los cruces entre medialidades.

Acercas del contexto de *Gone Girl* es posible tratar a esta obra como perteneciente al canon *neo noir*. La incorporación en la narrativa de un crimen, la aparición de la *femme fatale* con Amy, el papel de los investigadores y el punto de vista de personajes moralmente falibles para contar la historia, se encuentran en marcha en la película y son elementos clásicos del cine negro. Es posible relacionar el tema del *neo noir* con la intermedialidad a través del crimen. Las historias del *neo noir* emanan a partir de un crimen, y el tratamiento mediático de este tema puede ser material para ser abordado en obras cinematográficas.

El discurso televisivo expresado en *Gone Girl* encuentra una resonancia importante en las ideas del pensador francés Jean Baudrillard (2002), especialmente, en la distinción entre lo real y el simulacro. El primer término refiere al mundo, aquello que es conocido por los sentidos y la mente. El segundo trata más bien de las representaciones del mundo. Lo original del planteamiento es la posibilidad de observar la primacía de las simulaciones sobre lo real. No se trata de la predilección de lo uno por el otro, más bien es una lectura del estado

de las cosas donde lo importante es el mapa, ya no el territorio. Si en *Gone Girl* hubiera un mensaje o moraleja final sería ese: lo más importante para los tiempos actuales es la simulación por encima de lo real. En el relato se registra en el reencuentro de Amy y Nick, y aunque el tema principal de la cinta sea en apariencia el matrimonio, lo que permanece final es la conveniencia pública, el dictado de los medios de comunicación sobre dos personas.

Por último, la tesis se denominó *Los bordes invisibles: narración e intermedialidad en Gone Girl*. Si algo se puede considerar como una aportación para las teorías narratológicas e intermediales es que la intermedialidad es un cruce de fronteras mediáticas, pero estos límites en muchas ocasiones se encuentran escondidos o presentes de manera sutil, es decir, como si fueran invisibles. Esto destaca más en las relaciones entre el cine y la televisión. Ambos medios comparten números recursos en ciertos niveles, por ejemplo, la articulación de sonido e imágenes en movimiento. Sin embargo, cada uno ocupa un espacio distintivo en el ecosistema mediático.

Anexos

1) Lista de esquemas

1. Esquema 1. Gran hacedor de imágenes tomado de Gaudreault y Jost (64).	27
2. Esquema 2. Red actancial basado en García Jiménez (2000).	43
3. Esquema 3. Red actancial de Amy Elliott I.	44
4. Esquema 4. Red actancial de Nick Dunne I.	45
5. Esquema 5. Red actancial de Amy Elliott II.	47
6. Esquema 6. Red actancial de Nick Dunne II.	48
7. Esquema 7. Tipologías de la intermedialidad basado en Wolf (2008) realizado por el autor del proyecto.	55
8. Esquema 8. Modelo de análisis intermedial elaborado por el autor del proyecto.	84
9. Esquema 9. Temporalidad elaborado por el autor del proyecto.	85
10. Esquema 10. La temporalidad en “La rueda de prensa”.	93
11. Esquema 11. Modelo de análisis intermedial en “La rueda de prensa”.	100
12. Esquema 12. La temporalidad en “La televisión señala a Nick”.	102
13. Esquema 13. Modelo de análisis intermedial en “La televisión señala a Nick”.	106
14. Esquema 14. La temporalidad en “La huida de Amy”.	109
15. Esquema 15. Modelo de análisis intermedial en “La huida de Amy”.	112
16. Esquema 16. La temporalidad en “Amy y Greta miran el programa <i>Ellen Abbott</i> ”.	115
17. Esquema 17. Modelo de análisis intermedial de “Amy Elliott y Greta miran el programa <i>Ellen Abbott</i> ”.	118
18. Esquema 18. La temporalidad en “La entrevista televisiva”.	123
19. Esquema 19. Modelo de análisis intermedial “La entrevista televisiva”.	127
20. Esquema 20. Metaficción intermedial elaborado por el autor del proyecto.	128
21. Esquema 21. Metaficción intermedial en <i>Gone Girl</i> .	130
22. Esquema 22. Intermedialidad en <i>Gone Girl</i> .	130

