EL RELATO CINEMATOGRAFICO
Gaudreault/Jost

Introducción

En este libro escrito por Francois Jost (especialista del Nouveau Roman y del nuevo cine) y por André Gaudreault (especialista del cine primitivo), se pretende proponer una síntesis de los conceptos fundamentales que constituyen la base de la narratología cinematográfica. En los primeros dos capítulos que analizaremos, se proponen nuevas definiciones de la noción de RELATO en el cine, y se expone la relación que une a la enunciación fílmica con la actividad narrativa.
En una primera instancia introductoria, se compara el relato oral, del relato escrito y del relato fílmico. El relato oral se basa en un dispositivo elemental que sitúa dos personas frente a frente: una que narra (el narrador) y otra que escucha su relato (el narratario). La prestación del narrador oral es inmediata, interviene enseguida, a diferencia del relato escrito que llega al lector en "diferido" (no se remite en el mismo momento de su emisión). En este sentido, la narración fílmica, al igual que la escrita y a diferencia de la oral, se hace *in absentia*.
Luego se hace mención de dos narratologías: la NARRATOLOGÍA MODAL (que trata las formas de expresión según el soporte con que se narra) y en oposición: la NARRATOLOGÍA TEMÁTICA (que trata más bien de la historia contada, de las acciones y las funciones de los personajes, etc.) Metz dice: "Existen pues, dos cometidos distintos: por una parte, la semiología de la película narrativa, por otra parte, el análisis estructural de la narratividad misma." En este libro, se interesan por la narratología modal, la de la expresión, debido a la prioridad que le dan al medio cuya manipulación da forma al relato, y más tarde nos lo entrega. La semiología cinematográfica se interesó desde sus inicios por lo narrativo, y sus primeras preocupaciones estuvieron literalmente contaminadas por preocupaciones de orden narratológico.
Se destaca entonces a un autor: Laffay, cuyos artículos publicados, giran en torno a la cuestión del relato. Laffay define al relato por oposición al "mundo". El relato se ordena según un riguroso determinismo, tiene una trama lógica, es ordenado por un "mostrador de imágenes"… el cine narra y a la vez representa, contrariamente al mundo, que simplemente: es.
Luego de esta breve introducción a los nuevos conceptos, el libro se inicia con la siguiente pregunta: ¿en qué reconocemos un relato? Y para responderla, se tendrán en cuenta diversos puntos.

Capítulo 1: cine y relato

Retomando a Christian Metz, analizaremos su definición de RELATO, que dice que es "de alguna manera un objeto real que el usuario ingenuo reconoce a ciencia cierta y que no confunde jamás con lo que no lo es.", y los criterio que enuncia:

- *un relato tiene un inicio y un final.*
- *el relato es una secuencia doblemente temporal*. Todo relato pone en juego dos temporalidades: la de la cosa narrada y la que deriva del acto narrativo en sí. En el relato hay pues, narración y descripción. El plano aislado e inmóvil es una **imagen**. Varios planos parciales y sucesivos constituyen una **descripción**. Varios planos sucesivos de algo en movimiento forman una **narración**.
- *toda narración es un discurso*. Es decir, una serie de enunciados que remite necesariamente a un sujeto de la enunciación. ("Dado que se habla, es necesario que alguien hable" Metz)
- *la percepción del relato "irrealiza" la cosa narrada*. A partir del momento que trato con un relato se que no es la realidad.
- *un relato es un conjunto de acontecimientos*. El relato en su conjunto como un discurso cerrado, en el que el acontecimiento es la "unidad fundamental".

Entonces, si el relato se opone al "mundo real", es porque forma un TODO que coincide con el texto fílmico, concebido como una unidad del discurso. Para Metz, la globalidad y la unidad del objeto son primordiales, así como también es conveniente distinguir entre la sucesión cronológica de los acontecimientos y la secuencia de significantes que el usuario tarda cierto tiempo en recorrer. El relato se distingue de la descripción (que transforma un espacio en un tiempo), así como de la imagen (que transforma un espacio en otro espacio).
En cuanto a la narración como discurso, queda verificado que la supuesta equivalencia entre la percepción del "gran imaginador" y su existencia como sujeto de la enunciación reposa sobre la idea de un circuito de la comunicación, en el que todo mensaje codificado por un emisor es igualmente decodificado por su receptor.
La imagen cinematográfica corresponde más a un enunciado que a una palabra. La posibilidad de pensar cualquier relato en términos de enunciado, define la narratividad como tal y legitima un análisis estructural.
Logramos entonces la siguiente definición:
EL RELATO ES UN DISCURSO CERRADO QUE VIENE A IRREALIZAR UNA SECUENCIA TEMPORAL DE ACONTECIMIENTOS.

