

Una aplicación de la hermenéutica de Paul Ricoeur a la narrativa audiovisual: *mímesis* y autoconocimiento

Paul Ricoeur's Hermeneutics and Audiovisual Narrative: mimesis and Self-knowledge

DANIEL VELA VALLDECABRES

Ciencias de la Educación, Cultura y Lenguaje
Universidad Rey Juan Carlos
C/ Camino del Molino, s/n. Fuenlabrada, 28942
daniel.vela@urjc.es
Orcid ID 0000-0002-3463-260X

RECIBIDO: 15 DE JUNIO DE 2018
ACEPTADO: 8 DE OCTUBRE DE 2018

Resumen: Este artículo es una propuesta de aplicación de la hermenéutica literaria de Paul Ricoeur de *Temps et récit* a la narrativa audiovisual. Sigo el camino comenzado por Brenes en *Recepción poética del cine: una aproximación al mundo de Frank Capra*, y García Noblejas en *Poética del texto audiovisual*. Parto de una breve explicación de los tres momentos que establece Ricoeur para la interpretación de textos narrativos: prefiguración, configuración y refiguración. A continuación, propongo su aplicación a la película de Frank Capra *Sucedió una noche*. Concluyo con la verificación del trasvase del texto escrito al texto audiovisual. Es decir, se puede afirmar que es susceptible de aplicación en líneas generales, con algunas salvedades mínimas, propias del canal.

Palabras clave: Narrativa audiovisual. Paul Ricoeur. Hermenéutica. Guion. Poética.

Abstract: This article is an application proposal of Paul Ricoeur's *Temps et récit* literary hermeneutics to the audiovisual narrative. I follow the path started by Brenes (*Recepción poética del cine: una aproximación al mundo de Frank Capra*) and García-Noblejas (*Poética del texto audiovisual*) in their literary works. I start with a brief explanation of the three moments that Ricoeur establishes for the interpretation of narrative texts: prefiguration, configuration and refiguration. Next, I propose its application to Frank Capra's *It Happened One Night*. I conclude with the verification of the transfer of the written text to the audiovisual text. That is, it can be asserted that it is susceptible of application, with a few channel specific minor exceptions.

Keywords: Audiovisual Narrative. Paul Ricoeur. Hermeneutics. Screenplay. Poetics.

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este artículo es proponer una aplicación a la narrativa audiovisual de las ideas y sugerencias metodológicas para la hermenéutica de textos literarios e históricos expuestas por Paul Ricoeur en *Temps et récit*. Para ello, tomo como punto de referencia dos autores que trasvasan la poética de Aristóteles y la hermenéutica de Ricoeur al ámbito audiovisual: J. J. García Noblejas, quien, desde su libro *Poética del Texto Audiovisual* (1982), ha tratado de realizar una poética del texto audiovisual, especialmente en la vertiente de la recepción, que Ricoeur llama “refiguración”; y C. S. Brenes, discípula del anterior, que continúa ese proyecto en su libro *Recepción poética del cine: una aproximación al mundo de Frank Capra* (2008).

Brenes propone una metodología por la que es posible juzgar el carácter poético de las películas, en concreto, sobre cuatro películas de Frank Capra: *El secreto de vivir* (*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936), *Caballero sin espada* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939), *Juan Nadie* (*Meet John Doe*, 1941) y *Qué bello es vivir* (*It's a Wonderful Life*, 1946). Es decir, se trata de seleccionar las películas que se pueden llamar “artísticas” u obras de arte. Lo explica en las conclusiones de la siguiente manera:

es posible juzgar sobre el carácter de obra artística de una película determinada o de un cuerpo de películas, con independencia de las intenciones del autor y de los resultados de la crítica y la taquilla. Tal criterio, que proviene sobre todo del texto y de los recientes estudios de la *Poética* aristotélica, indica que una obra será artística (poética) en la medida en que su constitución interna progresa hacia su perfección propia [...]. Tal perfección radica en que la obra resulte ser “mimesis praxeos”, representación de la vida, de felicidad, de infelicidad. [...] Una de las consecuencias que se deriva del hecho de que una obra sea artística es que cuando el espectador entra en diálogo con ella [...], lo hace con la propuesta de sentido que tal obra le plantea en su unidad. Este encuentro dialógico lleva a poner en juego el horizonte vital por parte de quien accede a la historia y no pocas veces a replantear cuestiones radicales sobre su modo de ver el mundo real y su propia felicidad. (Brenes 359-60)

En este trabajo, se amplía el espectro, analizando otra película de Capra no tratada por Brenes: *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, 1934). Además, sugiero la utilidad de incluir un aspecto novedoso e importante para la recep-

ción: encuestas actuales a jóvenes que opinan sobre su personal recepción de la película. Por último, mientras que Brenes, para el análisis fílmico, se atiende a la tercera fase o momento de interpretación de Ricoeur, es decir, la *mimesis III* o refiguración, en este artículo añado el análisis de la *mimesis I* (prefiguración) y *mimesis II* (configuración).

