

Días de otoño y los recursos de la metaficción

Idalia Elena Hidalgo Cruz
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Resumen

El presente texto es un análisis del discurso cinematográfico que versa sobre las estrategias narrativas empleadas en el cine. La cuestión de la que parte este estudio es: ¿De qué manera la configuración estructural del relato inscribe u orienta la interpretación por parte del espectador y exhibe la construcción de la ficción? En el análisis identificaremos los recursos narrativos propios del cine que caracterizan el mundo narrado de la película.

El filme mexicano *Días de otoño* de Roberto Gavaldón, presenta una configuración estructural que genera ambigüedad respecto a los eventos narrados. Nos ceñimos al concepto de ambigüedad estructural para referirnos a los huecos presentes en una narración, producidos por una determinada configuración de los acontecimientos que la constituyen. Esto, aunado a los géneros y estilos cinematográficos que dialogan en el filme, habilita al espectador a dar sentido al final abierto que plantea la obra.

Palabras clave: narración, cine, heteroglosia, interdiscursividad, interpretación.

Abstract

The present text is an analysis of cinematographic discourse; it deals with the narrative strategies used in the cinema. The questions that this study starts from is this: How does the structural configuration of the story inscribe the interpretation by the viewer and show the

construction of fiction? In the analysis of the film, we will identify the narrative resources characteristic of the cinema that characterize the world narrated in the film.

The Mexican film *Días de otoño* by Roberto Gavaldón presents a structural configuration that generates ambiguity regarding the events narrated. We use the concept of structural ambiguity to refer us to the gaps present in a narrative, produced by a particular configuration of the events that constitute it. This coupled with the genres and film styles that dialogue in the film, enable the viewer to make sense of the open end posed by the film.

Keywords: narration, cinema, analysis, interdiscursivity, interpretation.

Introducción

En 1962 el cine mexicano produjo 81 largometrajes, entre los que sobresalen la última cinta en México de Luis Buñuel, *El ángel exterminador*, así como *Ruletero a toda marcha* (Rafael Baledón), *Santo contra las mujeres vampiro* (Alfonso Corona Blake), *Tiburoneros* (Luis Alcoriza) y *Días de otoño*,¹ dirigida por Roberto Gavaldón, la cual elegimos para dar cuenta de cómo opera la construcción de la ficción, en

1 Al morir su tía, Luisa (Pina Pellicer), joven e ingenua provinciana, emigra a la Ciudad de México. Lo primero que hace es buscar trabajo en la pastelería de Albino (Ignacio López Tarso), un viudo con dos hijos pequeños que se enamora de ella. A un año de su arribo, Luisa anuncia sorpresivamente que se casará con un joven llamado Carlos. El día de la boda, el novio no llega por ella a la hora pactada. Desesperada, corre a la iglesia vestida de novia sólo para descubrir que su “prometido” está casado y que le robó los ahorros heredados de su difunta tía. Entre las risas burlonas de la gente regresa humillada a su cuarto de vecindad. Para evitar la vergüenza, Luisa se muda y se inventa una familia, lo que la convierte en el centro de atención de sus compañeras y rompe el corazón de Albino al describir un enlace de ensueño. Luisa recurre al soborno y obtiene un fotomontaje junto a su “esposo”. Para sostener su mentira, aprende sobre sexualidad en un libro, se inventa un embarazo y un hijo a quien alimenta y compra ropa, muebles y juguetes. Cuando el marido autoimpuesto le resulta incómodo, decide “enviudar”, recurriendo a más mentiras para evitar ser descubierta. Finalmente, de manera fortuita, Albino se entera de una de sus mentiras. Él la enfrenta y le confiesa su amor. Al verse descubierta, Luisa huye del hombre sin responder a su propuesta matrimonial. Se viste de negro y en una casa de cuna abandona las cosas del hijo que fantaseó para perderse finalmente en la oscuridad de la noche.

tanto narra una historia introspectiva, compleja e híbrida, inspirada en el cuento “Frustración” de Bruno Traven.

En la primera parte del análisis abordaremos la estructura narrativa del relato independientemente del soporte textual cinematográfico para identificar los huecos presentes en la historia. En la segunda parte nos enfocaremos en los recursos narrativos propiamente fílmicos empleados en la cinta para dar cuenta del modo en que el cine narra una historia con estrategias tales como los niveles diegéticos, la focalización y la *voice over*. Lo anterior con el propósito de esclarecer el modo en que el empleo de ciertos recursos fílmicos restringe o favorece determinadas lecturas por parte del espectador.

Por último, discutiremos el filme planteado como discurso social y estético con conceptos que se desprenden de la teoría bajtiniana, tales como heteroglosia e interdiscursividad. El mundo narrado de la película se inscribe en un contexto espacio-temporal: la Ciudad de México a principios de los 60. Como producto de una época, forma parte de una corriente estética que determina su condición de obra artística, gracias al empleo de un conjunto de estrategias narrativas que han sido codificadas dentro de géneros y estilos determinados. El estudio de tales estrategias resulta de interés, pues es a partir de estas, que se le confiere valor y significado al filme. Esto nos permite plantear que *Días de otoño* implica una reflexión sobre el acto de narrar, explora la delgada línea entre realidad y ficción y los mecanismos de la metaficción. Este último rasgo se constituye como característico de la posmodernidad.²

Configuración narrativa e interpretación

Empezaremos por establecer la distinción entre narrativa no ficcional y 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

2 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).

evidencia de lo que sucede en el mundo. 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 una historia que sucede en un mundo imaginario relatada por un narrador y es apreciada por su valor educativo y de entretenimiento, posiblemente también por proveer una visión de personajes que podrían existir y sucesos que podrían ocurrir. Aunque puede referirse libremente a gente, lugares y eventos actuales, no puede ser usada como evidencia de lo que ocurre en el mundo real.

Días de otoño se ubica dentro de la narrativa ficcional porque plantea personajes y situaciones que pudieron existir y ocurrir en un mundo posible:³ la Ciudad de México a principios de la década de los 60 del siglo XX. En el cine se relatan los eventos pasados como si ocurrieran en el presente, se narra una historia de ficción en un tiempo histórico y en un lugar geográfico determinado. La historia de *Días de otoño* está anclada en el realismo, aunque narra una ficción; la estación de ferrocarril de Buenavista o las calles de la Ciudad de México pueden considerarse espacios u objetos documentales porque existen o existían en el momento en que se capturaron las imágenes, no son *sets*. Esto favorece una actitud documental sobre una actitud ficcionalizante. Es importante enfatizar lo anterior, ya que la cinta propicia la reflexión sobre la dicotomía realidad/ficción mediante el acto de narrar. En contrapartida, está la percepción de los eventos narrados por parte del espectador, quien construye su interpretación a partir de la configuración narrativa del filme.

