

Departamento de  
Artes Audiovisuales

FACULTAD  
**DE ARTES**



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

FACULTAD DE ARTES

Departamento de Artes Audiovisuales

Licenciatura en Artes Audiovisuales - Orientación Guión

*Memorias de un cuerpo*

Operaciones de Narrador. La focalización como herramienta de construcción  
de identidades neurodivergentes.

Datos de la estudiante:

Nombre y apellido: Dana Svetliza

DNI: 37423281

Legajo: 62953/3

Teléfono: (0291) 154137590

Correo electrónico: [danasvetliza@gmail.com](mailto:danasvetliza@gmail.com)

Directores (Equipo PRAE Audiovisuales):

Marianela Constantino

Franco Palazzo

## ÍNDICE

Introducción.....	2
Desarrollo.....	4
Conclusiones.....	9
Referencias bibliográficas.....	10
Referencias Audiovisuales.....	11

## INTRODUCCIÓN

*Memorias de un cuerpo* es un proyecto que surge como resultado de una extensa búsqueda de retratar realidades neurodivergentes, con el propósito de visibilizar o, al menos, plantear lo que significa haber transitado un encierro psiquiátrico.

Inicialmente, la idea planteada era retratar las salidas transitorias de un personaje que se encontraba internado en un psiquiátrico. Ante las dificultades de llevar a cabo este tipo de realización en el marco del Taller de tesis, debido a la cuarentena obligatoria, me encontré con la necesidad de repensar la propuesta.

Es así como nació la segunda idea, en el cual el personaje ya atravesó una situación de encierro, y otro personaje la lleva a conocer una ONG de desmanicomialización. Este tipo de organización no gubernamental consiste en crear espacios alternativos de tratamientos terapéuticos, entre ellos proporcionar posibilidades de producción de trabajo a usuarixs del servicio de salud mental que han estado o no internadas en neuropsiquiátricos, con el propósito de acompañarlx en la reinserción social. En este relato, la idea era trabajar una ficción-documental, en donde las escenas de la ONG serían con personas reales. Una referencia que tuve para esta instancia fue el largometraje *Camille Claudelle, 1915* (2013) de Bruno Dumont.

Pero luego, ante la extensión de la cuarentena, preferí enfocarme en pocos personajes, manteniendo de todas maneras la idea de retratar un ex encierro psiquiátrico. Es así como llegué a construir, con el asesoramiento del equipo PRAE, el relato final de *Memorias de un cuerpo*.

Habiendo atravesado tantos cambios en el relato, me decidí por trabajar una obra mixta: por un lado cuenta con un desarrollo lógico-causal, de relato más clásico; pero por otro lado la mayor parte de la información dada al espectador es sugerente, y el conflicto principal puede considerarse débil, por lo cual puede también considerarse como una obra abierta, de relato moderno.

Me planteé desde un principio trabajar desde una mirada más insinuante que explícita, de manera que muchas de las correcciones que recibí fueron sobre esta cuestión, ya que me estaba costando lograr lo propuesto. Y es así que llegué, con la ayuda de la tutoría, a la conclusión de que era mejor, para mi tipo de propuesta, trabajar desde una *focalización externa* como recurso predominante, que me permitiera tratar el relato desde lo sugerente.

Es a partir de las observaciones de la tutoría, que me propongo desarrollar en esta reflexión las operaciones del narrador. Más específicamente la focalización como herramienta de construcción de identidades neurodivergentes.

## DESARROLLO

Es importante primero establecer qué se entiende por focalización. Es por ello que voy a referirme al texto *El punto de vista* (1995) de André Gaudreault y Francois Jost. Estos autores retoman “las relaciones de conocimiento entre narrador y personaje” (Gaudreault & Jost, 1995, p. 138) propuestas por Todorov, en donde el narrador puede saber más, igual o menos que el personaje.