LA HERMENÉUTICA DE PAUL RICOEUR

Paul Ricoeur propone una interpretación de textos irenista en su libro *Temps et récit* (1983-1985), ya que concilia filósofos y lingüistas. Para el análisis interno de los textos, se deja guiar por el estructuralismo francés; y para la relación del texto con el mundo exterior, por otros autores como Heidegger, Gadamer, Iser y Jauss.¹ Al final, consigue una complementariedad entre ellos conformando una hermenéutica completa por la que comprenderse mejor como persona. Profundiza en esta dimensión ética en otras obras (por ejemplo, *Soi-même comme un autre*), de las cuales no es posible ocuparse aquí.

Antes de exponer resumidamente la teoría de Ricoeur sobre las tres mimesis, es pertinente aclarar los conceptos de *trama* y *mimesis* en *Temps et récit*, que sirven para enmarcar su hermenéutica y así ofrecer los objetivos finales a los que se encamina.

Paul Ricoeur considera, siguiendo la *Poética* de Aristóteles (1450a15-18), que es la conformación de una trama por medio de la intriga, los fines, las causas y los azares en unidad de acción, lo que consigue dar el salto de entrada en un universo nuevo, en el mundo de la obra (Ricoeur 1983, 11). Es decir, el elemento esencial de toda narración es el entrelazamiento de acciones que se realiza a modo de “operación” (por esto habla Ricoeur de “construcción de la trama”), contando con los elementos tradicionales aristotélicos de ordenación de la narración: comienzo, desarrollo y desenlace (70 y 88-89). Si lo trasladamos al mundo audiovisual, se correspondería con el guion.

Por otro lado, el concepto de *mimesis* aristotélico se entiende aquí como el de composición de acciones humanas –no como simple imitación de la rea-

1. No hay espacio en este artículo para situar la postura de Paul Ricoeur en el entero panorama de la teoría hermenéutica, ni para aquilatar su relevancia en la actual coyuntura de los estudios literarios, que no pueden prescindir de la interpretación (ver, por ejemplo, Wahnón 2008, 2009 y 2014).

lidad—, de manera que, al verse proyectado, el lector siente liberar sus pasiones (la *catarsis*). Así, la actividad representadora (*mimesis*) y la estructura de las acciones (*mythos*) son conceptos intercambiables, equivalentes (ver Vela 137).

Pues bien, para Ricoeur es por medio de la narración como se puede entrar en el mundo de la obra, como se entra en el juego de la ficción. Esta narración engloba la épica, la dramática y la historia (Ricoeur 1984, 229-30).² En el presente trabajo, tratamos de hacer ver que las condiciones para entrar en el mundo de la obra se dan no solo en el discurso narrativo escrito, sino también en la narrativa audiovisual. La apertura al nuevo mundo consiste en la proposición de un mundo susceptible de ser habitado, más todavía si ese mundo no está acabado, si —como en las novelas y películas contemporáneas— el final queda abierto.

Al final, lo que propone Ricoeur es que el hombre pueda conocerse mejor por medio del discurso narrativo, para poder actuar conforme a esa visión propia ajustada a la naturaleza personal. La obra de arte se presentará entonces con el poder de descubrir y transformar el quehacer humano. Este punto lo explica por medio de Heidegger, quien sostiene que ser hombre significa *comprender*: la existencia del hombre no consiste en captar los datos del mundo de forma pasiva, sino que es un *estar-en-el-mundo*, no solo de modo físico, sino constituyendo él mismo el mundo. Y esta comprensión lleva consigo un compromiso, y ese compromiso se funda en su relación con los otros, es un *estar-con-los-otros* (Ricoeur 1986, 88-95).

Para Ricoeur se derivarán una serie de consecuencias. La primera es que *comprender* no se dirige a la captación de un hecho, sino a la aprehensión de una posibilidad de ser. De esta noción, Ricoeur extrae una consecuencia metodológica para su análisis: comprender un texto no es encontrar un sentido inerte allí contenido, sino desplegar la posibilidad de ser, puesto que me comprendo siendo, estando. Y esta posibilidad se presenta por la lectura de la obra y la entrada en la intriga (Vela 143-44).

