



**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA**

**INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES**

**“ALFONSO VÉLEZ PLIEGO”**

**POSGRADO EN CIENCIAS DEL LENGUAJE**

**“Estrategias narrativas en la película *Días de otoño* (1962)”**

**Tesis que presenta la licenciada Idalia Elena Hidalgo Cruz para obtener el título de  
Maestra en Ciencias del Lenguaje.**

**Directora: Dra. Raquel Graciela Gutiérrez Estupiñán**

**JUNIO/2017**

*Agradecimientos:*

*A mi esposo por su apoyo incondicional.*

*A mi madre por su comprensión.*

*A la dra. Raquel G. Gutiérrez Estupiñán por su valiosa orientación.*

*Quienes piensan que las historias de ficción son mentira están equivocados, tienen en sí una verdad, una realidad implícita que justifica su razón de ser porque todos los temas, todos los argumentos, aún los más increíbles se han inspirado en la cotidiana indiferencia de la vida diaria, en los sucesos que pueden operarse en cualquier persona.*

Pina Pellicer (1934- 1964)

## ÍNDICE

### Las estrategias narrativas en *Días de otoño* (1962)

▶ <b>Introducción</b> .....	1
▶ <b>Capítulo 1. Días de otoño desde la propuesta teórica de Emma Kafalenos</b> ...	6
1.1 La estructura narrativa de <i>Días de otoño</i> .....	9
1.2 Análisis funcional y estructura general del relato.....	13
1.3 Esquematización de la información suprimida y diferida.....	29
1.4 El papel del perceptor según la propuesta de Kafalenos.....	34
▶ <b>Capítulo 2. La narración fílmica en <i>Días de otoño</i></b> .....	39
2.1 Materias de la expresión fílmica.....	47
2.2 Enunciación y narración en el filme.....	49
2.2.1 Tipología del narrador.....	51
2.2.2 El meganarrador.....	52
2.3 Niveles diegéticos.....	56
2.4 El ritmo narrativo.....	59
2.5 El punto de vista.....	63
2.5.1 Focalización / ocularización.....	69
2.5.2 Auricularización.....	76
2.5.3 Voces narrativas.....	83
2.5.3.1 La <i>voice over</i> .....	85
2.6 Análisis de secuencias.....	87
2.6.1 Nivel metadieético.....	89
2.6.2 Nivel diegético.....	106

▶ <b>Capítulo 3. Temporalidad y espacialidad en <i>Días de otoño</i></b>	
3.1 El tiempo en <i>Días de otoño</i> .....	122
3.1.1 El tiempo como categoría sintáctica del relato.....	123
3.1.2 Tiempo objetivo y tiempo subjetivo en <i>Días de otoño</i> .....	132
3.2 El espacio en <i>Días de otoño</i> .....	139
3.2.1 Los personajes y sus relaciones.....	144
3.3 La noción de cronotopo en la teoría bajtiniana.....	151
3.4 Las relaciones dialógicas de los cronotopos.....	153
3.4.1 Imágenes cronotópicas propias del filme.....	154
3.4.2 Identificación y jerarquización.....	155
3.5 El cronotopo del lector: un puente hacia la interpretación. ....	158
3.5.1 Intertextualidad en <i>Días de otoño</i> .....	163
3.5.2 El cine negro y el melodrama mexicano.....	171
3.5.3 <i>Días de otoño</i> como homenaje al <i>film noir</i> .....	174
3.5.4 La influencia de la <i>nouvelle vague</i> .....	177
▶ <b>Conclusiones</b> .....	180
Sumario.....	180
Interpretaciones posibles del final abierto en <i>Días de otoño</i> .....	186
<i>Días de otoño</i> y los recursos de la metaficción.....	190
▶ <b>Referencias</b> .....	193
▶ <b>Anexo 1:</b> Ficha técnica de <i>Días de otoño</i> .....	200

## INTRODUCCIÓN

La presente investigación está ubicada dentro del campo específico del análisis del discurso narrativo cinematográfico, y versa sobre las estrategias narrativas empleadas en la película *Días de otoño* (Gavaldón, 1962), en el contexto del cine mexicano de principios de los años 60 del siglo XX. El planteamiento realizado es: de qué manera la configuración estructural del relato inscribe u orienta la interpretación por parte del espectador; en el análisis del filme identificaremos los recursos narrativos propios del cine que caracterizan el mundo narrado.

Nos proponemos mostrar cómo *Días de otoño* presenta una configuración estructural que genera ambigüedad respecto a los eventos narrados en la historia. Nos ceñimos a conceptos planteados por Emma Kafalenos (1999), quien se vale del concepto de ambigüedad estructural<sup>1</sup> para referirse a los huecos presentes en una narración, producidos por una determinada configuración de los acontecimientos ocurridos dentro del mundo narrado.

El corpus es muy rico para el análisis y puede abordarse desde distintos enfoques, en diversas disciplinas. Encontramos que el primer estudio serio de esta cinta se remite a la tesis de Fernando Mino (2002), quien la analiza desde la perspectiva del cine de autor como un estudio de caso dentro de la filmografía de Gavaldón.

Nuestra investigación abordará la perspectiva de las técnicas y recursos propios de la narrativa fílmica, así como de las posibles lecturas que la estructura del filme puede producir en el espectador, al ofrecerle rutas alternas, susceptibles de confrontarse con las interpretaciones de sus receptores al paso del tiempo. La película es una producción de CLASA Films Mundiales, filmada en blanco y negro, con duración de una hora con 36 minutos y sonido monoaural<sup>2</sup>. Es la cinta número 36 dentro de la filmografía del cineasta mexicano Roberto Gavaldón<sup>3</sup> (1909-1986). El asistente de dirección fue Ignacio Villarreal.

---

<sup>1</sup> Término acuñado por Rimmon-Kenan (1977), quien define una forma específica de ambigüedad en la narrativa, y Sternberg (1978), que explora los efectos artísticos de la colocación del material expuesto en la configuración o representación (en Kafalenos, 1999: 36).

<sup>2</sup> Es el sonido que está definido por un canal (ya sea una grabación captada con un solo micrófono o bien una mezcla final) y que origina un sonido semejante al escuchado con un sólo oído. El sonido monoaural carece de la sensación espacial que proporciona la audición estereofónica (Chion, 1993: 60).

<sup>3</sup> Representa uno de los casos más extraordinarios de apreciación ambivalente que haya registrado la historia del cine mexicano. Sus admiradores destacan la refinada calidad de sus imágenes, su impecable manejo de la cámara y su inclinación hacia temáticas oscuras y personajes atormentados. Las mismas características han sido llamados defectos por sus críticos, quienes lo consideran un cineasta “frío, académico, técnicamente correcto pero carente de autenticidad” ([www.cine\\_mexicano.mty.itesm.mx](http://www.cine_mexicano.mty.itesm.mx)).

La producción estuvo a cargo de Felipe Subervielle y Enrique L. Morfín. La fotografía es de Gabriel Figueroa con escenografía de Manuel Fontanals. La edición es por cuenta de Gloria y Rosa Schoemann, la foto fija corresponde a Ángel Corona; sonido: James L. Fields, efectos especiales: Juan Muñoz Ravelo; música de Raúl Lavista.

El argumento de *Días de otoño* está basado en un cuento de Bruno Traven, adaptado a la pantalla por Julio Alejandro<sup>4</sup>, poeta y guionista español, en colaboración con el dramaturgo mexicano Emilio Carballido. El reparto lo integran: Pina Pellicer, quien interpreta a Luisa, una joven de provincia que, tras quedar sola en su pueblo de origen, emigra a la Ciudad de México con una carta de recomendación, además de los ahorros que le heredó su difunta tía, y llega a pedir trabajo en la pastelería de Albino, un viudo (interpretado por Ignacio López Tarso) con dos hijos pequeños (Juan Antonio Edwards y Joaquín Roche Jr.). Las compañeras y amigas de Luisa en la pastelería son interpretadas por Evangelina Elizondo (Rita), Adriana Roel (Alicia) y Graciela Doring (el nombre del personaje no se menciona).

Tras un año de su llegada a la ciudad, Luisa, bajo presión de sus compañeras, anuncia que se casará en los próximos quince días con Carlos (Luis Lomelí). Pero el día de la boda, su prometido no pasa por ella. Desesperada, pide a un taxista (José Chávez Trowe) que la lleve a la iglesia ubicada a cinco cuadras de la vecindad donde vive. Al llegar, pregunta por Carlos y pide al cura (Enrique García Álvarez) que la ayude a buscarlo. Y así lo hace, sólo para descubrir que fue víctima de un engaño. Luisa regresa a su casa sola, vestida de novia, destrozada y humillada en medio de la mirada de la gente y las risas burlonas de las vecinas.

En un esfuerzo extremo de imaginación, Luisa decide inventarse una vida de acuerdo a sus expectativas: va con un fotógrafo (Guillermo Orea) y consigue que haga un fotomontaje de su foto de bodas. Acto seguido se inventa un embarazo, un “hijo” para quien compra biberones, ropa y muebles. Un domingo las amigas de Luisa la visitan sorpresivamente para conocer al niño, pero ella se esconde y escucha los comentarios de Rita, quien cree que Carlos la tiene muy abandonada.

---

<sup>4</sup> Escritor, poeta de la generación del 36, guionista y marino español, más conocido por su labor como guionista de Luis Buñuel en *Abismos de pasión*, *Nazarín*, *Viridiana*, *Simón del desierto* y *Tristana*. Considerado uno de los mejores guionistas de México. Su primer libro fue prologado por Antonio Machado. (De la Colina y Pérez Turrent, 1986)

Con base en esta información, Luisa decide “enviudar”, acontecimiento del que ella misma informa por teléfono a su patrón Albino. Posteriormente se presenta a su trabajo vestida de negro ante la mirada compasiva de sus compañeros. Luisa tiene que evitar que sospechen sobre la inexistencia de su hijo, por lo que elabora complicadas historias para eludir los esfuerzos de sus allegados por conocer al niño.

De manera fortuita, Albino descubre una de sus mentiras: la ve paseando en domingo sola por Chapultepec. A la mañana siguiente escucha sorprendido la narración de Luisa sobre el feliz domingo con su hijo imaginario. Ante esta nueva información, Albino decide enfrentarla y la lleva a Chapultepec para hablar con ella sobre el episodio del día anterior, de paso le declara su amor y le propone matrimonio. Al verse descubierta, Luisa lo deja sin respuesta y se marcha. Ya en la soledad de su habitación, empaca la ropa y los juguetes del supuesto hijo para dejarlos a las puertas de una casa de cuna, renunciando así a su vida ficticia.

Esta es, *grosso modo*, la historia que narra la película. Creemos que el modo de presentación de la misma tiene características narrativas específicas que provocan estados epistémicos<sup>5</sup> y asunciones en el espectador que dependen en gran medida de su posición espacio-temporal. Esto lleva a cuestionar quién narra y desde la perspectiva de quién se presenta la narración. Aquí es donde entran en juego las herramientas teóricas del análisis narrativo fílmico desarrolladas por narratólogos.

La investigación consta de tres capítulos. En el Capítulo 1 abordaremos el estudio del relato desde la propuesta teórica de Emma Kafalenos, en términos de la estructura narrativa general de la diégesis y de las funciones que hacen avanzar el relato, sin involucrarnos aún con los recursos narrativos fílmicos, sino que trataremos la estructura narrativa del relato, independientemente de su soporte textual. Este mapeo tiene la finalidad de ubicar el lugar exacto de los huecos dentro de la configuración estructural de los eventos mostrados. Una vez identificados los huecos y las estrategias narrativas que los generan, exploraremos las

---

<sup>5</sup> Kafalenos (1999: 38-40) se refiere a lo que sabe el espectador sobre la historia narrada, a partir de la información proporcionada por una instancia narrativa.



lecturas permitidas por la configuración de la diégesis, cuyos huecos activan los procesos inferenciales del espectador.

En el Capítulo 2 nos enfocaremos en la narratología modal mediante los conceptos de la teoría cinematográfica y examinaremos su funcionamiento en el análisis de los fotogramas de cuatro secuencias fílmicas para identificar los recursos narrativos desplegados en la cinta y dar cuenta del modo en que narra el cine. Lo anterior, con el propósito de determinar la manera en que la narrativa fílmica puede restringir las dos lecturas o favorecer una. Partiendo de la distinción entre mostración y narración, abordaremos el análisis de las estrategias narrativas propias del filme, con conceptos tales como niveles diegéticos, focalización, la función de la *voice over*, con M. Jahn (2005), y Gaudreault y Jost (1995).

En el Capítulo 3 estudiaremos la dimensión cronotópica del filme y las relaciones dialógicas que se establecen entre los diversos niveles de la jerarquía cronotópica, para dar cuenta de la política<sup>6</sup> de la cinta en el sentido de que explora las relaciones sociales de dominio presentes en la sociedad que la produce. Esto es, el análisis del filme planteado como discurso. El mundo narrado de la película se inscribe en el contexto espacio-temporal de la Ciudad de México de principios de los sesenta. Por lo tanto, es pertinente retomar la noción bajtiniana de cronotopo como herramienta teórica para dilucidar la función del tiempo y el espacio urbano en *Días de otoño*. A su vez, un conjunto determinado de estrategias narrativas fílmicas puede ser codificado como un género o estilo dado, al funcionar como mecanismo interpretativo implícito y puesto en marcha durante el proceso de recepción del filme.

Una de las ideas fundamentales que revisaremos en las conclusiones será la relación de esta cinta con el cine negro. Los especialistas en temas de cine mexicano más reconocidos como Lauro Zavala (2000), Ariel Zúñiga (1990) y Fernando Mino (2002-2007), por mencionar a algunos, han señalado la influencia del *cine noir norteamericano*<sup>7</sup> en las

---

<sup>6</sup> Al aludir a la política del filme no referimos a la dimensión ideológica que subyace a todo producto cultural. Entendiendo al filme como el resultado de las fuerzas sociales que lo generan. El análisis del discurso fílmico se constituye de distintos niveles: la dimensión formal, discursiva, comunicativa, ideológica, subtextual, intertextual. Las investigaciones de Christian Zimmer (*Cine y política*, 1976), quien ha mostrado el carácter político de todo de todo fenómeno cinematográfico, señalando que siempre está en juego el deseo del espectador y su capacidad de recrear los mecanismos del simulacro creado por la espectacularidad (en Zavala, 2000: 57-60).

<sup>7</sup> En el estudio de la recepción fílmica se reconoce la preeminencia de las estructuras narrativas características de los géneros cinematográficos definidos a partir de la posguerra. *El film noir* (1930), retoma elementos

películas de corte urbano de Gavaldón, por lo que parece pertinente explorar el tipo de estrategias narrativas fílmicas propias de este género desplegadas en *Días de otoño* y la manera en que se adaptan al contexto mexicano. La cinta puede verse como el reflejo de una sociedad en una época y un tiempo determinados. Es una pieza singular dentro de la abundante filmografía de Gavaldón (48 en total) a lo largo de tres décadas, cuya obra ha sido revalorada a partir de los años 90 por Ariel Zúñiga<sup>8</sup> (1990) y Fernando Mino (2002, 2007, 2011)<sup>9</sup>. Como producto de una época, el filme responde a una determinada concepción del arte, y por lo tanto puede inscribirse dentro de una corriente estética que en cierta forma determina su condición de objeto estético, por lo que exploraremos ese aspecto de la obra.

Por sus características y por el empleo de las estrategias narrativas cinematográficas y literarias, podría considerarse a *Días de otoño* un filme de vanguardia y a la vez un clásico que no pierde vigencia con el paso del tiempo, y esto es gracias al modo en que narra el filme. Por tal motivo, resulta de interés el estudio de tales estrategias en esta película en particular, pues a partir de éstas se le confiere su valor y su significación.

Quien realiza la operación de asignación de significado del filme es el espectador<sup>10</sup>. Las teorías modernas de la recepción consideran a la narrativa como un acto comunicativo de habla, un mensaje tramitado entre un emisor y un receptor (Jakobson, 1971). La principal aportación de esta investigación será un análisis con enfoque narratológico, distinto al de la escasa obra publicada sobre *Días de otoño*, cinta que resulta interesante por plantear una reflexión implícita sobre el propio acto de narrar y la delgada línea entre ficción y metaficción, rasgo que se constituye como característico de la literatura y el cine posmodernos<sup>11</sup>.

---

provenientes del expresionismo alemán y del realismo norteamericano, especie de tragedia romántica del antihéroe convencional (Zavala, 2000: 17).

<sup>8</sup> Nació el 29 de abril de 1947 en la ciudad de México; cineasta, documentalista y editor; pionero en la revaloración del cine de este director gracias a su libro: *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón*.

<sup>9</sup> Estudió comunicación en la UNAM, con una maestría en Historia, se ha desarrollado como periodista e investigador. Su tema de investigación histórica es acerca del cine mexicano sobre el que ha publicado dos libros que están incluidos en la bibliografía. Este autor ha clasificado la obra de Gavaldón en dos grandes grupos: cine rural y cine urbano.

<sup>10</sup> Los críticos posestructuralistas han desarrollado el análisis del papel del lector en la comunicación literaria, enfatizando la naturaleza activa y creativa del proceso de lectura. Hoy día el término lector implícito es usado comúnmente como una versión ficcionalizada del destinatario del relato, el narratario.

<sup>11</sup> Es la condición de la cultura contemporánea en la que han sido relativizados “los grandes relatos de la tradición occidental” en la que el receptor tiene la última palabra (Lyotard, 1984).

## CAPITULO 1

### **DÍAS DE OTOÑO DESDE LA PROPUESTA TEÓRICA DE EMMA KAFALLENOS**

Dentro de la teoría narratológica<sup>12</sup> es Gérard Genette quien hace la distinción entre historia (la sucesión de acontecimientos que son objeto del discurso), narración (el acto de narrar) y relato (discurso). Historia y discurso son cosas distintas; el relato es el producto del acto de narrar. Por lo tanto, el relato es el único que se ofrece al análisis textual porque solamente éste informa sobre los acontecimientos que relata y sobre la actividad de narrar.

Genette toma en préstamo el término griego *diégesis* (relato) para referirse al universo espacio-temporal designado por el propio relato: “historia y narración sólo existen por mediación del relato. Recíprocamente, el relato (discurso narrativo) sólo puede ser tal en tanto cuenta una historia y en tanto que es emitido por alguien” (Genette, 1972: 84)<sup>13</sup>.

Otros teóricos como Barthes (1974), Chatman (1990) y Bal (1985) afirman que toda serie de acontecimientos que cuente una historia, en cualquier género, constituye una narrativa. Partiendo de esta última perspectiva las definiciones más básicas, según Jahn (2005:17) son: a) *narrativa* concebida como cualquier serie de eventos que cuente o presente una historia, un texto, una pintura, una actuación, o una combinación de éstas como novelas, obras de teatro, películas, tiras cómicas; b) *historia*: una secuencia de eventos que involucra personajes y que incluyen eventos tanto naturales como no naturales; los personajes involucrados son agentes (causantes de los eventos), víctimas (pacientes) o beneficiarios (afectados por un evento).

El cine, como el teatro, aparece tanto como narrativa y como género dramatizado. La película se realiza principalmente en el marco de una actuación, y al igual que el teatro, relacionado a una forma textual (un guion). Al igual que en el análisis del drama, el de las películas puede apoyarse en la

---

<sup>12</sup> Las raíces de la narratología, así como de las teorías occidentales de la ficción se remontan a Aristóteles y Platón, por lo que la teoría actual retoma la distinción entre ‘mímesis’ (imitación) y diégesis (narración). Surge dentro del estructuralismo con V. Propp (1928), como disciplina empieza tomar forma en 1966, el año en que la revista francesa *Communications* publicó un artículo titulado “El análisis estructural de la narrativa”. El término narratología fue acuñado tres años después por Tzvetan Todorov en 1969.

<sup>13</sup> Es importante destacar que Genette no le otorgaba al cine el estatuto narrativo ya que estaba a favor de una definición restringida del relato a la exposición de los hechos por un narrador que los da a conocer en forma verbal (oral o escrita), y en ese sentido es que, para este autor, no hay relato teatral ni cinematográfico. El teatro no cuenta sino que *reconstituye* una historia en el escenario, y el cine *muestra* en una pantalla una historia igualmente “reconstituida” (de hecho constituida) en el escenario de la película (“*Cinenarrable*” de la revista *Hors Cadre*, volumen II, París, *Presses et Publications de l’Université de Paris VIII*, 1984, p5).

interesante (pero a veces problemática) relación entre el “texto” y su “realización” [...] comparado con el teatro y otros géneros narrativos como la novela, toma prestados sistemáticamente los conceptos definidos en la ‘narratología’ (la teoría estructuralista de la narrativa) y la teoría del drama (Jahn, Manfred 2005: 1).

Una vez establecido el amplio alcance de la narratología hacia todo tipo de soporte narrativo (cuento, novela, cine, tiras cómicas, pintura), Jahn (2003) plantea la distinción general entre narrativa ficcional y no ficcional, la primera presenta a una persona real que da cuenta de una historia de la vida real. A menos que haya razones para cuestionar la credibilidad del autor, una narrativa factual puede servir como evidencia de lo que sucede en el mundo real. Tal es el caso de la historiografía, disciplina que se encarga del estudio de la historia como narración.

La narrativa ficcional, por su parte, presenta el relato de un narrador de una historia que sucede en un mundo imaginario. Una narrativa ficcional es apreciada por su valor educativo y de entretenimiento, posiblemente también por proveer una visión de personajes que podrían existir y de las cosas que podrían ocurrir. Aunque una narrativa ficcional puede referirse libremente a gente, lugares y eventos actuales, no puede ser usada como evidencia de lo que ocurre en la vida real. Por lo anterior, podemos ubicar a *Días de otoño* dentro de la narrativa ficcional porque plantea personajes y situaciones que pudieron existir y ocurrir en un mundo posible<sup>14</sup>: la ciudad de México a principios de la década de los 60 del siglo XX.

En este punto se problematiza la cuestión del cine como documento, cuando el mundo diegético ficcional mostrado toma como referente al mundo real. Se establece una relación mimética entre mundo narrado y mundo real. Además, en el filme, se relatan eventos pasados como si ocurrieran en el presente, se narra una historia ficticia en un tiempo histórico y en un lugar geográfico determinado, al estar anclado en una corriente realista. Sin embargo el

---

<sup>14</sup> La teoría de los mundos posibles plantea el sentido de dichos mundos en relación a sus condiciones de posibilidad y según sus propias leyes. Fue desarrollada por Saul Kripke, David Lewis y Jaakko Hintikka con el fin de resolver problemas de semántica formal (el valor real de los contrafactuales, el significado de los operadores de modalidad y posibilidad, la distinción ente intensidad y extensión), y más tarde adaptada a la poética y semántica narrativa por Umberto Eco, Thomas Pavel, Lubomír Doležel (<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/285123/hb1de1.pdf?se>). Un texto como enunciado puede referirse a circunstancias extra textuales particulares, es decir, denota un referente (en el mundo real). Un discurso ficcional se plantea el aspecto de la referencia de manera radicalmente distinta porque sus enunciados describen una ficción y no un referente real. Ya no se trata de comprobar cómo se describe una realidad preexistente sino cómo se crea la ilusión de esa realidad (Ducrot y Todorov, 1991: 301).

relato cinematográfico irrealiza la cosa narrada. “El relato es un discurso cerrado que viene a irrealizar una secuencia temporal de acontecimientos” (Metz, 1968).

La dicotomía documental/ficción funciona bien en el campo del cine, donde frecuentemente se hace la separación entre las películas pertenecientes al primer género y las pertenecientes al otro. Por un lado Metz (1975: 31) afirma que “toda película es una película de ficción” y, por otra parte, Roger Odin (1984) sostiene que toda película de ficción debe considerarse, desde cierto punto de vista, un documental. Sin embargo Gaudreault y Jost (1995: 39) argumentan que toda película participa a la vez de ambos géneros.

Un documental se define como la presentación de seres o cosas existentes positivamente en la realidad afílmica (Soriau, 1987), mientras que la ficción crea un mundo completo que puede parecerse o no al nuestro. La realidad afílmica es la del mundo cotidiano, por lo tanto, es verificable según los conocimientos que el espectador posea sobre el universo espacio-temporal en el que vive, mientras el mundo de la ficción es un mundo parcialmente mental que posee sus propias leyes.

Dentro de las leyes del mundo narrado en *Días de otoño*, ¿estaríamos los espectadores dispuestos a aceptar que su protagonista se arroje de la azotea del edificio donde vive y emprenda el vuelo? De entrada, la respuesta sería negativa, porque tal acto transgrediría las leyes del mundo narrado. No obstante, la naturaleza de la diégesis problematiza esta cuestión, ya que la cinta se presta a la reflexión sobre la dicotomía realidad/ficción y el proceso de construcción de la ficción mediante el acto de narrar.

Al igual que Genette propuso el término diégesis para designar el mundo construido por el relato para los textos literarios, Soriau (1953) había propuesto este mismo término para caracterizar el universo construido por el filme: “todo lo que pertenece dentro de la inteligibilidad de la historia relatada, el mundo propuesto o supuesto por la ficción”. En este contexto el término “historia” tiene el sentido de serie cronológica de los acontecimientos relatados y por oposición el relato es la manera de relatarlos.

Lo que permite que un género tome delantera sobre otro es la lectura del espectador. Lo que podríamos llamar una actitud “documentalizante” [por parte del espectador] se refiere a la actitud documental y a la actitud de ficción,

la imagen hace las veces de indicio<sup>15</sup>[...] y en la medida en que, para el espectador parece haberse visto directamente afectada por la espacialidad y la temporalidad del objeto representado (Gaudreault y Jost, 1995: 40).

De esta forma, aunque *Días de otoño* narra una historia ficticia, la estación de trenes de Buenavista o las calles de la Ciudad de México pueden considerarse espacios u objetos documentales porque realmente existen o existían en el momento en que capturaron las imágenes del filme. En este caso, lo más frecuente es que se favorezca la actitud documentalizante donde se esperaría una actitud ficcionalizante.

Este fue uno de los temas desarrollados por la corriente crítica de los *Cahiers du cinéma* en los años sesenta, precisamente la época en que se filmó esta película. Esta corriente consideraba que toda gran película era un documental de su propio rodaje. La actitud documentalizante orienta al espectador a considerar el objeto mostrado como “un haber estado ahí”. En tanto que la actitud ficcionalizante lo anima a considerarse como “estando-ahí” que son todos los objetos profilmicos<sup>16</sup> mostrados ante la cámara (Gaudreault y Jost, 1995).

### **1.1 La estructura narrativa de *Días de otoño***

Abordaremos el análisis de *Días de otoño* abstrayéndola, por el momento, de su soporte textual, comenzando por su estructura narrativa en cuanto relato en el sentido genettiano del término. Posteriormente nos ocuparemos del análisis del soporte narrativo del relato, es decir, de la forma en que el cine narra esta historia en particular. En cuanto al primer objetivo, recurriremos a la propuesta de Emma Kafalenos (1999), quien usa el análisis funcional para desarrollar una teoría<sup>17</sup> que sea específica a la narrativa y, a la vez, que esté en concordancia con una forma de lectura.

---

<sup>15</sup> Según Charles S. Peirce, un indicio es un signo que remite a un objeto porque se ve realmente afectado por ese objeto [...] En la medida en que esto sucede “tiene necesariamente alguna cualidad en común con el objeto, y teniendo en cuenta las cualidades que puede poseer en común con el objeto, acaba remitiendo a ese objeto” (en Gaudreault y Jost, 1995: 39).

<sup>16</sup> Es lo que ha estado ante la cámara y ha impresionado la película, gracias a los rayos luminosos refractados en los objetos.

<sup>17</sup> La narración se considera un aparato de producción de significado gracias a los diversos tipos de narrativa de que se dispone para contar una historia. En la década de los 70 se despertó un gran interés por parte de los especialistas de las humanidades, en el estudio de las formas de recepción por parte del espectador que se han ido desarrollando sistemáticamente en áreas tan diversas como la sociología del espectador (Bourdieu 1988), los procesos de identificación y proyección (Aumont, 1985), la fenomenología del espectador de cine, la

El propósito de Kafalenos (1999: 33-38) es permanecer atenta a la pluralidad de significados para subvertir las lecturas unívocas; su interés está en la naturaleza finita de la narrativa y en el efecto en el significado de las narraciones con principio y fin. También postula procedimientos interpretativos contradictorios –resultando en secuencias de eventos y secuencias de interpretaciones que frecuentemente no se corresponden- como un medio para eludir el cierre epistemológico incluso en narrativas que no concluyen. Una variante filosófica de la narrativa se encuentra en la obra de Paul Ricoeur<sup>18</sup>, quién considera que el mito es esencialmente un fenómeno temporal y no puede ser reducido a una matriz semántica, sino que considera el orden narrativo como una forma de estructurar la experiencia humana en el tiempo y abre la posibilidad de acción significativa. Así la narrativa representa los aspectos del tiempo en la que los finales pueden considerarse ligados a los inicios para formar una continuidad diferencial:

El sentido de un final, que vincula la terminación de un proceso con su origen, de forma que dota a todo lo que sucedió en medio de una significación que sólo puede conseguirse mediante retrospectiva, se consigue por la capacidad específica humana de lo que Heidegger denominó repetición. Esta repetición es la modalidad específica de los acontecimientos en la historicidad, frente a su existencia en el tiempo. En la historicidad concebida como repetición, aprehendemos la posibilidad de la recuperación de nuestras potencialidades más básicas heredadas de nuestro pasado en la forma de destino personal y destino colectivo (Ricoeur, 1978: 36).<sup>19</sup>

Este autor afirma que toda narrativa combina dos dimensiones en diversas proporciones: una cronológica y otra no cronológica; a la primera la denomina dimensión episódica, que caracteriza el relato de los acontecimientos; la segunda es la dimensión configurativa, donde la trama construye todos significativos a partir de acontecimientos dispersos (2003: 178-179).

Por su parte Kafalenos (1999) dice que cuando la información que se tiene sobre un conjunto de eventos está incompleta, la información faltante puede estar diferida

---

intencionalidad, “el espectador salvaje” y, especialmente, la estética de la recepción (Zavala, 2000: 72). Las principales influencias en el desarrollo de la propuesta teórica de Kafalenos son el constructivismo, Vladimir Propp y R. Barthes.

<sup>18</sup> Escritor en la tradición filosófica heideggeriana, desarrolla su pensamiento como una crítica a los enfoques racionalistas como la fenomenología y el estructuralismo (Onega y Landa, 1996: 34).

<sup>19</sup> Esta cita de Ricoeur se refiere al ensayo de Frank Kermode *El sentido de un final* (2000: 15-38).

temporalmente. De este modo la interpretación de un evento conocido puede variar respecto a lo que debería ser, si la información suprimida o diferida estuviera disponible.

Cualquier representación de eventos secuenciales nos ayuda a comprender cómo procesamos la información sobre secuencias de eventos en el mundo: novelas, juegos, biografías, ballets y películas. Cuando la información está diferida o suprimida, los huecos resultantes proveen ventanas a través de las cuales observamos cómo las narrativas (ficciones o no) dan forma a las interpretaciones de los eventos que ellas representan (Kafalenos, 1999: 34).

La información faltante importa porque interpretamos eventos de momento a momento, sobre la base de la información que está disponible al perceptor en ese instante. Cuando la información de la ocurrencia de un evento es diferida o suprimida, el evento estará ausente de la secuencia cronológica construida por el receptor. Así la interpretación de un filme requiere de la actividad inferencial de quien percibe y se lleva a cabo en relación al contexto en que es percibido un determinado evento (David Bordwell 1996).

Emma Kafalenos postula el *sjuzhet* y la *fabula*<sup>20</sup> como secuencias paralelas que permiten concebir casos de información suprimida o diferida en una o en ambas secuencias, así las relaciones entre ambas iluminan los huecos; los efectos de los huecos en el *sjuzhet* permiten explorar cómo procesamos información sobre eventos secuenciales.<sup>21</sup> La autora propone que la secuencia cronológica de los eventos es construida por los lectores desde la información obtenida por la configuración de los eventos tal como se presentan en el relato.

Por lo tanto, un hueco en la *fabula* ocurre siempre que un evento es permanentemente suprimido en el *sjuzhet*, cuando esto ocurre no hay indicaciones de que un evento haya tenido lugar, en consecuencia el lector no incluirá dicho evento en la *fabula* que construye. En casos en los que un evento es diferido se forman dos tipos de huecos en el *sjuzhet*: en el lugar donde la información podría haber sido revelada si no estuviera diferida y el otro donde la

---

<sup>20</sup> Kafalenos (1999) da un giro teórico respecto a la propuesta de los formalistas rusos, para quienes el *sjuzhet* es la representación de eventos secuenciales y la *fabula* (se escribe *fabula* sin acento ya que el término es utilizado en latín por los narratólogos) es concebida como la “materia prima” del relato. Para esta autora, la *fabula* constituye la secuencia cronológica de los eventos abstraída de la representación.

<sup>21</sup> Kafalenos desarrolló estas ideas gracias a dos libros sobre los huecos en las narrativas: Shlomit Rimmon-Kenan en *El concepto de ambigüedad* (1977), define una forma específica de ambigüedad estructural disponible a la narrativa, que localiza en ciertas obras tardías de Henry James y Meir Sternberg en *Modos expositivos y orden temporal en la ficción* (1978) donde explora los efectos artísticos de la colocación del material expuesto en los *sjuzhets* y *fabulas* para explicar los efectos de textos narrativos específicos.



información es revelada posteriormente en un doble desplazamiento cronológico (Kafalenos, 1999: 37).

En tal caso, no hay un hueco en la *fabula* porque cuando el receptor llega a la conclusión del relato y ubica los eventos revelados dentro de la *fabula* cronológica, ensambla la pieza que faltaba previamente y que está disponible para ser incluida en el *sjuzhet*. El interés de Kafalenos (38)<sup>22</sup> por los efectos epistemológicos de los huecos va más allá de las narrativas literarias, hacia cualquier representación de una secuencia de eventos, incluyendo la experiencia individual del mundo, el cual es concebido por la autora como “un *sjuzhet* e interpretado mediante la creación de *fabulas*, que continúan creciendo y que reinterpretemos a través de la duración de la conciencia” (38). Esto confirma la naturaleza alegórica de la narrativa en virtud de la cual se le otorga el estatuto de herramienta epistemológica, al constituirse como un sistema de producción de significado.

Por otra parte, encontramos que Hayden White (1992) considera pertinente aplicar el concepto de género literario a la historiografía por ser uno de los sistemas de producción de significado:

Siempre se tiende a estructurar la realidad en los términos de la narrativa, es decir, como manifestación de estructuras y procesos de acontecimientos más comúnmente encontrados en ciertos tipos de discursos imaginativos, es decir, ficciones como la épica, los cuentos populares, el mito, el romance, la tragedia, la comedia y la farsa (White Hayden, 1992: 42).

Esta concepción, más abierta que la de la narratología clásica, es la que nos permite probar el modelo de análisis propuesto por Kafalenos para la narrativa literaria a la narrativa cinematográfica.

La idea de Kafalenos proviene de una perspectiva constructivista desde la cual se privilegia el papel del receptor en la ‘construcción’ del significado de una narración. Dado que ella desarrolla su teoría para la narrativa literaria, el término que emplea para designar al

---

<sup>22</sup> En este canal se encuentran teóricos e investigadores de diversas disciplinas humanísticas, sobre todo aquellos, cuyo material de trabajo son los textos escritos, tal es el caso de la historiografía que con Hayden White encuentra puntos de intersección con la teoría estética de Hans Robert Jauss, principalmente en lo referente a la función social de la obra, ya sea artística o histórica, como configuradora de normas en su dimensión axiológica y cognoscitiva.

destinatario del texto literario o de cualquier narrativa es el del perceptor o receptor. Sin embargo, debido a la pertinencia que tiene su teoría para el análisis del cine, en tanto soporte del relato, en adelante llamaremos a esta instancia el espectador, ya que nuestro objeto de estudio es un relato cinematográfico que presenta la característica de la ambigüedad estructural.

## 1.2 Análisis funcional y estructura general del relato

La trama de *Días de otoño* se percibe algo confusa en la fase inicial de la narración, sin embargo, ese aire de “confusión” podría ser parte del efecto que se busca lograr debido a los huecos resultantes propiciados por la información faltante —diferida o suprimida— en la representación de los eventos secuenciales de la narración fílmica, aspecto que abordaremos en una primera aproximación analítica.

La narrativa es definida por Kafalenos (1999: 36) como “una representación de eventos secuenciales”. A su vez, la representación es un proceso en el que “los eventos son presentados uno tras otro”, por lo que los espectadores del filme que nos ocupa pueden reconstruir una secuencia paralela a la representación o *sjuzhet*, término que la autora toma en préstamo de los formalistas rusos para referirse a la representación de los acontecimientos como un proceso en que estos son revelados sucesivamente sin seguir necesariamente una secuencia cronológica. A diferencia de los formalistas, quienes concebían la *fabula* como la materia prima (serie de eventos), Kafalenos la considera como una reconstrucción del orden cronológico de los eventos, hecha por el receptor a partir de la representación percibida en el *sjuzhet*.

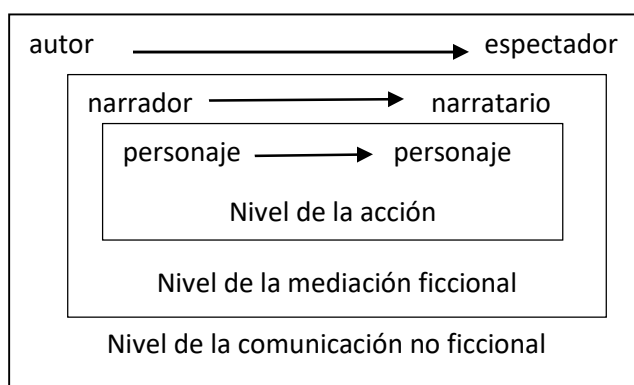
La configuración estructural de la narrativa ficcional generalmente presenta anacronías<sup>23</sup> que generan huecos de información que deben ser llenados por el espectador durante o al final del acto de ver el filme. Kafalenos adopta el término ‘función’ de Propp, la cual es definida de acuerdo a sus consecuencias, por lo tanto, definir un evento de acuerdo a sus consecuencias es interpretarlo retrospectivamente en relación con otros eventos en la

---

<sup>23</sup> G. Genette (1972: 91) llama anacronías a las diferentes formas de discordancia entre el orden de la historia (secuencia de eventos que involucran personajes) y el orden del relato (forma discursiva, estructura o configuración de los eventos narrados).

configuración. La autora define función como un evento interpretado, ampliando el campo para incluir a quien interpreta eventos como funciones, los receptores, quienes interpretan eventos en un mundo narrado, personajes que interpretan eventos en sus propios mundos u otros mundos narrados y gente que interpreta eventos en nuestro mundo (40).

Con estas afirmaciones Kafalenos alude a los distintos niveles de la comunicación narrativa, útiles para explicar la relación entre las acciones narradas y el acto del relato. Tal como se puede observar en el esquema 1.1 Manfred Jahn (2005: 20), muestra cómo la comunicación narrativa se da en niveles. El nivel de la comunicación ficcional se llama así porque tanto narrador como narratario son instancias abstractas. El consecuencia el narrador nunca debe confundirse con el autor (ser de carne y hueso) porque pertenecen a niveles diferentes. El nivel de la comunicación no ficcional es el nivel real de comunicación entre autor y lector o el espectador siendo un nivel que se encuentra fuera del mundo narrado.



Esquema 1.1

Kafalenos parte de la concepción de que la forma narrativa trasciende el mundo ficcional de la literatura para constituirse como un mecanismo cognitivo que funciona para estructurar nuestra propia experiencia del mundo, tal es el caso del relato histórico. La autora menciona que para Hayden White<sup>24</sup> el mismo evento puede tener distintas funciones en

<sup>24</sup> Retoma a la narrativa como un modelo de representación de la realidad sin olvidar el carácter estético inherente al propio relato, ya que el código narrativo se extrae más del ámbito realizativo de la poesis que del de la noesis: “las teorías actuales del discurso disuelven la tradicional distinción entre discursos reales y ficcionales sobre la base de la presunción de una diferencia ontológica entre sus respectivos referentes reales o imaginarios, subrayando su común condición de aparatos semiológicos que producen significados mediante la

relatos históricos diferentes. Un acontecimiento como “la muerte del rey” puede ser un principio, un final o transicional en tres historias distintas. Para Kafalenos el lugar del corte da forma a las interpretaciones para determinar qué eventos serán incluidos en la configuración en relación con la cual es interpretada “la muerte del rey” (40).

En Hayden White (1992: 30) esta forma de concebir el discurso narrativo explica tanto su carácter universal como el interés de los grupos sociales dominantes por controlar el contenido de los mitos válidos de una determinada formación cultural; así como también validar la creencia de que la propia realidad social puede vivirse y comprenderse como relato. Los mitos y las ideologías se basan en relatos que se adecuan a una determinada representación de la realidad cuyo significado pretenden revelar. Procederemos al análisis de la estructura narrativa de *Días de otoño*. Para tal fin nos serviremos del modelo de análisis funcional propuesto por Kafalenos (1999: 41), lo que nos permitirá establecer el modo de entramado y, en consecuencia, algunas de las estrategias narrativas empleadas para crear la ambigüedad estructural que produce dos lecturas diametralmente opuestas. El esquema de Kafalenos es como sigue:

- Equilibrio inicial [no es una función]
- A o a evento disruptivo (o reevaluación de una situación)
- B se requiere que alguien alivie A (o a)
- C decisión de actante-C para intentar aliviar A (o a)
- C' acto inicial de actante-C para aliviar A (o a)
- D actante-C es probado
- E actante-C responde a la prueba
- F actante-C adquiere empoderamiento
- G actante- C llega al tiempo o lugar para H
- H primera acción de actante-C para aliviar A (o a)
- I (o I<sub>neg</sub>) éxito (o fracaso) de H
- K equilibrio

El modelo de análisis funcional que propone Kafalenos (1999), donde adopta el patrón de la narrativa como un movimiento desde un equilibrio a través de un período de desbalance hacia un equilibrio similar pero nunca idéntico al primero (Todorov, 1968)<sup>25</sup>. De

---

sustitución sistemática de contenidos conceptuales por las entidades extradiscursivas que les sirven de referente” (White Hayden, 1992: 12).

<sup>25</sup> Este patrón cíclico no es una regla que gobierna la forma de una historia sino una abstracción.

las 31 funciones que Propp estableció para el cuento folclórico ruso, ella selecciona once funciones recurrentes en narrativas de varios periodos y géneros. Dichas funciones nombran etapas en el segmento del ciclo que se extiende desde el desbalance al nuevo equilibrio (41). Las seis funciones del margen izquierdo delimitan etapas de un ciclo completo: el movimiento de un equilibrio inicial a una disrupción y de ahí a un nuevo equilibrio, a través de las cuatro funciones primarias del C-actante (C, C', H, I) hacia un nuevo equilibrio (función K). Las funciones de la segunda columna de izquierda a derecha son prescindibles, pero las de la primera columna no pueden ser omitidas sin fragmentar el ciclo:

El conjunto ordenado de funciones es un sistema semiótico de conceptos y términos interdependientes que permiten hacer interpretaciones de los acontecimientos en relación a la configuración específica en que son percibidos (Kafalenos, 1999: 41).

Habiendo establecido los conceptos básicos, a continuación procederemos a la segmentación de la película en secuencias que completen un ciclo narrativo para ubicar los acontecimientos de la diégesis dentro de las once funciones como eventos interpretados, tal como lo propone la autora y posteriormente obtener, la esquematización tanto de la *fabula* como del *sjuzhet* para identificar los huecos que generan la ambigüedad configuracional de este filme.

La autora deja abierta la posibilidad de que las funciones se organicen de acuerdo con la perspectiva de alguno de los personajes. En el caso que analizamos, el actante C es Luisa, la protagonista, en cuya figura recae todo el peso del relato que trata sobre un período de tiempo relativamente corto en la vida del personaje y al que ella misma se refiere como “esos días de otoño”. De esta manera el título de la película hace referencia al tiempo de la historia, haciéndose patente como una categoría sintáctica del relato, es decir, como un elemento que estructura la historia dentro del discurso del C-actante.

Equilibrio inicial (no es función): Luisa vive en provincia con su tía.

- |    |  |
|----|--|
| A  | Muere la tía de Luisa.   |
| B  | Luisa no puede quedarse sola en el pueblo.                                   |
| C  | Luisa decide viajar a la ciudad.   |
| C' | Luisa consigue trabajo en la pastelería de Albino.                           |
| D  | Luisa es acosada por Rita sobre su vida privada.                             |
| E  | Luisa construye un simulacro: “boda, embarazo, viudez”.                      |
| F  | Luisa se vuelve una narradora confiable para sus colegas y Albino se enamora |

		de ella.
	G	∅
H		Luisa renuncia a su ficción al comprender que ya no puede sostener el simulacro.
I		Ambigüedad.
K		Ambigüedad.

Tabla 1.1 Estructura general del mundo narrado en *Días de otoño* (1962)

La Tabla 1.1 presenta el esquema funcional de la estructura narrativa de *Días de otoño*, donde los eventos presentes en la diégesis se han interpretado de acuerdo con las funciones propuestas por Kafalenos (1999), por lo que una sola función puede incluir uno o más eventos. Este mapeo nos permite localizar el lugar donde se generan los huecos que originan la ambigüedad estructural para después observar el uso de las estrategias narrativas.

Hemos seguido el modelo de Kafalenos al segmentar la película en ciclos narrativos que van de un evento disruptivo a un nuevo equilibrio, nombrando cada ciclo de acuerdo a la función que cumple dentro de la estructura general del relato. Cada segmento del *sjzuhet* deberá contener, al menos, las funciones imprescindibles que conforman un ciclo narrativo completo. A su vez, cada ciclo está considerado como un microrrelato donde están contenidas, al menos, las funciones indispensables.

Procederemos al análisis funcional propuesto mediante la selección de secuencias relevantes que constituyen puntos críticos para el desarrollo de la trama. A continuación probaremos el modelo propuesto por Kafalenos mediante la elaboración de tablas que contengan las funciones dentro de las que se interpretarán los acontecimientos que hacen avanzar la narración para establecer la configuración estructural de *Días de otoño*. Las secuencias son las siguientes:

- 1) La metadiégesis 1, donde Luisa (C-actante) narra la historia de su primer encuentro con Carlos. Esta secuencia se constituye como una narración encajonada dentro de la diégesis principal, siendo fundamental para comprender el desarrollo posterior del relato y su configuración estructural.
- 2) La secuencia de la “boda” es una secuencia autónoma dentro de la diégesis principal. También corresponde a la función D en el esquema de Kafalenos, y constituye el

nudo narrativo de la historia que desencadena el conflicto que se resolverá en la segunda parte del filme.

Según el esquema general de la diégesis, el evento disruptivo que implica un cambio de estado de cosas es ‘la muerte de la tía de Luisa’. Este evento deja a la protagonista sola en el mundo por lo que se requiere la ayuda de alguien para aliviar la situación de desamparo total en que se encuentra la joven. Así que después de la muerte de su tía Luisa decide viajar a la ciudad para abrirse camino en la vida. Este evento corresponde a la función C dentro de la propuesta de Kafalenos y es el evento con que da inicio el relato fílmico.

La función C’ consigna el acto inicial de la protagonista para tratar de aliviar la situación de carencia en que se encuentra, esto es, Luisa obtiene un empleo en la pastelería de un viejo conocido de su tía. Llega en taxi a una zona comercial donde se encuentra la pastelería “El Globo”. Entra al local y se dirige a Rita, trabajadora atareada que al ver el aspecto humilde de la recién llegada, le da unas monedas; esta replica y la empleada pide al mozo que la saque. Ofendida, Luisa arrebató su maleta al mozo e insiste en ver a “don Albino”, al tiempo que le devuelve las monedas a Rita. Otra empleada le señala donde está el jefe. Entonces Luisa entrega una carta al dueño del negocio. La misiva es de su tía María Covarrubias.

Albino intenta acordarse de la tía, pregunta por ella, y Luisa le cuenta que murió tres meses antes. Albino le pregunta extrañado cómo es que le escribe y la muchacha le aclara que su tía “sabía que iba a morir y me encargó que viniera a buscarlo”. Mientras Albino lee la carta de la tía, Luisa se inclina fascinada para mirar las figuras decorativas de azúcar. Luisa dice a Albino que en su juventud su tía fue novia del padre de él en su pueblo natal, San José.

En la carta la tía pide a Albino que contrate a Luisa, pues tiene conocimientos de repostería; a lo que Albino replica que en su negocio no se “hacen cocadas y esas cosas, que tú sabes” pero Luisa se declara competente para el trabajo. Hasta aquí nos enteramos vagamente de algunos datos sobre el pasado de Luisa que no se muestran en el relato ya que este inicia en un punto del tiempo donde estos eventos ya ocurrieron. Como es el caso de los acontecimientos correspondientes a las funciones A y B.

Esta información está disponible para el espectador, gracias a los datos proporcionados por la protagonista y por la carta de su tía dirigida Albino, de cuyo contenido nos enteramos a través del viudo. Así, las dos primeras funciones se constituyen como información diferida de eventos que no se muestran en el mundo narrado que sólo está disponible al espectador mediante la información dada por los personajes principales. Por medio de los diálogos se presentan entre ellos y dan información mínima sobre sus antecedentes a los espectadores del filme.

Albino, no muy convencido, le indica a Rita que lleve a Luisa a la cocina para ver si puede decorar un pastel. Rita le da un delantal. Mario, el mozo que guarda la maleta de Luisa, le entrega a Albino un pañuelo lleno de billetes, de este modo el personaje nos informa que son los ahorros de la tía, ya que ella “lo menciona en su carta”. La joven obtiene el empleo tras ser puesta a prueba. Ante un pastel decorado por ella, Albino y las empleadas quedan sorprendidos por el dominio que muestra en el oficio que su tía le enseñó, según lo informa la propia Luisa a los demás personajes y a los espectadores. Así Luisa comienza su nueva vida en la ciudad.

En este punto hay una elipsis narrativa para indicar el transcurso de un año, lo cual permite la omisión de acontecimientos fundamentales para la trama, pero que muestra a Luisa intentando adaptarse a su nueva vida pero debido a su carácter introvertido y huraño no habla con sus vecinas, quienes la miran con recelo. En la pastelería regala pan a los niños que a lo largo del año van en aumento. En vísperas de la Navidad. Luisa decora los pasteles mientras fantasea con las figuras decorativas. Por las empleadas de la pastelería nos enteramos que Albino es viudo, este ofrece a una clienta llevarla a su casa pero ante la mirada burlona de Rita, desiste y hace que le pidan un taxi.

En los vestidores de la pastelería, las empleadas comentan sus percepciones sobre Albino: “busca esposa como si buscara una vaca”; le gustan “las muchachas serias” y “nunca se ha fijado en ninguna empleada”. Hacen planes para ir al cine e invitan a Luisa pero ella no acepta, a lo que Rita responde tocando la frente de Luisa: “tú tienes tu cine aquí adentro”.<sup>26</sup> Luisa sube las escaleras de la vecindad donde vive sin detenerse a participar en la posada que celebran en el patio. Mientras los niños rompen la piñata, ella se encierra en su cuarto, pone

---

<sup>26</sup> Referencia metaficcional al cine como vehículo de la ficción.



la tetera en el fuego y se sienta frente al espejo. Se da cuenta de que unas vecinas la miran por la ventana; se levanta a correr la cortina y apaga la luz.

En la pastelería es cariñosa y atenta con los hijos pequeños de Albino, juega con ellos y rompe una piñata sin querer ante la mirada divertida del viudo. Él la invita a la posada que le hará a los niños pero Luisa se niega arguyendo compromisos con sus vecinas. En este punto del relato detectamos la primera mentira<sup>27</sup> de Luisa ya que, mediante la mostración, se nos ha informado que ella no socializa con sus vecinos; más tarde, sola en su cuarto, abraza una muñeca. Al día siguiente Albino le da unos dulces, regalo de sus hijos, le dice. A cambio ella le enseña una piñata para remplazar la que rompió accidentalmente.

La función D corresponde a la prueba que debe enfrentar Luisa ante el desprecio y ninguneo de Rita, quien en este punto del relato cumple la función de antagonista. Mientras toman un receso en el comedor, Rita invita a Luisa a una posada, pero ésta se niega. Rita le dice que necesita un hombre con quien divertirse ya que considera que, si se está “guardando” para casarse “no será fácil”, al ser Luisa “un poquito retraída, se le nota el rancho”; le explica que las muchachas no deben ser “remolonas” sino “dispuestas”.

La Función E contiene todo el proceso de construcción del simulacro que Luisa lleva a cabo para protegerse del abuso del que ha sido víctima a lo largo del relato. Vista como un proceso de evolución gradual del personaje hacia la pérdida del contacto con la realidad diegética que le rodea. Por eso sus actos son interpretados como una respuesta particular a las situaciones adversas que vive, y que consiste en la suplantación de sí misma. Los eventos que se agrupan en esta función van desde que Luisa anuncia su boda, narra su encuentro e idilio con Carlos, “la boda” hasta “el embarazo” y la “viudez”.

Luisa, ofendida por las palabras de Rita, se niega a salir con ella para conocer hombres y le asegura tener un novio con quien se casará muy pronto, en un plazo de quince días. Ante la risa incrédula y burlona de Rita, se mantiene seria, afirmando que no había dicho nada porque todas se burlan de ella. Rita emocionada llama a Alicia y a otra compañera para darles la noticia. Todas quieren saber cómo ocurrió tal. Las empleadas se emocionan con la noticia y le insisten para que proporcione información detallada del evento. La secuencia está

---

<sup>27</sup> Mentira a la que no le damos mayor relevancia en la medida en que esta acción se interpreta como un pretexto para justificar su rechazo a la invitación de Albino.

estructurada en términos de causalidad de los eventos que vendrán después, constituyéndose como la prueba que debe enfrentar Luisa para integrarse al medio hostil que la rodea.

Ante la presión de sus colegas, principalmente de Rita, por conocer los detalles de su imprevisto noviazgo, Luisa relata nerviosa el primer encuentro con su prometido: “Se llama Carlos”, comienza. En este punto se hace una analepsis<sup>28</sup> que nos lleva a ambos, personajes y espectadores al momento y lugar donde se supone ocurrió tal evento. Gracias a la narración de Luisa nos enteramos que, junto con el año elidido, también fue omitido este evento. Lo que habilita al receptor para colocar tal evento en el lugar que le corresponde dentro de la secuencia cronológica o *fabula*

La metadiégesis es un relato encajonado dentro de la diégesis principal que se constituye como un relato autónomo dentro de la serie de eventos interpretados dentro de la función E, como respuesta al acoso del medio que la rodea y oprime. Así, Luisa se instituye como una narradora confiable quien, para una enfrentar situaciones adversas, pone en marcha toda una estrategia de sobrevivencia, refugiándose en un mundo ficcional. La protagonista se convierte en narradora confiable para los personajes diégeticos, no así para los espectadores, quienes en este punto del relato todavía no estamos seguros de que tan cierto es lo que ella relata.