Es a partir de aquí que Genette propone el término de focalización (Gaudreault & Jost, 1995), es decir, cuál es el foco del relato, y establece que hay tres posibilidades:

- La focalización cero, en donde el narrador es omnisciente, dice más de lo que saben los personajes;
- La focalización interna: fija, en donde la información se encuentra filtrada por la conciencia de un personaje; variable, cuando el personaje focal cambia; múltiple, en donde se cuenta un mismo acontecimiento pero desde puntos de vistas de diversos personajes.
- La focalización externa, en donde no se permite conocer o acceder a los pensamientos y/o sentimientos del personaje (Gaudreault & Jost, 1995).  
Y es en esta en la cual nos vamos a detener para analizar el guión.

Franz Baiz Quevedo retoma los conceptos de Genette en *Una propuesta para el estudio del punto de vista en el cine* (1998), y propone comprender dos ejes: el de la focalización y el de la comunicatividad. El autor concibe a la comunicatividad como “aquel mecanismo de la narración que regula la información dada por la trama” (Baiz Quevedo, 1998, p. 3), en base a dos preguntas: quién ve y cuánto ve quién ve, las cuales aluden a la “regulación de la información vehiculizada a través del punto de vista” (Baiz Quevedo, 1998, p. 3).

Siguiendo a este autor, en una focalización externa la pregunta sería ¿cuánto ve quien ve?. Nosotrxs como espectadores/lectores nos encontramos limitados a la realidad que habita Charo. No vemos que atravesó una internación, ni sabemos

de dónde conoce a Sol y por qué le provoca lo que le provoca, como vemos a partir de la escena 13. No sabemos por qué evita tanto a su familia, por ejemplo cuando intenta cortarle la llamada a su hermana. Como lectores/espectadores nos vamos enterando a medida que transcurre el relato. Por lo tanto, predomina el misterio, el enigma, el desconocimiento de ese pasado. Es por eso que podemos hablar de una predominancia de focalización externa, ligada al personaje que centraliza la acción: Charo.

Por su parte, Mabel Tassara, en *El relato en la cultura y los medios* (1997), quien habla del relato como productor de sentido, cita a Barthes para hablar de los distintos tipos de niveles de producción de sentido, los cuales son: funciones, acciones y narración. Al igual que los demás autores, también cita a Todorov, según el cual, para atender al nivel narracional, hay que considerar: los aspectos; los modos; y los tiempos de relato.

Los aspectos refieren a los diferentes tipos de percepción posible en el relato: entre el personaje y el narrador. Y presenta tres modalidades: la visión *por detrás* (narrador sabe más que personaje); visión *con* (narrador sabe igual que el personaje); visión *desde afuera* (narrador sabe menos que personaje) (Tassara, 1997). Y es con esta última con la que nos vamos a identificar para hablar de *Memorias de un cuerpo*.

En *Memorias de un cuerpo*, Charo, el personaje principal, es quien lleva a cabo las acciones que dan curso al relato. Podría ser considerada en su generalidad como una focalización interna, si se hubiera trabajado desde la *conciencia* de Charo, por ejemplo, si hubiera utilizado una voz off de sus pensamientos, o mejor dicho, si hubiéramos compartido la misma información que ella.

Si bien el relato está pensado para que predomine la focalización externa, una focalización nunca es pura en un producto audiovisual, siempre se modifica en base a la función del efecto que se quiere dar. Por ejemplo, en la escena 21, el día después de la fiesta en la casa de Nicolás, nos enteramos junto al personaje que ella está durmiendo con otra persona. Allí se produce una focalización interna, donde tanto narrador como personaje comparten la misma información.

Volviendo al párrafo anterior, otro ejemplo que se me ocurre, respecto a los cambios de la focalización, es el de una instancia de corrección del equipo PRAE, que fue que en una escena Charo se encontraba haciendo las compras en un supermercado y sufría un ataque de ansiedad. En este ataque de pánico, Charo ve que la gente la observa, pero luego nosotrxs, lxs espectadores, vemos que esto no es así, que la gente no la está observando. Esta escena finalmente no fue trabajada en el guión. Si hubiera decidido trabajar en esa línea, podríamos considerar que se está produciendo una focalización interna, en donde vemos lo que el personaje ve. Ya que el tratamiento también consistía en crear en cámara la subjetividad del personaje. Y luego pasaría a una focalización cero, al pasar al punto de vista del entorno.