¿Qué es un relato cinematográfico?

Hasta 1900 (más o menos), la mayor parte de las películas duraban pocos minutos y generalmente, no comportaban más que un solo plano, una sola unidad espacio-temporal (eran unipuntuales). Las películas producidas en esa época conservaban las unidades de lugar, tiempo y acción del teatro clásico. Una situación narrativa, se reducía en una simplicidad extrema.
A la imagen cinematográfica le es muy difícil significar un solo enunciado a la vez ya que todo plano contiene virtualmente una pluralidad de enunciados narrativos que se superponen. Se trata entonces de determinar qué enunciados se encuentran en una imagen.
El semiólogo se esfuerza por demostrar que ningún plano es equivalente a una simple palabra y que en toda imagen hay al menos un enunciado. (La imagen de una casa no significa "casa", sino: "he aquí una casa". Metz)

Narración y mostración

Narración: un discurso en el que localizamos a un narrador, que nos proporciona informaciones sobre los sucesivos estados de los personajes, en un orden dado, con un vocabulario escogido, y que nos transmite su punto de vista.
Mostración: consiste en privilegiar la reunión en un mismo "terreno" de los diversos personajes del relato. Representación teatral, mimesis según Platón… que elimina completamente al narrador del proceso de comunicación, recurriendo a actores que harán revivir aquí y ahora las diversas peripecias que han vivido antes y en otra parte.
Las diferencias fundamentales entre postración fílmica y postración escénica:

- el actor teatral realiza su prestación en simultaneidad fenomenológica con la actividad de recepción del espectador. Ambos comparten el tiempo presente. En una película, se comunica una acción completamente concluída al espectador y le presenta ahora, lo que sucedió antes.
- la cámara que filma la interpretación del actor cinematográfico puede intervenir y modificar la percepción que tiene el espectador de la prestación de los actores. Puede forzar la mirada del espectador, dirigirla.
- los actores de cine, al contrario que los de teatro, nos son los únicos en emitir señales. Esas otras señales, llegan emitidas a través de la cámara. En el teatro esta instancia estaría representada por todo lo que concierne a la puesta en escena y a cada una de las "representaciones" de la obra.
- el relato cinematográfico se opone al relato teatral por su intangibilidad.
- la dimensión sonora.

Para ejemplificar, los autores toman un texto acerca de un jardinero que mientras riega su jardín, su sobrino pisa la manguera y la suelta cuando él examina el orificio, para mojarlo. El jardinero lo corre hasta darle un azote. Podemos imaginar una obra de teatro que presentaría el equivalente escénico de las peripecias que experimentan el jardinero y el jóven bromista; y nos encontraríamos ante un producto puro de la postración. Por otro lado, existe la película L´arroseur arrosé de los hermanos Lumiére. Y entre postración y película, observamos todas las diferencias antes mencionadas.

El cine sonoro: un relato doble.

La imagen y la palabra conllevan dos relatos que se entremezclan profusamente. Generalmente, todo está hecho para que el diálogo (o la voz en general) reduzca las ambigüedades de los enunciados visuales, de manera que no percibamos esta dualidad de la película sonora; ya que la mayoría de las veces, lo que ayuda a diferenciar entre las distintas posibilidades es el diálogo.
Jean Mitra habla de "teatro filmado" cuando las informaciones narrativas residen en las palabras antes que en las imágenes.
Por otra parte, Eisenstein hablaba de utilizar un montaje polifónico, es decir, "un montaje en el cual cada plano está ligado al siguiente no sólo por una simple indicación, un movimiento, una diferencia de tono, una etapa de la evolución del sujeto o cualquier cosa de esta índole, sino por la progresión simultánea de una serie de múltiples líneas, cada una de las cuales conserva un orden de construcción independiente, pese a ser inseparable del orden general de la composición de la totalidad de la secuencia".