En esta metadiégesis se introduce un nuevo personaje, cuyo nombre será pronunciado por la protagonista al comenzar su relato: “Se llama Carlos”, enunciado que abre el nuevo nivel diegético, enclavando el tiempo y lugar de su peripecia. Camino a su trabajo, y tras caérsele una zapatilla del autobús, Luisa destaca el momento en que un conductor frena en medio del asfalto para recuperar el calzado y cierra su relato con la expresión “¿Les dije que se llama Carlos?”

Equilibrio inicial: Luisa aborda el autobús para ir a trabajar como todas las mañanas.

- A Luisa pierde una zapatilla mientras viaja en autobús.
- B Se requiere que alguien la ayude a recuperar su zapatilla.
- C Luisa pide al chofer del camión que se detenga.
- C' Luisa se baja del autobús.
- D Luisa corre hacia su zapatilla
- E Luisa enfrenta el tráfico de la ciudad.

---

<sup>28</sup> Estrategia narrativa para evocar acontecimientos pasados dentro o fuera de la diégesis que en el soporte narrativo del cine se conoce como *flashback*.

F	Ø
G	Luisa se encuentra con Carlos en medio del tráfico.
H	Luisa trata de recuperar su zapatilla.
I	Luisa recupera su zapatilla gracias a Carlos.
K	Luisa inicia su idilio con Carlos.

Tabla 1.2 Función E. C-actante responde a la prueba [Metadiégesis 1]

Al concluir el relato del primer encuentro con su novio, hay un regreso al presente donde la heroína explica que desde entonces se frecuentan. En ese punto del relato Luisa ya ha logrado captar la atención de su auditorio. Ella continúa con la narración de su idilio amoroso por medio de otra analepsis, que genera el segundo hueco, interrumpiéndose cuando Albino entra y las amonesta por escoger la hora en que hay más trabajo para “chismorrear”. Rita informa a su patrón que Luisa se va a casar en 15 días y se va corriendo, el hombre se muestra contrariado, le pregunta a Luisa si es verdad, ella lo corrobora y él se aleja desilusionado. Sin embargo Luisa logra público cautivo que se identifica con sus “historias”, principalmente Rita, quien enseguida se ofrece a ayudarla con los preparativos de la boda. Hasta aquí la secuencia de la zapatilla.

En la siguiente tabla observamos las funciones correspondientes a la secuencia de la boda fallida:

Equilibrio inicial: Luisa se prepara para su boda

A	Carlos no llega por Luisa para llevarla a la iglesia.
B	Ø
C	Luisa decide ir a la iglesia a buscar a Carlos.
C'	Luisa pide ayuda al sacerdote.
D	Luisa es interrogada por el cura.
E	Luisa responde a las preguntas del sacerdote.
F	Luisa obtiene la información para localizar a Carlos.
G	Luisa se entera que Carlos está casado.
H	Luisa tiene que reconocer que Carlos la engañó y la estafó.
I(neg)	Luisa humillada regresa a la vecindad y se encierra en su cuarto
K	Luisa se tranquiliza después de llorar todo el día.

Tabla 1.3 Función E. C-actante responde a la prueba “La boda”

La mañana de la boda, antes de entrar a trabajar, la muchachas arreglan el vestido de novia de Luisa, quién afirma que el patrón de Carlos pasará a las nueve para llevarla a la

iglesia donde la boda está programada a las 9:30 AM. Justo una hora antes<sup>29</sup> sus compañeras se despiden de ella, quien se queda mirándose al espejo, fascinada con su vestido de novia. Una vez más las vecinas la miran con burla por la ventana. Luisa corre la cortina y mira con impaciencia el reloj: son las nueve en punto. Después el mismo reloj marca las 9:20 y luego 9:35. La novia piensa que es un malentendido y sale del cuarto.

Luisa atraviesa la vecindad bajo la mirada curiosa de los vecinos y toma un taxi, aunque la iglesia está a pocas cuerdas. En el atrio de la iglesia, saluda a unas personas que la miran confundidos. El interior del templo está vacío. Ella pregunta a unas ancianas por Carlos, en ese instante llegan otras personas a la ceremonia de un bautizo.

La joven entra detrás de la comitiva y se acerca al sacerdote, le pregunta por los Martínez Gil, patronos de Carlos, pero el sacerdote, luego de verificar, le informa que no hay ninguna boda registrada para ese día. Esta información no es sorprendente para el receptor, ya que a esas alturas de la película Luisa ya no es una fuente de información fidedigna<sup>30</sup>, sin embargo ella no lo acepta e insiste con el cura. Mientras este oficia el bautizo, ella sale a asomarse al atrio para ver si llega pero nada: está vacío.

Temerosa de que Carlos haya sufrido un accidente, acepta que el sacerdote busque el número telefónico “de los Martínez Gil de las Lomas de Chapultepec” en el directorio. Luego de marcar pasa el auricular a Luisa y le contesta una trabajadora doméstica quién resulta ser la esposa de Carlos. Impactada, cuelga sin escuchar a la mujer que le pregunta si Carlos “no le habrá sacado algún dinero”. Sin explicar nada al sacerdote, la novia plantada sale corriendo de la iglesia ante la mirada burlona y curiosa de los transeúntes.

Luisa atraviesa el periférico por un puente peatonal, corre vestida de blanco, el ramo se le cae y los automóviles lo aplastan. Llegando a la vecindad unos niños burlones la acosan, al igual que los adultos que la miran pasar y murmuran. Se encierra en su habitación y se planta ante el espejo. Toma una fotografía de Carlos y pregunta “¿Por qué?”. Impotente, hace girar la luna del tocador sostenida por dos pilares que, al oscilar, la bañan de reflejos mientras

---

<sup>29</sup> Esta información es presentada sólo al espectador mediante tomas de la cámara al reloj de la habitación de la joven.

<sup>30</sup> Más adelante de esta investigación (2.2 y 2.5 *supra*) analizaremos cómo se da este proceso que nos lleva a la problematización de la fiabilidad de las fuentes de información y sus facultades enunciativas.

se desploma llorando entre los regalos de boda esparcidos sobre la cama. Es de noche cuando Luisa, aún con el traje puesto, despierta y mientras bebe agua escucha a las vecinas que murmuran desde afuera que fue desvirgada y por eso la plantaron (“yo desconfío de esas moscas muertas que no hablan con nadie”); molesta, cierra la ventila de la ventana.

La siguiente secuencia de eventos corresponde a la función F, derivada de la decisión de Luisa de vivir una doble vida mediante la construcción de un simulacro. Con esta función se inicia una etapa de empoderamiento que está basada en su capacidad para contar historias y vivirlas como si fueran reales. Al día siguiente de ser plantada en la iglesia, la protagonista renta un cuarto de azotea en un edificio de despachos y bodegas; sin nadie que la moleste, sola de nuevo, Luisa se refugia en la lectura y trata de consolarse.

Como para los demás ella está de luna de miel, se aburre y extraña su trabajo. Un día toma un taxi rumbo a la pastelería pero al llegar se arrepiente y hace regresar al vehículo. En su nueva vivienda, mientras acomoda la ropa, se encuentra con el vestido de novia; decide ir a un estudio fotográfico donde explica que se acaba de casar cinco días atrás pero que a su esposo no le gustan las fotos. Manifiesta al fotógrafo su deseo de conservar el recuerdo de su boda y le pide que haga un montaje con la foto que conserva de Carlos. Este se niega al principio argumentando que esas cosas se prestan para cometer delitos pero acepta cuando ella se muestra cándida y dispuesta a pagar bien por dicho trabajo.

Pasados los quince días de su “luna de miel”, Luisa vuelve al trabajo. Albino la recibe con frialdad, la llama “señora”, sus compañeras la saludan efusivamente al tiempo que quieren saberlo “todo” sobre “la luna de miel” en Veracruz y Luisa les enseña el fotomontaje, prueba del enlace matrimonial; Albino mira la imagen con desgano. En los vestidores sus compañeras le preguntan sobre su “noche de bodas” y Luisa no sabe qué decir, ello nos hace inferir que la muchacha es virgen aún y que Carlos le prometió matrimonio sólo para quitarle los ahorros de su tía. La apenada Luisa es salvada por Rita quién les dice a sus colegas: “la que quiera aprender que vaya a la escuela”. Tomando el consejo de Rita para sí, la joven observa en los aparadores de una librería el título *El matrimonio perfecto* de Th-H De Velde (*sic*). Durante la noche lee el libro con curiosidad y sonrojo.

Al siguiente día una máquina bate crema en la pastelería mientras Luisa relata su vida de casada a Rita entre risas y gestos corporales grandilocuentes. El ruido de la batidora no

deja escuchar la narración de la Luisa ni a los personajes dentro de la diégesis ni a los espectadores, a diferencia de los últimos, las muchachas reclaman la información pero Luisa, con el apoyo de Rita, se niega a contarles a las otras poniendo como pretexto la educación conservadora que le dio su tía.

Rita, por su parte, reconoce asombrada que su amiga sabe mucho de sexo. En este proceso Luisa adquiere mayor empoderamiento al revelarse como una narradora confiable para los personajes de la diégesis, al tiempo que el relato cinematográfico nos muestra los procesos de creación, desarrollo y recepción de la ficción, sin hacerlos explícitos o demasiado obvios al espectador.

La función F indica el proceso de empoderamiento de Luisa: cada vez que inventa una nueva situación, ella obtiene más atención, respeto y cariño por parte de quienes la rodean. Rita, que antes la despreciaba, ahora es su mejor amiga; teniéndola de su lado, Luisa ya no tiene que preocuparse por el acoso de las demás. Durante la hora de comida la protagonista se levanta del comedor para tomar un poco de queso, al sentir náusea corre al baño. Rita la sigue y junto con las demás sugieren un embarazo. Luisa se emociona y comienza a imaginar a su “hijo”. Albino interrumpe sus pensamientos, dice que Rita le ha contado sobre su estado y la manda a la clínica del IMSS para que la examinen, Luisa intenta negarse pero no le deja opción. Albino pide a Rita que la acompañe a la consulta con el médico.

Al día siguiente Rita apresura a Luisa, quien pone de pretexto el olvido de la tarjeta del Seguro Social. Para Rita no hay pretexto que valga y ella misma la acompaña a su casa para recogerla. Una vez ahí, Rita observa con recelo la pobreza en que vive Luisa. Cuando están a punto de entrar al hospital de Ginecobstetricia del IMSS, Luisa se resiste a tirones, dice que le da vergüenza pero Rita la arrastra prácticamente.

Piden una ficha, son conducidas al consultorio, la enfermera hace que Rita espere afuera. Para fortuna de Luisa, el médico es una mujer que se alista para hacer un reconocimiento general, ante la mirada asustada de la paciente, la doctora le solicita que se descubra el vientre, Luisa se queda petrificada pero logra explicar que no está embarazada y le cuenta una de sus historias a la doctora para justificar su presencia. Mientras, en la sala de

espera, Rita es cuestionada por otra mujer por el hecho de no tener hijos, a lo que ella responde que no los tiene porque no es casada.

Al salir de la consulta Luisa confirma su “embarazo” a Rita. Antes de dejar del hospital visitan los cuneros. De regreso en la pastelería las muchachas le dan regalos por el bebé. Ella los recibe emocionada, por fin se siente querida y respetada. De nuevo, en la soledad de su cuarto de azotea, Luisa juega con unos zapatitos y le dice a su muñeca: “vas a tener un hermanito [...] porque tú y yo estamos muy solitas y así cuando sea grande nos cuida”. Frente al espejo se prueba un cojín para abultar su vientre. La visita de Luisa a la clínica se constituye también como una secuencia narrativa autónoma.

En la pastelería, Albino se escandaliza cuando la ve levantar una caja de huevo; cuando regresa a casa, ella se despoja del cojín y llora, luego se pone a tejer porque “espera” a su bebé en otoño. Con la almohadilla cada vez más abultada, la joven disfruta su embarazo imaginario y compra un moisés. Una noche Albino la lleva a su casa, la cuestiona sobre el dinero que le heredó su tía, ella asegura que lo tiene guardado y le comenta que nadie ha sido tan bueno con ella como él. Ante tal afirmación, Albino comienza a sospechar que el marido de Luisa es un desobligado y hace que vaya con Rita a apartar un cuarto en el sanatorio de maternidad.

noten la pastelería rechaza el ofrecimiento de Albino argumentando que no necesita el sanatorio, a cambio pide permiso de ausentarse pues su marido quiere que el niño nazca en Monterrey, donde viven “sus suegros”. Él acepta, le garantiza su sueldo y, junto con su hijo mayor, despide a Luisa en el autobús rumbo a Nuevo León.

Una mañana llega un telegrama a la pastelería. Mientras las empleadas ingresan Albino da la noticia: “fue niño”. De regreso al trabajo, Luisa regala a todos tarjetas de participación del nacimiento de su “hijo” y asegura que se parece por completo a ella y que “no sacó nada de Carlos”. Todas piden conocer al bebé, pero Luisa dice que sus abuelos no lo sueltan ni un minuto. Rita le pregunta sobre el parto y Luisa responde que no le dolió porque la durmieron.

En la calle, Luisa se detiene frente a un dibujante y le solicita un retrato de su “hijo”. Orgullosa, lo cuelga y acto seguido agita una sonaja frente a una cuna vacía. Un domingo,

mientras prepara el biberón para el bebé imaginario, escucha las voces de sus compañeras que han llegado de sorpresa. Luisa apaga una lámpara y se oculta cerca de la ventana desde donde escucha a sus colegas decir que nunca han conocido a Carlos, que consideran que debe de tratarla muy mal pues ni siquiera le ha comprado muebles nuevos desde la boda.

Cuando se van, Luisa rompe el fotomontaje del matrimonio y se revela a interpretar el papel de esposa maltratada: “¿Y yo por qué tengo que seguir viviendo contigo? Mal hombre, desgraciado”. Más adelante, desde una cabina telefónica, Luisa pide a Albino, entre lágrimas, permiso para salir de inmediato pues Carlos tuvo un accidente. Tras colgar, Luisa sale de la cabina con una gran sonrisa mientras se enjuga las lágrimas. Días después todos en la pastelería reciben con tristeza a Luisa vestida de luto y le dan el pésame. Luisa hace una “puesta en escena” en su departamento para no levantar sospechas, ya que Rita sigue insistiendo en conocer al “hijo”. En su cuarto de azotea. Luisa lava la ropita del niño mientras mira el dibujo de su hijo y el plato de papilla sobre una silla de bebé.

Rita llega con intención de conocer al niño, pero Luisa le dice que su abuela se lo llevó a Monterrey. Un poco decepcionada Rita le confiesa que un hombre, al que no ama, le ha ofrecido matrimonio y, aunque es un hombre de edad madura y no es guapo, ha considerado la propuesta tan sólo por ver a Luisa tan feliz siendo madre, y le pide un consejo: Luisa dice que un hijo es una bendición que “lo vale todo”. Ante tal afirmación, Rita decide casarse para tener una familia.

La función G es una de las que están marcadas por Kafalenos como prescindibles, así que no hay un evento o serie de eventos que correspondan a esta función en la estructura narrativa de *Días de otoño* (véase tabla 1.1). Así que pasaremos a la siguiente función que es una de las imprescindibles en la configuración de un ciclo narrativo completo. Esta función corresponde a la acción principal del C-actante para aliviar la carencia que la ha llevado a la pérdida del equilibrio emocional y mental. A continuación veremos cómo se desarrolla este proceso.

En uno de sus paseos dominicales a Chapultepec, Luisa está sentada en una banca y ve pasar frente a ella a una mujer que lleva a un niño de la mano; se imagina a sí misma con su hijo mientras camina por el zoológico. De lejos, Albino quien viaja en el trenecito de Chapultepec con sus hijos, la observa mientras camina sola sin que ella lo note. Al día



siguiente, mientras acomodan unas charolas de pan, Luisa cuenta a Rita su paseo dominical con su hijo en Chapultepec, lo que propicia la mirada extrañada de Albino. Luisa, lo percibe pero continúa con su relato diciendo que compró dos globos y una paleta y que el pequeño estaba fascinado “con los changuitos”.

Albino se da cuenta de que está mintiendo. Luisa lo nota pero continúa su relato. Albino decide aclarar la situación y pide a Luisa que lo acompañe a recibir un pedido a la aduana. Las empleadas los miran partir y Rita supone que algo importante sucederá. El hombre detiene el auto en Chapultepec y le comenta a Luisa que la vio el día anterior. Ella se turba al verse descubierta en una de sus ensoñaciones y baja del auto. Albino interpreta el evento del que ha sido testigo asumiendo que “le han quitado al niño”, y le pide que no se aísle y que confíe en él.

Pero Luisa no dice la verdad e intenta evadirlo diciendo: “Ay, don Albino, no sé por qué me dice estas cosas”. Él responde con una propuesta de matrimonio. Ella interpreta la propuesta como una necesidad del empresario por ser viudo con hijos pequeños. Entonces él le declara su amor. Luisa no sabe qué hacer y prefiere huir del hombre, no sin antes prometer darle una respuesta después. En este punto se genera un hueco en el relato ya que nunca llegamos a saber la respuesta de la joven. Luisa, al decidir no dar una respuesta en el momento en que ésta es requerida, la información se suprime permanentemente, tanto para el personaje como para el espectador<sup>31</sup>.

La función H integra todas las experiencias vividas por Luisa hasta ese momento, ya que, al ser descubierta por Albino, el simulacro de su doble vida resulta insostenible: obligada por las circunstancias, tiene que renunciar a sus *Días de otoño*. En la última secuencia, que va del 1:32 a 1:36, la protagonista ya no tiene a qué recurrir. La manera en que se resolverá la situación planteada por el relato depende sólo de ella. De noche, Luisa reúne las cosas que compró para su niño y las coloca dentro del moisés, sale del cuarto de azotea y toma la ropita que ha colgado en el tendedero. Camina por la ciudad y se detiene a las puertas de una casa de cuna, deja el moisés en el piso y toca la campanilla.

---

<sup>31</sup> Este es el primer hueco visible en el análisis funcional, debido a que se genera tanto en la *fabula* como en el *sjuzhet* por supresión permanente de información. Es necesario subrayar que la información diferida no crea huecos permanentes, por lo que estos no surgen en el análisis.

Al encenderse la luz de la puerta de la casa de cuna Luisa se esconde, y de inmediato regresa sobre sus pasos para cerciorarse que han recogido el moisés. Luisa sonríe y seca sus lágrimas. Mientras camina en la oscuridad, piensa para sus adentros: “No, no acabará la esperanza” (FIN). El relato termina en este punto y ya no nos es posible saber si la acción de donar las cosas de su “hijo” imaginario se constituye como un éxito o un fracaso. Por lo tanto la casilla correspondiente a la función I queda ambigua. El hueco generado en esta función provoca otro hueco en la función K, correspondiente al nuevo equilibrio. Así los huecos en estas últimas funciones dan como resultado un final abierto que provee al menos dos posibles lecturas totalmente opuestas: puede leerse como una historia con final optimista o fatalista.

Los huecos permanentes ocasionan que el ciclo narrativo de la secuencia quede inconclusa debido a la ambigüedad generada en la función K. Como Kafalenos indica (1999: 40), el lugar del corte es lo que determina la configuración narrativa y, por lo tanto, la interpretación; así al faltar el acontecimiento que corresponde a la función K, el receptor no tiene forma de obtener la información que ha sido suprimida permanentemente, por lo que, el espectador debe recurrir a su actividad inferencial para llenar los huecos.

### **1.3 Esquematización de la información suprimida y diferida**

El análisis anterior arroja dos de los cuatro huecos detectados, en los que se generan por información suprimida permanentemente en la diégesis. Así los huecos que aparecen en el análisis funcional son de naturaleza permanente. Los huecos restantes no aparecen, debido a su naturaleza temporal. Los huecos se van cubriendo conforme avanza el relato y la información aparece diferida y disponible al narratario. Así el conjunto de eventos que se conocen en un momento dado depende de la posición espacio-temporal del receptor que, en este caso, es el espectador cinematográfico.

Como ya se mencionó, Kafalenos da un giro teórico a la propuesta inicial de los formalistas rusos respecto a la definición de *fabula* y *sjuzhet*. De este modo, la configuración (o disposición estructural) de los eventos que conforman el discurso narrativo o representación de los eventos que son revelados sucesivamente al receptor es definida por Kafalenos como *sjuzhet*. Por su parte, la *fabula* es reconstruida por los lectores desde la información proporcionada por el *sjuzhet*: cuando hay huecos narrativos, los perceptores de

los eventos representados reconstruyen una secuencia paralela en la que idénticos eventos ocurren en una secuencia cronológica (Kafalenos, 1999: 48).

Estas herramientas analíticas nos permiten establecer la complejidad y el carácter ambiguo de la configuración narrativa de *Días de otoño*, mismos que se manifiestan en los huecos generados dentro de la diégesis, los cuales deben ser llenados por el espectador a partir de la información proporcionada por la configuración del filme; la interpretación pone a prueba el modelo. Una lectura determinada será considerada aceptable, según su plausibilidad interpretativa, lo que sirve para confirmar, revisar o rechazar un modelo teórico.

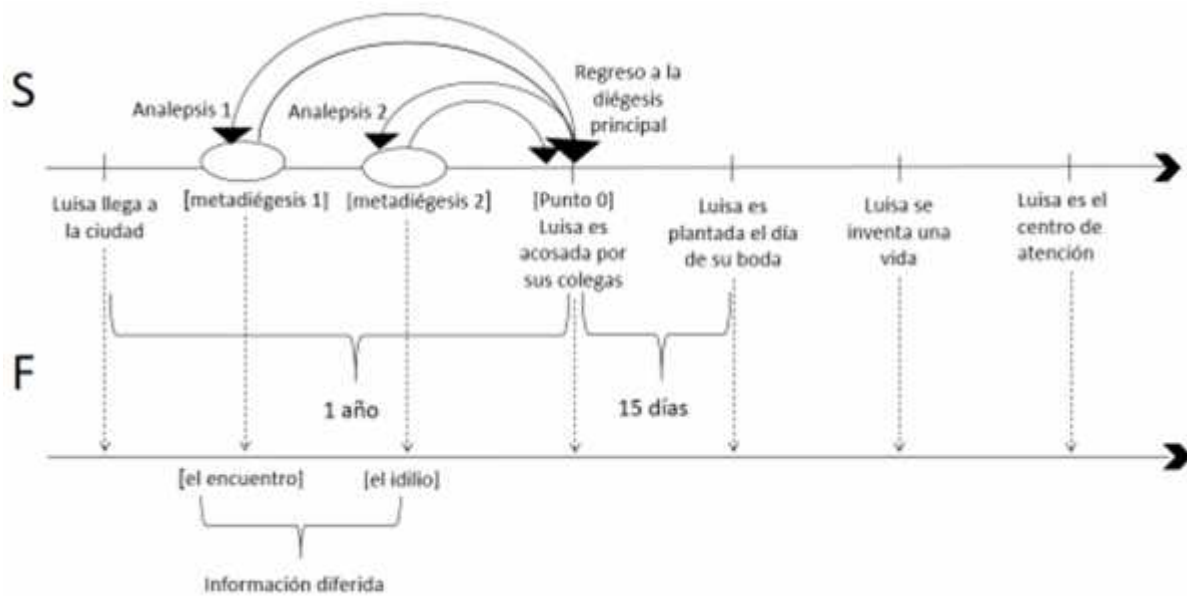
La interpretación del crítico especializado, por ejemplo, se produce de forma deductiva a partir de una teoría del cine y de la narrativa. Pero además, debe entrar en juego otro tipo de esquema conceptual. Desde la obra pionera de Johnatan Culler, *La poética estructuralista*, varios teóricos han propuesto que los críticos producen interpretaciones siguiendo reglas, entendiéndose éstas en el sentido de norma o convención.

Este concepto de carácter tácito intenta captar las dimensiones psicológica y social de la actividad interpretativa. Respecto a la primera dimensión, las convenciones interpretativas se basan en las prácticas racionales, basadas en capacidades inductivas que dirigen la búsqueda cotidiana del sentido, tales capacidades desempeñan un papel muy importante en la interpretación de los relatos vehiculados por el cine.

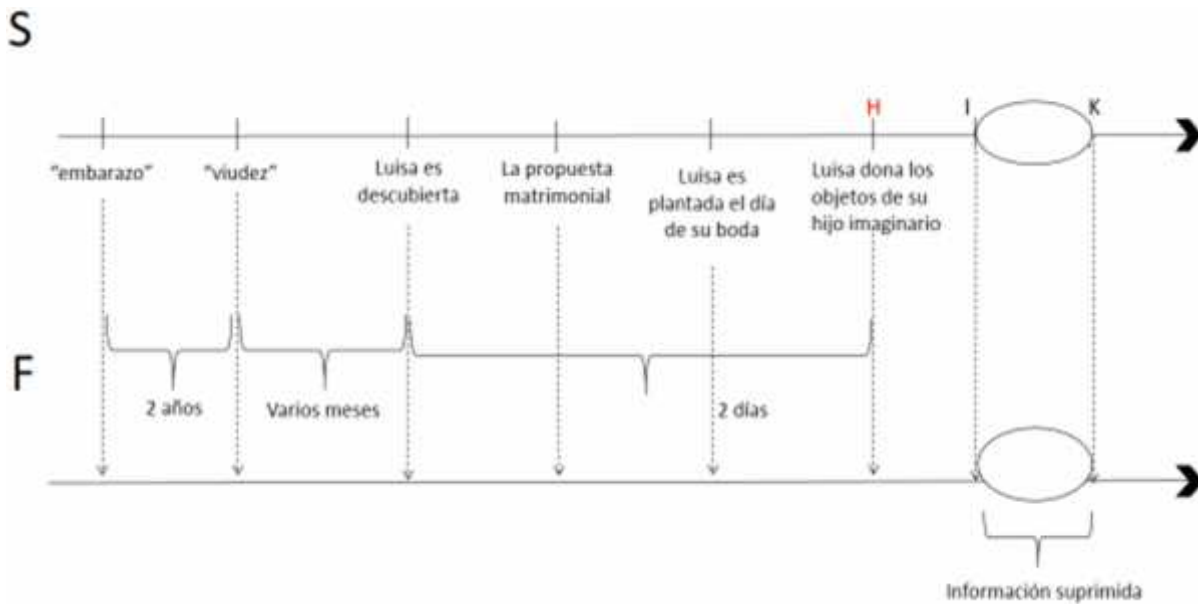
Desde una perspectiva social, las convenciones se pueden ver como patrones de acción de agentes coordinadores para beneficio de los objetivos de un grupo. De aquí que la relación “constructivista” por parte del observador dará cuenta del modo en que el espectador reconstruye el filme proyectado sobre la pantalla en un todo significativo (Bordwell, 1995).

En el Esquema 1.2 se abarcan las secuencias de las funciones narrativas planteadas por Kafalenos, que van desde la situación inicial: Luisa llega a la ciudad hasta el momento en que Luisa logra ser el centro de atención. La línea superior representa el *sjuzhet* y la línea inferior a la *fabula*. Tenemos así dos temporalidades. En la línea del tiempo del *sjuzhet* (S),

se pueden observar tanto el hueco permanente producido por la información suprimida como los huecos temporales generados por la información diferida.



Esquema 1.2



Esquema 1.3

Los dos primeros huecos se producen entre la situación inicial y el momento en que Luisa es acosada por Rita. Surgen casi al inicio del relato durante el año que transcurre desde la llegada de Luisa a la capital. Estos huecos no se producen en la línea inferior correspondiente a la *fabula* (F). Tanto los personajes como los espectadores nos enteramos de dichos acontecimientos gracias al relato de Luisa y sólo hasta ese momento somos conscientes de que faltaba información importante.

Como esta información está diferida, la podemos colocar en la secuencia cronológica de los eventos, por lo que el hueco no se genera en la *fabula* sólo en el *sjuzhet*. La información diferida se nos proporciona mediante dos analepsis que generan, a su vez, dos metadiégesis: la primera tiene un alcance<sup>32</sup> de algunos meses y una amplitud<sup>33</sup> de unos minutos; la segunda tiene un alcance de varios meses y una amplitud de varios días.

El esquema 1.3 corresponde a la segunda parte de la diégesis y va desde el “embarazo” a la escena final donde Luisa decide donar las pertenencias de su “hijo”. En la función K se puede observar el hueco generado por la información suprimida respecto a la propuesta matrimonial de Albino, por tal motivo no puede ser llenado en la reconstrucción del espectador; consecuentemente el hueco también se produce en la *fabula*.

Para examinar los efectos de la información diferida y suprimida en interpretaciones de eventos conocidos, comenzaremos por observar el procedimiento narrativo que produce los huecos detectados. Según la esquematización de los eventos narrados, podemos dar cuenta de que el filme muestra un mundo narrado donde la historia de otro mundo narrado es contada (un subrelato o metadiégesis). Una retrospección que podemos calificar de subjetiva, en el sentido de que es asumida por la propia protagonista, cuyo relato no hace sino comunicar los pensamientos presentes bajo la asunción del pasado.

---

<sup>32</sup> El orden temporal se establece mediante la comparación del orden de los acontecimientos en el mundo postulado por la diégesis y aquel orden temporal en el que aparecen en el seno mismo del relato. El punto [0] es el instante a partir del cual el relato se organiza, haciéndonos viajar en el tiempo. Genette (1972: 95) denomina analepsis a la evocación a posteriori de un acontecimiento anterior al momento de la historia en que nos hallamos. Puede ser interna si el punto al que se regresa está dentro de la diégesis o externa si está fuera de ella. La analepsis tiene alcance. Este concepto es definido como la cercanía o lejanía del salto temporal respecto al punto [0].

<sup>33</sup> Es la duración de la metadiégesis o subrelato que puede ser parcial o completa, pudiendo corresponder a un fragmento de una secuencia narrativa o a toda una secuencia (Genette, 1972: 103).

La configuración estructural ofrece un conjunto de eventos incrustados, es decir, un sub relato o metadiégesis, que puede ser percibida desde tres posiciones: los personajes contenidos en la historia (que son la propia protagonista y Carlos); los personajes de la historia contenedora (que son Rita y otras dos empleadas de la pastelería); y los espectadores (que en las tres locaciones observan los mismos eventos). Cada evento puede ser percibido de forma distinta desde cada locación, en caso de que sean revelados en la misma secuencia a los perceptores en cada nivel. Por tanto, se pueden comprobar los efectos de la información suprimida y diferida al comparar las interpretaciones de los perceptores en diferentes niveles<sup>34</sup>.

En la primera parte de esta película la información diferida nos es revelada mediante un primer relato incrustado o metadiégesis, en el mismo orden, tanto a los personajes como a los espectadores, a través de la subjetividad de la heroína. En la segunda metadiégesis se provee con más información visual al espectador que los personajes, por ser destinatarios de un relato oral, no pueden percibir. Lo cual significa que hay dos focalizadores, uno de los cuales no es perceptible para los narratarios de la diégesis pero si lo es para los espectadores. Casi al final de la cinta, hay información suprimida permanentemente para los narratarios de ambos niveles por mediación de un narrador extradiegético, según se puede apreciar en el esquema 1.3

De lo anterior podemos concluir que la teoría narratológica permite mostrar que la configuración de *Días de otoño* posee esta característica de ambigüedad estructural, lo cual conduce al espectador a construir hipótesis sobre la información que se despliega momento a momento durante el acto de ver la película. Información que lo guía a la comprensión<sup>35</sup> del relato y, por ende, lo habilita para la interpretación<sup>36</sup>, definida por Kafalenos como el acto de

---

<sup>34</sup> Niveles de la comunicación narrativa (1.1 *supra*).

<sup>35</sup> El filósofo Luis O. Mink (1970) establece que las diversas narrativas contienen muchas relaciones de ordenación e infinidad de formas de combinar estas relaciones y, es en virtud de esta combinación que se establece la coherencia o la falta de coherencia de una narrativa, la cual es definida por el autor como el acto individual de aprehender las complejas relaciones de partes que sólo se experimentan en serie, *La forma narrativa como instrumento cognitivo* (en Kafalenos, 1999: 38-39).

<sup>36</sup> En su uso actual el término puede denotar prácticamente cualquier acto que elabore o transmita significado. En la crítica de las artes, la interpretación se puede contraponer a la descripción o al análisis; por otra parte la crítica en su conjunto se identifica en ocasiones con la interpretación. La noción principal tras este amplio uso es que cualquier acto de comprensión es un acto mediado; incluso el acto de reconocimiento más sencillo es interpretativo (Bordwell, 1995 [1989]).

ver un evento dado en relación con la configuración en que uno incluye dicho acto. Las interpretaciones cambian en el transcurso de la lectura porque la configuración también cambia.

#### **1.4 El papel del receptor en la propuesta de Kafalenos**

Partiendo de la distinción entre comprensión e interpretación<sup>37</sup>, la tradición identifica dos tipos de significado, resumidos en la definición de interpretación de Paul Ricoeur (1994:16) “la tarea del pensamiento que consiste en descifrar el significado oculto en el significado aparente, en revelar los niveles de significado implícitos en el significado literal”. Mientras la comprensión se ocupa de los significados aparentes, manifiestos o directos, la interpretación se interesa en la revelación de los significados ocultos, no obvios. La comprensión y la interpretación de un texto literario, obra de teatro o película, que conforman los distintos soportes de un relato, constituyen una actividad en la que el receptor desempeña un papel principal.

Kafalenos (1999: 38-41) sostiene que toda configuración es contextual y cambiante. Como consecuencia, la interpretación cambia a lo largo de la lectura en donde los eventos son percibidos como acabados. Cognitivamente tenemos que completar la historia para poder interpretar. La interpretación, entonces, es una forma de comprender (aprehender) los acontecimientos pasados. Así la autora considera la interpretación como el acto de ver un evento dado en relación a la configuración en que el receptor incluye dicho evento.

Comprender algo en conjunto consiste en comprender una configuración en que un número de cosas pueden ser aprehendidas como elementos en un único y concreto complejo de relaciones (38). Ser capaz de atrapar un número de eventos como una configuración conlleva la capacidad de capturar las relaciones individuales entre evento y evento, y entre evento y configuración.

---

<sup>37</sup>La mayoría de los críticos distinguen entre comprender una película o interpretarla, siguiendo la clásica distinción hermenéutica entre *ars intelligendi*, el arte de comprender, y *ars explicandi*, el arte de explicar, es decir, se puede comprender la trama de una película siendo inconsciente de su más abstracta significación mítica, religiosa, ideológica o psicosexual (Bordwell, 1995).

Lauro Zavala (2000: 21) afirma que la recepción de un relato es un proceso condensado en el reconocimiento de los géneros, que funcionan como modelos de interpretación y cuya esencia, sobre todo en las últimas décadas, es cada día más volátil debido a la fragmentación de las formaciones ideológicas del inconsciente colectivo contemporáneo. El texto está inerte hasta que el lector, oyente o espectador entra en interacción dialógica con él y le otorga significado<sup>38</sup>.

Por tanto la comprensión y la interpretación implican la construcción del significado a partir de indicaciones textuales<sup>39</sup>. El tomar la elaboración del significado como un proceso constructivo no conlleva un relativismo absoluto ni tampoco una diversidad infinita de interpretaciones. La construcción no viene de la nada, debe haber materiales previos que sufran una transformación, desde procesos perceptuales básicos como ver y oír, hasta datos textuales de más alto nivel en que los diversos intérpretes basan sus inferencias en el cine. Una composición, un movimiento de cámara pueden ser ignorados por un espectador y destacados por otro, pero cada dato sigue siendo un aspecto del filme discernible de forma intersubjetiva (Bordwell, 1996: 2-3).

Generalmente hay consenso entre los críticos (especializados o no) respecto a qué indicaciones textuales están ahí aunque las interpreten de diferente manera. La teoría del cine ofrece conceptos de nivel intermedio que captan las indicaciones intersubjetivamente significativas. De tal manera que tanto comprensión como interpretación requieren que el espectador pruebe sus esquemas conceptuales a los datos recogidos en la película. Y el primer candidato de un tipo de esquema conceptual es una teoría.

Kafalenos (1999: 36) afirma que la teoría narrativa provee herramientas que ayudan a explicar los procesos de percepción e interpretación de eventos. La posición espacio-

---

<sup>38</sup> E.H. Gombrich llama “el papel del observador” a la función que cumple la instancia encargada de seleccionar y estructurar el campo perceptual. La comprensión está medida por actos trasformativos, tanto de “abajo-arriba” (procesos biológicos, automáticos y obligatorios) como de “arriba-abajo” (actos conceptuales y estratégicos). Los datos sensoriales de un filme específico suministran los materiales a partir de los cuales los procesos inferenciales de percepción y cognición construyen significados, ya que estos no se encuentran sino que se elaboran (en Bordwell, 1996: 2).

<sup>39</sup> En la mayoría de los casos, el espectador aplica estructuras de conocimiento a las indicaciones que identifica dentro de la película. Al ver un filme, el espectador percibe el movimiento aparente, pasando por el proceso cognitivo de construir vínculos entre escenas, hasta el proceso, más abierto, de atribuir significados abstractos al filme (Bordwell, *ibídem*: 3).



temporal del perceptor determina el grado de información que tiene de los eventos en un momento dado. Es bastante común que la secuencia en que se conocen los eventos sea diferente de la secuencia cronológica en que estos ocurren. A veces la información sobre un evento dado es diferida, se sabe que el evento ha ocurrido sólo después que ya conocemos los eventos que sucedieron posteriormente.

Cuando la información es suprimida nunca se sabe qué sucedió debido a los efectos de la posición espacio-temporal del perceptor. Esto aplica para los personajes dentro de las narrativas, para los personajes narradores y para las personas de nuestro mundo que, en este caso, es el espectador de cine de ficción. Para Sternberg (1978: 260), el conjunto de eventos que el receptor conoce acerca de un momento dado en el proceso de lectura no sólo depende de cuánto sabe el narrador sino de cuánto dice: “los narradores pueden ser omnicomunicativos o supresivos” (en Kafalenos, 1999: 35).

Para los receptores la información puede ser suprimida o diferida en situaciones en que un narrador omnisciente, o un personaje narrador, elige no revelar información, ya sea porque éste último, en el nivel diegético, todavía no tiene la información y por esta razón no puede revelarla. Cada versión que los espectadores construyen durante el proceso de ver la película es una configuración. Los eventos son interpretados tal como son revelados en relación a la interpretación que el espectador ha armado en esa etapa de su lectura. Cualquier representación secuencialmente percibida de eventos sucesivos moldea, necesaria e inevitablemente, las interpretaciones de los eventos que representa (Kafalenos, 1999: 53).

En *Días de otoño* podemos apreciar que los huecos generados en el *sjuzhet*. En la primera parte de la película son efecto de la interacción entre dos focalizaciones: la del mostrador cinematográfico y la de la protagonista del relato, quien se nos revela como una narradora no confiable gracias a su personalidad fantasiosa que se evidencia desde el inicio de la cinta. Por otra parte, el hueco en el desenlace es efecto de la información suprimida en el *sjuzhet* en la función I (neg), donde se supone debe conocerse el éxito o fracaso de la acción precedente: la renuncia de Luisa a su ficción, que puede interpretarse como éxito o como fracaso. Por otra parte se deja abierta la posibilidad de un matrimonio con Albino, pero esta opción es poco plausible debido a que no es lo que ella realmente busca. La propuesta matrimonial se presenta como una posible solución a la situación de carencia afectiva que

enfrenta la heroína, pero el relato concluye antes de que tal información sea revelada al espectador.

La sintaxis de la película la convierte en un relato con final abierto, debido a la ausencia del evento correspondiente a la última de las funciones que Kafalenos considera imprescindibles de un ciclo narrativo completo. Sabemos que la protagonista debe tomar varias decisiones pero no se nos informa cuáles, por lo que no podemos saber en qué consiste en nuevo equilibrio. De lo único que podemos estar seguros es que ella renuncia a su ficción, no por decisión propia sino obligada por las circunstancias, ya que parte de su secreto es descubierto por Albino y su simulacro se torna insostenible. Lo anterior deja libre al espectador para llenar por sí mismo el hueco de la secuencia final.

En la primera parte de la película el espectador no es consciente del hueco entre el evento inicial y el acoso a Luisa por parte de Rita. Es hasta el momento en que Luisa narra su historia cuando el espectador dispone de la información que se le ha escatimado en la narración lineal, que se hace consciente de la distorsión en el orden cronológico de la historia. Esto habilita al espectador a colocar el evento elidido en el lugar que le corresponde en la reconstrucción de la *fabula*. Dicha distorsión viene acompañada, efectivamente, por un cambio de focalización (2.4.1 *supra*) del narrador cinematográfico a la focalización del personaje protagónico de la diégesis.

Como ya hemos mencionado, los huecos producidos al final de la película se forman gracias a la información suprimida, por lo tanto no está disponible para ser incluida en la configuración. La ausencia de la información que debería llenar la función K en la configuración afecta la interpretación de los eventos conocidos. Lo mismo ocurre con la información diferida en la primera parte ya que, al enterarnos de que la información proviene de una fuente no confiable (la fértil imaginación de Luisa), la *fabula* que el espectador va creando se torna inestable y, por lo tanto, polisémica.

Como Kafalenos, también pensamos que la distinción entre información suprimida y diferida es menos importante para los personajes que para los espectadores, tanto en nuestro mundo como en el de los personajes, los huecos temporales tienen efectos que son vistos fácilmente (la primera reacción de incredulidad de Rita ante la noticia de la boda).

Pero a diferencia de la vida real, los eventos secuenciales de una narrativa tienen un final.<sup>40</sup> En un relato, ficcional o no, los eventos suprimidos dejan huecos permanentes en las configuraciones que los receptores establecen y en relación con lo interpretado de los eventos revelados. De modo que la secuencia en que los eventos son revelados afecta la experiencia del espectador de la película durante el proceso de movimiento a través del texto cinematográfico. El suspenso en *Días de otoño* es el resultado de los huecos temporales que originan el deseo, tanto de los personajes como del espectador, y retiene la satisfacción al generarse primero las dudas y después la certeza de la nula fiabilidad de Luisa como narradora, que se hace cada vez más evidente al espectador durante el desarrollo de la cinta.

Podría formarse un hueco en la *fabula* en el lugar que corresponde al evento “Luisa conoce a Carlos”, el cual sí tiene lugar en la diégesis, pero posiblemente no de la manera en que se nos informa. Las cuestiones que surgen de los huecos son: ¿Hasta qué punto los relatos de Luisa son ficción dentro de la ficción y hasta qué punto son recuerdos reales en el mundo narrado? ¿Es una lectura plausible que el relato termine en nupcias como el cuento clásico? Por lo observado hasta aquí, como ya mencionamos, este final no es plausible.

La otra opción es que Luisa rechace las nupcias y comience una nueva vida como una mujer independiente y libre. Una tercera opción sería la imposibilidad de las dos anteriores a causa de un trastorno de personalidad de la protagonista, conocido como mitomanía. Y si fuera así, ¿Cuál sería entonces el destino de la heroína? ¿La locura o la muerte? El suspenso se sostiene gracias a la relación diferencial de saberes entre la información disponible al espectador y la disponible a los personajes. Las cuestiones anteriores y las fuentes de dónde provienen dichas informaciones, así como la manera en que están configuradas en el soporte cinematográfico que vehicula el relato, serán los temas del siguiente capítulo.

---

<sup>40</sup> Respecto a la noción de configuración y sus efectos, Hayden White (1980: 153) escribe acerca del problema de “concluir” un relato de eventos reales; para los que no podemos decir que alguna secuencia de eventos reales llegan a un final, que la realidad en sí misma desaparece, que eventos en el orden de lo real han dejado de suceder. La narrativa se problematiza porque (y contrariamente a la opinión de Barthes para quien “el relato está allí como la vida misma”) la narración es una estructura de significación creada por el hombre para configurar su propia experiencia. También afirma que en cuanto una determinada experiencia se vuelve problemática, convirtiéndose en objeto de indagación sistemática, ya está en camino de tornarse en objeto de preocupación moral, señalando la estrecha relación entre la moralidad y todo acto de voluntad de saber.

## CAPÍTULO 2

### LA NARRACIÓN FÍLMICA EN *DÍAS DE OTOÑO*

Comenzaremos este apartado con las condiciones que debe reunir una película para ser considerada un relato. Al respecto, Christian Metz (1968) afirma que «la tarea del teórico se reduce a dar cuenta con más rigor de lo que la conciencia ingenua ya había detectado sin necesidad de análisis». Avocándose a esta tarea, enuncia cinco criterios de reconocimiento de un relato (en Gaudreault y Jost, 1995: 25-30):

1. Metz afirma que el relato tiene un inicio y un final. Esta característica lo define como objeto material; todo relato está clausurado, independientemente de si se trata de filmes con precuelas, secuelas, o series de televisión con entregas parciales (capítulos) que reservan zonas de incertidumbre sobre las que se pueden construir nuevas historias. Otras películas nos devuelven al punto de partida (configuración circular) y nos proyectan a una espiral sin fin. Ya sea que el final del relato se presente en forma de suspense o cíclico, no altera la naturaleza del relato en tanto objeto: todo libro tiene una última página y toda película un último plano. Como ya se mostró a lo largo del primer capítulo de esta investigación, la configuración narrativa de la diégesis general de *Días de otoño* tiene la forma del suspense propia de las narraciones con final abierto. Por lo tanto, el relato se opone al mundo real porque forma un todo<sup>41</sup> que coincide con el texto fílmico, al ser concebido este último como unidad de discurso como se puede observar en las imágenes 1 y 2.



Fotograma 1. Inicio



Fotograma 2. Final

<sup>41</sup> Esto ya lo plantea Aristóteles en su *Arte Poética* donde establece la estructura básica del relato: inicio, desarrollo y desenlace (*Arte Poética*, 1989, Editores Mexicanos Unidos, pág. 143).

2. Un relato es una secuencia doblemente temporal, en el sentido de que todo relato pone en juego dos temporalidades: el tiempo de la historia (los eventos narrados) y el tiempo del discurso (el acto narrativo en sí). Gaudreault y Jost (1995) siguen a Metz en la distinción de esta doble temporalidad, en términos de sucesión cronológica de acontecimientos, y la secuencia de significantes que el usuario tarda cierto tiempo en recorrer, esto es, el tiempo de lectura para el relato literario y el tiempo de visión para el cinematográfico. El tiempo de la historia en *Días de otoño* cubre un período de tiempo de tres años aproximadamente, mientras el tiempo de la proyección dura una hora con treinta y seis minutos.

Visto de este modo, una de las funciones del relato es para Metz «transformar un tiempo en otro tiempo» (en Gaudreault y Jost: 27). Surge aquí la oposición entre narración y descripción, la primera transforma un tiempo en otro tiempo, al contrario de la segunda que transforma un espacio en un tiempo. La imagen describe al transformar un espacio en otro espacio<sup>42</sup>. Por lo tanto, en el relato hay narración y descripción; como texto puede contener enclaves que no son narraciones puesto que no cumplen el criterio de doble temporalidad, en virtud de que la descripción toma tiempo al relato pero sólo es válida para el espacio. La temporalización del significante que reúne narración y descripción en la categoría del relato se opone a la imagen que es instantánea, un *punctum temporis* que se inmoviliza. En *Días de otoño* hay escenas que tienen una función más descriptiva que narrativa como al principio donde se muestra el transcurso de un año en un minuto para detener la narración en Navidad y mostrar escenas descriptivas de los personajes y sus relaciones.

3. Toda narración es un discurso pero no todo discurso narra. La noción de discurso permite oponer el relato al mundo real ya que ninguna persona enuncia la realidad: ningún ser humano narra el mundo, los acontecimientos se suceden por sí mismos; la realidad no es un discurso a menos que alguien se refiera a ella. Si la narración es un

---

<sup>42</sup> Metz recurre al relato cinematográfico para ilustrar esto: el plano aislado e inmóvil de una extensión desértica es una imagen significado-espacio/ significante-espacio; varios planos parciales y sucesivos de ésta extensión desértica constituyen una descripción: significado-espacio/significante-tiempo. De modo que varios planos sucesivos de una caravana en movimiento, en una extensión desértica, forman una narración: significado-tiempo/significante-tiempo (en Gaudreault y Jost, 1995: 27).

discurso entonces se constituye por una serie de enunciados que remiten necesariamente a un sujeto de la enunciación. El relato no sólo es un objeto que existe independientemente de nosotros sino que es enunciado por una instancia narradora, presente necesariamente en todo relato. Así en el filme que nos ocupa hay una instancia narradora fundamental que está integrada por todos aquellos que intervinieron en la realización de la película desde el camarógrafo, los guionistas, los actores y el director.

4. La percepción del relato “irrealiza” la cosa narrada. Desde el momento en que se trata con un relato se sabe que no es la realidad. A pesar de existir películas o novelas extraídas de historias reales, el espectador no las confunde con la realidad (aquí y ahora). De modo que relatar un hecho histórico es situarlo fuera del presente como finalizado en otro espacio, otro tiempo y otro lugar. Es crear «una topografía imaginaria conectando simultáneamente lugares heterogéneos» (Colin, 1987 en Gaudreault y Jost, 1995: 29). Aunque *Días de otoño* se sitúa en un contexto histórico determinado a principios de los 60 en la Ciudad de México y tiene referentes en el mundo real (las calles, la pastelería, la estación de trenes), es un relato ficcional porque la realidad a la que se refiere está en el pasado.
5. Un relato es un conjunto de acontecimientos. El relato es un discurso cerrado donde el acontecimiento o evento es la unidad fundamental, concebidos como un conjunto de proposiciones que forman frases complejas. Influído por la escuela estructuralista (Propp, Todorov, Greimas, y Bremond), Metz se ve en la necesidad de demostrar que la imagen cinematográfica corresponde más a un enunciado que a una palabra. De forma que pensar cualquier relato en términos de un enunciado define la narratividad y legitima un análisis estructural. Tal como el análisis funcional de los enunciados narrativos que hicimos para obtener la estructura narrativa de nuestro objeto de estudio en el Capítulo 1 de esta investigación.

Según los criterios propuestos por Metz (1968), se puede concebir al relato como «un discurso cerrado que irrealiza una secuencia temporal de acontecimientos» (en Gaudreault y Jost: 29). Este planteamiento establece el estatuto epistemológico del relato, ya que es reconocido como tal por su consumidor al suscitar la impresión de narratividad. La película

pertenece entonces a la categoría de los relatos, aunque la imagen se pueda situar antes de ésta. El relato se concibe por su oposición a la realidad como texto cerrado y como discurso. De tal forma que *Días de otoño* es un discurso cerrado porque tiene un inicio y un final; es enunciado por una instancia fundamental que es colectiva; es doblemente temporal, ya que se produjo en un tiempo histórico determinado (filmación y montaje), pero el tiempo de proyección es de hora y media. Por último, a pesar de la actitud documentalizante del filme, este no puede confundirse con la realidad porque se refiere a un mundo que está en el pasado y que, por lo tanto, ya no existe. Además los eventos narrados son ficcionales, no históricos.

Para el análisis de las estrategias narrativas fílmicas empleadas en *Días de otoño* es importante detenerse en la noción de plano, debido a que es la unidad con la que trabajaremos a lo largo de nuestro análisis. El plano es considerado la unidad mínima del lenguaje audiovisual y su definición puede abordarse desde dos puntos de vista: el espacial y el temporal<sup>43</sup>.

1. Desde un punto de vista temporal, el plano es todo lo que capta la cámara desde que se inicia la grabación hasta que se detiene. Equivale a una toma o la parte comprendida entre dos cortes temporales.
2. Desde la perspectiva espacial se refiere al contenido, a la imagen que vemos en cada fotograma. Equivale a lo que se conoce como encuadre.

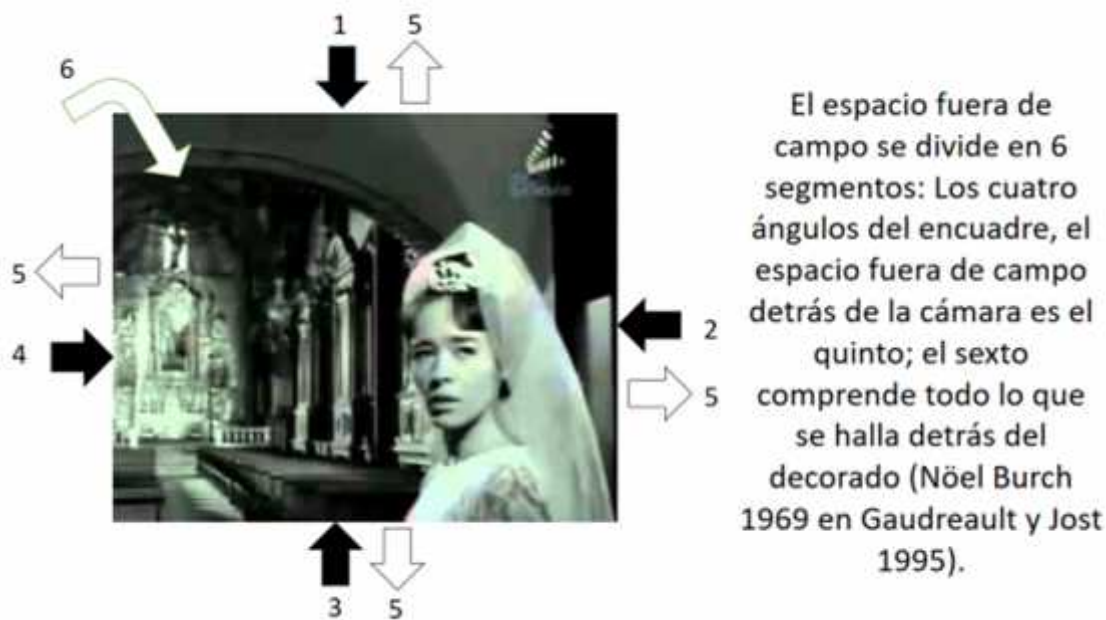
Tratándose de imágenes en movimiento, surgen las nociones de plano secuencia y plano escena. El primero recoge ininterrumpidamente una acción prolongada de los personajes y el último recoge sin interrupción lo que sucede a lo largo de una escena. Al hablar de planos en el sentido espacial, se habla de tamaños de encuadre o tipos de toma. Para establecer la tipología de planos el referente es la figura humana. En un apartado posterior abordaremos esta tipología (2.4 *infra*). Con el fin de evitar estas ambigüedades nos referiremos a la noción espacial de plano con el término de fotograma o encuadre, para analizar las imágenes que contiene, y entenderemos el plano desde la perspectiva temporal,

---

<sup>43</sup> <http://lenguaje-1-desarrollo/Lenguaje%20audiovisual.pdf>

es decir, el plano es la unidad espacio-temporal a partir de la cual se construye la imagen y el ojo espectadorial (2.4.1 *infra*).

