

CONTANDO AL OTRO: EL HIPERNÚCLEO, UNA FIGURA CLAVE EN LA NARRATIVA FÍLMICA POSTCLÁSICA*

1. ¿Qué entendemos por cine postclásico?

La expresión *cine postclásico* puede parecer ambigua e inexacta tanto conceptual como temporal y geográficamente. El caso es que, de un modo tal vez intuitivo, muchos autores (TANOULI, 2009, pero también BORDWELL, 2006, THOMPSON, 1999 o LIPOVETSKY y SESROY, 2009: 67) coinciden en ver rasgos comunes en el cine internacional que autorizarían a hablar de un cine postclásico en un sentido amplio, por más que este se presente como un ámbito fragmentario frente al paradigma, mucho más sólido y asentado, del cine clásico hollywoodense y también al margen de las poéticas de la modernidad cinematográfica que contestaron, en primera instancia, a aquel modelo hegemónico. Si bien en un primer momento se subrayó como

rasgo definitorio de este cine su espectacularidad y el debilitamiento de sus estructuras narrativas, que lo aproximaba al primitivo *cine de atracciones* (MARZAL y COMPANY, 1999, PALAO y ENTRAIGÜES, 2000, y más recientemente se hace eco de ello el volumen coordinado por STRAUWEN, 2006), en la actualidad, el rasgo que más se suele señalar es precisamente el contrario: la creciente complejidad de los universos narrativos postclásicos, con expresiones como *puzzle films* (BUCKLAND, 2009) o *mind-game films* (ELSAESSER, 2009). Estos films llevan a veces a endiabladas torsiones de las tramas que, si bien tensan al máximo las estructuras heredadas del cine clásico, siguen sustentándose en ellas sin quebrarlas, pues son su único puente comunicativo con el espectador (BORDWELL, 2006, THOMPSON, 1999).

Por nuestra parte, llevamos unos años (PALAO, 2007 y 2008) explorando esta complejidad del cine postclásico bajo la premisa de que los principales cambios producidos en el discurso cinematográfico global en los últimos quince años tienen en su origen el contacto del cine con los medios digitales interactivos (vid. PAGE y BRONWEN, 2011): como asimilación, acercamiento o reacción. En la última entrega de esta línea de investigación (PALAO, 2012) hemos intentado establecer, con una sistematiza-

ción aún muy precaria, una batería de los nuevos recursos del cine postclásico, tanto en lo atinente a la puesta en escena como a la estructura narrativa. Este texto que el lector tiene en sus manos está dedicado a la exploración más detenida de uno de ellos, que hemos denominado *hipernúcleo*.

2. Elementos de narratología postclásica

A nadie se le puede ocultar que nuestro concepto de hipernúcleo está forjado sobre la división canónica que formuló Roland Barthes (1972) entre las dos categorías fundamentales en las que se dividen las acciones de cualquier relato: los *núcleos* y las *catálisis*. Los núcleos son las acciones que ensamblan la columna vertebral del relato; se caracterizan por que abren y cierran expectativas y por lo tanto constituyen nódulos irreversibles en la trama. Las catálisis son acciones subsidiarias y periféricas que no varían definitivamente el curso del relato ni lo anclan en trayectorias irreversibles. Pueden servir para analizar un ambiente, caracterizar un personaje, etc. Ahora bien, esta economía diferencial y jerárquica entra en crisis con las nuevas narrativas complejas postclásicas.

Muchas son las variaciones respecto al estándar clásico que introduce el cine transnacional contemporáneo

(como recoge Elsaesser [2009: 18-19]) en dirección a la complejización de la trama, pero creemos que podemos designar como centro generador de todas ellas estas dos: la aparición de *tramas paralelas* que se entrecruzan sin nin-

El auténtico trayecto narrativo de los *films dislocados* (*puzzle films*) es la transferencia de saber desde el meganarrador hasta el espectador, aunque este proceso pueda tener muy diversos grados de apoyo en la diégesis

guna vinculación metonímica —es decir, causalmente justificada— por el relato (lo que Azcona Montoliu [2009: 112] denomina *multi-protagonist films*) y la *alteración del orden temporal* del argumento narrativo en su escansión en la trama. Es decir, que la motivación causal que proporcionan tanto la integración diegética como la secuencialidad y progresividad temporales se van difuminando y la línea jerárquica —evidente en los relatos lineales— que discrimina núcleos de catálisis va adelgazando. A ello se suma la falta de fiabilidad de los narradores, tanto intradiegéticos como heterodiegéticos (vid. GÓMEZ TARÍN, 2011), también conculcada por la deflación de la causalidad como fundamento de la verosimilitud narrativa: pensemos en los múltiples casos en los que el cine postclásico nos propone protagonistas amnésicos, de *Memento* (Christopher Nolan, 2000) a la trilogía de *Bourne* (*El Caso Bourne* [The Bourne Identity, Doug Liman, 2002], *El mito de Bourne* [The Bourne Supremacy, Paul Greengrass, 2004], *El Ultimátum de Bourne* [The Bourne Ultimatum, Paul Greengrass, 2007]), por citar solo los filmes más conocidos y comerciales. De ahí que veamos necesaria metodológicamente la figura narrativa del hipernúcleo, que es *nuclear*, precisamente, porque vincula varias tramas narrativas. Y también que haya

que realizar en el film postclásico una apelación al «meganarrador» (GAUDREAU y JOST, 1995) o «autor implícito» (KINDT y MÜLLER, 2006) como garante del relato, precisamente porque todos los demás amarres de la confianza narrativa en la diégesis quedan en una posición de veracidad suspendida, en una especie de *epoché* narrativa.