Precisamente sobre este proceso cognitivo, Kafalenos (1999) postula dos procedimientos interpretativos contradictorios en la

3 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 entre 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).

percepción de un relato, cuyo resultado son secuencias de eventos (*sjuzhet*) y secuencias de interpretaciones (*fabula*).⁴ El *sjuzhet* y la *fabula* son secuencias paralelas que permiten concebir casos de información suprimida o diferida en una o en ambas secuencias. Así, cuando la información que se tiene sobre un conjunto de eventos está incompleta, se genera un hueco en el relato.

La información faltante puede estar diferida temporalmente. Por lo tanto, la interpretación de un evento conocido puede variar respecto a lo que debería ser, si la información suprimida o diferida estuviera disponible. Los efectos de los huecos en el *sjuzhet* permiten explorar cómo procesamos información sobre eventos secuenciales.⁵ La *fabula* (secuencia cronológica de los eventos) es construida por el perceptor desde la información obtenida por la configuración de los eventos tal como se presentan en el relato.

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 perceptor 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 información es revelada posteriormente en un doble desplazamiento cronológico” (Kafalenos, 1999: 37).⁶ En este caso, no ocurre un hueco en la *fabula* porque cuando el perceptor llega a la conclusión del relato y ubica los eventos revelados dentro de ella, ensambla la pieza que faltaba y

4 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.

5 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 (en Kafalenos, 1999).

6 Traducción nuestra.

que ya está disponible para ser incluida en el *sjuzhet*. *Días de otoño* presenta huecos en ambas secuencias por información tanto diferida como suprimida.

La configuración narrativa de *Días de otoño*

Kafalenos adopta el término *función* de Propp, el cual es definido de acuerdo a sus consecuencias; definir un evento de esta manera es interpretarlo retrospectivamente en relación con otros eventos en la configuración, ampliando el campo para incluir a quien interpreta eventos como funciones. “Los perceptores quienes interpretan los eventos de un mundo narrado, personajes que interpretan eventos en sus propios mundos u otros mundos narrados y gente que interpreta eventos en nuestro mundo” (1999: 40). Esto nos lleva al siguiente esquema:

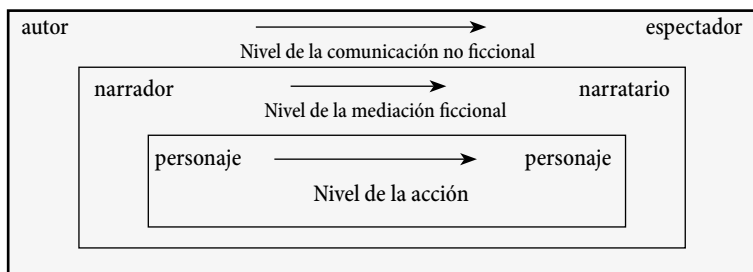


Figura 1. Niveles de la comunicación narrativa (Jahn M. 2005).

La figura 1 muestra que la comunicación narrativa se da en niveles. En el nivel de la comunicación ficcional tanto narrador como narratario son instancias abstractas. El narrador nunca debe confundirse con el autor (ser de carne y hueso), ya que pertenecen a niveles diferentes: “El nivel de la comunicación no ficcional es el nivel real de la comunicación entre autor y receptor siendo un nivel que se encuentra fuera del mundo narrado” (Jahn Manfred. 2005: 20).

Kafalenos adopta el patrón de la narrativa concebida como un movimiento desde un equilibrio a través de un período de desbalance hasta un equilibrio similar, pero nunca idéntico al primero (Todorov, 1968).⁷ Selecciona, de las 31 funciones que Propp estableció para

7 Este patrón cíclico no es una regla que gobierna la forma de una historia sino una abstracción.

el cuento folclórico ruso, las once más recurrentes en narrativas de varios periodos y géneros. Dichas funciones nombran etapas en el segmento del ciclo que se extiende desde el desbalance o evento disruptivo al nuevo equilibrio. Como se puede ver en la siguiente figura:

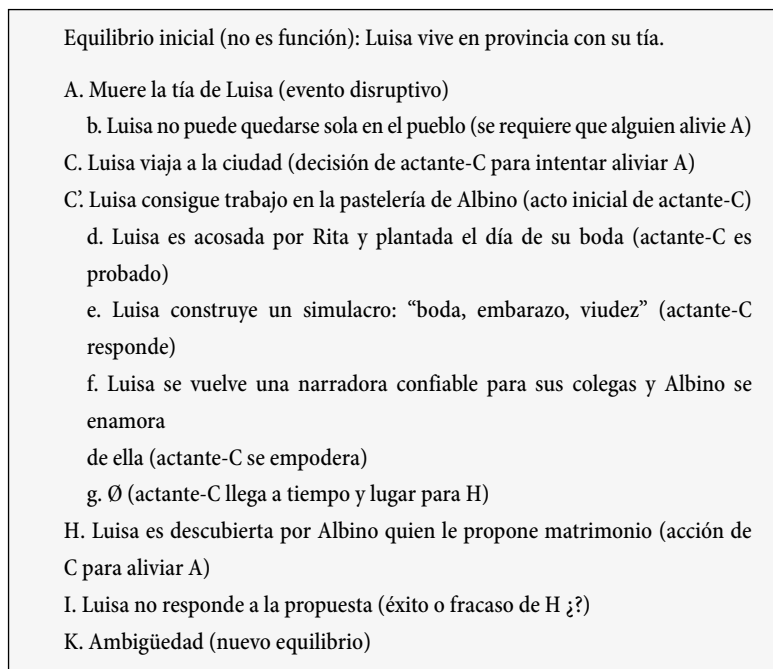


Figura 2. Estructura general del mundo narrado en *Días de otoño* (1962).

La figura 2 presenta la estructura narrativa de *Días de otoño*, donde los eventos de la diégesis se han interpretado de acuerdo con las funciones propuestas por Kafalenos. Las seis funciones con letras mayúsculas delimitan etapas de un ciclo completo: el movimiento de un equilibrio inicial a una ruptura 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 (K). Las funciones con minúscula son prescindibles, pero las indicadas con mayúsculas no pueden ser omitidas sin fragmentar el ciclo narrativo (41).

Esto nos permite localizar los lugares donde se generan los huecos que originan la ambigüedad estructural del relato. Una sola función puede incluir uno o más eventos. 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 en que se encuentra.

Después de la muerte de su tía, Luisa decide viajar a la ciudad para abrirse camino en la vida. El evento que da inicio al relato fílmico corresponde a la función C, cuando Luisa llega a la ciudad. Por lo tanto, tenemos un inicio *in medias res*. Los eventos correspondientes a las funciones A y B no se muestran en la cinta porque es información diferida, disponible al espectador gracias a los diálogos de los personajes. La función C’ consigna el acto inicial de la protagonista para tratar de aliviar la situación de carencia en que se encuentra; Luisa obtiene un empleo en la pastelería de un viejo conocido de su tía. La función D corresponde a las pruebas que debe enfrentar Luisa ante el desprecio y ninguneo de Rita, quien en este punto del relato cumple la función de antagonista.