Desde la perspectiva de la imagen como espacio, Gardies (1981) afirma que encuadrar es admitir en el campo y descartar en el fuera de campo. Los cuatro ángulos (segmentos) que delimitan el encuadre se encuentran dentro del enunciado fílmico. Hay otro segmento fuera de campo que abarca lo que hay detrás del decorado: el espacio fuera de campo tras la cámara, que viene a ser un quinto segmento en esta configuración y se sitúa del lado de la enunciación. Dicho fuera de campo real del rodaje, el lugar del origen del discurso, se constituye como “el espacio en el que se mantienen los distintos elementos que intervienen en la producción de una película, y que figura precisamente, por ello, como el lugar a partir del cual se habla en el cine y a partir del cual se habla cine” (en Gaudreault y Jost, 1995: 93-94). Véase el esquema siguiente:



Esquema 2.1

Respecto a la noción de plano como duración, Albert Laffay (1964) (en Gaudreault y Jost, 1995) afirma que la imagen tiene un estatus temporal. La fotografía como imagen fija muestra algo que ocurrió en el pasado, “pero el cine siempre está en presente. Así, Metz (1972-1977) señala que, si la imagen fílmica está siempre en presente, el filme por su parte



está siempre en pasado al revelar una acción ya ocurrida y que presenta “ahora” al espectador (en Gaudreault y Jost, 1995: 109).

La imagen fílmica actualiza lo que muestra y se define por su modo, el indicativo, como desarrollo de una acción en el tiempo. Las acciones también pueden plantearse, en términos de su naturaleza aspectual, como terminadas o no. Cuando la acción se presenta en proceso de realización se habla del aspecto imperfectivo; el perfectivo es cuando el proceso se presenta totalmente terminado. La imagen cinematográfica se define mejor, más que por el modo, por esta característica aspectual que es el ser imperfectiva. Así, el espectador no experimenta la sensación de estar colocado ante una multitud de enunciados narrativos (relatos) de primer nivel, que se acumulan pieza por pieza para formar el enunciado narrativo de segundo nivel, esto es, la película como totalidad (Gaudreault, 2011: 150).

Para Gaudreault y Jost (1995: 29), considerar el plano como equivalente a un enunciado es autorizar su análisis en los mismos términos que cualquier otro relato. La dificultad surge al tratar de determinar qué enunciados se encuentran en una imagen, pues a la imagen cinematográfica le resulta difícil significar un enunciado a la vez, debido a la cantidad de información visual vehiculada por el plano. Por lo tanto, todo plano tiene una pluralidad de enunciados que se superponen hasta recubrirse<sup>44</sup>.

Una película pluripuntual es un enunciado narrativo de segundo nivel compuesto por varios enunciados narrativos (tantos como planos haya) de primer nivel. Según lo planteado por Gaudreault (2011: 78), cada plano de una película pluripuntual tomado aisladamente sería un relato. Estas capas de narratividad superpuestas corresponden a una doble articulación de la movilidad en el cine: la movilidad de los actores que hace posible la movilidad de las imágenes, en tanto la movilidad de los segmentos espacio temporales posibilita la sucesión de los planos. Según este autor, la primera capa de narratividad produce enunciados narrativos de primer nivel, atribuibles a la “analogía icónico animada” resultante de la

---

<sup>44</sup> Metz (1968) establece que en todo plano hay al menos un enunciado. La imagen de una casa no significa casa sino “He aquí una casa”. En un contexto distinto puede significar “He aquí nuestra casa”, “He aquí un espejismo”. La imagen también puede significar una ausencia. Para François Jost (1979), las trampas de las descripciones lingüísticas de la imagen derivan del hecho de que ésta muestra pero no dice (Gaudreault y Jost, 1995: 31).

articulación entre fotograma y fotograma<sup>45</sup>. La segunda capa produce enunciados narrativos de segundo nivel que resultan del montaje<sup>46</sup>. Estas dos capas narrativas son difícilmente identificables con claridad separadas la una de la otra. Sin embargo, es posible relacionarlas con cada una de las etapas de producción de una película desde la filmación al montaje:

En un primer nivel, el carácter esencialmente móvil de la imagen es lo que condiciona la narratividad intrínseca, producida por la articulación de fotogramas que es el plano. En un segundo nivel, la reunión de una microcadena narrativa de distintos planos constituye la metanarratividad debida al montaje, el cual se nutre de la narratividad primaria de cada plano para garantizar la suya y contribuir al avance narrativo de su intriga «supra puntual» (Gaudreault, 2011: 79).

Continuando con la analogía entre lenguaje y filme, es preciso aclarar la noción de secuencia narrativa mínima<sup>47</sup>, la cual exige que para hacer de un enunciado un relato es que éste sea *narrativo*, que gobierne las unidades que lo componen respetando los principios mismos de la narratividad: la sucesión y la transformación. Derivado de esto, se puede considerar narrativo a todo lo que relate acciones, gestos o acontecimientos que tengan entre ellos una relación de sucesión y que desarrollen una relación de transformación. En este sentido *Días de otoño* es un filme narrativo porque implica cambios de estado en los personajes, resultantes de las experiencias obtenidas en el transcurso de la historia, experiencias que se traducen en eventos que se despliegan sucesivamente uno detrás de otro

Cualquier plano y cualquier película puede ser un relato<sup>48</sup>. Los estructuralistas Barthes (1953), Todorov (1965) y Greimas (1966) consideraban relato y enunciado narrativo como equivalentes. Sin embargo Gaudreault se inclina por el término enunciado narrativo cuando no se trate de un «relato completo» acorde con la noción de secuencia narrativa mínima. Derivadas de la polivalencia del concepto de relato, surgen dos ramas autónomas y

---

<sup>45</sup> Materia de la expresión del lenguaje cinematográfico, equivalente al fonema para las lenguas naturales.

<sup>46</sup> Procedimiento fundado en la articulación entre plano y plano (Gaudreault, 2011: 79).

<sup>47</sup> Gaudreault (2011: 68) plantea esta noción en términos de una situación inicial, una perturbación y una situación final.

<sup>48</sup> Gaudreault (ídem. 70) reconoce que no todos los narratólogos concuerdan con este enfoque debido a que su definición de relato es diferente, aunque coincidan respecto a la concepción de narratividad, negando el estatuto de relato a un enunciado que no presente todas las fases narrativas que presupone la secuencia narrativa mínima.

distintas de la narratología, de manera que las mismas palabras no designan el mismo objeto en una rama y en la otra.

Estas dos ramas se corresponden con dos tipos de narratividad a las que Gaudreault (2011: 73-74) denomina intrínseca y extrínseca. La última se refiere expresamente a los contenidos narrativos independientemente de la materia de la expresión mediante la cual se vehicula el relato; la primera está relacionada con las materias de la expresión de las cuales algunas pueden ser consideradas como intrínsecamente narrativas, tal es el caso de las imágenes en movimiento. Así se justifica considerar el mensaje cinematográfico como narrativo y al cine con el arte narrativo por excelencia.

En el terreno de la narratividad intrínseca o modal, el cine es una máquina para emitir enunciados narrativos donde cualquier plano es un relato o el segmento de un relato en potencia. Cada uno de los planos de una película pluripuntual (que comporta varios planos), tomado aisladamente, se considera un relato. Sin embargo, desde la perspectiva del filme como una totalidad, una película que contiene mil planos no contiene mil relatos, más bien, en el terreno de la narratividad modal, hay dos niveles de relato en el cine.

El primero de esos niveles narrativos corresponde al microrrelato que cada plano como enunciado fotogramático comunica, y que se constituye como la base sobre la que se gesta un segundo nivel narrativo, superior, que nace de la yuxtaposición de los microrrelatos comunicados por cada plano. Una película pluripuntual es un enunciado narrativo de segundo nivel. El espectador de cine no experimenta la sensación de estar colocado ante una multitud de enunciados narrativos de primer nivel, que se acumulan pieza por pieza para formar el enunciado narrativo de segundo nivel, sino que percibe el filme en su totalidad. Por lo tanto, la meta-narratividad resulta de la supresión sistemática de los enunciados narrativos de primer nivel. Esto se puede apreciar en nuestro objeto de estudio, cuya continuidad narrativa está basada precisamente en la operación de montaje. Aquí los cambios de escena ocurren por corte directo o por sobreimpresión de las imágenes, lo que produce la sensación de continuidad en el espectador.

Gaudreault (2011: 81) postula dos regímenes de comunicación narrativa para el cine: la mostración, que se relaciona con los personajes que actúan, y la narración, que es un nivel

mayor de abstracción y rebasa la concreción necesariamente inherente a cualquier representación. Tenemos entonces dos regímenes distintos de comunicación narrativa en cine: la narración y la mostración. El primero está presente en *Días de otoño* como la instancia organizadora del relato, perceptible en la actividad del montaje y la mostración se hace patente en las imágenes capturadas por el mostrador en el momento de la filmación.

Estos recursos contribuyen a la caracterización de nuestro objeto de estudio desde la perspectiva del vehículo responsable de la comunicación del relato, es decir, la narratología modal, cuyo objeto de estudio son las formas de expresión mediante las cuales se narra en el cine: materias de la expresión, niveles narrativos, temporalidad y punto de vista. En el siguiente apartado abordaremos con más detalle lo relativo a las materias de la expresión fílmica.

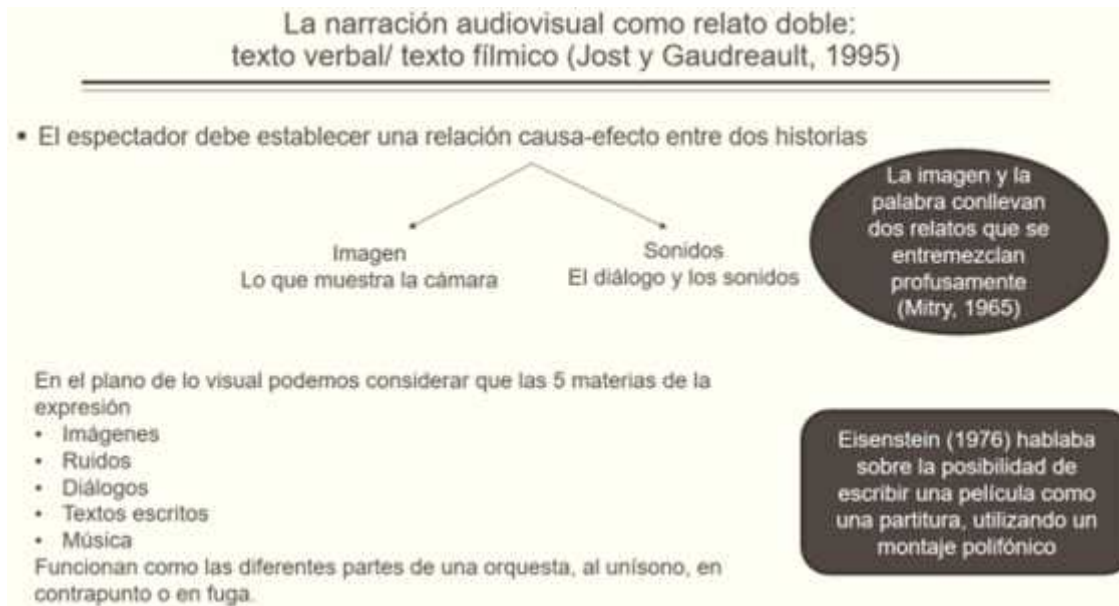
## **2.1 Materias de la expresión fílmica**

Gaudreault y Jost (1995: 36) consideran que el complejo audiovisual que caracteriza al cine como vehículo narrativo está integrado por cinco materias de la expresión: imágenes, diálogos, ruidos, música y textos escritos. Todos estos elementos son portadores del relato. Cuando el diálogo adquiere más importancia que las acciones visuales representadas, Gaudreault se apoya en Jean Mitry (1965), quien habla de «teatro filmado».

El sonido, más allá de las palabras, es portador del relato. El cineasta o montador realiza su elección en función de la credibilidad sonora. De la misma manera que existe música de persecución o de amor, también existen atmósferas sonoras de calles o de oficinas. El sonido participa en la construcción de un relato unitario. En *Días de otoño* el sonido siempre acompaña las escenas. En muchas ocasiones el sonido ambiente se superpone a la música extradiegética y a los diálogos. Cuando no hay diálogos, las escenas siempre van acompañadas por música de foso.

La función del diálogo es reducir las ambigüedades producidas por los enunciados visuales, de manera que no se percibe la dualidad de la película sonora. La relación de sentido entre las imágenes es el resultado de su encadenamiento y del sentido de la frase escuchada en el plano precedente.

El siguiente esquema muestra los elementos que intervienen en la narración cinematográfica.



Esquema 2.2

En el esquema 2.2 podemos apreciar el funcionamiento del cine como doble relato donde, el espectador debe establecer una relación causa-efecto entre dos historias: palabras y sonidos. La sustitución de una banda de imagen por otra, asociada a la partitura verbal, culmina con la constitución de un nuevo relato, diferente al primero. Eisenstein, con relación al cine mudo, hablaba de escribir una película como si fuera una partitura utilizando un montaje polifónico. Al extender esta concepción al complejo audiovisual, se considera que las cinco materias de la expresión tocan como las diferentes partes de una orquesta, ya sea al unísono, en contrapunto o en fuga (Gaudreault y Jost, 1995: 37).

En algunas películas modernas, la articulación de estos dos relatos tiene una importancia capital para la comprensión de la totalidad de la intriga. Con los diálogos, el filme adquiere un valor ideológico que la imagen sola no puede vehicular (Gaudreault y Jost, 1995: 76). Esto ocurre en *Días de otoño*, en el punto donde se introduce el relato de la protagonista mediante un *flash back*. La voz de Luisa viene acompañada por las imágenes de las acciones que ella narra oralmente. Por las imágenes que vemos, podemos saber si las palabras de Luisa contradicen o están coludidas con lo que la imagen muestra. Cuando Luisa se abstrae de la realidad para habitar en su mundo de ficción, la música funciona como

leitmotiv que acompaña sus estados de introspección. La línea melódica acompaña a los acontecimientos que se desarrollan en escena, mientras se escucha el sonido ambiente o los diálogos. De esta manera el cine se constituye por derecho propio como un doble relato.

## 2.2 Enunciación y narración en el filme

En este apartado se problematiza quién o quiénes narran y cómo lo hacen. El discurso es un modo de locución que supone un locutor y un auditor. Lo que opone historia a discurso es el hecho de la percepción del que habla en los enunciados que pronuncia (Gaudreault y Jost, 1995: 49). Si la narración es un discurso entonces se constituye por una serie de enunciados que necesariamente remiten a un sujeto de la enunciación. La equivalencia entre la percepción de la instancia narradora y su existencia como sujeto de la enunciación reposa sobre la idea de un circuito de la comunicación, donde todo mensaje codificado por un emisor es igualmente decodificado por su receptor (Jakobson, 1986).

La película, a diferencia de la narración escrita, muestra las acciones sin decirlas. En el relato doble, que es el filme, la banda sonora hace oír la palabra de un narrador. Por lo tanto, su condición de doble relato remite a dos instancias relatoras: la que relata ostensiblemente su historia, de viva voz, y el narrador fundamental, instancia abstracta que organiza el relato (Gaudreault y Jost, 1995: 47).

El mensaje lingüístico tiene una función de anclaje y guía al espectador entre los distintos significados posibles de una acción mostrada visualmente. Los personajes son producto del discurso de “alguien”. La responsabilidad del relato como totalidad es atribuible a lo que Gaudreault (2011: 122) denomina narrador fundamental; a los narradores intratextuales los llama delegados, esto es, cualquier narrador distinto al narrador fundamental. Podemos entonces hablar de la presencia de dos instancias enunciativas en dos niveles narrativos: el extradiegético y el diegético (2.2 *infra*).

De modo que en *Días de otoño*, el narrador fundamental designa a su personaje protagónico como narrador delegado para introducir ambas metadiégesis e informarnos posteriormente, lo que él ha omitido en su narración lineal. En la historia los acontecimientos parecen contarse por sí mismos hasta el minuto 19:50, cuando interviene el discurso de Luisa

como narradora delegada, mientras en la historia los acontecimientos parecen contarse por sí mismos. El discurso es un modo de enunciación que “supone un locutor y un auditor” (Benveniste, 1966: 241). De modo que la enunciación remite a las “huellas lingüísticas” de la presencia del locutor en el seno del enunciado”<sup>49</sup>.

El discurso posee marcas deícticas. Un enunciado que sólo posee marcas deícticas nos permite descifrarlo sólo en función del conocimiento que tenemos de la identidad del locutor. En el caso del relato fílmico, el narrador fundamental deja marcas mediante tipos de tomas que ponen el énfasis en el primer plano, el descenso del punto de vista, la presentación de una parte del cuerpo en primer plano, la sombra de un personaje o materialización de un visor. Cómo en los ejemplos que presentamos a continuación.

*Close-up*



3. Subrayado del primer plano:  
Luisa espera impaciente a Carlos.

*Contra-picado*



4. Descenso del punto de vista:  
Luisa sale a buscar a Carlos.

*Detail shot*



5. Presentación de una parte del  
cuerpo en primer plano.

En la imagen 3, el *close-up* funciona para dar expresividad dramática al enfocar el rostro del personaje. En la toma 4, el *contra-picado* se usa para estilizar al personaje y denota poder, autoridad o fuerza. En la imagen 5, el tipo de toma resalta la zapatilla como objeto relevante para la trama.

Por otra parte, podemos identificar a la narradora delegada cuando enuncia: “Bajé por fin; yo ni podía correr bien”. Ese “yo” es una marca deíctica de identidad que nos permite identificar al locutor en el personaje de Luisa y a su auditorio: “ya saben que soy muy vergonzosa”.

<sup>49</sup> Kebrat-Orecchioni (en Gaudreault y Jost, 1995: 49).

### 2.2.1 Tipología del narrador

La narración fílmica es la comunicación de informaciones entre dos instancias situadas cada una a un extremo de la cadena. El narratario de un relato, aquel o aquella al que va destinado, está sometido a un proceso comunicacional mediante el cual el narrador le transmite multitud de informaciones sobre el universo diegético, donde evolucionan los personajes del relato sobre los mismos personajes y sobre las acciones que estos protagonizan (Jahn, 2005: 5). Este autor sintetiza una tipología del narrador que opera tanto para textos literarios como fílmicos. Dependiendo de cómo se señale la presencia de un narrador en el texto, se distingue entre:

*Narrador homodiegético.* Se refiere a sí mismo en primera persona (yo, nosotros) que directa o indirectamente se dirige al narratario (destinatario desconocido). Se introduce en la historia para hacer comentarios metanarrativos, usa frases emotivas y exhibe una distancia discursiva hacia personajes y eventos.

*Narrador autodiegético.* Es un caso especial de narración homodiegética donde el (la) narrador(a) es protagonista de la historia que relata.

*Narrador heterodiegético encubierto (oculto).* Se refiere al narrador ausente de la historia que cuenta. Es neutral, no se dirige a sí mismo ni a ningún narratario ni hay una voz o estilo reconocible, no interfiere en la diégesis y deja que los acontecimientos se desenvuelvan en su tiempo y secuencia natural.

*Narrador intradiegético.* El que relata es un personaje dentro de la historia, que puede ser narrador testigo en tercera persona o autodiegético en primera persona.

*Narrador extradiegético.* La voz extratextual es la del autor, se considera la voz del autor sólo en dos escenarios: a) cuando hay una razón para creer que es más o menos idéntica a la del narrador, como el caso de la narración autorial, en la vida real o en el caso de la narración historiográfica, o b) cuando se asume que el autor usa intencionalmente una voz narrativa distinta a la suya.

Desde esta propuesta tipológica podemos establecer una caracterización de los tipos de narradores presentes en *Días de otoño*, gracias a las marcas enunciativas del texto fílmico.



Tenemos, por un lado, al narrador de una historia sobre una etapa en la vida de una joven mujer. Según la clasificación de Jahn, este narrador es heterodieético porque no es parte de la historia que cuenta sino que organiza los eventos narrados desde un lugar fuera de la diégesis. Este tipo de narrador produce la sensación de que la historia se cuenta por sí misma.

Por otro lado, notamos la presencia de una narradora delegada cuando la protagonista toma la palabra para contar los eventos que el narrador heterodieético suprimió de su narración lineal. En este caso, tenemos una narradora homodieética porque se refiere a sí misma en primera persona y hace comentarios metanarrativos<sup>50</sup>: “Los camiones se me venían encima ¡Me dio un miedo!”. Protagonista de la historia que relata, Luisa es una narradora autodieética, desdoblándose a sí misma en el acto de narrar. No obstante, también es intradieética por ser el personaje principal del mundo narrado o diégesis.

### 2.2.2 El meganarrador

Gaudreault (2011: 143) postula para el cine un término que engloba a la noción del narrador heterodieético y a la instancia colectiva involucrada en la enunciación fílmica: el meganarrador, considerado como el equivalente al narrador textual bajo el argumento de que la película se asemeja más a la novela que a una representación teatral, aun cuando tales soportes narrativos (el cine y el teatro) tienen en común la mostración escénica por la presencia de personajes que actúan el relato.

El meganarrador es el primero que narra el relato y, por tanto, la instancia fundamental que encabeza la organización y la estructuración de los eventos narrados. Es responsable de la comunicación del relato cinematográfico y, a su vez, puede definirse a partir de su papel de organizador y de sus funciones. Este primer narrador es siempre y necesariamente una entidad extradieética<sup>51</sup>.

El narrador heterodieético en *Días de otoño* es “una instancia sin nombre de persona, porque no es una persona sino una instancia de articulación, de colocación, de ordenación, lo cual le impediría de manera irreductible decir ‘yo’” (Gaudreault 2011: 197). Sin embargo, el

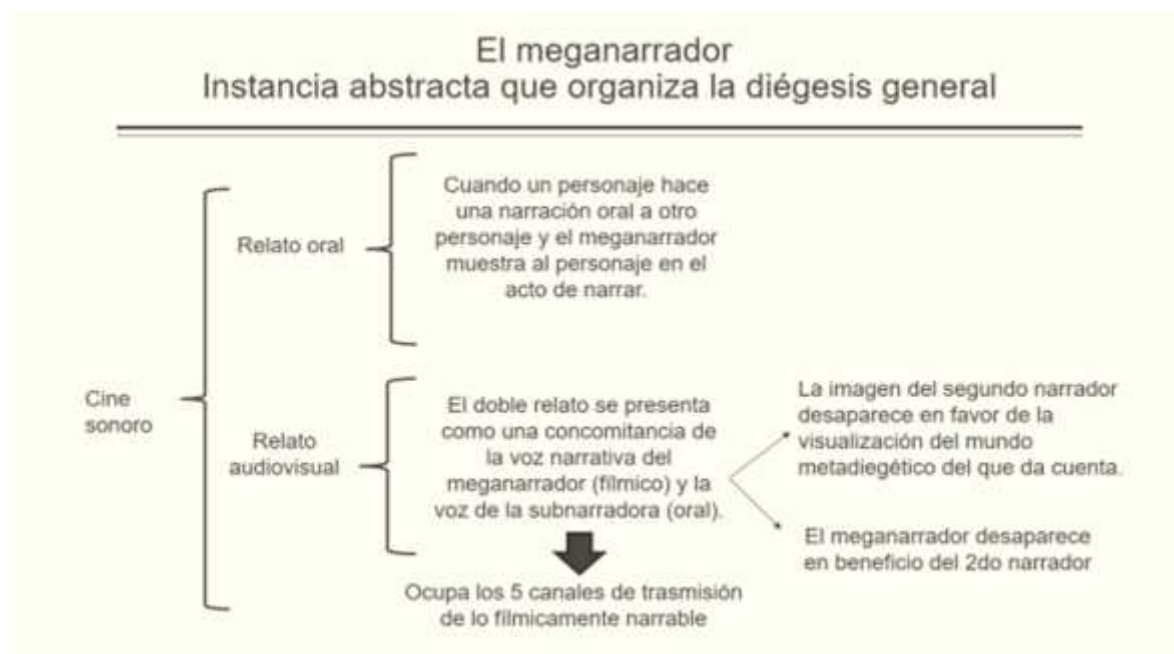
<sup>50</sup> Este tipo de comentarios también se consideran como un regreso a la diégesis general (Jahn, 2005: 11).

<sup>51</sup> Cualquiera que sea la diversidad de voces presentes [en el relato], finalmente siempre narra la misma voz, incluso aquel relato que parece emanar de narradores delegados, explícitos y localizados (Prince, 1987).

primer narrador deja sus marcas enunciativas en la mostración. Volvemos a lo que este autor concibe como la instancia mediadora entre el mundo narrado y el mundo real, la cual articula el orden, la frecuencia, el ritmo y los eventos que constituyen el relato.

Gaudreault considera al meganarrador como la imagen intratextual del autor “de carne y hueso”, quien debe relegarse a la periferia del texto. Como consecuencia de ello, no tiene entrada en la narratología, pues esta disciplina se ocupa del relato y de sus narradores, mas no de quienes crean los relatos<sup>52</sup>. Por lo tanto, conviene considerar que cualquier relato cinematográfico es enunciado por una instancia mediadora que es el meganarrador.

Gaudreault (2011:125) argumenta que el término “representación” es inadecuado para identificar el modo de comunicación de un relato a través de la presencia escénica y, por lo tanto, para dar cuenta del narrador escénico que relata el discurso englobante del personaje que cuenta y a su vez es contado.



Esquema 2.3 Gaudreault y Jost (1995: 59)

<sup>52</sup> No hay ningún desprecio hacia el autor porque la acción creadora ya tuvo lugar y la única instancia *in situation* es el receptor quien debe reconstruir el relato en el momento en que lo percibe (Gaudreault, 2011: 195).

El esquema 2.3 muestra que el cine sonoro como doble relato puede, a su vez, recurrir a dos tipos de relato: el oral y el audiovisual, el primero sucede cuando un personaje de la diégesis narra una historia oralmente a otro personaje y el segundo ocurre como relato doble cuando hay coincidencia entre la mostración del narrador fílmico y la voz de la sub narradora, quien ocupa las cinco materias de la expresión fílmica. En *Días de otoño* se recurre al relato oral cuando el meganarrador muestra a la protagonista en el acto de contar sus historias a sus compañeras de trabajo.

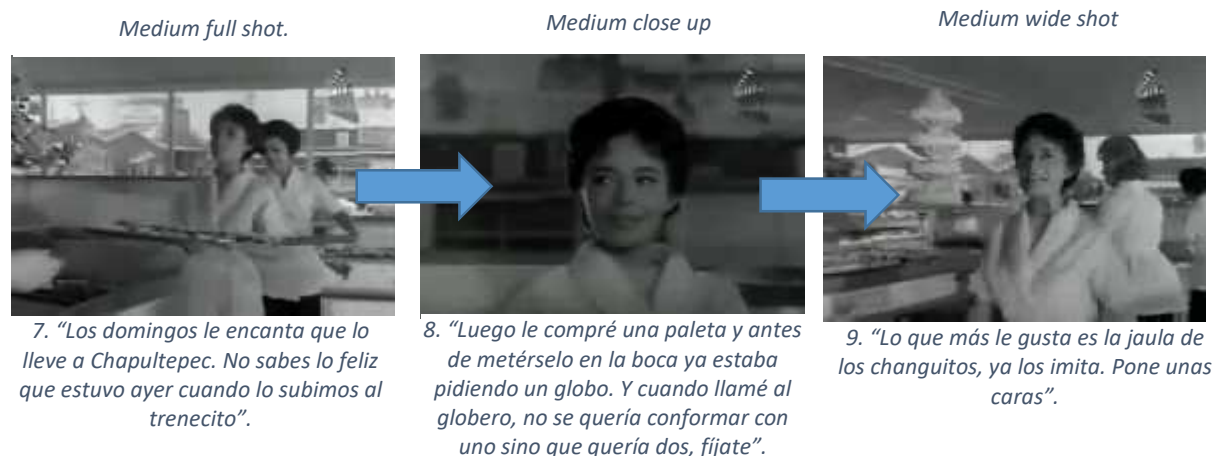
Cuando Luisa narra su aventura romántica, la metadiégesis se presenta como un doble relato por la conjunción de la voz narrativa del meganarrador, constituida por la articulación de los fotogramas y de la voz narrativa de la **sub narradora** oral que es ella misma, así que no desaparece en favor de la narración visual sino que se integra a ella mediante la metalepsis (2.3 *infra*).

Gaudreault (2011:125) sugiere el empleo sistemático del término mostración para caracterizar e identificar el modo de comunicación de una historia. Consiste en mostrar personajes que actúan en lugar de narrar las peripecias que los mismos experimentan. El autor emplea el sustantivo “mostrador” para identificar y singularizar a la entidad teórica que es equivalente al narrador fundamental de lo textual, responsable de la transmisión del relato escénico<sup>53</sup>.

Narración y mostración son para Gaudreault (2011:126) los modos respectivos de lo textual y lo escénico, similares modernos de las categorías platónicas de la diégesis mimética y la no mimética. La primera se refiere a todos los casos de uso de la oralidad para designar la presencia del contador que inscribe su relato verbal dentro de la mostración. La diégesis no mimética se refiere a todos los casos de uso de la oralidad para contar. Esta categoría se puede usar para designar la presencia del “contador” que inscribe su relato oral dentro de la mostración (2.3 *infra*). Como podemos observar en las imágenes 7, 8 y 9:

---

<sup>53</sup> Por relato escénico Gaudreault (2011:126) entiende exclusivamente el relato comunicado mediante la presencia de personajes que actúan, excluyendo la obra escrita que por su naturaleza textual no depende de la mostración.



Cuando una instancia cuenta que una instancia cuenta, la voz narrativa de la última instancia está modulada y controlada por la primera: cuando Luisa narra se convierte en personaje contante que a su vez es contado, inscribiendo su relato oral dentro de la mostración del meganarrador. Una vez que el texto corresponde al relato oral de Luisa, el mostrador fílmico captura las imágenes en un determinado tipo de toma (2.4.1 *supra*) y el narrador cinematográfico realiza la articulación entre los fotogramas (montaje).

El lenguaje cinematográfico es intrínsecamente polifónico por la variedad de materias de la expresión en que se realiza, y es pluripuntual por la multitud de planos que lo componen. En tanto, la noción de meganarrador también es doble porque muestra y narra al fusionar los dos modos fundamentales de la comunicación narrativa: la narración y la mostración; la actividad del mostrador se relaciona con todos los aspectos de lo profílmico, término utilizado por Soriau para referirse a «todo aquello que se encontró ante la cámara y se grabó en la película» (Gaudreault, 2011: 155).

Narración y mostración son, respectivamente, producto de la actividad del meganarrador (2011: 127). Mientras el mostrador manipula el material profílmico durante la filmación, el narrador realiza la estructuración narrativa a través del montaje, que es donde principia la narración cinematográfica. El montaje permite articular los segmentos espacio-temporales unos con otros. A través de este procedimiento, el espectador experimenta la sensación de no estar solo mientras mira la historia que se desarrolla ante sus ojos. Algunas operaciones de montaje permiten el control del tiempo, que es una de las posibilidades en la

actividad de un narrador. El mostrador (sujeto) se apodera del material (los planos) capturado por la cámara para ejercer su actividad estructurante en un momento en que “lo mostrado” ya sucedió. La locución del mostrador tiene lugar dentro de la proyección y el “acontecimiento descrito” tuvo lugar en el pasado durante la filmación (Gaudreault 2011: 145).

Por lo tanto, el relato cinematográfico es el producto de la superposición de dos capas diferentes de narratividad, cada una de estas depende de las dos articulaciones de la doble movilidad del cine (narrar y mostrar). El mostrador cinematográfico está enclavado en el aquí y ahora de la filmación, en la articulación de fotograma en fotograma, mientras que el narrador cinematográfico es el amo y señor del tiempo y del espacio, facultad que le da el montaje mediante la articulación de los planos que genera la pluripuntualidad (Gaudreault, 2011: 149-153).

En *Días de otoño* ocurre lo mismo, el mostrador capturó las imágenes a finales del año de 1962 mediante el dispositivo de composición fílmica y posteriormente en la edición y el montaje, se articulan tales imágenes para articular la estructura narrativa de la historia y dar continuidad a la narración. El meganarrador, recurre a su personaje protagónico para llevarnos de viaje en el tiempo y dar cuenta del sorpresivo anuncio de la próxima boda de Luisa. El mecanismo narrativo por el que se lleva a cabo este proceso, lo veremos en el siguiente apartado.

### **2.3 Niveles diegéticos**

La historia contada en *Días de otoño* ocurre en diferentes niveles. Hay relatos dentro de relatos dentro de relatos, esto ocurre cuando el personaje protagónico de la diégesis comienza a contar una historia, creando un relato dentro de un relato. La historia original se convierte en la matriz narrativa y la historia contada por el personaje-narrador se convierte en una narración encajonada o subordinada<sup>54</sup>.

Como se ha mencionado, las dos metadiégesis que tienen lugar en el filme son narraciones incrustadas dentro del relato principal y, a diferencia de los microrrelatos, son

---

<sup>54</sup> Mike Bal (1981) llama a este fenómeno enunciativo hiponarración. El término matriz se deriva de la palabra latina *mater* (madre) y se refiere a algo dentro de otra cosa que la origina (*Webster Collegiate Dictionary*). En lingüística una ‘oración matriz’ es la que contiene una oración subordinada.

secuencias autónomas e independientes entre sí, aunque están vinculadas por una relación de causalidad. La primera tiene lugar cuando a petición de sus compañeras Luisa debe dar cuenta de las circunstancias en que conoció a su prometido. El recurso narrativo fílmico empleado para introducir este sub relato es el *flash back*<sup>55</sup>. Este procedimiento distorsiona la narración lineal y, en consecuencia, genera la ambigüedad en la diégesis principal.

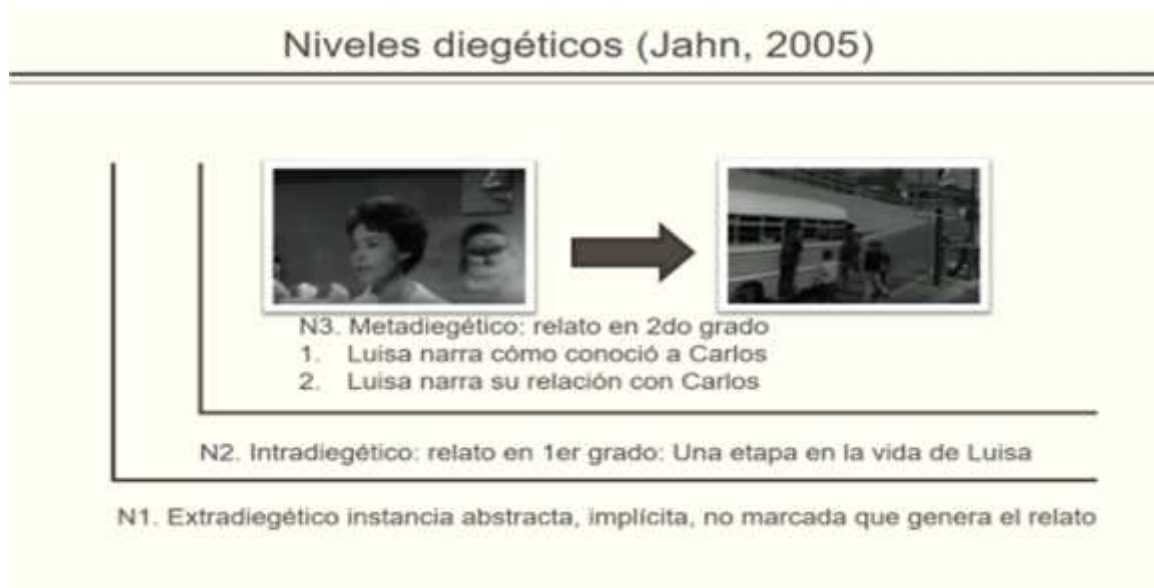
La metalepsis es el paso de un nivel narrativo a otro mediante cualquier intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el mundo diegético, o de los personajes diegéticos en el universo metadiegético, o viceversa. Este recurso narrativo puede tener efectos de extrañeza, paródico o fantástico (Zavala, 2003: 36). En *Días de otoño* hay metalepsis muy sutil cuando la protagonista del relato de primer nivel se introduce al universo metadiegético como personaje, por medio de un desdoblamiento de sí misma y crea un mundo ficticio dentro del mundo narrado introduciéndose en él.

Partiendo de la noción del filme como enunciado narrativo, se puede aplicar el modelo recogido por Jahn (2005: 20) acerca de los niveles de la comunicación narrativa, distinguiéndose tres de estos en *Días de otoño*: 1). Los personajes no saben que son personajes en la historia del meganarrador; 2). La mediación ficcional, donde narrador y narratario no son reales sino instancias abstractas, y 3). El de la comunicación no ficcional que es un nivel comunicativo fuera de la diégesis general entre autor y/o espectador.

La metadiégesis o narración en segundo grado ocurre cuando un personaje del nivel 1 narra una historia ocurrida en otra dimensión espacio-temporal. Entre diégesis y metadiégesis no existe relación jerárquica, ya que esta última puede ser más importante estructural o/y semánticamente que la diégesis a partir de la que se genera (Jahn, 2005: 4). Tal es el caso de *Días de otoño*, donde el mecanismo narrativo que opera el cambio del nivel diegético al nivel metadiegético, es el desembrague mediante el cambio de un “aquí” y “ahora” a un “no aquí” “no ahora”, que opera mediante la manipulación de las cinco materias de la expresión del lenguaje audiovisual.

---

<sup>55</sup> Este recurso fílmico tiene su equivalente en la narrativa literaria, en lo que Genette (1972) denominó analepsis, consistente en una evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia en que nos encontremos. Puede ser interna o externa si el alcance o la distancia temporal se sitúa dentro o fuera del campo temporal del relato principal. También puede ser parcial o completa según la amplitud o duración del alcance.



Esquema 2.4

El meganarrador, equivalente al narrador extradiegético que propone Jahn en el esquema 2.4 se ubica en el nivel 1 y se marca fuera de la diégesis. El nivel 2 corresponde al nivel intradieético, donde se encuentra el relato en primer grado que es el filme propiamente dicho, el cual narra un breve período de tiempo en la vida de la protagonista, periodo al que hace referencia el título de la película. El nivel 3 es el de la metadiégesis que comprende el relato de segundo grado o metadiégesis, donde la protagonista de la historia se convierte en narradora delegada, y da cuenta de una historia sobre sí misma dividida en dos partes: el encuentro con Carlos y su posterior idilio. El salto en el tiempo o desembrague narrativo se tramita por medio de:

- a) El paso del pasado lingüístico al presente de la imagen: “Una mañana *estaba* yo esperando el camión para venir al trabajo”. Por medio de la mirada del personaje que indica un cambio de focalización externa a interna:
- b) El paso de la *voice in*: “Se llama Carlos” a la *voice over*: “Una mañana estaba yo...” y la trasposición del estilo directo (diálogos) al estilo indirecto: “*Le pedí al chofer que parara*”.
- c) Por el cambio de escena que nos lleva a otro tiempo y a otro espacio por corte directo mediante el montaje.

- d) La metalepsis, esto es, por el paso de la protagonista de un nivel narrativo a otro que se hace evidente en su cambio de apariencia del uniforme de trabajo a la ropa de calle.
- e) La modificación del ambiente sonoro. Primero se introduce la música extradiegética desde el punto [0] y después se hace el cambio de escena.

Ambas metadiégesis, como ya se dijo, se introducen por medio del *flash back*, cuya función es completar la información omitida por la narración lineal y sugerir la personalidad fantasiosa de la heroína. Estos sub relatos aparecen como recuerdos de eventos pasados en el mundo diegético, aunque existe la posibilidad de que sean ficciones dentro de otra ficción. En este caso estaríamos ante procedimientos metaficcionales, debido a que ambas metadiégesis provocan la metalepsis de la narradora, ante la posibilidad de que los recuerdos evocados por ella sean producto de su imaginación.

Esta hipótesis sólo se podrá confirmar por el desarrollo subsecuente del relato, a través de las huellas o marcas enunciativas que el meganarrador disponga a lo largo del mismo y que el espectador deberá interpretar en la medida en que obtenga nueva información narrativa. Estructuralmente las metadiégesis adquieren relevancia sobre la diégesis principal al preparar el terreno de la ambigüedad discursiva del filme, y al propiciar huecos de información en el relato principal. Según Gaudreault, la única instancia habilitada para hacer uso de distorsiones en el tiempo es el meganarrador. Estas distorsiones temporales, también llamadas anacronías, son las que proporcionan el ritmo narrativo de la historia que cuenta.

## 2.4 El ritmo narrativo

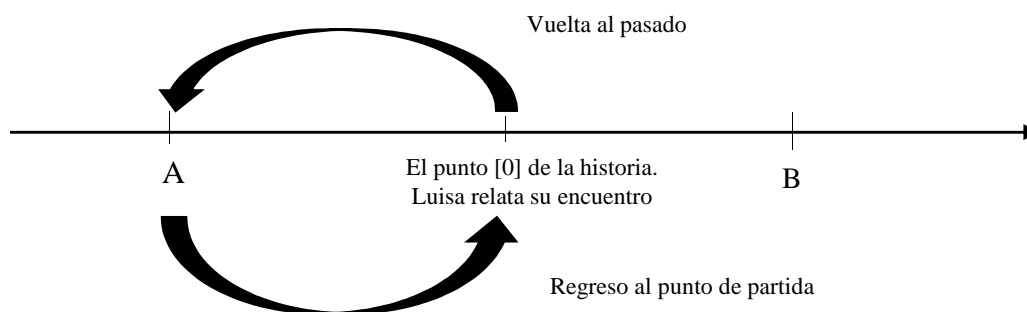
El ritmo narrativo se genera por el manejo de la doble temporalidad que plantea todo relato: la de los acontecimientos relatados y la relativa al acto mismo de narrar. Por lo tanto, el relato del narrador tiene una temporalidad distinta a la de la historia. Siguiendo a Genette (1972: 122), los ejes del tiempo de la historia y del tiempo del relato se pueden articular en tres categorías<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> El filme puede trabajar la temporalidad de manera parecida, aunque esta se engasta en la temporalidad de la banda de imagen. Si se quiere estar en condiciones de analizar la red del conjunto audiovisual hay que tener en cuenta a la vez el tiempo novelesco y el tiempo fílmico (Gaudreault y Jost, 1995: 113).



En primer lugar está el orden: si confrontamos la sucesión de acontecimientos que supone la diégesis con el orden de aparición en el relato, podemos notar que el orden cronológico de *Días de otoño* se distorsiona de manera evidente en el minuto 19 de la película. En este punto del relato se manifiesta una analepsis para crear la evocación a posteriori de un acontecimiento anterior al momento de la historia en que nos encontramos. Cuando Luisa se dispone a contar el primer encuentro con su novio, ocurre una vuelta al pasado habilitada por la paralipsis<sup>57</sup>, la cual produce un hueco al ocultar información que nos será revelada a través de la sub narradora, y que se constituye como un sub relato al ser una analepsis completa, dividida en dos metadiégesis con un alcance de tres meses (diciembre-octubre), clave para la comprensión de la historia.



En segundo lugar está la duración (Genette, 1972:144) que es la relación entre el tiempo de la narración y el tiempo de la historia contada. Gaudreault y Jost (1995: 125) señalan que el tiempo de proyección del significante es un tiempo objetivo que comparten todos los espectadores por igual y que puede equipararse con el tiempo diegético. Las operaciones que se pueden realizar con la comparación entre la duración de la proyección fílmica y la duración de la historia contada, permite dar cuenta de los cambios de ritmo de la velocidad narrativa. Genette (1972: 129) establece cuatro ritmos narrativos principales:

- 1)  $TR = n TH = 0$ . La pausa es el tiempo del relato que equivale a “n” duración indeterminada, mientras que el tiempo de la historia equivale a cero. Por lo que el tiempo del relato es más importante que el tiempo de la historia.

<sup>57</sup> Es una infracción del esquema estándar, causada por la omisión de información crucial, mostrando en segundos lo que sucedió en un año (Jahn, 2005: 35).

- 2)  $TR = TH$ . La escena. La duración diegética es idéntica a la duración narrativa. El tiempo del relato quivale al tiempo de la historia.
- 3)  $TR < TH$ . El sumario. El tiempo del relato es más corto que el tiempo de la historia. Puede presentarse con variantes de velocidad.
- 4)  $TR = 0$  y  $TH = n$ . La elipsis. El tiempo del relato equivale a 0, mientras que el tiempo de la historia a “n”, es decir, duración indeterminada, con lo cual el tiempo del relato es menos importante que el tiempo de la historia.

A diferencia del sumario, que resume una acción homogénea, la elipsis es una supresión temporal que interviene entre dos secuencias. Las relaciones de igualdad o desigualdad en el nivel de la secuencia pueden encontrarse a nivel de toda la película. De modo que en *Días de otoño* se presentan dos de estos modos de relación entre ambas temporalidades.

A nivel del filme la configuración temporal es  $TH > TR$ , ya que la proyección de *Días de otoño* dura una hora con 36 minutos, la historia narrada transcurre en un lapso de tres a cuatro años. Lo anterior indica que el meganarrador hace cortes constantes en su narración para dar ritmo narrativo a la historia que se proyecta ante nuestros ojos, acelerando algunos eventos y dilatando otros.

Días de otoño (1962)  $TR < TH$ .  
Es la configuración más común, se pueden narrar o resumir años en 1 hora haciendo cortes en la historia.

---

Medium shot



Medium shot



Extreme long shot



Se hace explícito el transcurso del tiempo en el minuto 15, cuando Albino dice que Luisa ya lleva un año trabajando en su pastelería. Mientras que el tiempo del texto o enunciado filmico ocurre en 1 hora y media. Las escenas iniciales de la cinta, plagadas de elipsis, están dedicadas a mostrar el transcurso del primer año desde la llegada de Luisa a la capital y el proceso de enamoramiento de don Albino por Luisa, que se hace patente durante el relato.

Esquema 2.4

En el esquema 2.4 observamos que el relato del meganarrador construye una temporalidad específica, distinta a la cronología de la historia. Mediante el recurso de la elipsis señala el transcurso del tiempo y muestra, en un minuto, una serie de eventos que ocurren en el lapso de un año; simultáneamente se recurre al sumario al mostrar una acción recurrente de Luisa que refuerza la percepción del transcurso del tiempo, tal como se puede ver en las imágenes 10,11 y 12:



10. Luisa regala pan a una niña de la calle.



11. Luisa repite la misma acción pero los niños van en aumento.



12. Este recurso provoca la percepción de progresión.

Desde la llegada de Luisa a la capital hasta el anuncio de su boda transcurre un año, según las informaciones que nos proporcionan tanto el meganarrador como el personaje de Albino; desde la supuesta boda, hasta que Luisa informa que nació su hijo, transcurre al menos otro año, y de este punto hasta que es descubierta por Albino transcurren al menos dos años, porque se supone que el “niño” ya pide globos.

Esta secuencia también es un ejemplo de las marcas del meganarrador, al manipular el tiempo mediante imágenes de temporalidad calendárica, cargadas semánticamente con fechas conmemorativas de la tradición mexicana: el día de las madres, el día de muertos y la Navidad. Como ya se hizo notar, en el contexto de la diégesis, un hecho puede definirse por el lugar que ocupa en una supuesta cronología de la historia (Kafalenos, 1999, 1.3 *supra*).

En tercer lugar, la frecuencia (Genette, 1972: 172) designa el número de veces que un acontecimiento es evocado por el relato. La configuración que presenta la primera metadiégesis (2.3 *supra*) es la propia del relato singulativo, esto es: se evoca una vez lo que ocurre una vez, como “el primer encuentro con Carlos”. La diégesis principal ocurre en un lapso de al menos tres años, hecho que se infiere de la secuencia natural de los acontecimientos narrados.

En la segunda metadiégesis hay un cambio en la configuración, puesto que en una sola emisión narrativa se asume el conjunto de ocurrencias del mismo acontecimiento. Existe un tiempo para describir esta relación temporal, el imperfecto o iterativo (Genette, 1972: 131). De este modo, Luisa nos informa una vez lo que ha ocurrido varias veces: “yo había pensado que nunca más nos veríamos, pero nos vimos muy seguido desde entonces”. De manera que, el segundo sub relato opera distinto respecto a la primera metadiégesis y al resto de la historia en relación a la frecuencia.

## 2.5 El punto de vista

Gaudreault (2011:124, 2.2.2 *supra*) afirma que el cine, por su condición de relato escénico, requiere identificar, reconocer y nombrar a la instancia organizadora fundamental de la diégesis: el meganarrador. Cuando ocurre un acto de comunicación dentro del relato, hay un actante de esta transmisión cuyo papel no es idéntico al del narrador textual, pero que es necesario identificar, debido a la necesidad de una figura central a quien atribuir la responsabilidad narratológica de los diferentes aspectos de la representación, alguien a quien se pueda atribuir el punto de vista.

Éste consiste en las formas y los medios de presentación de la información desde la perspectiva de alguien, en este caso desde la focalización del personaje protagónico de *Días de otoño*. La focalización debe determinarse para responder a las preguntas: ¿Por qué es la perspectiva del personaje y no la del narrador? ¿Tiene el narrador acceso a la información proporcionada por el personaje? ¿Qué es lo que el personaje sabe o ignora en un punto particular del filme?

La focalización debe determinarse para responder a la pregunta: ¿Desde el punto de vista de quién se orienta un segmento actual de la información fílmica? o ¿La percepción de quién sirve como fuente de la corriente de información? La percepción, en un sentido muy general, incluye tanto la real como la imaginaria (visiones, sueños, recuerdos) y otros estados de conciencia (Gaudreault y Jost, 1995: 137). Según M. Jahn (2005: 8) se puede atribuir la focalización a lo que él llama “dispositivo de composición fílmica” (FDC, por sus siglas en inglés).

La focalización<sup>58</sup> es de especial importancia en narratología, ya que implica el “punto de vista”. El análisis fílmico se beneficia particularmente de este concepto porque la cámara, incluyendo a la grabadora de sonido asociada a ella, son dispositivos cuasi-perceptuales en la determinación tanto del punto de vista como del de la audición. Se trata de la representación de la información diegética que se encuentra al alcance de un determinado campo de conciencia, ya sea la de un narrador heterodiegético o su contraparte dentro de la historia. Esta noción es pertinente para esta investigación en la medida en que la cámara muestra la elección de una perspectiva, desde dónde se ve lo que se está contando.

El ojo humano tiene lentes como la cámara, incluso proyecta una imagen dentro de una pantalla orgánica llamada retina. Pero la imagen en la retina no es un medio independiente; la imagen que vemos es el resultado del procesamiento cognitivo de los contenidos de la matriz de la retina [...] El concepto básico de la teoría de la focalización es foco y se refiere tanto a la posición espaciotemporal del focalizador, como al objeto focalizado o centro de atención. Consecuentemente el análisis fílmico responderá a las preguntas ¿Quién ve? ¿Qué tipo de objeto es lo que el focalizador enfoca? (Jahn, 2005: 11).

No es lo mismo focalizar (¿Quién ve?) que narrar (¿Quién habla?) aunque a veces pueden coincidir. Un focalizador es el agente cuyo punto de vista orienta al texto narrativo de manera tal que un texto está anclado al punto de vista de un focalizador, cuando presenta los pensamientos, reflexiones, conocimientos y las percepciones actuales e imaginarias de éste, así como su orientación cultural e ideológica. En general, se puede atribuir la focalización a uno de los siguientes agentes: 1) el dispositivo de composición fílmica, 2) el narrador, 3) el personaje.

El recurso por excelencia de la focalización es el POV (punto de vista). En el análisis del filme es necesario determinar: toma de la mirada, toma del punto de vista, toma de línea del ojo, toma sobre el hombro, toma de reacción. Chatman (1990) subraya que hay técnicas que subyacen al punto de vista del personaje y aumentan “nuestra identificación con él”. El

---

<sup>58</sup> Para Kafalenos (1999: 54) la focalización controla qué eventos son revelados y en qué secuencia en la disposición de los acontecimientos o *sjuzhet*. También sugiere que las anacronías son motivadas por la focalización. Si la focalización está restringida a un personaje, o a un narrador, ocasionalmente revela las percepciones y concepciones del personaje focalizador o las propias concepciones y percepciones del narrador.

concepto de mirada, “ha adquirido interesantes ramificaciones ideológicas y psicológicas” (Jahn 2005: 12).

La focalización se refiere a la cantidad de información vehiculada y su cualidad para transmitir cierta postura afectiva, ideológica, moral y ética con respecto a esa información (Reis Lopes, 2005). Jahn (2005) recoge la siguiente clasificación de los tipos de focalización que la mayoría de los narratólogos como Genette (1972, 1982, 1983), Bal (1985) o Chatman (1990) aceptan.

- *Focalización cero*. Coincide con el narrador omnisciente textual que entra y sale a placer de las mentes de los personajes. En el caso de *Días de otoño* podemos encontrar este tipo de focalización en la narración lineal de los acontecimientos mediante la mostración atribuible al meganarrador postulado por Gaudreault (1995-2011). De modo que el meganarrador sabe más que cualquiera de los personajes. Esta mostración se da mediante los distintos tipos de encuadre de los que Jahn (2003: 5) nos da la clasificación más aceptada generalmente. Incorporamos aquí los ejemplos que corresponden a dicha clasificación para observar el tipo de encuadres utilizados por el meganarrador de *Días de otoño*.

*Detail/extreme close-up*: Muestra un objeto pequeño o parte de un objeto pequeño, con frecuencia este tipo de toma muestra un objeto relevante para la trama. Potencia al máximo el valor del detalle seleccionado.



Fotograma 13

13. El encuadre muestra la zapatilla de Luisa en el instante en que es aplastada por el automóvil que conduce Carlos. Puede verse como una imagen metafórica de la ciudad, concebida como una selva de asfalto que aplastará literalmente los sueños de la joven provinciana, cuya focalización sólo es atribuible al meganarrador, aunque la protagonista lo narre debido a que el ángulo de la toma (por debajo de la línea del ojo) no es accesible a la visualización del personaje.

- *Close-up/close shot*: vista completa de un rostro humano. Este primer plano admite graduaciones. Este tipo de toma se usa cuando hay que resaltar un estado mental importante y produce la identificación del espectador con el actor quien se percibe sensiblemente más cercano.



Fotograma 14

14. El meganarrador enfoca el rostro de la protagonista cuando está sola en su cuarto de azotea y busca consuelo de su desgracia mediante la lectura de poesía, recurso que le permite construir su propia ficción y que remite al estado anímico y mental de la protagonista.