Lista de figuras

Figura 1	91
Figura 2	95
Figura 3	95
Figura 4	95
Figura 5	95
Figura 6	95
Figura 7	95
Figura 8	99
Figura 9	99
Figura 10	100
Figura 11	103
Figura 12	103
Figura 13	103
Figura 14	103
Figura 15	106
Figura 16	108

Figura 17	108
Figura 18	108
Figura 19	108
Figura 20	110
Figura 21	110
Figura 22	110
Figura 23	110
Figura 24	110
Figura 25	110
Figura 26	110
Figura 27	110
Figura 28	113
Figura 29	114
Figura 30	114
Figura 31	116
Figura 32	116
Figura 33	116
Figura 34	116
Figura 35	119
Figura 36	120
Figura 37	120
Figura 38	121
Figura 39	121
Figura 40	121
Figura 41	121
Figura 42	122
Figura 43	122
Figura 44	122
Figura 45	122
Figura 46	122
Figura 47	122
Figura 48	122
Figura 49	122

Bibliografía

- Abrams, Jerold J. "Space, Time, and Subjectivity in Neo-Noir Cinema." *The Philosophy of neo-noir*. Ed. Mark T. Conard. Lexington: The University Press of Kentucky, 2007. 7-20. Pdf.
- Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000. Pdf.
- Aumont, Jacques, Alain Bengala, Michel Marie y Marc Vernet. *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración y lenguaje*. Barcelona: Paidós, 2008. Pdf.
- Aumont, Jacques. *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós, 1997. Pdf.
- Aristóteles. *Poética*. Madrid: Editorial Gredos, 2011. Impreso.
- Barthes, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos". *Análisis estructural del relato*. Ed. Eliseo Verón. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972. 9-43. Pdf.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 2002. Impreso
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1990. Pdf.
- Bolter, Jay David, y Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. United States of America: MIT press, 2000. Pdf
- Bordwell, David y Kristin Thompson. *Arte cinematográfico*. México: McGraw Hill, 2003. Impreso.
- Brito Alvarado, Leonardo Xavier y Capito Álvarez, Susana Paola. "Talk show. Otro argumento para pensar la sociedad." *Revista Luciérnaga*. 8.16 (2016): 48-58. Pdf.
- Browning, Mark. *David Fincher. Films that scar*. California: Praeger, 2010. Pdf.
- Bruhn, Jørgen. *The Intermediality of Narrative Literature*. London: Palgrave McMillan, 2016. Pdf.
- Casetti, Francesco y Federico di Chio. *Como analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1998. Impreso.
- Carroll, Noël. *Engaging the Moving Image*. New Haven & London: Yale University Press, 2003. Pdf.
- . *The Philosophy of Motion Pictures*. Oxford: Blackwell, 2008. Pdf.
- Chandler, Daniel. *Semiótica para principiantes*. Quito: Abya Yala, 1998. Pdf.
- Chapple, Freda. "On Intermediality." *Cultura, lenguaje y representación*. 6. (2008): 7-14. Pdf.