Es decir, ante la inconsistencia del enunciado autónomo (el M.R.I. nos acostumbró a contemplar las historias cinematográficas como si

se contaran solas), la apelación a una figura que garantice no ya el sentido —como se apelaría al sujeto poético en un texto lírico—, sino la consistencia diegética del mundo representado, se convierte en la reacción lógica del espectador. Un buen ejemplo de esta causalística es el tratamiento del *flashback* en ambos modelos. Si bien el *Modelo de Narración Clásico* (término que preferimos al de M.R.I. en este contexto, por referirse más específicamente al discurso cinematográfico) —y más concretamente el llamado cine negro, que es el que más lo utilizó— siempre incardinaba el *flashback* en el enunciado a través de su focalización por medio de un personaje —como su recuerdo, ensoñación, etc.— para conferirle su estatuto diegético y enunciativo y, con ello, habilitaba marcas para aislar el sintagma rememorativo de un tiempo ceró de la ficción, el *flashback* postclásico tiende a ser no marcado, no vinculado con una focalización interna, y por tanto nos lleva directamente a buscar una motivación extradiegética, extraña a la lógica causal del relato y sus actantes, esto es, atribuible al *gesto semántico* del texto. El salto temporal no diegetizado implica la proyección arbitraria (la intencionalidad semántica) de la trama sobre el argumento, con lo cual atribuimos su responsabilidad al meganarrador o autor implícito del film. En defi-

nitiva, el caso es que no sabemos cuál es el tiempo cero de la diégesis porque los saltos temporales no dependen de la focalización de un personaje.

De tal modo, el auténtico trayecto narrativo de los *films dislocados* (*puzzle films*) es la transferencia de saber desde el meganarrador hasta el espectador, aunque este proceso pueda tener muy diversos grados de apoyo en la diégesis. De manera general, podemos definir dos grandes opciones. Una, en principio más clásica —y decimos en principio, porque el resultado puede alejarse mucho del estándar clásico—, que implica una identificación en la diégesis a través de un narrador intradiegético o de la focalización narrativa a través del protagonista. Ahora bien, esta identificación suele implicar en el film postclásico que la transformación de la trama lleve aparejada la modificación del argumento y, como sucede también en los films de amnesia, que la relación entre el narrador intradiegético y el espectador sea habitualmente más cognitiva —referida a los automatismos mentales preconscientes e instintivos— que intelectual —en el sentido de lo asumido crítica y reflexivamente, esto es, a conciencia—. Esta inconsistencia ontológica del argumento (del universo de la diégesis) es normalmente la que exige esta presencia vicaria, este «contraplano reactivo» (PALAO, 2012), para evitar que haya un desmoronamiento absoluto de los principios del M.R.I. en estos filmes. Pensemos en films como *Premonition* (Mennan Yapo, 2007), *Atrapado en el tiempo* (Grounhog Day, Harold Ramis, 1993) o *Source Code* (Ben Ripley, 2011) y, como veremos, las películas de David Lynch, y hasta los films en los que la amnesia del protagonista es un recurso clave (*Bourne*). Además, tenemos otra opción estilísticamente más *postclásica* —aparte de todas las hibridaciones y grados intermedios entre ellas— que implica una relación directa entre el meganarrador y el espectador: los films de Alejandro González Iñárritu (con Guillermo Arriaga) pero también films como *Memoria*, *Irreversible* (Gaspar Noé, 2002),

Pulp Fiction (Quentin Tarantino, 1994), o *La red social* (*The Social Network*, David Fincher, 2010), entrarían en la categoría. Las acrobacias en la *dispositio* son mayores, pero, a cambio, la solidez clásica del argumento es irrefutable. En otras palabras, la película puede ser reordenada cronológicamente, pero a su vez se produce un desvío desde la economía narrativa a la economía del sentido, que demanda un acto hermenéutico más allá de la pura inferencia metonímico-narrativa.