Aquí se podría también considerar el concepto de ocularización, es decir, la relación entre lo que “la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve” (Gaudreault & Jost, 1995, p. 140). A diferencia de la focalización, la ocularización vendría a ser el punto de vista visual, mientras que la primera sería el punto de vista cognitivo (Gaudreault & Jost, 1995).

La ocularización también se clasifica: en interna primaria, interna secundaria y en cero (Gaudreault & Jost, 1995). La primera sería por ejemplo el caso de la escena nombrada arriba; la interna secundaria se caracteriza por estar construida por raccords como en planos-contraplanos, como puede verse en las escenas que Charo habla con su madre, o con sus amigxs Nicolás y Melina. Pero la mayoría del relato está pensado para que ocurra en una ocularización cero, es decir que la imagen que vemos no esté filtrada por la visión de ningún personaje. Esta decisión se complementa con la propuesta de trabajar con una predominancia de focalización externa.

¿Por qué focalización externa? Por varios motivos. En primer lugar, la idea era relatar la historia de una persona neurodivergente, es decir una persona usuaria del servicio de salud mental, que conviva con trastornos mentales. Mi interés, particularmente, estaba puesto en mostrar cuánto afecta a unx el haber transitado una situación de encierro psiquiátrico y los posibles *traumas* que este hecho puede producir.

Sabiendo que es un tema de un gran nivel de sensibilidad emocional, entendí que si lo trataba desde una focalización interna a lo mejor iba a resultar demasiado explícito. Además, entiendo que hay diversos grados de locura, y no quería abordar ninguno de los extremos, sino trabajar en una zona media. También intentaba no caer en dramatismos morbosos, que no hacen más que seguir estigmatizando a personas que padecen y/o conviven con algún trastorno mental.

La focalización externa, en este sentido, me sirvió para *despegarme* del personaje principal. Por eso trabajé en detalle las diferentes reacciones gesticulares de Charo, para poder dar cuenta desde afuera cómo se está sintiendo adentro. Como por ejemplo en la escena 7, cuando recibe la videollamada de Carolina: “CHARO tiene el codo apoyado en el escritorio, vemos cómo con el pulgar y el índice se toca los ojos que están cerrados. Arrastra la mano hacia el cuello, abriendo y levantando la mirada. Esta vez atiende”.

En segundo lugar, me parecía importante dejar asentado que el personaje, por lo comentado anteriormente, ya haya vivido esa situación de encierro, que sea parte de su pasado, para enfocarme en el después, en las posibles secuelas o traumas, y darle peso a lo que transita actualmente el personaje a pesar de haber vivido eso. Con el fin de poder demostrar que una persona que haya estado internada, o haya padecido crisis fuertes emocionales, también puede llevar una vida tranquila, ir a la facultad, tener amigxs, trabajar, entre otras cosas. Y por sobre todas las cosas, poder dar cuenta, denunciar, que el encierro psiquiátrico no es una solución a un padecimiento y/o trastorno mental, sino todo lo contrario.

En este punto, la focalización externa me permitió darle peso a distintos elementos con los que interactúa Charo, como es el cuaderno y el celular. Al querer evitar trabajar desde la subjetividad, comprendí, gracias al acompañamiento del equipo PRAE, que lo más conveniente era trabajar desde lo sugerente. Es por eso que estos elementos cobran relevancia, y es a partir de la interacción de Charo con estos, que se van plantando indicios de que las cosas no están bien.



Y por último, y en articulación con lo *sugerente*, la focalización externa fue una herramienta útil a la hora de dosificar la información. Al comienzo es sólo un cuaderno, pero luego vemos que se trata de algo más: es una rutina que el personaje está llevando a cabo para poder organizarse, hecho que remarca su psicóloga como un progreso. Así como la llamada de su hermana, como intermediaria de su familia sobreprotectora, lo cual entendemos hacia el final con el reencuentro con su madre. La solicitud de mensaje de Sol puede parecer sin importancia, pero este hecho es el que conlleva a que Charo se desmorone. Y podemos no entender bien por qué, pero a medida que van transcurriendo las escenas, las informaciones implícitas se van concretando en ideas puntuales, que igualmente dependen del proceso hermenéutico del lector/espectador.

