

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Juicios y cine. Historia de la diégesis

Autor/es:  
Onaindia, Mario

Citar como:  
Onaindia, M. (2000). Juicios y cine. Historia de la diégesis. Nosferatu. Revista de cine. (32):32-34.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41170>

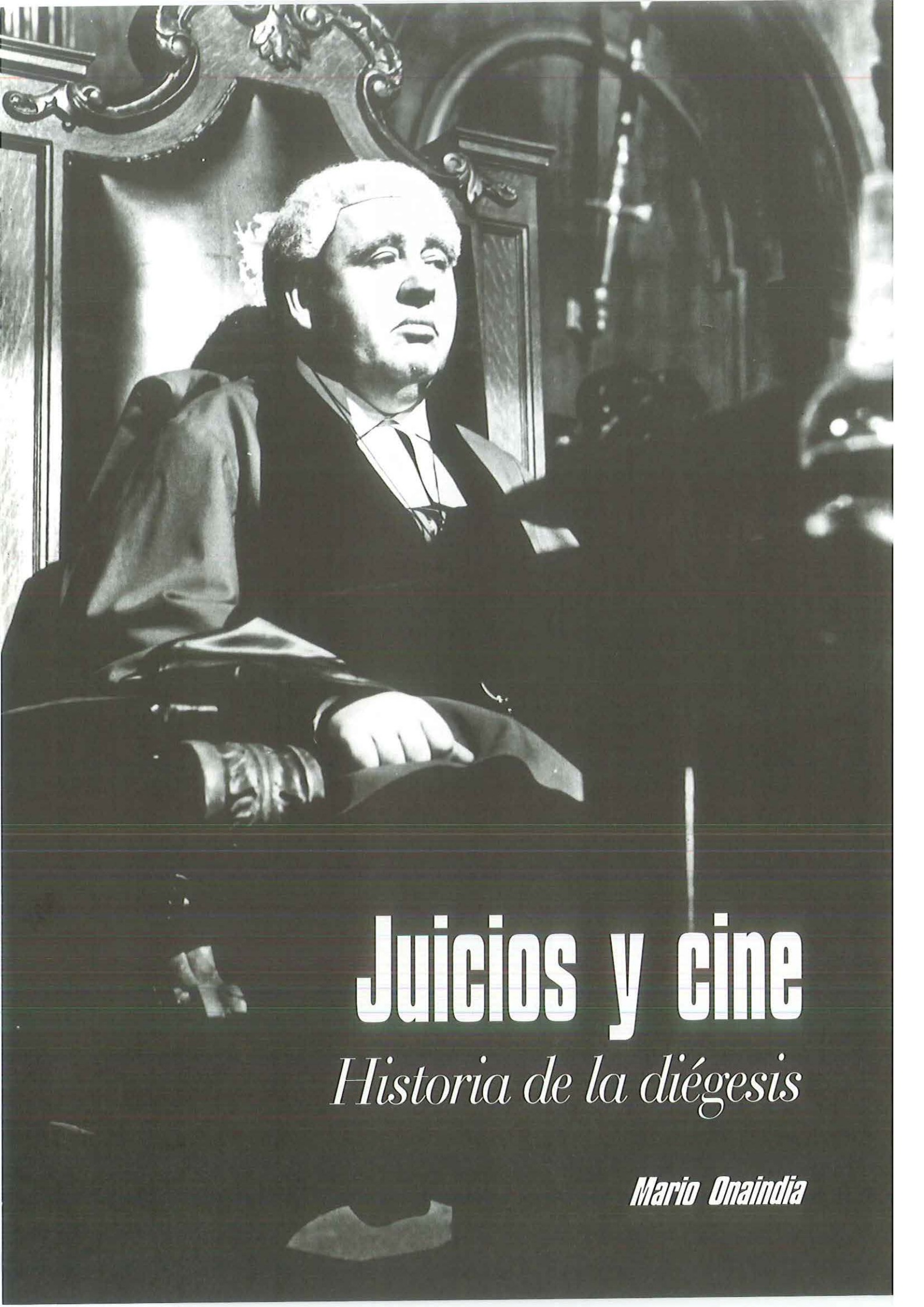
Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**



# Juicios y cine

*Historia de la diégesis*

*Mario Onaindia*

*Hollywood-ko handikiak epaiketak eta kontaketak jatorri komuna zutenaz konturatu ziren: bien diskurtsoa ia bera da, batak zein besteak istorioaren datu objektiboak ikuslearengan sortu nahi duen eraginaren arabera antolatu eta egituratzen baitituzte. Hori dela-eta, Amerikako industriak tragedia grekoan bilatzen ditu istorioak hobekien antolatzea ahalbidetzen duten arauak, kontatzen duen diskurtsoa ahalik eta ikusle gehienek uler dezaten eta guztiengan sentimendu bakarra eragin dezan. Hori arrakastaren bermea ere izango da.*

**M**ás de un espectador de cine, sin duda, se habrá visto sorprendido por la enorme cantidad de películas sobre juicios que se hacen al cabo del año en Estados Unidos. La historia es infinita, interminable. Sólo Alfred Hitchcock, cuyo centenario conmemoramos este año, tiene varias películas de juicios, como **El proceso Paradine** (*The Paradine Case*, 1947), **Yo confieso** (*I confess*, 1953), **Falso culpable** (*The wrong man*, 1953), etcétera. Y la razón de tal profusión no se debe solamente a la estructura del debate judicial con el enfrentamiento de dos antagonistas, el defensor y el fiscal, y la necesidad de tomar una decisión por parte del juez o el jurado a modo de climax o resolución del conflicto por medio de la

peripecia que representa el hallar la verdad (la anagnórisis), sino también por el origen común del juicio y del relato tal como se conoce en Occidente, por lo menos, desde la Poética de Aristóteles.