La Función E contiene todo el proceso de construcción del simulacro que Luisa lleva a cabo para protegerse de una realidad hostil. Visto como un proceso de degradación que la conduce a la pérdida del contacto con su realidad diegética. Los eventos agrupados en esta función van desde que Luisa anuncia su boda hasta su “embarazo” y “viudez”. 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 gracias a su talento para contar historias.

La función G es una de las que Kafalenos identifica 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 figura 2). La función H que es una de las funciones imprescindibles en la configuración de un ciclo narrativo completo que corresponde a la acción principal del C-actante para aliviar la carencia. La función H integra todas las experiencias vividas por Luisa hasta ese punto, 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, la protagonista ya no tiene más recursos. La manera en que se resolverá la situación planteada por el relato depende de las decisiones de la protagonista, pero esta información está suprimida en el *szuzhet*.

El relato termina en este punto y no es posible saber si la acción de donar las cosas de su “hijo” imaginario constituye un éxito o un fracaso, sino que se deja a la interpretación del perceptor. 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.

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

Esquematación de la información diferida y suprimida

El análisis funcional muestra que la configuración de *Días de otoño* posee la 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 del relato y, por ende, lo habilita para la interpretación, la cual es definida como “el acto de ver un evento dado en relación con la configuración en que se incluye dicho acontecimiento” (57). Las interpretaciones cambian en el transcurso de la lectura porque la configuración también cambia.

En la figura 3 se abarcan las secuencias de las funciones narrativas, que van desde la situación inicial hasta el momento en que Luisa logra ser el centro de atención. La línea superior representa el *sjuzhet* y la línea inferior la *fabula* (F). 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. Como tal

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 alcance⁸ de algunos meses y una amplitud⁹ de unos minutos; la segunda tiene un alcance de varios meses y una amplitud de varios días.

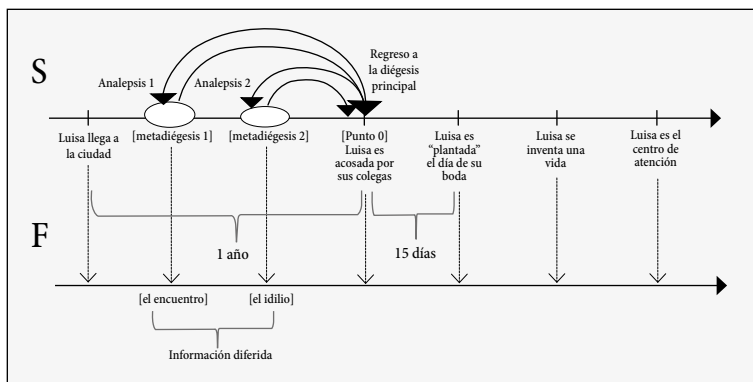


Figura 3 (elaboración propia).

La figura 4 corresponde a la segunda parte de la diégesis y abarca desde el “embarazo” a la escena final donde Luisa decide donar las pertenencias de su hijo imaginario. 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*. 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

- 8 El orden temporal se establece mediante la comparación del orden de los acontecimientos en el mundo postulado por la diégesis y el 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. El alcance es definido como la cercanía o lejanía del salto temporal respecto al punto [0].
- 9 Es la duración de la metadiégesis o sub relato que puede ser parcial o completa, pudiendo corresponder a un fragmento de una secuencia narrativa o a toda una secuencia (Genette, 1972: 103).

diferida en la primera parte, ya que proviene de una fuente no confiable (la fértil imaginación de Luisa). Lo anterior provoca que la *fabula* que el espectador va creando se torne inestable y, por lo tanto, polisémica. Las cuestiones que surgen a partir de los huecos generados por la configuración son: ¿Hasta qué punto los relatos de Luisa son ficción dentro del mundo narrado? ¿Es plausible una interpretación donde la historia termine en nupcias como en el cuento clásico? El análisis de las estrategias narrativas cinematográficas, las relaciones de interdiscursividad del filme y las opciones lógicas planteadas por la narración fílmica orientan nuestra lectura para la elección del final más plausible.

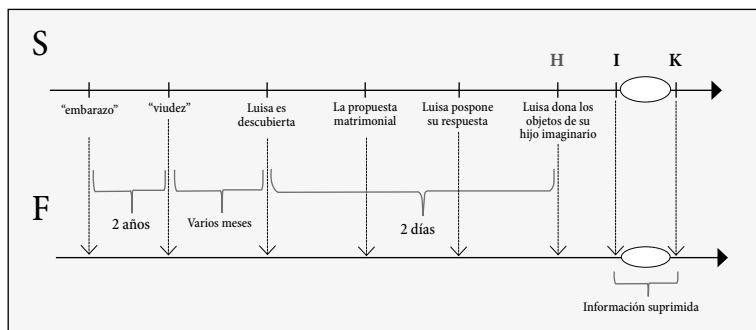


Figura 4 (elaboración propia).

La narración fílmica en *Días de otoño*

De aquí en adelante se hace referencia a las estrategias narrativas empleadas en la versión fílmica de la secuencia de eventos que integran la trama de *Días de otoño* y que orientan la interpretación del espectador en la tarea de otorgar sentido al final abierto.

Partimos de la tradicional distinción historia/discurso que secciona a la narratología en dos ramas autónomas correspondientes a dos tipos de narratividad denominadas intrínseca y extrínseca. La primera se refiere a los contenidos narrativos independientemente de la materia de la expresión mediante la cual se vehicula el relato; tal como los hemos tratado en la sección anterior.

La extrínseca estudia los recursos expresivos propios del medio que vehicula la historia. En este caso, el cine cuyas materias de la

expresión se usan para realizar estrategias narrativas para generar el suspenso como niveles narrativos, temporalidad o punto de vista, por mencionar algunos. Así, en la narración fílmica, el plano es considerado la unidad mínima del lenguaje audiovisual y es todo lo que capta la cámara desde que se inicia la grabación hasta que se detiene. Por lo que equivale a la parte comprendida entre dos cortes temporales. Los teóricos del cine han llegado a proponer una analogía entre el lenguaje verbal y el cinematográfico, considerando al plano el equivalente de un enunciado.

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.¹⁰ (Gaudreault y Jost, 1995: 29)¹¹

La secuencia narrativa mínima establece las condiciones para que un enunciado sea narrativo, esto es, que gobierne las unidades que lo componen respetando los principios de la narratividad: sucesión y transformación.