- *Semi close-up*: Es usado para referirse a una toma ligeramente más amplia mostrando la tercera parte hacia arriba del cuerpo de una persona. Pierde en comunicación emotiva respecto al *close-up* pero gana en expresividad al aportar información sobre la gestualidad, vestuario y el contexto más próximo en que se desarrolla la acción.



Fotograma 15

15. El meganarrador focaliza a su narradora delegada y a sus narratarías en el mismo acto de narrar. La imagen registra la enunciación oral de la narradora, enmarcada dentro del enunciado fílmico del narrador cinematográfico. El contexto espacial remite al área de trabajo de la pastelería y los adornos indican la temporada navideña.

- *Medium-shot*: una vista o toma de la mitad del cuerpo hacia arriba de una persona mostrando su postura corporal.



Fotograma 16

16. El momento del encuentro con Carlos parece ser una fantasía de la protagonista, quien queda impactada por la galanura del joven. Esta toma puede coincidir con la focalización de Carlos, porque el mostrador se sitúa en el mismo lugar.

- *American shot*: es una toma de las tres cuartas partes del cuerpo de una persona, mostrando desde las rodillas hacia arriba. Es el plano más apropiado para captar conversaciones entre los personajes, a la vez que proporciona más información contextual.



Fotograma 17

17. La imagen contenida en el fotograma es producto de la focalización del meganarrador, pues no hay ningún otro personaje en la escena que pudiera ser el focalizador que muestre la emoción de las compañeras de Luisa por su próxima boda. La felicitan y le dejan sus regalos y felicitaciones.

- *Full shot*: una vista completa de una persona.



Fotograma 18

18. El encuadre corresponde a la focalización del meganarrador que mediante un *travelling*<sup>59</sup> sigue al autobús en movimiento y acompaña la narración de Luisa a través de la transvisualización del relato acompañando a su heroína con las cinco materias de la expresión fílmica (2.1 *supra*).

- *Long shot*: una vista a la distancia de un objeto grande o de una colección de ellos (edificios, puentes). Frecuentemente usado para establecer un escenario. La gente se ve reducida a formas indistintas.



Fotograma 19

19. Este es un encuadre general del centro de la ciudad de México que muestra el escenario donde se desarrolla la segunda parte de la historia, y que también es atribuible a la focalización del narrador cinematográfico mediante el *dolly*<sup>60</sup>

<sup>59</sup> La cámara se desplaza físicamente, avanzando, retrocediendo o marchando lateralmente, por lo general sobre unos raíles; también puede realizarse con la cámara al hombro. Modernamente el *steadicam*, sofisticado sistema de sujeción de cámaras, permite moverse sin que la cámara sufra la menor alteración (García, 1996: 25).

<sup>60</sup> Una cámara se instala en una plataforma situada al final de una pluma que se fija en una grúa (*Ídem*).



- *Semi long shot*: el término es usado, a veces, para indicar una toma ligeramente más cerrada (la fachada de una casa). Es un plano descriptivo del contexto que rodea a los personajes. La información sobre el ambiente ocupa la mayor parte de la pantalla.



Fotograma 20

20. El fotograma contiene una toma atribuible al meganarrador, que muestra la vecindad donde vive Luisa durante la primera parte de la película, filmada en exteriores del barrio de Tacubaya. Aquí Luisa, presa del pánico, sale a la búsqueda de Carlos, quien no llegó por ella para llevarla a la iglesia.

- *Extreme long shot*: una toma desde una distancia considerable (el horizonte de una ciudad).



Fotograma 21

21. Este tipo de toma se utiliza para mostrar el escenario general en el que suceden los eventos narrados. Es un espacio marcado por el tiempo ya que ilustra la llegada de la temporada navideña y el transcurso de un año desde la llegada de Luisa a la ciudad.

- *Focalización interna*. Es la atribuida a algún personaje dentro de la diégesis. El ángulo de percepción se cierra y puede ser fija, variable o múltiple. En *Días de otoño* se observa un tipo de focalización variable.



Fotograma 22

22. Rita focaliza a Luisa mientras hace castillos en el aire y construye su primera historia en el minuto 8:00 del filme. El personaje protagonista se nos presenta como una joven ingenua y soñadora, cuyo principal anhelo es la maternidad.



Fotograma 23

23. La gente observa con curiosidad a la muchacha que camina sola, vestida de novia, por el viaducto, y la ven tomar un taxi que la llevará a su encuentro con una cruel realidad. Durante toda la secuencia Luisa es asediada por la mirada de la gente.

- *Focalización perfecta*. Se limita a dar cuenta de lo que ve el héroe. Podemos encontrar casos semejantes a través de los *raccords* de mirada, cuando la cámara enfoca lo que el personaje supuestamente ve.



Fotograma 24. Campo: Luisa se asoma al atrio de la iglesia para ver si llega Carlos.



Fotograma 25. Contracampo: el atrio se muestra vacío.

Hay técnicas fílmicas especiales para subrayar o llamar la atención tanto a focalizadores como a objetos focalizados. Los últimos se remarcen mediante el *close-up*, el *zoom in*, centralidad de posición, nitidez en el foco, cambio de foco, aumento de contraste, e iluminación.

### 2.5.1 Focalización/ocularización

Jost (1983) plantea la separación de los puntos de vista visual (ocularización) y cognitivo (focalización). Posteriormente Gaudreault y Jost (1995: 140) hacen la distinción entre mostración (lo que la cámara muestra) y la ocularización (la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve).

Este término forjado a partir del modelo ocular, como sustantivo «designa el sistema óptico situado del lado del observador que sirve para examinar la imagen dada por el objetivo», o como adjetivo, «al que ha visto algo, el testigo ocular» [...] encontramos ya de puño y letra del poeta Jules Supervielle, esta

advertencia: «En el cine cada espectador se convierte en un gran ojo, tan grande como una persona. Este ojo no se contenta con sus funciones habituales sino que añade las del pensamiento, el olfato, el oído, el tacto. Todos nuestros sentidos se ocularizan». «Focalización» sigue siendo el punto de vista cognitivo adoptado por el relato (Gaudreault y Jost, 1995: 140).

Mediante el recurso de la focalización se coloca al espectador en una posición en que se identifica con las condiciones del rodaje. Metz (1977) la llamó «identificación primaria» y viene a ser el objetivo de la cámara que une al espectador con la situación de la fuente de información visual, en relación a lo observado. Gaudreault y Jost (1995: 149-152) proponen tres tipos de focalización como puntos de percepción cognitivos:

- Focalización interna. Permite la elucidación progresiva de los acontecimientos; el espectador descubre las cosas al mismo tiempo que el personaje, forma privilegiada de la investigación.
- Focalización externa. Es la figura del enigma en relación a la restricción de nuestro saber respecto al saber del personaje. La película se presenta como un rompecabezas para armar y plantea una pregunta que el relato se esforzará por dilucidar.
- Focalización espectral. La información es sólo para los espectadores. Es el motor del suspenso o de lo cómico. Aquí el espectador sabe más que el personaje.

El tipo de focalización que se privilegia en *Días de otoño* es la espectral, en razón de que a lo largo de la película el espectador siempre sabe más que los personajes. A medida que se desarrolla la historia, el espectador dispone de información a la que los demás personajes no tienen acceso. Esto se hace más evidente en las metadiégesis pero antes de que estas ocurran, el espectador tiene conocimiento de que la protagonista es propensa a mentir cuando inventa pretextos para no aceptar las invitaciones de Rita o Albino.

Posteriormente la trama se complica cuando Luisa se enreda en sus propias mentiras al punto de confundir la realidad con la ficción. El punto es que los personajes de la diégesis no saben que ella ha inventado todas las historias que relata. Para ellos, Luisa es una narradora confiable; mientras que el espectador asiste como testigo a todo el proceso de construcción

de la metaficción por parte de la heroína. Esta diferencia de saberes es lo que origina el suspenso narrativo. El cual se logra mediante la alternancia de las focalizaciones del meganarrador y la protagonista de su historia<sup>61</sup>.

La imagen focalizada se experimenta como una marca que conecta lo visto en la pantalla con una posición real o una diegética como el primer encuentro de Luisa con Carlos en la metadiégesis 1 o el ramo de novia aplastado por los automovilistas en la diégesis general. En ambos casos tenemos la clara sensación de haber compartido una mirada.



*Fotograma 26: Campo.*



*Fotograma 27: Contracampo.*

La imagen 26 se conecta con la posición fuera de campo del mostrador fílmico, quien a su vez, establece la conexión entre la mirada de Luisa hacia la fotografía de Carlos, cuya figura podemos apreciar en el fotograma 28. Al tiempo que la mirada de ella se ancla a él, gracias a la operación de montaje.



*28. Doble focalización en dos niveles diegéticos*

28. El mostrador fílmico construye un sistema de miradas, niveles de focalización y objetos focalizados en el encuadre: Carlos, personaje metadieético, está en primer plano, en una fotografía enmarcada; es mirado por Luisa, personaje diegético, quien a su vez es mirado por el objetivo de la cámara del mostrador, a través de la imagen que le devuelve el espejo. El sistema de miradas exhibe la estructura narrativa del filme.

<sup>61</sup> Esta imagen se puede considerar como una variante de un procedimiento intertextual denominado puesta en abismo, definido como el bucle infinito creado cuando una hiponarración se incrusta en un relato matriz. Un ejemplo de esto es cuando un autor escribe una novela similar en la que él mismo aparece (Jahn 2005: 24).

El proceso perceptivo anterior es lo que se denomina ocularización, la cual puede ser interna o externa. La interna se subdivide en primaria y secundaria. La ocularización interna primaria tiene distintas configuraciones. Los casos que reportan Gaudreault y Jost (1995: 141-143) son:

- *Sugerir la mirada de un personaje*, sin la obligación de mostrarla, mediante la construcción de una imagen que permita al espectador relacionarla con el mostrador fílmico que ha captado o reproducido lo real mediante la construcción de una analogía elaborada desde su propia percepción. Aquí no ocurre este tipo de ocularización.
- *Construcción directa de la mirada* mediante la interpretación de un *cache* que sugiera la presencia en perspectiva de un ojo: el agujero de una cerradura, unos prismáticos, un catalejo, un microscopio.



Fotograma 29: Campo.



Fotograma 30: Contracampo.

En las imágenes 29 y 30, la mirada se construye a través del ventanal de una librería. Durante su “Luna de miel”, Luisa va de incógnita al centro comercial donde se encuentra la pastelería en que trabaja, y se oculta en una librería detrás de libros y revistas que refieren tanto al mundo de la ficción como a la realidad en que la diégesis tiene lugar (*Fuente Ovejuna* y un libro sobre J.F. Kennedy) y que parece estar justo enfrente de su centro de trabajo.

Luisa observa los movimientos de sus colegas y de su jefe. El contracampo 30 nos muestra a Rita quien es observada por Luisa a través del ventanal en el momento en que llega a trabajar.

- *Raccord de mirada*, figura de montaje que consiste en poner una parte del cuerpo en primer plano que remite al ojo por contigüidad.



Fotograma 31. Detail shot.

31. La imagen muestra la mano de Luisa mientras desplaza sus dedos a manera de unas piernas que caminan para formar la imagen de su “hijo”. Mediante este recurso metonímico, expresado en el *detail shot*, se construye la subjetividad de la protagonista.

El meganarrador nos muestra cómo Luisa construye la imagen de su futuro hijo, mirando la sombra de su mano desplazarse sobre la mesa de trabajo después de la aparición de “síntomas de embarazo”. En la ocularización interna secundaria, la subjetividad de la imagen está construida por los *raccords* en una contextualización. Cualquier imagen que enlace con una mirada mostrada en pantalla, a condición de que se respete cierta sintaxis, queda anclada en ella. Por su parte, la ocularización cero tiene lugar cuando ningún personaje observa la imagen. El encuadre remite, entonces, al meganarrador, cuya presencia se hace evidente a través de los siguientes recursos:

- a) La cámara puede estar al margen de todos los personajes en una posición no marcada, mostrando la escena simplemente. A través del *full shot*, el narrador fílmico puede mostrarnos la escena completa y todos los elementos involucrados en el proceso de la creación ficción cinematográfica.



Fotograma 32: Full shot.

32. El meganarrador muestra la construcción de la metaficción de Luisa; exhibe el proceso de construcción de la ficción mediante la alusión a la actividad del mostrador, al capturar la imagen que posteriormente manipulará con el recurso del montaje.

- b) La posición o el movimiento de la cámara pueden subrayar la autonomía del narrador respecto a los personajes de su diégesis.



Fotograma 33

33. Las compañeras de Luisa en la pastelería deciden visitarla para conocer a su “hijo”, pero ella se oculta mientras las mujeres describen con palabras lo que ven a través de la ventana sin que la cámara muestre lo que ellas ven.

- c) La posición de la cámara también puede remitir a una elección estilística, más allá de su papel narrativo que primordialmente revela al autor: los “contrapicados” de Welles o los “desencuadres” de Godard. El estilo narrativo del filme es perceptible a través de las marcas enunciativas de la cámara que indica una focalización cero, y que se puede apreciar en la preferencia por mostrar a los personajes a través de cristales y/o espejos. La distancia que el meganarrador pone entre él y sus personajes es precisamente su estilo.



Fotograma 34



Fotograma 35

En la imagen 34, el narrador fímico ancla la mirada de Luisa en el espejo. El fotograma 35 muestra, por corte directo, a sus vecinas entrometidas, quienes la acosan con sus miradas a través de la ventana, momentos antes de que Luisa se percate de su presencia.



Fotograma 36



Fotograma 37



En el encuadre 36 Luisa mira su reflejo a través de la ventana. Aparecen las luces de la ciudad que anuncian marcas publicitarias, mientras piensa en los preparativos para la llegada del “bebé”. El tipo de encuadre *behind the head* es una marca enunciativa del meganarrador fílmico, ya que no puede atribuirse a otra instancia, y hace evidente su inclinación hacia las imágenes reflejadas. Por otra parte, el fotograma 37 muestra el reflejo de Luisa en las vidrieras de la pastelería cuando se acicala para entrar en el personaje de viuda doliente. La imagen sólo nos devuelve el reflejo. Las marcas enunciativas que contienen espejos, ventanas y vidrieras se constituyen como umbrales simbólicos, a través de los cuales la protagonista “entra” en su ficción.

El cine no sólo representa “la mirada” sino también traduce las visiones que pasan por la cabeza de las personas: imaginaciones, recuerdos, alucinaciones. El problema reside en diferenciarlas de las imágenes percibidas directamente de la realidad diegética: el bocadillo, la sobreimpresión, el fundido en negro. En el cine de los primeros tiempos estos códigos permitían significar que las imágenes no se presentaban como reales sino como imaginarias. Gaudreault y Jost (1995: 147), los llaman «operadores de modalización», en el sentido de que establecen una diferencia de modo en sentido gramatical.

Estos autores observan que en los inicios del cine este tipo de imágenes no se vinculaban con la vista sino que se superponían al sujeto que las imagina. Paulatinamente fueron atribuidas al sujeto imaginante mediante la mirada, ya sea con un operador de modalización o con un *raccord* de mirada. Desde entonces la imagen mental no se ha diferenciado de la ocularización interna, lo que suscita dudas sobre su estatuto real o imaginario, dependiendo de los momentos y de los espectadores.



Fotograma 38

38. Un caso semejante sucede en *Días de otoño* cuando Luisa, después de recibir la propuesta matrimonial de Albino, prefiere marcharse de la mano de su hijo imaginario. En este caso se recurre al *raccord* de la mirada para indicar el paso de la focalización cero a la focalización interna.





Fotograma 39

39. En esta imagen se materializa la ocularización interna de la protagonista, por medio de la mostración de la imagen mental creada por Luisa, al constituirse como una proyección de sus fantasías.

### 2.5.2 Auricularización

Así como se construye un punto de vista visual, también puede construirse una perspectiva de sonido. Jost (1983-1989) la llama auricularización<sup>62</sup>. Para construir la posición auditiva de un personaje, es necesario plantear la localización de los sonidos, ya que estos carecen de espacialidad; el sonido no está lateralizado ni localizado. La mayoría de las veces la escucha del sonido es acusmática<sup>63</sup>.

Si puede hablarse de una escena audiovisual, hay que afirmar entonces que esta escena está delimitada, estructurada, por los bordes del marco visual. El sonido en el cine es lo contenido o lo incontenido en la imagen: no hay lugar de los sonidos, ni escena sonora preexistente ya en la banda sonora; no hay, por tanto, banda sonora (Chion, 1993: 59).

El cine monopista clásico, como es el caso de *Días de otoño*, propone una experiencia sensorial, donde el punto del que los sonidos llegan físicamente al espectador es muchas veces distinto al punto de la superficie de la pantalla, donde figuran los objetos de los que estos sonidos emanan, pero no por ello dejan de percibirse como emanados de la pantalla. Hay una *imantación* espacial del sonido por la imagen: con el sonido dolby, y las mezclas multipistas que se realizan actualmente, se establece un compromiso entre localización real y mental.

<sup>62</sup> En Gaudreault y Jost (1995: 144).

<sup>63</sup> Palabra antigua de origen griego recuperada por Jerónimo Peignot y teorizada por Pierre Schaeffer, significa que se oye sin ver la causa originaria del sonido o que se hace oír sonidos sin la visión de sus causas. Se ha bautizado también como «música acusmática» (Francois Bayle) a la música de concierto realizada y escuchada sobre soporte de grabación en ausencia, voluntaria y fundadora de las causas iniciales de los sonidos y de su visión (Chion, 1993: 62).

La noción de punto de escucha puede tener dos sentidos que no están necesariamente ligados: un sentido espacial (¿Desde dónde oigo?) y un sentido subjetivo (¿Qué personaje, en un momento dado de la acción, se supone que oye lo que el espectador oye?).

Según Chion (1993: 62) es la imagen la que crea el punto de escucha. En una película, un sonido puede realizar desde su aparición dos clases de trayectos:

- a) Es visualizado de entrada y, seguidamente acusmatizado. Sonido encarnado, marcado por una imagen, desmitificado, archivado.



40. *Campo: fuente desacusmatizada.*



41. *Contracampo: desacusmatizada.*

En la imagen 40, la fuente del sonido es visualizada pero no se acusmatiza, ya que en el contracampo sigue visualizándose la batidora. En la imagen 41, el ruido del aparato industrial nos impide escuchar tanto a personajes como a espectadores el relato de Luisa sobre su experiencia sexual en el matrimonio.

- b) El sonido puede ser acusmático de entrada y sólo después se visualiza. Un sonido o una voz conservados como acusmáticos crean un misterio sobre el aspecto de su fuente y sobre la naturaleza, propiedades o poderes de esta fuente.



42. *Acusmatización.*



43. *Desacusmatización.*



44. *El tiempo la acosa.*



45. *Carlos no llegará.*

El fotograma 42 contiene la imagen de Luisa que, impaciente, se asoma por la puerta de su vivienda para ver si el novio llega mientras se escucha el sonido de un tic tac que está presente en toda la escena. La fuente del sonido es desacusmatizada en el fotograma 43 por la visualización del reloj que marca las 9:00 a.m., hora en que Carlos quedó de pasar por ella. La imagen 44 muestra a Luisa asomándose de nuevo, pero esta vez por la ventana. El close-up muestra el rostro preocupado de la novia. En el encuadre 45 podemos apreciar que el paso del tiempo real acosa a Luisa, al empujarla a una realidad que ella no está dispuesta a aceptar.

El sonido fuera de campo en el cine es acusmático en relación con lo que se muestra en el plano, cuya fuente es invisible en un momento dado, temporal o definitivamente. Michel Chion (1993: 63) entiende por sonido *in* aquel cuya fuente aparece en la imagen y pertenece a la realidad que esta evoca, y por sonido *off* aquel cuya supuesta fuente no sólo está ausente de la imagen siendo no diegética, es decir, situada en un tiempo y lugar ajenos a la situación evocada, como es el caso de la voz de comentario o narración, llamada en inglés *voice over* y de la música orquestal.

Es pertinente comentar que la música que se escucha en *Días de otoño* es extradiegética, a excepción del vals *Sobre las olas*, de Juventino Rosas, tocado por un organillo. mientras Luisa va camino a la iglesia. Posteriormente la misma melodía se vuelve a escuchar al caer la noche, cuando ella trata de reponerse del shock nervioso en que estuvo sumida todo el día, después de enterarse de que había sido burlada. La música de vals está acusmatizada porque no se visualiza al organillero tocando el organillo.



46. La música del organillo es diegética pero está acusmatizada.

46. La música del organillo predomina sobre el sonido ambiental mientras, a lo lejos, gracias al *long shot* podemos ver un carrusel que gira en medio de un terreno baldío. Esta estrategia causa la falsa percepción de que el carrusel es la fuente de la música, ello refuerza la sensación de que Luisa está en metalepsis viviendo una fantasía.

Tomando en cuenta casos particulares de películas, Chion (1993: 67) propone establecer diferentes nociones y oposiciones a partir de la distinción básica *in/fuera de campo/off*, siendo la fuente la que condiciona tales distinciones:

- La oposición acusmático/visualizado: sonido ambiente /envolvente/ *on-the-air*.



47. Medium shot.

47. Después de llorar todo el día, Luisa se levanta a tomar agua y la música del organillo de la escena anterior se escucha lejana; suena el vals *Sobre las olas*. Aunque la música es intradiegética, nunca visualizamos la fuente de la música por lo que está acusmatizada. El tipo de encuadre nos permite visualizar la expresión de su rostro.



48. El medium full shot es un tipo de toma que permite al espectador observar el entorno con cierta profundidad de campo, al tiempo que puede mirar de cerca a los personajes.

48. El sonido ambiente se hace presente en todo momento a lo largo de la película. En esta escena se escucha el ambiente del ajetreo propio de la pastelería: murmullos de voces, pasos, manipulación de objetos dan la atmósfera de un día ajetreado. En tanto, el jefe observa el trabajo de sus empleadas.

- La oposición objetivo/subjetivo o real/imaginado: el sonido interno es aquel que, situado en el presente de la acción, corresponde al interior, tanto físico (latidos del corazón, respiración, jadeos) como mental (recuerdos, pensamientos) de un personaje.



43. Con el *medium full shot* se aprecia la postura corporal y las expresiones faciales de Luisa mientras escuchamos sus pensamientos.

49. “Quizás entendí mal. Quizás estén esperándome en la puerta de la iglesia. Sí, eso es, tienen que estar ahí.” Estos son los pensamientos de Luisa al ver que Carlos no llega por ella. Aquí se aprecia tanto la focalización interna como la espectral: aquí ya sabemos que Carlos no llegará.

- La diferencia pasado/presente/futuro.



50. La Música de violín anuncia el cambio de nivel diegético.



51. El sonido ambiente, la *voice over* y la música se superponen.

La metadiegesis se introduce en *Días de otoño* mediante música de violín, la *voice in* se convierte en *voice over*. Hay un cambio de escena por corte directo a otro tiempo y a otro espacio en el pasado. El cambio de escena va acompañado por la mezcla del sonido ambiente del tráfico, la voz de Luisa y la música de foso.

Gaudreault y Jost (1995: 145-146) consideran necesaria la individualización de la escucha, en casos donde la percepción de los ruidos ambientales es compartida por diversos escuchas, ya que cubre el campo y el fuera de campo inmediato, dando pie al juego con los efectos sonoros superponiéndolos a los diálogos, o viceversa. Para salvaguardar la inteligibilidad de los parlamentos se recurre a una especie de verosímil sonoro como código, proscribiendo los ruidos demasiado fuertes o la música elevada durante los diálogos. Estos autores han caracterizado un sistema de auricularizaciones:

- a) *Auricularización interna secundaria*. Cuando la restricción de lo oído a lo escuchado está construida por el montaje. Las señales visuales permiten construir un punto de vista auricular.



52. El *medium full shot* nos permite observar la expresión de Luisa al enterarse de la verdad sobre Carlos.

52. Luisa se entera por medio de una llamada telefónica de que Carlos ya está casado. Alcanzamos a escuchar la voz femenina desacusmatizada diciendo. “No le habrá sacado algún dinero”. Así nos enteramos de que también ha sido estafada.

- b) *Auricularización interna primaria*. Si no conocemos la distancia a la que se halla la fuente sonora ni se dispone de señales que constaten la escucha activa, no es fácil saber si el sonido se filtra por el oído de un personaje. Por esta razón un sonido, o su supresión, remitirá a una instancia no visible sólo cuando ciertas deformaciones construyan una escucha particular. Un cambio sonoro, también, puede ser indicio de un cambio de nivel narrativo.



53. Luisa mira fascinada la vitrina que contiene las figuras decorativas de los pasteles de boda.

53. Cada vez que Luisa se ausenta de la realidad, el paso de un nivel diegético a otro se acompaña con música que evoca el sonido de una caja musical. En esta escena se mezcla el sonido ambiente de la pastelería con la voz de Albino mientras lee la carta de la tía de Luisa.

- c) *Auricularización cero*. Cuando la intensidad de la banda sonora está sometida a las variaciones de la distancia aparente de los personajes, o cuando la mezcla hace variar los niveles obedeciendo únicamente al criterio de inteligibilidad, el sonido no está retransmitido por ninguna instancia intradiegética y remite al meganarrador.



54. Sonido ambiente de la posada que se celebra en la vecindad donde vive Luisa



55. Cuando Luisa llega a su vivienda, el sonido se opaca en el momento en que cierra la puerta.

Respecto a la música, Chion (1993: 68) adopta un criterio que considera sólo la fuente y llama música de foso a la que acompaña a la imagen desde una posición *off*, fuera del tiempo y lugar de la acción, y música de pantalla a la que emana de una fuente situada directa o indirectamente en el tiempo y lugar de la acción. La posición particular de la música es la de no estar sujeta a barreras de tiempo y espacio, al contrario de los demás elementos visuales y sonoros que deben situarse en relación con la realidad diegética, con una noción de tiempo real y cronológico.

“Fuera de tiempo y fuera de espacio, la música comunica con todos los tiempos y con todos los espacios de la película pero los deja existir separada y distintamente” (Chion 1993: 68). Es un flexibilizador del espacio y el tiempo. Así la música orquestal extradiegética que



56. Fuera de campo activo (sonido del reloj).



57. Fuera de campo pasivo (sonido ambiente).



acompaña a las imágenes es una constante a lo largo de *Días de otoño*. Chion (1993: 72) establece el fuera de campo activo, cuando el sonido acusmático plantea preguntas que reclaman respuesta en el campo, e inciten a la mirada a posarse en él. Por lo tanto, mantiene el interés del espectador y está constituido por sonidos, cuya fuente corresponde a objetos que pueden ser visualizados; el fuera de campo pasivo es aquel donde el sonido crea un ambiente que envuelve la imagen y la estabiliza, sin suscitar el deseo de visualizar su fuente. Esto se puede ilustrar en las imágenes 56 y 57, arriba mostradas.

El fuera de campo activo del sonido del reloj, cuando Luisa espera a Carlos, provoca que la escena adquiera intensidad dramática. En cambio, en la escena ilustrada por el fotograma 57, el sonido ambiente tiene el efecto de producir la atmósfera propia del espacio mostrado, donde hay una mezcla de ambiente, música y diálogos. En el siguiente apartado veremos otro aspecto del sonido en el cine, referente a las voces narrativas que constituyen un tipo de sonido seco, que al no reverberar se percibe más cercano.

### **2.5.3 Voces narrativas**

Para Jahn (2005: 24), la voz narrativa en cine se entiende como una cualidad vocal o tonal proyectada a través del filme. El narrador es el hablante o la voz del discurso narrativo. Es el o la agente que establece el contacto comunicativo con un destinatario y quien decide qué debe ser contado, cómo debe contarse, desde qué punto de vista, en qué orden y qué es lo que se deja fuera.

En el cine hablado la mayoría de los comentarios narrativos son vehiculados por una voz humana más que por textos escritos. Consecuentemente, la frase en una película se encarna en el momento mismo en que se pronuncia al constituir una voz separada del cuerpo de donde proviene. Gaudreault y Jost (1995: 81) establecen tres tipos de voz narrativa para el cine:

- *Voz in*. Se pronuncia en el propio campo y mezcla dos criterios: el sincronismo y la redundancia.





58. Después del episodio de la boda frustrada Luisa se refugia en la poesía.

*Voz in:*

“Si no podemos amar viendo que la noche avanza, celebremos una alianza con ese sueño mentido.  
Un día acabará el olvido o acabará la esperanza”

En la imagen 58, lo que escuchamos corresponde a la voz interna de Luisa, quien se consuela leyendo un poema atribuido a Rosario Castellanos, y forma parte de su libro *Al pie de la letra*. El meganarrador permite al espectador escuchar la lectura del poema para mostrar cómo la protagonista se apropia del discurso ajeno, mismo que la impulsa a llevar su ficción a la realidad del mundo narrado. Así el código lingüístico opera como leitmotiv al justificar la metalepsis y las acciones subsecuentes.

- *Voz off*. Designa la voz del personaje diegético que se halla fuera de encuadre, en el espacio contiguo (campo-contracampo).



59. Luisa se oculta y escucha lo que sus amigas piensan de la relación entre ella y “Carlos”.

Voces en off: “¿Saben lo que es muy chistoso? Que nunca le hemos visto la cara al tal Carlos”.

-De veras que eso es raro, como si fuera un fantasma, ¿eh?



4. Las voces off se vuelven in cuando visualizamos a los personajes.

Las amigas de Luisa la visitan un domingo con la intención de conocer a su “hijo”, recién nacido pero ella escucha sus voces y se oculta detrás de la pared. De manera que puede escuchar sus comentarios que están fuera de campo en el fotograma 59; en el fotograma 60, las voces pasan a *in* cuando se nos permite visualizar en el espacio contiguo a sus amigas.

- *Voz over*. Se da cuando ciertos enunciados orales vehiculan cualquier porción del relato, pronunciados por un locutor invisible, situado en un tiempo y espacio que no son los que se presentan simultáneamente en las imágenes que vemos en la pantalla.



61. El encuadre en close-up nos permite apreciar el movimiento de los labios de Luisa, mientras la voice over narra la escena.

62. “Sucedió entonces una cosa horrible (risa). Se me cayó un zapato. Le pedí al chofer que parara.”

Un ejemplo de la *voz over* ocurre cuando la voz de Luisa desde la pastelería llena la pantalla, imponiéndose a la voz de Luisa metadieética. Sólo la vemos mover los labios mientras escuchamos la voz de Luisa diegética narrar la escena mediante el discurso indirecto. En el cine los narradores pueden considerarse heterodieéticos, debido a que ninguna de las voces de los personajes visualizados corresponde a la del narrador. En *Días de otoño* ocurre el caso contrario, la narradora delegada no puede ser heterodieética porque narra en primera persona. Es el reconocimiento del timbre de la voz lo que permite distinguir al actor-personaje del actor-narrador. Pero en este caso ambas instancias se concentran en la figura de Luisa.

Estudiar el timbre de voz permite examinar cómo la *voz over* se transforma en *voz in*. La voz de Luisa como la narradora delegada puede ser escuchada cuando hace su relato oral a otros personajes, en tanto que la imagen nos muestra al personaje en el acto de narrar. La actividad del meganarrador comprende tanto la mostración fílmica (toma de imágenes) como el montaje (encadenamiento de las imágenes), con este último inscribe su propio recorrido de lectura, sobre la base de la sustancia narrativa que son los planos.

### 2.5.3.1 La *voice over*

Entre los materiales sonoros fílmicos, tenemos el caso singular y complejo de la *voice over* en el filme de ficción, porque participa simultáneamente de la problemática de la narración fílmica y de las características sonoras que la materializan. El funcionamiento del narrador *voice over* en el cine está en el centro de una larga problemática en narratología, ya que posee ciertas características.

En comparación a los modelos tradicionales, se rompe la equivalencia entre la enunciación y la narración para ofrecer un modelo narrativo que integra la brecha entre el discurso fílmico y el contenido de ficción, donde el narrador oral, más allá de su discurso, puede asumir la responsabilidad de un segmento audiovisual. De hecho, esta sensación de presenciar un *flash back* o la historia de un personaje se traduce en una teoría. Para ello postulé un modelo enunciativo polifónico que refleja el efecto de subjetivización derivado de la presencia del narrador oral como foco de la narración fílmica (Châteauevert, 1996: 199).

En general, lo que se entiende por *voice over* o superpuesta es agregar la voz que narra una historia o una descripción de eventos en el material audiovisual. Esta voz suele ser la de una persona que no aparece en pantalla, a quien no podemos ver, y se graba por encima del audio original. En un filme, el cineasta pone el sonido de una voz humana sobre imágenes mostradas en pantalla que pueden o no ser relacionadas con las imágenes mostradas. Por lo tanto, la *voice-over* se utiliza a veces para crear contrapuntos irónicos.<sup>64</sup>

*Días de otoño* presenta un caso particular en el empleo de este recurso narrativo. Un punto importante para el análisis será establecer la función de la *voice over*: dentro de la diégesis es empleada como estrategia narrativa para introducir el relato transvisualizado que se divide en dos partes: la primera, cuando la protagonista narra su primer encuentro con Carlos; la segunda, cuando relata su idilio amoroso, donde se percibe una diferencia entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje narra oralmente. Consecuentemente, pierde su estatuto de narradora confiable para el espectador.

De la voz se toma en cuenta su ritmo, duración, espacialización, timbre y tono. Sus huellas vocales abrevian su identidad psíquica. Châteauevert (1996) obtiene ganancias más que significativas al convocar el modelo enunciativo polifónico y demuestra que la función de una voz no se determina tanto por su fuente como por su escucha al tener en consideración la recepción del espectador, esto se refleja sobre “la puesta en escena de esta voz narrativa”. Teniendo en cuenta todos los parámetros señalados por este autor. “Veremos que el narrador en *voice over* puede muchas veces leer la imagen, ignorarla, eclipsarse en ciertos segmentos

---

<sup>64</sup> También, a veces pueden ser voces al azar conectadas o no directamente con la gente vista en la pantalla. En los trabajos de ficción, la *voice-over* es a menudo, la de un personaje que reflexiona sobre su pasado, o la de una persona externa a la historia que tiene generalmente un conocimiento más completo de los acontecimientos que narra la película en comparación con los otros personajes. El género del cine negro se asocia especialmente con el recurso de la *voice-over*.

del filme, reaparecer en otros y, aún más, que asuma funciones que están ligadas con la materialidad del relato fílmico”. Châteauevert (1996: 18) va más allá al preguntarse si la *voice over* ya está vinculada a un ensamble sonoro, a fin de estructurar significativamente el relato fílmico en su conjunto.

Si los narradores delegados hablan desde un lugar, que es plenamente diegético, la *voice over* describe el fenómeno opuesto, ya que encarna al meganarrador y se dirige al espectador desde un lugar indeterminado. Se evidencia que el espacio a partir del cual habla esa instancia no forma parte de la diégesis (Gaudreault y Jost, 1995: 81-83). En el caso de *Días de Otoño*, la *voice over* es identificable como perteneciente al personaje de Luisa, quien protagoniza tanto la diégesis como la metadiégesis, al ser ésta producto de su enunciación autodiegética. En la siguiente sección analizaremos detalladamente el funcionamiento de este recurso narrativo para establecer su relevancia dentro de la diégesis general.

## 2.6 Análisis de secuencias

Se han elegido cuatro secuencias de *Días de otoño* bajo un criterio de correspondencia con las funciones narrativas establecidas en el Capítulo 1. Estas secuencias equivalen a ciclos narrativos completos y son relevantes para la narración fílmica por el papel que desempeñan en el desarrollo de la diégesis principal.

1. Luisa relata a sus compañeras su primer encuentro con Carlos (metadiégesis, min. 18:15 a 19:40).

La primera secuencia que analizaremos corresponde a la función E (C-actante responde a la prueba) que se interpreta como el acto inicial de la heroína o C-actante para aliviar su situación de desequilibrio. En este caso, la soledad y carencia afectiva que experimenta la protagonista al quedarse sola en el mundo, situación que intentará aliviar mediante un proceso de adaptación y defensa frente al medio que la rodea: las burlas de sus compañeras, principalmente de Rita, quien la desprecia por ser una provinciana, y la presión social a que está sometida por su condición de mujer sola. Esta secuencia narrativa es particularmente interesante porque es un sub relato encajonado, o metadiégesis, originando el primer hueco narrativo que produce la ambigüedad y, como consecuencia, el suspenso.

Hemos dividido la narración oral de Luisa a sus colegas en dos sub relatos, bajo el criterio de que hay un regreso al nivel diegético por parte del mostrador cinematográfico, es decir, al aquí y ahora de la enunciación de la narradora delegada, a fin de llevarnos a un tiempo y un espacio distinto respecto del primer subrelato.

La segunda secuencia que vamos a analizar también corresponde a la función E, que corresponde a la segunda metadiégesis.

2. Luisa relata a sus compañeras sus paseos con Carlos (metadiégesis, min 19:50 a 20:43).

La tercera secuencia elegida también corresponde a la función E, punto crítico del relato que divide a la historia en un antes y un después, y a la película en dos partes. Esta secuencia constituye el nudo del relato que bien podría considerarse como un relato autónomo. Muestra el recorrido de ida y vuelta de la heroína desde la esperanza a la desesperación, del sueño a la cruda realidad.

3. La boda frustrada (diégesis, min. 35:00 a 45:51).

La última secuencia que analizaremos corresponde a la función K. Los eventos ocurridos en esta última parte pueden interpretarse como el proceso hacia un nuevo equilibrio con el que concluye el relato:

Obligada por las circunstancias, Luisa debe tomar varias decisiones, pero sólo se nos informa de una de ellas: la de renunciar a una vida que no le corresponde. De manera que los subsecuentes enigmas generados por tal decisión deberán ser resueltos por el espectador del filme.

4. Secuencia final (diégesis, min 1:32 a 1:36).

A continuación, abordaremos el análisis de las secuencias del nivel metadieгético que corresponden a las secuencias 1 y 2, respectivamente.

### 2.6.1 Nivel metadieético

El doble relato está jerarquizado en el filme, siendo la palabra la que opera los desniveles narrativos (Gaudreault y Jost, 1995:). Los cuestionamientos de Châteauevert (1996) respecto a la función de la *voice over*, más allá del desembrague<sup>65</sup> narrativo que la caracteriza, parecen tener respuesta en el caso específico de *Días de otoño*, si tomamos en cuenta su efecto de subjetividad dentro de la diégesis general. En el filme, el personaje protagónico hace una narración oral a otros personajes femeninos de la diégesis. Este relato transvisualizado corre por cuenta del meganarrador (Gaudreault, 2011), que hasta ese punto de la historia delega en la protagonista parte del relato que no se había mostrado, al distorsionar el orden cronológico de la diégesis.

En esta metadiégesis se da el fenómeno de la polifonía<sup>66</sup> postulada por Châteauevert, ya que el doble relato presenta una coincidencia entre la narración del meganarrador fílmico, responsable del relato audiovisual, y la de la sub narradora verbal, “responsable”<sup>67</sup> del sub relato oral. De esta manera, la trama del relato audiovisual, que es la película, cede su sitio a un sub relato tan audiovisual como la diégesis que lo genera, lo que da lugar a la interacción dialógica de las voces narrativas presentes en esa secuencia.

La situación se complica en el plano narratológico cuando la imagen de la narradora aparece como protagonista del mundo metadieético, del que ella misma da cuenta y pone en conflicto las nociones de *voice over* y *voice off*<sup>68</sup>. En tanto, la *voice over* dentro de la diégesis tiene un efecto de subjetividad (Châteauevert, 1996); fuera de ella es la voz de un

---

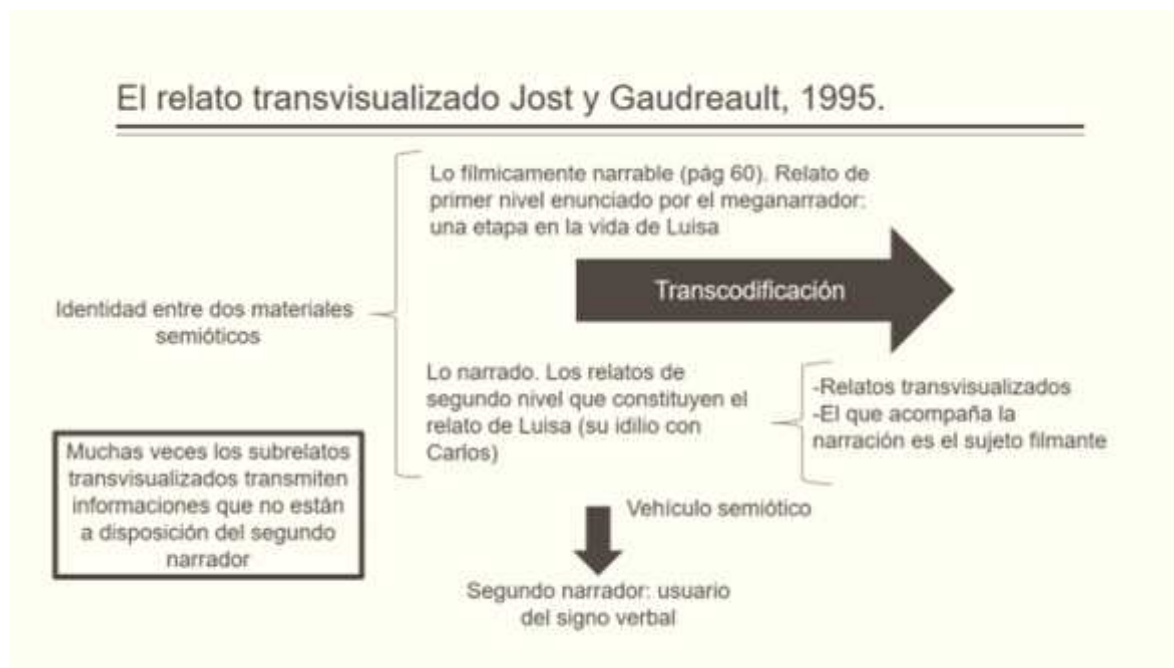
<sup>65</sup> Es un mecanismo narrativo muy frecuente en literatura que consiste en salir del aquí y ahora, para proyectar un no aquí y un no ahora (RGGE, Seminario de teorías del discurso, primavera 2017), y que se aplica al cine a través de la figura del meganarrador cinematográfico, quien logra hacer creer que dice “yo” a través de un narrador verbal delegado por él, con el fin de hacer un lugar dentro de su discurso al relato verbal de dicho narrador delegado. Tal es el caso de *las mil y una noches* (Gaudreault, 2011: 218).

<sup>66</sup> Se refiere a la presencia de distintas voces dentro de un enunciado. El término más famoso tomado en préstamo por M. Bajtín de la terminología musical es el de “novela polifónica”. La música es la metáfora del movimiento desde la vista hasta la escucha. Para este autor, la novela es el registro más completo de todas las voces sociales de una época (M. Bajtín, 1981: 430). Este término también se aplica al cine en cuanto a enunciado fílmico. La noción de meganarrador fílmico se fundamenta en esta noción al ocupar los “cinco canales de transmisión de lo filmicamente narrable” (Gaudreault y Jost, 1995: 60).

<sup>67</sup> En realidad, el responsable último del sub relato es el meganarrador, que recurre a la estrategia de desembrague para abrir otro nivel narrativo mediante un cambio de focalización y el recurso fílmico del *flash back*.

<sup>68</sup> No todos los autores hacen esta distinción, para M. Chion (1993) es la voz fuera de campo en ambos casos, mientras que para Gaudreault, Jost (1995) y Chateauvert (1996) si hay diferencia (2.5.3.1 *infra*).

narrador omnisciente (Gaudreault y Jost, 1995), un recurso que pone en marcha el desembrague narrativo y, a la vez, el efecto de subjetividad, al ser la narradora delegada quien ejerce la función del meganarrador.



El esquema 2.5 muestra cómo se da el proceso de desembrague narrativo en el cine, tal como lo refieren Gaudreault y Jost (1995). Para estos autores hay una relación de identidad entre dos materiales semióticos: lo filmicamente narrable, constituido por el relato del meganarrador, referente a una etapa que abarca un período específico de la vida de Luisa, concebido como el enunciado de primer nivel; lo narrado corresponde al sub relato transvisualizado, el cual opera delegando la narración a la protagonista del enunciado de primer nivel, y se constituye como un enunciado de segundo nivel.

Luisa, como usuaria del lenguaje verbal, se convierte en vehículo semiótico de la transcodificación: cuando el relato oral se vuelve un relato audiovisual, y debido al meganarrador, es que ella habla cine. El primer sub relato de la diégesis en *Días de otoño* es fundamental, porque tiene consecuencias en los dos niveles de la comunicación narrativa: el diegético y el extradiegético. Nos hace tomar conciencia, como espectadores, de la existencia del hueco dentro de la diégesis, una vez que disponemos de la información faltante. Como dice Kafalenos (1999: 50), la interpretación cambia a medida que la configuración de los

eventos cambia. El paso de la narración a la sub narración, además del recurso de la *voice over*, sucede mediante la codificación de la mirada de la protagonista quien, para abrir el nuevo nivel, observa las figuras de azúcar del pastel de bodas (imagen 62 *supra*).

En la segunda metadiégesis, Luisa eleva la mirada al vacío para dar la impresión de que ve las imágenes que está describiendo verbalmente a sus narratarias. La narración verbal se asocia desde el inicio de la secuencia con la visualización de los sub relatos. En el análisis de las secuencias, emplearemos los términos en inglés propuestos por M. Jahn (2005) para referirnos a los tipos de toma. En las secuencias donde hay *voz over* y diálogos, hemos agregado el texto debajo de la imagen para establecer correspondencias, en caso de ser necesario.

Cuando el relato verbal de la segunda narradora se torna en lenguaje audiovisual (del que ésta no es por sí misma una usuaria), se complica saber quién relata el sub relato audiovisual. Surge la cuestión de cómo separar los respectivos campos de intervención del meganarrador fílmico y de la sub narradora verbal. La *voice over* se confunde por el carácter autodiegético del sub relato de la narradora delegada, pues lo que caracteriza a esta voz es el hecho de estar fuera de la diégesis. Sin embargo, aquí esto no sucede debido a que la narradora delegada está creando un mundo de ficción, donde ella misma es la protagonista de la historia que narra.



62. Metadiégesis audiovisual. Codificación de la mirada (izquierda).



63. Medium close up. Este recurso crea la impresión de que Luisa ve las imágenes de lo que relata a sus narratarias (derecha).



**Establecimiento del origen ilocucionario del subrelato audiovisual**


---

¿Cómo pensar que el contenido del subrelato que visualiza el discurso del subnarrador es una representación fiel de los propósitos de este?

**Jost y Gaudreault**


- Examinar las divergencias entre los diferentes saberes
- El campo visual de los distintos personajes
- Convenir desde qué POV el subrelato audiovisual es parecido al del segundo narrador

**Instancias en colusión**



**Banda sonora**

**Divergencia de saberes**



**"Me llevó a remar tantas veces"**

Esquema 2.6

En el esquema 2.6 apreciamos cómo se establece el origen ilocucionario del relato, en este caso para el análisis de cine, cuando encontramos dos o más voces narrativas: meganarrador y narradora delegada entran en relación dialógica, como instancias narrantes, a través de las cuales nos es comunicado el relato. En la imagen de la izquierda, las dos voces están coludidas y desde el mismo POV; las imágenes muestran lo mismo que se narra oralmente: “no sé lo que me pasó, me quedé como tonta”. Las voces narrativas también pueden enfrentarse en las informaciones que transmiten. Es preciso examinar las diferencias entre los saberes narrativos disponibles a éstas desde el POV, es decir, el campo visual o perceptual del que disponen: en la imagen de la derecha, la frase “me llevó a remar tantas veces” crea ambigüedad, porque el infinitivo no permite atribuir la acción de “remar” a agente alguno. Inferimos que las narratarias de Luisa, por contexto cultural (el novio es quien debiera ser el agente de la acción de remar), asumen que Carlos es quien rema. Meganarrador y sub narradora parecen contraponerse cuando vemos la imagen de Luisa remando, en tanto que Carlos reposa de brazos cruzados. Pero el hecho de que Carlos “lleve a Luisa a remar”, no implica que él sea quien deba remar. Es aquí donde el meganarrador muestra una huella enunciativa acerca de la personalidad del novio (información disponible sólo al espectador), elemento clave para la construcción del posterior simulacro de la protagonista.

**Luisa relata a sus compañeras su primer encuentro con Carlos**  
**(metadiégesis, min. 18:15 a 19:40)**

Narración de Luisa en <i>voice over</i>	Narración del meganarrador
“Se llama Carlos. Una mañana estaba yo esperando el camión para venir al trabajo.	Inicia la metadiégesis con la introducción de la <i>voice over</i> .
El camión venía muy lleno.	Luisa se sube al autobús.
Quedé muy mal acomodada, casi afuera.	Muestra el autobús en movimiento mediante el <i>travelling</i> .
Pero se me hacía tarde y ni modo.	Comentario metanarrativo (vuelta a la diégesis principal).
Sucedió entonces una cosa horrible (risa).	Luisa va colgada en el autobús.
Se me cayó el zapato.	<i>Detail shot</i> del zapato saliendo del pie de Luisa.
Le pedí al chofer que parara.	<i>Close-up</i> de Luisa moviendo los labios.
Bajé por fin, yo ni podía correr bien.	Luisa baja del autobús (profundidad de campo).
Los camiones se me venían encima.	Luisa corre hacia la cámara en sentido contrario a los automóviles.
¡Me dio un miedo!	Luisa se detiene repentinamente frente a la cámara ( <i>medium close-up</i> ).
Y allí lo conocí. Era él.	<i>Detail shot</i> que muestra el zapato aplastado después de que el auto retrocede.
No sé lo que me pasó; me quedé como tonta.	<i>Close-up</i> del rostro de un hombre muy atractivo asomándose por la ventanilla de su auto.
Había pisado el zapato con su coche.	El hombre baja del auto, recoge el zapato y se lo entrega a Luisa.
Es tan bien educado que bajó para dármelo.	Ella se lo pone e intenta irse, pero el hombre la detiene.
Nunca había conocido a nadie así.	Diálogo inaudible por la superposición de la <i>voice over</i> .
Fue tan amable que se ofreció a traerme.	El hombre señala el auto a Luisa.
Ya saben que yo soy muy vergonzosa.	Luisa rodea el auto.
Pero con él fue diferente.	El joven sube al auto.
No sé, me hizo sentir a gusto y en confianza.	Luisa se sube al auto.
No sé ni cómo. Se llama Carlos.	Primer plano del automóvil con los dos dentro.
¿Les dije que se llama Carlos?”	Regreso a la diégesis principal.

Tabla 2.1

La secuencia descrita en la Tabla 2.1 corresponde a la función E (C-actante responde a la prueba) donde encontramos la primera metadiégesis. La voz de la narradora delegada se superpone a las voces de sus propios personajes. Esto indica al espectador el hecho de que la narradora es a la vez sujeto contante, y sujeto contado en su propio acto de contar.

Al ser Luisa la protagonista de su propia historia, hay un desdoblamiento del personaje narrador para convertirse en personaje narrado. La mirada, la voz narrativa y la transvisualización del sub relato, hacen posible el desdoblamiento del personaje con el paso del nivel diegético al metadieético: del “aquí y ahora” al “no aquí, no ahora”. Hay metalepsis (2.3 *supra*) en este punto del relato; podemos inferir que lo narrado por Luisa es producto de su imaginación. Procederemos ahora al análisis de la secuencia.

El fotograma 65 (*long shot*)<sup>69</sup> muestra la avenida viaducto como el escenario de la metadiégesis y nos transporta a otro tiempo y lugar. En tanto, la *voice over* dice: “una mañana estaba yo esperando el camión para venir al trabajo”. Así tenemos lo que Gaudreault (2011: 218) indica como la marca de un narrador que dice “yo”, y en ese acto enunciativo refuerza la subjetividad de su voz, y de paso nos ubica en un tiempo pasado mediante el uso del imperfecto. Esto indica que un suceso extraordinario ha ocurrido, al romperse la rutina del tiempo durativo de un pasado posible, mientras la *voice over* está fuera del tiempo y del espacio mostrado en la pantalla.

En las imágenes 66 y 67 (*medium close-up*), la narradora está en una situación incómoda al trasladarse a su trabajo. Por medio del *travelling* y el *american shot* (imagen 67) se muestra el recorrido de la heroína metadieética, mientras la *voice over* de la narradora delegada relata lo que el meganarrador muestra en pantalla. Aquí la relación narrativa entre ambas instancias, mostrador y sub narradora, es descendente debido a que el meganarrador fílmico desaparece aparentemente en beneficio de la sub narradora, tan polifónica como él, al ocupar los cinco canales de comunicación de lo fílmicamente narrable.

No obstante, el meganarrador nos recuerda su presencia al ser el focalizador en la imagen 68 (*detail close-up*) desde un punto de percepción que no corresponde a ningún

---

<sup>69</sup> Los fotogramas a los que se refiere el apartado están al final de esta sección.

personaje de los niveles intradieгéticos. La imagen 69 (*medium close-up*) es el contra-campo de la 68 y muestra a Luisa focalizar la zapatilla que se salió de su pie, mediante un *raccord* de mirada. En este punto de la secuencia, las focalizaciones del meganarrador y de la narradora delegada coinciden, al vincular sus miradas en la zapatilla como objeto focalizado.

Tal focalización también es espectral (2.5.1 *supra*) porque las narratarias de la historia que Luisa cuenta no pueden ver el instante en que se le cayó la zapatilla, tal como lo ve el espectador, ni siquiera el personaje focalizador percibe la imagen desde el mismo ángulo en que es percibida por el espectador. Simultáneamente, la *voice over* comenta las acciones de su personaje en primera persona: “le pedí al chofer que parara”. El personaje metadieгético sólo actúa, sus labios se mueven, pero su voz desaparece bajo el efecto del discurso indirecto de la *voice over* que asume las funciones del meganarrador.

Aparece nuevamente el *raccord de mirada* (2.5.1 *supra*) cuando se enfoca el rostro del chofer del autobús, y el de algunos pasajeros que parecen devolver la mirada 70 (*medium close-up*) cuando reaccionan a la petición de la heroína, quien mira hacia el frente. A continuación vemos el contra-campo 71 (*medium long shot*), y relacionamos la mirada del personaje metadieгético con la imagen del contra-campo por contigüidad de las imágenes. En estos segmentos observamos que la instancia focalizadora que realiza esta operación, mediante la ocularización (2.5.1 *supra*), es el personaje metadieгético, cuya mirada coincide con la imagen que el meganarrador nos muestra, lo que provoca la identificación primaria a la que se refiere Metz<sup>70</sup> y que da la sensación de estar compartiendo una mirada que focaliza la zapatilla de Luisa mientras cae del transporte en marcha.