En fin, solo unos apuntes más sobre recursos propios de la batería postclásica imprescindibles en el indagación del hipernúcleo. Hemos propuesto (PALAO, 2012) el término *pronúcleo* para nombrar una figura narrativa muy generalizada en el *thriller* postclásico como es esa secuencia desencadenada que da inicio al relato —en muchas ocasiones, aunque no exclusivamente, suele representar una escena traumática—, típica de los films basados en el argumento de la amnesia del protagonista, tan abundantes en los últimos años. También hemos llamado *ontología del raccord* a la trascendencia del punto de vista material (acotado por la geometría y la economía del *raccord*) hacia la dotación de sentido en la megageometría del texto, es decir, que se implica la posibilidad de *raccordamiento* de los espacios más allá de las secuencia, connotando la absoluta sumisión del espacio físico (hipotéticamente proflmico) al dispositivo audiovisual a través de su concepción euclidiana. Y, por último, entendemos por *sintagma alternado multimedia* aquella secuencia en la que se integran *raccordadas* imágenes provenientes de diversas interfaces reencuadradas en la pantalla fílmica.

3. El hipernúcleo

Proponemos el término *hipernúcleo* para denominar el punto espacio-temporal en el que coinciden todas las líneas argumentales de un film hipernarrativo (lineal o no). Es un *núcleo* porque es nuclear a varias tramas. Es *hiper* porque es vincular: relaciona estas tramas y tiene por tanto un efecto

semántico y metanarrativo, un efecto de discurso. El hipernúcleo es un punto de catástrofe o de torsión en la trama que vincula discursivamente varios hilos argumentales homodiegéticos, pertenecientes al mismo mundo de ficción (los films de González Iñárritu), o heterodiegéticos, pertenecientes a niveles narrativos u ontológicos distintos (los films de David Lynch u *Origen* [Inception, Christopher Nolan, 2010]). Es un enclave de condensación y coincidencia de todas las tramas de un film. Pero para que podamos hablar propiamente de función hipernuclear lo fundamental es que estas tramas estén en relación paratáctica, no hipotáctica: no se trata de varias subtramas de una trama principal que coinciden en un punto, sino de tramas al mismo nivel, simplemente yuxtapuestas más que verdaderamente coordinadas. De este modo, el hipernúcleo es tanto una unidad temporal (narrativa) como espacial (de puesta en escena) pues establece un *hiperraccord* en una unidad meganarrativa entre mundos y tramas distintas y heterogéneas (por ello, en cuanto unidad narrativa, está relacionado directamente con el *raccord* ontológico como figura de la puesta en escena).

Por lo que respecta a su articulación fílmica, el hipernúcleo puede presentarse con marcas que lo hagan reconocible, o bien de forma inadvertida. De hecho, el hipernúcleo narrativo puede (y suele) consistir en un accidente. Es decir, que el centro de gravedad del relato en los films hipernucleares no lineales no está premotivado diegéticamente, a diferencia de la perfecta motivación diegética de cualquier acción nuclear en el film estándar. Ello conlleva que su tratamiento fílmico sea muy peculiar y muy relevante, sobre todo cuando es presentado (rodado) diversas veces. En esos casos, tanto la trascendencia del punto de vista material (acotado por la geometría y la economía del *raccord*) en dirección a la dotación de sentido en la megageometría del texto, como el cambio de punto de vista, suponen una variación en la economía de la información que, además, confiere consis-

cia textual a estos filmes. Los ejemplos más logrados son los filmes de Alejandro González Iñárritu con Guillermo Arriaga, al que podemos sumar la secuencia del asesinato de Melquiades en *Los tres entierros de Melquiades Estrada* (Tommy Lee Jones, 2005). Podríamos decir que, a través de la figura del *raccord* ontológico pasamos del punto de vista empírico material (*la prótesis simbólica*, [BETTETTINI, 1984]) al meganarrativo (*prótesis epistémica*).

Podemos llamar, pues, *espacio o secuencia hipernarrativa* al ámbito filmico en el que entran en contacto dos o más tramas heterogéneas entre sí. Este encuentro puede ser total o parcial. Por esta razón, proponemos llamar *subhipernúcleo* a la secuencia que reúne dos o más líneas narrativas, del total de las que componen un film hipernarrativo. Es una categoría narrativa temporal y espacial (topológica) porque tiene su plasmación tanto en la plástica del plano (espacio profilmico, grano, iluminación, etc.) como en la del montaje. El subhipernúcleo puede ser monodiegético, si las dos líneas narrativas pertenecen al mismo universo de ficción. Es el caso de una trama que comprende dos (o más) subtramas narradas en paralelo. Ejemplos: los filmes de González Iñárritu, los *Tres colores: Azul, Blanco, Rojo* de Krzysztof Kieslowski (Trois couleurs: Bleu, Blanc, Rouge, 1993-1995), o *Pulp Fiction*. En general, muchas secuencias de persecución postclásicas pueden no ser simplemente núcleos sino hipernúcleos o subhipernúcleos. La casuística es variada. Y el hipernúcleo puede ser también polidie-

gético: los mundos diegéticos de los que proceden ambas líneas son heterogéneos entre sí. Podemos hablar, por tanto, de un espacio (secuencia) interdiegético o hipernarrativo. Ejemplos de ello podrían ser las películas de David Lynch *Carretera Perdida* (Lost Highway, 1997), *Mulholland Drive* (2001), e *Inland Empire* (2006). Que estas tramas provenientes de universos paralelos no son una simple anécdota en las narrativas audiovisuales actuales puede constatarse en los estudios de Esteve Riambau (2011) y Marie Lou Ryan (2006). O, simplemente siguiendo series televisivas como *Fringe* (J.J. Abrams, Alex Kurtzman, Roberto Orci, Fox: 2008-) o *Perdidos* (Lost, J.J. Abrams, Jeffrey Lieber, Damon Lindelof, ABC: 2004-2010)

