

**LA REPRESENTACIÓN AUDITIVA DE LA SUBJETIVIDAD. LA  
FOCALIZACIÓN PERCEPTIVA EN *WONDERSTRUCK* (TODD HAYNES, 2017)**

**Diana Ramahí-García<sup>1</sup> & Oswaldo García-Crespo<sup>2</sup>**

**Resumen:** Si las cuestiones asociadas a la construcción del punto de vista han ocupado tradicionalmente una posición central en los estudios sobre estructuras narrativas en literatura, los tres ámbitos en los que, en los textos audiovisuales, se construye el punto de vista, han motivado que la focalización se haya convertido también en un asunto de especial relevancia para la narratología audiovisual. La presente contribución se orienta al estudio de las estrategias filmicas relacionadas con el punto de vista auditivo, aquel que plantea a priori mayores dificultades y parece haber recibido una menor atención académica, en la singular propuesta que al respecto constituye *Wonderstruck* (Todd Haynes, 2017), filme que se asienta narrativamente en el viaje físico y emocional de dos niños sin capacidad auditiva. Sostenemos así, y es objeto de este estudio verificarlo, que el relato modaliza lo narrado por la vía de su subjetivización a través de la escucha; y que en dicha modalización se recurre a mecanismos textuales de producción de significado propios del medio cinematográfico.

**Palabras clave:** Narratología; Focalización; Audiovisual.

**Contacto:** dianaramahi@gmail.com

## **1. Presentación**

Las cuestiones asociadas al punto de vista que adopta un relato han ocupado tradicionalmente una posición central en los estudios sobre estructuras narrativas en literatura. En el caso del medio audiovisual, la doble dimensión expresiva – visual y sonora – del texto, el consiguiente desdoblamiento de la modalización de lo narrado – a través del saber, la mirada y la escucha – y la habitual disociación de dichos planos, han motivado, del mismo modo, que la focalización se haya convertido en un asunto de especial relevancia para la narratología audiovisual.

La presente contribución se orienta al estudio de las estrategias filmicas relacionadas con el punto de vista auditivo, aquel que plantea a priori mayores dificultades y parece haber recibido una menor atención académica. Para ello se centra

---

<sup>1</sup> Doctora en Comunicación Audiovisual y Profesora del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Vigo.

<sup>2</sup> Doctor en Comunicación Audiovisual y Profesor del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Vigo.

Ramahí-García, Diana & García-Crespo, Oswaldo. 2020. “La representación auditiva de la subjetividad. La focalización perceptiva en *Wonderstruck* (Todd Haynes, 2017)”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarrea Álvarez, 188-195. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

en el estudio de una propuesta a priori representativa a este respecto: *Wonderstruck* (Todd Haynes, 2017), filme que se asienta narrativamente en el viaje físico y emocional de dos niños sin capacidad auditiva.

Sostenemos así, y es objeto de este estudio verificarlo, que el relato modaliza lo narrado subjetivamente por la vía de su focalización a través de la escucha; y que en dicha modalización subjetiva se recurre a mecanismos textuales de producción de significado propios del medio audiovisual. Para demostrarlo, este estudio se sirve del instrumental analítico que proporciona la narratología aplicada a los relatos audiovisuales. Su sustrato metodológico se fundamenta así tanto en el trabajo llevado a cabo por Gérard Genette en literatura (1989, 1998), como en las adaptaciones que de sus propuestas ha realizado al ámbito audiovisual François Jost (1995).

Más allá de estas notas introductorias iniciales y las necesarias reflexiones finales, este escrito se divide en dos partes diferenciadas: una primera orientada a la articulación del marco metodológico y una segunda que, tras sentar las bases temáticas, argumentales y formales de la obra, se encamina a la síntesis del modo en el que se produce la representación de la subjetividad en el filme objeto de estudio.

## **2. La focalización en el modelo triádico de Gérard Genette para el análisis estructural del relato**

La narratología surgió en los años sesenta y setenta dentro del ámbito literario y comenzó a aplicarse al ámbito audiovisual a partir de la década siguiente. Dichas aportaciones se fundamentaron desde un inicio en la narratología formal de inspiración estructuralista de Gérard Genette que, además de tener en cuenta las características constitutivas, se encargaba de analizar la influencia que adquiriría el modo de expresión en la configuración de los relatos.<sup>3</sup>

El trabajo de Genette parece constituir, por tanto, un punto de referencia obligado de todo estudio narratológico al articularse como una de las propuestas analíticas más fecundas y que mayor consenso académico han suscitado (Cuevas 2007, 321). El autor francés propone el estudio del relato a través de una división conceptual tripartita que abarca las categorías de tiempo – las posibles alteraciones del relato

---

<sup>3</sup> Es habitual la distinción entre la narratología modal y la narratología temática. Mientras la primera vincula las formas de expresión al soporte con que se narra, en el caso de la segunda las diferencias ocasionadas por el empleo de uno u otro vehículo expresivo, importan habitualmente poco o nada.

filmico respecto a la cronología factual –, modo – la regulación de la información narrativa – y voz – la instancia narrativa y sus huellas.