El suspenso en *Días de otoño* se sostiene gracias a las estrategias narrativas empleadas por el sujeto de la enunciación fílmica, entidad colectiva integrada por el mostrador, el director, el guionista y el editor, entre otros, cuyo resultado final es un discurso que propicia una relación diferencial de saberes entre la información disponible al espectador y la disponible a los personajes. De modo que la configuración narrativa tiene la forma del suspenso propia del cine negro con final abierto. En la siguiente sección nos enfocaremos en las materias de la expresión que configuran un discurso fílmico post moderno como *Días de otoño*.

10 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 esta muestra, pero no dice (Gaudreault y Jost, 1995: 31).

11 Traducción de Núria Pujol.

Materias de la expresión fílmica

El lenguaje cinematográfico es polifónico por la variedad de materias de la expresión en que se realiza, también pluripuntual por la multitud de planos que lo componen. Por tanto, el cine es un doble relato donde el espectador debe establecer una relación causa-efecto entre dos historias: la que narran las imágenes y la narrada por la banda sonora. De tal forma que la sustitución de una banda de imagen por otra, asociada a la misma partitura verbal, culmina con la constitución de un nuevo relato, diferente al primero.

Gaudreault y Jost (1995: 36) consideran que el 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. El sonido, más allá de las palabras, es portador del relato. En *Días de otoño*, la música siempre acompaña las escenas que orientan, algunas veces, hacia la comedia y principalmente hacia el melodrama. En ocasiones el sonido ambiente se superpone a la música extradiegética y a los diálogos para ocultar información al espectador.

Tal es el caso de la escena en la que Luisa narra, ante una Rita complacida, los detalles de su “noche de bodas” con gestualidad exagerada como en el cine mudo, mientras se ve y se escucha en primer plano el sonido de la batidora. Esto impide que tanto espectadores como personajes escuchen el relato oral de la heroína. La banda sonora hace oír la palabra de Luisa en *voice over*, revelándose al espectador como narradora no confiable.

Cuando ella se abstrae de la realidad para habitar en su mundo de ficción, la música funciona como *leitmotiv* que acompaña sus estados de introspección. Por otra parte, algunas escenas dialogadas van acompañadas con música. La articulación del doble relato se hace más evidente en el *flashback* introducido por la narración oral de la protagonista; por las imágenes que acompañan su relato podemos saber si sus palabras contradicen o están coludidas con lo que la imagen muestra.

“La condición de doble relato del filme 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). A esta instancia fundamental, Gaudreault la llama *meganarrador*, el cual es siempre una entidad extradiegética

que se constituye como la imagen intratextual del autor. Este concepto es inherentemente colectivo en virtud del carácter polifónico del cine.

La noción de meganarrador es doble porque muestra y narra al fusionar los dos modos fundamentales de la comunicación narrativa: la narración y la mostración. Mientras el mostrador manipula el material profilmico durante la grabación, el narrador realiza la configuración narrativa a través del montaje, y es precisamente en este punto donde principia la narración cinematográfica.

Niveles diegéticos

Hay relatos dentro de relatos, esto ocurre cuando el personaje protagonista de la diégesis comienza a contar una historia, creando un relato dentro de otro relato. La historia principal se convierte en la matriz narrativa y la historia contada por el personaje-narrador se convierte en una narración encajonada o subordinada.¹² En la figura 5 podemos observar que la estructura narrativa de *Días de otoño* está organizada en niveles. Las dos metadiégesis presentes en la primera parte del filme se introducen mediante el *flashback* (equivalente a la analepsis literaria), cuya función es completar la información omitida por la narración lineal y sugerir la personalidad fantasiosa de la heroína. Tales subrelatos aparecen como recuerdos de eventos pasados en el mundo diegético, aunque existe la posibilidad de que sean ficciones dentro de la ficción.

La metadiégesis o narración en segundo grado (N3) es un relato incrustado dentro del relato principal (N2). Ocurre cuando un personaje de este nivel 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 que opera el cambio del nivel diegético al nivel metadieético, es el desembrague narrativo que consiste en el cambio de un “aquí” y “ahora” a un “no aquí” y “no ahora”, mediante la manipulación de las cinco

12 En lingüística una oración matriz es la que contiene una oración subordinada. 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*).

materias de la expresión del lenguaje audiovisual: cambio de escenario, música, actuación, sonido, vestuario que posibilitan el cambio de niveles y la metalepsis de la narradora intradiegética.

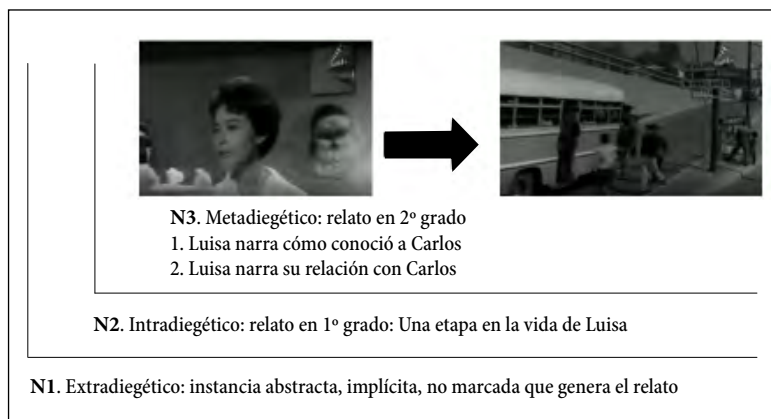


Figura 5. Niveles diegéticos (Jahn, 2005) (*Días de otoño*.
 Clase Films Mundiales, 1963).

Esto nos coloca ante procedimientos metaficcionales, ya que ambas metadiégesis inducen la metalepsis del personaje narrador. La metalepsis es el paso de un nivel narrativo a otro mediante cualquier intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el mundo diegético, de los personajes diegéticos en el universo metadieético, o viceversa. En el filme ocurre el segundo caso, cuando la protagonista del relato de primer nivel, Luisa, se introduce al universo metadieético como personaje por medio de un desdoblamiento de sí misma, creando una Luisa metadieética.

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. 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 con la *voice over* (Châteauvert, 1996) que domina la escena, mientras la narración fílmica se pone al servicio del relato de la subnarradora.

Las dos metadiégesis adquieren relevancia estructural sobre el relato matriz al preparar el terreno de la ambigüedad discursiva del filme propiciando huecos de información en el relato principal. Según Gaudreault (2011), la única instancia habilitada para hacer uso de distorsiones en el tiempo es el meganarrador. Estas distorsiones temporales son las que proveen el ritmo narrativo del relato.

El ritmo narrativo

El ritmo narrativo se genera gracias a la doble temporalidad que implica todo relato: la de los acontecimientos relatados y la relativa al acto mismo de narrar. Siguiendo a Genette (1972: 122), los ejes del tiempo de la historia y del tiempo del relato se pueden articular en tres categorías.¹³ 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 cinta. En este punto del relato se recurre al *flashback*, para crear la evocación *a posteriori* de un acontecimiento anterior al momento de la historia en que nos encontramos.