Una vez aclarada la importancia de la trama en cualquier narración (para entrar en el mundo de la obra) y ver también que esta trama es un concepto intercambiable con el de mimesis de Aristóteles; ahora expongo resumidamente la teoría de las tres mimesis de Ricoeur.

Se trata de tres momentos en la interpretación de textos. En primer lugar, se “contextualiza” la obra analizada (*mimesis 1*); en segundo lugar (*mimesis*

2. Ricoeur excluye del discurso narrativo la lírica, que entraría dentro de otro paradigma.

II), se entra en el mundo de la obra, en sus personajes, trama y evolución; y, por último (*mimesis III*), la recepción del texto –según el momento histórico–, por la que se determina si es una obra intempestiva o no y el lector reconfigura su forma de entender el mundo y de actuar en él.³

MIMESIS I O PREFIGURACIÓN

Mimesis I o prefiguración se podría definir como el marco común a creador y lector, por el que la acción narrada es capaz de ser inteligible, por medio del concepto de “pertenencia a” una cultura: una historia, entorno social, costumbres, etc. Este marco común se establece, por un lado, en la medida en que ya ha sido ordenada en otras narraciones. En definitiva, autor y lector mantienen un saber compartido, si bien el alcance de cada uno será distinto.

La ordenación en otras narraciones anteriores se construye con ayuda del tiempo y da lugar a una tradición de paradigmas. Así, cualquier obra singular se establece sobre un paradigma, sobre el que actúa como una innovación, y puede afectar al género, a los personajes, a la estructura, etc. De este modo, los paradigmas, nacidos a su vez de una innovación anterior, proporcionan reglas para la experimentación posterior en el campo narrativo (Ricoeur 1984, 17). El paradigma ha sido considerado como un paso previo, una precomprensión, por la que se es capaz de identificar una obra como perteneciente a un ámbito, según sus características.

Después del orden paradigmático, Ricoeur aborda el orden sintagmático. Para ello estudia la concepción estructuralista del relato por medio de cuatro autores: Propp, Bremond, Greimas y Barthes. Con ellos se extraen los elementos compositivos constantes de todo relato. Tales propuestas son conocidas y aquí nos limitaremos a exponer brevemente el modelo simplificado de Greimas, tomado de su *Sémantique structurale* (263-84 y 312-23), que parte de los modelos de Propp y Levi-Strauss. Las treinta y una funciones de Propp, Greimas las reagrupa en veinte, permitiendo así emplear un sistema básico: 1) Ruptura del orden y alienación; 2) Prueba principal; 3) Reintegración; y 4) Restauración del orden. En este modelo, el personaje juega un papel decisivo en las reglas de composición narrativa.

3. Hay que aclarar que Ricoeur considera a las tres mimesis como procesos simultáneos, no como sucesivos o cronológicos.

En tercer y último lugar, en esta *mimesis I* se exponen los recursos simbólicos que se consideran como procesos culturales que articula la experiencia. Estos símbolos son los que hacen que los agentes de la acción se muevan de una determinada manera, con arreglo a esas normas o frente a ellas, y provoquen que una acción sea mala o buena: según la ética de una cultura determinada (Ricoeur 1983, 91-94). Es decir, todavía estamos en la *mimesis I* o prefiguración: aquel que interpreta una obra particular tiene unos presupuestos culturales donde se insertan los presupuestos simbólicos.

Aplicación

Sucedió una noche (1934) es la obra inaugural de las *screwball comedies* de EE.UU. Para entender este filme hay que situarse en el contexto histórico del comienzo del *New Deal* de Roosevelt desde 1933. El *New Deal* consiste en la intención institucional de resurgir del *Crack* del 29. Una de las medidas iba dirigida a elevar los ánimos de los ciudadanos desfavorecidos por medio de la realización y proyección de películas con fuerte carga esperanzadora y de superación. El gobierno encontró aliados en algunos directores y productores de Hollywood que también tenían este mismo espíritu (Sarris 91). Como subgénero emblemático de este espíritu, surge la *screwball comedy*, que tiene como punto de arranque la película de Capra *Sucedió una noche*. Al haber comenzado el cine sonoro en 1927, el elemento cómico por excelencia va a ser ahora el diálogo (Echart 144; Brenes 122-34).

El paradigma en que se basa la película es la comedia clásica desde Aristófanes, en la que se concluye siempre con un final feliz para los personajes buenos. Aristófanes incluía en sus obras algunos elementos fantásticos, inverosímiles; pero el estilo evolucionó hacia una comedia de lo cotidiano más del gusto del público (Galván 2017, 576, 578). Ya en época romana, Plauto y Terencio siguieron esta pauta, con el argumento central del enredo amoroso.