En seguida hay un cambio de focalización y de plano: vemos los encuadres 72 y 73 (*long shots*) que muestran el tráfico de la ciudad, a la vez que el personaje metadieгético avanza hacia el focalizador, cuyo punto de vista coincide con dos instancias: el del meganarrador y el de otro personaje metadieгético, Carlos, quien hace las veces de ‘príncipe azul’. Una vez más las miradas del meganarrador, del personaje metadieгético y del

---

<sup>70</sup> Identificación primaria: en el cine, el espectador se identifica con la cámara, situada detrás de él, mediante un mecanismo de proyección, lo que le convierte en omnipercibiente y omnipotente. Simultáneamente, asume los contenidos proyectados con su mirada mediante un mecanismo de introyección (<https://es.slideshare.net/mpcole/psicoanalisis>).

espectador coinciden, al tiempo que la *voice over* dice: “los camiones se me venían encima; me dio un miedo”. La imagen cambia por corte directo: el plano 74 (*detail close up*) nos muestra el momento en que la zapatilla es aplastada por la llanta de un auto. La *voice over* dice: “y allí lo conocí”. La imagen 75 (*over the shoulder*) podría coincidir con la mirada de la protagonista metadiegetica, pero la toma detrás del hombro indica que la imagen corresponde a la mirada del meganarrador, quien de nuevo utiliza la estrategia del *raccord* para coludir las miradas y propiciar la identificación espectral.

A continuación hay un cambio de plano y de focalización: vemos a la protagonista de frente en 76 (*medium long shot*) y la *voice over* dice: “era él, no sé lo que me pasó, me quedé como tonta”. Inmediatamente el plano cambia: en 77 (*close-up*) vemos el rostro sonriente de Carlos asomarse por la ventanilla del auto que conduce; la *voice over* informa a sus narratarias que Carlos “había pisado el zapato con su coche”. Aquí se pierde la sincronía entre la narradora delegada y el meganarrador, ya que éste anticipa información al espectador sobre el zapato aplastado, antes de que la narradora delegada diera cuenta de esto a sus narratarias.

La imagen 78 (*american shot*) muestra a Carlos salir del auto para entregar la zapatilla a Luisa, quien se enamora de él a primera vista: “nunca había conocido a nadie así” 79 (*medium long shot*). La toma 80 (*idem*) corresponde a la focalización de la *voice over* y del meganarrador, que parece aludir al cuento de *La cenicienta* al recoger la zapatilla y entregarla a Luisa, quien se la coloca e intenta irse pero es detenida por el conductor: “fue tan amable que se ofreció a traerme”, según palabras de la *voice over*.

Los fotogramas 81 (*medium shot*) y 82 (*over the shoulder*) corresponden a la focalización del meganarrador, quien muestra las imágenes de Luisa y Carlos dialogando; la sub narradora hace un comentario metanarrativo<sup>71</sup>: “ya saben que yo soy muy vergonzosa”, que no corresponde a la acción mostrada, por ello no podemos estar seguros de que la ocularización interna de la narradora delegada coincida con la focalización del meganarrador.

---

<sup>71</sup> Jahn (2005: 25) observa que el narrador *over* se refiere a sí mismo en primera persona y se dirige directa o indirectamente a sus narratarios, exhibiendo una postura discursiva, para hacer un deslizamiento hacia personajes y eventos; utiliza la función conativa o apelativa (Jakobson, 1986). Esto lo logra mediante el empleo de figuras retóricas, frases evaluativas, o comentarios metanarrativos, equivalentes a regresos momentáneos a la diégesis principal, operados por el código lingüístico para reforzar la situación comunicativa.

El impacto que el hombre ha dejado en Luisa se puede apreciar en las últimas imágenes de la secuencia 83 y 86, que muestran a la protagonista subirse al auto mientras la *voice over* justifica su decisión de irse con él: “no sé, me hizo sentir a gusto y en confianza”, “no sé ni cómo”, en 83 (*over the shoulder*). Vemos el auto a punto de arrancar con ellos adentro en 84, (*american shot*). Escuchamos a la *voice over* terminar su relato oral tal como lo empezó: “se llama Carlos”, “¿les dije que se llama Carlos?” en 85 (*medium shot*). Con estas palabras, el meganarrador nos regresa a la fuente de la voz en el nivel diegético. Esta metadiégesis es compleja, porque interactúan tanto las voces como las miradas de focalizadores en distintos niveles de la comunicación narrativa.

El papel de los distintos tipos de tomas para la narración es capturar los elementos relevantes para la trama mediante la focalización. Los encuadres que se manejan en la escena pasan por el *detail shot*, para establecer una alusión a la “Cenicienta”; el *long shot*, para establecer el escenario donde se desarrolla la “aventura” de la heroína; el *medium shot*, que es un plano ideal para mostrar la conversación entre los personajes.

Este tipo de encuadre también aporta información sobre la expresividad de los actores y el contexto en que se desarrolla la acción: la ciudad, el tráfico, la densidad demográfica; el *american shot* muestra las actitudes corporales o acciones de los personajes; el *close-up* muestra el rostro humano y llena la pantalla con él. El efecto narrativo que produce es el de la identificación emotiva del espectador con el rostro que ve en pantalla.

El meganarrador da información al espectador de *Días de otoño* que no está disponible para las narrativas diegéticas del relato oral de Luisa; en el nivel diegético, el personaje protagónico cuenta una historia a otros personajes, cuyo acceso a la información está restringido a lo que el meganarrador decidió que su personaje puede contar. En el nivel metadieético, la voz de los personajes se apaga en favor de la *voice over* para producir un efecto de subjetivación, y dar la impresión de que los personajes están siendo contados por una narradora omnisciente que los manipula a placer.

La relación narrativa entre la *voice over* y sus personajes es ascendente, de tal forma que el espectador se queda con la sensación de que la metadiégesis podría ser una especie de ensoñación, percepción que es reforzada por las circunstancias, un tanto extraordinarias, en

que sucede tal encuentro. Podemos concluir que la focalización predominante en esta secuencia es la espectral, porque privilegia la información disponible al espectador; el espectador sabe más que los personajes por el acceso a las imágenes.

En el nivel diegético predomina la focalización espectral, debido al compromiso de los personajes diegéticos para ser narrarios del relato oral de la narradora delegada. En el nivel metadiegético predomina la focalización de la *voice over*, que en algunas ocasiones coincide con la ocularización de los personajes metadiegéticos; en otras es una ocularización cero, porque las imágenes no podrían ser captadas de la forma presentada ni siquiera por la narradora delegada. Las coincidencias en la focalización de las fuentes de información diegética provocan una situación de instancias coludidas, por lo que se hace más difícil al espectador decidir, hasta este punto del relato, qué partes de la historia narrada por Luisa son verdad y cuáles no lo son.

En la primera metadiégesis tenemos una narradora delegada cuya voz domina toda la escena, hecho que puede apreciarse por la anulación de las voces de los personajes metadiegéticos. Podemos ver que dialogan entre ellos por el movimiento de sus labios, pero sólo nos enteramos de lo que se dijeron mediante el discurso indirecto de la sub narradora, en un homenaje al cine mudo, donde la voz narrativa hace las veces de los intertítulos.

El empleo de la *voice over*, como mencionamos, refuerza la sensación de subjetividad onírica que provoca esta escena, lo que hace dudar al espectador sobre la veracidad del relato de Luisa dentro del mundo narrado. Por lo tanto, es una fuente del suspenso, ya que genera el hueco sobre la forma en que Luisa conoció a Carlos. De regreso al nivel diegético, podemos notar la focalización espectral 87 (*full shot*). La escena se constituye como un mecanismo metaficcional de naturaleza metonímica, ya que forma parte de un relato de primer nivel, donde el espectador reconstruye la articulación entre totalidad y fragmento. Por las características que hemos encontrado en el análisis, podemos decir que este relato de segundo nivel presenta la estructura de iteración circular, esto es, termina como inicia con las palabras de la *voice over*: “se llama Carlos”, y del mismo modo se cierra con el regreso al nivel diegético: “¿Les dije que se llama Carlos?”.

Al cerrar la historia que cuenta Luisa, el espectador se entera que lo narrado es la historia de la transformación de la protagonista en narradora, consecuentemente es testigo privilegiado (único) del metarrelato. La metalepsis es la yuxtaposición del plano ficcional con el referencial, como mecanismo de disolución de fronteras espaciotemporales (Zavala, 2003: 35). Esta ocurre mediante el desdoblamiento del personaje de Luisa, quien cruza las fronteras del mundo narrado al que pertenece, para entrar en el mundo metadieético que ella misma ha creado.

De aquí se desprende que el empleo continuo de estrategias metaficcionales, dentro de la vida cotidiana de Luisa, son recursos para dar sentido al *continuum* indiferente de su vida. Las estrategias narrativas empleadas aquí por el meganarrador están dirigidas a una focalización espectral para crear el onirismo de la escena, reforzado por la alusión (3.5.1 *infra*) al cuento de *La cenicienta*.

### Metadiégesis 1

Función E (min. 18:15 a 19:40)

65. Long shot



Una mañana estaba yo esperando el camión para venir al trabajo.

66. Medium close shot



El camión venía muy lleno. Quedé muy mal acomodada.

67. American shot



3. Casi afuera pero se me hacía tarde y ni modo.

68. Detail close up



Sucedió entonces una cosa horrible...

69. Medium long shot



Se me cayó el zapato

70. Medium close shot



Le pedí al chofer...



71. Medium long shot



que parara.

74. Detail close up



Y allí lo conocí.

77. Close-up



Había pisado el zapato con su coche

80. Medium shot



Fue tan amable que se ofreció a traerme.

83. Over the shoulder



No sé, me hizo sentir a gusto y en confianza.

86. Medium shot



¿Les dije que se llama Carlos?

72. Long shot



Bajé por fin. Yo ni podía correr bien.

75. Over the shoulder



Música

78. American shot



Es tan bien educado que bajó para dármele.

81. Medium shot



Ya saben que yo soy muy vergonzosa.

84. American shot



No sé ni como...

73. Long shot



Los camiones se me venían encima. ¡Me dio un miedo!

76. Medium long shot



Era él...no sé lo que me pasó, me quedé como tonta.

79. Medium long shot



Nunca había conocido a nadie así.

82. Over the shoulder



Pero... Pero con él fue diferente.

85. Medium shot



Se llama Carlos.

87. Full shot



No me atreví a entrar a la tienda porque temía que fueran a notarme algo raro.

Regreso al nivel diegético

## Metadiégesis 2

Luisa relata a sus compañeras sus paseos con Carlos (min 19:50 a 20:43)

El análisis de la secuencia de la segunda metadiégesis inicia segundos después de terminar la primera. El meganarrador nos devuelve al lugar y al tiempo diegéticos desde donde Luisa continúa su relato, acompañada por las imágenes del mostrador.

Narración oral de Luisa ( <i>Voice over</i> )	Mostración (Meganarrador)
Luego una noche, vino a buscarme a la hora de cerrar.	Introducción de la metadiégesis 2 mediante la mirada de Luisa.
Porque yo no le había dado mi dirección ni nada, ¿eeeh?	<i>Close-up</i> que muestra el rostro de Luisa sonriente al salir de la pastelería.
Me puse tan contenta que no pude disimularlo. Yo había pensado que nunca más nos veríamos.	<i>Medium shot</i> que muestra a Carlos dentro del auto mientras Luisa sube al asiento del copiloto.
Pero nos vimos muy seguido desde entonces.	Carlos arranca el auto en compañía de Luisa. (trasposición de imágenes)
Me llevó a remar tantas veces...	Cambio de plano: <i>medium full shot</i> de Luisa remando en el lago de Chapultepec; Carlos descansa, recostado en la lancha.
¿Saben lo que es flotar sobre un lago como si fuéramos...	<i>Medium shot</i> que muestra el rostro de Luisa sonriendo mientras rema.
...soñando?	<i>Over the shoulder</i> de Luisa, que ve dormir a Carlos.
Empezaba el otoño, cuando por fin me pidió que nos casáramos.	<i>Close-up</i> del brazo de Luisa tallando un corazón, sobre una mesa, con un cuchillo. Se abre la toma y la imagen de Carlos, dormido sobre una banca, entra en el campo visual.
Allá en mi pueblo los árboles son siempre verdes.	<i>Medium full shot</i> que muestra a Luisa apoyando el rostro entre sus manos.
Aquí todo es como en un sueño, cambian los árboles.	<i>Medium shot</i> de Luisa, con la cabeza inclinada, que parece mirar a Carlos.
Y la luz es dorada. Carlos...	<i>Medium shot</i> de Carlos durmiendo.
Es como esos días de otoño.	<i>Close-up</i> del rostro soñador de Luisa.
¡Es tan maravilloso que no puedo creer que ya toda mi vida va a ser suya, y que su vida entera va a ser mía!	<i>Medium close-up</i> de Luisa en primer plano.

Tabla 2.2

Como ya mencionamos, este segundo sub relato también se introduce a través de la imagen 88 (*medium close up*), que enfoca la mirada de la protagonista en primer plano y, al fondo, a sus narratarías. Luisa, a su vez, mira a lo lejos para evocar lo que aparentemente son recuerdos. Su mirada, la postura de su cabeza, de espalda a sus compañeras, un cambio de plano, y su *voice over* diciendo “luego, una noche vino a buscarme a la hora de cerrar”, nos llevan de nuevo a otro tiempo y a otro espacio.

También ocurre el desdoblamiento del personaje de un plano a otro, lo cual implica un cambio de niveles narrativos gracias a la toma 89 (*medium shot*), que nos muestra a Luisa de noche en primer plano como personaje metadieético. Al fondo podemos ver la plaza comercial donde trabaja y escuchamos a la *voice over* decir: “Porque yo no le había dado mi dirección ni nada, ¿eeeh?”. Este comentario metanarrativo nos permite apreciar ciertos rasgos de carácter del personaje de Luisa, mediante las marcas de su discurso, donde subraya que ella no provocó el encuentro, ciñéndose al estereotipo conservador de la mujer en la época donde se ubica el filme.

El encuadre 90 (*medium shot*) muestra una parte del automóvil conducido por Carlos, y a Luisa subir al auto, mientras la voz narrativa expresa su emoción: “Me puse tan contenta que no pude disimularlo; yo había pensado que nunca más nos veríamos”. En este punto notamos que el meganarrador muestra las acciones, pero la *voice over* no lo acompaña describiendo lo que muestra, como en el anterior sub relato, sino que hace un comentario metanarrativo acerca de la emoción de su doble metadieética, refiriéndose a la protagonista en primera persona.

La toma 91 (*medium shot*) muestra a los personajes metadieéticos dentro del auto, en tanto la voz narrante dice: “pero nos vimos muy seguido desde entonces”. Aquí el relato oral de la *voice over* tiene una temporalidad específica, distinta a la de la historia que narra, al contrario de la anterior metadiégesis se narra una vez lo que sucede una vez. Esto tiene un efecto en el ritmo narrativo de la secuencia, que se ofrece al espectador como un sumario  $TR < TH$  (Genette, 1972: 122). Esto significa que el tiempo del relato de la narradora delegada es más corto que el tiempo de la historia que narra. En términos de frecuencia, se relata una vez lo que ha sucedido varias veces. Así, en una emisión narrativa, la *voice over* asume el conjunto de ocurrencias del mismo acontecimiento.

El fotograma 92 (*full shot*) muestra un cambio de escenario: mientras Luisa dice “me llevó a remar tantas veces”, vemos a la Luisa metadieética remando en el lago de Chapultepec y a Carlos durmiendo plácidamente en la lancha. Una vez más, a diferencia del primer relato de segundo nivel, podemos observar la divergencia progresiva que se efectúa entre los puntos de vista del meganarrador y la *voice over*, lo que propicia una divergencia de saberes en distintos niveles de la comunicación narrativa.

Las narratarias del nivel diegético no tienen acceso a lo que se muestra; no pueden saber que lo contado por Luisa está trastocado. Pero en el nivel extradiegético, la imagen mostrada parece contradecir las palabras de la narradora delegada. A diferencia de la primera metadiégesis, la mostración fílmica diverge de la narración oral. Sin embargo, esta información sólo está disponible al espectador del filme, quien tiene acceso a la escucha de la voz y a la ocularización de las imágenes. A su vez, permite al espectador inferir que la narradora delegada puede no ser una fuente confiable de información. En este punto de la historia, el espectador ya sabe más que los personajes diegéticos: las narratarias yacen sometidas a un proceso comunicacional donde la sub narradora transmite sólo su punto de vista; no hay motivos para dudar de las palabras de la narradora delegada. Así, para los personajes de la diégesis, Luisa es una narradora confiable, por lo tanto, la focalización es espectral.

Mediante un *zoom in* tenemos un primer plano 93 (*medium close-up*) que muestra el rostro soñador de Luisa remando feliz en el lago de Chapultepec, en tanto la *voice over* comenta: “¿Saben lo que es flotar sobre un lago como si fuéramos... Soñando?” La toma 94 (*over the shoulder*) enfoca la nuca de Luisa que mira a Carlos dormir. Este tipo de toma simula la mirada del personaje, pero la focalización no es de Luisa metadieética ni de Luisa diegética, sino producto de la mirada del meganarrador, quien hace parecer que la sub narradora mira “mentalmente” a la otra Luisa cuando ésta se ve de espaldas frente a Carlos<sup>72</sup>.

El cambio de toma 95 (*extreme close-up*) se hace por sobreimpresión de la imagen y muestra la mano de Luisa; la sub narradora declara: “Empezaba el otoño cuando por fin me

---

<sup>72</sup>Desde el punto de vista del objetivo de la cámara se puede hablar de distintos tipos de puntos de vista, uno de estos es el de la cámara subjetiva que muestra lo que el personaje está viendo.

pidió que nos casáramos”<sup>73</sup>. La cámara subjetiva nos lleva a una focalización interna cuando enfoca el corazón que está grabado sobre la madera con los nombres de Luisa y Carlos. A través de su voz percibimos que Luisa se mira a sí misma en un paraíso sin tiempo, en una arcadía bucólica, evocando el espacio sin tiempo del mundo rural: “Allá en mi pueblo los árboles son siempre verdes”. Encuadre 96 (*Wide shot*)<sup>74</sup>.

En la toma 97 (*full shot*), el objetivo de la lente se aleja y nos permite apreciar al personaje de Carlos cuán largo es, en primer plano, descansando sobre una banca. Vemos a Luisa en actitud soñadora, en un segundo plano, con el rostro descansando entre sus manos. La *voice over* parece leer los pensamientos de su personaje: “Aquí todo es como en un sueño, cambian los árboles”. En seguida hay un cambio de toma 98 (*medium shot*) por yuxtaposición que enfoca a Carlos dormido, pero esta mirada no puede provenir de Luisa metadieética sino de la voz narrante de Luisa: “y la luz es dorada...”.

El cambio de plano 99 (*wide shot*) amplía la imagen de Carlos, que entra en el campo visual la imagen de Luisa. Ella mira a lo lejos, perdida en sus pensamientos. Escuchamos a la *voice over* decir “Carlos es como esos días de otoño”. La última toma 100 (*wide shot*) focaliza a Luisa metadieética que continúa mirando al vacío. Se escucha la *voice over* de Luisa diegética: “¡Es tan maravilloso que no puedo creer que ya toda mi vida va a ser suya y que su vida entera va a ser mía!”. Este es el punto exacto donde concluye el relato oral, que se sincroniza con la entrada de Albino; el cambio de encuadre 101 (*american shot*) nos regresa al punto 0, al aquí y al ahora. Albino aparece bajo la forma de capataz para interrumpir un relato que acaba de concluir: entra y regaña a las empleadas, acción que tiene el efecto de romper la ensoñación en la que nos vemos envueltos tanto personajes como espectadores, nos devuelve a la “realidad” de la diégesis principal.

En esta metadiégesis transvisualizada no se dan indicios de algún tipo de contacto físico o verbal entre los personajes, como ocurre en la primera metadiégesis, cuando la *voice over* se superpone a la voz de los personajes mientras estos dialogan. Jamás se muestra a

---

<sup>73</sup> Aquí se nos informa, tanto a personajes como espectadores, el punto en el tiempo en que debió tener lugar la propuesta matrimonial de Carlos.

<sup>74</sup> Plano medio largo si la imagen del personaje abarca desde la cintura o plano medio corto cuando se aproxima al primer plano, pero sin llegar a serlo.

Carlos hablando con Luisa, mucho menos en actitud de proponerle matrimonio. A Carlos lo vemos dormir 11 (*medium shot*); el personaje parece formar parte del paisaje evocado por la *voice over*. La relación entre las instancias narrativas en esta secuencia es ascendente, debido a la divergencia de saberes que aquí se hace patente, al no coincidir lo que se muestra con lo que se dice. De esta manera la enunciación del meganarrador, a través de la mostración, se hace detectable para el espectador, quien debe decidir a quién creer en la construcción de la *fabula*. Esto no ocurre con los personajes del nivel diegético, ya que sólo disponen de la información que les proporciona la narradora delegada. A esto habría que agregar que las narratarias establecen inmediatamente el contrato espectral al identificarse plenamente con el ideal del “príncipe azul” y del matrimonio.

Las estrategias narrativas empleadas en *Días de otoño* como la *voice over*, la metalepsis, la elipsis, crean la atmósfera del nivel metadieético donde todo es sueño, donde todo es una fantasía de Luisa; la analepsis, llevada a cabo mediante el *flash back*, produce este desembrague narrativo. Todo parece ser una fantasía, aunque después esta impresión es desmentida por la aparición fugaz de Carlos en la diégesis principal.

## Metadiégesis 2





La aparición de Carlos en la narración lineal es un aporte de información del meganarrador que nos hace reconfigurar nuestra interpretación y por tanto, sumarnos con el resto de los personajes al contrato ficcional y otorgarle un nuevo voto de confianza a la protagonista. Lo cual crea dudas sobre las fronteras entre realidad y ficción diegética en el espectador. Aunque intervienen diversas focalizaciones en estas secuencias, la espectral es la privilegiada, ya que las estrategias narrativas empleadas están dirigidas a crear la ambigüedad que caracteriza la estructura narrativa de *Días de otoño*.

### 2.6.2 Nivel diegético

A partir de la visualización del personaje de Carlos en la diégesis, se justifica narrativamente la secuencia de la boda, la cual es fundamental al constituirse como un nudo narrativo, ya que divide la película en dos partes bien definidas e identificables. Aquí se ponen a prueba

las aseveraciones de Luisa respecto a la propuesta matrimonial de Carlos. Hasta este punto, lo único que tenemos claro es que Luisa compra su vestido de novia haciéndole creer a Rita que Carlos le dio el dinero para tal propósito. Debido a esta información, podemos inferir que algo no marcha bien.

### **Función E. La “boda”**

En esta secuencia destacaremos los elementos más relevantes para la construcción del suspenso narrativo. La secuencia inicia con un plano con profundidad de campo 102 (*long shot*) en picada<sup>75</sup>, que nos muestra a Luisa vestida de novia saliendo de su habitación, entre tendederos y una larga fila de viviendas. En el plano inclinado 103 (*full shot*) en contrapicada<sup>76</sup>, vemos a la protagonista caminar decidida en busca de Carlos que no llegó por ella para llevarla a la iglesia. La imagen 104 (*medium full shot*) nos permite apreciar el rostro trémulo de Luisa mientras cruza la vecindad, entre las miradas curiosas de los vecinos. En un plano con profundidad de campo 105 (*medium full shot*), vemos a Luisa en primer plano, de espaldas, a punto de bajar unas escaleras; se escucha la música<sup>77</sup> de un organillo que toca el vals *Sobre las olas*; al fondo se aprecia un carrusel que gira monótono en un terreno baldío, lo que refuerza la sensación onírica 106 (*long shot*).

En 107 (*medium shot*) se observa la imagen de Luisa en actitud de pedir un taxi; 108 (*long shot*) muestra el escenario urbano, al fondo vemos a la protagonista subir a un taxi; en primer plano se muestran las nuca de varias personas asomándose para ver a la novia. En 109 (*american shot*) vemos a Luisa salir del taxi y en 110 (*american long shot*) le dice al conductor que no tiene dinero para pagar. Estas imágenes muestran el ambiente popular urbano, en tanto Luisa recorre el camino a la iglesia bajo la mirada curiosa de los transeúntes.

Al llegar a la iglesia 111 (*long shot*), la figura lejana de Luisa cruza un atrio inmenso. En el umbral de la iglesia Luisa se detiene ante lo que ve. Fuera de campo 112 (*full shot*), la

---

<sup>75</sup> La cámara se coloca por encima del personaje empequeñeciéndolo. Se utiliza, en ocasiones, para dar sensación de impotencia e indefensión.

<sup>76</sup> La cámara se sitúa por debajo de los personajes con lo cual éstos resultan ensalzados, potenciados, estilizados. Denota poder, autoridad, fuerza.

<sup>77</sup> Desacusmatización del sonido, se escucha la fuente del sonido al tiempo que visualizamos la fuente de donde proviene.



cámara muestra el interior de la iglesia vacía, pero este encuadre ya no pertenece a la focalización de Luisa, sino a la del meganarrador, que incluye la imagen de su rostro dentro del encuadre, cuando Luisa vuelve su mirada sorprendida hacia el fuera de campo. La mirada de ella en 113 (*medium shot*) enfoca el retablo barroco de la iglesia vacía, pero el encuadre ya no pertenece a su mirada sino a la del meganarrador, que incluye la imagen de su rostro dentro del encuadre al volver su mirada sorprendida hacia el fuera de campo.

En el plano 114 (*medium shot*) vemos a Luisa dirigirse a unas ancianas que la miran extrañadas, a quienes pregunta por Carlos como si éstas lo conocieran, obteniendo por respuesta otra pregunta “¿Carlos?”. En ese momento entra una comitiva que distrae la mirada de las tres mujeres del encuadre anterior, 115 (*wide shot*), hacia el fuera de campo. Luisa se repliega en el enorme portón 116 (*medium close up*) y el cortejo pasa frente a ella; todos voltean a mirarla con una mezcla de morbo y curiosidad en 117 (*american shot*).

Cuando termina de pasar la comitiva, Luisa se acerca al párroco que se dispone a celebrar un bautizo 118 (*long shot*). La secuencia que va de 119 a 122 (*over the shoulder*) muestra el diálogo entre ella y un sacerdote; los cambios de encuadre con este tipo de toma sirven para mostrar el intercambio de turnos conversacionales. En el diálogo siguiente, Luisa pregunta al cura por los patrones de Carlos; se muestra angustiada ante la idea de que algo le haya sucedido. Pese a que el padre asegura que hay una equivocación, pues no hay boda programada para ese día, pese a la evidencia, ella insiste en que algo malo pudo ocurrir. Con prisa, el cura le pide a ella que espere hasta que termine de officiar el rito bautismal; la imagen 123 (*long shot*) lo muestra cuando éste se acerca a los feligreses.

Luisa se hinca en un reclinatorio a rezar mientras espera 124 (*medium full shot*). La imagen remite a Luisa casándose sin nadie a su lado. Al darse cuenta de que es observada por los asistentes del bautizo, se levanta 125 (*american shot*) para ocultarse tras las columnas de la iglesia 126 (*full shot*). En 127 (*medium close up*) se muestra el rostro de Luisa que vuelve su mirada hacia el fuera de campo. La 128 (*wide shot*) implica un cambio de focalización del personaje al meganarrador, que mediante la profundidad de campo crea una imagen espectral de la novia avanzando, de espaldas, al fondo del pasillo. Asistimos al proceso de ver cómo el cuento de hadas de Luisa se torna en una pesadilla.

Un cambio de toma 129 (*full shot*) nos muestra la imagen de la novia caminando de frente hacia la salida. Se detiene en el umbral y se asoma al fuera de campo 130 (*medium full shot*). Mediante un *raccord* de mirada, nuestra mirada se ancla a la de ella y vemos lo que Luisa ve: un atrio vacío 131(*full shot*); Carlos no llegará. Decepcionada 132 (*medium full shot*) vuelve sobre sus pasos. En seguida se muestra en primer plano 133 (*wide shot*) un muro liso con una sección de mosaicos de figuras geométricas y monótonas; al fondo 134 (*full shot*) Luisa, a punto del desmayo, avanza por un pasillo de techo abovedado bañado de sombras.

Al regresar a la nave principal, Luisa percibe que los asistentes al bautizo continúan mirándola 135 (*medium close-up*). El contracampo 136 (*american shot*) nos comunica la sensación de Luisa de sentirse observada mediante la mostración de su mirada. Lo que sigue es una escena dialogada entre el sacerdote y la novia donde predominan los *medium shots*. En los fotogramas 137, 138, 139 y 140, Luisa responde a las preguntas del sacerdote y, con la información proporcionada, él la conduce a su oficina 141 (*medium shot*); en el encuadre 142 (*full shot*) vemos a los dos personajes al fondo de la oficina.

Un *extreme* 143 (*close-up*) muestra las manos del sacerdote buscando, en el directorio telefónico, alguna referencia de los patrones de Carlos, quienes viven en las Lomas de Chapultepec. Mientras el sacerdote busca esa referencia 144 (*close-up*), vemos el rostro de Luisa iluminado por un rayo de esperanza, escuchamos la *voz off* del cura informando que ha localizado el número telefónico; en 145 (*detail shot*) se muestra su mano marcando en el teléfono. La toma 146 (*close-up*) enfoca de nuevo el rostro de Luisa expectante. El intercambio continuo de planos en 145 (*medium close-up*) contribuye a crear el suspenso que antecede a la develación de una verdad, y propiciará un giro narrativo: ella observa nerviosa 146 (*close-up*); con el auricular en mano, el sacerdote mira a Luisa 147 (*extreme close-up*), le acerca el teléfono 148 (*close-up*), ella lo toma 149 (*medium close-up*).

Luisa pregunta por Carlos 149 (*extreme close-up*). Acto seguido se muestra una casa elegante en semi penumbra, en primer plano 150 (*close-up*) podemos ver la figura de una mujer joven con uniforme de trabajadora doméstica. El cambio de plano 151 (*close-up*) muestra el rostro impactado de Luisa, enmarcado por el decorado barroco de la iglesia; se escucha la *voz on-the-air* (2.5.2 *supra*) de quien se identifica como la esposa de Carlos: “Le

habrá sacado algún dinero”. Esta frase, otra marca del meganarrador respecto al perfil de Carlos, permite que la voz vincule dos espacios distintos en una unidad de acción: Luisa apenas oye estas palabras, ha soltado el auricular; en 152 (*medium shot*) visualizamos la expresión de dolor en el rostro de la novia.

En 153 (*medium full shot*) vemos a Luisa desplomarse sobre una silla. Se escucha la voz en *off* del padre que le pregunta sobre su estado y le ofrece un calmante. Sin explicar nada a su interlocutor 154 (*medium shot*), Luisa agradece su ayuda y sale corriendo 155 (*wide shot*), la imagen muestra la actitud corporal del personaje a punto de huir. La toma 156 (*full shot*) muestra a la novia atravesar el atrio de la iglesia mientras se aleja de la cámara. En 157 (*full shot*), en un ángulo picado, la vemos subir las escaleras de un puente peatonal para atravesar el periférico 158 (*medium shot*).

En 159 (*long shot*) vemos la blanca figura de Luisa cruzar el puente, la fachada de la iglesia al fondo y, sobre el viaducto, los autos que se aproximan a lo lejos. Cuando corre sobre el puente 160 (*wide shot*) se le cae el ramo de la mano 161 (*detail shot*) y los autos lo aplastan. Mediante un *raccord* se nos muestra la mirada de Luisa. Una toma con profundidad de campo 162 (*american shot*) del ramo aplastado en medio del viaducto 163 (*detail shot*). Luisa continúa su desesperada huida entre los puestos de ambulantes, en una toma en picada 164 (*long shot*). Cerca de la vecindad unos niños burlones la siguen 165 (*wide shot*) y la acosan 166 (*long shot*), los adultos la miran pasar entre murmullos 167 (*full shot*). Finalmente llega a su vivienda 168 (*medium full shot*), se muestra en 169 (*semi long-shot*) el hacinamiento del lugar donde vive, y se encierra 170 (*medium close-up*). De la toma anterior a la 171 (*close-up*) la atmósfera se oscurece, esto indica el aislamiento al que Luisa se someterá, y se hace evidente por el paso del espacio abierto al espacio cerrado.

En 171 (*close-up*) vemos la nuca de Luisa con el velo de novia al cerrar la puerta de su habitación. El recorrido que hace la heroína desde la iglesia a su cuarto simboliza la huida de una realidad aplastante, cuya única puerta de escape es ahora el aislamiento absoluto. En 172 (*close-up*) Luisa voltea a la cámara que la enfoca de frente: esta toma permite apreciar la mirada de Luisa posarse en un punto fijo fuera de campo.

A continuación vemos la imagen que ella visualiza mediante un *raccord*: en el contracampo 173 (*medium full shot*) hay un espejo donde se refleja la imagen de la novia, y sobre el tocador hay una fotografía enmarcada de Carlos. Ella se planta frente al espejo 174 (*medium close-up*), toma esa foto y le pregunta “¿Por qué?” una vez. De espaldas a la cámara, ella toma el espejo 175 (*medium close-up*) sostenido entre dos pilares y pregunta otra vez “¿Por qué? En 176 (*medium close-up*), el impulso que Luisa da a la luna del tocador le baña de reflejos el rostro; ella se desploma 177 (*medium shot*). La imagen 178 (*detail shot*) muestra el espejo, todavía oscilante, y ella se lleva las manos al rostro 179 (*medium close-up*)<sup>78</sup>.

La imagen 180 (*medium close up*) nos muestra su postura corporal de angustia. La mujer, suelta en llanto, tira al piso algunos obsequios de boda y se lanza sobre la cama 181 (*medium shot*), al fondo se aprecia su muñeca, único testigo de su agonía 182 (*american shot*). La secuencia concluye en un punto crítico del relato, donde se entremezclan la focalización externa del meganarrador, la focalización interna del personaje y la focalización espectral, pues tanto la focalización cero como la ocularización de Luisa; además de la información proporcionada por los diálogos, permiten al espectador hacer inferencias sobre lo que se le ha mostrado hasta este punto del relato.

#### Función E. “La boda” (C-actante responde a la prueba)



<sup>78</sup> Imagen que recuerda la célebre pintura de Edvard Munch, titulada “El grito” (1893).

108. Long shot



109. American shot



110. American long



111. Long shot



112. Full shot



113. Medium wide shot



114. Medium shot



115. Wide shot



116. Medium close-



Luisa: No ha llegado Carlos, creo que debí esperarlo en la casa ¿Verdad?  
Señora: ¿Carlos..?

117. American shot



118. Long shot



119. Over the shoulder



Padre: ¿Qué deseas hija?

120. Over the shoulder



Luisa: Buscaba... buscaba al ingeniero Martínez Gil y a su señora. Van a ser mis padrinos de boda. Eh mi novio tampoco está.

121. Over the shoulder



Padre: (al sacristán) ¿Hay alguna boda anotada para hoy?  
Voz off: No padre, ninguna.

122. Over the shoulder



Padre: ¡a Luisa! Debe haber algún error hija. Quizá no sea esta la iglesia.  
Luisa: No, no padre Carlos me dijo que aquí en esta iglesia, que ya habla arreglado todo.

123. Long shot



Padre: Sí... un momentito hija, ahora vuelvo.

124. Medium full shot



125. American Shot



126. Full shot



127. Medium close-up



128. Wide shot



129. Full shot



130. Medium full shot



131. Full shot





132. Medium full shot



133. Medium full



134. Wide shot



135. full shot



136. Medium close up



137. American shot



138. Over the shoulder



139. Medium shot



140. Medium shot



Padre: ¿Tienes el certificado del matrimonio civil? ¿No se han casado civilmente aún?

Luisa: No yo creí que...

Padre: Estoy seguro de que ha habido algún error, hija alguna confusión.

Luisa: Ay... pero tiene que venir padre, tiene que venir.

Padre: Mira será mejor que vuelvas a tu

Luisa: Pero no comprendo padre. Algo le debe haber ocurrido. Él es el chófer del ingeniero Martínez Gil. Salieron antes de ayer de México y quedó de venir anoche, Carlos me prometió muy formalmente que...

Padre: Bueno... entonces quizás no han podido llegar, en un viaje siempre puede ocurrir algo inesperado.

Luisa: Un accidente, le ha de haber ocurrido un accidente y él ha de estar herido padre.

Padre: ¿No puedes enviar alguien a que pregunte? O ¿Hablar por teléfono? ¿Dónde viven?

Luisa: Creo que... en las Lomas de Chapultepec.

Padre: ¿No, no sabes el teléfono?

141. Medium full shot



142. Full shot



143. Extreme close-up



Padre: Martínez Gil, Martínez Gil Ramón, ingeniero...

144. Close up



Padre: Puerto Sierra Vertientes, esto es Lomas...

145. Detail shot



Padre: No hay otro. Este es.

146. Close up



147. Extreme close up



148. Close-up



149. Medium close-up



Luisa: ¿La casa del ingeniero Martínez Gil?  
¿Llegaron ya los señores de su viaje? ¿Y  
Carlos, el chofer, llegó también?

150. Medium shot



Sirvienta: Sí, llegó perfectamente ¿Quién  
habla? ¿Boda? ¿Hoy? Pues sepa usted que  
Carlos está casado conmigo desde hace tres  
años.

151. Close-up



Sirvienta: Le habrá sacado algún dinero.

152. Medium close-up



153. Medium full shot



Padre: ¿Qué te pasa hija? ¿Te sientes  
mal? ¿Quieres que te de un calmante?

154. Medium shot



Luisa: No, gracias padre.

155. Medium close-up



Luisa: Perdón, tengo que irme.

156. Full shot



157. Full shot



158. Medium full shot





159. Long shot



160. wide shot



161. Detail shot



162. American shot



163. detail shot



164. Long shot



171. Close-up



172. Close-up



173. Medium full shot



174. Medium close-up



"¿Por qué?"

175. Medium close-up



"¿Por qué?"

176. Medium close-up



165. Wide shot



166. Long shot



167. Full shot



168. Medium full shot

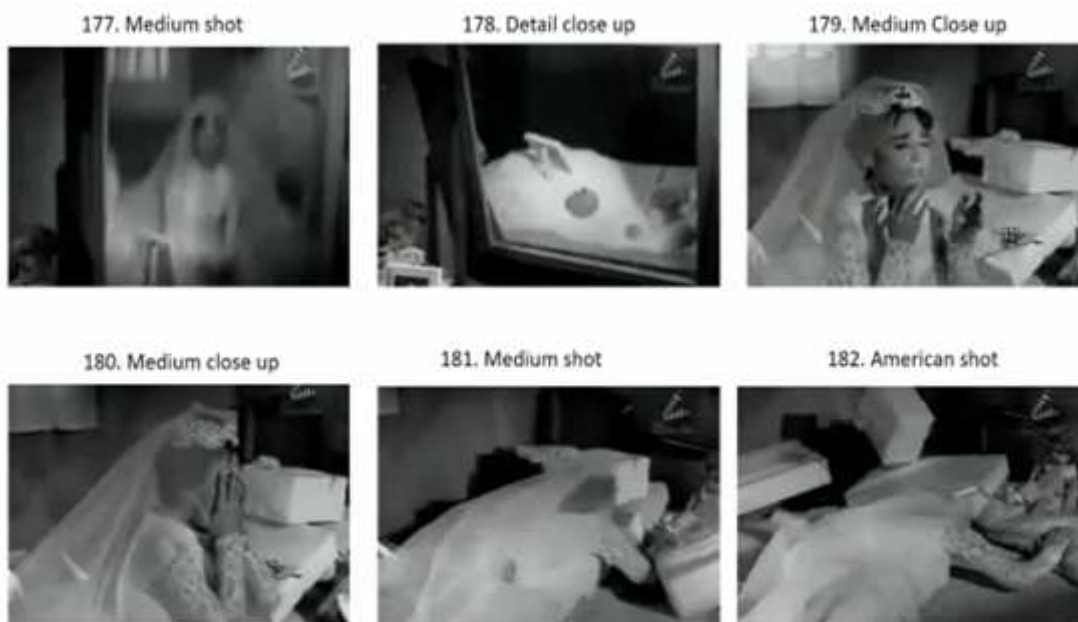


169. Semi-long shot



170. Medium close-up





#### 4. Secuencia final: Función K, nuevo equilibrio

Esta secuencia cierra la diégesis de *Días de otoño*; es un relato de deambulación, estructurado en torno a la idea de la “subjetividad urbana”: la ciudad de México, asumida como una forma de lo subjetivo. En 183 (*medium shot*), Luisa, vestida de negro, guarda todas las pertenencias de su hijo imaginario: la toma se abre y aparece a cuadro la ventana que conecta con el exterior, y los anuncios luminosos. La mirada de Luisa se clava en el moisés 184 (*medium close-up*).

Ella gira para dirigirse al ropero, en una toma más abierta 185 (*medium full shot*), y saca de ahí ropa infantil 186 (*american shot*). En la siguiente toma, la vemos colocar la ropa cuidadosamente en el moisés, junto a los juguetes 187 (*medium shot*). Un cambio de plano 188 (*detail shot*) nos muestra los fetiches contenidos en el canasto y las manos de Luisa colocando los zapatitos que, en escenas anteriores, le vimos tejer durante su embarazo fingido. Luisa toma el canasto y se dispone a salir del cuarto 189 (*medium shot*).

En 190 (*long shot*) la heroína cruza el umbral del cuarto de azotea. En una toma más cercana 191 (*full shot*) podemos apreciar la figura enlutada de la muchacha, que se detiene a observar el espacio que la rodea. El encuadre 192 (*extreme long shot*) muestra el paisaje

nocturno en las alturas de la azotea del edificio donde habita, plagado de anuncios publicitarios; Luisa retira del tendedero los últimos vestigios de su ficción y los coloca en el moisés 193 (*extreme long shot*).

Con una breve disolvenca para cambiar de escenario, de la azotea a las calles 194 (*medium full shot*), Luisa sale a la noche citadina con el moisés, la ropa y los juguetes de su hijo imaginario, cruza la ciudad en una secuencia resuelta con múltiples planos por corte directo. La mujer deposita los objetos infantiles frente a la fachada de una casa de cuna y toca la campanilla en la penumbra 195 (*close-up*), en un movimiento de cámara incluyente que va de la mano al rostro lloroso; la vemos jalar el cordón de la campanilla, una luz se enciende como respuesta a su llamado, su rostro 196 (*close-up*) recibe la ráfaga de luz que lo ilumina un instante, antes de alejarse para salir de cuadro. Dos tomas con profundidad de campo 197 (*full shot*) y 198 (*long shot*) muestran a Luisa esconderse de quien acuda al llamado que hizo para conservar el incógnito.

La toma 199 (*close-up*) es una disolvenca que funde a Luisa con la atmósfera nocturna, casi espectral: voltea hacia la cámara y nos deja ver su rostro iluminado; ella se quita el sombrero 200 (*close-up*) y la vemos venir hacia el frente 201 (*close-up*) para verificar que su obsequio fue recibido. En su rostro, sometido a un juego de luces y sombras, se dibuja una sonrisa breve; su rostro se disuelve entre la luz y la sombra 202 (*close-up*). Una toma 203 (*full shot*) con profundidad de campo muestra que, efectivamente, el moisés ya no está.

Mediante otro movimiento de inclusión, de los zapatos 204 (*extreme close-up*) al rostro 205 (*close-up*) vemos su mirada dirigirse hacia adelante y, por contigüidad de planos, hacia las esculturas infantiles de la casa de cuna 206 (*medium full shot*). Luisa se detiene un momento para observar cómo brota el agua de las esculturas de piedra. El encuadre 207 (*close-up*) muestra su rostro delineado por sombras mortecinas. Con una sonrisa ambigua, mira fascinada las esculturas 208 (*medium shot*). Aquí se nos muestra, mediante un *raccord* hacia el fuera de campo, la ocularización del personaje. La cámara nos devuelve al rostro de la mujer 209 (*extreme close-up*) sonriente, fragmentado por la sombra de la reja del orfanato reflejada en su rostro. Luisa se desplaza fuera del encuadre.

El montaje, mediante el *raccord* del campo al contracampo, juega con la continuidad de la mirada entre el personaje que mira, el objeto de su mirada y la mirada del narrador fundamental, es decir, del meganarrador. El cambio de ángulo en 210 (*long shot*) no puede ser atribuido a la mirada de Luisa. Esto implica un cambio de focalización, del personaje al mostrador fílmico. En 211 (*close-up*) vemos el rostro de la mujer dividido entre la luz y la sombra, con la mirada al frente mientras avanza, y la focalización de la fuente por el meganarrador.

La imagen 212 (*detail shot*) muestra, en primer plano, el perfil de una escultura cubriéndose el rostro con las manos. A través de la mostración, el meganarrador va dejando pistas contradictorias. Los pensamientos de la mujer llegan al espectador a través del tono casi jubiloso de la *voice in* mientras dice: “No, no acabará la esperanza, no acabará la esperanza”. La subsecuente serie de planos 213, 214 y 215 (*close-up*) muestran las paulatinas apariciones/ desapariciones del rostro de Luisa por el juego de luz y sombra; son disolvencias 216 (*fade to black*) que progresivamente llevan al oscuro 217 final.

### **Función K: nuevo equilibrio (secuencia final)**



189. Medium shot



190. Long shot



191. Full shot



192. Extreme long shot



193. Extreme long shot



194. Medium full shot



195. Close-up



196. Close-up



197. Full shot



198. Long shot



199. Close-up



200. Close-up



201. Close-up



202. Close-up



203. Full shot



204. Extreme close up



205. Close-up



206. Medium full shot



207. Close-up



208. Medium shot



209. Extreme close up



210. Long shot



211. Close-up



212. Detail shot



213. Close-up



214. Close-up



215. Close-up



216. Fade to black



217.



## CAPÍTULO 3

### TEMPORALIDAD Y ESPACIALIDAD EN *DÍAS DE OTOÑO*

#### 3.1 El tiempo en *Días de otoño*

En el presente capítulo examinaremos las nociones de espacio y tiempo aplicadas al análisis de *Días de otoño*. Observando el estatuto del filme como relato, se asume que también éste puede ser estudiado con las mismas herramientas teóricas que la novela, por ser el filme y la novela los vehículos narrativos por excelencia, a reserva de sus diferencias en cuanto a los materiales semióticos de que disponen para la transmisión del relato; la novela es monódica (lengua escrita), en tanto el cine dispone de cinco materias de la expresión: imágenes, diálogos, música, sonidos, textos escritos.

Es posible establecer las categorías del espacio y el tiempo como propias de cualquier relato, independientemente del soporte narrativo responsable de la comunicación de la historia. Esto nos autoriza a recurrir a autores que han hecho sus reflexiones sobre tales categorías del relato a partir de la monodía literaria, pero que son extensibles al análisis fílmico por las razones expuestas al inicio de este apartado. Los autores a quienes nos referiremos a lo largo del capítulo son María del Carmen Bobes (1985) y Bourneuf y Ouellet (1975), quienes plantean tales conceptos como categorías sintácticas propias de la narratividad.

Es importante aclarar que los autores arriba mencionados no son narratólogos sino, más bien, estudiosos de la novela desde perspectivas tradicionales, por lo que no hacen la distinción (fundamental para la narratología) entre el autor implícito y el autor real, refiriéndose a tal como “el autor” o “el novelista”.

Para Bourneuf y Ouellet (1975) es el autor quien selecciona, compone, junta y ordena los elementos que estructuran un relato. Tal concepción limita su estudio de la composición a lo extratextual, ya que no determinan el nivel intrínseco donde está presente la estructura interna del mundo ficticio, lo que sí hace Gaudreault (2011) para el caso del cine al postular la noción de meganarrador.

Por lo anterior, y para no mezclar terminología que resulte confusa, sin perder de vista el enfoque narratológico de esta investigación, nos referiremos a la instancia abstracta mediadora de la comunicación ficcional como “el narrador” o “mostrador cinematográfico”. Lo anterior obedece a que en *Días de otoño* hay, al menos, dos voces narrativas plenamente identificables: la del mostrador cinematográfico, cuyo discurso se expresa en imágenes, y la de la protagonista de la historia, usuaria del lenguaje verbal, quien hace las veces de narradora delegada. Cuando los autores se refieran a “novelista” o “autor”, sustituiremos a tales por “narrador”.

### **3.1.1 El tiempo como categoría sintáctica del relato**

Abordaremos ahora el estudio del tiempo en *Días de otoño*. Comenzaremos por mencionar las cuatro unidades sintácticas que constituyen un relato: función, personaje, tiempo y espacio (Bobes Naves, 1985: 152). Estos elementos se consideran sintácticos pues estructuran las relaciones entre las partes del relato.

El tiempo, como categoría sintáctica del relato, estructura la historia en un discurso con el fin de establecer un orden y unas relaciones funcionales que distribuyen la materia del relato. El tiempo engloba a las categorías restantes por ser determinante para las acciones, para los personajes y para el espacio. En el caso del filme, el narrador, como instancia mediadora de la comunicación ficcional puede, como afirma Bobes Naves a propósito del novelista, manipular el tiempo de sus personajes y sus acciones como elementos sintácticos de su narración: “El tiempo en las historias de ficción es una condición formal de la acción” (Bobes, 1985: 147-148).

Como lo hemos mencionado a lo largo de esta investigación, en el relato de ficción se habla usualmente de dos tipos de relaciones temporales: la de los hechos (en duración, sucesión o simultaneidad) que permiten establecer el orden de la historia estructurado en el discurso, y las de la enunciación respecto al enunciado, que señalan una situación relativa al presente o al pasado. El análisis de estos elementos permite establecer un código temporal cuyas unidades tengan sentido, en el conjunto y en los límites del relato. De manera que “el tiempo es capaz de crear sentido y sus unidades son signos que pueden entrar en oposiciones y en correlaciones” (Bobes Naves, 1985: 150).



Cada relato puede remitir a una concepción del tiempo con vigencia limitada para una cultura o para una etapa de la cultura, como el tiempo cíclico, el tiempo unidimensional y el tiempo subjetivo. A propósito del narrador que entra en el mundo interior de un personaje, éste sitúa el tiempo en una dimensión que hace patente la diferencia entre el mundo real y el mundo narrado (Bobes Naves: 1985: 150).

En la estructura narrativa de *Días de otoño*, el narrador delega la responsabilidad de contar al personaje principal, para realizar el desembrague narrativo o cambio de nivel por corte directo. Mediante la manipulación de estrategias narrativas propias del cine (2.2 *supra*) nos lleva, tanto a personajes como a espectadores, a otro tiempo y a otro espacio.

Según Bobes Naves (1985: 152-153) las posibilidades de uso del tiempo en el relato son tres. En primer lugar está el tiempo como sucesividad en progresión que avanza del pasado al futuro. En *Días de otoño* se percibe esta configuración temporal en el nivel diegético, y se manifiesta en fenómenos naturales o humanos que siguen una diacronía. En segundo lugar, el tiempo como orden puede ser manipulado en el discurso pero no en la historia. De tal manera que el orden de los acontecimientos en la historia del filme tiene un sentido progresivo, e inalterable, que avanza según las estaciones del año.

La llegada de Luisa a la ciudad coincide con el mes de enero. Este es el punto temporal específico en la vida del personaje con que inicia el relato fílmico, desde el cual el narrador puede desplazarse al pasado u ocultar información de eventos ocurridos, en un determinado periodo de tiempo (2.3.2 *supra*), para después “revelarlos” a través de la focalización interna de su personaje protagónico, quien cumple la función de narradora delegada. Mediante esta estrategia narrativa, el narrador de nivel 1 ordena los acontecimientos de tal manera que nos da la impresión de que los eventos relatados por la sub narradora, como acontecimientos pasados, no han sucedido de la manera en que los reporta a sus narratarias.

En tercer lugar, el tiempo como duración es un tiempo que se vive en formas distintas por los personajes y es independiente del tiempo real: una tarde puede parecer eterna o pasar rápidamente para un personaje. Pueden enumerarse muchas acciones sucesivas o pueden señalarse cambios psicológicos. Mientras que el tiempo de la enunciación está siempre en pasado: finales de 1962. En este caso, el tiempo de la enunciación se corresponde con el

tiempo del mundo narrado, el tiempo de la recepción es percibido como presente, y el tiempo de Luisa es subjetivo. Para ella el periodo de tiempo que abarca su permanencia en la ciudad equivale a días de otoño.

Aun en los relatos más realistas, los tiempos en blanco de los personajes principales son más extensos que los tiempos vividos o contados. Los tiempos de los personajes secundarios son únicamente simultaneidades con espacios cortos respecto a la protagonista, debido a que el narrador no sigue exhaustivamente todos los tiempos de sus personajes. Tal es el caso de Rita, Albino y Carlos. Los personajes viven sus acciones sucesivamente en su tiempo vital, pero pueden vivirlas en simultaneidad, anterioridad o posterioridad en relación con el tiempo de otro personaje.

La simultaneidad del tiempo de Luisa respecto al tiempo de Albino se manifiesta en *Días de otoño* en el minuto 28, cuando se muestra la primera Navidad de Luisa en la ciudad. Los fotogramas 218 y 219 lo ilustran.



218. Medium close-up.



219. Medium wide shot.

Después de rechazar la invitación de Albino para pasar las fiestas en compañía de él y sus hijos, con el argumento de compromisos sociales inexistentes, la imagen 60 muestra a Luisa cenando sola mientras escucha el canto *ora pro nobis* de una posada navideña en la vecindad donde vive. Simultáneamente, Albino pasa la Navidad con su hijo mayor, quien le pregunta por qué Luisa no está con ellos. Esta misma pregunta surge en el espectador tras la primera media hora de proyección, durante la cual se nos muestra el carácter antisocial y retraído de la protagonista, así como su tendencia a la fantasía: en la siguiente secuencia Luisa cuenta a Rita haber pasado la Navidad con Carlos. Así se hace evidente para el espectador que el discurso de las imágenes desmiente sistemáticamente las palabras de la

protagonista, ya que le miente a Albino para rechazar su invitación y, posteriormente, también le miente a Rita.

Bobes Naves (1985: 155) considera que las trayectorias de los diferentes personajes pueden considerarse como líneas paralelas de trazo discontinuo, con algunos espacios comunes. El tiempo de la enunciación progresa a la vez que la historia, por lo que es percibida en presente. El narrador cinematográfico muestra lo que sucede y se sitúa a sí mismo, y a su acto de relatar, en simultaneidad con los eventos, para crear el efecto de que la historia se cuenta por sí misma. El pasado y el presente de la historia están en relación con la perspectiva del narrador de la diégesis principal, por lo que son manipulables en el discurso y adquieren un carácter ficcional al independizarse de la realidad convencional que copia el relato.

Los eventos anteriores al tiempo de la enunciación corresponden a la vida de Luisa en su pueblo con su tía doña María Covarrubias, la muerte de la tía y la decisión de Luisa de migrar a la gran ciudad. La enunciación cinematográfica inicia y se sitúa en presente cuando vemos el rostro de Luisa asomándose por la ventana del tren para perderse después entre la multitud. A partir de este instante, la narración avanza con su personaje en el tiempo para contar un breve período de tiempo en su historia.