Un par de precisiones para acabar de perfilar el concepto. Debemos distinguir el hipernúcleo del pronúcleo, esa escena desencadenada que da comienzo a muchos filmes postclásicos hasta convertirse en un auténtico estilema. Suelen tratarse de núcleos presentados fragmentariamente: *Los amantes del círculo polar* (Julio Médem, 1998), *Crash* (Paul Haggis, 2004), *Olvidate de mí* (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, Michel Gondry, 2004) para convocar al espectador a su contextualización como estrategia de desciframiento. Tampoco deben confundirse con hipernúcleos los espacios genéricos en las series de televisión (comisarías, casas familiares, laboratorios forenses, etc.). Sobre todo, porque no suele tratarse de núcleos sino de catalisis, aunque reúnan todas las subtra-

mas. Por ejemplo los varios casos de que consta un capítulo *CSI* (Anthony E. Zuiker, CBS: 2000-) pueden coincidir en la comisaría y el laboratorio, pero no entran en relación nuclear entre sí.

Probablemente, fue el éxito de *Crash* lo que acabó por generalizar las narrativas no lineales en el cine postclásico, pero en definitiva el síntoma más claro de naturalización del hipernúcleo y la narrativa audiovisual postclásica es que sobre esta figura se erigen series de televisión punteras de los últimos tiempos como *Perdidos* o *Flashforward* (Brannon Braga, David S. Goyer, ABC: 2009-2010) donde la isla o el incidente mundial que origina la trama, respectivamente, son espacio-tiempos hipernucleares de pleno derecho.

4. Los ejemplos

No podemos aspirar en esta fase de nuestra investigación a que las figuras de Alejandro González Iñárritu y David Lynch sean otra cosa que simples ejemplos, aunque son dos muestras muy representativas de las narrativas no lineales postclásicas: Iñárritu opta por una versión narrativa monodiegética en sus films, y Lynch por el relato polidiegético, con la colisión de universos heterogéneos. Tampoco disponemos aquí de espacio para un análisis de sus filmes con todas sus consecuencias, es decir, sumando a la exploración funcional de las unidades narrativas la indagación sobre los efectos de sentido. Contrariamente a lo que ha sido nuestro proceder habitual durante años, aquí hemos optado por un enfoque (casi) exclusivamente formalista.



4.1 Alejandro González Iñárritu

Cuando hablamos de *hipernúcleo monodiegético* no nos referimos a que las líneas narrativas que convoca pertenecan a la misma historia, sino al mismo universo ontológico y narrativo. En los tres films que vamos a examinar de Iñárritu (los tres que firmó con Guillermo Arriaga), el hipernúcleo es azaroso, no está motivado por las acciones de los personajes (esto ya es una traición al Modelo Clásico *stricto sensu*, vid. Bordwell et alii [1997]). Pero además, en los tres films nos encontramos con una presencia vinculante que es un objeto narrativo irreductible a la significación, lo que en otro lugar hemos llamado la «poética del macguffin» (PALAO, 2011): los perros, un corazón trasplantado y un rifle relacionan respectivamente, sin ningún tipo de causalidad interna, las tramas de los tres filmes.

Lo único que tienen en común las tres tramas de *Amores Perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000) es precisamente el azar del hipernúcleo, un accidente de tráfico en el que los tres protagonistas se hallan presentes, si bien una vez compartido el *macguffin* de los perros, las lecturas metafóricas unificadoras en el plano de la ética, la existencia o el género han proliferado entre la crítica. El hipernúcleo se presenta una primera vez como pronúcleo, es decir,

como una escena desencadenada que clama por ser contextualizada, dotada de sentido. Este efecto se extiende a la mayoría de los bloques secuenciales posteriores porque las historias no cesan de alternarse sin que sepamos si tienen algún horizonte común. El hipernúcleo, pues, nos es presentado tres veces a lo largo del film, cada vez desde el punto de vista del protagonista de cada una de las tres tramas, que están nom-

catalizador narrativo de las otras dos hasta su desenlace en el *hipernúcleo* final. El primer *hipernúcleo*, el atropello del marido de Cristina (Naomi Watts) por Jack Jordan (Benicio del Toro) no solo es absolutamente fortuito, sino que además se nos presenta en fuera de campo. El film comienza, cómo no, con un pronúcleo: un plano de Paul (Sean Penn) y Cristina en la cama que se va a repetir varias veces hasta que quede contextualizado como el precedente del intento de venganza de Paul, que constituirá el segundo hipernúcleo del filme. Tras esta presentación, el principio de la película está constituido por fragmentos muy cortos y completamente descontextualizados que tienen una consistencia puramente catalítica