Hoy en día, existen en el cine las atmósferas sonoras (para una comisaría, un despacho, etc). En este caso, el sonido participa en la construcción de un relato unitario, y ese doble relato del que hemos hablado, puede quedar neutralizado. Este uso del sonido, es muy próximo al uso de los leimotivs presentes en las óperas, que señalan al espectador una acción secundaria respecto de la principal.

¿Qué es un relato de ficción?

¿Dónde empieza el relato y dónde empieza la ficción? Existe la dicotomía documental/ficción y toda película participa a la vez de los dos géneros. De hecho, lo que permite que un género le tome la delantera al otro, es la lectura del espectador.
"Toda película debe ser una película de ficción" Metz.
"Toda película de ficción deberá poder considerarse, desde cierto punto de vista, un documental" Odin.
Los Cahiers, por ejemplo, consideraban en los años sesenta, que toda gran película era un documental de su propio rodaje.
La actitud documentalizante (término utilizado por Odin) anima al espectador a considerar el objeto representado como un "haber estado ahí". La actitud ficcionalizante nos anima a considerar como "estando ahí" esos "haber estado ahí" que son todos los objetos profílmicos que se han mostrado antes la cámara. La inorganización del material profílmico, que se presenta ante la cámara tal como se desarrolla, favorece mucho la actitud documentalizante en el espectador. Lo que veo, yo espectador, son las huellas presentes de ese pasado concluído.

Realidad fílmica y diégesis.

Hasta aquí hemos visto que un documental se define como la presentación de seres o cosas existentes positivamente en la realidad afílmica (así lo define Sourieau), mientras que la ficción crea un mundo completo, aunque pueda parecerse al nuestro. Pero, ¿qué es la realidad afílmica? La realidad que existe en el mundo cotidiano, independientemente de toda relación con el arte de la filmación. Esta realidad es más o menos verificable, mientras que el mundo de la ficción es un mundo parcialmente mental que posee sus propias leyes.
Para caracterizar este universo construído por la película, y que es ampliamente mental, Sorieau ha propuesto el término Diégesis. "Todo lo que pertenece, dentro de la inteligibilidad de la historia relatada, al mundo propuesto o supuesto por la ficción"
Lo que se nos muestra en determinadas películas es la retensión visual de un momento espaciotemporal "real". Hay discurso, en la medida en que el gran imaginador, ha intervenido sobre la realidad a través de la cámara, del encuadre, etc. pero no hay propiamente RELATO. En este sentido, podemos considerar las películas de Lumiére como el grado cero de la documentalidad. En cambio, poner los acontecimientos en orden va acompañado de todo un trabajo sobre la temporalidad que introduce una lógica distinta a la del simple transcurso del tiempo referencial.

Capítulo II Enunciación y Narración

Relación narrativa entre el Narrador implícito y el personaje:

De la película (enunciación) a las instancias narrativas (narración)

Deictícios y marcas de subjetividad de la imagen: Tanto los deícticos como las marcas de subjetividad de la imagen consisten en indicadores que remiten de entrada al locutor; al que sostiene el discurso. Cuando una novela comienza con el enunciado "Ahora estoy solo aquí, a salvo", el lector no sabe a que "aquí" y "ahora" se refiere exactamente dicho enunciado hasta no saber con certeza quién es el que relata, en dónde se encuentra y el momento en el que toma la palabra. Dentro del discurso oral, las coordenadas situacionales permiten una expresión incompleta aprovechando que se conoce el lugar en el que se encuentra el narrador o la situación de la que se trata, por lo que los objetos y los lugares se convierten en factores de contexto. Los enunciados que sólo utilizan deícticos se pueden descifrar mediante el conocimiento que tengamos de quien lo profiere. Si el enunciado está dicho en tercera persona, es posible entenderlo sin saber la identidad del locutor. Dentro de la marcas subjetivas de la imagen se pueden recoger seis casos aparentes:

a) el subrayado del primer plano
b) el descenso del punto de vista
c) la representación de una parte del cuerpo en primer plano, que supone el anclaje de la cámara en una mirada
d) la sombra del personaje
e) la materialización en la imagen de un visor, de un *cache* en forma de cerradura o de cualquier objeto que remita a la mirada
f) el temblor, el movimiento mecánico que remite al aparato que filma, y la mirada de la cámara.