Las cuestiones de focalización están encuadradas, dentro del sistema genettiano, en los asuntos que el autor estudia bajo el epígrafe modo. Para evitar el carácter específicamente visual, y la consiguiente restricción de significado, de denominaciones habituales como visión, campo o punto de vista, Genette (1989, 241-244) propone sustituirlas por el término de focalización. Para el autor francés el vocablo resulta más preciso ya que permite distinguir entre la clásica cuestión de quién habla, atribuible al narrador, y la pregunta acerca de quién ve; o como matizará más tarde, quién percibe, dónde está el foco de percepción (1998, 45); y a su vez recoge mejor el contenido de este concepto, que Genette siempre ha explicado como un foco, una restricción de campo, “una selección de la información con relación a lo que la tradición denominaba omnisciencia” (1998, 51). Se trataría, en definitiva, de estudiar el canal por el que llega la información narrativa al espectador, bien sea a través de un narrador omnisciente, bien sea a través de uno o varios personajes (Cuevas 2009, 6).

Una vez definido el concepto, Genette (1989, 245) señala tres posibles tipos de focalización, respetando las relaciones de conocimiento entre narrador y personaje ya expuestas por Todorov. Así, de acuerdo con el autor francés, en un relato: la información que posee y transmite el narrador puede ser mayor que la de cualquiera de los personajes – relato no focalizado o en focalización cero; los acontecimientos pueden darse a conocer como si estuviesen filtrados por la consciencia de uno o varios personajes – relato en focalización interna; y puede no permitirse que el receptor conozca los pensamientos o los sentimientos del personaje – relato en focalización externa.

Genette (1989, 245) distingue también a este respecto entre focalización fija, variable o múltiple, si permanece estable a lo largo del relato, si varía, o si adopta el punto de vista cognitivo de más de un personaje, respectivamente. Del mismo modo, y dado que no es habitual que un relato mantenga a lo largo de toda su extensión el mismo tipo de focalización, incorpora dos recursos que recogen las posibles infracciones a un tipo de focalización dominante sin que por eso se hable de cambio de focalización en la secuencia afectada. Recurre al término *paralepsis* para referirse a los casos en los que se proporciona más información de la que autoriza el código de focalización y emplea *paralipsis* para remitir a aquellas situaciones en las que se facilita menos información de la requerida por el tipo de focalización (Genette 1989, 249-251).

La traslación al medio audiovisual de este sistema analítico ha conllevado necesariamente su reformulación. Entre las contribuciones a este respecto destaca el trabajo de François Jost que, de acuerdo con el propio Genette, constituye “la contribución más significativa al debate sobre la focalización y al afinamiento que dicha noción necesita” (Genette 1998, 51). Así, para poder hacer frente a la doble dimensión, visual y sonora, del medio, Jost (1995, 139-141) ha propuesto distinguir para los relatos audiovisuales tres ámbitos con términos propios para cada uno: focalización, relación entre el grado de conocimiento de narrador y personaje; ocularización, relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve; y auricularización, relación entre lo que el micrófono graba y lo que el personaje escucha.

En el plano de la focalización el autor plantea, del mismo modo que sus referentes, una división tripartida. Habla así de focalización interna, si el relato está restringido a lo que pueda saber el personaje; externa, si los acontecimientos se describen desde el exterior sin que el espectador tenga acceso a los pensamientos de los personajes; y espectral, si el espectador tiene una ventaja cognitiva por encima de estos (Jost 1995, 149-151). Si bien se ha debatido acerca de la posibilidad de la focalización externa en el medio audiovisual dada la escasa aplicación analítica del concepto<sup>4</sup>, Jost (1995:150-151) defiende, sin embargo, su existencia en situaciones en las que se produce una explícita restricción del saber del espectador en relación al del personaje, con sus consiguientes efectos narrativos.

En el caso de la ocularización y la auricularización, Jost distingue a su vez entre interna primaria, en la que el punto de vista subjetivo se construye mediante la deformación de los recursos visuales y auditivos, de modo que la imagen y el sonido se convierten en un indicio o una huella para que el espectador establezca un vínculo; interna secundaria, en la que la subjetividad está construida por una contextualización: los *raccords* en el caso del punto de vista visual, el montaje y/o la representación visual en el caso del auditivo; y cero, en la que el sentido no está filtrado por ningún personaje (Jost 1995, 141-147).