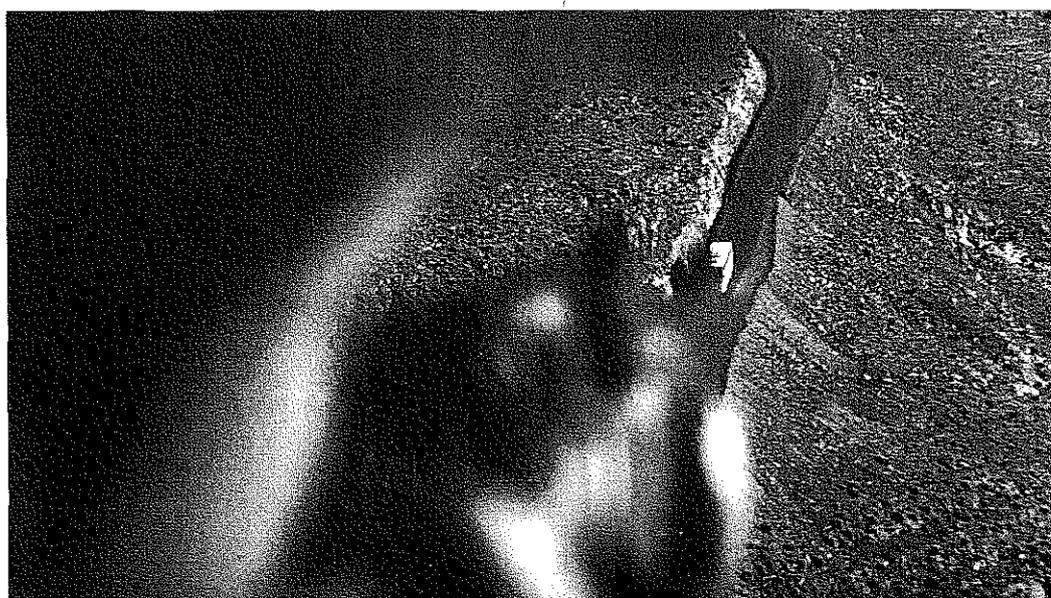
En los tres films nos encontramos con una presencia vinculante que es un objeto narrativo irreductible a la significación, lo que en otro lugar hemos llamado la «poética del macguffin»

bradas por el nombre de una pareja. Las presentaciones suponen tres rodajes o montajes distintos, pero el propio film se encarga de dejarnos claro que están perfectamente *raccordadas* entre sí, ofreciendo un semblante de compacidad diegética (lo que hemos llamado *raccord ontológico*) al mostrarnos partes de los otros montajes en cada una de ellas.

En *21 gramos* (21 Grams, Alejandro González Iñárritu, 2003) de nuevo son tres las tramas presentadas, pero en este caso no solo coinciden, sino que además convergen: cada trama es el

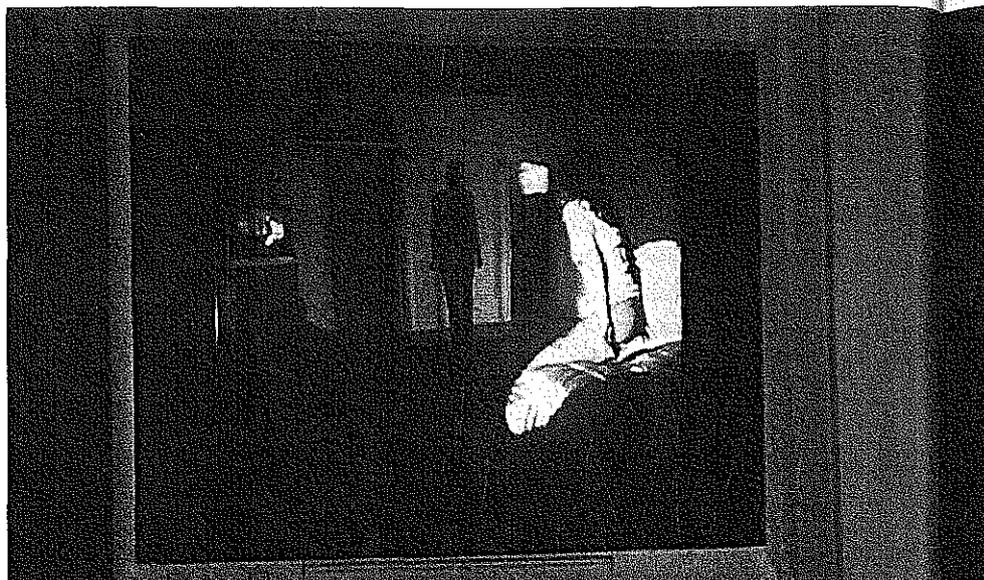
y que constituyen un *collage* para ir presentándonos a los personajes. Las piezas no se concatenan según un criterio causal narrativo, sino por una causalidad semántico-discursiva: un tema suscitado en una, llama a la que se va a exponer a continuación. Esto va cambiando a medida que el relato se acelera y cobra relevancia respecto al mensaje, al acercarse la secuencia final, en la que las tres tramas se reúnen en el fallido intento de venganza de Paul sobre Jack. Justo antes de esta secuencia final hemos visto contextualizados algunos pasajes que han aparecido a lo largo