Una evolución similar experimentó la comedia en Hollywood. En el cine mudo triunfó la comedia del *slapstick* (“torta y bastón”): un humor visual, que popularizó el productor Mack Sennett en sus comedias. Con la entrada del sonoro, el humor se centró en el diálogo, como en las comedias de Ernst Lubitsch. Pero los personajes de Lubitsch no eran del todo verosímiles por su artificiosidad. Y con Frank Capra llega a su madurez: con base idealista, presenta una comedia de lo cotidiano que se convertirá en clásica con gran aceptación del público y de la crítica. De hecho, *Sucedió una noche* consiguió por primera

vez en la historia los cinco Óscar más importantes: película, dirección, guion, actor y actriz.

En cuanto al objetivo o mensaje que pretende transmitir es el del efecto estabilizador en la sociedad estadounidense, contribuyendo a la reformulación de la identidad nacional. Y la mejor forma para conseguirlo fue la propagación de mensajes positivos con el inevitable *happy ending* (Echart 32-43).

Como en la mayoría de las películas de Capra, la estructura de la narración es clásica, ya que está dividida en tres partes a manera de actos. El primero es el planteamiento de la acción y presentación de los personajes por medio de su lenguaje y su actuación. Ellie (Claudette Colbert) es la hija de un magnate que responde al tópico de joven sobreprotegida y caprichosa. El detonante se produce cuando un día decide huir desde la casa paterna en Florida hasta Nueva York, para encontrarse con su novio. En acción paralela, Peter (Clark Gable) se presenta como un periodista que responde al personaje clásico del disimulador y fanfarrón (Frye 172), cuyo objetivo será encontrar a la chica para publicar la exclusiva y recibir la recompensa que se ofrece por encontrarla. Termina el primer acto cuando Peter consigue subirse al mismo autobús que Ellie.

El segundo acto se desarrolla durante el accidentado viaje en autobús en el que los protagonistas se conocen y tratan. Un viaje de aprendizaje en el que ella descubre el mundo real y él también evoluciona hasta ser un personaje comprensivo y amable. El comienzo del tercer acto coincide con el final del trayecto, cuando el padre recupera a su hija y se despiden Peter y Ellie. En un giro “inesperado”, concluye con la boda final entre ambos.

A la estructura clásica de la obra, se une el también clásico final feliz. El género de la comedia romántica presupone la confianza del espectador en que este final se produzca, a pesar de las dificultades de todo tipo. Es una expectativa que se establece ya en las comedias clásicas griegas (Galván 2017, 576).

Se cumplen las funciones de Greimas: la ruptura del orden establecido por la fuga de Ellie, con su consiguiente conflicto; la “prueba principal” consiste en el viaje iniciático de la protagonista hacia Nueva York en autobús y la superación de la prueba con la ayuda de Peter; para terminar con una reintegración del orden roto, con el encuentro del nuevo amor y restauración del orden por el matrimonio final con el periodista.

Según el *New Deal* y el estilo de las *screwball comedies*, hay que pasar numerosas dificultades para conseguir llegar a la meta prevista (lo mismo que sucedía en los argumentos de las comedias clásicas). A lo largo del trayecto, se avería el autobús en el que viajaban, tienen que hacer noche y, después, auto-

stop; aparte de que se observa el sufrimiento de otros pasajeros, como cuando una señora se desmaya de hambre en el autobús en el que viajaban. Sin embargo, el final de estas películas siempre es un *happy ending* moralizador: se sufre y se aprende a lo largo del camino, pero al final se consiguen los objetivos. En cuanto al estrato simbólico y ético de la sociedad de la época, el *New Deal* reforzó la máxima de los “valores compensados”. Es decir, si el personaje se esfuerza por actuar bien, será recompensado; si el personaje actúa mal, será castigado. También coincide con los valores establecidos en la comedia de Grecia y Roma (ver Galván 2017, 576).

MIMESIS II O CONFIGURACIÓN

El segundo movimiento o momento es la *mimesis II* o configuración, que corresponde a la mediación entre *mimesis I* y *mimesis III* y se realiza por dos formas de mediación: 1) a partir de unos acontecimientos, se llega a la obra completa por la “composición de factores heterogéneos” (Ricoeur 1983, 104); y 2) por el tiempo interno en el relato.