- Clüver, Claus. "Changing borders. Intermediality and Interarts Studies." *Contemporary positions in Intermediality*. Eds. Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn y Heidrun Führer. Lund: Intermedia Studies Press, 2016. 19-37. Pdf.
- Conard, Mark T. *The Philosophy of Neo-Noir*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2007. Pdf.
- Danesi, Marcel. *Dictionary of media and communications*. New York: M.E. Sharpe, 2009. Pdf.
- Dunn, Anne. "The genres of television." *Narrative and media*. Ed. Helen Fulton, Rosemary Huisman, Julian Murphet y Anne Dunn. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 125-139. Pdf.
- Dunn, Anne. "Television news as narrative." *Narrative and media*. Ed. Helen Fulton, Rosemary Huisman, Julian Murphet y Anne Dunn. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 140-152. Pdf.
- Elleström, Lars. "The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations." *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Ed. Lars Elleström. London: Palgrave Mcmillan, 2010. 11-48. Pdf.
- Ellis, John. *Visible fictions: Cinema, television, video*. New York: Routledge, 1992.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1984. Pdf.
- Gardies, André y Jean Bessalel. *200 mots-clés de la théorie du cinéma*. Paris: Éditions du Cerf, 1992. Impreso.
- Gaudreault, André. *Cine y literatura. Narración y mostración en el relato cinematográfico*. México: Ediciones de Educación y Cultura, y UNARTE, 2011. Impreso.
- Gaudreault, André, y François Jost. *El Relato Cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995. Pdf.
- Gaudreault, André, y Philippe Marion. "The Cinema as a Model for the Genealogy of Media." *Convergence* 8. 2002: 12–18. Pdf.
- . *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age*. New York: Columbia University Press, 2015. Pdf.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. 1st ed. España: Lumen, 1989. Pdf.

- Gil González, Antonio J. y Pedro Javier Pardo. "Intermedialidad. Modelo para armar." *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Eds. Antonio J. Gil González y Pedro Javier Pardo. Francia: Éditions Orbis Tertius. 2018. Pdf.
- Gordillo, Inmaculada. *La hipertelevisión: géneros y formatos*. Quito: Quipus-Ciespal, 2009. Pdf.
- Greimas, A.J. y Courtés J. *Semiótica, diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1990. Pdf.
- Gwenllian Jones, Sara. "Television." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. David Herman, Manfred Jahn y Marie-Laure Ryan. New York: Routledge, 2005. 585-589. Pdf
- Higgins, Dick y Higgins Hannah. Intermedia. *Leonardo* 34, 1, (2001) pp. 49-54. Artículo.
- Jiménez Rey, Ana. *Gone Girl: From paper to screen*. Diss. Universidad de Santiago de Compostela, 2015. Pdf.
- Koningsberg, Ira. *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Madrid: Akal, 2004. Pdf.
- Lindop, Samantha. *Postfeminism and the fatale figure in neo-noir cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2015. Pdf.
- McLuhan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós, 1996. Pdf.
- Müller, Jürgen E. "Intermediality Revisited: Some Reflections about Basic Principles of this Axe de pertinence." *Media Borders, Multimodality and Intermediality* Ed. Lars Elleström. London: Palgrave Mcmillan, 2010. 237-252. Pdf.
- Naremore, James. *More than night. Film noir in its contexts*. Berkeley: University of California Press, 2008. Pdf.
- Onega, Susana, y García Landa José Ángel. *Narratology: An introduction*. London and New York: Longman, 1995. Impreso.
- Paech, Joaquim. "The Intermediality of Film." *Film and media studies* 4 (2011): 7-21. Web. 30 Abr. 2019.
- Pardo García, Pedro Javier. "Hacia Una Teoría de La Reflexividad Fílmica: La Autoconciencia de La Literatura Al Cine." *Transescrituras Audiovisuales*. Ed. José Antonio Pérez Bowie y Pedro Javier Pardo García. España: Sial Pigmalión, 2015. 47-94. Pdf.
- Park, William. *What Is Film Noir?* 1st ed. Plymouth: Bucknell University Press, 2011. Pdf.