Desde G. Genette, la narratología moderna diferencia lo que es la "historia" de lo que es el "discurso", esto es, entre la información organizada de acuerdo con los parámetros de tiempo y lugar, cronológicamente (la "historia") y la citada información tal como nos la suministra el narrador, jugando con los saltos que no respetan la cronología, los diferentes puntos de vista que adopta, etcétera.

Esta diferencia es fundamental en la narrativa occidental y su origen no podía ser otro que Grecia. La profunda diferencia entre el arte griego clásico y el arte de otros países de su entorno, como el egipcio, etc., proviene, según E.H. Gombrich, precisamente, de que los egipcios edificaban sus edificios y esculpían y pintaban sus esculturas y murales para los dioses, de tal manera que las proporciones de los personajes que aparecen, por ejemplo, responden a las proporciones objetivas determinadas científicamente de los egipcios.

Los griegos, en cambio, construían sus templos y esculpían para los mortales. Esta diferencia se muestra en que los edificios tratan de generar un efecto para el que entra en él, de la misma manera que la escultura no responde a las medidas objetivas de los griegos, sino que tiene en cuenta la perspectiva del receptor, de forma que lo más alejado, la cabeza, por ejemplo, es mayor de lo que le correspondería objetivamente, porque es la parte que queda más lejos desde el punto de vista del espectador. Y sólo puede aparecer ante el receptor respetando las medidas objetivas si en la realidad se trastocan las medidas.

Esta misma idea de focalidad existe en el relato. El discurso de los griegos no trata de responder a la realidad objetiva, sino que tiene en cuenta sobre todo al receptor y organiza y estructura los datos objetivos de la historia en función del efecto que trata de generar en el espectador.

Las esferas privilegiadas para este tipo de discurso subjetivo, al principio, eran dos: el discurso judicial y el discurso político. Pero de éstos el que mayor impronta dejó en la cultura griega fue el judicial.

Un abogado cuando interviene ante un jurado no trata de esclarecer la verdad. La verdad, en todo caso, es tarea de filósofo, pero no del abogado. Al abogado le tiene sin cuidado qué es lo que ocurrió. Lo que intenta, ante todo y sobre todo, es convencer a un jurado de que los hechos ocurrieron de la manera más favorable para su defendido y que la conducta del acusado, en todo caso, se ajusta a un tipo de comportamiento delictivo especificado en el código.

No es casualidad, pues, que se llame diégesis tanto en la narratología actual al "discurso", esto es, el relato que busca provocar un efecto en el receptor, como en la antigüedad a la parte del discurso del abogado ante el jurado para explicar cómo habían ocurrido las cosas para poder tipificar posteriormente la conducta del abogado.

La enorme influencia de la práctica de los abogados y los jurados sobre el nacimiento de la tragedia fue detectado ya por I. Gernet, quien estima que el origen de la tragedia se deriva del choque de mentalidades que se refleja en toda la terminología jurídica que tenía un sentido distinto según se empleara ante un jurado o en los relatos tradicionales.

Pero, como vemos, no se limita únicamente a este aspecto, sino que abarca el núcleo, lo que Aris-

tóteles llama "el alma de la tragedia", es decir, a la "fábula" o estructura, que no es otra cosa que la manera de organizar los datos de la historia.

La influencia de esta "diégesis" no se limita a la tragedia, sino que, gracias a la labor de Hesiodo pasa también a la historia al ser el primero que intenta estructurar la información de la historia de acuerdo con las leyes de la tragedia, es decir, como si las personas tuvieran objetivos, como los personajes, y los acontecimientos tuvieran una relación causal.

Es cierto que durante la Edad Media se pierde la tragedia en Occidente y el teatro resurge de otras tradiciones culturales. De ahí que la manera de narrar las crónicas medievales se limite exclusivamente en poner uno detrás de otro todos los acontecimientos ocurridos el mismo año.

Cuando a finales del siglo XVIII se quiera utilizar la historia para legitimar el ascenso de la burguesía e intentar invertir el orden de los acontecimientos, de manera que la burguesía aparezca, no como resultado de la revolución,

sino como el agente de la misma, los historiadores recurrirán de nuevo a la tragedia en busca de una manera de narrar las cosas de acuerdo con la causalidad.

En esta época se produce, según Steiner, la muerte de la tragedia, pero sólo porque desaparece como género para ofrecer sus estructuras a los dos elementos culturales más importantes del momento, la novela y la historia.

Cuando se inventa el cine de Hollywood, las Universidades americanas están de vuelta del romanticismo y tratan de buscar en la Poética de Aristóteles las normas que permiten la mejor manera de organizar las historias. Esta corriente neoclásica se expande también en el teatro de la época, gracias a la recodificación de Archer.

Los magnates de Hollywood que quieren las máximas garantías de que las historias que cuentan sus películas sean comprendidas por el mayor número de espectadores, pues les encanta poner el ejemplo de que su película tiene que ser entendida por un campesino chino, lo primero que hacen

al fichar a un dramaturgo de éxito de Nueva York es darle un resumen de la Poética de Aristóteles para que escriba las historias de una manera estrictamente codificada. Es decir, como si se tratara de provocar un único sentimiento determinado en el espectador. Exactamente lo mismo que el abogado ante el jurado o el juez.

De ahí que hagan todo lo posible para que coincida en una película con juicio las dos tradiciones en las que se bifurca la "diégesis", para garantizar mejor así el éxito de la película.



Yo confieso