La acción se constituye por la suma de acontecimientos que solo tienen significado completo al terminar la historia y mirarla en su totalidad. Por su capacidad de ser seguida, la historia proporciona la unidad, obtiene la concordancia en la discordancia y viene a su vez impregnada de tendencias o inclinaciones hacia el final. Decía Ricoeur que la trama compone un conjunto de factores tan heterogéneos como son agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etc. La inclusión de factores discordantes en la trama —que son la piedra de toque para la unidad de acción y la verosimilitud (Ricoeur 1983, 104-06)— lo trataremos en dos aspectos: personajes y conflicto.

Los personajes favorecen la unidad de acción por su actuación y complejidad psicológica. Con el desarrollo interno del personaje desde la novela de finales del siglo XIX, se ha planteado si la trama sigue siendo la parte esencial del relato. A lo que responde Ricoeur: “Para desarrollar un personaje, hace falta contar más; y para desarrollar una intriga, es necesario enriquecer el personaje” (Ricoeur 1983, 64).⁴ Como veremos en la aplicación a la comedia, el personaje sigue cumpliendo la misma función que en la novela.

Dentro de esta unidad de la obra, debe haber discordancias o conflictos: si la composición de la trama está bien trazada, del relato emerge un conflic-

4. En esta y otras citas de Ricoeur, la traducción es propia.

to o punto de desequilibrio. Desde una cadencia de acontecimientos en una dirección, cambian o se reconducen por un momento de distorsión o discordancia.⁵ Y precisamente, el arte de componer consiste en mostrar concordante esa discordancia, que sea coherente.

Como explica Aristóteles en el análisis de la tragedia, al producirse la discordancia, no solo entra el juego racional de la coherencia en el cambio, sino que se añade un componente emocional al darse el temor y la compasión. Y estos sentimientos proporcionan un placer por purificar las pasiones (*catarsis*),⁶ que es el objeto perseguido por la composición, junto con el didáctico (*Poética* 1453b12-13). Esta liberación de pasiones o *catarsis* puede producirse por los sentimientos de temor y compasión (que son los propios de la tragedia) o por la alegría ante el surgimiento del amor, o el alivio por la solución de un conflicto. Se trata de la creación de una disposición en el auditorio por una trama cohesionada y unos personajes verosímiles. La *catarsis* será una consecuencia de la cohesión de la trama en cuanto que el receptor se ha introducido en el mundo de la obra y ha sentido con los personajes.

En cuanto a los caracteres temporales, haría falta al menos otro artículo completo para sintetizar lo que expone Ricoeur en *Temps et récit*, ya que trata en profundidad el tiempo en san Agustín y enlaza con la estética de la recepción, entre otros. Un análisis completo de la configuración requeriría tener en cuenta el carácter temporal del relato y las cuestiones de punto de vista y de voz narradora. Sin embargo, por ser cuestiones muy complejas y relativamente poco importantes para el estudio de la obra elegida, desisto de exponerlas aquí alargando innecesariamente este artículo.

Aplicación

Si analizamos ahora la composición de *Sucedió una noche*, vemos que están integradas las acciones hacia el final feliz. Desde el primer acto, con la presentación de los protagonistas en acción paralela, se crea una confianza en el espec-

5. En el ámbito de la crítica literaria, Gutav Freytag (*Die Technik des Dramas*, 1862) hablaba de “momento de excitación” y “momento de última tensión”. Estas ideas han encontrado continuidad en los manuales de guion cinematográfico, donde se habla del “detonante” para el comienzo del conflicto, del “segundo punto de giro” y del “clímax narrativo” que marcará el final del conflicto y que lleva al desenlace (Sánchez-Escalonilla 232-34).

6. El uso de esta acepción de *catarsis* aplicada a la comedia está basada en el propio Aristóteles (*Poética* 1342a16) y la interpretación actual que se ha hecho desde los textos aristotélicos (Galván 2017, 583; García-Noblejas 2003, 273-74).

tador por la que la inseguridad de Ellie ante la aventura del viaje quedará resuelta por la ayuda que recibe de Peter. Al mismo tiempo, la deshumanización de Peter como reportero sin ética ni compromisos va cambiando por el trato con Ellie en el autobús. Por otro lado, ella, con su primer compromiso solo buscaba el escapismo, pero Peter le hace comprender que el amor es algo distinto: compartir lo cotidiano, comprenderse, etc. Al mismo tiempo, Peter empieza a manifestarse como comprensivo ante las dificultades ajenas, tanto con ella como con los demás pasajeros del autobús. Lo que le transforma de ser un personaje disimulador y fanfarrón, en un verdadero protagonista, con actitud valiente y desinteresada. Con la complementariedad de los caracteres se va fraguando la *catarsis* final, al experimentar el espectador la satisfacción de encontrar el amor verdadero, sin que Ellie tenga que abandonar a la propia familia.