Cuando Luisa narra el primer encuentro con Carlos, ocurre un regreso al pasado habilitada por la paralipsis,¹⁴ la cual produce un hueco al revelar información no disponible en la narración lineal a través de la subnarradora. Este subrelato es una analepsis completa, dividida en dos metadiégesis por el regreso a la diégesis principal con un alcance de tres meses (octubre-diciembre), período clave en 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

13 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).

14 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).

diegético”. Las operaciones que se pueden realizar con la comparación entre la duración de la proyección fílmica y la duración de la historia contada permiten dar cuenta de los cambios de ritmo en la velocidad narrativa.

El filme presenta la configuración temporal más común $TH > TR$ (el tiempo de la historia es mayor que el tiempo del relato). La proyección de *Días de otoño* dura 96 minutos, la historia narrada transcurre en un lapso de tres a cuatro años. Lo anterior indica que el meganarrador hace cortes constantes en su relato para dar ritmo narrativo a la historia que se proyecta ante nuestros ojos, acelerando algunos eventos y dilatando otros.



Es la configuración más común, se pueden narrar o resumir años en 1 hora haciendo cortes en la historia

Figura 6. Ritmo narrativo $TR < TH$
(*Días de otoño*. Clasa Films Mundiales, 1963).

La secuencia representada en la figura 6 es un ejemplo de las marcas del meganarrador, que manipula 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 la cronología de la historia. 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 otros dos años.

En tercer lugar, la frecuencia designa el número de veces que un acontecimiento es evocado por el relato. La configuración que presenta la primera metadiégesis 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 a partir de la secuencia natural de los

acontecimientos narrados. En la segunda metadiégesis hay un cambio en la configuración respecto a la primera, puesto que en una sola emisión narrativa se asume el conjunto de ocurrencias del mismo acontecimiento. 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”.

El punto de vista

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, 1985). Implica el punto de vista, el cual consiste en las formas y los medios de presentación de la información desde la perspectiva de alguien. Esta noción es pertinente en la medida en que la cámara muestra la elección de una perspectiva desde donde se ve lo que se está contando.

Un focalizador es el agente cuyo punto de vista orienta al texto narrativo de manera que está anclado a su perspectiva, cuando se presentan los pensamientos, las reflexiones, los conocimientos y las percepciones actuales e imaginarias de este, así como su orientación cultural e ideológica. Chatman (1990) subraya que hay técnicas que subyacen al punto de vista del personaje y aumentan nuestra identificación con él. En general, se puede atribuir la focalización a uno de los siguientes agentes: 1) el dispositivo de composición filmica, 2) el narrador, 3) el personaje. En este caso, el filme se orienta según las focalizaciones del personaje protagónico y del meganarrador.

Hay técnicas filmicas especiales para subrayar o llamar la atención tanto a focalizadores como a objetos focalizados. Los últimos se remarcan con el *close-up*, el *zoom in*, centralidad de posición, nitidez en el foco, cambio de foco, aumento de contraste, e iluminación. Mediante estos recursos se coloca al espectador en una posición en que se identifica con las condiciones del rodaje. Metz (1977) la llamó *identificación primaria*, es el objetivo de la cámara el que une al espectador con la situación de la fuente de información visual en relación con lo observado.

Gaudreault y Jost proponen tres tipos de focalización como puntos de percepción cognitivos: a) la interna que permite la elucidación

progresiva de los acontecimientos y el espectador descubre las cosas al mismo tiempo que el personaje; *b*) la 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; y *c*) espectacular donde la información es sólo para los espectadores, es el motor del suspenso o de lo cómico; el espectador sabe más que el personaje (1995: 149-152).

El tipo de focalización que se privilegia en *Días de otoño* es la espectacular, ya que a lo largo de la película el espectador siempre sabe más que los personajes. A medida que se desarrolla la historia, este dispone de información a la que los personajes no tienen acceso. Esto se hace más evidente en las metadiégesis. Incluso, antes de que estas ocurran, el espectador tiene conocimiento de que la protagonista es propensa a mentir al inventar pretextos para no aceptar las invitaciones de Rita y Albino.

Para los personajes de la historia, Luisa es una narradora confiable, mientras que el espectador asiste como testigo a todo el proceso de construcción de la ficción por parte de la heroína. El suspenso narrativo que origina esta diferencia de saberes se logra mediante la alternancia de las focalizaciones del meganarrador y la protagonista de su historia.¹⁵ 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 primera metadiégesis 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.

El cine no sólo representa “la mirada”, sino también traduce las visiones que pasan por la cabeza de las personas: imaginaciones, recuerdos, alucinaciones. La cuestión reside en diferenciarlas de las imágenes percibidas directamente de la realidad diegética. Por otro lado, el estilo narrativo del filme es perceptible a través de las marcas

15 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).

enunciativas de la cámara que indica una focalización cero (la historia se cuenta por sí sola), y que se puede notar 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 parte de su estilo.



Figura 7. *Días de otoño* (Clasa Films Mundiales, 1963).

Un tipo de encuadre recurrente en el filme es *behind the head* (figura 7, primera) que se constituye como una marca enunciativa del meganarrador fílmico, así como su inclinación por las imágenes reflejadas. Las marcas enunciativas que contienen espejos, ventanas o vitrinas funcionan como umbrales simbólicos, a través de los cuales Luisa entra en su ficción, evidenciando el desdoblamiento de su personalidad (figura 7).

Heteroglosia e interdiscursividad en *Días de otoño*

La interdiscursividad es una herramienta teórica que permite dar cuenta de las relaciones intersemióticas entre cine y literatura. Gutiérrez Estupiñán (2015) afirma que esta noción presupone una relación con la heteroglosia bajtiniana, como discurso social, para subrayar la articulación de manifestaciones ideológicas. En este campo se encuentran todas las producciones culturales y artísticas que tienen una función comunicativa, apoyada en el dialogismo. De lo anterior resulta la *híbridez*,¹⁶ concepto que en la teoría bajtiniana significa la

16 Para García Canclini en *Culturas híbridas* (1989), este concepto contribuye a identificar y explicar múltiples alianzas profundas, así como el papel creativo en los modos de apropiación por parte de la literatura local y sus formas de lectura de lo propio y lo ajeno en los procesos de creación literaria, y en la formación de subjetividades dentro de un marco sociopolítico, económico y cultural.

mezcla de dos o más lenguajes sociales dentro de los límites de un enunciado o texto particular mediante la estilización.