Respecto a lo sugerente, Francisco Javier Gómez Tarín y Javier Marzal Felici en *Una propuesta metodológica para el análisis del texto filmico* (s.f.) retoman los niveles de sentido de Bordwell: referencial, explícito, implícito y sintomático.

Interesa detenernos en los implícitos, en donde “el espectador construye significados no evidentes o de tipo simbólico, de acuerdo con una adjudicación de valor de verdad al discurso de origen” (Gómez Tarín & Marzal Felici, s.f., p. 9). Pudiéndolo asociar a las *pistas* que se van sembrando en las acciones cotidianas de Charo, que van dando cuenta de su conflicto interno.

Siguiendo a Gómez Tarín y Marzal Felici, el texto audiovisual:

(...) prevé su lector y le concede la capacidad de actuar sobre el significante – sobre lo dicho y sobre lo “no dicho”, sobre la materia explícita y sobre la implícita. El texto, pues, es una “máquina presuposicional” (Eco, 1987: 39) que sólo puede concebirse con la existencia de un ente emisor y un ente receptor (lector) sobre el que pesa la responsabilidad del ejercicio hermenéutico”. (pp. 4-5).

## CONCLUSIONES

Como mencioné en la Introducción, *Memorias de un cuerpo* fue un proceso extenso que implicó varias transformaciones en el relato. Igualmente, el objetivo siempre fue el mismo: tratar el encierro psiquiátrico.

Muchas de mis correcciones durante Taller de tesis, como durante el proceso de TGF con el equipo PRAE, tuvieron que ver con el hecho de tratar con sutileza el tema.

Para mí representaba un desafío hablar del encierro psiquiátrico sin mencionarlo del todo. Es por eso que, gracias al acompañamiento del equipo PRAE, pude dar cuenta de la importancia trabajar con una focalización externa, y también la importancia de los objetos cotidianos que rodeaban al personaje, como una posibilidad para caracterizar al mismo, y contar a través de estos el conflicto interno de Charo. De manera que el lector/espectador pueda sacar sus propias conclusiones.

Si tengo que hacer una autocrítica entre el antes y el después, creo que mejoré en el armado de la estructura del relato. Antes habían muchas más escenas pero sentía que no estaba contando nada. Suprimí un montón de escenas y reforcé las que creí esenciales.

En conclusión creo haber logrado lo propuesto: pistas, indicios, y un final abierto, trabajado desde lo sugerente, para interpelar la lectura activa por parte del lector/espectador en su proceso hermenéutico, pero que a la vez sí hay algo firme, que se trasluce entre líneas, y es que a través del apoyo humano, de la ternura, de la empatía, unx puede ser y estar sin miedos. Mecanismos que sirven como método de cuidado y como alternativa al encierro psiquiátrico.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baiz Quevedo, Franz. (1998). Una propuesta para el estudio del punto de vista en el cine. En de Oliveira A. A y Fachine, Y. –eds- (1998) , Imágenes Técnicas, Sao Pablo, Brasil: Hacker Eds.

- GAUDREULT, André y JOST, François. (1995). Capítulo 6: El punto de vista. En El relato cinematográfico (pp. 137-155). Barcelona, España: Paidós.

Recuperado de:

[Gaudreault-André-Jost-François-El-Relato-Cinematografico-Cine-y-Narratología.pdf \(uba.ar\)](#)

- Gómez Tarín, Francisco Javier y Marzal Felici, Javier. (S.F). Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico. Univesitat Jaume I. Castellón, España.

Recuperado de

[El análisis del texto fílmico \(uji.es\)](#)

- Tassara, Mabel (1997), El relato en la cultura y los medios. En compilación y análisis de teorías narratológicas. Material del cátedra de Semiótica de los géneros Contemporáneos, UBA, Fsc. De Ciencias de la Comunicación, Cecso, CABA, Argentina

## REFERENCIAS AUDIOVISUALES

- Bréhat, J., Bouchareb, R., Merlin, M., Cayla, V. (Productores) y Dumont, B. (Director). (2013). Camille Claudelle, 1915 [Película].