- Pauly, John J. "New journalism." *The international encyclopedia of communication*. Ed. Wolfgang Donsbach. Usa: Blackwell Publishing, 2008. 3209-3211. Pdf.
- Pethö, Ágnes. *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011. Pdf.
- Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Usa: University of Nebraska Press, 1987. Pdf.
- Rajewsky, Irina. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality." *Intermedialités* 6. 2005: 43–64. Web. 15 Dic. 2019.
- Rippl, Gabriele. *Handbook of intermediality*. Berlin: De Gruyter, 2015. Pdf.
- Ryan, Marie-Laure. "Media and narrative." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. David Herman, Manfred Jahn y Marie-Laure Ryan. Usa: Routledge, 2005, 288-92. Pdf.
- Ryan, Marie-Laure. "On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology." Ed. Jan Christoph Meister, Tom Kindt y Wilhelm Schernus. *Narratology beyond Literary Criticism*. Berlin y New York: Walter de Gruyter, 2005. 1-23. Pdf.
- Ryan, Marie- Laure. "Story/Worlds/Media. Turning the instruments of a media-conscious narratology". *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*. Ed. Marie-Laure Ryan y Jän Noel Thon. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014. 25-49. Pdf.
- Sánchez Noriega, José Luis. *Historia del cine. Teorías y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial, 2006. Pdf.
- Schrader, Paul. "Apuntes Sobre El Film Noir." *Revista Latente* 2 (2004): 123–134. Pdf.
- Schröter, Jens. "Four models of intermediality". *Travels in intermedia[lity]. ReBlurring the boundaries*. Ed. Bernd Herzogenrath. Hanover: Dartmouth College Press, 2012. 15-36. Pdf.
- Schwartz, Ronald. *Neo-Noir. The new film noir style from Psycho to Collateral*. Maryland: The scarecrow press, 2005. Pdf.
- Shannon, C.E. "A Mathematical Theory of Communication." *The Bell System Technical Journal* 27. (1948): 379-423. Pdf.
- Spicer, Andrew. *Historical dictionary of film noir*. Lanham: The Scarecrow press, 2010. Pdf.
- Stam, Robert. *Film theory. An introduction*. Oxford: Blackwell, 2000. Pdf.

- Stasheff, Edward y Rudy Bretz. *The television program. Its direction and production*. New York: Hill and Wang, 1968. Impreso.
- Surette, Ray. *Media, Crime, and Criminal Justice*. Usa: Wadsworth cengage learning, 2010. Pdf.
- Thon, Jan-Noël. "Mediality." *The Johns Hopkins guide to digital media*. Ed. Marie-Laure Ryan, Lori Emerson, y Benjamin J. Robertson. USA: John Hopkins University Press, 2014. 334-337. Pdf.
- Valero Sancho, José Luis. "El grafismo en la información televisiva." *Anàlisi* 31. (2004): 99-122. Pdf.
- Watson, James y Anne Hill. *Dictionary of Media and Communication Studies*. New York: Bloomsbury academic, 2012. Pdf.
- Webb, Richard C. *Tele-visionaries. The People behind the Invention of Television*. Usa: Ieee press, 2005. Pdf.
- Weischenberg, Siegfried y Birkner, Thomas. "News Story". *The international encyclopedia of communication*. Ed. Wolfgang Donsbach. Usa: Blackwell Publishing, 2008. 3277-3280. Pdf.
- Williams, Raymond. *Televisión. Tecnología y forma cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2011. Impreso.
- Wolf, Werner. "Intermediality." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. David Herman, Manfred Jahn y Marie-Laure Ryan. Usa: Routledge, 2005. 252-56. Pdf
- Zettl, Herbert. *Television production handbook*. Usa: Thomson Wadsworth, 2006. Pdf.

WEB

- International Movie Data Base. "Gone Girl". *IMDB*. 2 Oct. 2014. <https://www.imdb.com/title/tt2267998/>
- Pure RTBF. "GONE GIRL: David Fincher - Rosamund Pike PURE Interview". *Pure RTBF*. 9 Oct. 2014. https://www.youtube.com/watch?v=I_GS8JX217o
- Rochi, James. "Gone Girl Author Gillian Flynn: I Killed My Darlings". *Rolling Stone*. 3 Oct. 2014. <https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/gone-girl-author-gillian-flynn-i-killed-my-darlings-191719/>

Rotten Tomatoes. "Gone Girl". *Rotten Tomatoes*. https://www.rottentomatoes.com/m/gone_girl

Wertheimer, Linda. "The marriage is the real mystery in 'Gone Girl' ". *NPR*. 5 Jun. 2012. <https://www.npr.org/2012/06/05/154288241/the-marriage-is-the-real-mystery-in-gone-girl>