La interdiscursividad cinematográfica, como una forma específica de heteroglosia, consiste en la presencia de diversas voces, en términos de género y estilo, en un mismo filme, las cuales ponen de manifiesto el discurso ideológico contenido en tales textos mediáticos, de manera que la entidad que articula el relato es deudora de las modas y tendencias de su época, tanto si las aprovecha como si las rechaza. Carlos Monsiváis (2000) observa el carácter híbrido del cine nacional, al afirmar que, aun marcado por su vecindad con Estados Unidos, al adoptar temas y atmósferas del cine de *gangsters*, su vocación central será el culto al melodrama. De la imitación con el tiempo surgieron personalidades definidas, y lo que primero fue influencia desembocó en estilos singulares. “La reverencia ante los géneros es el primer paso hacia su asimilación nacionalista o hacia su transfiguración paródica” (en Bonfil, 2016: 53).

Según Bajtín (1989), la parodia es una forma de estilización, concebida como el préstamo de una voz de timbre y estilo reconocible respecto a otra voz. Implica una relación dialógica entre los diversos géneros y estilos artísticos que caracterizan a las distintas épocas en la producción cultural de una sociedad. Sobre esta base proponemos que *Días de otoño* es tributaria del melodrama (a propósito del género dramático), del *cine noir* norteamericano (respecto al género cinematográfico), y de la *nouvelle vague* francesa (en relación con sus planteamientos estilísticos e ideológicos).

La construcción formal del filme

En cuanto al género dramático, el filme ronda los límites del melodrama,¹⁷ caracterizado por presentar personajes estereotipados. El carác-

17 Martín-Barbero (1991) observa que el parentesco del cine con el melodrama no es sólo temático en cuanto a espectacularidad y estereotipos. Lo de “espectáculo total” no queda en el melodrama sólo a nivel de la puesta en escena, lo es también en el plano de su estructura dramática consistente en cuatro sentimientos básicos (miedo, entusiasmo, lástima y risa), que se hacen corresponder con cuatro tipos de situaciones (horror, aventura, drama, comedia). También a ellos se corresponden cuatro tipos de situaciones que son, al mismo tiempo, sensaciones (terribles, excitantes, tiernas y burlescas), personificadas o “vivas” por cuatro personajes (el Traidor, el Justiciero, la Víctima y el Bobo) y que, al juntarse, realizan la revolución de cuatro géneros: novela negra, epopeya, tragedia y comedia (124-128).

ter complejo de la heroína es propio de la pieza o de la tragedia. Este rasgo en la construcción del personaje protagónico funciona como contrapeso a cualquier exceso melodramático. En el cuento original, la trama se ubica en Texas, entre migrantes mexicanos. La versión fílmica la traslada a la Ciudad de México, destino principal de las migraciones campesinas en la segunda mitad del siglo XX. No obstante, el tema del desarraigo y la soledad se mantienen como los ejes temáticos de la película, mientras el carácter trágico del cuento original es matizado.¹⁸ Ricardo Piglia (1987) afirma que todo texto narrativo, 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, al final, sorprendernos con otra, cuyo sentido quedó suspendido desde la formulación del enigma que será resuelto al responder a la pregunta “¿Qué ocurrió?” “A la relación que se establece entre la historia aparente y la historia profunda se le llama género, y al tratamiento que reciben estas historias, estilo” (Zavala, 2000: 37).

La relación dialógica entre dos voces, géneros o estilos artísticos que supone la parodia, 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. *Días de otoño*, como imagen artística del lenguaje de otros, es una parodia homenaje que sintetiza las tendencias estéticas e ideológicas de su época con las atmósferas sombrías propias del cine negro, y un ritmo pausado que evoca el estilo de la *nueva ola* francesa.

***Días de otoño* como homenaje al cine negro**

En los años 40, surgió en Hollywood un cine que emulaba la literatura criminal, denominado *film noir* gracias al vigor de sus fuentes literarias. La llamada novela negra se caracteriza por su vocación fatalista y una visión desencantada de la vida, resultado de las dos guerras mundiales, donde se hace evidente la quiebra de toda certeza en las virtudes inherentes del ser humano. Sus principales representantes fueron Dashiell Hammett, Raymond Chandler y James M. Cain, entre otros.

18 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).

El género *noir* apareció primero en la literatura popular estadounidense, haciendo del crimen su eje narrativo y del arquetipo de un detective solitario, calculador y frío, el antihéroe por excelencia, quien es seducido por una mujer fatal, libre de todo escrúpulo moral, cuyo romance, teñido de fatalidad, seduce al lector. El crítico de cine Carlos Bonfil considera que el *film noir*, más que un género cinematográfico, “es un registro de atmósferas visuales casi siempre opresivas, invariablemente oscuras, turbias, perturbadoras” (2016: 21). El primer cine negro mexicano es un cine de acción con distintas fuentes de inspiración, desde los folletines franceses decimonónicos¹⁹ hasta el cine estadounidense de gánsteres. La presencia de la gran ciudad, deshumanizada y hostil frente a la que debe medirse el antihéroe, preferentemente de noche, oculto entre las paredes de un callejón sin salida, es otro elemento que completa el paisaje narrativo de la novela negra.

En la llamada *época de oro*, el cine mexicano tenía 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 a la decadencia urbana, el mito de “la unidad nacional”. Siendo el melodrama el género que mejor cumplía la función de reforzar la representación ideal de la nación mexicana, para que el pueblo depositase masivamente su confianza en el gobierno.

Un elemento de transformación paródica es la fatalidad, crucial en el cine negro estadounidense, que en su transposición al melodrama mexicano se convierte en un paraíso recobrado, donde la pobreza se acompaña siempre de la decencia y de sólidos valores, siendo el perdón el elemento confiable en que descansa la armonía social. De forma que el género negro importado de Hollywood, asociado al melodrama mexicano, apuntó hacia la representación idealizada de la pobreza como elogio del inmovilismo social.

En el discurso filmico de esa época, detrás de las luces de la gran ciudad se oculta una corrupción que se aplaca a fuerza de una virtud

19 En el siglo XIX aparece la novela por entregas, dirigida a un público mucho más amplio y diferente al del 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 lo que no es ningún azar que la novela policíaca tuviera su origen en los folletines de Gaboriau (Bourneuf y Ouellet, 1975: 165-167).

austera, patrimonio de la provincia, lejos de la cual todo es desdicha moral. La censura se sintió con mayor rigor en el periodo alemanista (1946-1952), ya que los censores reconocieron la importancia fundamental del cine como medio masivo para la formación de una cultura e identidad nacionales. Así, 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*, esto se aprecia en la iglesia enorme e imponente adonde Luisa, vestida de novia, acude desesperada en busca de Carlos, su prometido, y en la escena en una clínica del IMSS, donde la heroína es llevada casi a rastras por su amiga Rita para confirmar un supuesto embarazo, mostrando las bondades del Estado moderno.