Para la cohesión interna del relato, solo cabría exponer una salvedad en la historia contada: al tener la necesidad del *happy ending*, con final en boda entre Peter y Ellie, se puede alegar que la disparidad de clase social entre la hija del multimillonario y el periodista es notoria, casi insalvable. Sobre todo teniendo en cuenta la forma de actuar del padre de Ellie al comienzo de la película, ya que se comporta como un déspota que cree que todo lo puede conseguir con dinero. Al final, se comportará de manera muy distinta, enternecido por la recuperación de su hija. Este “artilugio” o “truco” (Frye 170) que permite el final feliz es parte de la convención estructural de la comedia clásica. Esto no implica que el argumento carezca de lógica y verosimilitud. Para Aristóteles era admisible la posibilidad de que sucedan cosas improbables por la exigencia del género al que pertenece (ver Galván 2017, 578).

Como estamos viendo, los personajes evolucionan en un “arco de transformación” (Sánchez-Escalonilla 133-34) por el que se va produciendo un refinamiento de las costumbres de él y una reeducación de ella. Esta superación del antagonismo en la pareja recuerda a los espectadores estadounidenses de la Depresión que el amor y la bondad son independientes de los estratos sociales, y que cabe mantener la fe en el ideal americano del sueño hecho realidad.

Peter, por su parte, es el paradigma de fanfarrón y disimulador de las comedias clásicas (romanas y griegas). Al principio del film, usa sus engaños para conseguir exclusivas en el periódico, y su ingenio de palabra para obtener confort; pero más adelante, en el trato con Ellie, va perdiendo cinismo y creciendo en amabilidad, mientras sigue usando sus tretas para ayudarla a ella o para afianzar su relación, además de empezar a mostrar compasión y comprensión hacia otras personas.

Estas observaciones ponen de manifiesto la necesidad de completar el planteamiento de Ricoeur con el análisis de los personajes, que él no pormenoriza. Un punto de partida sería la conocida tipología de Forster, de personajes planos y redondos o “estáticos” y “dinámicos” (Garrido Domínguez 92-94), así como el concepto audiovisual de “arco de transformación” del personaje, ya mencionado.

MIMESIS III O REFIGURACIÓN

Como último punto del análisis, Ricoeur habla de la refiguración o *mimesis III*, momento en que el lector o espectador cobra protagonismo. Para esta tercera fase, sigue las propuestas de Wolfgang Iser y Hans-Robert Jauss. De la misma manera que Ricoeur se ha servido de la *Poética* de Aristóteles, de los autores estructuralistas franceses y de filósofos como Heidegger; en este momento, asume los postulados de la Estética de la Recepción, consciente de que es una reflexión metodológica parcial, susceptible de ser completada, tal y como ha ido haciendo por medio de otros autores.⁷

Tanto la obra literaria como la obra narrativa audiovisual están concebidas para la recepción y de esta depende su interpretación. En la recepción se dan cita tanto la prefiguración (*mimesis I*) como la configuración (*mimesis II*). Si un espectador tiene un gran bagaje audiovisual y cultural será capaz de entender mejor el texto presentado. “El texto no llega a ser obra más que en la interacción entre texto y receptor” (Ricoeur 1985, 117).

Iser y Jauss marcan dos líneas de estudio diferentes dentro de la misma Escuela de Constanza. Iser realiza un análisis sincrónico y sostiene que el texto individual “se actualiza [...] solo mediante las actividades de una conciencia que lo recibe, de manera que la obra adquiere su auténtico carácter procesal solo en el acto de su lectura [...]. La obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector” (149). También habla de la forma en que el receptor entra en el mundo de la obra. Con una primera lectura, el receptor sigue la trama y se deja impresionar y sorprender por las situaciones. Con la segunda lectura, va descubriendo otros aspectos de la historia, siempre que la obra sea una gran obra:

La lectura discurre como una perspectiva móvil que liga entre sí las fases del texto. Si se realiza un curso temporal se recurrirá a la segunda lectu-

7. Este carácter parcial lo asume y explicita el mismo Jauss (239, 243).

ra haciendo surgir de ella elementos no dados en la primera lectura [...]. Una condición importante para ello es que no se repita en la segunda lectura el mismo modo de recorrido mediante el cual se realizó anteriormente una determinada configuración de sentido [...]. El modo de procesar la lectura evoluciona, puesto que el recuerdo de lo leído no se extingue por completo, y suscita así la óptica para una nueva ordenación [...]. Por mínimas que sean las innovaciones, siempre ocurrirá que la configuración de cada proceso de lectura es estructuralmente irrepitible. (Iser 154)