21 gramos (21 Grams, 2003), *Amores perros* (2000) y *Babel* (2006) de Alejandro González Iñárritu



de la película (Cristina esnifando, ambos en la terraza del motel...) que ahora sabemos que pertenecen a este clímax hipernuclear final.

Babel (Alejandro González Iñárritu, 2006) nos presenta cuatro tramas. Tres de ellas, la mexicano-estadounidense, la estadounidense-marroquí y la propiamente marroquí, están unidas por el parentesco y por la acción. Pero de la relación de todas estas tramas con la japonesa nada sabremos hasta el final del film. Toda la primera secuencia, la de los marroquíes, comienza con la adquisición del rifle, auténtico objeto *macguffin*, y acaba con el verdadero hipernúcleo del film, que seremos incapaces de identificar hasta que podamos hacerlo, en *après coup*, al final de la película: el disparo al autobús, en el cual están representadas todas las tramas. Tras ello, se conecta, por corte directo, con San Diego. Richard Jones, el marido de la turista herida llama a su casa: vemos en campo a su familia y a la empleada que cuida de los niños. Jones, en Marruecos, es el contraplano de esta escena que será la que cierre el film. De tal modo, el desorden temporal entre las tres escenas es patente, aunque dentro de cada trama la progresión es lineal (a diferencia de *21 gramos*). Pero, en realidad, este corte no tiene solo una función narrativa, sino también simbólica porque pretende mostrarnos el contraste entre la vida infantil marroquí y la estadounidense. El momento de conexión, que es anterior a toda la peripecia de mexicana, es justo el final de la estadounidense-marroquí, como veremos en la penúltima secuencia de la película. Es decir, es una secuencia (sub)hipernuclear que se presenta dos veces en dialéctica campo-contracampo. Como ya hemos visto, pese al desorden temporal en la alternancia de las tres tramas, cada trama sigue linealmente su orden temporal. Y, aún más, en el lapso que va desde el cese en la puesta en escena de un hilo narrativo, no transcurre el tiempo, se lo retoma justo en el mismo momento en que se dejó. Se consigue así un efecto de corte en la trama, de absoluto autismo de unas con otras,



Inland Empire (David Lynch, 2006)

puesto que no se influyen ni interfieren. Efecto que queda totalmente volatilizado e invertido cuando sabemos el vínculo de la trama japonesa con el rifle: globalidad, efecto mariposa.

4.2 David Lynch

El caso de David Lynch es distinto, porque en su cine siempre anida, más o menos patente, un componente siniestro (vid. FERRER, 2010) que produce una fisura en la compacidad del universo diegético. En *Carretera perdida* ya encontramos este efecto de punto de catástrofe en la Banda de Möebius, cuando a mitad del film y sin previo aviso cambia el cuerpo actoral del protagonista y su propia identidad. Pero es en los dos films siguientes donde el procedimiento se incardina en una crítica subversiva al modelo hollywoodense, que parte de la propia forma fílmica. *Mulholland Drive* es un falso *thriller* (PALAO, 2008) que comienza por contarnos la historia de una aspirante a estrella. El film se da la vuelta cuando a través de un giro hipernuclear de pleno derecho descubrimos que toda la primera parte de la trama no es más que una ensoñación de Diane Shelby, una pobre actriz fracasada y abandonada por su amante. Esta es representada en la primera parte como una amnésica cuya vida corre peligro y es salvada por ella. Ahora bien, toda esta segunda

parte se constituye en una reflexión metadiscursiva de hondo calado sobre lo que hemos denominado *ontología del raccord*. En la primera, hemos visto apuntes siniestros que convocaban esa otra escena de la que la ficción procede: la cafetería Winkie's, en cuyas inmediaciones habita un misterioso y siniestro *homeless*; la casa de Diane Shelby, donde las protagonistas encuentran su cadáver; la aparición de ciertos espacios fantasmales, dominados por la figura de Mr. Roque, un teléfono y un cenicero sucio; así también, toda la trama protagonizada en sintagma paralelo por el director de cine Adam Kesher... Hasta culminar con la magistral secuencia del Teatro Silencio, verdadero espacio hipernuclear que acaba significando la reversión en una trama completamente distinta. Sí, pero en la que reaparecen muchísimos elementos (personajes, lugares, objetos...) que hemos visto falsamente *raccordados*, con una sintaxis completamente alterada, en la primera parte del film. Hasta las secuencias finales donde la tematización del *raccord* como impostura de la ficción domina completamente la textura fílmica: objetos y cuerpos que se transforman, o aparecen y desaparecen de un plano a otro y que dan cuenta del fallo de *raccord* como emergencia de lo real. Es la versión siniestra del hipertexto que muestra el relato habitado por el deseo.