Figura 8. El peso de la religión y Figura 9. El discurso oficial (*Días de otoño*. Clasa Films Mundiales, 1963).

En el melodrama tradicional mexicano se construye la imagen de la mujer sufrida y abnegada, víctima de la incomprensión o la perversidad masculina. Pero este papel se invierte paródicamente al entrar en contacto con el melodrama negro para dar lugar a la figura de la mujer fatal involucrada con el mundo criminal, al estilo de Andrea Palma en *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943), o bien la mujer que seduce y engaña al hombre que se creía inmune a sus encantos, como María Félix en *La mujer sin alma* (Fernando de Fuentes, 1944). La narrativa negra puede pensarse como la máxima expresión de una guerra de sexos.

Según el historiador Fernando Mino (2007), la penumbra marca el mejor cine de Gavaldón, ya que dentro de su amplia filmografía hay cinco cintas que si hubieran sido filmadas en los Estados Unidos serían ejemplos representativos del cine negro: *La otra* (1946), *La diosa arrodillada* (1947), *A la sombra del puente* (1948), *En la palma de tu mano* (1950) y *La noche avanza* (1951). Mientras que *Días de otoño* apenas presenta pinceladas del género. Sin embargo, su carácter

de homenaje al cine negro y al cine de autor se puede apreciar en los versos atribuidos apócrifamente a Rosario Castellanos, y que funcionan como *leitmotiv*, donde se hace homenaje a una de las obras cumbre del cine negro mexicano: “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”.

Salvo diferencias contextuales, *Días de otoño* comparte el *locus* predominante del cine negro; su estructura y temática fundamentales: la ciudad, sitio a la vez atractivo y amenazante, donde el protagonista, por lo regular un investigador, mide su voluntad 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 para encontrar, al final de su jornada, desilusión, fracaso y muerte (Bonfil, 2016).

Sobre este esquema de base, el héroe se transforma en heroína, una migrante rural sin más preparación que su oficio de repostera y un talento nato para narrar historias cuyos antagonistas son la ciudad y el tiempo. Su máxima ambición es la maternidad, siendo el matrimonio el único medio legítimo para alcanzar dicha meta acorde con los valores de la clase media de la época. Luisa vive la hostilidad e indiferencia de la ciudad y sus habitantes, enfrentando el tráfico, la presión social, el fraude y la traición.

En consecuencia, se opera en ella un cambio radical: la pueblerina ingenua se vuelve fría y calculadora. Para evitar las burlas de sus compañeras de trabajo, utiliza su talento narrativo y construye un modelo de familia feliz; gracias a este, por un tiempo, se hace digna del respeto y la admiración de sus colegas. Entre juegos de luz y sombra, la ciudad nocturna, *locus* definitorio del cine negro, se vuelve parte de la atmósfera que acompaña a la protagonista hacia el oscuro final. Este recurso también funciona para mostrar el carácter complejo y ambivalente de Luisa: frágil y manipuladora, mentirosa y sincera en su ficción, casi perversa. Mientras Rita, su contrapartida, la mujer “liberada”, una variante de la mujer “fatal”, es quien finalmente cede a la presión social y termina aceptando un matrimonio sin amor, gracias a los relatos de Luisa quien, empeñada en mantener su fantasía, no la saca del error. Una vez descubierta, Luisa se viste de negro para abandonar entre lágrimas al hijo que fantaseó. Aquí surge el enigma: ¿qué significa este evento en relación al resto de la historia? La respuesta

la encontramos a partir de la segunda mitad de la cinta, donde opera un desplazamiento del melodrama clásico al cine negro gracias a la transformación de la heroína en antiheroína.

La nueva ola en *Días de otoño*

Días de otoño concreta otra relación de interdiscursividad con un estilo fílmico surgido en Francia, a finales de los años 50: la *nouvelle vague*, que a su vez tiene influencia del *cine noir*. La invención del término se atribuye a François Truffaut, quien en uno de sus artículos en *Cahiers du cinema* (1954) estableció las bases teóricas de esta corriente, donde se exalta la figura del autor como creador de la obra. La edición del festival de Cannes de 1959 marca el inicio del movimiento. Los realizadores de *nouvelle vague* introdujeron una nueva perspectiva de la fotografía en blanco y negro que aportaba una iluminación indirecta a los interiores, generando un ambiente más realista. Recursos cinematográficos como el *travelling* y la panorámica aumentaron la fluidez de este nuevo lenguaje, puesto que daba libertad y realidad a las imágenes, superponiéndose al elemento ficcional del cine clásico.

Una de sus características más importantes es que el rodaje se realizaba casi siempre en exteriores naturales; este rasgo produjo un estilo más similar al reportaje. Lo anterior también daba opción a la cámara de moverse con una mayor amplitud y crear nuevos espacios cinematográficos. La luz natural proporcionaba más luminosidad a las escenas, de forma que el espectador podía sentirse más cerca a estas para adentrarse en los detalles mostrados. Esto se aprecia en la primera parte de *Días de otoño*, donde predominan los espacios abiertos y los escenarios naturales (las calles de la ciudad y el lago de Chapultepec). El establecimiento de referentes extratextuales que existen fuera del mundo narrado acentúa la actitud documentalizante del filme.

El *travelling*, innovador para la época, se utilizó cuando Luisa narra su primer encuentro con Carlos: mientras viaja en un autobús repleto de gente se le cae su zapatilla misma que es devuelta por un “apuesto galán”, en alusión al cuento de Cenicienta. En este subrelato apreciamos otro ejemplo de heteroglosia, cuando se integran elementos del imaginario femenino como el “príncipe azul” y el gusto de Luisa por la literatura: lee a Rosario Castellanos antes de dormir y

aprende sobre sexualidad en un libro, asimilando voces de la literatura culta y popular a su propia voz. “Cada uno es una voz y, a la vez, contiene muchas voces pertenecientes a otros tiempos y espacios que pueden estar hablando a un tiempo en el diálogo con el otro” (Gutiérrez Müller, 2014: 105). Un aspecto a destacar es el rol fundamental que la mujer desempeñó en el cine de la *nueva ola*. A menudo convertidas en musas particulares de determinados realizadores,²⁰ las actrices aportaron a la pantalla un modelo de mujer que rompía explícitamente con los moldes tradicionales imperantes en el cine de la época.

Las relaciones de interdiscursividad que *Días de otoño* guarda con la *nouvelle vague* complican la resolución del conflicto; la deambulación final de la heroína es casi idéntica visual y conceptualmente a la secuencia final de *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959). Las mujeres de ambos filmes –Nevers y Luisa– recorren la ciudad de noche en continuo diálogo interno, la soledad de ambas protagonistas redimensiona la figura femenina responsable de sus actos e independiente cuyas acciones ya no están determinadas por ningún referente masculino.