Esta aportación de las dos lecturas la asumen los citados García-Noblejas y Brenes para su aplicación a la narrativa audiovisual con una interpretación particular. En lugar de “primera y segunda lectura”, hablan de “primera y segunda navegación”:

El primer modo de acercarse a las historias es el propio de la “primera navegación”: allí el espectador es tomado de la mano por el narrador y los personajes se sumergen en el mundo posible que se abre, asumiendo sus principios o patrones de constitución. La “segunda navegación” se caracteriza, en cambio, por ser el momento donde el espectador se pregunta por el sentido de lo visto. Ambos momentos, distintos desde el punto de vista epistemológico, se realizan, sin embargo, casi en simultáneo en la práctica, a lo largo de la visión de la película. (Brenes 15)

Y añade más adelante que la condición para que una obra pueda aguantar una “segunda navegación” es que “sean textos en condiciones de ser *asimilados* como «obras de arte»” (80).

Por otro lado, Jauss acomete un análisis diacrónico al preguntarse si una obra clásica sigue teniendo actualidad al responder a interrogantes de hoy. Estudia un problema interesante y muy actual: el motivo por el que los estudiantes preuniversitarios alemanes coinciden en señalar que la *Ifigenia* de Goethe no es de su gusto, cuando siempre había sido considerada obra definitiva del espíritu alemán. Concluye que es una obra que ha quedado traspasada por verse hoy como canon de una cultura burguesa neohumanista y con una estética olvidada (Jauss 217-38; Galván 2004, 96-98).

El hecho de leer una obra clásica o de visualizar una gran obra audiovisual, actualiza el contenido del texto y da respuestas a interrogantes actuales. En esto consiste el secreto de los clásicos, en conectar con los intereses de los receptores de cualquier tiempo y lugar, por el uso de los universales. Se pro-

duce una “fusión de horizontes” (dicen Iser y Ricoeur, empleando la expresión de Gadamer) del pasado con los del presente para dar la significación a la obra. Estamos ante un diálogo intemporal: “Toda obra no es solamente una respuesta que se ofrece a un interrogante anterior, sino a su vez una fuente de preguntas nuevas” (Ricoeur 1985, 252).

El público se encargará de decidir qué obras son intempestivas y cuáles no. Sin embargo, nunca queda concluida la interpretación de textos, según Jauss, ya que mientras haya receptores nuevos, habrá nuevos modos de entender la obra de arte (244).

Aplicación

Para la aplicación de la *mimesis III* voy a presentar a grandes rasgos los resultados de una encuesta informal que, de manera tentativa, he llevado a cabo entre unos 50 estudiantes universitarios de los grados de Periodismo, Comunicación Audiovisual, Filología Hispánica y Educación Primaria durante los años 2015 y 2016. Esta encuesta, de momento, es solo una primera aproximación a la recepción de la ficción audiovisual, todavía sin formalizar como sería necesario para darle validez científica. En próximos trabajos se ampliará y validará.

Es una película que gusta prácticamente por unanimidad a los encuestados (al 92 %). La ven moderna, a pesar de ser de 1934, con planteamiento de temas que consideran actuales, tales como: la diferencia de clases, el sentido del humor, el amor que surge “por casualidad” y el final feliz.

Coinciden varias de las alumnas en que se sienten identificadas en la actitud de la protagonista de querer escapar de todo, y de la familia en concreto, para vivir su vida. Aparte, ellas son las que más encuentran en el amor (entre los protagonistas) un valor en la película: que surge en cualquier situación y que mantiene hasta la conclusión la incógnita de si será definitivo. Algunos alumnos varones, por su parte, se ven identificados con Peter en quien valoran su valentía y determinación, además de su humanidad y comprensión.

Por otra parte, han coincidido la mitad de los encuestados en destacar que el tener conocimientos sobre la situación del *New Deal* en EE.UU. antes de ver la película les ha llevado a entenderla mejor y, además, les ha despertado más la atención.

Por último, reconocen que el visionado no les ha hecho cambiar su modo de ver y comprender el mundo, aunque sí es verdad que les ha completado su forma de afrontar situaciones complejas.