---

<sup>4</sup> A este respecto véase Burgoyne (1999, 90) y Gómez (2008, 14-15).

### 3. La configuración del punto de vista en *Wonderstruck* (Todd Haynes, 2017)

El séptimo largometraje del director estadounidense Todd Haynes, *Wonderstruck* (2017) adapta el libro infantil homónimo escrito por Brian Selznick. El filme se centra en la búsqueda de la identidad a través de las figuras paterna y materna de dos niños con discapacidad auditiva que viven en épocas diferentes y se articula, en consecuencia, en torno a dos líneas argumentales diferenciadas. La primera, en orden de aparición, se sitúa en Gunflint Lake, Minnesota, en 1977 donde Ben, tras perder a su madre y la capacidad auditiva, decide emprender un viaje a Nueva York en busca de su padre biológico. La segunda, por su parte, se desarrolla en Hoboken, Nueva Jersey, en 1927, y en ella Rose, sorda desde su nacimiento, decide huir de un padre distante y la opulencia de una familia adinerada para reencontrarse en Nueva York con su madre, una famosa actriz del cine silente.

La obra audiovisual, del mismo modo que su referente literario, opta por emplear puestas en forma diferenciadas en la materialización de las referidas líneas argumentales; soluciones vinculadas en ambos casos a ciertos rasgos estandarizados en el medio audiovisual en el periodo representado: fotografía en color, sonido sincrónico en la primera; fotografía en blanco y negro, ausencia de sonido sincrónico y su sustitución por una banda sonora musical no diegética en la segunda. Es también la presencia de dos líneas argumentales la que sustenta ciertas elecciones aparentemente sustanciales para el desarrollo narrativo y la gestión de la información en el nivel del relato.

La primera de ellas, de acuerdo con lo ya referido, se relaciona con la articulación temporal. El filme se fundamenta así en la yuxtaposición sucesiva de las líneas argumentales recurriendo a un sintagma acronológico<sup>5</sup> en el que, pese a no existir una correspondencia temporal entre las acciones, el recurso a alteraciones permite que acaben convergiendo en la secuencia final.

La segunda se refiere a la articulación del punto de vista que, considerando la doble dimensión visual y sonora del medio audiovisual, desdobra la modalización de lo narrado en tres ámbitos.

El primero de ellos, al que tanto Genette como Jost se refieren como focalización, establece la relación entre la información de la que el espectador dispone en cada momento del devenir del relato y la información con la que cuentan los

---

<sup>5</sup> A este respecto véase Gómez (2006, 204).

personajes implicados en el mismo. En este sentido, *Wonderstruck* presenta un relato en focalización interna en el que los acontecimientos se dan a conocer como si estuviesen filtrados a través de la consciencia de un personaje. De acuerdo con la categorización genettiana se trataría, a su vez, de un relato múltiple, ya que se adopta el punto de vista cognitivo de más de un personaje — del protagonista en cada una de las líneas argumentales; y con paralepsis como infracciones a la focalización dominante, ya que hay casos en los que se proporciona más información de la que autoriza el código de focalización – secuencias en las que el espectador permanece en la acción pese a la ausencia del personaje.

En lo relativo al punto de vista visual, es decir, a la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje ve, y a lo que Jost se refiere con el término de ocularización, si bien en la mayor parte del metraje la visión no está filtrada por ningún personaje – ocularización cero –, en determinados momentos se recurre a la ocularización interna secundaria, en la que la visión está filtrada por uno de los personajes y la subjetividad se construye mediante una contextualización proporcionada por los *raccords* y el montaje.

Ya en lo relativo al punto de vista auditivo, lo que Jost ha denominado auricularización, el filme recurre a fórmulas diferenciadas para cada una de las líneas argumentales que articulan el relato.

En el caso de la segunda línea argumental en orden de aparición en el filme, se emplea una auricularización cero, en la que el sonido no está filtrado a través de ningún personaje. Así, se remite a una realidad en la que el espectador no percibe la existencia de sonido ambiente o vocal sincrónico en línea con las características de los aparatos de reproducción y registro sonoro que se intentan recrear. Si bien ello podría relacionarse con la propia ausencia de la capacidad auditiva de la protagonista, la sordera de ésta acaba por transmitirse avanzado el metraje, bien a través de elementos textuales, bien a través de las acciones de los personajes, y no se presentan alteraciones o indicios que permitan al espectador percibir que el sentido está siendo filtrado por un personaje.