Figura 9. *Días de otoño* (Clasa Films Mundiales, 1963) y Figura 10. *Hiroshima mon amour*, Alain Resnais (Argos Films/Pathé Entertainment, 1959).

Cierre

La originalidad de *Días de otoño* radica en que en el melodrama mexicano de aquella época no había lugar para el dilema de la empleada de una pastelería. De ser así, tendría en la presencia masculina un

20 Anna Karina y Anne Wiazemsky de Godard, Stéphane Audran de Chabrol, Emmanuelle Riva o Delphyne Seyrig de Resnais, Françoise Brion de Doniol-Valcroze, Marie Laforet de Jean-Gabriel Albicoco, Catherine Deneuve Jeanne Moreau y Anouk Aimée de Truffaut.

referente clave, y la heroína, arrepentida de sus mentiras, alcanzaría la redención confesando la verdad entre lágrimas a su enamorado, quien la perdonaría para terminar en bodas. La trama se desvía de esta fórmula, pero sin dejar de jugar con esa posibilidad. En la primera parte de la cinta, Luisa, romántica y soñadora, representa el desplazamiento del mundo rural al urbano, así como el impacto desequilibrante de las fuerzas de la modernidad en la persona individual.

En consecuencia, el filme adquiere tintes trágicos que parecen conducir a la heroína a la fatalidad, aunque suavizados por el uso de estrategias narrativas para generar un final abierto a la interpretación del espectador. Sin embargo, un final feliz es poco probable si consideramos que la sombra de la locura, presente en las marcas enunciativas del narrador filmico, que desde el inicio sugieren una personalidad fantasiosa, se hace más evidente conforme avanza la historia. Metáforas visuales sugieren este destino fatal, cuando la zapatilla es aplastada por el auto de Carlos y en la secuencia donde el ramo de novia es arrollado por los autos. A partir de la segunda parte, la atmósfera se torna negra y la trama da una vuelta de tuerca donde la ciudad termina por destruir a la protagonista.

La heteroglosia también se manifiesta en la voz *over*, otro recurso típico del cine negro, que en *Días de otoño* se emplea para efectuar el cambio de niveles narrativos, también es una manera de recurrir al sentimiento y a la percepción del espectador, de manera que el personaje puede introducirse en su mente como una forma de narrar las imágenes cinematográficas. Así, cuando Luisa narra su idilio, se puede percibir la diferencia entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje narra. Esto crea el suspenso narrativo generando un doble discurso mediante el cambio de focalización del narrador filmico a la protagonista y viceversa.

La ambigüedad que caracteriza la estructura narrativa del filme se manifiesta también en los personajes, quienes llevan la doble moral de la sociedad mexicana al extremo del absurdo, poniendo en tela de juicio el papel tradicionalmente asignado a la mujer, mismo que choca de frente con los valores de la modernidad. A diferencia de la *nouvelle vague*, el papel de las mujeres en *Días de otoño* no consiste en disponer

de su tiempo y de ejercitar su libertad, sino de servir como modelos de una forma de pensar y sentir la feminidad.

La ambigüedad de los personajes expresa la complejidad y hostilidad del ambiente en que han de interactuar, 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 deriva en un trastorno que se manifiesta en la incapacidad de integración social y que Luisa resuelve a través de la ficción, como *El Quijote* y *Scherezada*, hasta que su destino la alcanza. Consecuentemente, la vocación fatalista que distingue al género negro desactivaría la elección de un final feliz por parte del narrador filmico.

Finalmente, *Días de otoño* responde a las premisas de una teoría estética que ve en el espectador la entidad por la cual una obra significa y vive, dejando abierto el diálogo hacia nuevas formas de intersubjetividad que se condensan en el reconocimiento de géneros y estilos, tanto literarios como cinematográficos. A su vez, la cinta muestra los recursos de la metaficción, al integrar la voz de Luisa como narradora y creadora de la puesta en escena de su propia ficción. Nos encontramos ante una obra pionera de la estética posmoderna en México que nos ilustra magistralmente cómo se cuentan los cuentos y cómo estos seducen al imaginario colectivo.

Referencias

- Alatorre, Claudia C. (1986). *Análisis del drama*. Col. Escenología. México: Grupo Editorial Gaceta.
- Bajtín, Mijaíl M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cascarra. Madrid: Taurus.
- Bonfil, Carlos (2016). *Al filo del abismo: Roberto Gavaldón y el melodrama negro*. México: Secretaría de Cultura / IMCINE / UNAM.
- Châteauevert, Jean (1996). *Des mots á 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 / Londres: Cornell University Press.

- Gaudreault, André y Jost Francois (1995). *El relato cinematográfico*. Traducción Núria Pujol. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós Comunicación.
- Gaudreault, André (1999). *Cine y literatura. Narración y mostración en el relato cinematográfico*. Trad. Raquel G. Gutiérrez Estupiñán. Puebla: Educación y Cultura UNARTE [2011].
- García Canclini, Néstor (1989). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Gavaldón, Roberto (1963). *Días de otoño*. México: CLASA Films Mundiales. 96 minutos.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. París: Seuil.
- Gutiérrez Estupiñán, Raquel y Adriana Velasco Marín (coords.) (2015). *Imágenes intertextuales*. Puebla: ICSYH “Alfonso Vélez Pliego”, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Gutiérrez Müller, Beatriz (2014). “Desde mis ojos están mirando los ojos del otro. Ética trinitaria en Bajtín”. *Intersticios: Filosofía, arte, religión*, año 19, vol. 4, 91-106.
- Jahn, Manfred (2005). *Narratology: a Guide to the Theory of Narrative*. English Department University of Cologne. <http://www.uni-kpeln.de/~ame02/pppf.htm>
- Kafalenos, Emma (1999). “Not (yet) knowing: Epistemological effects of deferred and suppressed information in narrative”. *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. David Herman (ed.). Columbus: Ohio State University Press, 33-65.
- Liotard, Jean-Francois (1984). *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Martín-Barbero, Jesús (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación cultura y hegemonía*. México: Ediciones G. Gili.
- Metz, Cristian (1977). *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1968). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Mino Gracia, Fernando (2007). *La fatalidad urbana. El cine de Roberto Gavaldón*. México: UNAM.
- Monsiváis, Carlos (2000). *Aires de Familia, cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, Ricardo (1987). “El jugador de Chejov. Tesis sobre el cuento”. *Teorías de los cuentistas*. Lauro Zavala (comp.). México: UNAM.

- Reis, Carlos y Ana C. Lopes (1985). *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones del Colegio de España.
- Vice, Sue (1997). *Introducing Bakhtin*. Manchester: Manchester University Press.
- Zavala, Lauro (2000). *Cine permanencia voluntaria. El cine y su espectador*. Xalapa: Universidad Veracruzana.