Los deícticos construyen un "observador-locutor" en la lengua. El enunciado mencionado a priori ("Ahora estoy solo aquí, a salvo") remite no sólo a una situación de discurso sino a una situación de discurso orientado. En el caso del cine, las marcas de subjetividad remiten a veces a alguien que ve la escena, un personaje situado en la diégesis. En otras ocasiones, dichas marcas trazan solapadamente la presencia de una instancia situada en el exterior de la diégesis, marcando así la presencia del gran imaginador.
En *Ciudadano Kane,* el noticiero cinematográfico "News on the march" muestra imágenes de Kane a través de una reja en primer plano con una cámara que tiembla. A diferencia de los deícticos de la lengua, estas marcas pueden construir una mirada interna a la diégesis (un personaje), como remitir al que "habla cine": el gran imaginador (situado por definición fuera del mundo diegético).

Narrador explícito y gran imaginador -postulado de sinceridad- : En *Perdición* Walter Neff se pone en situación de relator, al confesar su crimen mediante un *flaskback* que muestra las diversas peripecias que ha vivido y está relatando. Para comprender la historia de la película, el espectador debe suponer que el narrador asume las responsabilidad de este relato verbal. Gracias a este postulado de sinceridad**,** el espectador está dispuesto a aceptar numerosas rarezas o borrarlas mentalmente; rarezas que incluyen el hecho de que el mismo narrador se nos muestre desde el exterior, que cada uno de los personajes tenga su propia voz, que todo sea mostrado detalladamente aunque la memoria del narrador debería ser limitada, etc. Estas "paralepsis" otorgan información que el espectador no debería tener; son meras convenciones que se aceptan en pos de creer en la diégesis y para crear la identificación con los personajes y con su punto de vista. Empero, pueden producirse cortes

narrativos que atraviesen las convenciones vigentes de una época en particular que cavan un foso entre el relato visual y su transemiotización.

Relato verbal y transemiotización, ¿cuáles son las divergencias?

Divergencias entre lo que se supone ha visto el personaje y lo que vemos: El relato de Bernstein en *Citizen Kane* empieza con un plano de Kane y Leland llegando al edificio del Inquirer en coche y Bernstein no entra en campo hasta algunos segundos más tarde, subido sobre una pila de muebles cuando se supone que él es el narrador del *flashback*. En el relato de Susan la multiplicidad de los planos que describen la sala y las múltiples acciones que se llevan a acabo en ella muestran de manera clara la divergencia entre lo que se supone ha visto el personaje y lo que vemos puesto que es imposible que haya sido testigo de todos los planos y las acciones realizadas en la sala.
Divergencias entre lo que relata el personaje y lo que vemos: En *Le Journal d'un curé de campagne,* vamos a la hija de la condesa observa cuando el cura habla con su madre. En la diégesis, el cura no tiene conocimiento de dicha observación hasta el momento en que otro cura le dice que lo han viste hablando con la condesa.
Estas divergencias las podemos hallar tanto en reportajes como en documentales. La primera entre lo que se supone que ve el entrevistado y lo que nosotros vemos y la segunda, que revela una disparidad de instancias enunciativas, cuando se produce un salto en la imagen, revelando la presencia de un corte de palabras del entrevistado.

De las instancias narrativas a las películas- La narración en subnarración

Relación entre segundos narradores y el vehículo semiótico: La subnarración varía según el enfoque que le es dado (relato fílmico o escrito). En el segundo caso, el subrelato del segundo narrador suele estar relatado mediante el mismo vehículo semíotico utilizado por el primer narrador. Por ejemplo, en *Las mil y una noches*, Scherezade se convierte en la subnarradora. En este caso un narrador verbal que relata verbalmente lo que otro narrador verbal ha subrelatado verbalmente. Una delegación narrativa de este tipo arrastra una invisibilidad casi completa del primer narrador. En el cine, el otro vehículo semiótico en cuestión, es relativamente difícil invisibilizar completamente la presencia de esa primera instancia, del meganarrador. Esta situación permite que se manifieste el doble relato.