La primera línea narrativa presenta, por su parte, características diferenciadas a este respecto, derivadas esencialmente de un sustrato argumental distinto en el que el protagonista no padece sordera desde su nacimiento si no que ésta le sobreviene a lo largo del relato. Para representarlo se alternan, en consecuencia, la auricularización cero, en la que el sentido no aparece vinculado a ningún personaje, y la

auricularización interna filtrada a través del protagonista. Para la construcción de ésta última se emplean los recursos ya referidos en relación a la segunda línea argumental: desaparición del sonido ambiente y vocal sincrónico y utilización de música no diegética, en ocasiones en umbrales de audibilidad difícilmente perceptibles para el espectador, pero sin recurrir en cualquier caso al silencio. Se trataría en este caso, como en la construcción de la ocularización, de una auricularización interna secundaria ya que es la contextualización – el montaje y la representación visual – la que construye la subjetividad – el punto de vista auditivo se ancla al visual y su aparición acaba por vincularse a éste.

### **3. Conclusiones**

Tal y como comentábamos al inicio, esta contribución pretendía contribuir a la caracterización de las estrategias orientadas a la construcción del punto de vista auditivo en el medio audiovisual partiendo de un sustrato metodológico asentado en una propuesta a priori representativa al respecto.

Su realización ha puesto de manifiesto que el relato modaliza lo narrado subjetivamente por la vía de su focalización a través del conocimiento, la vista y, tal y como anticipábamos, la escucha. En lo relativo al punto de vista cognitivo los acontecimientos se dan a conocer como si estuviesen filtrados a través de la consciencia de los protagonistas. En lo referente al punto de vista visual, si bien se respetan las convenciones del medio en parte importante del metraje y la visión no se presenta filtrada por ningún personaje, en ocasiones también se recurre a la ocularización interna secundaria, en la que se comparte la visión de uno de ellos. Ya en lo relacionado con la escucha, y del mismo modo que en el caso de la vista, se alternan, la auricularización cero, en la que el sentido no aparece vinculado a ningún personaje, y la auricularización interna secundaria filtrada a través del protagonista. De este modo, si bien es cierto que en el caso de los relatos audiovisuales el punto de vista se desdobra, y es posible utilizar soluciones diferenciadas en la construcción de las dimensiones cognitiva, visual y auditiva del relato, también pueden emplearse modalizaciones similares para sostener el sustrato argumental.

Ha evidenciado, a su vez, que en la modalización en los niveles señalados se recurre a mecanismos textuales de producción de significado propios del medio audiovisual. Así, la focalización interna en el plano cognitivo se asienta sobre la representación visual y la presencia del personaje en el cuadro con las limitadas

infracciones mencionadas en las que el espectador permanece en la acción pese a la ausencia del protagonista. La ocularización interna, por su parte, se ancla a uno de los esquemas habituales para la construcción de la subjetividad óptica en el medio audiovisual: la alternancia de planos de sujeto y objeto de la mirada. Para la auricularización interna, finalmente, se recurre a la supresión del sonido ambiente y vocal sincrónico y a la utilización de música no diegética en el nivel sonoro y a la alternancia de planos con presencia y ausencia del personaje en el visual. No se recurre a este respecto, como podría asumirse, a la supresión plena del sonido que caracteriza a la incapacidad auditiva, sino que la construcción de ésta se adapta a las características y convenciones del medio audiovisual.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Cuevas, E. 2001. *Focalización en los relatos audiovisuales*. Trípodos, 11, 123-136.
- Cuevas, E. 2007. *Las aportaciones de la narratología al análisis filmico*. En Marzal, J.J. & Gómez, F. J. (Eds.) *Metodologías de análisis del film* (pp. 321-331). Madrid: Comunicación 2000.
- Cuevas, E. 2009. *La narratología audiovisual como método de análisis*. Portal de la Comunicación. Barcelona: Institut de la Comunicació. Disponible en [http://www.portalcomunicacion.com/lecciones\\_det.asp?id=53](http://www.portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?id=53), consultado el 18 de agosto de 2019.
- Gaudreault, A. y Jost, F. 1995. *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Genette, G. 1989. *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Genette, G. 1998. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- Gómez, F. J. 2008. *Saber y mirar. Una propuesta de reformulación de los conceptos de focalización y ocularización en los discursos audiovisuales*. Actas del Congreso Internacional Fundacional AE-IC, 14-15. Disponible en <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-tarin-ponencia.pdf>, consultado el 15 de mayo de 2019.
- Gómez, F. J. 2006. *Más allá de las sombras: lo ausente en el discurso filmico desde los orígenes hasta el declive del clasicismo (1895-1949)*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.

## **FILMOGRAFÍA**

- Haynes, Todd. 2018. *Wonderstruck*. Amazon Studios, Cinetic Media, FilmNation Entertainment, Killer Films, Picrow.