A través de la carta que Luisa entrega a Albino, nos enteramos de la situación de desamparo en que se encuentra la muchacha, quien sólo cuenta con su orgullo provinciano y los ahorros de su difunta tía para sobrevivir en la gran urbe. Hasta que Luisa consigue trabajo, la narración transcurre casi en simultaneidad con los eventos, de no ser porque se ahorra el recorrido en taxi de la protagonista de la estación de trenes a la pastelería de Albino. Después hace avanzar el tiempo un año mediante el recurso de la elipsis por corte directo, mostrando imágenes de la temporalidad representativa de fechas festivas en México. Por ejemplo, en 66 (*medium shot*) el narrador nos transporta a mayo, el día de las madres, fecha con una enorme carga ideológica para la sociedad mexicana de esa época y de la actual.



220. Enero. Luisa obtiene trabajo en la pastelería.



221. Luisa sufre la hostilidad de sus vecinas.



222. Se nos muestra el lado generoso de Luisa.



223. El transcurso calendárico del tiempo se hace evidente.



224. Albino observa malhumorado a Luisa.



225. La imagen nos ubica en la temporada de muertos.



226. Cada día más niños se acercan para recibir pan.



227. Las luces de la ciudad anuncian la Navidad.



228. Luisa recuerda a Albino que lleva un año de trabajo.

La imagen 220 (*medium shot*) muestra a Luisa en el momento en que obtiene el trabajo en la pastelería de Albino; 221 (*medium wide shot*) corresponde al exterior de la vivienda de Luisa cuando sale a trabajar y sus vecinas se burlan de ella a sus espaldas. En 222 (*full shot*) podemos apreciar la inclinación de Luisa por los niños al regalarles pan. El encuadre 223 (*medium shot*) es explícito al indicar el transcurso del tiempo y mostrar en primer plano el calendario que marca el 10 de mayo. En 224 (*long shot*) vemos a Luisa alimentado de nuevo a varios niños, esto indica que se relata tres veces una acción que la protagonista repite constantemente, en el transcurso de meses, para dar la impresión de recursividad y progresión; una misma acción se repite varias veces. El fotograma 225 (*medium shot*) indica el transcurso temporal de primavera a otoño: la cámara muestra a Albino preparando la decoración de la panadería, con motivo de otra fecha representativa de la tradición mexicana: el día de muertos. En 226 (*full shot*) se muestra una conducta habitual

de Luisa, regalando pan a niños que día a día van en aumento, en tanto Albino mira con disgusto la escena. La imagen 227 (*extreme long shot*) es una vista panorámica del paisaje urbano nocturno, iluminado por las luces de los adornos navideños que indican la llegada del invierno.

A lo largo de esta secuencia, con duración de un minuto, se narra el transcurso de un año. De forma simultánea se nos muestra el contexto de la historia narrada y cómo se van estableciendo las relaciones entre los personajes, la inclinación que tiene Luisa por los niños y, como resultado, el creciente interés de Albino hacia ella. Sin embargo, al seleccionar estas imágenes para hacer avanzar el tiempo, también se difiere información sobre acontecimientos que debieron haber ocurrido en ese lapso temporal como el encuentro de Luisa y Carlos.

Al llegar a la Navidad, el relato se detiene para mostrar más detalladamente la manera en que la protagonista intenta adaptarse a su nueva situación: mujer sola, trabajadora e independiente pero que no logra integrarse al medio social ciudadano, donde rechaza cualquier forma de convivencia inventando pretextos y prefiere aislarse. El fotograma 228 (*medium wide shot*) muestra el momento en que Albino pregunta a Luisa sobre el tiempo que lleva trabajando para él, a lo que ella responde: “llegué en enero don Albino” y él replica: “un año”.

*Días de otoño* cuenta en presente al menos tres años en la vida de Luisa. La narración en presente exige un pasado, pues el relato tiene un esquema causal de relaciones donde el presente sólo puede ser explicado en relación con el pasado. De modo que la conducta antisocial de Luisa se puede atribuir por una parte, a su educación conservadora y a cierto orgullo provinciano, pero también al medio hostil de la ciudad que no congenia con su carácter introvertido como ella misma lo admite cuando dice: “los extraños me dan miedo”.

Bobes (1985: 157-158) indica que la dimensión histórica de los personajes es un rasgo que debe destacarse en el conjunto narrativo para dar sentido a las conductas. El presente es lo que puede hacer o no el personaje, condiciona el futuro y el pasado condiciona el presente. De manera que Luisa, por circunstancias ajenas a su voluntad, se ve en una situación de libertad absoluta para decidir sobre su vida. Sin embargo, dicha libertad trae consigo la soledad y la anomia en el individuo de una sociedad que empieza a masificarse y a romper

con esquemas tradicionales. No obstante, Luisa desea integrarse a tales para superar su sentimiento de desamparo. Las relaciones causales del relato están expresadas en las funciones narrativas que son, ante todo, eventos interpretados por la instancia organizadora del relato, ya que en el mundo real los hechos se suceden de manera contingente sin que haya evidencia de relación causal entre ellos.

El novelista [el relato] elige las acciones, señala límites sin ninguna realidad que lo vincule, impone un principio y un final, y da sentido a un mundo que en sí mismo es caótico. [...] nos muestra que si se hacen tales o cuales cosas, hubiera habido otro final [...] este es el esquema que, bajo visiones e ideologías diferentes, nos muestra la novela [el relato de ficción], y que la realidad, siempre abierta no puede mostrar (Bobes, 1985: 159).

Según esta autora, el tiempo se semiotiza en el relato y añade significado al tiempo referencial y anecdótico del lenguaje. La acción realizada producto de una elección, elimina las opciones simultáneas, y abre nuevas opciones. En este sentido *Días de otoño* puede considerarse un relato pedagógico de inserción, adaptación y aprendizaje para la heroína, quien pasa de una mentira a otra haciendo valer su propia experiencia en un mundo donde la simulación y las apariencias son moneda corriente.

La disposición sintáctica del tiempo altera las posibilidades de tensión, de dramatismo, lo que provoca el interés del espectador por la historia; el orden, la distribución, la relación entre los elementos sintácticos del relato tienen un valor semántico que remite pragmáticamente a presupuestos, a ideas y a valores textuales y contextuales (Bobes Naves, 1985: 161). El dramatismo que atrae el interés y que crea tensión exige un presente y un desenlace desconocido.

De modo que las últimas escenas de la película, a partir de que Luisa es descubierta por Albino, mientras camina de la mano con la sombra de su hijo imaginario (2.4.1 *supra*), resultan trágicas no porque la protagonista vaya a morir sino porque, con sus mentiras, da al traste con posibles relaciones afectivas, pierde la ilusión romántica, y ni siquiera se plantea la posibilidad de ser madre soltera ya que, para ella, el matrimonio es el paso obligado para cumplir el sueño de ser madre.

La tensión final procede de varias alternativas para el desenlace: si acepta la propuesta de Albino tendría que confesar toda la verdad, abriendo la posibilidad del perdón por sus mentiras, pero también existe la posibilidad de la declinación de la oferta matrimonial; si la rechaza es porque no está dispuesta a desenmascararse ante los demás.

Otra posibilidad es la existencia de un trastorno de la personalidad que no le permite a la protagonista distinguir entre su abrumadora realidad y su agobiante ficción. La secuencia final está impregnada de una atmósfera negra y fatalista, a pesar de que la película termina con una *voz in* que proviene del fuero interno de Luisa: “No, no acabaré la esperanza”. Pero aquí la palabra “esperanza” se torna ambigua. ¿La esperanza de matrimonio y maternidad? ¿La esperanza de huir a otro mundo de ficción? ¿La esperanza de la muerte como liberación? o ¿La esperanza de la autoafirmación de una mujer nueva?

Si el narrador se sitúa en un tiempo simultáneo al de la historia y progresa a la par, el simulacro construido por Luisa se presenta como una conducta alternativa a la realidad hostil del mundo que habita. Lo que debemos establecer es si la conducta de Luisa es producto de sus propias decisiones o está determinada por un trastorno de la personalidad, ya que parece sentirse más cómoda en su mundo ficticio.

El simulacro que Luisa construye llega tan lejos que se sale de su control, al ser descubierta cuando cuenta una de sus tantas historias. Por un lado, es posible que presenciemos un proceso de degradación de la protagonista que, despreciada y engañada, crea un mundo donde domina y gana al hacerse digna de la conmiseración (viudez) y apoyo moral de los otros (embarazo), hasta que es descubierta por Albino. Por otro lado, puede ser que asistamos a un proceso de mejoramiento y madurez con el surgimiento de una mujer nueva. La ambigüedad estructural del filme propicia este doble discurso.

La ambigüedad se marca aún más por la impresión que dejan los personajes de ser libres gracias a la narración en presente, que tiene el efecto de hacer que las acciones de estos sean percibidas como posibles antes de realizarse. De modo que asistimos, como espectadores, a un proceso de empoderamiento y caída resultado de las decisiones de la protagonista, que a su vez están determinadas por el funcionamiento de fuerzas sociales, por su carácter fantasioso y por sus experiencias de vida. Así:

La forma precisa en que se presente el tiempo depende del sentido que se pretenda dar al conjunto de los elementos sintácticos [personajes, funciones y espacio], y también depende de los presupuestos ideológicos o gnoseológicos (expresos o tácitos, personales o sociales) de que parta la narración, sobre la contingencia o necesidad de los actos humanos, o del significado que se tenga de la palabra «libertad» [...] Lo que se plantea concretamente a la presentación de los hechos en presente, es la posibilidad de dar sentido dramático a las elecciones que realizan los personajes. Todos tienen varias opciones, pero una vez decididos por una y realizada, ya no puede evitarse. El tiempo acoge las acciones y las fija en forma definitiva (Bobes, 1985: 165-166).

El trasfondo del tratamiento del tiempo en presente es que los actos humanos resultan irreversibles en el tiempo, mientras lo natural se repite cíclicamente: vuelve el verano, el otoño, el invierno, pero no vuelve a presentarse la oportunidad de elegir otro modo de vida. El mundo ficcional de Luisa es destruido por la realidad que se concreta en el tiempo cronológico. Una vez creada la red de mentiras en la que vive, ya no puede volver atrás. Quizás esta sea la razón por la que la posibilidad de una boda con Albino se anula. La sucesividad se enmarca en las fechas que explícitamente señala el relato. El pasado se presenta como un bloque del que se extraen razones para explicar la situación presente. De modo que el problema de la duración se plantea sobre el presente (Bobes Naves, 1985:192).

Podemos decir, siguiendo la reflexión de Bourneuf y Ouellet (1975: 147-148) para la novela<sup>79</sup>, que el relato como discurso implica sucesión y movimiento que se realiza en el tiempo, pues lleva acabo los azares de los personajes y los hechos se inscriben en él. La palabra tiempo adopta significados diferentes según los marcos de referencia que se le otorguen. Por lo que los autores parten de la distinción propuesta por Michel Butor en sus *Essais sur le roman*: el tiempo de la aventura, el de la escritura y el de la lectura. En el caso que nos ocupa, el segundo se corresponde con el tiempo de la enunciación.

En relación con el tiempo en el que se mueve el narrador, y aquel en que se desarrolla la narración, la primera dimensión temporal que percibe el espectador de *Días de otoño* es el de la historia. Se refiere a la época en que ocurre la aventura o peripecia de la protagonista, donde la instancia organizadora del relato «debe elegir un número restringido de aspectos, hechos y detalles de entre la enorme proliferación que la vida social o física nos ofrece»

---

<sup>79</sup> Siendo el relato, según J.L. Borges, la forma perfecta de la novela (en Bourneuf y Ouellet: 150).



(Bourneuf y Ouellet, 1975: 149). Todo relato es un mosaico, la historia de los otros personajes no la conocemos en un orden cronológico sino por fragmentos y al azar de las circunstancias. Así, el relato más sencillo puede llegar a utilizar un armazón temporal relativamente complejo que se concreta en anticipaciones, vueltas al pasado, encabalgamientos de acciones, colisiones<sup>80</sup>.

### 3.1.2 Tiempo objetivo y tiempo subjetivo en *Días de otoño*

Bourneuf y Ouellet (1975: 154) señalan que la estructura temporal de una narración se puede complicar debido a las formas de discordancia entre el tiempo de la narración y el tiempo de la aventura. La narración más simple consiste en emplear el pasado para contar una historia ya ocurrida. El empleo de un tiempo en lugar de otro responde a necesidades y objetivos concretos. La actitud documentalizante del filme permite que el tiempo dé la pauta de la evolución de una sociedad. Tanto individuos como grupos se realizan en el tiempo que les conduce al fracaso o a la gloria; mientras que para otros se trata de escapar, a través del arte, del «tiempo de los relojes» para alcanzar un yo profundo en «lo intemporal».

La concepción del tiempo ritual tiene su eje en el amontonamiento de días todos iguales y las diversas fiestas que «señalan el ritmo y la pulsación del año». La repetición de situaciones idénticas corresponde a una repetición cíclica del tiempo cuyo desarrollo curvilíneo parece excluir la posibilidad de un progreso. Luisa es un personaje arrojado del presente continuo de un pasado rural para integrarse a la modernidad citadina, donde el tiempo calendárico la acosa constantemente, al no coincidir con el tiempo del mundo bucólico del que ella proviene. Por lo tanto, el filme está construido sobre la doble oposición espacial y temporal del aquí y el ahora y el de otra parte en otro tiempo.

“Ahora” es el círculo estrecho de la vida cotidiana de la protagonista en la ciudad, condenada a la anomia como parte de la masa que la habita, vulnerable a las burlas e ironías,

---

<sup>80</sup> Ya hemos referido en el Capítulo 2 que el paso de un nivel narrativo a otro en *Días de otoño* se da a través de la analepsis, concebida por Genette (1972) como un salto temporal al pasado. Asimismo, este autor establece tipos de analepsis que pueden ser heterodiegéticas si están fundadas en un contenido histórico, u homodiegéticas si se encuentran dentro del ámbito de la narración primera. G. Genette fundamenta su estudio del tiempo proustiano en el estudio sistemático de esas anacronías narrativas o formas de discordancia entre el orden de la historia y el de la narración (en Bourneuf y Ouellet, 1975: 152).

debido a su condición provinciana y a su carácter excesivamente retraído que le impide establecer relaciones sociales con normalidad.

Para reforzar la oposición tiempo imaginado/tiempo vivido que dependen de la duración de la narración, la focalización del reloj (*detail shot*) es un procedimiento que nos remite a la medición objetiva del tiempo, en tanto que los sueños de Luisa se oponen al tiempo calendárico y fijan las imágenes en una especie de eternidad (Bourneuf y Ouellet, 1975: 158).

En la primera parte de *Días de otoño* ocurre la alternancia entre el sumario y la escena<sup>81</sup>. Mediante el sumario se resume un año dentro de la diégesis, la consecuencia del empleo de esta estrategia es la generación de huecos en el encadenamiento de los eventos, ciertas rupturas y elipsis hacen progresar la narración a saltos. Por el contrario, una narración minuciosa y sistemática produce el efecto de inmovilizar la historia como en la secuencia final de *Días de otoño*.

La vuelta atrás por medio de la sub narradora, quien cuenta su primer encuentro con Carlos, señala el desfase de las épocas mediante las cinco materias de la expresión cinematográfica (música, imágenes, sonido ambiente, voz narrativa). Además de su función estructural, estos procedimientos narrativos sirven para evidenciar la acción del tiempo en los personajes, sus sentimientos y motivaciones.

Bourneuf y Ouellet (1975: 162) distinguen el tiempo subjetivo donde los personajes miden y experimentan el tiempo de acuerdo con sus intereses o vivencias. El tema de la libertad, ilustrado por las conductas de los personajes, se desenvuelve en el relato de ficción en un tiempo progresivo. Las posibilidades teóricas de seguir alternativas diferentes a la que ha seguido Luisa se ejemplifican en los personajes femeninos que la rodean, principalmente Rita, quien representa un carácter opuesto al de Luisa. Es posible que sus otras compañeras de trabajo sufran o hayan podido sufrir lo suficiente para asumir el protagonismo de una

---

<sup>81</sup> Genette (1972) da el nombre de «anisocronías» a los diferentes efectos rítmicos producidos por las distorsiones temporales entre historia y ficción inherentes a todo relato, dividiendo las formas convencionales de la velocidad narrativa en pausa descriptiva, escena, elipsis y sumario (Capítulo 2 *supra*).

historia digna de ser contada, pero se les ha negado temporalidad y viven sólo para participar de la temporalidad de Luisa.

Sólo situándolas en el tiempo las circunstancias pueden cambiar el carácter o el ser de un personaje. Dentro de esta concepción los personajes no necesitan ser explicados o valorados en ningún momento por el narrador fílmico: ellos mismos se explican y se valoran en su proyección temporal. La ambigüedad que así se consigue es muy eficaz narrativamente porque hay aspectos contradictorios y complementarios, informes que proceden de otros personajes, conductas realizadas en situaciones psíquicas diversas.

Desde la perspectiva de tiempo presente en que está narrada *Días de otoño*, el personaje protagónico como agente de la acción no es algo terminado, sino que vive ante nuestros ojos hasta el final en que su tiempo se agota, y es capaz de sorprendernos hasta el último momento. Mientras el personaje disponga de tiempo en el discurso, se puede esperar lo que sea. Una cosa es que se narre bajo la convención de que no se conoce el final y otra, muy distinta, que el desenlace de la historia se imponga como inevitable, de manera determinista (Bobes, 1985: 168-169).

El narrador se sitúa con la protagonista y con ella recuerda el pasado en la metadiégesis (2.5.1 *supra*). Quedan situadas en el relato las acciones durativas, reiterativas y puntuales que suceden mientras transcurre la historia. Por lo tanto, el uso del pretérito imperfecto no implica necesariamente el pasado, sino el aspecto de la acción por relación al momento de la enunciación. La mostración de acciones en un pasado inmediato se realiza por medio del pretérito imperfecto: “Una mañana *estaba* yo esperando el camión para ir al trabajo. El camión *venía* muy lleno. *Quedé* muy mal acomodada pero se me *hacía* tarde y ni modo.”

El enfoque en presente exige mantener la misma distancia respecto a los hechos que, mientras ocurren, no se sabe cuál será destacado o cual carecerá de importancia. El relato en pasado permite distanciar la acción, incluso por partes; la narración del pasado desde el presente por medio de los “recuerdos” de Luisa permite un desdoblamiento interesante del personaje para establecer el contraste entre ficción y realidad. Así, la distancia física que impone el recuerdo se diluye bajo la sospecha de que lo que Luisa narra no corresponde con

exactitud a la forma en que ocurrieron los eventos, los que se escatiman al espectador en la narración lineal. Pero esta vivencia pasada de Luisa, real o imaginaria, condiciona su actitud presente y suscita en su inconsciente un deseo de buscar compensaciones a su soledad anómica.

Luego de ser humillada y traicionada, la protagonista tiene oportunidad de tomar revancha gracias a la simulación. Como resultado de sus experiencias en el mundo urbano se advierte en Luisa una tendencia hacia el egoísmo: el tema preferido de Luisa tanto en el pasado como en el presente es Luisa misma y su hijo imaginario que “se parece en todo a ella y no sacó nada de Carlos”.

Bobes Naves (1985: 171) afirma que el uso del presente da unidad vertical al personaje, a la acción y al tiempo. Por lo que el tiempo en este relato tiene relación directa con el sentido que quiere darse a la acción y al personaje. De modo que, la distribución del tiempo en *Días de otoño* se organiza en dos partes perfectamente identificables: la primera cubre el período de tiempo desde la llegada de Luisa a la ciudad hasta el día de su supuesta boda; la segunda parte desde el momento en que decide construir un simulacro apenas la han traicionado.

A lo largo del filme, las temporadas de otoño e invierno son las más densas en acontecimientos; el resto del año constituye una tregua. El primer año de Luisa en la ciudad es narrado en un minuto pero, al llegar al invierno, la narración se detiene en detalles sobre su situación y sus relaciones con los demás personajes, se muestran rasgos de su carácter, su reticencia a socializar y la antipatía que su actitud genera en otras mujeres. También se muestra un cambio de actitud de Albino, que a esas alturas está totalmente prendado de la ingenuidad y de Luisa. En vísperas de Navidad, anuncia abruptamente su boda a sus compañeras que, según detalla, tendrá lugar en quince días. De tal información podemos inferir que la boda anunciada por Luisa se llevará a cabo durante los primeros días de enero, pasadas las fiestas de fin de año. Luego ocurre el desengaño, Carlos no se presenta el día de la boda y Luisa decide no contar la verdad a nadie, y construye un simulacro para evitar las burlas o el desprecio de quienes la rodean. El filme muestra el proceso de construcción de la ficción “boda, embarazo, viudez” que, en el caso de los dos primeros eventos, implica un tiempo cronológico de al menos otro año.

Luisa decide “enviudar” cuando su hijo imaginario todavía es un bebé, y se hace pasar como viuda al menos un año más, cuando se supone que el niño comienza a hablar, caminar y puede tomarlo de la mano. Por lo que podemos deducir que el tiempo de la aventura ocurre en un período de tres a cuatro años y que el desenlace ocurre al final del otoño.

*Días de otoño* es una historia vivida en un fragmento del tiempo cíclico de las estaciones. Uno de los ejes temáticos del filme es la temporalidad que nos plantea la confrontación entre dos concepciones distintas del tiempo: cronológico/subjetivo que, en consecuencia, también confronta la oposición realidad/ficción como posibles alternativas a elegir. Si el filme se interpreta como un ejercicio de libertad, o como un determinismo fatalista, es gracias al manejo de una serie de estrategias narrativas que permiten que una misma configuración de acontecimientos pueda interpretarse de dos maneras totalmente opuestas.

La distribución de los tres o cuatro años vividos en la historia es desigual en el discurso; las formas que el relato utiliza para señalar la sucesividad, la duración o la simultaneidad temporal, están relacionados con los eventos que se desea ocultar o destacar. Los detalles sobre el tiempo y la relación con las fiestas de tradición popular se convierten en signos reveladores de realismo, como los detalles sobre el ambiente, el decorado y el físico de los personajes. En el relato se utilizan como indicadores del paso del tiempo las fechas más conmemorativas en la sociedad mexicana: el día de las madres se relaciona con la primavera, el día de muertos con el otoño y la Navidad con el invierno. Se hace evidente la relación semántica entre el tratamiento del tiempo y el contenido anecdótico en la primera parte del relato.

La segunda parte del filme, hasta el momento en que Luisa decide “enviudar”, tiene una duración más amplia, aunque corresponde al mismo periodo de un año que la primera parte. Aquí el narrador se detiene a mostrar la manera en que Luisa construye y se sumerge en su ficción: nos muestra los mecanismos de montaje y puesta en escena. Como puede observarse en las tomas 229 y 230, mientras teje zapatitos de bebé y se oye el tic tac del reloj, Luisa dice a su muñeca: “tenemos que darnos mucha prisa porque va a nacer cuando empiece a hacer frío”. Así nos indica que espera el nacimiento de su hijo imaginario hacia el final del otoño. De nuevo el tiempo cronológico acosa a Luisa.



Toma 229. Campo.



Toma 230. Contracampo.

La sensación del tiempo cronológico se logra al ser expresada por las indicaciones temporales, por las anécdotas y por las conductas de los personajes. El tiempo dura más y se detalla minuciosamente cuando conviene a la tensión dramática de la acción, se precipita cuando los acontecimientos se acumulan o se dilata cuando las expectativas de acción también se prolongan. El tiempo se semiotiza en *Días de otoño* para subrayar la acción o el estado de ánimo de los personajes (Bobes Naves, 1985: 186).

La sucesividad del relato, por otra parte, se logra siguiendo el hilo conductor de las acciones de un personaje; la simultaneidad se logra contando las sucesividades de dos personajes coincidentes en el tiempo. La sucesividad es lo más frecuente en el filme, con excepción del salto temporal que abre ambas metadiégesis gracias a un cambio de focalizador en el minuto 19. Aquí ocurre la simultaneidad del tiempo de la enunciación oral y de la transvisualización de la metadiégesis, y un poco antes cuando se muestran alternamente los estados de ánimo de Luisa y Albino en la primera Navidad que ella pasa en la ciudad.

En la segunda parte del filme predomina la sucesividad, enfocada siempre en la temporalidad de Luisa. La manipulación del tiempo en la primera parte del discurso está al servicio del sentido que va creando la anécdota. Bobes Naves (1985: 188) observa que los cortes en la sucesividad y el paralelismo controlado en la simultaneidad se semiotizan para subrayar determinados hechos. El cortar la línea de la sucesividad para detenerse en una escena e introducir un sub relato, a expensas del personaje protagónico, procura un sentido dramático a las acciones. Si el relato trata sobre un proceso de aprendizaje y maduración de una mujer producto de sus experiencias en la ciudad, debe suponerse que Luisa puede reflexionar sobre sus acciones antes de adoptar una conducta y sobre las posibilidades que se le ofrecen.

El simulacro de Luisa puede justificarse a partir de su experiencia traumática en la escena de la iglesia. No obstante, ella manifiesta su tendencia a la mentira casi desde el principio, al inventar pretextos para evitar convivir con sus compañeras fuera del trabajo y también con Albino, por lo que podemos afirmar que su tendencia a la mentira es un rasgo que determina su carácter y por lo tanto, sus acciones. Según Bobes Naves (1985: 189), la sucesividad y la simultaneidad, frente a la simple numeración cronológica de los hechos, son la expresión del tiempo como signo de relación entre la acción externa y la situación anímica de los personajes. Por ejemplo, en *Días de otoño* se corta la línea de la sucesividad y el tiempo se detiene en una escena (un descanso en su jornada laboral) para introducir el relato oral de Luisa.

La noción de tiempo subjetivo es pertinente, en virtud de que el tiempo cronológico es el enemigo que Luisa no puede vencer con su ficción. Sus primeras mentiras son una estrategia para evitar decir un “no” directo a las invitaciones de Rita y Albino. Posteriormente, después de experimentar la traición, las mentiras de Luisa se vuelven más y mejor calculadas gracias a los beneficios que obtiene a través de ellas.

Finalmente el mundo alterno que Luisa crea, fija el tiempo cíclico de su aventura cuando afirma: “Empezaba el otoño cuando Carlos por fin me pidió que nos casáramos”, “Carlos es como esos días de otoño”. El juego del tiempo presente/pasado, y de la situación interior/exterior, permite transmitir impresiones no vinculadas a una forma única o a una realidad exigente (Bobes Naves, 1985: 194).

### **3.2 El espacio en *Días de otoño***

La representación del espacio en el relato constituye uno de los aspectos concretos del problema crucial de la *mimesis*, del que se han ocupado, escritores, historiadores y críticos desde Platón y Aristóteles, siendo significativo el grado de ambigüedad en que se funda toda práctica narrativa. A este propósito se enfrentan dos concepciones: la ficción como copia fiel de la realidad, por un lado, y la ficción que se remite a sí misma, por el otro. El problema reside en el grado de realismo que puede existir en la imitación de la realidad (Bourneuf y Ouellet, 1975: 139).

El relato de ficción es pensado como el viaje del ser humano durante su existencia. Por lo tanto, el espacio en un relato de ficción se expresa con ciertas formas y puede ser, en ocasiones, la razón de ser de la obra. Los límites espaciales impuestos a la acción por el relato pueden ser muy estrictos o estar desdibujados. Los personajes evolucionan en el espacio restringido de lo que las imágenes muestran y fuera de él. Si se analiza la frecuencia, el ritmo, el orden y sobre todo, el motivo de los cambios de escenario de un relato, puede llegar a descubrirse hasta qué punto estos factores son importantes para asegurar la unidad y movimiento de la narración (Bourneuf y Ouellet, 1975: 116-119).

En *Días de otoño* los desplazamientos de espacio tienen relevancia narrativa porque coinciden con los cambios de estado de los personajes, quienes hacen avanzar la narración. Al inicio del relato se nos presenta a la protagonista como parte del movimiento migratorio de las zonas rurales a las urbanas, en busca de mejores oportunidades de vida. Los créditos iniciales nos ubican en la estación de trenes de Buenavista de la ciudad de México. Al llegar, Luisa recorre con su mirada el espacio lleno de gente, desciende lentamente del tren y camina perdiéndose entre la multitud. El primer desplazamiento de Luisa dentro de la gran urbe será el recorrido en taxi hasta el centro comercial en el que se ubica la pastelería francesa donde Luisa va a pedir trabajo.

El elemento religioso está presente en la historia y se concreta en las imágenes de la iglesia; la fachada, el atrio, los retablos con decoración barroca provocan una sensación de inmensidad mediante tomas con profundidad de campo (*long shot*). El vacío es la realidad que enfrenta Luisa. Este enfrentamiento se dramatiza gracias al tipo de encuadre (*close-up*) del rostro de Luisa, quien mira la iglesia vacía (2.5.2 *supra*). El “príncipe azul” no llegará porque no existe tal. La iglesia, imponente y fastuosa, representa todo el peso de los valores morales y lugar de la legitimación de las relaciones sociales.

Las calles de la ciudad y sus habitantes son testigos, unas veces indiferentes y otras abiertamente hostiles, de los recorridos de Luisa por sus diversos espacios, mientras busca una manera de estar en un lugar que le es ajeno. El único oasis en su existencia solitaria es el bosque de Chapultepec, donde va en sus días libres para recordar su hogar. Podemos apreciar en ella una nostalgia del mundo rural donde las “hojas de los árboles son siempre verdes”. Sus palabras hacen referencia al espacio mítico sin tiempo del mundo bucólico de dónde



proviene. Los desplazamientos efectivos de Luisa y, consecuentemente, de la acción tienen su paralelo en los desplazamientos promovidos por su subjetividad, gracias a los cuales aparecen espacios «imaginarios» en el espacio real del filme que se introducen en los primeros, como se puede apreciar en las imágenes de abajo:



231. Detail full shot.



232. Detail full shot.



233. Medium wide shot.



234. Detail full shot.



235. Medium shot.



236. Detail shot.

Los fotogramas 231 y 232 muestran las figuras de un pastel de bodas decorado por Luisa que puede verse como el espacio de la subjetividad y la fantasía diseñado por ella. El tipo de encuadre resalta estos elementos como relevantes para la trama. La toma 233 muestra a Luisa (personaje metadieético) con actitud soñadora en primer plano y, al fondo, el lago de Chapultepec, mientras es narrada por la *voice over* (Luisa diegética) desde la pastelería.

La imagen siguiente 234 (*detail full shot*) muestra una toma detallada con un *zoom in* de los libros que inspiran a Luisa para concretar su simulacro: *El matrimonio perfecto* que la informará de los detalles íntimos de la vida matrimonial y así poder sostener su mentira ante los demás. Junto a ese libro yace el poemario *Al pie de la letra*, de Rosario Castellanos, en el que Luisa encuentra ideas e inspiración para la creación de su simulacro.

Estos elementos pueden verse como los umbrales por los que Luisa entra en la ficción. El encuadre 235 (*medium shot*) muestra el cuarto de azotea donde vive. Ella discute con su muñeca el sexo de su futuro “hijo”. El plano 236 muestra otro espacio vacío con el que Luisa habla, como si ahí estuviera su bebé. Esto demuestra que ella ya no distingue entre la realidad y el simulacro que ha creado.

Luisa se inventa una vida ficticia diseñada a la medida de sus deseos en la que decide y controla. La representación de la felicidad adquiere en ella la forma de la maternidad. El relato se desarrolla en dos planos espaciales que corresponden a dos planos temáticos: la realidad del inclemente espacio urbano y el espacio bucólico de la ficción. El drama de Luisa consiste en no poder vivir simultánea e indefinidamente en ambos espacios, cuyas fronteras finalmente colisionan.

Bourneuf y Ouellet (1975: 126-127) señalan que los movimientos de la mirada introducen un elemento dinámico en la descripción del espacio, a la vez que permiten una exploración y circulación del mismo en muchos sentidos. “La mirada establece relaciones entre las diferentes partes del objeto que se muestra, señala las semejanzas, determina las proporciones y apunta los contrastes”. La luz, en *Días de otoño*, constituye un elemento fundamental en los escenarios, la cual selecciona los volúmenes o los mezcla, modifica las perspectivas y los claroscuros, juega con los dos únicos elementos de color de que dispone; la luz y la sombra.



237. Luz.



238. Sombra.



239. Luz.

Arriba, las imágenes 237, 238, 239 (*medium shot*) sugieren la reacción contradictoria de Luisa, quien debido a su necesidad de informarse sobre cuestiones de sexualidad se debate entre su conservadurismo y su imaginación. Esta escena muestra las pulsiones sexuales de Luisa, quien de noche acostada en su cama lee el libro sobre sexualidad que la hace ruborizarse; avergonzada apaga la lámpara, pero la vuelve a encender en un par de ocasiones.

Existe una correspondencia entre la historia y el medio ambiente, y los efectos que pueden deducirse de esta correspondencia. El paisaje urbano afecta la vida íntima de Luisa. Aún más, la ciudad, junto con el tiempo, son los verdaderos antagonistas de la heroína que,

al ser agentes de la realidad, irrumpen en su mundo onírico. El espacio no es sólo un estado de ánimo, también ilumina la vida inconsciente de quien lo contempla o imagina.

La narración en este filme utiliza las panorámicas (*extreme long shot*), el travelling, la profundidad de campo, los juegos de luz, la distancia con relación al objeto y al cambio de plano para situar al personaje e integrarlo en su ambiente. La descripción del espacio mediante imágenes sirve para transmitir información al espectador, a través el recurso a un personaje intradieético informado que se comunica con otro que no lo está, y provoca de un modo gradual reacciones en cadena en el interior del relato; la necesidad de describir conduce a la introducción de algún personaje, ponerlo en situación y dotarle de motivos (Bourneuf y Ouellet, 1975: 136). De esta manera es introducido en el relato principal, el personaje de Carlos quien, a pesar de tener un referente mimético en la diégesis principal, se convierte en personaje de ficción gracias a la imaginación de Luisa.

De esta forma en *Días de otoño*, cuando Luisa asume la función de narradora y cuenta su historia con Carlos, la descripción del espacio corre a cargo de las imágenes que ubican el relato de Luisa en medio del tráfico de la ciudad, situación que ella considera amenazadora y peligrosa: “Los camiones se me venían encima ¡Me dio un miedo!”. La descripción del espacio puede estar subordinado a la psique del personaje y a la reflexión moral o filosófica.



240. Long shot/ descripción del espacio.

240. La ficción en *Días de otoño* se constituye cómo copia fiel de la realidad, por un lado, y como ficción que se remite a sí misma, por el otro. El problema reside en el grado de realismo existente en la imitación de la realidad en un espacio que es objetivo (una avenida real) y subjetivo (el espacio de la aventura).

El *long shot* de la ciudad en la narración fílmica tiene el propósito de hacer un repaso general del espacio (toma 240). Este tipo de tomas tiene, precisamente, una función descriptiva del mismo. Amigable u hostil, el espacio del relato aparece con un grado variable de fluidez o de densidad, de transparencia o de opacidad: unas veces parece que se difumina o se deja recorrer libremente por la mirada del personaje. Los espacios subjetivos se presentan

en el filme por medio de sensaciones y subsiguientes interpretaciones de los personajes. Así, en la primera metadiégesis, el viaducto se convierte en un espacio subjetivo, percibido por Luisa como algo que la ataca; es el enemigo a vencer.

Bourneuf y Ouellet (1975: 143) señalan que son muchas y muy variadas las formas bajo las cuales el espacio puede aparecer en un relato, tantas cuantas funciones pretenda que desarrolle. En el caso de los desplazamientos, el espacio entendido en su sentido más abstracto, nos lleva hasta al Quijote, ejemplo ilustre donde el espacio encuentra un grado de corporeidad notable. Por otra parte, si entendemos a *Días de otoño* desde la perspectiva de la novela de formación o *Bildungsroman* donde el proceso de crecimiento y madurez de la protagonista ocurre como degradación, pues las experiencias traumáticas en la ciudad trastocan a Luisa, y sus actos se vuelven hacia el engaño y la manipulación.

El espacio puede adquirir un aspecto opresor e intervenir decisivamente en la acción y en ocasiones alimenta el odio o la rebeldía en el corazón de un personaje. Este espacio opresor está representado por el cuarto de vecindad que habita Luisa en la primera mitad del filme. La ciudad como laberinto potencializa la angustia del individuo ante un mundo en que no encuentra su lugar. Este concepto se ha convertido en metáfora de la insignificancia del individuo engullido y devorado por el mundo. En cambio el viaje abre el espacio y aparece como una promesa de felicidad.

El viaje también está estrechamente relacionado con la noción de desarraigo, tema capital de muchas narraciones fílmicas y novelísticas. De modo que errar o desviarse del camino puede ser una maldición para ciertos personajes, puede significar también una libre realización del destino humano o convertirse en promesa de otra vida en la que todo es posible, tal como afirma Jack Kerouac en su obra *On the road* (1972).

### **3.2.1 Los personajes y sus relaciones.**

El espacio, como el tiempo puede entenderse como una categoría gnoseológica que permite situar a los objetos y a los personajes por referencias relativas. Es también un concepto que se alcanza mediante la percepción de los sentidos. Desde el punto de vista ontológico, el espacio es considerado desde Aristóteles como el *locus* físico en que se sitúan los personajes

y objetos percibidos. Esta noción es histórica en el sentido de la preeminencia de algunos lugares y sensaciones en una determinada época, incluso pueden constituirse como símbolo de la misma<sup>82</sup>. En el espacio puede percibirse el ambiente de una época.

La actitud documentalizante o realista del filme se sirve de la mirada de sus personajes para mostrar su presencia o actitud observadora: miran y son mirados. Así se construye lo que se denomina “un sistema de miradas” (Zavala, 2003). Las miradas traducen y recogen actitudes propias y ajenas. En la narrativa ficcional se precisan los perfiles de los personajes por la relación con los lugares donde viven y a los objetos que los rodean. Considerado como lugar, el espacio adquiere dimensiones de linealidad y profundidad, tal como lo expresa Bobes Naves:

[...] se habla de la presentación de personajes superficiales, que da lugar a personajes planos, o de presentación profunda, que da lugar a personajes redondos. Estos conceptos se han aplicado en la historia de la literatura y es frecuente hablar de una novela tradicional y una novela actual [...] utilizando como criterio para diferenciarlas, la forma de descripción en profundidad o superficial (1985: 200).

Según esta autora, al delimitar los espacios en unidades con significado se da lugar a un código espacial, paralelo al código actancial que interpreta a los personajes por sus funciones de sujeto, objeto, ayudante, y en relación con el código funcional que, a su vez, reconoce funciones cardinales en la estructuración de relato. Como puede apreciarse en *Días de otoño*, el evento disruptivo o carencia (muerte de la tía), la migración para tratar de aliviar esa carencia (estación de trenes), el acto inicial de la protagonista para ganarse la vida en la ciudad (la pastelería) y el enfrentamiento a las pruebas que tiene que sortear para salir adelante como las burlas y la traición de los ciudadanos (la pastelería, la vecindad, el viaducto, la iglesia).

Para Bobes Naves (1985: 203) la acción, funcional o no, implica personajes, tiempo y espacio. El personaje se concreta como sujeto de acciones, situaciones o atributos en el tiempo y en el espacio; actantes, funciones, tiempo y espacio son irreductibles a la sintaxis

---

<sup>82</sup> Respecto a lo textual, Bobes observa la tendencia de la novela pastoril por los espacios abiertos, por las riberas de los ríos, o la tendencia de la novela picaresca a los cambios de espacios y a la estructuración por medio de un viaje, o a la tendencia de la novela realista a situar la acción en interiores (Bobes Naves, 1985: 197).

narrativa. Por un lado la noción de tiempo exige la de espacio, pero no a la inversa: las descripciones son un alto en el tiempo para otorgar una atención directa al espacio, constituyen “un alto en la narración y una parada en las sensaciones”.

Dentro de estos presupuestos, el espacio del mundo narrado en el filme que analizamos se configura como una condición de la dimensión de los objetos en su aspecto objetivo y como un conjunto de eventos situados, en su aspecto subjetivo. Como espacio objetivo la ciudad es un lugar donde se manifiestan las contradicciones sociales y donde la protagonista es acosada, despreciada y estafada al no contar con más armas que cierto orgullo provinciano, así como su talento y creatividad.

Los únicos personajes funcionales en *Días de otoño* que tienen asignado un lugar propio son Luisa y Albino, y sus espacios están relacionados semánticamente por procesos metonímicos y metafóricos a sus ideas, sentimientos y conducta. En el espacio es donde adquieren su máxima virtualidad como personajes redondos o complejos. Los personajes actúan frecuentemente contra alguien, conducta que puede explicarse en términos del espacio y de la atmósfera que los rodea, como la sensación de ser parte de una sociedad en proceso de masificación dentro del espacio urbano.

El espacio se humaniza al ser habitado por los personajes. En él se concretan las pasiones, el desengaño, la desilusión. El espacio subjetivo en *Días de otoño* presenta como realidad física lo que no es más que producto de la ensoñación. El espacio subjetivo de Luisa se nos muestra como espacio vacío. Ella solo logra identificarse con los espacios que habita por medio de la imaginación. Luisa es un personaje marcado por el desarraigo respecto a su lugar de origen, expresado a través de su mirada melancólica mediante el *close-up* y por sus constantes paseos al bosque de Chapultepec. Este es un rasgo recurrente en los héroes de la narrativa ficcional.

[...] todos los héroes de novela que asumen estos rasgos, sienten deseo de marchar, de alejarse del ambiente y de la sociedad que los oprimen [...], hay otras maneras de sustraerse a lo inmediato, por ejemplo dejar suelta la imaginación para desligarse del tiempo concreto y del espacio limitado (Bobes: 206)



241. Espacio subjetivo.



242. Espacio objetivo.

La toma 241 (*medium wide shot*) ilustra a Luisa que cuenta a sus colegas: “Empezaba el otoño cuando por fin me pidió que nos casáramos”. En ese momento el personaje de Albino cumple la función de agente de la realidad, quien la trae de vuelta al espacio que él domina. El hombre interrumpe el relato de Luisa (toma 242) al entrar en un espacio que él mismo deja claro que le pertenece: “Ah, magnífico escogen el momento y el día en que empieza a llegar más gente para venir a chismorrear *aquí* las cuatro”. Fuera de campo, se escuchan las voces de las narratarias de Luisa decir: “¡Qué romántico! ¡Te lo tenías muy calladito!”

El relato utiliza el espacio como un signo que remite a la situación de los personajes, a sus modos de pensar y de conducirse; es un elemento estructural que permite la construcción de la sintaxis narrativa. También los interiores de las casas pueden considerarse como expresiones metonímicas o metafóricas del personaje. Así en *Días de otoño* los espacios que habita Luisa son sombríos y deprimentes, con atmósfera de arrabal citadino de las vecindades de Tacubaya, en la primera parte de la película, y después el cuarto de azotea de un edificio de oficinas del centro de la ciudad, donde ella se aísla para construir y vivir su ficción.



243. El espacio de Luisa.

243. Luisa no se adapta al modelo de la gran ciudad, vive en una vecindad entre personas hostiles que la acosan con burlas, la falta de privacidad muestra la pobreza en que vive. Está situada en un espacio físico y social que le resulta intolerable.



244. El espacio de Albino.

244. En contraste el espacio de Albino muestra su estatus de pequeño burgués que disfruta de una posición acomodada. Los espacios adquieren valor metonímico por relación a los personajes que los habitan.

El sentido simbólico de la iglesia como espacio está presente al relacionar ideales y conductas. La iglesia, inhóspita e imponente, simboliza los vestigios de una tradición enclavada en la modernidad; es el agente que despertará a Luisa de su ensoñación. No hay tal dios que venga a salvarla de la vergüenza y humillación. La estructura social puede ser una réplica de la distribución espacial. El tiempo y el espacio se hacen propicios con la evolución de las relaciones.

Según Bobes Naves (1985:213) el espacio subjetivo está constituido por las sensaciones. La protagonista se convierte en centro de percepciones en un círculo amplio del que puede dar testimonio parcial o total. El espacio es un *continuum* que se parcela por medio de las sensaciones, principalmente, las percepciones visuales. En el discurso narrativo, tanto los personajes como los objetos son tratados con una «mirada semántica». Se consideran signos que dan coherencia a una historia y a las relaciones que en ella se establecen. La presencia de un entorno susceptible de ser captado con la mirada adquiere significado si alguien lo destaca y lo relaciona con contenidos precisos o vagos. Las tomas 245 (*detail shot*) y 246 (*medium full shot*) ilustran la personalidad fantasiosa y el fetichismo de Luisa.



245. Luisa dialoga con los muñecos.



246. Rita mira fantasear a Luisa.





247. Luisa lleva su fantasía a la realidad.



248. Luisa habla con su muñeca.

Las ensoñaciones liberan a Luisa del tiempo y el espacio inmediato, la transportan a otros espacios imaginarios y la devuelven a la pastelería o a su desolada vivienda donde ha estado todo ese tiempo. En Luisa los espacios reales y objetivos, como la calle o Chapultepec, se convierten en espacios subjetivos; en su habitación la fantasía se vuelve su realidad, como observamos en los fotogramas 247 y 248.

Luisa es un personaje complejo y, en consecuencia, contradictorio en toda su humanidad. Es ingenua en la primera parte del filme y en la segunda parte se vuelve fría y calculadora, casi perversa; es frágil y manipuladora, mentirosa y sincera en su ficción. Sin embargo, no es la única dentro de la historia que recurre al simulacro para integrarse al medio que la rodea, aunque ella resulta un caso extremo, también los demás personajes se ocultan tras máscaras. De modo que una atmósfera de doble moral impregna al filme: Albino es magnánimo e intolerante, Rita es liberada y sentimental, Carlos simula ser soltero.

El desarrollo del personaje de Albino resulta interesante, pues determina el comportamiento del mundo femenino a su alrededor. Sus empleadas lo llaman “don Albino” y resume al pequeño burgués de moral conservadora. Al principio duda en emplear a la provinciana, para luego prendarse de su candidez e inocencia bajo la lógica de que tales características implican pureza. Es viudo y con dos hijos por eso busca esposa, “una muchacha seria” dice Rita, que responda a sus valores marcados por la doble moral; cuando una cliente divorciada se le insinúa, él acepta el coqueteo, pero ante la mirada divertida de Rita cambia de actitud y evade a la mujer. Afín con el papel paternalista del gobierno y la burguesía mexicanos, Albino juega con su posición social dominante: se muestra magnánimo y represor, aplica sus normas con indulgencia e intolerancia, según su estado de ánimo o sus

intereses. Mira satisfecho que Luisa obsequie pan a los niños, pero tiempo después ve malhumorado la avalancha de niños que la joven alimenta. A Luisa le da dinero como regalo de bodas, “el dinero es el dinero” dice, le permite salir con Rita a comprar su vestido de novia o al Seguro Social y ofrece prestar dinero para el nacimiento del “bebé”. Con el resto de las empleadas, el patrón muestra su intolerancia y su resentimiento por la indiferencia de Luisa: no permite que asistan a la boda y amenaza con despedirlas por faltas, permanentemente las amonesta por sus pláticas, descansos o errores. Sus empleadas, en los vestidores, dicen que “don Albino busca esposa como quien busca una vaca”. La intolerancia también la muestra en su casa con sus hijos al censurar al mayor por preguntar “tonterías”.

Rita, por su parte, la antítesis aparente de Luisa, en el fondo comparte las mismas convicciones que la protagonista. Rita enfrenta la anomia de la modernidad a través de la diversión evasora; la fiesta en ella es un afán por superar la soledad y la incomunicación. Usa su sexualidad para obtener beneficios económicos. Luisa se le presenta como objeto de burla pero luego acaba por aceptar que la joven ha cambiado su modo de apreciar la vida. Redimida de su condición de mujer fatal, se cree salvada de la anomia y la enajenación a través del matrimonio sin amor.



#### **La discriminación de la mujer por la mujer.**

- Rita es la antítesis aparente de Luisa, enfrenta la anomia a través de la diversión escapista y la fiesta en un afán de evitar la soledad y la incomunicación.
- En la clínica de maternidad una mujer la mira asombrada por no estar casada y no tener hijos.
- El acoso social contra las mujeres que se empeñan en no seguir el papel que se le ha impuesto termina con cualquier anhelo de libertad convirtiéndolo en afán redentor.

249. La presión social en la clínica del IMSS

Tal redención es buscada por Rita, ya que también es sometida a un acoso constante por su estilo de vida y sus compañeras la hostigan entre bromas por su experiencia sexual: “serías muy descarada si te vistes de blanco”. En la clínica del Seguro Social una mujer la mira asombrada por no estar casada y no tener hijos. El acoso social hacia las mujeres que se empeñan en no seguir el papel que la sociedad les ha impuesto, termina con el

arrepentimiento disfrazado de rendición. La presión contra quien trasgrede las normas termina con cualquier afán de libertad.

La atención y simpatía de las empleadas por Luisa son similares al entusiasmo que demuestran cuando Rita les propone ir al cine “a ver una película de amor”; la joven crea su fantasía romántica y maternal para establecer un vínculo y ser aceptada por las otras mujeres tan solitarias y agobiadas por la anomia como la propia Luisa. De ahí el *flash back* con zapatilla perdida y recuperada por el galán, alude a *La cenicienta*.

El papel de las mujeres en *Días de otoño* no consiste en disponer de su tiempo y de ejercitar su libertad en el tiempo, sino de servir como modelos de una forma de pensar y sentir la femineidad, tal como es concebida en la época representada en el relato. Estas consideraciones respecto al espacio y tiempo en los que se desarrolla la historia y sus personajes nos llevan a la unión de estas dos categorías del relato (espacio y tiempo) para constituirse en un concepto que integra ambas nociones: el cronotopo postulado por Mijail Bajtín (1989) en *Teoría y estética de la novela*, concepto que consideraremos en el siguiente apartado.

### **3.3 La noción de cronotopo en la teoría bajtiniana**

Bajtín (1989: 237) sigue a Kant en relación a que “espacio y tiempo son formas indispensables de cualquier cognición”. Consecuentemente, cada entrada dentro de una esfera de significados se complementa sólo a través de la noción de cronotopo<sup>83</sup>, que constituye la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura y en el cine.

El cronotopo expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio), entendido como una categoría de la forma y el contenido del relato de ficción. Esta noción condensa el tiempo, y el espacio se intensifica; penetra en

---

<sup>83</sup> El concepto de cronotopo en Bajtín proviene de la teoría einsteniana. Tal analogía transmite el cambio intelectual en las percepciones del tiempo, la historia y la geografía; su etimología proviene del griego: *cronos* (tiempo) y *topo* (espacio). Su sentido literal tiempo-espacio transmite la inseparabilidad de los dos elementos en cualquier obra de arte. Esta noción es discutida por Bajtín en el ensayo *Formas del tiempo y cronotopo en la novela*, en *La imaginación dialógica*, en secciones del *Bildungsroman*, en *Géneros discursivos y otros ensayos posteriores* (Vice, 1997: 200).

el movimiento del tiempo y del argumento. Este último se revela en el espacio y el espacio es medido y entendido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico (Bajtín, 1989: 238).

Cronotopos determinados como los propuestos por Bajtín (el castillo, el camino, el salón de fiestas, el campo o la ciudad) pueden ser elementos constantes en la producción literaria, cultural o artística de una época histórica específica y, por consiguiente, arrojan luz sobre las concepciones del mundo proyectadas en el relato. Permite la materialización de elementos abstractos, otorgando a los objetos que pueblan el mundo narrado una carga semántica o simbólica.

Aunque Bajtín desarrolló este concepto para la novela, también puede ser muy útil en la discusión tanto de la pintura como del filme, según Vice (1997: 201). La noción de cronotopo es pertinente a la narrativa fílmica en la medida en que se privilegia la imagen para mostrar los eventos que constituyen el relato: las señas del tiempo se concretan en determinados sectores de espacio; la manera particular en que los indicadores espacio-temporales se intersectan en un texto es lo que constituye sus cronotopos característicos, los cuales también se ven afectados por factores históricos como actitudes hacia la naturaleza, al mundo exterior y por concepciones de la subjetividad.

El teórico ruso también nos muestra la manera en que formas estéticas particulares incluyen concepciones de la subjetividad humana respecto a ciertas épocas. Para este autor un relato puede presentar múltiples cronotopos relacionados entre sí y, a su vez, un cronotopo puede ser un motivo recurrente en la obra literaria o fílmica de un autor.

Bajtín describe la noción de cronotopo como un recurso para dar cuenta de cómo un género o época particular, tiempo y espacio histórico y personas históricas actuales se articulan; y también cómo el tiempo, el espacio y los personajes son construidos en relación al otro [...] En *Formas del tiempo y cronotopo en la novela*, Bajtín dice: ‘los indicadores temporales y espaciales están fundidos dentro de un pensamiento que emerge como totalidad concreta’ (Vice, 1997: 201).

Para Bajtín, el lenguaje vive al entrar en diálogo con otras voces, con otras conciencias; el diálogo es intercambio y asimilación de ideas, una interacción entre las diversas formas de pensar y ver el mundo. El lenguaje nunca está exento de ideología. De

modo que el dialogismo es el “modo epistemológico característico de una palabra dominada por la heteroglosia<sup>84</sup>”. Cada cosa significa o es comprendida como parte de un todo mayor. Hay una constante interacción entre los significados y todos estos tienen el potencial de condicionar a otros, lo cual afecta a otros significados y así sucesivamente.

El diálogo y sus variados procesos son fundamentales para la teoría bajtiniana, precisamente como procesos verbales cuya fuerza es detectada. Una palabra, discurso, lenguaje o cultura experimenta la “dialogización” cuando se relativiza, consciente de las definiciones que compiten por las mismas cosas. Un lenguaje sin diálogo es absoluto o autoritario (Bajtín, 1981: 426-427). De modo que la heteroglosia es concebida como el modo específico es que funciona el dialogismo.

### 3.4 Relaciones dialógicas de los cronotopos

El concepto de cronotopo como herramienta teórica<sup>85</sup> nos permitirá observar la realidad social e histórica reflejada en el mundo narrado. En general las narraciones ficticiales o no ocurren en un tiempo y espacio específicos. Las relaciones entre tiempo y espacio, y las figuras humanas que los pueblan, se alternan de acuerdo a lo establecido en el texto literario, el cual a su vez se inscribe en un contexto histórico más amplio. Por lo tanto, Vice (1997: 203) observa que la noción de cronotopo puede operar en tres niveles.