Relato escrito, oral y fílmico: En un momento dado de *Ciudadano Kane,* Leland empieza a narrar lo que recuerda acerca de Kane y su primera esposa. A pesar de que Leland hace una subnarración oral, el gran imaginador sigue mostrándonoslo en su silla y haciéndonoslo escuchar; siguiéndolo a él en su relato. En este caso, el doble relato se presenta como una relación entre la voz narrativa del meganarrador fílmico, responsable del relato audiovisual, y la del subnarrador verbal, responsable del subrelato oral. La trama del relato audiovisual cede a su sitio a un subrelato tan audiovisual como ella cuando la imagen de Leland en su silla es esfuma, es decir, cuando desaparece la imagen del segundo narrador. En un caso así, el meganarrador aparentemente desaparece dando lugar a un segundo narrador que ocupa los cinco canales de transmisión de lo fílmicamente narrable. En este ejemplo existe una identidad entre los materiales semióticos de lo narrable y los materiales semióticos de lo narrado, generándose entonces un fenómeno aparentemente comparable al de *Las mil y una noches.* Sin embargo, en medio de un relato escrito, el relato narrado se narra mediante

un vehículo semiótico cuyo responsable, el segundo narrador, es un usuario: el lenguaje verbal. En el caso de los subrelatos transvisualizados de una película, la situación es diferente, por ejemplo el que es sustituido por la narración de Leland desde que el segundo narrador sufre su transmutación en un lenguaje audiovisual del que éste no es, por sí mismo, un usuario, se hace difícil saber quién relata: ¿el gran imaginario o el segundo narrador? Dado que este no es un usuario del lenguaje audiovisual (se supone que no puede comunicarse con su narrador intradiegético más que con palabras), que transmite información que no está a disposición del segundo narrador, estamos exigidos a creer que el gran imaginario tiene algo que ver con ello.

Instancias de colusión: En la secuencia de las memorias de Thatcher, el subrelato tiene, en cierta medida, un status híbrido, puesto que las informaciones narrativas retrospectivas sobre la vida de Kane se transmiten al periodista-investigador y al espectador (gracias a la interpretación de un relato escritura, más que a la de un relato oral). El relato de Thatcher se ha escrito antes, en una temporalidad anterior al momento en que Thompson toma conciencia de ello. Se debe examinar con mayor atención las divergencias entre los diferentes saberes que han podido ver los distintos personajes en pos de establecer el origen ilocucionario de un subrelato audiovisual. En la secuencia de las memorias de Thatcher, el punto de vista inscrito en el subrelato audiovisual es parecido al de ese segundo narrador. En este caso **hay colusión entre el meganarrador fílmico y el subnarrador verbal**, nada de lo que nos es mostrado puede haber sido ajeno al conocimiento de Thatcher, y eventualmente a su escritura.

¿Quién narra la película?

Al considerar que la instancia fundamental del relato fílmico no es unitaria, el cine mezcla materias de expresión se propone un modelo según el cuál el narrador fundamental, responsable de la comunicación de un relato fílmico, podría asimilarse a una instancia que ordenaría, organizaría el suministro regularía su juego manipulando las diversas materias de la expresión fílmica, para transmitir al espectador las diversas informaciones narrativas. Incluso está la posibilidad de reagrupar las materias expresivas a partir de un eje, un enunciador fílmico, que agruparía subinstancias o subenunciadores, cada uno responsable de: 1) lo icónico ;2) lo verbal ; 3) lo musical.

Por otro lado, en la medida en que el proceso fílmico está constituido por una cierta forma de articulación de diversas operaciones de significación (la puesta en escena, el encuadre, el montaje), también se puede formalizar "un sistema de relato", teniendo en cuenta el "proceso de discursivisación fílmica" (Gaudrealut, 1988), basado en las diversas operaciones necesarias para la confección material de una película, en las diversas manipulaciones a las que se debe dedicar la instancia responsable de la producción de una película, identificando dos capas superpuestas de "narratividad" .

La primer capa es el resultado del trabajo conjunto de la puesta en escena y del encuadre, la mostración, primera forma de articulación cinematográfica, articulación entre fotograma y fotograma, base misma del procedimiento cinematográfico permitiendo la presentación en un continuo, sobre la tela de la pantalla, de una serie de cuadros fotográficos sucesivos : fotogramas.