Mulholland Drive (David Lynch, 2001)

Inland Empire da otra vuelta de tuerca al procedimiento. La diégesis se escande en una especie de relación de inclusión excéntrica entre tres tramas (vid. ÁLVAREZ, 2008): una realidad cero, constituida por una trama típicamente hollywoodense alrededor del rodaje de una película, la trama ficticia de esa propia película, y un antiguo film polaco de la que esta resulta ser un *remake*. Más allá de la búsqueda de un hipernúcleo canónico (la mejor candidata tal vez sea la última secuencia, en la que Nikki (la actriz) abandona el plató de rodaje, —es decir, aún en la piel de Susan (su personaje)— en busca de la chica perdida, protagonista de la trama polaca. Lo que llama la atención es la proliferación de instantes y espacios polidigéticos que le otorgan al film su semblante especialmente oscuro y siniestro. Desde la primera aparición de la vecina de Nikki en su casa, pronosticando una serie de hechos incomprensibles tanto para ella como para el espectador, a la aparición de Susan durante la lectura del guion entre director y actores, rodada y montada en dos secuencias ontológicamente *raccordadas*, cada una desde el punto de vista de uno de los universos en colisión/comunicación. Y, sobre todo, la oscurísima escena en la que los dos protagonistas están haciendo el amor y Laura Dern se encuentra en la posición esquizoide de

estar encarnando a sus dos personajes a la vez. Y hemos dicho bien: Laura Dern; porque en la deriva lyncheana, el auténtico protagonista de sus films acaba siendo el propio cuerpo actoral, y en los dos últimos el cuerpo femenino de sus protagonistas, escindido, desgarrado, entre dos ficciones. En efecto, el contraplano de Dern, su rostro perplejo y torturado, es el auténtico protagonista de *Inland Empire* a la par que el modulador de la ficción, su anclaje en el M.R.I. y el representante diegético del propio espectador (vid. PALAO, 2012 y BROOKS, 2011).

5. Para no concluir: programa de investigación

Tal vez podamos ver como los dos grandes precedentes del film hipernarrativo en los años noventa *Short Cuts* (*Vidas cruzadas*) (Short Cuts, Robert Altman, 1993) y *Tres colores: Azul, Blanco, Rojo* de Krzysztof Kieslowski. En ambos casos, el hipernúcleo es un accidente externo a la lógica de la trama: el avión fumigador y el terremoto, comienzo y final del film de Altman; o el accidente del ferry en *Tres colores: Rojo* (*Trois couleurs: Rouge*, 1995), que culmina la trilogía. Y ese es un rasgo que va a perdurar en esta modalidad discursiva. Al no estar motivado diegéticamente, el espectador lo interpreta metalépticamente (GENETTE, 2006), es decir, como

la intervención de un *deus ex machina*. Y esta pregunta al meganarrador nos acerca a la cuestión fundamental para un abordaje hermenéutico que no sea puramente decodificante, es decir, que no conlleve una mera proyección de campos semánticos externos (BORDWELL, 1995) al significado del film sin llegar a constituir una auténtica hermenéutica de la forma fílmica: ¿cuál es el *modus significandi* específico de estos films postclásicos? ¿Significan, al interpelar al autor implícito, por aproximación al modo poético, de un modo esencialmente metafórico o hay algo ineludible, irreductiblemente, narrativo en esta aproximación del saber del espectador al saber del meganarrador, que hemos reputado como el auténtico trayecto narrativo de estos films?

Ahora bien, si hablamos de un hipertexto audiovisual, evidentemente, no estamos implicando al objeto film. El film, como objeto semiótico, por definición, no es hipertextual sino esencialmente secuencial (vid. GARCÍA CATALÁN, 2012). Por ello, la respuesta a estas cuestiones pasa por un detenido análisis microtextual de las transiciones secuenciales, de sus rimas y correspondencias, para determinar cuánto de su textura y de su andamiaje sigue anclado en los procedimientos del cine clásico y en su modo de hacer virar la transmisión narrativa hacia su vocación simbólica para convertir a la pantalla cinematográfica en la auténtica *interfaz del sentido*. ■

Notas

* El presente trabajo ha sido realizado con la ayuda del Proyecto de Investigación Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales contemporáneos, financiado por la convocatoria del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación, para el periodo 2008-2011, con código CSO2008-0606/SOCI, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici.

** Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. (Nota de la edición.)

Bibliografía

- ÁLVAREZ, Cristina (2008). *Paisajes para el nuevo milenio: Michael Mann - David Lynch - Brian De Palma*. Colección Encuadres, 2. Santander: Shangrila. Recuperado de: <<http://shangrilaedicionesblog.blogspot.com.es/2011/01/paisajes-para-el-nuevo-milenio-michael.html>>
- AZCONA MONTOLIÚ, M^a del Mar (2009). A Time to Love and a Time to Die: Desire and Narrative Structure in *21 Grams*. *Atlantis: Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, 31(2), 111-123.
- BARTHES, Roland (1972). *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- BETTETINI, Gianfranco (1984). *La conversación audiovisual: Problemas de la enunciación fílmica y televisiva*. Madrid: Cátedra.
- BORDWELL, David (1995). *El Significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- (2006). *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- BORDWELL, David et alii (1997). *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- BROOKS, Jodi (2011). Cinema, Disappearance, and Scale in David Lynch's *Inland Empire*. *Screening the Past*, 31. Recuperado de: <<http://www.screeningthepast.com/2011/07/cinema-disappearance-and-scale-in-david-lynch%E2%80%99s-inland-empire-2/>>.
- BUCKLAND, Warren (ed.) (2009). *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Oxford: John Willey & sons.
- ELSAESSER, Thomas (2009). The Mind-Game Film. En W. Buckland (ed.) (p. 13-41).
- FERRER, Marcos (2010). Lo siniestro en *Mulholland Drive*. *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, 11, 99-105.
- GARCÍA CATALÁN, Shaila. Lo hipertextual como correlato de lo mental ¿Es posible escapar a la secuencia? En: *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación AE-IC 2012*. Recuperado de: <http://www.aeic2012tarragona.org/comunicacions_cd/ok/396.pdf>
- GAUDREAU, André y JOST, François (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- GENETTE, Gérard (2006). *Metalepsis*. Barcelona: Reverso.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2011). *Elementos de Narrativa Audiovisual: Expresión y Narración*. Santander: Shangrila.
- KINDT, Tom y MÜLLER, Hans-Harald (2006). *The implied author: Concept and Controversy*. Berlín/New York: Walter de Gruyter.
- LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean (2009). *La pantalla global: Cultura intermediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- MARZAL FELICI, Javier y COMPANY, Juan Miguel (1999). *La Mirada Cautiva: Formas de ver en el Cine Contemporáneo*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- PAGE, Ruth y BRONWEN, Thomas (2011). *New narratives: Stories and Storytelling in the Digital Age*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- PALAO ERRANDO, José Antonio y ENTRAIGÜES, Jimmy (2000). La industrialización del *punctum*: Efectos especiales y economía espectacular en el cine de James Cameron. *Archivos de la Filmoteca*, 34, 98-120.
- PALAO ERRANDO, José Antonio (2007). La relación entre la trama y el argumento: reflexiones en torno al thriller contemporáneo. En J. MARZAL FELICI y F. J. GÓMEZ TARÍN (eds.), *Metodologías de análisis del film* (pp. 177-193). Madrid: Edipo.
- (2008). Corredores sin ventanas, acrobacias sin red: linealidad narrativa e imaginario hipertextual en el cine contemporáneo. En V. TORTOSA (ed.), *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual* (pp. 289-312). Alicante: Universidad de Alicante.
- 2011. Poética del macguffin, narrativa del gadget: una economía apolítica de los objetos. En *Actas del IV Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico. Nuevas Tendencias e Hibridaciones de los Discursos Audiovisuales en la Cultura Digital contemporánea* (pp. 882-895). Recuperado de: <<http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/29089>>.
- (2012). Hiperencuadre/Hiperrelato: Apuntes para una narratología del film postclásico. *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 10, 94-114. Recuperado de: <[http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa1/008.Hiperencuadre-Hiperrelato_](http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa1/008.Hiperencuadre-Hiperrelato_Apuntes_para_una_narratologia_del_film_postclasico.pdf)
- Apuntes_para_una_narratologia_del_film_postclasico.pdf>.
- RIAMBAU, Esteve (2011). *Hollywood en la era digital: De Jurassic Park a Avatar*. Madrid: Cátedra.
- RYAN, Marie-Laure (2006). From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative. *Poetics Today*, 27(4), 633-674.
- STRAUVEN, Wanda (2006). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- THANOULI, Eleftheria (2008). Narration in World cinema: Mapping the flows of formal exchange in the era of globalization. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 6(1), 5-15.
- (2009). *Post-classical Cinema: An International Poetics of Film Narration*. Londres: Wallflower.
- THOMPSON, Kristin (1999). *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge, MA : Harvard University Press.

José Antonio Palao Errando (Valencia, 1962) es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València. Ejerce como profesor en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I de Castellón. Ha publicado, entre otros, el libro *La profecía de la Imagen-Mundo: para una genealogía del Paradigma Informativo* (IVAC, Valencia, 2004) y múltiples textos en revistas y libros colectivos sobre cine, televisión e imagen. Es miembro de la AEHC y de la AE-IC.