Como se puede observar en la fig. 3.1 (*infra*) en el mundo narrado, el cronotopo principal es la ciudad de México a principios de los años 60 del siglo veinte. El filme es el soporte narrativo que sustenta a la diégesis; se muestra una ciudad moderna y pujante, resultado de un proceso de industrialización impulsado por el presidente Manuel Ávila Camacho en la década de los 40, proseguida y exaltada por Miguel Alemán entre 1946 y 1952. Este último sintetiza el deseo de equilibrio y de concordancia social que subyace a la

---

<sup>84</sup> Es la condición básica que gobierna la operación del significado en cualquier enunciado y lo que asegura la primacía del contexto sobre el texto. En cualquier tiempo y lugar habrá un conjunto de condiciones (sociales, históricas, meteorológicas y psicológicas) que asegurarán que un enunciado en un lugar y en un tiempo tendrá un significado diferente del que podría tener bajo otras condiciones; todos los enunciados son heteroglósicos en tanto que son funciones de una matriz prácticamente imposible de recuperar y, por lo tanto, imposible de resolver. La heteroglosia es una conceptualización cercana a ese *locus* donde fuerzas centrípetas y centrífugas colisionan. Como tal es lo que la lingüística formal debe suprimir siempre (Bajtín, 1981: 428).

<sup>85</sup> El concepto de cronotopo puede ser difícil de aprehender porque parece omnipresente hasta el punto de la invisibilidad o de la extrema obviedad (Vice, 1997: 201).

producción fílmica de las décadas de 1940 y 1950, mejor conocida como “La época de oro del cine mexicano”.



Fig. 3.1

La ciudad moderna con sus promesas de libertad y progreso atrae a miles de personas que huyen del inmovilismo del campo; la ciudad es vista como depósito creciente de las migraciones rurales.

En el nivel metadieético, que constituye el espacio y el tiempo de la subjetividad, hay dos cronotopos que entran en conflicto: el campo es la nostalgia del pasado que no volverá y la ciudad representa el peligro presente y la incertidumbre del futuro. El campo, evocado en el filme a través de Chapultepec, es el espacio sin tiempo y la ciudad se relaciona con el ritmo vertiginoso de la modernidad que acosa y amenaza la estabilidad emocional de la joven.

En el nivel extradiegético está la construcción formal de filme en cuanto a los discursos estéticos y estilísticos que confluyen en él y que provienen de otras culturas, es decir, otros espacios como el *film noir* norteamericano y la *nouvelle vague* francesa, cercanas temporalmente. Es lo que Bajtín denomina el cronotopo artístico, temas que retomaremos más adelante (3.6.2 *infra*).

### 3.4.1 Imágenes cronotópicas propias del filme



250. El cronotopo del viaje

250. La primera imagen en *Días de otoño* es Luisa arribando a la ciudad. Este inicio puede plantearse en términos de Bajtín como el cronotopo del umbral: la estación de trenes se constituye como la puerta de entrada a la ciudad de México, espacio que habita la clase media con aspiraciones de ascenso social y económico, y la nueva burguesía, con su

prepotencia y privilegios de clase; una ciudad llena de complejidades y desigualdad social.

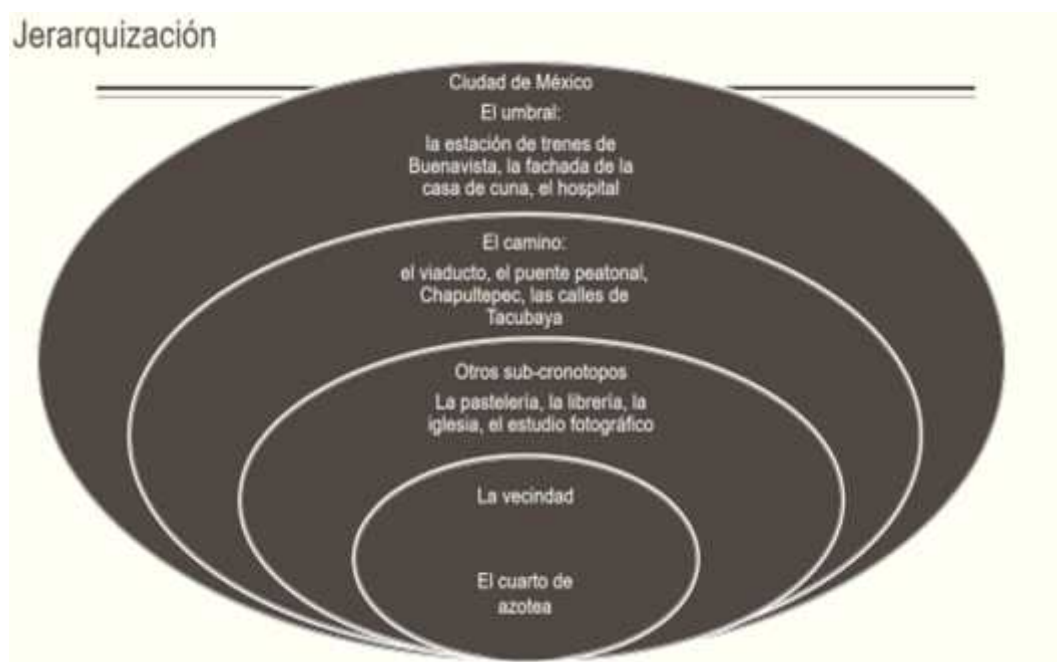
Cada texto tiene su propio cronotopo o conjunto de cronotopos que interactúan dialógicamente con otros dentro y entre los textos, algunos textos son más fructíferos hacia este enfoque, por ejemplo aquellas películas establecidas en un momento histórico fugaz para representar un evento histórico o que adopten una de las formas donde las relaciones tiempo-espacio sean especialmente claras tales como el *road movie* o historias de viajes a través del tiempo (Vice, 1997: 202).

Sin embargo, no todo espacio diegético constituye un cronotopo sino sólo aquel que coincide con los puntos de crisis que, en el caso del tiempo, significa salir del transcurso ininterrumpido de la historia o del tiempo biográfico, y en términos del espacio significa concentración de la acción. Para que un espacio diegético se torne cronotópico se requiere que forme parte de los nudos narrativos, “lugares dónde la catástrofe o el escándalo tienen lugar” (Vice, 1997: 207).

### 3.4.2 Identificación y jerarquización

El cronotopo cinematográfico es discutido por Robert Stam (en Vice, 1997: 213) quién indica que las propiedades formales del cine y del cronotopo, es decir, los indicadores espacio temporales así como su soporte representacional, claramente se fusionan. El cronotopo cinematográfico es literal al desplegarse en una pantalla con dimensiones específicas, desarrollándose en un tiempo real (24 cuadros por segundo) muy distinto del tiempo-espacio ficcional que el filme puede construir. Bajtín (1981: 252) establece que los principales

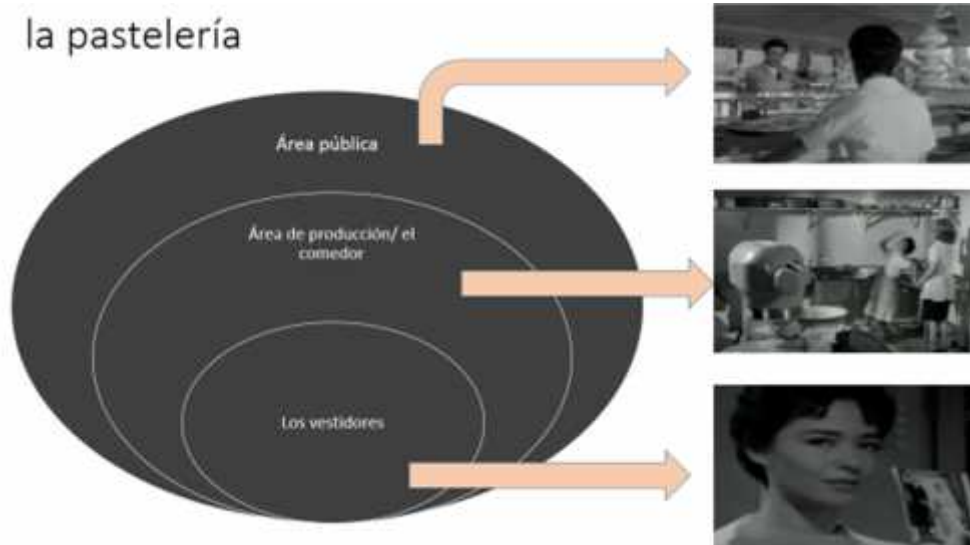
cronotopos de un relato pueden incluir dentro de ellos un número ilimitado de cronotopos menores. Para *Días de otoño* establecimos una jerarquía cronotópica, a partir de la ciudad de México como cronotopo englobante, identificando los sub cronotopos críticos presentes en la diégesis que señalan motivos temáticos y metáforas visuales que portan los valores ideológicos contenidos en el relato, expresados a través de diálogos, percepciones, sueños y asunciones de los personajes. Los espacios adquieren vida propia como parte del universo donde se desarrolla la diégesis; la ciudad de México se convierte en un personaje, cumple el rol de auténtico antagonista dentro la historia íntima y personal de la protagonista.



Esquema 3.2

En la figura 3.2 se representa la estructura espacial en *Días de Otoño* donde hay un cronotopo englobante: la ciudad de México, que a su vez abarca los sub cronotopos específicos en los que se desarrolla la historia: una estación de trenes, calles y avenidas populares (el viaducto y Tacubaya), una pastelería francesa (El Globo). Los cronotopos del filme que analizamos están organizados dentro de una jerarquía que va en orden descendente: de los espacios más públicos a los más privados.





Esquema 3.3

El esquema 3.3 muestra la jerarquización del sub cronotopo de la pastelería, que se constituye como un micro universo al ser el lugar de trabajo donde Luisa se desenvuelve y establece relaciones sociales, donde sueña y a partir del cual construye su simulacro punto de anclaje con el mundo real.

El cronotopo urbano englobante está constituido por sub cronotopos, los cuales pueden, a su vez, agruparse dentro de categorías codificadas por Bajtín como es el caso del cronotopo del umbral y del camino, según la función que cumplen dentro de la diégesis. Los sub cronotopos se constituyen como específicos al mundo narrado<sup>86</sup>. La vecindad donde habita Luisa recién llegada de provincia, el bosque, el lago y el zoológico de Chapultepec (251), la clínica de maternidad del IMSS (249 *supra*), y el aislado cuarto de azotea donde termina viviendo para huir de la gente, con la única compañía de los anuncios luminosos de la ciudad.

<sup>86</sup> Es claro que el cronotopo es una categoría tan elástica que puede estar hecho para ser funcional en una variedad de roles distintos y puede ser usado para analizar los efectos locales en un texto (Vice, 1997: 207).



251. Luisa vive su fantasía en Chapultepec.



252. Albino descubre a Luisa mientras pasea con sus hijos en el trenecito de Chapultepec.

El ferrocarril sirve para mostrar el tránsito del mundo rural al urbano como representante de la ciudad y último reducto del campo, por eso Luisa se asoma por la ventana al inicio de la película recién llegada de su pueblo. Al final es descubierta por Albino (toma 252) desde el trenecito de Chapultepec, agente de la realidad que finalmente termina con su ficción y adquiere valor metafórico como símbolo de la ciudad que interrumpe el sueño del campo. Dentro de los sub cronotopos existen espacios más pequeños, como los objetos que adquieren carga semántica por relación al espacio que los contiene y que en el lenguaje audiovisual se pone de relieve mediante el *detail shot*. El espejo funciona en *Días de otoño* como afianzador de la ficción: Luisa se mira al espejo y sólo ve su construcción ideal. Esa manipulación del reflejo se observa en la aparición del hijo imaginario como sombra unida a la de Luisa, y por unos instantes se nos permite ver lo que Luisa ve (2.4.1 *supra*).



252. Luisa se aísla en un cuarto de azotea.



253. Luisa baja las escaleras rumbo a la iglesia.

Las escaleras (fotogramas 252 y 253) remiten a la división entre lo público y lo privado. En un primer momento Luisa se aísla de los demás a través de las cortinas de su cuarto de vecindad, luego renta un cuarto en la azotea en un edificio de oficinas y bodegas. Arriba ella está aislada, sola con su fantasía, abajo están las ajenas relaciones sociales. El cuarto de azotea como el símbolo del aislamiento de Luisa implica la pérdida del contacto con la realidad.

El reloj representa el tiempo cronológico que amenaza constantemente el mundo idílico creado por la joven (2.4.2 *supra*). Encerrada en el tiempo, Luisa mira el reloj con impaciencia cuando Carlos no llega por ella para llevarla a la iglesia. Cabe señalar que ella arriba a la ciudad con un sombrero, referente de su condición provinciana del que la despoja Rita en la pastelería cuando intenta integrarse por primera vez.

Ese mismo sombrero reaparece al final (2.5.2 *supra*), Luisa lo porta cuando lleva las cosas de su “hijo” a la casa de cuna; y al volver a verificar que las cosas ya no están, se lo quita, lo cual puede significar la renovación de la esperanza con la que llegó a la capital al inicio de la historia y la posibilidad de integración social, aunque ensombrecida por el trastorno que mezcla realidad y ficción que narratológicamente se expresa mediante la metalepsis. Habiendo explorado las imágenes cronotópicas de *Días de otoño*, pasaremos en el siguiente apartado al cronotopo del destinatario del filme, elemento fundamental en la comunicación narrativa, porque es quien actualiza y pone en circulación las esferas semánticas del filme.

### **3.5 El cronotopo del lector: un puente hacia la interpretación**

Mijail Bajtín (1981: 252) señala que, tanto dentro de los límites de una obra individual como de la totalidad de la obra de un autor, podemos encontrar una variedad de cronotopos y complejas interacciones entre ellos, y es común que alguno de estos envuelva o domine a los demás. La característica general de estas interacciones es que son dialógicas. Pero este diálogo no puede entrar dentro del mundo representado en la obra ni en cualquiera de los cronotopos representados en ella, porque este diálogo está fuera del mundo representado,

aunque dentro de la obra concebida como totalidad. En este diálogo entra el mundo del autor o del realizador y el mundo del perceptor<sup>87</sup> (escucha, lector, espectador).

Los cronotopos del creador y del destinatario se experimentan como material externo, esto es, la obra como composición puramente externa. Pero tal material no está muerto, habla significativamente y no sólo lo vemos y lo percibimos, sino que podemos escuchar las voces que contiene. Como espectadores de este filme, entramos en contacto con la obra mientras ocupamos un lugar específico en el espacio; nuestra interacción con ella ocurre a través del tiempo. En el tiempo y en el espacio real es donde la obra resuena. La película como tal nunca aparece como una cosa muerta porque, según Bajtín, siempre se llega al final del análisis a la voz humana.

De modo que una obra literaria (o cinematográfica) entra en el dominio de la cultura. Los autores reales y los espectadores frecuentemente están ubicados en diferentes tiempos y espacios, a veces separados unos de otros por siglos (para el caso específico de la literatura) y por grandes distancias espaciales. No obstante, todos ellos están ubicados en un real, unitario y todavía incompleto mundo histórico como fuente de la representación con una forma y límites categoriales respecto al mundo representado en el texto literario o fílmico.

Bajtín (1981: 253) se refiere al mundo creado por el texto. Así los autores y, finalmente, los lectores o espectadores son quienes recrean y renuevan la obra al participar igualmente en la creación del mundo representado en ella. Fuera del cronotopo actual de nuestro mundo emergen los cronotopos creados en el mundo representado por la obra. Aunque estos mundos no deben confundirse metodológicamente, y se resisten a fusionarse, ambos están indisolublemente atados el uno al otro en continua y mutua interacción:

La obra, y el mundo representado en ella, entran en el mundo real y lo enriquecen, y el mundo real entra en la obra y su mundo, como parte del proceso de su creación, tanto como de su subsecuente vida, en una continua renovación de la obra a través de la percepción creativa de escuchas y lectores. Por supuesto este intercambio es en sí mismo cronotópico (Bajtín, 1981: 254).

---

<sup>87</sup> Bajtín se refiere expresamente a autor o realizador y escucha o lector para referirse a la novela. Sin embargo, al ser pertinentes sus ideas para el discurso narrativo en general, sustituiremos los términos escucha y lector por destinatario o espectador.

Este intercambio entre obra y vida ocurre en el desarrollo histórico del mundo social, sin perder nunca contacto con el cambio histórico del espacio. Bajtín lo denomina el cronotopo creativo, el cual constituye la vida distintiva de la obra. Podemos sentir la actividad del autor en la composición de la obra cuando asume un tipo de expresión externa que no refleja directamente los cronotopos representados.

Como espectadores o consumidores del filme, lo percibimos como una totalidad indivisible y, a la vez, entendemos la diversidad de los elementos que lo componen. El lector o espectador puede crear para sí una imagen del autor, y dicha imagen no puede en sí misma entrar en la fábrica de imágenes que constituyen la obra. Sin embargo, si esta imagen es profunda y verdadera, puede ayudar al receptor a entender con mayor profundidad la obra de un autor (Bajtín, 1981: 257).

Nosotros, como usuarios de los signos y consumidores de productos culturales, dirigimos todos los fenómenos significativos, los incorporamos no sólo dentro de la esfera espacio-temporal de la existencia sino también dentro de una esfera semántica. Este proceso de asignación del significado implica una asignación valorativa. Así los significados artísticos, al igual que los científicos, no están sujetos a determinaciones espaciales y temporales.

Tales valoraciones y las formas que asumen en la esfera de la existencia, son cuestiones puramente filosóficas de las que no nos ocuparemos aquí. Lo que sí deja claro el autor ruso es que éstos significados se convierten en parte de nuestra experiencia social y asumen la forma de un signo visible y audible para nosotros, sin tales expresiones espacio-temporales incluso el pensamiento científico abstracto sería imposible. De manera que “cada entrada dentro de la esfera del significado está acompañada sólo a través de las puertas del cronotopo” (Bajtín, 1981: 258).

Respecto al tiempo de la lectura Bourneuf y Ouellet (1975: 165-168) señalan que siempre hay una falta de sincronía entre el momento en que el lector o espectador conoce la historia y el momento en que la aventura o historia acontece o se narra. Este desfase permanece idéntico con los años. Tal separación temporal puede cambiar el valor o el sentido de una obra, literaria o cinematográfica con el paso de las generaciones. Lo que nos interesa

aquí es el universo ficticio creado en *Días de otoño*, con un armazón conceptual que obedece a leyes propias y convincentes.

Jean Ricardou niega a la ficción toda función de representación para interesarse sólo en el estricto funcionamiento del texto, pero Sterne desea un lector tan libre y activo como su propio narrador que lo releve e invente la obra, a la vez. Al contrario del novelista de evasión no pretende tanto hacer salir al lector de su tiempo real para introducirlo en el edén imaginario de la ficción (Bourneuf y Ouellet, 1975: 169).

Una vez definido el papel activo del espectador en la asignación de significados y valoraciones de la obra, dentro de un tiempo y espacio específico, vamos a estudiar cómo funciona lo anterior en nuestro objeto de estudio, siendo la noción de cronotopo (3.3 *supra*) la que nos permite acceder al nivel extratextual para verificar cómo no sólo la estructura narrativa del filme moldea las interpretaciones de los espectadores, también los géneros discursivos y estéticos entran en relación con las esferas semánticas de la obra.

A continuación presentamos extractos de las reseñas y comentarios críticos, a propósito de esta cinta, que documentan las percepciones que ha producido entre los espectadores de distintas épocas, desde su estreno en 1963. El crítico de arte e historiador Justino Fernández<sup>88</sup> comentó sobre esta película:

Al fin después de muchos años de espera, hemos visto una buena película mexicana, con una extraordinaria actriz, Pina Pellicer. Pina es una actriz profunda, íntima, intensa. Durante el desarrollo de la creación de su personaje Luisa, nos parece estar viendo un caleidoscopio que refleja un mundo interminable de sentimientos, de sensaciones, de estados de ánimo. La tristeza, el patetismo, la esperanza, el temor, la angustia, la ternura, la inocencia, el cansancio. Con ese cansancio Luisa nos sobrecoge, nos arrastra a su atmósfera de lucha entre su asfixiante realidad y su agobiadora ficción. Ese duelo entre realidad e imaginación nos conmueve profundamente, porque Luisa vive el gran drama de huir de la realidad monótona, gris, limitada [...] En la acción de la película es como si contempláramos el drama de una hoja que persiste en permanecer en su árbol durante el otoño y el viento quisiera arrastrarla, llevársela. Esa actitud de tremulez de la actriz nos reafirma su gran talento. La última mirada de Pina no sólo nos emociona mientras la vemos, sino que horas después, días más tarde, su actuación queda en nosotros como una presencia, eso en definitiva es el gran arte (Fernández, 1989: 11).

---

<sup>88</sup> Pina Pellicer en *Días de otoño*. En Pantalla, n° 12, México, 1989 p. 11.

En este fragmento, el historiador hace sus comentarios centrados en la actuación de la actriz Pina Pellicer, cuya interpretación parece diluir la frontera entre actriz/personaje. Como espectador ha elegido una de las categorías del relato: el personaje protagónico y a la actriz que lo interpreta, mezclando los niveles diegético y extradiegético. Este comentario, resulta acertado en muchos aspectos, como demuestra el análisis que hasta aquí se ha hecho, pues es resultado de una lectura impresionista, ya que no recurre a un análisis teórico para sostener su interpretación, sino que se basa en la configuración narrativa de la historia para construir su propia *fabula*.

Las percepciones de Fernández son valiosas porque como espectador ofrece una posible lectura. Además de destacar la actuación de la actriz que encarna al personaje. Este espectador particular nota el posible significado del título del filme mediante una metáfora que rescata la noción de relato como un recorrido erizado de dificultades, donde la heroína debe luchar contra un medio hostil para sobrevivir.

Las intuiciones de Fernández concuerdan con la estructura del relato que da cuenta de lo que acontece a una joven mujer en una etapa de su vida, etapa a la que el título alude como *Días de otoño*: el C-actante es encarnado por Luisa, la protagonista en cuya figura recae todo el peso del relato, tratándose de un período relativamente corto en la vida del personaje al que ella misma se refiere en un ejercicio de auto referencialidad como “esos días de otoño” (min. 22). De esta manera el título de la película otorga un papel protagónico al tiempo de la historia y al tiempo del discurso, haciéndose patente como una categoría sintáctica del relato, elemento que estructura la historia dentro del discurso. El tiempo es la categoría mediante el cual se establece un orden de los eventos narrados y unas relaciones funcionales que distribuyen el material ficcional. El tiempo es capaz de crear sentido del mismo modo que puede crear sinsentidos (Bobes, 1985: 150). El siguiente párrafo es un extracto de otra reseña de la película que hace referencia a este aspecto configurador del tiempo:

En *Días de otoño*, incluso los defectos narrativos de la película actúan a favor de estas apreciaciones. Cuando Luisa comenta en su trabajo que se casará en pocos días, la sorpresa atrapa a las compañeras del trabajo de igual manera que al espectador, quien hasta ese instante no la ha visto acompañada de ningún hombre. La presentación de Carlos, el supuesto novio, sucede a manera

de *flash back*, mientras Luisa relata a sus colegas las hasta cierto punto ridículas circunstancias de su primer encuentro, un día en el que, al intentar subirse a un autobús en marcha, ella pierde el paso y una de sus zapatillas vuela por la calle hasta terminar arrollada por el automóvil que conduce el joven. Aunque la acción mostrada al espectador coincide con la narración de *Luisa*, la ausencia de diálogo en la escena otorga al relato un carácter subjetivo, casi onírico, y deja abierta la posibilidad de que los acontecimientos descritos sean producto de la fecunda imaginación de la joven (<http://cinemexicano.mty.itesm.mx>).

Es interesante observar que la ambigüedad provocada por los huecos, así como la alteración de la narración lineal por la analepsis, es percibida por el espectador como defectos más que como estrategias narrativas, debido a la ausencia de una teoría que explique la ambigüedad estructural como un recurso narrativo dirigido a romper con las convenciones del cine clásico y producir un determinado efecto perceptual o cognitivo en el espectador.

Este espectador establece la relación de saberes que genera el suspenso narrativo entre personajes y espectadores, quienes hasta ese punto del relato están en igualdad de condiciones, para después establecer la focalización espectral. También percibe el efecto de subjetividad producido por la *voice over* y la importancia de la metadiégesis para dar sentido a la diégesis general. Incluso detecta la presencia de las dos voces narrativas que entran en relación dialógica de colusión, pues se muestra lo mismo que se narra oralmente.

Cada versión que los espectadores construyen durante el proceso de ver la película es una configuración. Este espectador anónimo dirige su comentario hacia la escena que se constituye como un relato encajonado dentro de la diégesis y confirma holísticamente los resultados del análisis al que sometimos esta secuencia narrativa (2.5.1 *supra*) al percibirla como “onírica” por las circunstancias un tanto “ridículas”, en las que Luis conoce al novio en relación con la anécdota de la zapatilla que alude a un cuento de hadas.

### **3.5.1 Intertextualidad en *Días de otoño***

El espectador o lector es quien identifica las relaciones intertextuales presentes en un texto y crea las conexiones entre el filme y otros tipos de textos, ya sean literarios, cinematográficos u otras formas de discurso. Bajtín (1986) plantea el germen de este concepto al hablar sobre la orientación de una obra literaria hacia el discurso ajeno (en Gutiérrez Estupiñán, 2015: 7).



Para Bajtín el diálogo inicia donde comienza la conciencia, las ideas viven mientras establezcan relaciones dialógicas con ideas y discursos ajenos. Dichas relaciones son posibles entre distintos niveles del lenguaje, entre la palabra aislada, estilos lingüísticos, sociolectos, dialectos, jergas, así como las relaciones de las partes con el todo y viceversa.

Gutiérrez Estupiñán (2015: 8) señala que los conceptos de dialogismo e intertextualidad, en los desarrollos posteriores de la teoría bajtiniana, han sufrido diversas transformaciones que pueden estudiarse en dos momentos identificados por Todorov (1981). En un primer momento, este autor habla de un discurso directo, orientado hacia el objeto; se refiere al discurso directo de los personajes con distintos grados de objetividad.

El autor del enunciado utiliza la palabra de otro para introducir un nuevo sentido, pero conserva su sentido original. Aquí se distinguen dos casos: la palabra ajena pasiva en manos del autor, como en la estilización y la parodia, o la narración oral en primera persona. La palabra activa es aquella palabra ajena que influye directamente en el discurso del hablante, como en la polémica interior oculta, el diálogo polémico o todo enunciado que remita al discurso de otro.

Un segundo momento identificado por Todorov, continúa Gutiérrez Estupiñán (2015: 8-9), es cuando Bajtín considera tres facetas del fenómeno, la primera donde puede variar el lugar del encuentro con el discurso del otro; la segunda consiste en la evocación del discurso del otro. En la última puede variar el grado de presencia del discurso del otro, como en el diálogo directo o el diálogo evocado, disponible en la memoria colectiva de un grupo social.

El tercer momento que refiere Gutiérrez Estupiñán (2015: 9) consiste en la evocación de diversos tipos de dialogismo, que pueden variar según se trate del grado de explicitación del enunciado, el cual va del diálogo abierto a la alusión, de la valoración positiva o negativa del discurso del otro, la distinción de las formas del discurso y la distancia entre la voz del narrador y la voz del otro. Fue Julia Kristeva quien introdujo el concepto de intertextualidad concebida como “el campo de trasposición de diversos sistemas de significantes, y el concepto de texto como espacio en el cual se cruzan y entrecruzan múltiples enunciados tomados de otros textos”.

Genette (1982) por su parte se refiere a este mismo fenómeno con el nombre de transtextualidad, en términos de “todo aquello que pone a un texto en relación manifiesta con otros textos”. Gutiérrez Estupiñán (2015: 9- 10) también se refiere a J.F. Durey (1992) como el autor que ha notado en el concepto de diálogo la esencia de la teoría bajtiniana, ya que este no sólo ocurre entre los textos mismos sino entre los novelistas a través de las épocas. La teoría original incluye tres elementos: autores, textos e intertextos. Para Todorov (1986) el enunciado se considera testigo del sujeto.

Gutiérrez Estupiñán (2015: 11) señala la conveniencia de establecer la diferencia entre texto e intertexto, debido a que en el término mismo aparece la palabra “texto” y se refiere a la propuesta de Heinrich Plett (1991) para quien todos los intertextos son textos, pero no todos los textos son intertextos. En tanto que “el texto puede concebirse como una estructura de signos autónoma, delimitada y coherente”. La autora comenta que teóricos como Roland Barthes o Julia Kristeva entienden la intertextualidad, en un sentido tan amplio, que ponen en peligro la operatividad del concepto. Sin embargo, autores como Plett (1991) se inclinan por demarcaciones intertextuales claras, entendiéndola como tal sólo cuando se pueden encontrar en un texto elementos que exhiben una estructura creada antes del texto. Por último, Gutiérrez Estupiñán (2015: 11) menciona la propuesta de Genette (1982), quien distingue dos tipos de relaciones, la primera de copresencia explícita como la cita, la referencia, la alusión o el plagio, y relaciones de derivación que pueden darse, a su vez, por transformación como la parodia, o por imitación como el pastiche.

Gutiérrez Estupiñán (2015: 12-14) nos ofrece un esquema que resume diversas propuestas de clasificación de las formas más comunes de intertextualidad. Nosotros nos referiremos sólo a aquellos tipos que podemos identificar que están presentes en *Días de otoño*:

- Cita: nivel más explícito, va entrecomillada, ofrece una visualización inmediata del texto inserto, señala heterogeneidad respecto al texto en el que aparece, tiene diversas dimensiones, manifiesta respeto a la propiedad de las ideas.



254. El detail shot muestra los intereses y el carácter sensible de la protagonista.

254. En *Días de otoño* se citan unos versos del libro de poesía de la escritora mexicana Rosario Castellanos, *Al pie de la letra*, cuyo título aparece en la solapa del libro. Es a través de la lectura que Luisa nutre su imaginación. Los libros le ayudan e inspiran para crear su mundo ficcional.



255. Voz off: "si no podemos amar viendo que la noche avanza, celebremos ese pacto con ese sueño mentido"; voz in: "un día acabará el olvido o acabará la esperanza".

255. Luisa se consuela leyendo el libro referido en la imagen anterior: se puede apreciar la inserción del discurso ajeno como el *leitmotiv* del filme, con el paso de la *voz off* a la *voz in*, mientras Luisa cita el texto. Nótese el manejo de la sombra sobre la almohada.

- Referencia: forma explícita que remite al texto referenciado mediante un título, nombre de autor o personaje, como el caso de Rosario Castellanos, quien fue una figura relevante de la literatura femenina mexicana del siglo XX. El libro también existe en la realidad. Hay un vínculo de copresencia entre el texto fílmico y el texto escrito que puede leerse como el diálogo entre distintos soportes narrativos.
- Alusión: tipo de cita no explícita, establece una relación indirecta con un texto que debe ser conocido por el lector, no subraya la diferencia entre los textos, la relación intertextual puede hacerse invisible, su efecto depende del lector. En *Días de otoño* podemos encontrar alusiones a cuentos de tradición popular como *La cenicienta* o *Las mil y una noches*, si concebimos la actividad narrativa de la protagonista como una estrategia de sobrevivencia. Incluso, alude a *El quijote* si vemos en la protagonista a alguien que pierde la noción de la realidad gracias a su gusto por la literatura, y que vive en un mundo ficcional hasta el inevitable encuentro con la realidad.



256. Medium wide shot.

256. Hay alusión a un cuento de hadas popular tradicional: *La cenicienta*. Se presenta en la narración oral de Luisa a sus colegas, donde se narra a sí misma como la chica en peligro que es rescatada por un apuesto joven, quien recupera su zapatilla.

- Parodia: supone la imitación de un estilo, pone de manifiesto la relación entre un texto nuevo; forma de repetición con distancia irónica crítica, que señala la diferencia más que la semejanza con el texto parodiado<sup>89</sup>. La relación intertextual es transformadora; el efecto de repetición propicia una declaración autoconsciente, dirigida al lector; es un proceso integral de revisión y transcontextualización de obras anteriores. Podemos encontrar esta variante en *Días de otoño* en el nivel textual (la secuencia de la metadiégesis puede verse como una parodia de *La cenicienta*) y extratextual del filme, en cuanto a redes de interdiscursividad en relación al género y al estilo: *el cine noir y la nouvelle vague* (3.6.2 *infra*).
- Lema o epígrafe: cita breve colocada a la cabeza de un libro, remite a una autoridad, se pretende que interactúe con el texto que lo contiene; rompe la linealidad del texto.



257. Luisa decora un pastel con los versos que a manera de epígrafe la inspiran y motivan en la construcción de su ficción.

257. El poema atribuido a Rosario Castellanos es un fragmento de un discurso ajeno, extraído de su contexto original, para insertarlo en el contexto del filme a manera de *leitmotiv*. Esta imagen aparece después de que Luisa se deshace del “marido incómodo”.

<sup>89</sup> Gutiérrez Estupiñán se basa en Linda Hutcheon para resumir este concepto (en *A Theory of Parody*, Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 2000/1985).

Anne Gignoux (2005) sigue la propuesta de Genette y adopta una clasificación de formas intertextuales basada en el nivel en el cual funcionan. En el textual propone un nivel microtextual donde coloca la cita, la referencia y la alusión, y en un nivel macrotextual pone a la parodia, el plagio y la puesta en abismo (en Gutiérrez Estupiñán, 2015: 14). Para la intertextualidad extrínseca, Gignoux propone varios casos pero la que está presente en nuestro objeto de estudio es lo que denomina architextualidad, para referirse a la relación con el género y estilo cinematográfico en *Días de otoño*.

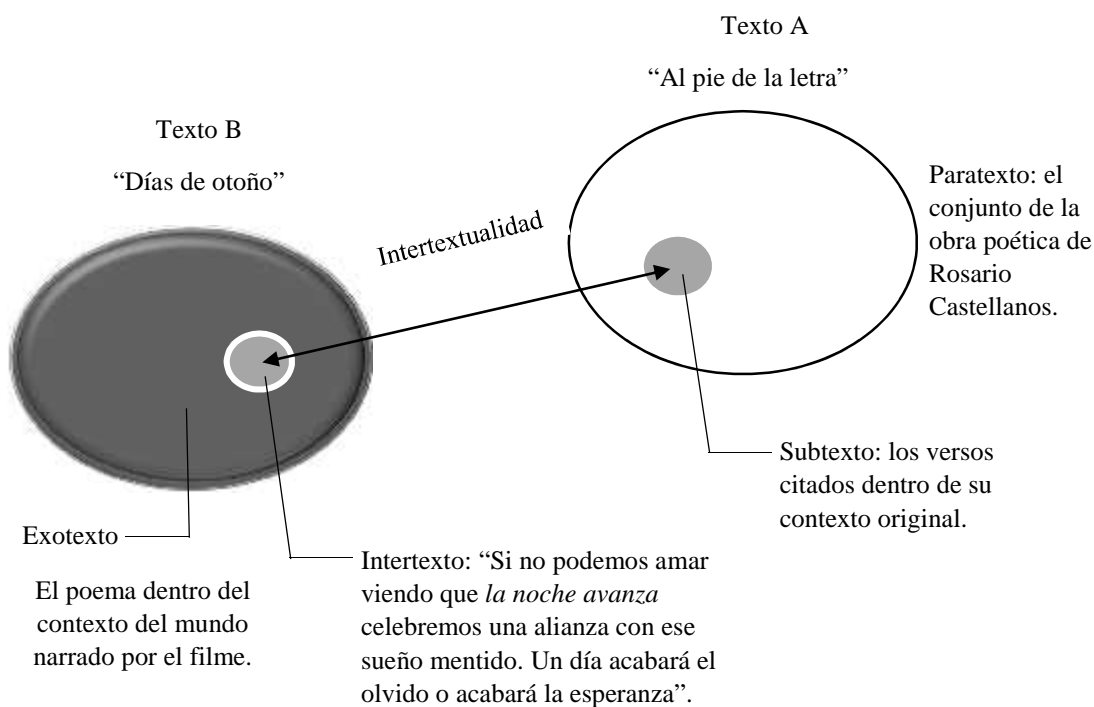
Gignoux (2005) se refiere al cine como arte mixto, sobre todo cuando una obra literaria es llevada al cine, como es el caso de nuestro objeto de estudio, adaptación de un cuento de Bruno Traven. En este caso lo verbal entra en relación intersemiótica con los códigos que intervienen en el cine. Analizaremos cómo opera la intertextualidad en el nivel del mundo narrado dentro del filme, mediante un esquema que especifica la forma en que éste como texto entra en relación con otros textos.

Pérez Firmat (1978) propone una fórmula donde el texto es igual a la suma del intertexto más el exotexto:  $T = IT + ET$ . La relación de intertextualidad ocurre entre un texto A (anterior) y un texto B (nuevo), este último es el resultado de la suma del intertexto más el exotexto. El subtexto designa un fragmento intertextual en su estado de origen, dentro del texto A, y se comprende como un fragmento del texto original de donde procede el intertexto (IT). Este es un fragmento textual al interior de otro texto que guarda algún tipo de relación con un subtexto (en Gutiérrez Estupiñán, 2015: 22-23).

La existencia de un intertexto presupone la de un exotexto (ET) que funciona como marco, y que no es el texto global que lo circunscribe: es lo que queda del texto (T) después de extraer el intertexto (IT):  $ET = T - IT$ . Otro componente del hecho intertextual es el paratexto (PT), fuente del intertexto. Puede no ceñirse a un texto concreto y consistir en un estilo, una visión del mundo o un género. El PT puede identificarse a través de un elemento del texto que lo evoque directamente o puede requerir la acumulación de varios intertextos para identificarlo. Por lo tanto, un PT se configura a través del encadenamiento de intertextos que sigue cierta sintaxis.

Para acceder al plano intertextual es menester la selección de un campo paratextual específico. Con este fin se procede a la reconstitución de fragmentos del paratexto en uno o

varios niveles, en el caso de *Días de otoño* hablamos del nivel intratextual: *Al pie de la letra*, de Rosario Castellanos, las alusiones a cuentos de hadas y obras literarias clásicas como *Las mil y una noches* y *El quijote de la Mancha*. En el nivel extratextual tenemos el estilo en cuanto a género dramático (melodrama) y cinematográfico: la manera en que se habla cine.



Esquema 3.4

En el esquema 3.4 se puede precisar el mecanismo intertextual, integrando los elementos ya mencionados con tres etapas de la intertextualidad: a) la escisión del texto a partir del paratexto; b) inserción del intertexto en el nuevo texto; c) su funcionamiento en el nuevo contexto. Ejemplificaremos el caso más claro de intertextualidad en el nivel microtextual con diagramas de Venn para ilustrar el mecanismo descrito, el cual se puede apreciar arriba (Gutiérrez Estupiñán, 2015: 24).

El tipo de relación intertextual que se establece entre *Al pie de la letra* y *Días de otoño* se denomina puesta en abismo (*mise en abyme*), y concierne a la micro y a la macroestructura (Gignoux, 2005) porque se retoma la obra poética de Castellanos a escala reducida, dentro del filme. Esto ocurre cuando Luisa se identifica con los versos extraídos del conjunto del

poemario, lo cual se limita a unos segundos a lo largo de cuatro momentos de la segunda parte del filme:

- a) Luisa lee por primera vez los versos que la inspiran para construir su simulacro.
- b) Luisa usa una parte de ese fragmento a manera de epígrafe para decorar un pastel.
- c) Luisa recuerda esos fragmentos cuando se va sin responder a la propuesta matrimonial de Albino.
- d) Al final del filme sólo se queda con “no acabará la esperanza”.

Este fragmento funciona a nivel macrotextual como el *leitmotiv* de la película y entra en relación directa con el carácter de la protagonista. Podemos observar la representación especular, recurso constante a lo largo del filme, de una obra dentro de otra: *Al pie de la letra* constituye una obra encajonada dentro de otra (*Días de otoño*) que le sirve de marco.

Como ya dijimos, nuestro objeto de estudio también guarda relaciones de interdiscursividad, es decir, relaciones intersemióticas entre diversos tipos de discurso. Tenemos un caso de interdiscursividad cinematográfica, ya que el texto fuente tiene un referente en el mundo real que es el libro de poesía de Castellanos, pero los versos que supuestamente se extraen de tal obra no son de esta autora sino que se le atribuyen en el filme y fueron escritos en realidad por José Emilio Pacheco (Pérez y Pellicer, 2006: 330). En este fragmento la frase “la noche avanza” es una referencia explícita a otra película homónima, considerada por Mino Gracia (2007: 125) como una de las obras cumbres del cine negro mexicano, perteneciente a la filmografía del director de *Días de otoño*. El poema atribuido a Rosario Castellanos en el filme es, en realidad, un artificio para hacer una referencia explícita al filme *La noche avanza* (1951).

La interdiscursividad implica una relación con la heteroglosia bajtiniana, como discurso social, para subrayar la relevancia de articulaciones y manifestaciones ideológicas. En el campo de la interdiscursividad se encuentran todas las producciones culturales y artísticas que tienen una función comunicativa apoyada en el dialogismo. Así podemos notar las profundas relaciones interdiscursivas entre literatura y cine, pues para la comprensión de una obra como totalidad es importante tener en cuenta las redes de relaciones que el receptor puede establecer respecto a una obra, tanto a nivel intratextual como extratextual.

### 3.5.2 El cine negro y el melodrama mexicano

La trama de *Días de otoño* ronda los límites del melodrama<sup>90</sup>, el personaje interpretado por Pina Pellicer (Luisa) es ambiguo<sup>91</sup>. Este rasgo se ha interpretado como contrapeso a cualquier exceso melodramático. Al respecto, Ricardo Piglia<sup>92</sup> afirma que todo texto narrativo, ya sea literario o visual, siempre cuenta dos historias: una explícita y aparente, a la que llama anécdota; y otra oculta, la trama que es la historia que realmente cuenta. Cada relato parece contar una historia para sorprendernos al final con otra historia, cuyo sentido quedó suspendido desde la formulación del enigma inicial, que será resuelto al responder a la pregunta ¿qué ocurrió?: “A la relación que se establece entre la historia aparente (serie de eventos) y la historia profunda (configuración de los eventos) se le llama género; y al tratamiento que reciben los temas de estas historias, estilo” (Zavala, 2000: 37).

Carlos Bonfil (2016) identifica como un primer cine negro mexicano, en rigor, un cine de acción con distintas fuentes de inspiración, desde folletines franceses decimonónicos<sup>93</sup> hasta el cine estadounidense de *gangsters*, que intentaba reproducir esos climas de suspenso.

Carlos Monsiváis en *Aires de Familia, cultura y sociedad en América Latina* (2000) observa que a pesar de que el cine nacional adopta, de muy particular manera, temáticas y atmósferas del cine de gánsters, su vocación central será el culto al melodrama. Argumenta

---

<sup>90</sup> Es un género que aborda gran cantidad de temas desde la historia de amor más sentimental, pasando por los “rebeldes sin causa”, policías y ladrones, vidas de santos, historias de vampiros, extraterrestres, divorcios y niños traumatizados, fantasmas hasta las psicosis más tormentosas. Esta gama de posibilidades permite a éste género explorar la conducta humana. En el melodrama se manejan los sentimientos del espectador mediante su identificación con alguno de los personajes de la historia (Alatorre, 1986: 91-92).

<sup>91</sup> La teoría dramática explora las relaciones de los personajes de la representación escénica donde el melodrama se caracteriza por avanzar con base en las situaciones, los personajes son estereotipos porque representan valores o vicios, no caracteres psicológicamente complejos (Alatorre, 1986: 93-97).

<sup>92</sup> “*El jugador de Chejov. Tesis sobre el cuento*”, *Técnicas narrativas del cuento hispanoamericano*, CRICCAL, La Sorbona, París, 1987. Reproducido en Lauro Zavala, *Teorías de los cuentistas*, UNAM, México, 1993.

<sup>93</sup> En el siglo XIX, al aparecer la novela por entregas, dirigida a un público mucho más amplio y diferente que en el siglo anterior. La frase-tipo «Una mano enguantada que sostenía un revólver recargado se deslizó por la puerta entreabierta; sonó un disparo...», que ponía el punto final a un capítulo semanal de idéntica extensión, pretende mantener despierta la curiosidad del lector hasta la próxima entrega del periódico por los que “no es ningún azar que la novela policíaca tuviera su origen en los folletines de Émile Gaboriau (1832– 1873), escritor y periodista francés, precursor de la novela policíaca y la novela negra en su país. Su obra conjuga aspectos fantásticos con las influencias de H. de Balzac y E. A. Poe. Probablemente el lector no perciba las vagas alusiones del relato a una realidad política y cultural de la que tiene un conocimiento parcial gracias a los medios informativos, que desborda el marco restringido de la ficción (Bourneuf y Ouellet, 1975: 165-167).



que de la imitación surgieron con el tiempo personalidades definidas, y lo que en un primer momento fue influencia, desemboca en estilos singulares, por lo que “la reverencia ante los géneros es el primer paso hacia su asimilación nacionalista o hacia su transfiguración paródica”.

De esta forma se establece la relación dialógica entre los diversos géneros y estilos artísticos que caracterizan a las distintas épocas en la producción cultural de una sociedad. Por estilización, Bajtín entiende el préstamo de una voz de timbre y estilo reconocible respecto a otra voz, esto es “una imagen artística del lenguaje de otro” (Bajtín, 1981: 362). La estilización es un ejemplo de “hibridez” que significa la mezcla de dos lenguajes sociales dentro de los límites de un enunciado particular.

Los grandes destinos históricos del discurso, ligados a los destinos de los géneros, han sido ocultados por los pequeños destinos de las modificaciones estilísticas vinculadas a artistas individuales y a determinadas corrientes. Por eso, la estilística no tiene modo de abordar filosófica y sociológicamente sus problemas [...] esos sonidos individuales, secundarios y de orientación del estilo separados del principal cauce social de la vida de la palabra, son tratados inevitablemente bajo un enfoque romo y abstracto y no pueden ser estudiados en un todo orgánico con las esferas semánticas de la obra (Bajtín, 1989: 77-78).

Lenguajes o formas tales como los géneros discursivos que están separados uno de otro por una época, una cultura, diferencias sociales o algún otro factor, va desde la estilización a la parodia con muchas sub-variedades que se iluminan mutuamente. La parodia consiste en una relación dialógica entre dos voces, géneros o estilos, que puede ser de confrontación donde la primera voz se cuelga de la segunda para ridiculizarla, o de homenaje donde la primera voz alude a la segunda a modo de respeto y admiración. Podemos decir que los ecos del género *noir* están presentes en *Días de otoño* a manera de homenaje.

Un elemento de la transformación paródica es la fatalidad, crucial en el cine negro estadounidense, y que en el melodrama mexicano se transforma en un paraíso recobrado donde la pobreza se acompaña siempre de la decencia y sólidos valores siendo el perdón, el elemento confiable en que descansa la armonía social. El género negro<sup>94</sup> importado de

---

<sup>94</sup> A partir de aquí nos referiremos a este género como *negro* en atención al proceso de asimilación del *cine noir* al contexto mexicano.

Hollywood, asociado al melodrama mexicano, apuntó hacia la representación idealizada de la pobreza como elogio del inmovilismo social.

El cine negro mexicano tiene como finalidad principal, además de entretener y conmover a un público cautivo, ocultar o relativizar las prácticas corruptas de la élite en el poder, proponiendo como contrapartida al clima social decadente el gran mito de “la unidad nacional”. El melodrama cumple la función de reforzar la representación ideal de la nación mexicana para que el pueblo depositara masivamente su confianza en el gobierno. Sin embargo, las grietas del optimismo programado de esta manera no tardan en aparecer una vez que las fórmulas del melodrama, género favorito del gran público, comenzó a dar señales de agotamiento (Bonfil, 2016: 52-57).

Como medio masivo, el cine informa de los continuos peligros que acechan al pueblo que el paternalismo gubernamental concibe y representa siempre indefenso e inmaduro, atrapado en una virtual minoría de edad. En el melodrama tradicional mexicano se construye la imagen de la mujer sufrida y abnegada, víctima de la incomprensión o la perversidad masculina.

Pero en el melodrama negro se invierte paródicamente este papel: surge la figura de la mujer fatal que seduce y engaña al hombre que se creía inmune a sus encantos, por lo que la narrativa negra se constituye como la máxima expresión de una guerra de sexos. Los temas y personajes del cine mexicano están marcados por el peso de la religión y del sistema político y económico. En *Días de otoño* el paternalismo institucional del que habla Bonfil se concreta en la escena de la iglesia y en la figura de Albino, quien envía a Luisa a la clínica del IMSS para que atienda su “embarazo”, con el argumento de que la consulta es “gratis”.

Partimos de la pregunta: ¿Puede verse nuestro objeto de estudio como un homenaje al cine negro? Para responderla es necesario comparar las semejanzas y diferencias entre este género y *Días de otoño*.

### **3.5.3 *Días de otoño* como homenaje al *film noir***

El investigador Carlos Bonfil (2016: 25-26) considera que el *film noir*, más que un género cinematográfico, es “un registro de atmósferas visuales, casi siempre opresivas, invariablemente oscuras, turbias, perturbadoras”. En sus inicios las nuevas propuestas del

cine policiaco impactan fuertemente a las masas en sus certidumbres y seduce al imaginario colectivo<sup>95</sup>. Veamos como los elementos de este género cinematográfico se trasponen en el filme que analizamos.

*Días de otoño* comparte el cronotopo predominante del *film noir* (cine negro), su estructura y temática fundamentales: la ciudad, sitio a la vez atractivo y amenazante, donde el protagonista mide su voluntad y sus fuerzas, y pone como última meta a su ambición el triunfo a toda costa. Ahí entra en contacto por azar con una élite criminal que le facilitará el rápido ascenso a la fama y, tal vez, un enriquecimiento ilícito sólo para demostrarle que al final de la larga jornada encontrará desilusión, fracaso o muerte (Bonfil, 2016: 31).

Detrás de las luces de la gran ciudad se oculta una corrupción que se aplaca a fuerza de una virtud austera. Tal virtud es patrimonio irrenunciable de la provincia, lejos de la cual, todo es desdicha moral. La censura del código Hays<sup>96</sup> en México se sintió con mayor rigor en el periodo alemanista ya que los censores reconocen la importancia fundamental del cine como medio masivo para la formación de una cultura y de una identidad nacional. En principio encontramos el tema recurrente de la migración del campo a la ciudad. Como ya se mencionó, la primera imagen de la cinta es el rostro de la protagonista (250 *supra*) asomando su rostro por la ventanilla del tren, a su llegada a la gran urbe, en busca de un futuro mejor.

En el contexto mexicano, el protagonista ya no es el hombre atormentado, de pasado inconcesable, marcado por el sino trágico de la mujer fatal, sino la pueblerina ingenua que emigra a la ciudad en busca de nuevos horizontes. El recorrido narrativo del género negro en México es como sigue: una joven llega de provincia para iniciar en la gran ciudad su educación sentimental, olvida a sus padres y las buenas costumbres para caer en los brazos

---

<sup>95</sup> El clima de escepticismo radical, con fuertes dosis de cinismo individualista de la literatura *hard boiled*, adquirió proporciones inusitadas al ser traspuesta al filme. Cuando el género llegó a México, muchas películas fueron consideradas por la moral conservadora imperante de la época como vehículos indeseables de conductas nefastas venidas del extranjero (Bonfil 2016: 29).

<sup>96</sup> William W. Hays, miembro del partido republicano y primer presidente de la Asociación de Productores y Distribuidores de Cine de América (creada en 1922 en colaboración con el editor católico Martin Quigley y el sacerdote jesuita Daniel A. Lord), elabora un código de normas basado en la autorregulación de los estudios cinematográficos, resistente a toda intervención gubernamental. El código Hays, llamado así en honor a su defensor más ferviente, estuvo vigente a partir de 1930 aplicando las pautas que rigieron la moral y las buenas costumbres en el cine hasta 1968. El ensayo *Cine censura y moralidad en México. En torno al nacionalismo cultural católico, 1929-1960* del historiador Guillermo Zermeño Padilla, publicado en 1997, nos ayuda a entender el peso de la censura cinematográfica en México y su modo de incidir en la evolución del género del melodrama y en los intentos de hacer en México un cine negro (Bonfil 2016: 37-44).

de un hombre despiadado que rápidamente la abandona. La joven se prostituye, baila rumba en un cabaret de mala muerte, vive en una vecindad.

En *Días de otoño* los verdaderos antagonistas de Luisa son la ciudad y el tiempo, migrante rural sin más preparación que su orgullo provinciano. La joven no logra adaptarse a su nuevo ambiente y se enfrenta a la hostilidad o indiferencia de la ciudad y sus habitantes. Su máxima ambición es la maternidad y el matrimonio es el único medio legítimo para alcanzarla, acorde a los valores de la clase media de la época. Luisa enfrenta el tráfico, la presión social, el fraude y la traición. Para evitar la humillación pública construye un simulacro gracias al que, por un tiempo, se hace digna de admiración y respeto por parte de sus colegas. Incluso llega a recurrir al soborno velado y al asesinato simbólico cuando decide “enviudar”. Una vez descubierta, Luisa se viste de negro y abandona entre lágrimas al hijo que fantaseó. En cuanto a los elementos formales de la corriente negra en *Días de otoño*, está la narración en primera persona que incorpora la forma literaria al cine y agrega el elemento subjetivo que hasta entonces se le había negado. La subjetividad está presente en el personaje de Luisa; los recursos narrativos que se ponen en práctica para incorporar su subjetividad son: el desembrague narrativo, que permite los saltos en el tiempo y la delegación de la actividad narrativa en la protagonista, mediante la cual el narrador fílmico puede permitirse decir “Yo”.

Otra característica del cine negro es el recurso a la evocación de hechos pasados que se integra en *Días de otoño* a través del *flash back*. Esta característica se une a la anterior, pues este recurso se pone en marcha dentro de la narración lineal para producir el efecto de ambigüedad y subjetividad. A la vez, permite abrir el nivel metadieético del relato, siendo las cinco materias de la expresión fílmica las que operan el cambio de niveles

El género negro también incorpora la cámara subjetiva, recurso donde el espectador, participa en la escena adoptando la mirada del personaje. En *Días de otoño* se presenta la ocularización, donde la cámara muestra al espectador lo que los personajes ven por medio del *close-up*, mientras el *raccord* de mirada muestra encuadres alternados de la mirada del personaje y el objeto de su mirada: cuando Luisa de asoma al atrio de la iglesia para ver si llega Carlos y el espacio se ve vacío (2.1.4 *supra*).

El recurso de la sombra, particular a la corriente negra, traza el rostro de los personajes mediante juegos de luz. La sombra adquiere valor simbólico al proyectar al individuo que camina siempre solo. En la segunda parte de *Días de otoño* la atmósfera se vuelve negra y aparecen juegos de sombras. Esto se puede apreciar en la escena de la iglesia cuando la novia cruza el pasillo de techo abovedado, bañado de sombras, que conduce a la nave principal.