Una vez articuladas unas con otras, estas unidades de primer nivel que son los fotogramas proporcionan la ilusión del movimiento continuo y dan lugar a unidades de segundo nivel que son los planos (unipuntuales)

La segunda capa de "narratividad", de nivel superior a la mostración equivale a la narración, con mayor posibilidad de modulación temporal. Esta actividad de encadenamiento, el montaje, emana e proceso al que se dedican los cineastas para relatar sus historias. Esto es un tiempo segundo, tras el descubrimiento del procedimiento del cinematógrafo. Esta segunda capa de narratividad se apoya sobre una segunda forma de articulación cinematográfica: la articulación entre plano y plano (pluripuntualidad)

Estas dos capas de narratividad presuponen la existencia de, al menos, dos instancias diferentes, el mostrador -responsable del acabado de esa multitud de "microrrelatos que son los planos, durante el rodaje ; y el narrador fílmico, quién recogiendo esos planos inscribiría mediante el montaje, su propio recorrido de lectura, resultante de su propia mirada.

En un nivel superior, la "voz" de estas dos instancias modulada y regulada por esa instancia fundamental representada por el "meganarrador fílmico", responsable del "megarrelato" que es la película.

Configuraciones discursivas de Casetti

Franco Casetti funda su proyecto sobre los principios formulados por Greimas et al. Relativos a los problemas de la narratividad. Para esta escuela el principio fundador del discurso narrativo es el "desembrague", operación por la cuál la instancia de la enunciación proyecta las categorías del tiempo, el lugar y el sujeto fuera de si misma : la acción de relatar "aparece así como un esquizo creador, por una parte, del sujeto, del lugar y del tiempo de la enunciación y, por otra, de la representación actancial, espacial y temporal del enunciado". Sobre esta base Casetti (1986) identifica el enunciador fílmico con el Yo, al enunciatario (la instancia a la que va dirigido el enunciado) con el Tú, y , al propio enunciado con el Él. Resultan cuatro "configuraciones discursivas" eventualmente inscritas en el discurso narrativo fílmico:

a) La configuració objetiva, planos numerosos "que presentan una aprehensión inmediata de los hechos, como si se tratase de aprehender lo esencial de la acción, sin destacar quién los ve y quién los muestra", o sea, sin poner en evidencia ni al enunciador o narrador ni al enunciatario o espectador. Es el "nobody´s shot" de los americanos, donde Él prima sobre el Yo y el Tú.
b) La confuguración del mensaje, el personaje actúa "como si fuera el que ofrece y da a ver la película" e interpela directamente a quien a va dirigida la película, por ejemplo las miradas a la cámara. El Yo "se introduce en el Él que constituye el conjunto del enunciado", para interpelar al Tú.
c) La configuración subjetiva: lo mismo sucede con esa figura, la mayoría de las veces de montaje, el famoso "plano subjetivo", haciendo coincidir la actividad observadora del personaje con la del espectador. Fundiéndose con el -Él personaje, el Tú, comparte así lo que es dado a ver a éste por el Yo-enunciador.
d) La configuración objetiva irreal surge siempre que la cámara manifiesta ostensiblemente su omnipotencia, siempre que el eje de la cámara crea una perversión debido a que las cosas pierden su apariencia "normal". Por ejemplo los contrapicados wellesianos que marcan la presencia de un Yo enunciador que se afirma como tal y reafirma al Tú-espectador el poder que tiene el Él-enunciado.

Este esfuerzo de teorización de Casetti sirve de apoyo y fundamento para los teóricos del cine , especialmente a los que se ocupan del relato cinematográfico , por ejemplo Marc Vernet.

La postura de Bordwell

Sobre la base del rechazo de la pertinencia de adoptar, en lo que concierne al relato fílmico, el famoso esquema de la comunicación de Jakosbosn, Bordwell plantea que no se debe alentar sin necesidad, la proliferación de entidades teóricas; que es inútil suponer un esquema de comunicación como fundamento del proceso de toda narración. Sin embargo, Brodwell no liquida completamente la teoría del narrador. Para él existen al menos dos tipo de textos, los que efectivamente presuponen un narrador y aquellos para los cuales el hecho de situar a éste en su origen es algo inútl. Su primera sugerencia es reconocer sólo un narrador a los mensajes narrativos que guardan en sí mismos huellas evidentes de la presencia subterránea de una instancia organizadora.

Posición paradójica

¿De qué sirve impulsar la instancia de la narración hasta la abstracción, denominándola precisamente “narración” y no “narrador”, para alejarla aún más de la instancia autoral, del autor empírico y concreto, si al final se le da características concretas que sólo pertenecen realmente al autor concreto?