CONCLUSIONES

Después del análisis de la película *Sucedió una noche* de Frank Capra, podemos afirmar que responde a lo que Brenes llama una “obra clásica” u “obra artística” (359-60), en cuanto que su constitución interna progresa hacia su perfección propia, es decir, la obra resulta ser *mimesis praxeos*, representación de la vida, de felicidad e infelicidad. Una de las consecuencias del hecho de que una obra sea artística es que el espectador entra en diálogo con ella porque profundiza en quién es el ser humano y cómo actúa. Con una estructura clásica, responde a interrogantes actuales a pesar de reflejar la época de hace casi un siglo. Para llegar a esta conclusión, nos hemos valido de algunas encuestas a jóvenes actuales, además del análisis de la obra que compagina los paradigmas de la comedia antigua con el tipo de personajes de la narrativa moderna.

El trasvase de la teoría poética literaria de Ricoeur –completada con otros autores– a la narrativa audiovisual es fructífero. Con leves cambios terminológicos (como “arco de transformación”, “punto de giro” o “detonante”) y con las salvedades propias del canal utilizado, se pueden equiparar las formas de análisis del texto narrativo literario y del texto narrativo audiovisual. Aun así, ha de notarse que Ricoeur dejó solamente incoado, sin desarrollar, el análisis de algunos elementos de la obra literaria, como es el caso de los personajes. Se hace necesario utilizar otros teóricos de la literatura, además de la teoría del guion para completar estos aspectos.

Los análisis de Brenes y García-Noblejas son una buena base para el comienzo del trasvase al ámbito audiovisual. Sin embargo, es necesario continuar su elaboración, ya que, de las tres mimesis de Ricoeur, ellos solo hacen referencia a la parte de la recepción, la *mimesis III*. Aquí he propuesto ampliar el análisis –con el ejemplo de un caso particular– con la *mimesis I* y la *mimesis II*. De esta manera, queda completado el círculo hermenéutico que propone Ricoeur.

OBRAS CITADAS

- Aristóteles. *Poética*. Ed. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
 Aristóteles. *Política*. Ed. Manuela García Valdés. Madrid: Gredos, 1988.
 Brenes, Carmen Sofía. *Recepción poética del cine: una aproximación al mundo de Frank Capra*. Roma: EDUSC, 2008.
 Echart, Pablo. *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid: Cátedra, 2005.

- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton UP, 1957.
- Galván, Luis. “El concepto de aplicación en la hermenéutica literaria”. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica* 13 (2004): 67-102.
- Galván, Luis. “El argumento y las pasiones en la comedia: la *Poética* de Aristóteles y algunas comedias cómicas de Lope de Vega”. *Bulletin of Spanish Studies* 94.4 (2017): 573-94.
- García-Noblejas, Juan José. *Poética del texto audiovisual*. Pamplona: Eunsa, 1982.
- García-Noblejas, Juan José. “Pensar hoy un sentido trascendente para la catarsis aristotélica”. *Lavoro e vita quotidiana*. Ed. Giorgio Faro. Roma: Università della Santa Croce, 2003. 265-92.
- Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 2007.
- Greimas, Algirdas Julius. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse, 1966.
- Iser, Wolfgang. “El proceso de lectura”. 1979. *Estética de la recepción*. Ed. Rainer Warning. Madrid: Visor, 1989. 150-64.
- Jauss, Hans-Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. 1977. Madrid: Taurus, 1986.
- Ricoeur, Paul. “La tâche de l’herméneutique”. 1975. *Du Texte à la action: Essais d’herméneutique*. Vol. 2. Paris: Seuil, 1986. 75-100.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit, I: La configuration du temps dans le récit historique*. Paris: Seuil, 1983.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit, II: La configuration du temps dans le récit de fiction*. Paris: Seuil, 1984.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit, III: Le temps raconté*. Paris: Seuil, 1985.
- Sánchez-Escalonilla, Antonio. *Estrategias de guion cinematográfico*. Barcelona: Ariel, 2014.
- Sarris, Andrew. *You Ain’t Heard Nothing Yet! The American Talking Film. History and Memory. 1927-1949*. Oxford: Oxford UP, 1998.
- Vela Valldecabres, Daniel. *Del simbolismo a la hermenéutica: Paul Ricoeur (1950-1985)*. Madrid: CSIC, 2005.
- Wahnón Bensusan, Sultana. *Teoría de la literatura y de la interpretación literaria: ensayos y reflexiones*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2008.
- Wahnón Bensusan, Sultana, ed. *El problema de la interpretación literaria: fuentes y bases teóricas para una hermenéutica constructiva*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009.
- Wahnón Bensusan, Sultana, ed. *Perspectivas actuales de hermenéutica literaria: para otra ética de la interpretación*. Granada: EUG, 2014.