También está presente cuando Luisa hace oscilar el espejo y se desploma sobre la cama llorando. Esa luz intermitente, la seguirá hasta el final, en las sombras de los anuncios luminosos que la acosan en el cuarto de azotea, cuando decide “envidar”, en la sombra de su hijo imaginario que se une a la de ella. El juego con las sombras tiene su momento cumbre en la deambulación final de Luisa por la ciudad, donde la luz y la sombra diluyen su rostro en sucesivas apariciones y desapariciones hasta el oscuro final.

El eje temático del cine negro mexicano, como en el norteamericano, gira en torno a la corrupción moral de los protagonistas, la sensualidad femenina y las conductas ilícitas. La corrupción se matiza en *Días de otoño* mediante las alusiones a la doble moral que gravitan en la historia. Luisa es víctima del robo y del engaño al poco de tiempo de su llegada a la ciudad. El trauma que esto le produce provoca en ella un cambio interno que la llevará a usar su talento como narradora para engañar y obtener beneficios personales, incluso llega al soborno velado cuando convence a un fotógrafo de hacer el fotomontaje de la boda, considerado ilegal porque se presta a fraudes, pero los escrúpulos del fotógrafo son fácilmente superados con una buena paga de por medio. Carlos es un estafador que seduce a pueblerinas para obtener beneficios, principalmente económicos. Rita usa su sexualidad para obtener beneficios económicos al más puro estilo de las mujeres fatales del *film noir*.

Aquí la ciudad de México y la época, como ya se mencionó, resultan ser los verdaderos antagonistas contra los que Luisa deberá medir fuerzas para sobrevivir. Romántica y soñadora, ella representa el desplazamiento cronotópico del mundo rural al urbano, así como el impacto desequilibrante de las fuerzas centrípetas de la modernidad en la persona individual, que se encuentra en medio de esta transición histórica.

Luisa, engañada y humillada, decide inventarse una vida para encajar en las expectativas que ella misma se crea a partir de las necesidades que su condición de mujer le impone. Al fingir su boda y embarazo cancela toda posibilidad de relación afectiva, su vida

se vuelve un simulacro que trasgrede las leyes del mundo narrado en el filme. En consecuencia, se hace más vulnerable al recelo de la gente e, irónicamente, pierde la ilusión romántica.

En *Días de otoño* se saca partido de la ambigüedad de la corriente negra para encontrar nuevas formas de contar una historia. La ambigüedad de los personajes expresa la hostilidad del ambiente en que han de interactuar, término clave para identificar la dialéctica personaje-ambiente. La ciudad se ofrece deslumbrante y atractiva pero amenazante para la protagonista, siempre envuelta en una nostalgia que remite al campo. Esa nostalgia se convierte en malestar, manifiesto en una incapacidad de integración social que sólo logra superar a través de la ficción, misma que termina volviéndose contra ella. De manera que, dentro de la vocación fatalista del género negro, la posibilidad de un final feliz o liberador resulta lejana.

#### **3.5.4 La influencia de la *nouvelle vague***

*Días de otoño* concreta otra relación de interdiscursividad con un estilo surgido en Francia a finales de los años 50, la *nouvelle vague*<sup>97</sup> que también tiene influencia del *film noir*. En esta corriente, la temática literaria se puso muy en boga y los filmes de creación original quedaron relegados a un segundo plano. La película fue filmada a finales de 1962, es la primera cinta mexicana con influencia de este estilo, el cual hizo eco a nivel mundial. *Días de otoño* es una transposición del cuento *Frustration* de Bruno Traven, el cual tiene lugar en Texas, entre migrantes mexicanos. La adaptación traslada la trama a la ciudad de México que, en esa época, era el destino principal de las migraciones campesinas. El tema de desarraigo y la soledad son los ejes temáticos de la película, en tanto que el carácter trágico del cuento original es matizado<sup>98</sup>.

---

<sup>97</sup> La invención del término se atribuye a François Truffaut que en el año 1954, en uno de sus artículos en *Cahiers du cinema* estableció las bases teóricas de una de las corrientes más importantes en la historia del cine, donde se exalta la figura del autor, entendido como creador de la obra, les llevó a reivindicar la posición de lo que consideraban el cine genuino, creación del propio autor en contraposición al cine comercial que estaba, según ellos, "...minando la esencia cinematográfica..." En la edición del festival de Cannes de 1959 *Orfeo Negro* (Marcel Camus) recibe la Palma de Oro y Truffaut es elegido como mejor director por *Los 400 golpes*. Además se proyecta *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais). Estos acontecimientos se citan habitualmente para marcar el comienzo del movimiento.

<sup>98</sup>En el cuento original, el personaje protagónico, Mercedes, camarera de un hotel, lleva a sus últimas consecuencias su ficción y muere de tuberculosis pidiendo a los médicos la presencia de su hijo imaginario (Mino Gracia, 2007: 175).

Una de las características más importantes en el rodaje es que este se realizó casi siempre en lugares exteriores o interiores mucho más naturales, ello daba un estilo que era más similar al reportaje. Dicho aspecto también daba la opción a la cámara de poder moverse con una mayor amplitud y crear nuevos espacios cinematográficos. El efecto de exterior daba más luminosidad a la escena, de forma que el espectador podía sentirse más cerca a esta para adentrarse más en los detalles mostrados. La influencia de este estilo en *Días de otoño* se puede apreciar en la primera parte del filme, donde predomina la filmación en espacios abiertos y escenarios naturales: las calles de la ciudad de México y Chapultepec. Esto acentúa la actitud documentalizante del filme.

Los movimientos de cámara como el *travelling* o la panorámica, introducidos por los directores de la *nouvelle vague*<sup>99</sup> quedaron más subrayados y aumentó la fluidez de este nuevo lenguaje, puesto que daba libertad y realidad a las imágenes, superponiéndose a la superficialidad e irrealidad del cine clásico. Fue una nueva manera de acercar el film al espectador y a la inversa. El *travelling* permite transmitir la sensación de movimiento en el receptor de la imagen que puede adentrarse en la escena.

La *nouvelle vague* también introduce una nueva perspectiva de la fotografía en blanco y negro, que aporta una iluminación indirecta a los interiores cuando las imágenes no estaban grabadas en exteriores, generando así un ambiente más realista<sup>100</sup>. Este movimiento de cámara, innovador para la época, se utiliza una sola vez en *Días de otoño* en la narración oral de Luisa sobre su encuentro con Carlos. Ella viaja en un autobús repleto de gente cuando se le cae su zapatilla. La *voice over*, que a menudo se mostraba en los filmes, y también la música que se escuchaba en estos, era una manera de recurrir al sentimiento y a la percepción del espectador de forma que podía llegar a introducirse en su mente como un tipo de narración de las imágenes cinematográficas.

---

<sup>99</sup>En adelante nos referiremos a éste término en español por su trasposición al contexto mexicano.

<sup>100</sup>Estas técnicas trataban de enviar la luz hacia una placa de aluminio que se situaba normalmente al techo, consiguiendo que rebotara de forma suave sobre los actores y que también iluminara todas las partes de la estancia sin sombras muy violentas. Además, las nuevas cámaras ofrecían una gran calidad de imagen, aunque la iluminación no fuera directa o artificial ([www.mgar.net/cine/nouvelle](http://www.mgar.net/cine/nouvelle)).

A menudo convertidas en musas particulares de determinados realizadores<sup>101</sup>, las actrices de la *nouvelle vague* aportaron a la pantalla un nuevo modelo de mujer que rompía explícitamente con los moldes tradicionales imperantes en el cine de la época. En el melodrama tradicional mexicano no había lugar para el dilema de la empleada de una pastelería. Además, tendría en la presencia masculina un referente clave, la mentira se justificaría como una estrategia de sobrevivencia, y al verse descubierta confesaría la verdad entre lágrimas y el enamorado galán la perdonaría para finalmente llevarla al altar.

La influencia del estilo de la *nouvelle vague* puede verse en la deambulación de la secuencia final, muy parecida visualmente a la última parte de *Hiroshima mon amour* (1959), de Alain Resnais: Nevers y Luisa caminan por la ciudad, solas, de noche, en continuo diálogo interno. El tratamiento de la trama en *Días de otoño* se aleja del melodrama convencional neutralizando la figura masculina, primero la de Carlos y posteriormente la de Albino, dejando completamente sola a la protagonista, cuyo infortunio redimensiona la figura femenina solitaria, independiente y responsable de sus actos, cuyas acciones ya no están determinadas por ningún referente masculino.

## CONCLUSIONES

Dividiremos nuestras reflexiones finales en tres apartados para delimitar los distintos tópicos surgidos en el análisis del filme. Comenzaremos con un resumen de los hallazgos encontrados en cada capítulo de esta investigación, después consideraremos las dos posibles lecturas que posibilitan la configuración narrativa de los eventos, con base en los hallazgos obtenidos en

---

<sup>101</sup> Anna Karina y Anne Wiazemsky de Godard, Stéphane Audran de Chabrol, Emmanuelle Riva o Delphine Seyrig de Resnais, Françoise Brion de Doniol-Valcroze, Marie Laforet de Jean-Gabriel Albicoco o Catherine Deneuve Jeanne Moreau y Anouk Aimée de Truffaut (<https://cinecam.wordpress.com/historia-del-cine/los-nuevos-cines/nouvelle-vague>).



el análisis de *Días de otoño*. Además, observaremos cómo las redes intertextuales e interdiscursivas pueden apoyar o debilitar una u otra interpretación.

## SUMARIO

En el Capítulo 1 hicimos el análisis funcional de *Días de otoño* a partir de la propuesta de Emma Kafalenos (1999), con la finalidad de establecer la estructura general del relato y así ubicar los huecos que producen su ambigüedad estructural. Después de probar el modelo, pudimos observar que el filme cumple con todas las funciones narrativas sugeridas por Kafalenos, hasta la función H (primera acción de C-actante para aliviar la carencia o la pérdida del equilibrio inicial).

El evento interpretado dentro de esta función es la renuncia de Luisa a su simulacro. Dicha acción es consecuencia de haber sido descubierta en una de sus mentiras y ella comprende que no puede continuar con su simulacro. Acto seguido, toma una decisión que narratológicamente debe corresponder a la función I (éxito o fracaso de H). Sin embargo, esto no puede determinarse porque el filme termina antes de que el espectador pueda ser informado del evento correspondiente a I. Por esta razón no podemos saber si la renuncia de Luisa significa éxito o fracaso. Aún más, dicho evento puede interpretarse de las dos formas.

En consecuencia, la función K (nuevo equilibrio) también queda sin definir, ya que no se nos informa cuál será la nueva situación de Luisa más allá de la historia que se nos ha contado. El hueco así generado por información suprimida, al final del relato, deja abiertas varias posibilidades, cuya única condición de plausibilidad es que tengan una relación de causalidad respecto a los acontecimientos y sea afín con el carácter de los personajes.

De modo que si el nuevo equilibrio es consecuencia del éxito o fracaso de H, éste puede consistir en que Luisa renuncia a su ficción para aceptar la propuesta matrimonial de Albino o se libera de la carga de sus mentiras y del papel que la sociedad impone a las mujeres, y que ella misma se ha autoimpuesto, para comenzar una nueva vida lejos de todo. También podría significar la salida de Luisa del mundo real para perderse de una vez y para siempre en la ficción.

En el Capítulo 2 analizamos *Días de otoño* desde la perspectiva del filme como soporte del relato, cuya forma de expresión son la imagen y el sonido que constituyen el

significante, y cuyo significado se construye a partir de la configuración de los eventos narrados y de los huecos por información suprimida que presenta la historia. El cine, como vehículo para la comunicación del relato, emplea una serie de estrategias narrativas cinematográficas con el fin de producir determinados efectos en el espectador mediante la manipulación del suspenso narrativo. En este capítulo nos enfocamos en el modo en que el cine cuenta la historia de *Días de otoño*. Lo anterior nos llevó al análisis de las formas de expresión y manifestación del narrador, al estudio de las materias de la expresión fílmica (imágenes, palabras, sonidos), a observar cómo se realiza cinematográficamente el cambio de niveles narrativos, Así como al análisis del manejo de la temporalidad del relato y del punto de vista.

En el terreno de la narratología modal o intrínseca (Cap. 2 *supra*) se hace más evidente la complejidad estructural del filme y su organización en varios niveles, los cuales implican el uso de diversas estrategias narrativas que permiten el cambio de nivel. La primera de ellas es la operación de desembrague que autoriza los saltos en el tiempo o asincronías. Esta operación se realiza mediante un narrador delegado o sub narrador, en este caso Luisa, que realiza la función del meganarrador durante unos minutos. Esto pone de manifiesto la existencia de dos voces narrativas en el filme.

La primera voz pertenece al narrador fundamental, concebido como la instancia abstracta que organiza el material narrativo, y nos hace viajar en el tiempo y en el espacio para mostrarnos la historia. Esta instancia es para el relato textual el equivalente al narrador omnisciente que cuenta la historia desde fuera de la diégesis. André Gaudreault postula la noción de meganarrador para el cine por ser fundamentalmente colectivo y porque este concepto reúne tanto la actividad del mostrador como la del montador fílmico. La segunda voz corresponde a la de la protagonista de la historia, cuyo talento consiste precisamente en contar historias.

En el filme hay dialogismo debido a la relación entre las voces narrativas que se coluden, es decir, la narración visual a cargo del meganarrador y la oral, a cargo de la protagonista, coinciden en la información que transmiten. Esto se puede apreciar en la primera metadiégesis. Después de que Luisa relata su encuentro con Carlos, el narrador regresa por corte directo a la historia principal, y casi enseguida nos regresa a otro punto del

pasado y a otro espacio donde la relación de las voces narrativas parecen ser de confrontación, manifestándose en la diferencia de puntos de vista que tales voces proyectan al no coincidir la narración fílmica con la narración oral. Esta forma de organizar el relato propicia la diferencia de saberes que promueve el suspenso narrativo.

La relación de concordancia entre las voces narrativas es llamada por Gaudreault y Jost (1995) como descendente, ya que el meganarrador desaparece en favor de la narración de Luisa. Mediante esta acción, la protagonista asume las funciones del meganarrador al disponer y organizar los hechos pasados, según su particular punto de vista. El efecto de subjetividad se refuerza por el empleo de la *voice over* que domina la escena, mientras la narración fílmica se pone al servicio del relato de la sub narradora.

En cambio, en la segunda metadiégesis la relación entre las voces narrativas se torna ascendente, ya que el punto de vista del meganarrador se hace patente cuando las imágenes que nos muestra parecen contradecir la narración oral de Luisa. La colisión de puntos de vista produce dudas en el espectador respecto a Luisa como narradora confiable. El cambio de focalización del meganarrador a la narradora delegada produce, en un primer momento, ambigüedad sobre las informaciones narrativas que nos transmiten. Dicha ambigüedad se aclara cuando se da el cambio a la focalización espectral, ya que a partir de la narración de Luisa disponemos de más información sobre los eventos ocurridos que de los personajes.

La transición al *flash back* ocurre por corte directo, y vuelve al presente y regresa al pasado con el mismo recurso. De igual forma se juega con el sonido; el recuerdo es narrado en *voice over*, por lo tanto no se escuchan las voces de los personajes metadieéticos pero sí el sonido ambiente, como el ruido del tráfico en el viaducto, la puerta del auto al cerrarse o el remo al entrar al agua en el lago de Chapultepec. El sonido y la música constituyen elementos narrativos importantes en *Días de otoño*. Para empezar, todas las escenas donde Luisa aparece sola o no hay diálogo están musicalizadas desde fuera de la diégesis. La música también opera el primer cambio de nivel narrativo y anuncia la metalepsis de Luisa cada vez que se abstrae de la realidad para internarse en sus fantasías.

El análisis en detalle de las dos secuencias metadieéticas ha puesto en claro la complejidad del filme, al exponer los tipos de encuadre que utiliza el mostrador fílmico, y

pone de relieve su preferencia por el recurso del montaje para articular el material fílmico del cual surge la narración cinematográfica, y así proveer el efecto de continuidad.

Tenemos entonces que los recursos cinematográficos para la construcción del espacio diegético son: profundidad de campo, un recurso técnico relacionado con la amplitud de perspectiva; disposición de los objetos, posiciones y movimientos de los objetos, posiciones y movimientos de los personajes (hacia dentro y hacia fuera de cuadro), desarrollo de las acciones en el tiempo que involucra diversos recursos como tipos de encuadre, angulaciones, altura, movimientos, distancias, variaciones y montaje. El director elige por el espectador lo que hace falta ver, analiza la realidad confiriéndole un único significado a los acontecimientos eliminando la ambigüedad (Conejo Muñoz, 2015: 42)<sup>102</sup>.

En *Días de otoño* todos los cambios de escena suceden por sobreimpresión de las imágenes o por corte directo. También están presentes todos los tipos de encuadre desde el *detail shot* hasta el extreme *long shot*. Pero los encuadres predominantes son el *close-up* y el *medium shot*, con todas sus variantes dirigidas a producir la identificación con los personajes y para resaltar el contexto de las acciones. Coincidimos con Barthes (1980: 149): lo que define a una narración es la existencia de una serie de acciones, pero lo que hace de esta secuencia de eventos una aventura estética es, en gran medida, el juego con los enigmas del relato. En el cine clásico y el cuento corto podemos reconocer las estrategias del suspenso, del misterio, el conflicto y la tensión.

En el Capítulo 3 analizamos con detalle la temporalidad y espacialidad en *Días de otoño* desde la perspectiva de la teoría literaria, asumiendo la pertinencia de este enfoque debido al carácter intrínsecamente narrativo del cine. Verificamos la pertinencia y la productividad de estas herramientas teóricas para la narrativa fílmica. Estudiamos el tiempo y el espacio por separado como categorías sintácticas del relato dentro de las cuales se organizan las funciones narrativas y los personajes. Respecto al tratamiento del tiempo, observamos la doble temporalidad del relato: el de la enunciación fílmica y el de la historia.

El tiempo de la enunciación fílmica está en pasado pero el espectador percibe la historia en presente. Este efecto se logra gracias al tipo de narrador heterodiegético del relato

---

<sup>102</sup> En *Once acercamientos al objeto cinematográfico*.

principal que, al permanecer fuera de la historia que relata, produce la ilusión de que los acontecimientos ocurren por sí mismos. El tratamiento del tiempo en presente organiza las acciones de los personajes, las cuales se presentan como posibilidades de elección. La narración en presente produce la sensación de que los personajes son seres que eligen libremente las acciones que los conducen al éxito o al fracaso.

El tiempo como categoría sintáctica del relato permite establecer relaciones entre las unidades de acción que se desarrollan en él y que pueden entrar en oposiciones o correlaciones. Gracias a este, el tiempo es capaz de crear sentido. En el relato de ficción existen distintas formas de concepción del tiempo: el lineal o cronológico, el tiempo cíclico y el tiempo subjetivo. Las tres formas de concepción del tiempo están presentes en *Días de otoño* de tal manera que éste accede a la esfera semántica de la historia. El tiempo cronológico está presente en la narración lineal del narrador cinematográfico, cuyo punto de vista se contrapone con el tiempo subjetivo de la protagonista, quien en sus fantasías vive en un eterno presente (tiempo ficticio). Ésta, a su vez, se ve acosada por el paso inexorable del tiempo objetivo y por el orden natural de las cosas. El tiempo objetivo representa a la realidad de la que Luisa busca escapar.

Podemos sentir la sucesividad en el transcurso cíclico de las estaciones, donde el otoño adquiere un valor específico dentro del mundo narrado: Luisa cuenta que Carlos le pidió matrimonio en otoño y espera el nacimiento de su hijo por la misma época. El tiempo como orden solo puede ser alterado en el discurso pero no en la historia, esta es una de las lecciones que nos deja *Días de otoño* pues Luisa, como creadora de un mundo ficcional donde domina y gana, no puede sustraerse del imperativo realista del tiempo lineal que finalmente termina imponiéndose.

El espacio es otra categoría sintáctica del relato porque articula los diversos espacios en que los personajes se mueven y ocurren sus peripecias, adquiriendo significado al relacionarse estrechamente con los eventos y los personajes que lo pueblan. Como el tiempo, también entra en la esfera semántica del filme. Los desplazamientos en el espacio son relevantes porque coinciden con los cambios de estado de los personajes. La primera mitad del filme muestra la integración de Luisa a la vida citadina que, gracias al espíritu caritativo pequeño burgués de Albino, parece esperanzadora.

La atmósfera idílica creada gracias al predominio de los espacios abiertos y la luz de día que nos muestran la modernidad de la ciudad de México y sus espacios verdes, a inicios de los años 60. La migración de Luisa es forzada. Su tía, único familiar, ha muerto y ella tiene que recurrir a un viejo conocido de la difunta, oriundo del mismo pueblo, que ha triunfado en la capital. Es dueño de una pastelería “francesa”. La pastelería adquiere relevancia para la trama porque es el espacio donde Luisa se sitúa, se relaciona y desarrolla el oficio de repostera. También desde allí, entre figuritas de azúcar y merengue, construye su romance ideal y a su príncipe azul; fetiches que sumergen por completo a Luisa en una imagen onírica (metalepsis); en la escena donde Luisa sale de la vecindad vestida de novia para ir a la iglesia; en un *long shot* con profundidad de campo se ve, a lo lejos, un carrusel en medio de un terreno baldío. El espacio en *Días de otoño*, muchas veces, significa ausencia.

En la segunda parte del filme, a partir de la búsqueda de Carlos en la iglesia y el desdoblamiento de la personalidad de Luisa, expresada en los reflejos del espejo oscilante que fragmentan su rostro, la atmósfera que hasta ese momento ha preferido la luz natural, se vuelve negra. Su sombra es constante acompañamiento y recordatorio de la ficción en que vive. La focalización distante del narrador cinematográfico durante esta secuencia ahonda la sensación de soledad, y justifica el juego de sombras en su cuarto, cuando Luisa hace oscilar el espejo, los planos inclinados en movimiento señalan una transformación interna que tiene lugar en la soledad de su cuarto de vecindad.

Llegamos así a la noción de cronotopo, que funde tiempo y espacio. En *Días de otoño* los espacios son miméticos pues aluden a una realidad referencial, también el tiempo es mimético porque tanto la película como su enunciación corresponden a un tiempo histórico determinado: principios de los años sesenta, década de grandes cambios sociales, políticos, culturales y artísticos que determinaron el rumbo de la historia del siglo XX. Siguiendo a Bajtín, en el filme podemos encontrar un cronotopo englobante: la ciudad de México en la segunda mitad del siglo pasado, que a su vez contiene sub cronotopos en los que se desarrolla la historia y las relaciones de los personajes.

La actitud documentalizante del filme integra al mundo narrado elementos del contexto histórico que retrata como la estación de Buenavista, el viaducto, las calles de Tacubaya, la pastelería El Globo, el libro de Rosario Castellanos o la imagen de J.F. Kennedy

en una revista de la época. La ciudad determina y condena. El recorrido de Luisa por la ciudad mientras vivimos con ella su tiempo y espacio nos lo confirma. La joven, arquetipo de la mujer provinciana y de educación ultraconservadora, ve el matrimonio y la maternidad como únicas posibilidades de superar su soledad anómica, acorde con los valores morales de la pujante clase media burguesa de principios de los 60.

Este último aspecto del cronotopo nos guía a la noción de intertextualidad, operación cognitiva que conduce a la construcción del significado por parte del espectador en virtud de su conocimiento del mundo y de su cronotopo particular, a través de redes de significación que le permiten establecer un diálogo con la obra a partir de las relaciones del filme con otros textos, otros discursos o sistemas semióticos. La intertextualidad presupone el diálogo del espectador con la obra fílmica.

A partir de las propuestas de Bajtín (1981), Sue Vice (1997) propone analizar el cronotopo en tres niveles de lectura: las imágenes propias del filme que ya hemos discutido ampliamente, el contexto histórico representado en él y su construcción formal. Esta última categoría cronotópica se constituye, según Vice (1997), como una forma de discusión de las propiedades formales del texto: la trama, el género y su relación con otros textos ya que como afirma Barthes (1953), la entidad que articula el relato es tributario de las modas y procedimientos de su época, tanto si los aprovecha como si los rechaza.

### **Interpretaciones posibles del final abierto en *Días de otoño***

A partir de los comentarios que *Días de otoño* ha suscitado en las décadas posteriores a su estreno en 1963, podemos observar que la configuración<sup>103</sup> narrativa de la cinta en cuestión permite dos interpretaciones opuestas por parte del espectador. Se puede acceder a las interpretaciones de los espectadores a través el material escrito sobre *Días de otoño*, entre reseñas y críticas de corte impresionista, en revistas sobre cine, internet, algunas más enfocadas hacia la compleja personalidad<sup>104</sup> de la actriz Pina Pellicer.

---

<sup>103</sup> Según Louis O. Mink (1970) es la disposición estructural de los eventos que integran el discurso narrativo (en Kafalenos: 1999: 38).

<sup>104</sup> Walter Benjamin (2008: 69) observa que el cine, como medio masivo, responde al distanciamiento que la técnica ha generado entre el actor y el público con la consiguiente mengua del *aura* de la comunicación escénica

En 2002, el periodista Fernando Mino hizo un análisis comparativo de la cinta en su tesis titulada *Antiheroínas y antihéroes en el cine de Roberto Gavaldón: cuatro estudios de caso: La otra; La noche avanza; El niño y la niebla y Días de otoño*. En cuanto a libros publicados, la cinta se aborda tangencialmente en la biografía de la actriz principal, escrita por su hermana Ana Pellicer y Reynol Pérez Vázquez: *Pina Pellicer. Luz de tristeza (2006)*. La tesis de Mino dio pie a la publicación del libro *La fatalidad urbana, el cine de Roberto Gavaldón (2007)*, donde la línea de investigación está orientada hacia el cine de autor:

La perfecta síntesis de atmósfera negra y realidad mexicana en las cintas de Roberto Gavaldón cobra vida con el aliento del universo del autor para constituir un capítulo fundamental en una de las obras más trascendentes y universales que ha dado el cine mexicano (Mino, 2007: 87).

En esta investigación abordamos la cinta desde una perspectiva narratológica donde la noción de autor no tiene cabida, aunque sí el receptor. Por lo tanto, podemos considerar a Mino como un “crítico especializado” según lo planteado por Bordwell (1995)<sup>105</sup>. Aquí citamos los comentarios especializados que corroboran el doble discurso propiciado por el final abierto.

Esta secuencia se constituye como una suma de renunciaciones. Renuncia a la simulación para tener por una vez un principio de iniciativa vital y de identidad. Renuncia a la soledad que roe y corroe, renuncia a la huida de sí misma sin rumbo ni sentido, renuncia luctuosa a su propio funeral y al de su engendro omnisustitutivo, renuncia doliente del ánimo en pena al yo dividido, renuncia a la realidad deseante del estilo supremo y perfecto, renuncia a la selección absurda y la selección imposible de la semejanza, renuncia a los orígenes de la llorosa mujer velada/autovelada/develada para dar origen a la sonriente energía intimista de la nueva mujer revelada, renuncia que es una reapropiación tangible. Renuncia a la esperanza remordida para dar nacimiento a la herética esperanza anhelada y anhelante hacia adelante, hacia nosotros y hacia esas esculturas que, de pronto, se aprestan a escupir, en coro,

---

en directo, “produciendo una construcción artificial de la *personality* fuera del estudio”, lo que constituyó el culto a la personalidad.

<sup>105</sup> En la crítica de las artes, la interpretación se puede contraponer a la descripción o al análisis; por otra parte, la crítica en su conjunto se identifica en ocasiones con la interpretación, tanto la comprensión como la interpretación requieren que el espectador aplique sus esquemas conceptuales a los datos recogidos en la película. En el caso del crítico especializado, la interpretación debe estar fundada en una teoría, consistente en un sistema de proposiciones que explican la naturaleza y las funciones del cine desde un enfoque específico.



el agua vivificante de la existencia renovada (Jorge Ayala Blanco, 2007: 16)<sup>106</sup>.

Este comentario se inclina hacia una de las dos posibles interpretaciones que se le pueden atribuir al final del filme. En la percepción del crítico, la heroína renuncia a su ficción para comenzar una vida sin mentiras, anunciando el surgimiento de la mujer nueva, libre e independiente en los albores de la modernidad. Por otro lado está la interpretación contraria, si se asume que la heroína es en realidad una anti heroína tal como lo propone la lectura de Fernando Mino:

El mito gravita la historia: es cierto que la mayoría de las acciones de Luisa escapa a la premeditación, pero asume y vive todas sus mentiras, se erige una existencia mítica en donde ella domina y controla [...] La locura la marca, lo que hace pensar en la mezcla de mito y realidad, propia de los esquizofrénicos. Luisa podría realizar los mismos crímenes que en su fantasía, en el futuro real al lado de Albino [...] El desenlace juega con planos fragmentados, intercambio nocturno de miradas de Luisa con las estatuas infantiles de la fuente de la casa cuna que, de repente, comienzan a verter agua, provocando la enigmática sonrisa de Luisa [...] mientras avanza ante una cámara que retrocede mostrando su rostro en *medium shot*. Idílica locura, promesa de amor basada en el mito (Mino Gracia, 2007: 178-182).

Para Mino, la imagen de Luisa tejiendo zapatitos de bebé, sola en su cuarto de azotea, decidiendo que su hijo será varón mientras planea su mentira (3.1.2 *supra*), es la manifestación de su obsesión compulsiva. Demuestra que ya está sumida en la locura. Esta perspectiva anula la posibilidad de un futuro promisorio en la secuencia final, que se ve ensombrecido por un trastorno de la personalidad que no podemos saber si se soluciona: “Desde el inicio [del filme] comienza a manifestarse el carácter antisocial de Luisa, que luego se revelará como trastorno mental” (Mino Gracia, 2007: 178). Lo anterior confirma que los eventos son interpretados tal como son revelados en relación con la configuración que el espectador ha armado en cada etapa de su lectura. Cualquier representación secuencialmente percibida de eventos sucesivos moldea, necesaria e inevitablemente, las interpretaciones de los eventos que representa (Kafalenos, 1999: 53).

---

<sup>106</sup> En el prólogo a *La fatalidad urbana, el cine de Roberto Gavaldón* (2007) de Fernando Mino Gracia.

Si consideramos a *Días de otoño* como un homenaje al cine negro, y más localmente como un homenaje a una cinta considerada un clásico del melodrama negro mexicano, *La noche avanza* (1951), encontramos intertextualidad en los versos que funcionan como *leitmotiv* de la película, atribuidos falsamente a Rosario Castellanos en el mundo narrado: “Si no podemos amar viendo que *la noche avanza*, celebremos una alianza con ese sueño mentido”. El narrador fílmico sugiere la fatalidad con imágenes metafóricas que aluden a la forma en que la ciudad, con todo lo que ella implica, termina por aplastar a la protagonista con su fuerza avasalladora e indiferente (la zapatilla y el ramo de novia bajo las ruedas).

El narrador de *Días de otoño* deja marcas a lo largo del relato que sugieren un trastorno de la personalidad, al recurrir a estrategias fílmicas para dar forma a las imágenes mentales de Luisa, con el fin de hacer ver al espectador el espacio vacío donde ella ve cosas que los demás no ven (ni personajes ni espectadores). Por ello sus vecinas la espían y se burlan de ella. También el uso de los espejos y del reflejo pueden ser vistos como alusión a la realidad distorsionada: cuando Luisa se mira sólo ve lo que quiere ver (la imagen de la novia en el espejo, la mujer preñada, el reflejo de la viuda doliente en los cristales de la pastelería). En el cuento original de Traven, la protagonista pierde la razón; el desenlace juega con las sombras y el efecto de la disolvencia bien podría significar el umbral a la locura o la muerte. Por la conducta que muestra Luisa no podemos afirmar que padezca esquizofrenia, pero si puede ser un caso de mitomanía<sup>107</sup>.

### ***Días de otoño* y los recursos de la metaficción**

Los recursos de la metaficción también están presentes en *Días de otoño*. Luisa, como Scherezada, recurre a su talento como narradora para sobrevivir en un lugar donde se siente

---

<sup>107</sup> El concepto de mitomanía es acuñado al doctor Dupré (*Etude psychologique et medico-legale du mensonge et de la fabulación morbide*, 1900). A principios del siglo XX fue descrita como una entidad clínica específica, pero hoy en día esto ha cambiado. Ahora se considera un síndrome o incluso un síntoma de otras enfermedades psicológicas (especialmente trastornos de la personalidad). Suelen ser personas manipuladoras y convincentes que siempre buscan el beneficio propio con sus historias inventadas. Es fácil que sean estupendos actores, así que descubrirles no se convierte en tarea fácil. En principio el mitómano es consciente de sus mentiras, pero es posible que con el tiempo puedan creérselas y llegar al delirio (<http://gabinetedepsicologia.com/el-sindrome-mitomano-psicologos-madrid-tres-cantos>).

amenazada todo el tiempo. Al principio es víctima de burlas por parte de sus colegas al ser una tímida pueblerina. Sólo cuando revela sus intenciones de casarse se vuelve digna de admiración y apoyo, especialmente luego de tener al hijo imaginario. Esto muestra que el mundo femenino en *Días de otoño* está anclado en el esquema tradicional en cuanto al papel de la mujer dentro de la sociedad mexicana de aquella época, pues los ideales de Luisa son compartidos por las mujeres del filme.

*Días de otoño* puede considerarse un relato pedagógico de inserción, adaptación y aprendizaje para la heroína, quien pasa de una mentira a otra, haciendo valer su propia experiencia en un mundo donde la simulación y las apariencias son moneda corriente. Para Luisa la felicidad está en la posibilidad de integrarse al esquema tradicional, pero ella se encuentra en medio de un cambio de época con todo lo que esto implica.

El cronotopo del mundo narrado, la ciudad de México a principios de la década de los 60 del siglo veinte, se constituye como su verdadero enemigo que con su poder descomunal aplasta las esperanzas que dan sentido a su vida. La ciudad con sus habitantes constituyen la otredad para Luisa, que sólo le ofrece burlas (de sus compañeras), acoso (las críticas de sus vecinas y los niños que la persiguen entre risas cuando vuelve de la iglesia), el tráfico (que se le viene encima), traición (víctima de un abusador que le promete matrimonio para robarle los ahorros de su tía) o indiferencia (los autos que corren por el viaducto y aplastan su ramo de novia).

Pero Luisa se revela al desprecio de Carlos y funde su fotografía con su propia imagen en su anhelado traje blanco. Decide tener un hijo y engaña a todos con una almohadilla con relleno. Acepta con regocijo los cuidados de Albino. Se apropia del hijo imaginario, al afirmar que es idéntico a ella y no se parece en nada a Carlos. En el momento que el marido autoimpuesto le resulta incómodo no tiene empacho en “matarlo”. Entre lágrimas habla con Albino del accidente de Carlos y al salir de la cabina muestra la misma sonrisa enigmática y triunfante del final. La joven anhela tanto encajar en el esquema tradicional que lo trasgrede y evidencia su absurdo en el nuevo esquema de la modernidad. Quizá por esto se torne implausible la posibilidad de un matrimonio; luego de la experiencia traumática de la iglesia le será difícil volver a confiar en algún hombre. El proceso de maduración de la protagonista

ocurre dentro del mórbido ambiente citadino, que la lleva a actuar de la misma manera en que Carlos ha actuado con ella; recurre a la simulación.

Cuando Rita acepta que gracias a ella se casará sin amor, Luisa calla y condena a su compañera a una vida infeliz, pues su decisión se basa en una felicidad que Luisa sólo ha alcanzado a través de la ficción. De manera que Rita, siguiendo tal ejemplo, se topará con una realidad que hace de la mujer un ser sumiso y dominado, reducido al papel de madre. En el centro de las acciones de Luisa está la ambición replegada de la maternidad como solución y consagración de la vida. Tal ambición está acorde con los valores impuestos socialmente y avalados por las instituciones que representan al estado, como la iglesia y la clínica del IMSS, pero los medios por los que Luisa accede al cumplimiento de esa meta son a todas luces perversos.

La ambigüedad que caracteriza la estructura narrativa de *Días de otoño* también se manifiesta en la construcción de los personajes que llevan la doble moral al extremo del absurdo, y que se remarca en el uso de estrategias narrativas específicas para generar un final abierto. Esto nos conduce al cronotopo del autor y del espectador, ya que la focalización espectral es llevada al extremo en el desenlace del filme, donde éste debe completar la historia a partir de la información narrativa proporcionada, tanto por los personajes diegéticos como por el narrador cinematográfico. Si asumimos que la heroína sufre un proceso de degradación, en sintonía con la vocación fatalista del cine negro, tendríamos en Luisa una anti heroína que al final es derrotada por sus mentiras, sin posibilidad de redención.

La actividad de montaje del meganarrador cinematográfico postulado por Gaudreault (1995-2011) consiste en seleccionar los encuadres, el tipo de tomas y proporcionar una estructura narrativa a lo que se muestra a través del montaje. Y como indica Kafalenos, determina la configuración narrativa sobre la cual el espectador debe construir el sentido del filme. Sin embargo, en el caso de *Días de otoño*, el meganarrador contribuye a la ambigüedad de la historia que cuenta dejando abiertas las posibles interpretaciones del final, estableciendo distintos tipos de relaciones intertextuales e interdiscursivas (como mostramos en el Capítulo 3), que van desde la cita hasta el homenaje; como producto cultural, con su especificidad espacial y temporal, el filme es resultado de la influencia de discursos ajenos, provenientes

de otras culturas, en términos de género y estilo, como el *cine noir* norteamericano y la *nouvelle vague* francesa.

Intertextualidad e interdiscursividad nos abren la posibilidad de participar activamente como receptores en la construcción del significado de la película, de acuerdo con el conocimiento compartido de las reglas del género, y a nuestra enciclopedia personal. Al ser asimilados y adaptados al contexto del cine mexicano, el *cine noir* norteamericano y la *nouvelle vague* francesa generaron un filme híbrido, complejo y original.

En la línea del *cine noir*, del final de *Días de otoño* podemos inferir que la protagonista cruza un umbral que puede conducir a la fatalidad, pues afín con la propuesta estética y temática del cine negro, es una anti heroína que deberá perderse en las sombras de la muerte o la locura. Podemos interpretar un desenlace más optimista, sustentado en la frase “no acabará la esperanza”, acorde con los preceptos teóricos de la *nouvelle vague* que rompen con el papel tradicional de la mujer y, en este caso, en sintonía con los aires de cambio a inicio de los años sesenta del siglo XX en el mundo.

Pero la esperanza trasciende al personaje de Luisa, quien se diluye poco a poco hasta fundirse en el oscuro final, más apegado a la corriente negra: el filme apunta a la posibilidad de integración social de su protagonista, aunque ensombrecida por la vida que deja atrás, mezcla de realidad y ficción; quizá su vida posterior sea otra fantasía. El filme responde a las premisas de una teoría estética que ve en el espectador la entidad por la cual la obra significa y vive, dejando abierto el diálogo hacia nuevas formas de intersubjetividad, que se condensan en el reconocimiento de los géneros discursivos.

Como esperamos haber mostrado a lo largo del análisis del filme, la construcción de la ficción se evidencia en el proceso de montaje: cuando Luisa asume el papel de narradora, diseña la puesta en escena de su propia ficción y, de paso, nos muestra los recursos de cómo se cuentan los cuentos; de cómo se narra una historia.

## REFERENCIAS

- ALATORRE, Claudia Cecilia, (1986). *Análisis del drama*, col. Escenología, México, Grupo Editorial Gaceta.
- ALLEN, Robert & DOUGLAS, Gomery, (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós [1985].
- ANDREW, Dudley, (1976). *Las principales teorías cinematográficas*, Barcelona, Gustavo Gili.
- AUMONT, Jacques, (1992). *La imagen*, Barcelona, Paidós [1990].
- \_\_\_\_\_, (1996). *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Paidós [1990].
- \_\_\_\_\_ & M. Marie, (1990). *Análisis del Film*, Barcelona, Paidós, [1988].
- \_\_\_\_\_ et al. (1996). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- AYALA, Blanco, Jorge, (1985). *La aventura del cine mexicano (1931-1967)*. México, Editorial Posada.
- \_\_\_\_\_, (2002). *El cine, juego de estructuras*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- \_\_\_\_\_, (2004). *La grandeza del cine mexicano*, México, Océano.
- AVIÑA, Rafael, (2004). *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, CONACULTA/Cineteca Nacional/Océano.
- BAIZ, Quevedo Frank, (1997). *Análisis del film y de la construcción dramaturgica*, Caracas, Litterae Editores.
- BAJTIN, Mijail. M, (1989). *Teoría y estética de la novela*, tr. Helena S. Kriúkova y Vicente Cascarra, Madrid, Taurus.
- \_\_\_\_\_, (1981) *The dialogic imagination*, trs. Caryl Emerson & Michael Holoquist, University of Texas, Austin, Texas.
- BAL, Mieke (1985). *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra.
- BARTHES, Roland, (1953). *El grado cero de la escritura*, Seuil, París.
- \_\_\_\_\_, (1980). *S/Z*. México, Siglo XXI Editores (1970).
- \_\_\_\_\_, (1989). *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós [1980].
- \_\_\_\_\_, et. Alii (1982). *Introducción al análisis estructural del relato*, México, Alianza Editorial.
- BENJAMIN, Walter, (2008). *Obras libro 1/ vol 2. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid, Abada Editores, Frankfurt am Main [1989].
- BENVENISTE, Emile, (1966). *Problemas de lingüística general*, París, Gallimard.

- BOBES Naves María del Carmen, (1985). *Teoría general de la novela. Semiología de la Regenta*, Madrid, Gredos.
- BONFIL, Carlos, (2016). *Al filo del abismo: Roberto Gavaldón y el melodrama negro*, México, Secretaría de Cultura, IMCINE, UNAM.
- BOOTH, Wayne, (2002). «Is There an “Implied” Author in Every Film», *College literature*, Vol. 29, No. 2, The John Hopkins University Press, 124-131: <http://www.jstor.org/stable/2511264>.
- BORDWELL, David, (1996). *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, [1985].  
 \_\_\_\_\_, (1995). *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Madrid, Barcelona, Paidós [1989].
- BOURDIEU, Pierre, (2002) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. México, Alfaguara.
- BRUNET, Graciela, (2003). *Los recursos del cuento, la novela y el cine en la enseñanza de la ética*, México, Edere.
- BOURNEUF, R. OUELLET, R., (1975). *La novela*, Barcelona, Ariel.
- CABRERA, Julio, (1999), *Cine. 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*, Barcelona, Gedisa.
- CARMONA, Ramón, (1991). *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.
- CASSETI, Francesco, (1994), *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, [1993].  
 \_\_\_\_\_, (1989). *El espectador de cine*, Madrid, Cátedra, [1986].  
 \_\_\_\_\_ & DI CHIO, Federico, (1991), *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós [1900].  
 \_\_\_\_\_, (1997). *La música en el cine*, Barcelona, Paidós, [1985].
- CHÂTEAUVERT, Jean, (1996). *Des mots a l'image. La voix over au cinema*, Québec/París. Meridiens Klincksieck, nuit Blanche Éditeur.
- CHATMAN Seymour (1990), *Coming to terms. The Rhetoric of narrative in fiction and film*, Ithaca and London, Cornell University Press.  
 \_\_\_\_\_, (1990). *Historia y discurso*. Madrid, Taurus.  
 \_\_\_\_\_. (1980). What Novels Can Do That Films Can't (And viceversa). En Leo Braudy and Marshall Cohen (eds.). 2004. *Film Theory and Criticism*. Oxford & New York: Oxford University Press, 445-460.
- CHION, Michel, (1993), *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, [1990].
- CIUK Perla, (2000). *Diccionario de directores. 530 realizadores: biografías, testimonios y fotografías*, México, CONACULTA/ Cineteca Nacional.

- COHEN SEAT G. y FOUGEYROLLAS P. (1992). *La influencia del cine y la televisión*, tr. Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica.
- COLÓN, Perales Carlos, DEL ROSAL, Infante Fernando y LOMBARDO O. Manuel (1997). *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*, Sevilla, Ediciones Alfar.
- CONNOR, Steven, (1996), *Cultura posmoderna. Introducción a la teorías de la contemporaneidad*, Madrid, Akal, [1989].
- DE LA COLINA José, (1972). *Miradas al cine*. México, SEP.
- \_\_\_\_\_ y Pérez Turrent Tomás, (1986). *Luis Buñuel, prohibido asomarse al interior*, México, Joaquín Mortiz.
- DE LAURENTIS, Teresa, (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra, [1984].
- DEL MORAL, López Fernando, (2005). *El psicoanálisis en la edad del suspenso*, México, Campo Lacaniano.
- DIK, Bernard, (1998). *Anatomía del film*, (1998), México, Noema.
- DUCROT Oswald y TODOROV Tzvetan, (1991), *Diccionario Enciclopédico de las ciencias del Lenguaje*, México, siglo XXI editores.
- DURAND, Philippe, (1979), *El actor y la cámara*, México, CUEC.
- ECO, Umberto, (1993). *Los límites de la interpretación*, México, Lumen.
- \_\_\_\_\_, (1988). *De los espejos y otros ensayos*. Madrid, Lumen, [1985].
- FERNÁNDEZ, Díez Federico y MARTÍNEZ, Abadía José. (1984) *Manual Básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.
- FERNÁNDEZ Reyes, Álvaro A. (2007). *Crimen y suspenso en el cine mexicano 1946-1955*. México, Michoacán, Zamora, El Colegio de Michoacán.
- FIGUEROA, Gabriel, (2005), *Memorias*, México, UNAM/El equilibrista.
- FILINICH, María Isabel, (1997). *La voz y la mirada*. México, BUAP/ Plaza y Valdés Editores.
- GARCIA Canclini, Néstor, (coord.), (1994). *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*, México, CNCA/IMCINE.
- GARCIA, Landa José Angel, (2004). «Nivel narrativo, status, persona y tipología de las narraciones». *Miscelánea: A Journal of English and American Studies* 17 (1996): 91-121.
- GARCÍA, Jiménez Jesús, (1996). *Narrativa audiovisual*, México, Cátedra.
- GAUDREAUULT, André y JOST, Francois. (1995), *El relato cinematográfico*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós Comunicación.



- GAUDREAUULT André, (2011). *Cine y literatura*. Narración y mostración en el relato cinematográfico.
- GENETTE, Gérard, (1972). *Figures III*. París, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes*, París, Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1983), *Nouveau discours du récit*. París, Seuil.
- GINSBURG, Ruth & RIMMON-KENAN, Shlomith, (1999). «The lessons of ‘Weymouth’ Homodiégesis, Unreliability, Ethics and *The Remains of Day*». En David Herman (Ed.), *Narratologies* Columbus: The Ohio State University, 88-109.
- GUILLEN, Fedro Carlos (2002). *La sala oscura: sobre cine, películas y espectadores*, México, Paidós.
- GONZÁLEZ Requena, Jesús (comp.), (1995). *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos. Metodologías, ejercicios de análisis*, Madrid, Editorial Complutense.
- GOTHOT-MERSH, Claudine, (1978). *El análisis estructural de la narración*. En Renato Prada Oropeza (selección y prólogo). *Lingüística y literatura*, México, Universidad Veracruzana, 103-132 [2].
- GREIMAS, A.J. Y COURTES J. (1979). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos (2 vols.).
- GUTIÉRREZ, Estupiñán y VELASCO Marín Adriana (coord.) (2015). *Imágenes Intertextuales*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- \_\_\_\_\_, SANKEY García María del Rayo, et alii, (2015). *Once acercamientos al objeto cinematográfico*, Raquel Gutiérrez Estupiñán, (coord.) Puebla, México. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- HARVEY, David, (1998). La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural, Buenos Aires, Amorrortu [1990].
- HERMAN, David, (Ed.) (1997). *Narratologies*, Ohio University Press.
- HINOJOSA, Córdova Lucila, (2003), *El cine mexicano, de lo global a lo local*, México, Trillas.
- JIMÉNEZ de Baez Ivette (coord.), 2002. *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*, México, El Colegio de México.
- KRAUZE de Kolteniuk Rosa, (2003). *Los seres imaginarios. Ficción y verdad en literatura*, México, Universidad de la Ciudad de México.
- JHAN, Manfred, (2005). *Narratology: a Guide to the Theory of Narrative*, English Department University of Cologne, <http://www.uni-kpeln.de/~ame02/pppf.htm> [3]
- JAKOBSON, Roman, (1986). *Ensayos de lingüística general*, trad. Josep M. Pujol y Jem Cabanes, México, Planeta de Agostini/Artemisa.

- JAUSS, Hans Robert, (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*, tr. Daniel Innerarity, Barcelona, Paidós [1971].
- KAFALLENOS, Emma, (1999). *Not (yet) Knowing: Epistemological Effects of deferred and Supressed information in Narrative*, en David Herman (ed.), *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State University Press, 33-65.
- KERMODE Frank, (2000). *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona, Gedisa.
- LARA, Chavez, Hugo, (2006). *Una ciudad inventada por el cine*, México, Cineteca Nacional.
- LYOTARD, Jean-Francois, (1984). *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid. Cátedra.
- MARTÍN-Barbero, Jesús, (1987). *De los medios a las mediaciones, comunicación, cultura y hegemonía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- METZ, Christian, (1968). *Ensayos sobre la significación en el cine*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires [1972].
- MINK, Louis O. (1970). *La escritura de la historia: la forma literaria y la comprensión histórica*, ed. Robert H. Canary y Henry Kozicki, Madison, Wisconsin.
- MINO, Gracia, Fernando, (2007). *La fatalidad urbana. El cine de Roberto Gavaldón*, México, UNAM.
- MONSIVAIS, Carlos, (2000). *Aires de Familia, cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama.
- ODIN, Roger, (1984). «Film documentaire, lecture documentarizante», en *Cinema et realites*, J.-C. Lyant y R. Odin comps. Universidad de Saint Étienne, Cerec.
- ONEGA, Susana y LANDA, José Ángel, (1996). *Narratology: An introduction*, London & New York, Longman.
- PASOLINI, Pier Paolo, (2006). *Cinema. El cine como semiología de la realidad*, Tr. Miguel Bustos García, México, UNAM/CUEC.
- PÉREZ, Vázquez Reynol y PELLICER, Ana, (2006). *Pina Pellicer. Luz de tristeza (1934-1964)*, México, UNAM/ Cineteca Nacional/UANL.
- PIERCE, Charles S., (1978). *Écrits sur le signe*, Seuil, Paris.
- PIMENTEL, Luz Aurora, (1998). *El relato en perspectiva*, México, UNAM/ Siglo XXI Editores.
- PRADA OROPEZA, Renato, (1985) “Los elementos pragmáticos del nivel discursivo: el narrador y el narratario”. *Revista Semiosis*, 25. México: Universidad Veracruzana, 3-35.

- PRINCE, Gerald, (1987). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- PROPP Vladimir, (1992). *Morfología del cuento*, México, Colofón.
- RIMMON-KENNAN, Shlomith, (1978). *The Concept of Ambiguity, the Example of James*, University of Chicago Press.
- REIS, Carlos y Lopes, Ana Cristina, (1985). *Diccionario de narratología*. Salamanca, Ediciones del Colegio de España.
- RICOEUR, Paul, (1978). *Narrative time, The Philosophy of Paul Ricoeur*, ed. Reagan y Stewart, Boston.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Relato: historia y ficción*. México, dosfilos editores.
- SÁNCHEZ, Vázquez Adolfo, (2005). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, México, Facultad de Filosofía y letras, UNAM.
- SANDOVAL, Adriana, (2005). *De la literatura al cine. Versiones fílmicas de novelas mexicanas*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.
- SORIAU, Étienne, (1987). *L'universe filmique*, Flammarion, París.
- STERNBERG, Meir, (1978). *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Review by Donald G. Marshall, University California Press.
- SZURMUK, Mónica, McKEE I. Robert, *et alii* (2009), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, coordinadores Mónica Szurmuk y Robert I. McKee, Siglo XXI, Madrid.
- VICE, Sue (1997). *Introducing Bakhtin*, UK, Manchester University Press.
- VILCHES, Lorenzo, (1997). *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*, Barcelona, Buenos Aires, México Paidós, [1984].
- VOLEK, Emil, (1978). "Los conceptos de Fábula y sujet". En *Lingüística y literatura*. V.V.A.A. México, Universidad Veracruzana (Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias), 133-140.
- WHITE, Hayden, (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós.
- WILLIAMS Raymond L. (2002). *La narrativa posmoderna en México*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- ZAVALA, Lauro, (1999). *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, Toluca, UAEM.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*. Xalapa, Veracruz, México, Universidad Veracruzana.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*, México, UAM, Xochimilco.

- \_\_\_\_\_ (2006). *Manual de análisis de la narrativa, Literatura, Cinematografía, Intertextualidad*, México, Trillas.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Ironías de la ficción y metaficción en cine y literatura*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- ZÚÑIGA, Ariel, (1990). *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón. Una relectura*. México, El equilibrista.

**Anexo 1.** Ficha técnica de *Días de otoño*

Producción: CLASA Films Mundiales

Duración: 96 minutos

Sonido: Monoaural

Dirección: Roberto Gavaldón

Asistente de dirección: Ignacio Villarreal

Anotador: Miguel A. Madrigal

Producción: Felipe Subervielle; jefe de Producción: Enrique L. Morfín

Guion: Julio Alejandro, con la colaboración de Emilio Carballido, basado en el cuento  
“Frustration” de Bruno Traven

Fotografía: Gabriel Figueroa

Operador de cámara: Manuel González; iluminador: Daniel López; asistente: Pablo Ríos

Escenografía: Manuel Fontanals

Maquillaje: Armando Meyer

Peinadora: Esperanza Gómez

Edición: Gloria Schoemann; asistente: Rosa Schoemann

Foto-fijas: Ángel Corona

Títulos: Nicolás Rueda Jr.

Sonido: James L. Fields; grabación de diálogos: Jesús González Gancy; grabación de música  
y regrabación: Galdino Samperio; edición sincrónica: Abraham Cruz.

Efectos especiales de sonido: Juan Muñoz Ravelo

Música: Raúl Lavista

Estreno: 31 de octubre de 1963

Reconocimientos: Premio Diosa de Plata (1964) a fotografía, mejor actriz y mejor co-actriz

Reparto: Pina Pellicer (Luisa); Ignacio López Tarzo (Albino); Evangelina Elizondo (Rita);  
Adriana Roel (Alicia); Luis Lomelí (Carlos); Graciela Doring (empleada); Hortensia  
Santoveña (doctora); Eva Calvo (cliente); Guillermo Orea (fotógrafo); Enrique García  
Álvarez (cura); Ricardo Fuentes (Mario, mensajero de la pastelería), Joaquín Roche Jr.  
(Manuelito, hijo menor de Albino); Juan Antonio Edwards (hijo mayor de Albino); José  
Chávez Trowe (taxista).